

12+ № 2 (26) 2016

piano
FORUM

**Павел
НЕРСЕСЬЯН:**
«Больше всего
ценю сочетание
точности и свободы»

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2015 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№2 (26), 2016

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

piano ФОРУМ

ИЗДАТЕЛИ:



Национальный фонд
поддержки правообладателей

ЗАО «Юрконсультация №1»

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ

Адрес
для корреспонденции:
125009 Москва, Брюсов пер., 2/14,
стр. 8
Тел.: 8 (495) 507 9281

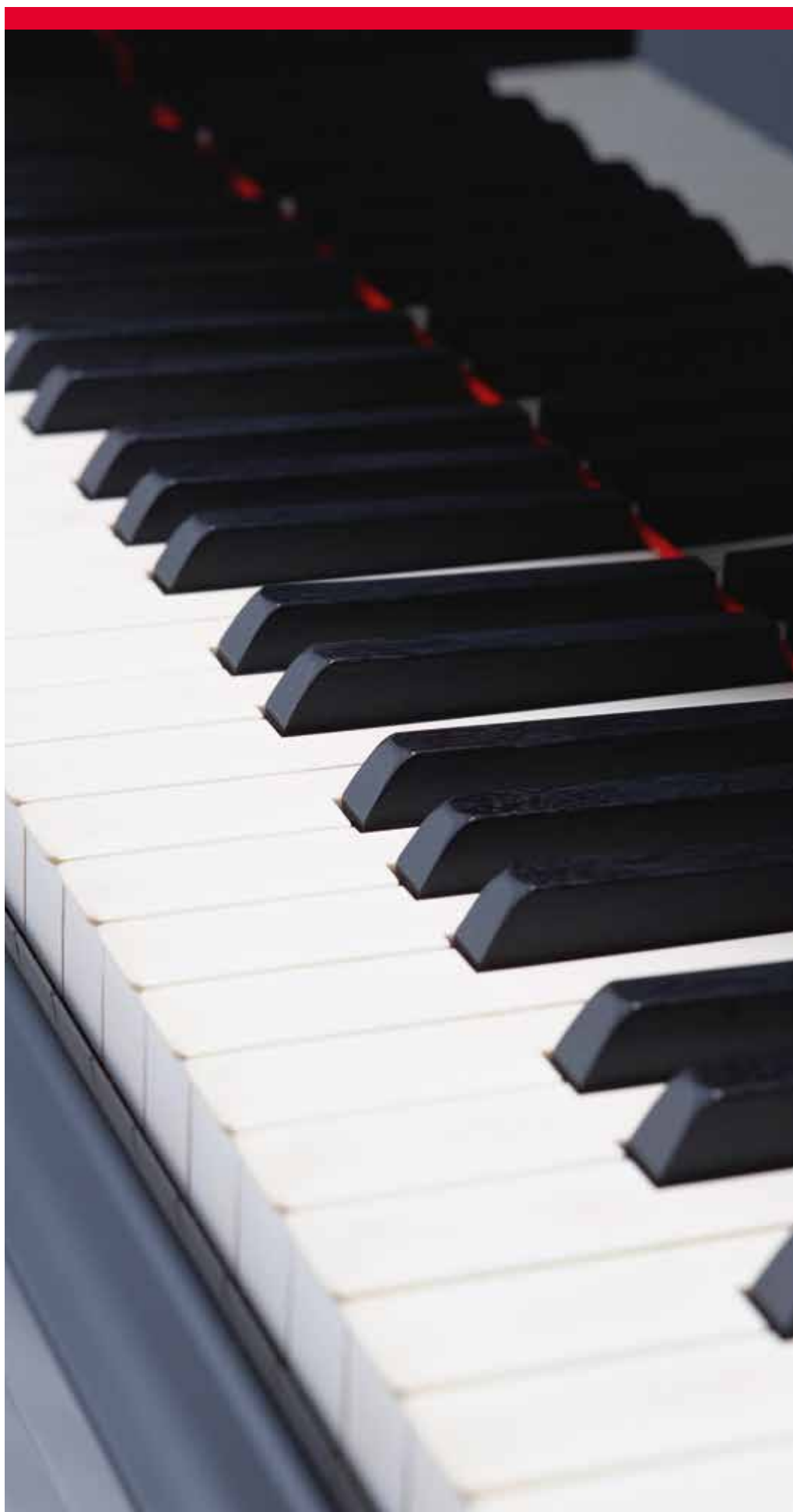
pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

Типография:
ООО «Меридиан»

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

Свидетельство
ПИ № ФС 77-59571
от 8 октября 2014 г.
Журнал выходит с 2010 г.

Тираж 3000 экз.



СОДЕРЖАНИЕ



10

Павел
НЕРСЕСЬЯН:
«Очень важно
подать музыку,
как сюжет»



20

Высокая трагедия
Григория Соколова



38

Мир Чайковского
и его отражение в
искусстве Игумнова

34

Сюрпризы
Транссибирского
Арт-Фестиваля

26

Сергей Кузнецов: «Время, оторванное
от занятий музыкой, можно считать
потерянным»





42

Российские
истоки китайского
пианизма

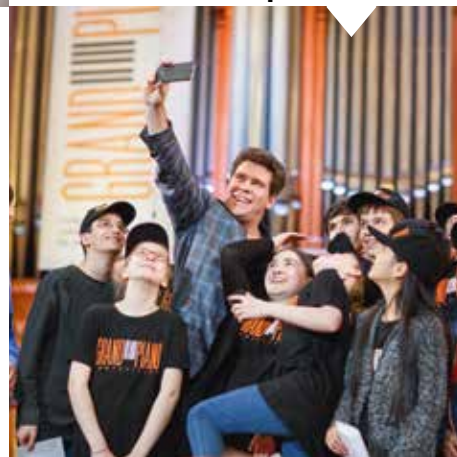
47

Шестая соната
Кшиштофа
Мейера



88

Предслышание
будущего: Grand
Piano Competition



ЗАГАДКИ ШАРЛЯ АЛЬКАНА

стр. 50

СОЛО И В АНСАМБЛЕ: ВЯЧЕСЛАВ ГРЯЗНОВ И НИКИТА МНДОЯНЦ

стр. 58

ВСЕ О МЕТОДЕ ФЕЛЬДЕНКРАЙЗА: ЭКСКЛЮЗИВНОЕ ИНТЕРВЬЮ

стр. 63

ЛЕВ ШУГОМ: КОНТУР ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА

стр. 72

ЯВЛЕНИЕ ПО ИМЕНИ АЛЕКСАНДР ЗИЛОТИ

стр. 76

ВЛАСТЬ ПРОСТРАНСТВА — ПРЕОДОЛЕНИЕ (modus operandi)

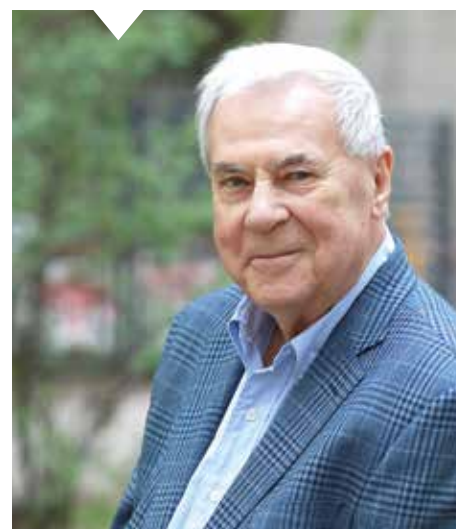
Чувство гигантского, беспрецедентно огромного государственного пространства живет внутри нас. Веками мы проникались этим ощущением, порождая то чувство гордости, то чувство обреченного принадежности этому пространству — вечному преодолению его. Безмерное наше пространство воспитывало нас. Оно во многом причастно к формированию той самой «всемирной отзывчивости» русской души, но оно же порождает целый ряд негативных рефлексий, в том числе чувство «природной защищенности», ослабляющей стремление к максимальной мобилизации энергетических посылов личности. В начале прошлого века Николай Бердяев писал: «Огромные пространства легко давались русскому народу, но не легко давалась ему организация этих пространств... На это ушла большая часть народных сил. Размеры государства ставили почти непосильные задачи, держали русский народ в непомерном напряжении... Овладение необъятным пространством сопровождалось страшной централизацией, подавлением свободной личности и общественных сил... Смирение русского человека стало его самосохранением»¹.

Глубокие и тонкие наблюдения Бердяева восходят как раз ко времени великого исторического перелома. Это обобщение на предреволюционном рубеже,

подводящее итог многовековому пути. Он понимает, что культура, единство культуры — главный скрепляющий пространственную громаду фактор, и фиксирует экстенсивный характер культурных процессов. Он не раскрывает самого понятия «экстенсивной культуры», но очевидно: имеет в виду культурное «оформление пространства». Он мечтает о рождении черт интенсивности, столь необходимой для «культурного оформления», но не замечает, что черты эти уже зародились в реальном культурном движении последних десятилетий XIX века.

Художественное передвижничество — открытый и весьма интенсивный вызов пространству. И дело не в конкретной художественной результативности индивидуальных творческих проявлений. Дело именно в преодолении, взрывающем сонную и недостаточную инфраструктуру, в возбуждении пространства людей новым режимом художественного информирования. Роль первых передвижников в нашей художественной истории фиксируется, прежде всего, по знакам стилистики и вершинных значений конкретных художественных свершений. И лишь во вторую очередь — по знакам собственно передвижничества. Это и понятно: передвижники не могли охватить всю страну. Но это был удивительный прецедент. Прецедент предчувствия необходимости прорыва в сторону интенсивности. Это была ярчайшая попытка преодоления не только пространства, но и той самой централизации, которую упомина-

ет Бердяев в значении континуального признака русской жизни. Прорыв в сторону инициативной самостоятельности на векторе информативного оформления пространства — это первая попытка вырваться из тисков централизации,



Всеволод Задерацкий



Фото из архива
Программы

¹ Н. А. Бердяев. Избранные произведения. «Судьба России». М., «Феникс», 1997, с. 60–61.



Эдуард Грач

выйти из пределов столиц во имя разнесения ценностей. Концентрация этих ценностей в двух столицах была осознана передвижниками как опаснейшая ситуация для такой огромной страны, для ее будущего. Такой уровень централизации действительно удерживал Россию на низких стадиях общетерриториального развития.

История первых передвижников завершилась более чем через полстолетия, в 1926 г., уже за рубежной чертой революции, когда молодая советская власть сама пришла к мысли о децентрализации культурного пространства во имя просвещения, а также во имя разнесения новых «культурных знаков», отвечающих идеологическому императиву времени. Казалось бы, вот она, новая волна, воплощение бердяевской мечты о повороте к интенсивности культурных процессов. Острая парадоксальность всех начинаний советской власти заключалась в неразрешимости противоречий между стремлением войти в пространство, «оформить» его всепроникающим культурным присутствием и крайним усугублением централизации идеологического и организационного императива. Никакой личной свободы, никакой личной инициативы. Смирение в еще большей мере осознается как способ самосохранения. Парадокс — в сочетании смирения и энтузиастической агитации, надежды и страха, в присвоении личности государством. Все инициальные послы центра-

Екатерина Мечетина



Школа Сергея Андрияки



лизованы. По мере хода краткой советской истории «централизованный императив» распространяется не только на устройство пространства, но и на само творчество. Партийные указания и постановления 30–40-х годов — символический тупик, конечный итог парадоксального противоречия между устремлением в пространство и максимально жестким подавлением любых личных и общественных интенций.

Однако именно советская власть создает первый опыт целенаправленных усилий по преодолению пространства в сфере музыкального искусства. Возникает сеть филармоний, строятся музыкальные театры в далеких (от центров) городах страны, учреждаются музыкальные школы и вузы, рождается тенденция к созданию региональных центров, «региональных столиц» — тенденция к структурной децентрализации. Но все это в условиях жесточайшей идеологической централизации, и это становится предусловием конечной бюрократической формализации самого просветительского проекта. Как бы то ни было, но была построена великолепная структура, которая «дышала» весьма по-разному в разные периоды краткой, но необыкновенно динамичной советской истории. Следует понимать, что музыкальное искусство имело свою судьбу в арматурной идеологической клетке большевистских установлений. И эта судьба была более счастливой в сравнении с другими искусствами, способными отражать жизнь в формах и образах самой жизни.



Андрей Эшпай

Конечно же, все музыкальное, связанное со словом, подвергалось жесткой цензуре. Но музыкальная классика оказалась во власти изумительного исполнительского корпуса — главного репрезентанта культурной состоятельности страны Советов. Начался процесс разнесения ценностей в огромном пространстве уже через построенную «сеть». И стимулировался этот процесс, как ни парадоксально, закрытостью общества. Железный занавес ориентировал даже самых выдающихся артистов на работу внутри страны. Это было уже не передвижничество, а спланированное перемещение в пространстве художественного ресурса, все еще сконцентрированного в столице. В постсталинские времена (еще один парадокс) наряду с оживлением гастрольно-просветительской деятельности появляются знаки бюрократизации системы, ее ржавения. Знаменитые филармонические «галочки» (вместо реальных выступлений) — красноречивый сигнал. «Оттепель» вдохнула в организованное просветительство новую жизнь, добавив перемещение нового творчества и его носителей, но бюрократический остов системы в принципе сопротивлялся этому. Оттепель сигнализировала о пробуждении инициальной энергии общества.

1991 г. — новый радикальный рубеж нашей истории. И тут невольно вспоминается древняя, как мир людей, сентенция Платона: «Не бывает переменны приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях». К «приемам» искусства легко добавить «приемы» его существования среди людей. В одночасье рухнуло многое. Вышвыривать вместе с водой ребенка — это по-нашему. Филармоническая система начала свертываться, как шагреновая кожа, многое в сложившейся системе культурного освоения пространства повисло во времени в ожидании более счастливой судьбы. Но появилось другое: свобода выявления инициативы как важнейшая альтернатива «централизованному императиву», снятому с повестки дня. Перед нами внезапно появилась не сразу нами осознанная возможность строительства культурного пространства от имени общества. Хотя государство оставалось все еще центральным элементом, но без надзорной функции, исчезновение которой означало одновременно и крайнее обнищание творческих союзов, и уже как следствие, мобилизацию их инициальной энергии, спасительной в сложившейся ситуации. В результате уже в середине 1991 г. в недрах Союза композиторов России вызревает идея передвижных музыкальных академий под титулом «Новое передвижни-

чество». Московская консерватория сразу же предложила свой неисчерпаемый исполнительский ресурс.

Итак, река истории нашей потекла в ином русле. Следует понимать, что борьба с властью пространства — это планетарная проблема. У нас она обострена до крайности в контексте жизни государства, а пуще того — общества. Россия вбирает планетарный опыт. Давно изменен модус скорости (авиация!), электронная коммуникативность буквально взрывает традиционные устои общения. В музыке совершенная звукозапись может казаться радикальным решением преодоления власти пространства.

Но есть в нашем искусстве неизменная константа: не умирающая и не заслоненная техническими новациями жажда непосредственного общения с носителями искусства, жажда присутствия при его рождении, своего рода соучастия в этом таинстве. За рамками электронных возможностей вообще

ным. Но отнюдь не западноевропейская отдаленность этих региональных центров друг от друга, их ощутимая отдаленность от собственно столичных центров, их несвязанность, а главное, предельно вялая энергетика экспансии из региональных центров в малые города регионов, — все это, как встарь (за вычетом того, что тогда и центров-то подобных не было). И еще: подлинно столичный культурный центр — это одновременно одна из континентальных культурных столиц. Кровообращение с миром — неперемное условие истинной столичности. Этот показатель в новоявленных региональных столицах на ту пору приближался к нулевой отметке. Российское пространство в целом продолжало испытывать лютой культурный голод. Память о первых передвижниках подталкивала мысль к поиску.

В 2016 г. исполняется 25 лет от времени основания художественно-просветительской программы Академия

ных вузов. В путь двинулись оркестры, хоры, театры, ансамбли разных профилей, большие группы профессоров столичных консерваторий. Первая такая академия случилась в декабре 1991 г. в Красноярске, оставила огненный след и показала высший уровень востребованности идеи. Министерство культуры России акцентировало и поддержало первые академии, но вскоре сами города вступают со своим словом, зовут музыкальных передвижников, и академии начинают триумфальное движение во времени. Пенза, Ростов-на-Дону, Самара, Краснодар, Ярославль, Казань, Саратов, Омск, Пермь, Тольятти... Но самым большим открытием новых передвижников стало вхождение в малые города. Здесь пионером стал Нижневартовск, а вслед за ним Рыбинск, Сызрань, Похвистнево и Отрадный (Самарская обл.), Елабуга и Мамадыш (Татарстан)... Философия этого открытия сводилась к простой истине: для боль-

Зураб Соткилава



Владимир Овчинников



Борис Андрианов



остается все, что требует диалога: педагогические интенции, обаяние встреч и бесед и, конечно же, импровизация. Очень скоро пришло сознание того, что большинство региональных центров недоделано: не завершен инфраструктурный комплекс, а если формально завершен, то качественно ущербен. В 1991 г. из перечня Новосибирск—Екатеринбург—Казань—Саратов—Нижний Новгород—Ростов-на-Дону лишь Новосибирск мог явить качество музыкальной событийности, сравнимой со столич-

музыки «Новое передвижничество». Первые академии задумывались (и воплощались!) в виде грандиозного десанта, который должен был войти в город и на протяжении месяца развернуть программы, охватывающие все виды и роды музыкального искусства в самом высоком (по возможности) исполнительском воплощении. Мастер-классы должны были охватить самые различные музыкальные специализации, музыковедческие чтения осуществлялись профессорами московских музыкаль-

ного искусства в сущности нет неподготовленной аудитории. Все академии бескомпромиссно представляли образ музыкального искусства в столичном содержательном наполнении его присутствия. Все академии получили абсолютное признание.

Новый ритм обновленной России, буйство инициатив на фоне сметенных конструкций жизни требовал движения идей и в сфере музыкального просветительства. Тезис Платона сохраняет свою вневременную сущность. Родается про-



Василий Лановой

ект детской передвижной программы под титулом «Семь школьных уроков музыки». Тверь откликнулась первой, и дело пошло — Зеленодольск, Волжск, Новокуйбышевск, Армавир. К ним примыкают крупные города — Краснодар, Ярославль, Киров... Постепенно начинается сказываться тенденция к некоей «портативности» программ. Тяжеловесная монументальность больших академий натолкнулась на требование географического распыления усилий. Сначала возникает и утверждается идея камерных академий (ее первая апробация во Владимире), а позже, в первом десятилетии нашего века, происходит окончательное распыление усилий вширь. Творческие мастерские, камерные микрофестивали, соединенные с художественными выставками и театральными драматическими постановками, меняют жанровый облик «Нового передвижничества», которое теперь уже в сущности объявляет многосложные «академии искусств» (включающие театр, поэзию, пластические искусства), распыленные в огромном пространстве. В диапазоне от Калининграда до Петропавловска-Камчатского. Такие далекие центры, как Чита, Томск, Улан-Удэ, становятся постоянными «клиентами» «Нового передвижничества». Обаяние живых встреч, потребность в них, призыв к этой деятельности вряд ли следует считать дополнением к расширяющейся «виртуальной вселенной». Живое слово, консультативное общение, диалог с носителями искусства, непосредственное слушательское (зрительское) соучастие в рождении искусства по-прежнему остаются фундаментом высокого просветительства. Расширение

географии и отказ от монументализма — следствие общественного резонанса, своего рода голос самого пространства. Когда к «Новому передвижничеству» приникли так называемые закрытые территориальные образования (ЗАТО) РОСАТОМа, объявившего свои города «территорией культуры», «Новое передвижничество» встало перед необходимостью гибкого обновления всей системы контактов с малыми городами: возникает потребность индивидуальных решений в каждом отдельном случае. Прежние схемы, претендующие на определенный универсализм, здесь не совмещались с конкретными запросами. Десятки городов РОСАТОМа и «Новое передвижничество» — это отдельная глава повести о художественном просветительстве в новой России. И это важная иллюстрация рождения новой энергетики в формировании целостной современной картины пространства культуры.

Сегодня «Новое передвижничество» устремилось на Восток, включая самый дальний Восток. До Владивостока добраться не успели. Раньше новых передвижников туда зашел другой великий просветитель нового времени — Валерий Гергиев. Его тактика преодоления (освоения) пространства совершенно иная. Он выстраивает стационарные бастионы и крепости. Провозгласив Московский Пасхальный фестиваль как континуальную данность, он двигает фестивальные программы по определенному маршруту в пространстве. Но главное — он учреждает Дальневосточный филиал Мариинки и тем самым совершает мощное преобразующее движение. Он создал прецедент. Будет ли резонанс за пределами информационного звона — резонанс в действительности? Сподобится ли, к примеру, Самарская опера объявить свой филиал хотя бы в близлежащем Ульяновске, а Нижегородская, к примеру, в Ярославле?

Жаждающее наше пространство ждет. Оно ждет в ситуации всепроникающей, зомбирующей активности шоу-бизнеса. Сегодня мы чувствуем не просто власть пространства, но власть виртуально зомбированного пространства. Одно временно мы догадываемся об усталости от монотонии развлекающих потоков, о назревающем «потенциале спроса» на искусство высокой традиции. И программы «Нового передвижничества», и усилия таких культуртрегеров, как В. Гергиев, Ю. Башмет, Д. Мацуев, — это всего лишь прецедентные потоки струения высоких смыслов, потоки, которые в сегодняшнем масштабе присутствия не в состоянии напитать огромное жаждающее пространство. Первое передвижничество, просуществовавшее более полувека, именно в силу продолжительности работы вышло из пределов «прецедентной» значимости и стало явлением культуры. Вторая (нынешняя) волна передвижничества имеет уже четвертьвековой опыт, открытый к различным моделям претворения деятельности. Следует признать: это уже не просто прецедент; это практика. Ее расширение может оказаться важнейшим вектором просвещения, одним из главных путей культурного наполнения нашего безмерного пространства. Сегодня финансовая база «Нового передвижничества» несопоставима с функцией художественно-просветительской программы. Вспомним: первое передвижничество было поддержано из казны Его Императорского Величества. Слово «передвижничество» было воспринято в значении «магии возможностей», применимых исключительной для России. Сегодня мы имеем другую страну, другое пространство, но которое с тем же напряжением ждет культурного оплодотворения. ■

Хор Сретенского монастыря





Министерство культуры Российской Федерации
Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки
Международный симпозиум

«ПРОКОФЬЕВ. XXI ВЕК»

Санкт-Петербург, 1–3 декабря 2016 года
в рамках V Санкт-Петербургского международного культурного форума

Санкт-Петербургский международный культурный форум — это уникальная площадка для ежегодных встреч, плодотворного открытого диалога и обмена опытом между специалистами в области культуры и культурной политики, представителями государственной власти, политиками и бизнесменами. Одной из основных тем форума станет Год Сергея Прокофьева в России, объявленный Президентом РФ В. В. Путиным в 2016 году.

Идея симпозиума

- Объединить как профессионалов, так и любителей музыки, ведущих ученых-музыковедов, исполнителей, композиторов, российских и международных деятелей культуры и искусства.
- Привлечь широкий круг аудитории. Предполагается обсудить вопросы новаторства и актуальности в искусстве, рецепции музыки Прокофьева, разнообразные влияния, которые оказывает музыка композитора XX века на современную культуру.

Формат проведения

Инновационный формат мероприятия, используемый в рамках симпозиума, — это синтез традиционных, классических дисциплин и нестандартных, современных.

Classic: научный блок, в рамках которого выступят авторитетные эксперты и молодые исследователи. Формы выступлений: доклады, сообщения, обсуждения и дискуссии.

Non-Classic: практическая часть, ориентированная на широкую аудиторию. Объединит в себе разножанровую музыку и интересные творческие проекты. Предполагаются презентации, панельные дискуссии, интервью, мастер-классы, публичные выступления и телетрансляции.

В последний день работы симпозиума участники научного и практического блоков обменяются впечатлениями, рассмотрят перспективы изучения музыки Прокофьева в XXI веке на открытой площадке. Такое соединение форматов и жанров позволит привлечь разнообразную аудиторию к обсуждению вопросов, касающихся сохранения и популяризации национального культурного наследия.

Основные темы

- Актуальные вопросы исследования творческого наследия С. С. Прокофьева.
 - Новые источники, открывающие нового С. С. Прокофьева.
 - Наследие Прокофьева и современная композиторская школа.
 - Исполнительские и теоретические интерпретации произведений Прокофьева.
 - Прокофьев на театральной сцене. Взгляд режиссера, хореографа, сценографа.
 - Воплощение музыки Прокофьева в актуальном искусстве. Contemporary art.
 - Новые контексты музыки Прокофьева в кино, телевидении, анимации и мультимедиа.
 - Музыка Прокофьева в современных интерпретациях: от джаза и рока до ремиксов и ремейков.
 - Прокофьев и пространство академической электронной и электроакустической музыки.
 - Музыка Прокофьева на языке хореографии. Танец, балет, спорт
- Дополнительной частью программы станет тема «Новые концепции и проекты музейных пространств».

Условия участия

Форма регистрации будет доступна на официальном сайте V Санкт-Петербургского международного культурного форума. Командировочные расходы за счет направляющей стороны. Для участия в качестве докладчика формата Classic необходимо прислать тезисы доклада объемом не более 1000 знаков в формате Word, кегль 14 и свое CV с фотографией. Для участия в качестве спикера формата Non-Classic необходимо прислать краткое описание материала, CV с фотографией и характеристикой деятельности, требования к техническому оборудованию для выступления. Материалы принимаются до 30 июля 2016 года.

Контакты:

Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки
125047, Москва, ул. Фадеева, д. 4

E-mail: prokofiev125@glinka.museum

По общим вопросам: +7 (495) 739–62–26, доб. 117, +7 (916) 043–93–76

По вопросам формата Classic: +7 (495) 739–62–26, доб. 116

По вопросам формата Non-Classic: +7 (495) 692–05–67

<http://glinka.museum> | <http://prokofiev125.ru> | <http://culturalforum.ru>

Павел НЕРСЕСЬЯН: «ОЧЕНЬ ВАЖНО ПОДАТЬ МУЗЫКУ, КАК СЮЖЕТ»



Ирина Шымчак

Сева Галкин
Ира Полярная
Ирина Шымчак

— Вы сказали, что сначала Вам этот Россини не понравился. Почему?

— Я лучше представляю себе оперного Россини. И еще я играл его фортепианного. У него есть сборник фортепианных пьес «Грехи моей старости». Поздний Россини странный: красивое броское название и музыкальная бедность. К примеру, есть пьесы под названием «Немецкое печенье», «Сожаление», «Хромой вальс». Какие-то комические названия, которые сопровождаются музыкой к утренней зарядке — прикладной и стандартной (она давно не звучит; а вдруг она была хорошая, и мы что-то пропустили?). Но у такой музыки есть большой плюс. Ее надувай, и она надувается, то есть каждый человек, особенно певец, надувает ее своим собственным талантом, актерским даром, поэтому стандартность и избитость превращаются в плюс. Такую музыку тоже надо уметь играть. Кстати, чем ближе узнаешь эту Мессу Россини, тем больше ее любишь.

— Вы любите камерную музыку, Вам близок этот жанр?

— Очень! Я вообще-то боюсь сцены, и этот страх никуда не уходит. Естественно, что не хочется играть плохо, естественно, что есть профессионализм, но все равно страх иногда парализует. И теряешь либо качество, либо общую линию в построении пьесы. Кроме того, когда боишься, оказываешься один на один со своим собственным телом, которое действует совсем не так, как в обычной жизни. Есть люди, которые рождены удобно для сцены. У них работает голова, она и в стрессе продолжает быть ясной. Я знаю музыкантов, которые на сцене быстрее думают и ярче

Павел Нерсесьян живет на два континента, преподает в Московской консерватории и Бостонском университете. Его выступления в Москве редки. Так получилось, что в феврале этого года пианист выступал в Москве два дня подряд — сначала в Малом зале Московской консерватории в программе с Квartetом Бородина, а на следующий день в Большом принимал участие в исполнении «Маленькой торжественной мессы» Россини на открытии фестиваля «Опера априори». Когда мы встретились накануне, разговор начался с Россини, хотя фортепианный Россини — явление довольно неожиданное.

себя показывают, чем на уроке, например. И другой вариант, когда на уроке голова работает и физически человек собой владеет, а на сцене трясутся ноги, парализует тело, и в сознании белое пятно. Я помню экзамен по полифонии, когда мне задали совсем простой вопрос, а я чувствовал, что не могу думать, застряло сознание... Такие моменты надо знать за собой. Я все время своим студентам говорю: пока мы себя не знаем в стрессе, мы вообще себя не знаем. Нужно изучить себя во всех вариантах — особенно в пограничных, когда действуешь либо вынужденно, либо под действием физического стресса, либо когда очень устал. Именно в эти моменты проявляется, какой ты есть. В этом смысле я не очень крепкий. Но в камерной музыке у меня страха нет. Поэтому я ее больше люблю, потому что я больше отвечаю за результат. Вот мы сразу начали говорить про стресс концертный, это вообще любимая тема, и она довольно большая.

— И часто у Вас такое состояние бывает?

— Бывает. Но с камерной музыкой меньше. Я легче прощаю себе ошибки. «Какой ужас! Я сделал ошибку!» — на сцене эта мысль убийственна. Надо немедленно себе простить, за что-то себя полюбить — я имею в виду прямо на сцене в момент исполнения нужно бережно к себе относиться и не злиться, что сделал ошибку. Она все равно будет. Но это надо принять и продолжать играть, потому что нельзя терять самообладание в первый же миг. В камерном музицировании, играя с хорошими музыкантами, слушая их фразировку, отвечая им, отвлекаясь от себя на музыкальные события, постепенно чувствуешь, как рождается вдохновение и радость. Вообще страх — это эгоизм. Лучше обрати внимание на музыку. Смотри, какая фраза, какой поворот, какое чудо здесь. Послушай, как тебе отвечает партнер. И становится легче.

— Главное, переключиться вовремя на что-то другое.

— Особенно на музыкальное. Не на люстру или на того, кто в зале сидит. Нет, именно на музыкальные со-



бытия, а поскольку мы играем музыку, отсеянную временем, в основном гениальную, в ней все время происходит что-то интересное. Даже если она не гениальная, как, например, фортепианный Россини.

— *Тогда почему одна и та же музыка, исполняемая разными пианистами, иногда вызывает сопереживание и эмоции, а иногда оставляет слушателя равнодушным? Причем это не зависит от класса пианиста. Не так давно я слушала исполнение Первого концерта Рахманинова Андреем Коробейниковым, но меня это исполнение совсем не тронуло.*

— У Коробейникова мне нравится то, что у него недремлющая голова, что он все время что-то хочет. Есть вещи, которые я не совсем принимаю, и есть вещи, которые он как музыкант делает очень интересно, потому что у него есть свое лицо. Это большой плюс. Хотя иногда желание сделать, не как другие, действует против него.

— *На Конкурсе Чайковского, когда он 32-ю бетховенскую играл, мне очень понравилось его выступление. Я была заморожена этим темпом.*

— А мне, наоборот, не понравилось. Это был именно вызов. Может быть, я вообще не поддаюсь гипнозу, а тем более в области, в которой мне знакомы слишком многие секреты. Чем медленнее темп, тем важнее связи между нотами. Нужна колоннада, а не отдельные колонны. Слушатель не должен делать усилие, чтобы соединить звуки. Чем медленнее темп, тем значительнее выражаемая этим темпом мысль. Любая медленная часть всегда самая важная в цикле, самая концентрированная по смыслу. Можно выбирать темп медленнее и медленнее, играть все значительнее, но только до того момента, пока не прекращаются связи между нотами. Как только связь рвется — все, смысл распался, из созвездия получились отдельные звезды. Фраза — смысл. Не нота, а фраза. Даже в речи. Коммуникация — основа и общения, и искусства, и понимание

зависит от ясности и длины фразы. Ключ не в слове, не в слоге и не в букве. Если слушатель делает усилие, чтобы понять фразу целиком, то он скоро устанет. Когда со-бе-сед-ник го-во-рит вот так (*говорит медленно по слогам*), это интересно в первую минуту, но потом должно что-то измениться.

— *Какая интересная точка зрения.*

— А как мы можем отменить законы коммуникации? Длина мысли родственна длине дыхания — и в музыке, и в речи, ее бедной родственнице. Длинные фразы нужно особенно тщательно строить.

— *Я тоже не люблю длинных фраз. Когда пишу, стараюсь сократить фразу, чтобы мысль была четкой и понятной. Без этих нудных длиннот.*

— И Вы себя ставите на позицию читающего. Или я себя ставлю на позицию слушающего. Без этого нет никакой коммуникации. Артист во время исполнения мышечно активен, и ему

интересно. А слушатель сидит. Он ничем не занят, он не двигается, не танцует, не читает, не сидит в фейсбуке (надеюсь). Он пассивен. Поэтому нужно делать поправку на то, что артисту интереснее, чем слушателю. Значит, его нужно чем-то интенсивно кормить. А кормить я могу только интересным сюжетом. Нарратив невозможно отменить, если речь идет об искусстве организовывать время, то есть о музыке. Если мой сюжет распадается из-за медленного темпа или неумения соединить ноты, то я не уважаю слушателя и не знаю законов своего вида искусства. Поэтому для меня медленный темп опасен. Играешь медленно — фразируй немедленно!

— *О правильной фразировке еще Рахманинов говорил как о «важной сфере музыкального искусства»...*

— Фразировка — это вообще самое важное. Есть принципиальная разница между фортепиано и инструментами, которые играют один голос, например, кларнетом, или певцами. Они гораздо лучше фразируют, потому что они только это и делают. А пианист начинает с сопровождения, с фактуры. Она трудна, часто изложена очень черными нотами, их много, их надо выучить. Голова занята ими почти целиком, и маленького островка в мозгу, ведущего главную тему, недостаточно. По сути, пианист — это две профессии. Один — это слуга, который занимается фактурой, пальцами, всем хозяйством черновым. Другой — дирижер, определяющий главное. То, что самое трудное, не обязательно самое важное. Именно дирижер внутри нас говорит: где самое важное? Почему оно как на чужом языке? Где фразировка? Я люблю разделить задачу: вот концертмейстер играет, а вот солист. Например, в Шопене это очень часто помогает. Главный голос должен чувствовать себя свободно, естественно, хорошо пониматься. Фон не должен закрывать главного. В театральном спектакле мы видим драпировки, декорации, парики, костюмы и так далее. Все это интересно, выразительно, дорого, важно. Но, как только открывается рот актера, вы начинаете следить за текстом, за актерским голосом, фразировкой. Хорошая фраза — мост из прошлого в будущее, та линия, которая заставляет меня слушать и интересоваться, что там впереди. Нужно, чтобы она долго не рвалась. Я люблю, когда длинная фраза.

— *Вы знаете, что Вас называют еще «объективным» пианистом?*

— Да ради бога.

— *Вы за инструментом выглядите отстраненным. Аристократично сдержанный образ.*

— Это все от страха (смеется).

— *При этом Вы абсолютно свободны, и музыка возникает как будто сама собой. Вами хочется любоваться, как, наверное, когда-то любовались Софроницким.*

— А есть ли видеозаписи Софроницкого?

— *Есть. Но мало.*

— Даже у Рахманинова ни одной нет. Вообще ни одной. Представляете, какая обида. Вот на кого бы я посмотрел, как он играет. А по поводу лица... не люблю, когда играют лицом.

— *Но у молодых пианистов в последнее время просто поветрие какое-то. Как им объяснить, что это раздражает и отвлекает от музыки?*

— Как педагог, я не могу на это не обращать внимания. Обычно я гово-

рю своим ученикам, что это — важный канал воздействия на слушателя, который является также и зрителем. И этот канал очень эффективен. Но чем больше вы «хлопочете» лицом, тем меньше смысл каждого отдельного «хлопотания». Нахмуренные брови могут отлично показать ваше внутреннее состояние, если вы их нахмурили только в кульминации. Но если вы их хмурите каждый такт, то я скорее отвернусь. Актерский словарь пианиста очень узок. Мы сидим боком к публике. Самый красивый бок на свете не может быть интересен полтора часа. Вы знаете Бастера Китона, комика раннего немого кино?

— *Да.*

— Его лицо неподвижно. Он комик с неподвижным лицом. Легкое движение глаз превращается в драгоценность его словаря. Актер, который ценит дозу выразительности. Он знает, что, чем больше чего-то, тем оно дешевле.

Есть еще один побочный эффект. Чем больше лицом «поднажмешь», тем



меньше себя слушаешь. Пианисту кажется, что он что-то сделал, так как он действительно сделал мимическое усилие. Но акустически ничего не произошло. Это называется самообман. Я очень критично отношусь к излишнему «хлопотанию лицом».

— *Во время выступления Вы воспринимаете зал как что-то живое? У зала ведь бывает разная энергетика. Бывает тяжелая публика, бывает комфортная публика. Вы это ощущаете?*

— Артист часто слушает публику внимательнее, чем она его. Публика ничем никому не обязана, она и так уже много сделала: купила билет, оделась, вышла из квартиры, долго ехала в концертный зал. Ее надо вознаградить за это. Все. Уже достаточно, что публика сидит в зале. Опытный артист должен интуитивно чувствовать, что сейчас в публике происходит, как она тебя воспринимает. Иногда боковым зрением я вижу какое-то движение и думаю:

есть такие, которые делают маленькую вариацию на тему звонка. Есть знаменитый вальс Амлена на музыку звонка Nokia. Много чего происходит смешного. Я один раз просто остановился, посмотрел вот так в зал (*скорчил мину*). Но нельзя наказывать публику. Нельзя. Люди ведь пришли, кто-то не выключил телефон, он виноват, а наказания все.

— *Я не могу понять этот парадокс. Ведь все прекрасно знают, куда пришли и что надо выключать звонки. Тем не менее не бывает концертов без звонков мобильных!*

— Знаете, я много играю в Японии и не помню случая, чтобы там звонил мобильный во время концерта.

— *Может, у них просто стоит оборудование, которое глушит сигналы?*

— В Екатеринбурге в зале филармонии точно есть такое оборудование. А в Японии просто все выключают. Там люди так себя ведут. Внутренняя само-

надчатый раз, фирма Kawai организует русскую фортепианную школу, в которой участвуют Сергей Леонидович Доренский, Андрей Писарев и я. Мы втроем туда ездим и преподаем. Я там раз 80 уже был, даже, может быть, и больше, езжу по два-три раза в год, начиная с 1989 года. И объездил Японию с самого севера по самый юг. Естественно, я там и преподаю много, и играю, поэтому знаю и люблю эту страну. Раньше она мне казалась необычной и не очень понятной. А сейчас я вижу в ней внутреннюю стабильность, которой так везде не хватает. Там она есть. Я туда езжу с удовольствием.

— *Традиция в Японии — основа основ общества. Говорят, там много талантливых детей.*

— Детей везде много талантливых. Я не знаю места, где было бы мало талантливых детей! В Бразилии я помню очень сильное впечатление от музыкальной школы. Это было давно, но я помню, что меня поразили эти дети.



звук. Может быть, слушатель просто почесался. Но я думаю: скучно ему. Значит, что-то надо сделать, внимательнее себя слушать. Чем внимательнее я сам себя слушаю, тем внимательнее публика слушает меня.

— *А звонки всякие, удары тупых предметов, возникающие непонятно откуда? Это Вас отвлекает?*

— Бывают удары и острых предметов. Надеюсь, не в зале. Конечно, отвлекает. Иногда реагирую очень импульсивно. Есть разные реакции. Есть солисты, которые просто дальше играют. Есть, которые смотрят в зал,

дисциплина у них невероятно сильна. Да я и не знаю, с чем это сравнить — Япония очень особенная в этом смысле страна.

— *Японская культура — это вообще отдельная тема.*

— Да, я очень рад, что я туда езжу, и рад, что мне нравится. Было время, когда я японские особенности не очень понимал.

— *Вы туда ездите выступать или преподавать?*

— И то, и другое. Каждое лето, наверное, уже в тринадцатый или четыр-

— *Сейчас Вы преподаете в Америке. Где именно?*

— В Бостонском университете. Там есть школа (колледж) с театральным, художественным и музыкальным факультетами. То есть это школа искусств при Бостонском университете. Возраст студентов очень разный — от 15 до 30 лет. Очень много студентов разных национальностей, я имею в виду и корейцев, и китайцев, и в том числе и американцев. Хотя сейчас это стало нормой. У меня в Москве в классе и испанцы учатся, и бразилец учился, и американец, и японцы, естественно, но это Московская консерватория. А вот в Бразилии, кроме бразильцев, никого не было. В немецких консерваториях много иностранцев, тоже в основном из Азии. И в Америке много азиатов.

— *Да, это заметно. В последнем шопеновском конкурсе, который проходил осенью прошлого года в Варшаве, участвовало много пианистов из азиатских стран.*

— Наверно, классическое искусство выживает сейчас благодаря Азии. Хорошо, что есть эта мода, она привлекает молодежь. Это немного лечит пессимизм, так как в целом аудитория классических концертов стареет. Это очень заметно в Америке и Европе. Когда я прихожу на концерт потрясающего Бостонского симфонического оркестра,

я вижу только седые головы. Я не знаю, в чем главная причина процесса. Наверное, мы проигрываем в коммуникации. Словарь классического искусства требует усилий, обучения, таланта слышать, терпения. На мой взгляд, это все вознаграждается бесценным удовольствием, но многие считают, что усилие слишком большое, а удовольствия никакого.

У нас с опозданием на поколение происходит похожий процесс.

— *В Америке нет среднего звена музыкального образования, как наша Мерзляковка или Гнесинка?*

— Есть, но в рамках университетов. В Америке также очень много частных педагогов. Никто не смотрит, что вы окончили: если вы годитесь по уровню, то поступаете сразу в университет. 15-летние дети могут играть отлично и поступить. Еще не забывайте, что обучение в Америке платное, стипендии есть, но достаются не всем. В Европе обучение бесплатное. Система образования в Советском Союзе была замечательной, ей способствовала государственная поддержка. Государ-

— Из-под палки, со слезами. Мне сначала нравились крючочки, то есть ноты, а первое музыкальное впечатление возникло, наверно, лет в девять или десять, когда моя одноклассница играла «Апрель» Чайковского. Я помню, просто остолбенел от красоты этой музыки. Но это произошло уже после минимум трех лет занятий! Причем я был не самый тупой. Вывод: обязательно нужно сделать усилие, даже слегка против воли ребенка.

— *Вам (да и нам тоже) повезло, что у Вас был кто-то, кто своей силой воли заставил Вас заниматься.*

— Наверное, есть педагогика, которая мотивирует из-под палки, а есть педагогика, которая говорит: смотри, как интересно. У того, что ты сейчас делаешь, есть две стороны. Одна сторона — это пальцы, мышцы, их нужно тренировать, трудно, но необходимо, потому что есть другая сторона — как стихи, как небо, как погода. Красивое, таинственное. Мне кажется, в этом направлении надо идти. Увлекать этим языком.

— *Вы воспитанник Доренского, Мацуев тоже. Но насколько же вы разные!*

— Во-первых, для того, чтобы ученики были одинаковые, педагог должен возиться с каждой нотой, а во-вторых, наверно, подавливать собственным авторитетом. Тогда все студенты начинают играть более или менее одинаково, даже самые разные. Вы можете узнать руку жесткого педагога во многих его учениках. У Доренского этого нет. Он, во-первых, не считает нужным возиться с каждой нотой. Как правило, к нему попадают студенты очень яркие и уже хорошие. Во-вторых, он замечательно работает со сценическими страхами. Он заставляет играть ярче, заставляет забывать о своих собственных «я боюсь». «Ты хочешь играть бледно? Ты хочешь играть болезненно? Это должно быть ярко!». Я помню, он мне говорил: «Что ты играешь, как больная курица?»; «Не ползай по клавишам, как муха». И я стал ловить себя на том, что играю ему ярче, чем задумал. И получается правильно. Но вот Мацуеву, например, не нужно это. Он себя чувствует перед сценой,



ство считало классическое искусство (и спорт) этакой медалью на груди, талантливые дети были гордостью. Вот и я результат этой системы поддержки, у меня родители не музыканты.

— *А где Вы начали учиться музыке?*

— В 10-й музыкальной школе на Кропоткинской. Это было очень коротко, меньше года, тем не менее я вспоминаю с удовольствием.

— *Когда Вы были ребенком, с удовольствием занимались или из-под палки?*

— *А к Доренскому Вы когда попали?*

— Я ему сыграл в первый раз, когда был, наверно, в классе девятом. Мой школьный педагог, Юрий Владимирович Левин, привел меня к нему «показать ребенка» (тогда такая практика существовала и сейчас существует), вот я ему и поиграл. А потом случайно мы оказались в один день в Харькове, я играл там концерт Чайковского, а он буквально через день играл Рапсодию в стиле блюз. Помню, он меня послушал на этом концерте, и это был, наверно, 80-й год. Мне было 16 лет. А в 1982 я уже поступил в консерваторию.

как перед прыжком. То же самое у Оли Пушечниковой-Керн. Такая яркость: «Я хочу на сцену, мне очень это нравится!». А есть другие, вот, в частности, я. И Сергей Леонидович мне очень помог. Помню, как совершенно провально играл ему в первый раз концерт Шопена. Он сначала буркнул что-то неопределенное, а потом говорит: «Ну-ка, давай еще. Ничего-ничего, все получится. Ты, конечно, зажаты в первый раз был, я все понимаю, давай еще». И второй раз я ему играю и понимаю, что уже меньше страха. Что уже становится легче. Он понял сразу, что дело не в каждой ноте,

а в общем состоянии. Вообще, иногда реплика какого-то другого человека, не обязательно твоего собственного педагога, может сыграть громадную роль. Я помню две-три-четыре фразы, сказанные случайными (не моими) педагогами. Вот, например, Элисо Вирсаладзе сказала мне однажды в Сантандере, где она была в жюри. Мы вдвоем с Сергеем Ерохиным просто шли по улице, она нам рассказывала, как мы играем, и вдруг мне говорит с замечательным грузинским акцентом: «Вы понимаете, ваше piano не чревато forte». Она открыла простой фразой очень важный момент: кульминация должна начинаться в самом-самом далеком от нее месте. То есть этот путь с самого маленького piano, с самого тихого и спокойного места к взрыву должен быть ясен. И чем меньше звука, тем больше он должен увенчаться кульминацией. И чтобы это было как одно движение.

— Элисо Константиновна вообще потрясающий человек.

— Да, музыкант она потрясающий, она слышит какие-то особенные вещи.

И у меня много чего улетело... Я не был готов к каким-то вещам. Мне говорили-говорили-говорили, потом спустя годы я думаю: боже, как же я это не понимал? Помню, в школе у нас уроки ансамбля вела Инна Алексеевна Окраинец. Человек с трудной судьбой, очень яркая. Она оказала на меня очень большое влияние, как я теперь понимаю. Она мне дала какое-то первое представление о профессии. Мучила меня — ну, сыграй, фа-ре-фа. Из первой сюиты Рахманинова. И очень любила говорить: «Сыграй круглым звуком, с напряжением». Для меня тогда круглый звук ничем не отличался вот от этого плоского (*напевает*). Сейчас я понимаю, чем это отличается. А тогда... пока я не разозлился, ничего не вышло.

Денис Мацуев в книге «Жизнь на crescendo»: «Павел Нерсесьян — один из самых выдающихся педагогов и концертирующих музыкантов нашего времени, уникальный бриллиант русской пианистической школы».

единилось. Потом опять разделилось. Сейчас никто не учится подолгу у одного и того же педагога. Понятие школы, по существу, исчезло. Мы можем об этом говорить, слушая записи французов, немцев, американцев, русских первой половины XX века. Вот четыре основные школы. Полвека и даже больше назад. А сейчас уже нет.

— Ну как же, любая школа четко прослеживается в учениках. Вот, к примеру, школа Льва Николаевича Наумова.

— Но Наумова уже нет. Вот вы слушаете Бабаяна, который учился у Власенко, Горностаевой и Наумова. И кого вы слышите? Бабаяна. Вы представляете, что здесь есть влияние и одного, и другого, и третьего. Или даже Плетне-



С профессором Доренским

Эта ее фраза мне очень помогла, и я ее часто привожу, прямо с ее акцентом, потому что она в одной формуле открывает связь между разными концами одного и того же процесса. Я еще помню несколько таких фраз от разных людей. С другой стороны, ученик должен быть готов к пониманию, педагог должен догадываться, какими словами объяснить. Даже такая фраза, умная, красивая, может не прорасти.

— Еще недавно в Московской консерватории было четыре фортепианных кафедры — Сергея Доренского, Михаила Воскресенского, Веры Горностаевой и Виктора Мерджанова. Остались две... Как думаете, не идет ли дело к тому, что кафедры вообще упразднят?

— Так ведь и было когда-то. Я считаю, что это все чисто формальное деление. Когда-то так было, потом объ-

ва, который работал тогда ассистентом у Власенко. И чье влияние больше? Вы-то слышите Бабаяна... Вы слушаете Микеланджели. Кто его педагог? Ну, кто-то был, конечно. Но Вы слышите Микеланджели. Вы слышите индивидуальность, которая вообще-то выламывается из этих рамок. К какой школе принадлежит Марта Аргерих из Аргентины? Ну, училась она в Европе. Но ее Вы сразу узнаете. Ее, а не школу. О какой школе

можно говорить, когда играют множество талантливых китайцев, которые учатся одновременно у пяти педагогов или переходят от одного к другому. Это могло иметь смысл, когда учились подолгу в одной консерватории, у одного педагога, когда были кафедры Нейгауза, Гольденвейзера, Оборина и Фейнберга. Во время моей учебы были Татьяна Петровна Николаева, Власенко, Малинин... Доренский был деканом. Когда я начал работать в консерватории в 1987 году, эти кафедры существовали. А потом довольно быстро они исчезли. Говорили: это ученик такого-то. И это более важная информация, чем «представитель такой-то кафедры». Как можно кафедрами мерить? На какой кафедре училась Аргерих? А потом еще существует Гнесинка. Она, считай, через дорогу. И там всегда были очень сильные педагоги. И Питер. И не только.

— *Вы работаете в разных городах и даже государствах. Ученики отличаются там и тут?*



— Они разные. Но я стараюсь так, чтобы они хотели ко мне идти. Я их не наказываю. То есть я, естественно, много требую, иначе педагогика не имеет смысла. Но педагогика также не имеет смысла, если нет доверия. Это важнейшая вещь. Если есть доверие, тогда студент готов работать, причем одинаково в любой стране.

— *У Вас так было с Сергеем Леонидовичем? Доверие к нему с Вашей стороны?*

— Он меня очень мотивировал. Доренский может одной фразой, одним

словом описать проблему. Он не детальный педагог. Он умеет слушать. Это громадный плюс. Когда ты играешь, знаешь, что он тебя очень внимательно слушает. Это очень чувствуется: атмосфера возникает. А потом он вдруг говорит одну фразу, и она, как ключ, как формула, помогает. Помню, как-то он вдруг звонит мне после урока и говорит: «Знаешь, я забыл тебе сказать. У тебя очень короткая фраза». Ему это показалось важным тогда.

— *А как Вы подбираете себе репертуар?*

— Я люблю менять произведения. Я не люблю играть одно и то же. Иногда, когда совсем нет времени, я повторяю то, что играл. Хотя с возрастом повторяемые вещи требуют почти столько же времени, что и новые.

Вообще я люблю, чтобы красиво сочеталась программа, чтобы была какая-то идея. Но, к сожалению, это трудно, потому что надо, чтобы вся музыка клеилась. Вот у меня в прошлом году



С Максимом Пастером

были Прокофьев и Чайковский. Я постарался найти какие-то общие связи между ними, и вдруг нашел в Шестой сонате «Юмореску» Чайковского. И постарался их сыграть подряд. Я очень люблю сочетание редких вещей с известными.

— *Как Вы редкие вещи находите?*

— Да это может быть все что угодно! Тот же Россини неожиданный.

Или у Мендельсона интересные вещи, у Грига. Помню, как Федя Амиров принес 14 багателей Бартока. Совершенно потрясающая музыка! И я их выучил, сыграл, правда, всего один раз. Трудно оказалось. То есть информация приходит, как хочет, сама. То случайно услышал по радио, то студент что-то принес, то вдруг кто-то сказал, посмотри, какая музыка хорошая. И вокруг этой уже любимой темы возникает кристаллизация. Бывает очень интересно, когда есть какая-то идея.

— *В этом году все играют Прокофьева в честь его 125-летия. А как Вы относитесь к Прокофьеву?*

— Очень-очень люблю. У него еще и много не игаемого есть. Иногда устаешь от того, что играется постоянно. Например, Седьмая соната, уже трудно поразить ею. Из концертов люблю второй и третий, первый меньше...

— *Видела запись Второго концерта с Вами, Александром Сладковским*



и оркестром Республики Татарстан. Очень прилично сыграли. Сладковский умеет идеально подстроить оркестр под солиста.

— Да, это не очень просто. Особенно трудно бывает в концертах Шопена. Там нужно знать всю партию наизусть, и еще пианист может такое вытворять! И ведь имеет право, музыкально он ведет. Поэтому дирижеру неопытному очень трудно. Я играл с Лиссом один раз концерт Шопена, было удивительно легко, хоть я очень нервничал.

— *Первый или Второй концерт?*

— С Лиссом тогда Второй играл. Лисс вообще великолепный. Они играли очень гибко. И половину моих страхов сняли.

— *У Шопена все так прописано для пианиста, кажется, там ничего добавлять нельзя. Вы позволяете себе какие-то вольности по отношению к тексту?*

— Романтический композитор — это сочетание свободы и деспотизма. С одной стороны, должно быть ощущение свободы и ощущение нев्यученности этой музыки, как будто она только что из сердца взялась. Но при этом каждая нота буквально и у Листа, и у Шопена, и у Шумана имеет какой-то артикуляционный значок. Значит, ищи. Зачем стоит эта точка? Зачем эта лига? А почему вот так? Пытайся. Тем не менее это все не должно сковывать. Очень важный момент — как понимать музыкальный текст. Ведь если я не делаю эту лигу, то будет звучать как иностранный акцент. С моим иностранным акцентом я никогда не буду играть в шекспировских пьесах в английском театре. Мне нужно довести свой акцент до идеального английского, а дальше я абсолютно свободен. И эти точки, лиги и прочие акценты — это и есть уровень грамотности, без которого нельзя. Достигни этого уровня, а дальше иди выше, и ты свободен.

— *А дальше нужно еще иметь, что сказать публике.*

— Это уже личностный момент, талант. И насколько ты можешь понять глубинную, поэтическую часть этого текста. Но довести свою игру до уровня формальной грамотности нужно обязательно. Нужно в игре показать две вещи: как ты знаком с традицией и как ты свободно можешь этим знанием пользоваться. Хотя каждый новый талантливый пианист рождает свое. Но больше всего я люблю сочетание точности и свободы. Интерпретация никогда не открывает всего, что есть в музыке. Можно сравнить это, например, со священными текстами. Толкование их не заканчивается никогда. Музыкальный, поэтический смысл до конца не исчерпывается. Каждый новый восприимчивый человек приходит со своим пониманием.

— *Но это же работа на тонком духовном уровне.*

— На духовном уровне наша работа простая: вы просто должны все выучить, одеться, выйти на сцену и сыграть! А если серьезно, то нужно подготовить выступление как поэтическое послание, информацию. И еще очень важно

музыку подать как сюжет. Вот, кстати, возвращаясь к медленным темпам. Музыка нарративна. Без ощущения, что вы ведете рассказ, вас слушать не будут. Когда вы показываете гостям фотографии, замечаете, что на третьей минуте они начинают зевать. Почему? Нет сюжета. А почему мы еще ходим в кино? Потому что это чистейший властный нарратив, это сюжет, который хватает вас за горло и ведет вперед. Вот так же должна действовать музыка. У каждого опытного слушателя есть пара примеров удачнейших концертов, где невозможно было дышать от ощущения власти артиста. Именно это косвенно имела в виду Элиса Константиновна. Она тоже подчеркнула ощущение сюжета — от *piano* к *forte*. Должно казаться, что впереди какая-то тайна, что сейчас что-то такое произойдет. А когда темп нарочито медленный и меня никуда не нацеливают, происходит провал.

Я вообще не люблю этих высоких текстов. Мне почему-то кажется, что музыка должна бояться возвышенных банальностей и штампов. Хотя категория возвышенного музыке удается лучше всего, и я к этому очень восприимчив. Приходишь к выводу, что некоторые вещи можно высказать только музыкой, от слов они разрушаются.

— *У каждого есть свои жизненные этапы, когда мы проходим влюбленность в музыку каких-то композиторов. Вы замечаете за собой изменения во вкусах?*

— Вообще-то не очень много. Я могу утомиться от какого-то произведения. Есть композиторы, которые всегда остаются с тобой. У меня это Чайковский. Или Шуберт, Шуман. Верди очень люблю. Бах. Их много, я сейчас просто называю, что первое приходит в голову, и это не значит, что эти лучше, чем какие-то другие, но все же. Очень люблю Вольфа. Вот у Рахманинова, помню, я был влюблен во Второй концерт, во Вторую сонату. Сейчас я их не люблю. Может быть, переслушал лишнего... Я говорю сейчас только о своем музыкальном вкусе. Это гениальная музыка, но в какой-то момент я начинаю больше ценить Первую сонату Рахманинова. Ее речь сейчас мне кажется более важной.

— *Сейчас у Вас есть такая вещь, которая кажется очень важной?*

— Да, это то, что я буду сегодня играть. Квартет Брамса, 26-й опус, ля мажорный. Совершенно потрясающий, за пределами слов. А есть Вариации на тему Паганини, обе тетрадки, гениальная музыка, но я не чувствую к ним голода. А потом вы слышите, например, валторновое трио, опус 40 и — о,

боже! Какая красота, невозможно. Эта музыка настолько лучше! Влюбляешься, потом опять привыкаешь. Такие переклочки часто случаются. Но есть вещи, которые всегда действуют: «Времена года» Чайковского, например, или «Детский альбом», или «Евгений Онегин». Невозможно оторваться, настолько это всегда хорошо. Или «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Эти вещи не приедаются.





Профессор Сергей Доренский: «Павел Нерсесьян — необыкновенная личность. Пианист гипнотического воздействия. А как у него звучит рояль! Удивительный музыкант, обладающий энциклопедическими знаниями; поразительно интеллигентный и благородный человек. Он блестяще разбирается в философии, литературе, живописи. Мне кажется, он может прочитать лекцию на любую тему... Помню, когда мы гастролировали со студентами моего класса по России, он, приезжая в очередной город, первым делом шел в краеведческий музей: узнать что-то новое. Его уроки со студентами не менее интересны, чем его сольные выступления. Он редко показывает за роялем, но замечательно рассказывает, проникая в самую суть музыкального произведения».

— А к современным композиторам как Вы относитесь?

— Иногда ужасно интересно. Иногда я их просто не понимаю. Кроме того, современные сочинения бывают весьма трудоемкими. Чисто практически я бы играл, если бы не преподавал. Я бы больше объединял в программах разных стилей. Можно сыграть в одной программе XVIII, XIX и XX век. Или даже XXI — пожалуйста, уже достаточно много написано. И Мессиана я бы побольше играл, и Бартока.

— Есть же великолепные фортепианные вещи у наших русских композиторов начала — середины XX века. У Мясковского, например, или Рославца.

— Мясковского мало играют, и это очень обидно. А Рославца я играл. Я играл весь русский авангард: Мосолова, Половинкина, Рославца, а потом Фейнберга, и это было очень интересно. У Глиэра сколько хорошего! Глиэр весь такой тональный. Тут подряд просто вспоминай... У Александрова очень интересная есть музыка. Я играл его

романсы, это такая позднеромантическая русская традиция, хорошая очень. И даже Прокофьев, между прочим, не весь играет. Давно не слышал, чтобы игрались его 50-е опусы или 30-е. Я играл четыре пьесы, опус 32, с восторгом. Там, где четыре танца. А сколько у Метнера хорошего! Есть еще вокальный Метнер, и он тоже великий.

— Да, к примеру, Яна Иванилова с Борисом Березовским эту тему великолепно развивают.

— Я с ней играл. Именно Яна открыла мне вокального Метнера. Она замечательная, я ее очень люблю. Я с певцами не очень много выступаю, но в основном именно с ней. Разный репертуар: и «Любовь поэта», и Чайковский, и Метнер, и Глинка, и Гурилев, и Даргомыжский, и много еще. Было два или три концерта, я бы больше сделал, но и я не могу, и она занята. И с ней очень любят все выступать. При этом она способна петь все что угодно. Если бы у меня была возможность выбирать свою жизнь, я бы, конечно, играл с певцами больше. Я это и люблю и, кажется, умею.

— *Что Вам помогает расслабиться, снять напряжение?*

— Концерты — это и есть снятие напряжения. Мы с Колей [Луганским]

об этом как-то говорили: «Ой, вот у меня сегодня концерт!» — «Так это ж свободный день». Это значит, что весь день я ничего не делаю... Ну, позаниматься, потом отдохнуть, потом идти на концерт. А потом начинается страх. Но когда камерный концерт — это же просто день отдыха. Ежедневная рутина более нервная. Нужно все успеть, дел много. А день концерта — это абсолютно точный распорядок дня. Вам не нужно в этот день ничего решать. Психологически этот день как вырубленный из мрамора.

— *И все-таки как снимаете напряжение?*

— Сменой деятельности. Сажу, что-то в Интернете читаю, какую-то глупость смотрю, в основном совер-

шенно не интересное что-то, но снимаю этим напряжение. Физические нагрузки замечательно действуют. Отжаться с утра. Подняться на пятый этаж без лифта. Физические нагрузки обязательно нужны. Я стал замечать, например, когда турбулентность в самолете, помогают мышечные упражнения, размять ноги, икры, немножечко шею... Когда я получаю информацию от собственных мышц, я просто не обращаю внимание на то, что происходит с самолетом.

Люблю гостей. Погулять люблю. Очень люблю путешествовать. Я не вожу машину, но мой друг водит, и мы каждое лето по Америке катаемся. И по окрестностям Москвы обязательно. ■

Участники проекта «Опера априори»: Н. Морозова, П. Нерсесьян, Д. Зыкова, Е. Харакидзян, М. Пиццолато, Л. Генюшас, М. Пастер



ВЫСОКАЯ ТРАГЕДИЯ ГРИГОРИЯ СОКОЛОВА

КОНЦЕРТ



Владимир Ойвин



Санкт-Петербург,
Большой зал
Филармонии,
29 марта 2016 года
Григорий СОКОЛОВ

Шуман.

«Арабески» C-dur, op. 18.
Фантазия C-dur, op. 17

Шопен.

Два ноктюрна, op. 32: H-dur, As-dur.
Соната № 2 b-moll, op. 35

БИСЫ: Шуберт. Музыкальные
моменты op. 94 (As-dur, f-moll).

Шопен.

Мазурки: cis-moll op. 63 № 3, cis-moll
op. 50 № 3. Прелюдия Des-dur op. 28.

Дебюсси.

Прелюдия «Канопя» (вторая тетрадь)

грустный, а трагический, надрывающий душу и исполнителя, и слушателя.

Грустной была программа концертов в Петербурге в 2012 году: 11 апреля в Большом зале филармонии и 3 сентября в Малом зале консерватории (в честь ее 150-летия). То был единственный случай за многие годы (не менее 15 лет), когда Григорий Соколов сыграл в городе на Неве два клавирабенда в одном году. Тогда особо пронзительно грустно прозвучала у него Соната № 8 a-moll К. 310 Моцарта, особенно ее вторая часть *Andante cantabile con espressione*. Но все же то была грусть, а в последнем концерте в зале нарастало ощущение трагедии. Ее предчувствие витало в БЗФ все три репетиции, предшествовавшие концерту 29 марта, на которых мне довелось быть.

Программа довольно традиционная и не предвещавшая, казалось бы, особых неожиданностей. Но в том-то и состоит величие и масштаб личности этого музыканта, что под его пальцами любое сочинение приобретает — зачастую неожиданно — совершенно новое звучание, открыть которое удается только ему. И это новое не всегда сразу принимается некоторыми поклонниками таланта Григория Соколова. Но это их проблемы. Сам же пианист абсолютно уверен в том, что истина с ним.

Как всегда, начало первой репетиции было посвящено выбору одного из двух роялей Steinway, точки его установки и обсуждения вопросов его настройки с неизменным Евгением Георгиевичем Артамоновым, уже много лет приезжающим в Петербург специально для настройки инструмента к концерту Григория Соколова. В процессе разговора Артамонов уже начинает регулировку механики, и к началу первой репетиции рояль более-менее удовлетворяет Григория Липмановича. Но это только предварительная работа. Основная — или поздно вечером после очередного концерта в БЗФ, или рано утром до начала репетиции, когда Артамонов будет колдовать наедине с инструментом. Если в зале нет концерта или оркестровой репетиции, то настройка происходит на сцене; если же сцена занята, то рояль выкатывают в фойе.

Пауза в выступлениях великого музыканта наших дней Григория Соколова в родном Петербурге оказалась двухлетней. Но потрясающим концертом 29 марта 2016 года почитатели его таланта были вознаграждены сполна.

В 2015 году из-за болезни пианист перенес свой ежегодный концерт почти на год. В 2013 году в назначенный день маэстро тоже был болен, но тогда концерт вместо апреля состоялся в июне. Решение перенести концерт на год фактически означало его отмену; и оно было не совсем понятно: в графике выступлений маэстро в тот период были промежутки, позволявшие выступить в Петербурге. Но, вероятно, по неведомым нам причинам это было неудобно пианисту.

Так или иначе, но пауза затянулась на два года. В результате ажиотаж вокруг последнего концерта вышел за все мыслимые рамки. За все годы посещения концертов Григория Соколова я не видел такого количества приставных диванов и банкетов в колоннаде. Хоры были забиты до предела. В антракте не протолкнуться сквозь толпу, в которой мелькало множество москвичей. Похоже, что они составляли чуть ли не четверть зала. Духота в зале была такая, что на хорах две девушки упали в обморок. Но это все внешние, привходящие детали.

Главное, что даже в череде блестящих концертов последних лет этот вечер занял особое место. С моей точки зрения, этот концерт лучший в этом перечне. Лучший и вместе с тем не просто

В ходе беседы с Артамоновым Соколов раскрывает некоторые тайны маркировки механики роялей Steinway и вспоминает свои посещения фабрики Steinway в Гамбурге.

Пианист простужен и часто брызгает в горло какое-то лекарство. Температура пока нормальная, но Григорий Липманович говорит, если повысится, отменит концерт. (Забегая вперед: все-таки поднялась, но концерт он не отменил.) Наконец, Соколов садится за рояль.

Казалось бы, давно пора привыкнуть, но беспредельное пианистическое мастерство, разнообразие звуковой палитры, волшебное туше восхищают с первых звуков. В течение нескольких часов репетиций Соколов играет практически безупречно. Но при этом отдельные, наиболее сложные пассажи он по несколько раз проигрывает без помарок. Никаких скидок на репетиционную; все звучит в полную силу. Скажу больше: Шуман на последней репетиции в день концерта понравился мне больше, чем в концерте вечером.

На репетиции и в «Арабесках», и в «Фантазии» было несколько откровений, которые не так ярко прозвучали вечером. На репетиции меня совершенно раздал своей мощью финал «Фантазии». Он весь день до начала концерта звучал у меня в ушах попеременно с первыми фразами «Арабески». Мне повезло больше, чем большинству слушателей.

Очень убедительным показался переход «Арабески» аттасса в «Фантазию». Так было и на репетициях, и в концерте. Первая часть Фантазии, *Leicht und zart*, очень красиво прозвучала на piano. А *minore I* неожиданно страстно. И здесь, и в *minore II* также неожиданно время если не остановилось, то сильно замедлило свое течение. Соколов — один из немногих музыкантов, которым дан дар (именно дар, а не умение — этому невозможно научиться, и уж тем более это

не может быть инструментом осознанного влияния на слушателей): управлять течением времени. Он убедителен и в *ritenuto*, и в *accelerando*. Это же произошло и в «Фантазии», где вторая часть *Mäßig* была именно массивной и почти неподвижной. К финалу *Langsam getragen* движение возобновилось и привело к мощному *ff*, перешедшему в последних двух тактах к истончающему *piano*.

Слушать Григория Соколова — не легкая работа. Что бы он ни играл и при любом замедленном темпе, это не бывает скучно. Трудно? Да! Но ведь никто из знакомых с его творчеством не идет на его концерт расслабиться и отдохнуть. Казалось бы, между сценой и залом что-то вроде прозрачной стены, разделяющей их. Но одновременно Григорий Соколов требует от каждого отдельного слушателя сотворчества. Он не обращается к толпе, даже к той избранной, что заполняет его залы. Он обращается к каждому слушателю лично. И нам дано на его концертах великое счастье общения с личностью грандиозного масштаба.

Во втором отделении звучал Шопен. Первый ноктюрн си мажор стал некоторым просветом в тучах общей трагической атмосферы концерта. Ноктюрн ля-бемоль мажор вернул нас в атмосферу трагедии и привел к ее финалу.

Соната № 2 b-moll стала ярчайшей кульминацией не только конкретного концерта, а целого периода последних лет. Особенно ее третья и четвертая части: *Marche funebre* и *Finale*. Более всего потряс *Marche funebre*! Он был сыгран очень просто, пианистически совершенно и невероятно мистично. Человеческая речь — по крайней мере моя — не в состоянии выразить потря-

сения от этого исполнения. «Останься пеной, Афродита, И слово в музыку вернись», — написал Осип Мандельштам. Музыка непередаваема словами. Но это потрясение останется со мной до конца моих дней. Именно это исполнение позволило назвать концерт 29 марта лучшим за последние 15 лет, если не вообще за все годы концертной карьеры Григория Соколова.

Любопытен один штрих. Все три репетиции я ждал *Marche funebre*, но на репетициях пианист не сыграл его ни разу.

В концерте я сидел наискосок позади пианистки Полины Осетинской и видел, что она плакала и на сонате, и на бисах. Я не напишу лучше, чем она сразу после концерта: «Во втором отделении слезы льются уже нескончаемым потоком, заливая платье, колени. Вдруг слышишь, как в Похоронном марше мир разделяется на мир живых и мертвых — Харонова лодка неслышно отплывает будто на рапиде, а живые стонут и тянут руки на берегу».

Шесть бисов, как обычно, составили третье отделение концерта. Они не были случайными. Два музыкальных момента Шуберта немного развеяли атмосферу трагизма, созданную Второй сонатой Шопена. Две мазурки и прелюдия заставили вспомнить 10 мазурок Шопена, составивших второе отделение концерта 23 апреля 2014 года.

Весь концерт завершился явно не случайной прелюдией Дебюсси «Канопа» из Второй тетради, исполненной потрясающе красиво. Когда после концерта мы с моей московской коллегой Надеждой Игнатьевой подошли к Григорию Липмановичу поблагодарить за потрясающий концерт, она особо отметила прелюдию Дебюсси. На что Соколов спросил, знает ли она что такое «Канопа»?

— Какой-то древнегреческий сосуд.

— Это не просто сосуд, и не греческий, а довольно большой древнеегипетский сосуд с крышкой, изображающей животного или одного из богов. Поищите в Интернете, для чего он.

Но не удержался и рассказал сам, что канопа — это сосуд с крышкой, в который древние египтяне складывали внутренности человека, извлеченные при его бальзамировании. В свете общего настроения концерта ясен выбор заключительной пьесы. В антракте пообщался с несколькими знакомыми из Москвы, которых я успел предупредить, что концерт будет неординарным даже по меркам Соколова. Они были под огромным впечатлением от Шумана и сказали, что я был прав в особой оценке концерта. Это было видно по выражениям лиц, особенно глаз, слегка затуманенных и обращенных внутрь. И это еще до второго отделения, после которого лица у тех знакомых, кого я успел увидеть, казались просто опрокинутыми! Сразу после шести бисов слов не хватало — были одни междометия. К сожалению, я почти не смог пообщаться с ними по окончании концерта (спешил на поезд), но на лицах читалось потрясение, и они могли только разводить руками.

Концерт 29 марта высветил одну грань личности Соколова-музыканта — он не только не забронзовел в своем величии, но не потерял способности меняться. Чтобы в этом убедиться, достаточно прослушать его прежние записи «Арабески» и «Фантазии» Шумана.

Нам же остается вспоминать этот концерт, пожелать маэстро преодолеть внутреннюю трагедию, надеяться услышать через год новую программу и быть готовыми воспринять нового Григория Соколова. ■



УЛЫБКА ГОРОВИЦА



Андрей Хитрук

По инициативе пианистки **Екатерины Державиной** 29 марта в резиденции американского посла в Москве состоялся **фортепианный вечер, посвященный 30-летию со дня визита В. Горовица в СССР**. В концерте приняли участие **Алексей Любимов** и его талантливый ученик **Сергей Каспров**.

Вечер открыл посол Джон Тефт, развеселивший аудиторию забавными рассказами о пребывании В. Горовица в Москве. Речь, в частности, шла о причудах великого пианиста, например,

о том, что он потребовал в качестве ежедневного обеда морской язык, который ему ежедневно доставляли самолетом из Пармы. В целом выходило, что посол представил Горовица прежде всего как забавного чудака. И его речь вроде бы вполне гармонировала со всем известной улыбкой Горовица, чей большой фотопортрет был водружен рядом с роялем. Другой вопрос, насколько верно отражают искусство великого пианиста его лучезарная улыбка и по-детски счастливое выражение лица, или же

в его случае мы имеем дело с гораздо более глубокой, разносторонней и даже трагической личностью? Во всяком случае, последовавшие выступления трех пианистов, скорее, доказывали справедливость именно такого представления.

Программа концерта, естественно, состояла из вещей, игравшихся самим Горовицем в разные периоды его жизни. Концерт открылся двумя сонатами Скарлатти в исполнении С. Каспрова, которому особенно хорошо удается с этой музыке передача нежно-матового тембрального фона, несколько напоминающего звучание клавиесина. Прозвучали две сонаты из репертуара Горовица, h-moll, K. 87 и Fis-dur, K. 319. Да и сама поза пианиста с низко склоненной над клавиатурой головой напоминала горовицевскую сосредоточенную манеру, так что публика как бы сразу окунулась в атмосферу звукового волшебства, который славился наш великий соотечественник. После Скарлатти С. Каспров исполнил одну из известных транскрипций Горовица «Пляска смерти» (точнее, обработку транскрипции Листа на известную тему Сен-Санса). Здесь виртуозное мастерство пианиста предстало

во всем блеске, и, хотя эта музыка сама по себе не претендует на особенную глубину, ее исполнение в данном контексте было очень уместным и заслужило большой успех у аудитории.

Вслед за этим в «Грезах» Шумана мы как бы перенеслись в совершенно иной мир — мир Горовица-мечтателя, интимного лирика. Эта пьеса прозвучала в исполнении Ек. Державиной, которая затем сыграла Сонату F-dur (Ноб. № 23) Гайдна. Пианистка вообще славится как выдающаяся исполнительница музыки Гайдна. Вот и на этот раз Адажио (вторая часть Сонаты) прозвучало с тончайшей нюансировкой, очень пластично и с той почти утраченной в наше время галантной изысканностью, которая отличает музыку этой эпохи. Первая же часть и финал искрились столь типичными для Гайдна бурным весельем и радостной полнотой жизни. Свое выступление Ек. Державина завершила двумя этюдами Скрябина, из op. 42, Fis-dur и cis-moll.

Последним в концерте выступил А. Любимов, с моей точки зрения, одна из самых крупных фигур современного пианизма. На этот раз он удачно соединил как бы в одно целое мрачноватую

фантазию Моцарта d-moll, K. 397 с искрящимся рондо D-dur, K. 485. Любимов — исключительно тонкий интерпретатор Моцарта (как, впрочем, и многих других композиторов). В его исполнении словно оживает танцевальная пластика и отточенность музыкального жеста в тонко детализированной фактуре. После чего мы услышали в его исполнении «Остров радости» Дебюсси — произведение, которое также любил играть Горовиц. И хотя Любимов играет его совершенно по-своему, эта музыка показала себя весьма уместной в этом, как бы тематическом концерте.

Завершило концерт не объявленное в программе, редко звучащее юношеское произведение Рахманинова: Романс для шести рук A-dur (1891), начальные такты которого позднее были использованы композитором в медленной части Второго фортепианного концерта. Соединение за одной клавиатурой всех трех пианистов выглядело, как удачная импровизация, завершившая вечер на почти веселой ноте, вновь напомнившей о лучезарной улыбке Горовица, с которой он так любил появляться перед своей аудиторией... ■

СЮЖЕТЫ И АССОЦИАЦИИ



Москва,
Концертный зал
им. П.И. Чайковского
21 апреля 2016 года
Александр ГИНДИН

При всем разнообразии вариантов программность в инструментальной музыке, как известно, существует в двух основных руслах — явной и скрытой. В первом случае «содержание» сочинения объявлено заранее. Во втором — ассоциации с тем или иным «сюжетом», вроде бы и необязательны, но сила художественной концепции такова, что от них никуда не деться.

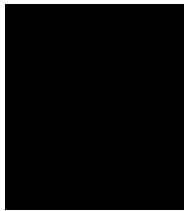
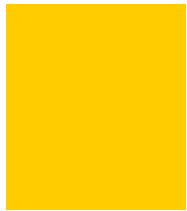
Именно таким скрыто программным получился апрельский концерт Александра Гиндина. Этот пианист давно приучил нас к пианистическому совершенству, предполагающему ясность



Михаил Сегельман

Бетховен — Лист
«К далекой возлюбленной», S. 469
Верди — Лист
Парафраза на тему Miserere
из оперы «Трубадур», S. 433
Лист
«Траурная гондола», S. 200.
«Серые облака», S. 199.
Багатель без тональности, S. 216а.
Скерцо и марш, S. 177
Шопен
Соната № 2 b-moll, op. 35
Скрябин
Поэма «К пламени», op. 72.
Соната № 5 Fis-dur, op. 53

мысли и совершенство звукового воплощения. Программа в Концертном зале имени Чайковского получилась концептуальной; ее тема «Лист и окрестности». Великий венгр предстал в параллелях и взаимосвязях с музыкой прошлого, настоящего и будущего.



Фортепианную транскрипцию вокального цикла «К далекой возлюбленной» Бетховена у нас играют редко, и причина на поверхности: в отличие от многих других сочинений подобного плана, эта листовская обработка почти лишена внешних эффектов. В концертмейстерском классе сыграть фортепианную партию, «приплюсовать» к ней вокальную строчку, кажется, смог бы и пианист весьма среднего уровня. Здесь-то и кроется волшебство: обработка Листа подчеркнута близка оригиналу, при этом Лист узнается в каждом такте, а заодно обнаруживается богатый контекст романтической фортепианной музыки. Первая песня («На холме стою, мечтая...») в транскрипции Листа ясно соприкасается с миром Шумана («Он прекрасней всех на свете», второй номер вокального цикла «Любовь и жизнь женщины»). У Бетховена тема первой песни, как известно, проводится в заключении последней («Для тебя, моей любимой...»), и в ином изложении шумановские ассоциации лишь усиливаются. Главная же тема упомянутой последней песни апеллирует к миру Мендельсона (знаменитый «Дуэт», ор. 38 № 6, завершающий третью тетрадь «Песен без слов»). В интерпретации Гиндина ясное понимание этого контекста, линии «Бетховен — Шуман — Мендельсон — Лист» подчеркнуло красоту сочинения, которое венгерский маэстро написал на рубеже 1840-х — 1850-х, в то время, когда он вступал на магистральную дорогу своей жизни — от виртуоза к аббату.

В Парафразе на тему «Miserere» из оперы «Трубадур» Верди-пианист услышал совсем уж неожиданные ассоциации с поздним Шубертом («Город» и «Двойник» из вокального цикла «Лебединая песня»). На первый взгляд странная параллель, но перемещенная на октаву вниз по сравнению с оригиналом тема хора как бы освобождается от своего оперного происхождения. И путь от первой, хоровой, ко второй (Леонора) и третьей темам (голос Манрико из темницы, который слышит героиня) становится еще одной дорогой к Листу.

Следующий вектор вполне очевиден: от позднего Листа (знаменитые шедевры 1880-х — «Багатель без тональности», «Серые облака», «Траурная гондола») к позднему Скрябину.

Особенно ясной получилась параллель между «Багателью...» в первом и Пятой сонатой Скрябина во втором отделении. Сочинение русского композитора в трактовке Гиндина обрело некоторую предметность, которая предполагает, скорее, не действие или пианистический ритуал в пространстве, лишенном пресловутой «четвертой стены», а действие концертное, сохраняющее ясные границы между сценой и зрительным залом. И в несколько «скульптурной» трактовке все элементы музыкальной ткани были отделены, ясно прослушаны, а лишь затем смешаны в строгой пропорции.

Точкой равновесия всех векторов, ведущих от Листа и к Листу, — Скерцо и марш. Одно из любимейших листовских сочинений Гиндина, эта пьеса соединяет «романтического» (явные фаустианско-мефистофельские ассоциации, отчетливые связи с миром Сонаты си минор и Мефисто-вальсами) и «венгерского» (аллюзии на «Ракоци-марш»), раннего и позднего Листа. И вполне логично, что именно этот сыгранный с блеском номер завершил первое отделение.

Центральным элементом второго отделения, наряду с упомянутой скрябинской Пятой, стала Вторая соната Шопена. В русской традиции восприятия этот шедевр в какой-то степени выходит за грань музыкального искусства как такового. Источник концепции — все тот же Лист (известны его слова о траурном марше: «Не смерть одного героя оплакивается здесь, а пало все поколение»); за ним следует Антон Рубинштейн и другие величайшие пианисты. Слушателям, привыкшим именно к такому образу сочинения, трактовка Гиндина, возможно, покажется недостаточной «аутентичной». Однако она проведена с железной логикой и пианистически убедительна. Вторая соната остается трагедией, но это трагедия жизни, а не мучительная гибель всего живого. Пианист сглаживает темповые контрасты драматических и лирических эпизодов; в его понимании сочинение — огромная поэма, в которой границы частей носят формальный характер. Средняя тема скерцо (2-я часть) как бы продолжается в центральном, ноктюрновом разделе похоронного марша (3-я часть); последний лишен

всякой демоничности, всякого элемента inferno. Важным моментом, влияющим на ощущение формы в целом, становится повторение не только первого, но и второго колена среднего раздела траурного марша; в русской исполнительской традиции (например, у Рахманинова, Горовица и Гилельса) оно (второе колено) часто исполняется один раз, и это обостряет центральную для сонаты антитезу «жизнь — смерть». Финал сочинения был сыгран как бы «во фраке», с едва заметным элементом отстранения, которое лишь подчеркнуло главную драматургическую идею.

Единственная относительная неудача концерта — скрябинская Поэма «К пламени», ор. 72. И дело, конечно, не в технической стороне. С опаской (и ненадолго!) вступаю на «скользкую дорожку» Леонида Сабанеева. Речь идет не о рецензии на несостоявшийся концерт (трюк, который рецензент, он же выдающийся русский музыкальный критик, проделал со «Скифской сюзитой» Сергея Прокофьева). Когда после смерти Скрябина Сергей Рахманинов выступил с программами из сочинений брата-композитора, Леонид Леонидович Сабанеев, чья душа всегда резонировала скрябинской, неоднократно говорил, что музыку его кумира может играть лишь «посвященный». С полнейшей симпатией к интерпретации Гиндина вынужден сказать, что его пламя, скорее, не «горящих стремлений потоки», поднимающиеся из «мрачных и темных глубин материи» к «лучезарному свету» (скрябинские слова, фрагмент сценария «Предварительного действия», частью которого является и упомянутая поэма), а нечто земное и осязаемое, например, камин, домашний очаг в широком смысле слова.

Вернемся к программе. Не секрет, что пианисты straight-репертуара, которые выходят с «солянком» в концертный зал в тысячу и более мест, в наше время обязаны считаться с господствующими общественными вкусами. Концерт Александра Гиндина убедительно доказывает, что и в таких обстоятельствах артист не обречен «гонять» стандартный набор проверенных шедевров; он может и должен ставить перед собой серьезные исполнительские, художественные, просветительские задачи. ■

Гжегож КУРЖИНСКИЙ: «Я ПРОСТОЙ УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ»



Михаил Сегельман



Фото из архива
Г. Куржинского

— О современном музыкальном образовании в Польше мы знаем не так уж много. И было бы странно не спросить об этом Вас, заслуженного профессора, ректора одного из крупнейших польских музыкальных учебных заведений — Академии музыки имени Кароля Липинского. В частности, кого мы учим? Например, существует мнение, что сегодня европейцы не хотят учиться играть на фортепиано. Польша дала миру великих музыкантов — композиторов и исполнителей. Кто в Вашей стране сегодня учится музыке и насколько трудно заинтересовать ею молодых людей?

— Думаю, в Польше ситуация не такая уж плохая по сравнению с некоторыми другими европейскими странами. Есть множество молодых талантов, которые хотят учиться музыке. У нас в стране 490 государственных детских музыкальных школ. В Великобритании есть частные школы, в Германии некоторые финансируются государством или землями. Но наша ситуация похожа на Россию и некоторые другие страны Восточной Европы. И потому нет проблем с набором новых студентов. И очень хочется, чтобы эта ситуация сохранилась. Другое дело — мы должны воспитывать новую публику, которая могла бы воспринять не только классику, но и современную академическую музыку.

— Российская система фортепианного образования по-прежнему направлена на воспитание солистов. Если мы говорим о польском музы-

Гжегож Куржинский — пианист, ректор Академии музыки им. К. Липиньского во Вроцлаве (в 2002–2008 и с 2016), член Совета Европейской Ассоциации консерваторий, музыкальных академий и высших школ музыки (АЕС). В ноябре 2015 года он принял участие в работе Всероссийского форума «Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века», организованного Российским музыкальным союзом.

кальном образовании, какова пропорция между сольным и ансамблевым исполнительством?

— Мы испытываем похожие проблемы. В нашей системе образования на втором (магистерском) этапе студент может решать, хочет ли он сосредоточиться на сольной, ансамблевой карьере или работе с певцами. И мне нравится, что многие выбирают, скажем так, не сольную карьеру, потому что не всем она по плечу. Многим не нужно играть еще один концерт Рахманинова, который они все равно не сыграют на высочайшем уровне, а лучше обогатить камерный репертуар.

— Правильно ли я понимаю, что речь идет о так называемой Болонской системе образования применительно к музыке?

— Да. Я приложил некоторые усилия, чтобы она привилась в нашей стране. У нас три года учатся на бакалавра, еще два года — на магистра, а затем идет этап последилового образова-

ния (докторантура). И специализация наступает на втором этапе.

— Расскажите о Вашей деятельности в Ассоциации европейских консерваторий и об этой организации на современном этапе

— Я работаю в этой организации более 15 лет, а последние шесть являюсь членом Совета Ассоциации. Она объединяет более 300 учреждений из 57 стран Европы, Северной Америки, Азии, Австралии. Я мог бы назвать многие проекты. Один из них связан с изданием партитур (в частности, современных сочинений). Мы противостояли попыткам механически приравнять академии музыки к университетам. Очень важная проблема — музыкально-теоретические дисциплины в университетах и академиях музыки. Мы ведь знаем, что зачастую люди, которые изучали музыковедение как дисциплину в университете, не умеют играть ни на одном инструменте.

В разное время я учился в Польше, США, Советском Союзе (у профессора

Виктора Мержанова). И в разных странах разные подходы. Мне кажется, что в Польше есть определенные проблемы с преподаванием теоретических дисциплин именно в академиях музыки.

— *Ожидаете ли Вы более тесного сотрудничества России с Ассоциацией европейских консерваторий даже в нынешней политической ситуации?*

— Мне бы этого хотелось. И Польша, и Россия, и другие страны Восточной Европы должны хранить и отстаивать наши прекрасные традиции в области музыкального образования. Робость тут ни к чему.

— *В России пианист и пианист-исполнитель современной музыки сейчас почти что разные профессии. Какова ситуация в Польше?*

— У нас такого водораздела нет. Современная музыка привлекает очень и очень многих. Не забудем и о том, что еще в старые времена Польша была одним из лидеров новой музыки. Я имею в виду, в частности, знаменитый фестиваль «Варшавская осень», который много значил и для композиторов, и для исполнителей. Все варились в этом котле. А наши великие композиторы XX века, прежде всего Витольд Лютославский, — послы новой музыки.

— *Продолжаете ли Вы преподавать фортепиано?*

— Конечно. Прежде всего, я простой учитель музыки. Мои ученики со всего света. Например, несколько сильных ребят, которые раньше учились в Академии имени Сибелиуса в Хельсинки. Есть студенты из Китая, Японии, Турции. Неевропейским студентам иногда бывает трудно понять логику этой игры, которая называется музыкой, и играть по правилам. ■



Гжегож Куржинский (род. 1949) окончил Академию музыки им. К. Липиньского во Вроцлаве, Королевскую консерваторию в Брюсселе; стажировался в Джульярдской Школе музыки в Нью-Йорке.

С 1972 года преподает в Академии музыки им. К. Липиньского и Академии музыки им. И. Падеревского в Познани. В 2002–2008 годах был ректором Вроцлавской Академии, затем руководил фортепианным факультетом. С марта 2016 года вновь ректор.

Гастролировал в странах Европы, Азии, Северной и Южной Америки; осуществил множество записей на CD. Входит в составы жюри многих пре-

стижных международных конкурсов, проводит мастер-классы и читает лекции по всему миру.

Общественная деятельность Г. Куржинского — это работа во множестве национальных и международных профессиональных объединений. Он является экспертом по образовательным стандартам (инструментальное исполнительство) в польском Совете вузов, членом президиума европейского объединения вузов искусств CHAIN, членом комиссии по аккредитации — Конференции ректоров академических вузов Польши, экспертом по Болонскому процессу Министерства науки и высшего образования Польши.

Сергей КУЗНЕЦОВ: «ВРЕМЯ, ОТОРВАННОЕ ОТ ЗАНЯТИЙ МУЗЫКОЙ, МОЖНО СЧИТАТЬ ПОТЕРЯННЫМ»



Елена Билибина



Роман Гончаров
Ира Полярная
Ирина Мутуль

— Вы родились в музыкальной семье: мама — Елена Кузнецова, пианистка, профессор Московской консерватории; отец — Асир Розенберг, пианист, инициатор Международного конкурса пианистов имени Святослава Рихтера. В каком возрасте Вы поняли, что станете профессиональным музыкантом?

— Действительно, можно сказать, что я был погружен в музыку еще до рождения: может, поэтому слышанный мною тогда Шуберт стал одним из любимых композиторов. Я привык к музыке и в раннем детстве совершенно спокойно спал в одной комнате со звучащими сонатами Бетховена. Когда мне было три года, в доме часто звучала «Лунная соната», и я, наслушавшись, объявил, что хочу научиться играть именно ее. Родители проявили тогда твердость характера и оттянули время начала моих регулярных занятий на рояле до четырех с половиной лет. Я был послушным ребенком, всегда садился за инструмент, когда мне говорили об этом взрослые, и относился к занятиям с интересом, но лишь лет в двенадцать я стал четко осознавать, что есть что-то, что я могу сам выразить в своей игре. С тех пор музыка стала для меня профессией и жизнью.

— Какую школу Вы закончили, кто из известных музыкантов учился с Вами вместе?

— Я поступил в 6 лет в Специальную музыкальную школу им. Гнеси-

Сергей Кузнецов — яркий представитель поколения музыкантов, родившихся в 70-е годы прошлого столетия, чей талант засверкал уже в веке XXI. Он — лауреат престижных конкурсов в Цюрихе, Кливленде, Хамамацу, перед ним открыты сцены крупнейших залов в самых различных городах Европы, Америки, Азии, он входит в педагогический корпус фортепианного факультета Московской консерватории и сегодня признан одним из выдающихся представителей своего поколения на мировом пианистическом небосклоне.

ных в класс Валентины Александровны Аристовой. Моими соучениками (с точностью до пары классов) были Сергей Кудряков, Алексей Огринчук, Евгения Рубинова, Игорь Федоров, Роман Минц, Борис Андрианов, Михаил Мордвинов, Алексей Володин и Константин Лифшиц. Потом в консерватории учился на одном курсе с Алексеем Набиулиным и Екатериной Мечетиной, немногим позже Александра Гиндина — это первые имена пианистов, которые приходят на память. И Московскую консерваторию, и аспирантуру я окончил под руководством М. С. Воскресенского.

— Михаил Сергеевич Воскресенский — ученик Льва Николаевича Оборина, следовательно, Вы продолжаете линию Игумнов — Обороин. Что для Вас значит пианистическая «родословная»?

— Замечу, что я трижды «восхожу» к Игумнову: В.А. Аристова и М.С. Воскресенский были учениками Оборина, а О.И. Майзенберг, у которого я занимался в аспирантуре Венского университета музыки, — ученик А.Л. Йохелеса, тоже ученика Игумнова. Так что я трижды его «правнук». В своей обычной деятельности, когда играю, выступаю, преподаю, я не особенно ощущаю себя «классифицированным» представителем определенной фортепианной школы или «наследником» определенного профессора. Естественно, что влияния моих учителей определенным образом во мне «переплавились»... Когда я повторяю студентам какие-то выражения, которые мне достались от Воскресенского, а ему от Оборина, а тому от Игумнова, да, я, наверное, чуть-чуть ощущаю себя представителем игумновского на-



правления. Но это случается нечасто, принадлежность к школе как состав моей крови или ДНК: она формирует мое музыкантское мышление, но не становится предметом моей рефлексии.

— *Всем известны богатство нюансировки, утонченность исполнения Генриха Нейгауза. И в то же время его фраза: «И сразу же говорю о самом трудном в фортепианной игре — уметь играть очень долго, очень громко и очень быстро». Иногда кажется, что пианисты воспринимают эти слова буквально. Как Вы объясните слова Генриха Густавовича?*

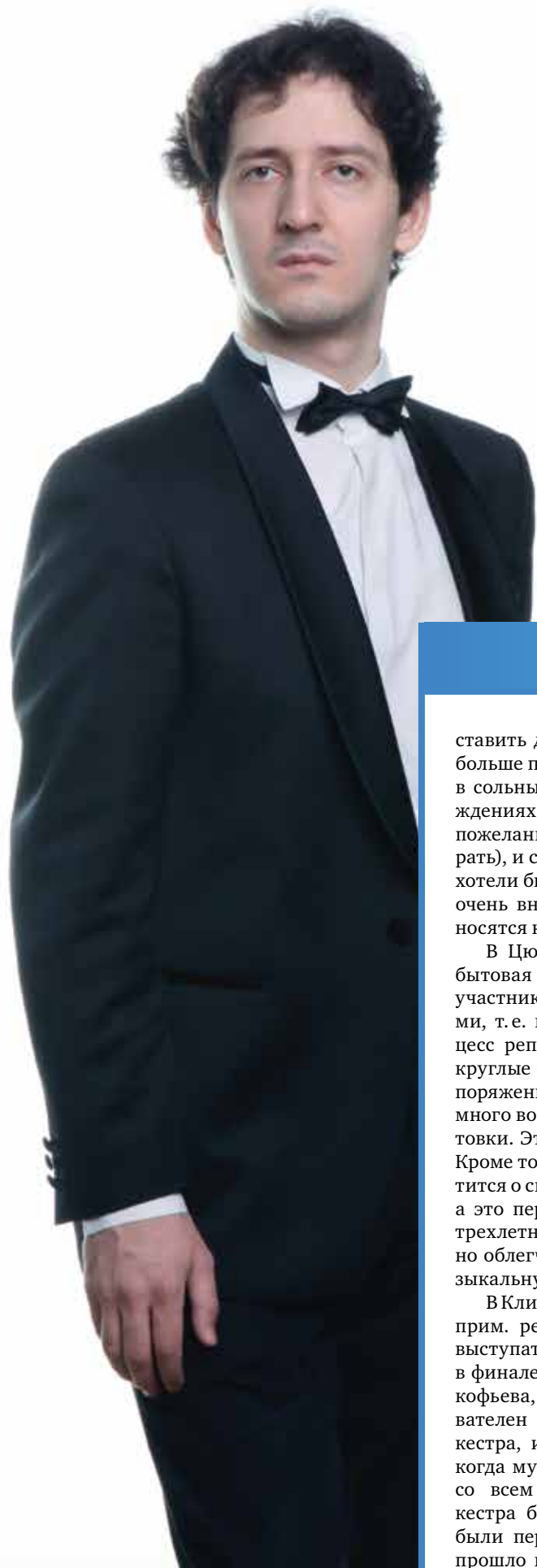
— Я помню эти слова в книге и всегда воспринимал сказанное буквально. В той главе Нейгауз говорил именно о ремесленном процессе исполнения — больше всего калорий требует такая долгая, громкая и быстрая игра. Напомню, что в этом месте он отмечает, что ведет речь лишь о физическом процессе игры, а не о вершинах искусства фортепиано. И мне кажется, что его утверждение ни в коей мере не противоречит тому, что какая-нибудь очень трудная в звуковом отношении, медленная игра, где звучит три ноты в минуту, может гораздо больше утомлять нас, занимать наш мозг, наше внимание, наши

уши и души. Думаю, видно, что Нейгауз об этом говорит в других частях книги: да, долго, быстро и громко — самое тяжелое в игре на рояле, но *не это* самое трудное и главное для музыканта.

— *В наши дни становление пианиста невозможно без участия в международных конкурсах. Участие в каких из них запомнилось Вам больше всего?*

— Конечно, Конкурс имени Гезы Анды 2003 года в Цюрихе, где я получил вторую премию и приз публики. Этот конкурс отличается от большинства музыкальных состязаний. Надо подготовить обширную программу, пред-





ставить для выбора жюри значительно больше произведений, чем спрашивают в сольных турах. Очень ценно: в обсуждениях с жюри можно высказать и свои пожелания (что участник хотел бы сыграть), и соответственно, узнать, что они хотели бы послушать. На этом конкурсе очень внимательно и уважительно относятся к конкурсантам.

В Цюрихе прекрасно организована бытовая сторона, заботятся о комфорте участников, всех селят в семьях с роялями, т.е. имеет место отлаженный процесс репетиций — можно заниматься круглые сутки. Я получил в полное распоряжение прекрасный Steinway. Дают много возможностей для отдыха, подготовки. Это как-то хорошо запомнилось. Кроме того, этот конкурс серьезно заботится о своих лауреатах: всем призерам, а это первые три места, гарантирован трехлетний ангажемент, что значительно облегчает вхождение в мировую музыкальную когорту.

В Кливленде [II премия в 2005 году — прим. ред.] запомнилась возможность выступить с Кливлендским оркестром в финале. Я играл Третий концерт Прокофьева, который достаточно требователен к виртуозным качествам оркестра, и это был тот редкий случай, когда музыканты с большой легкостью со всем справились: подготовка оркестра была превосходной. Все этапы были первоклассно организованы, все прошло гладко, но дальше... Этот кон-

курс в противоположность цюрихскому вовсе не занимался дальнейшей судьбой лауреатов, за исключением победителя.

Отдельно могу упомянуть участие в конкурсе Чайковского в 2007 году. Живя в Москве, я практически не чувствовал себя вправе не поучаствовать в нем. Жюри освободило меня от выступления в его финале (смеется), но опыт выступления на сцене Большого зала Консерватории под легендарным портретом Чайковского для меня стал очень запоминающимся.

— Наверное, Вашей последней конкурсной баталией стало участие в проекте New York Concert Artists в 2014 году, в котором из 100 претендентов Вы получили первое место и в качестве награды — сольный концерт Карнеги-холле.

— Да, это действительно было в большей степени прослушиванием, а не конкурсом. Отбор происходил в четырех городах: в Нью-Йорке, Париже, Лондоне и Дюссельдорфе. Надо было представить свободную программу примерно на час. Разумеется, играть целиком часовую программу никому не давали, а просили сыграть определенные пьесы из заявленного списка, примерно на 20 минут. В каждом городе было свое жюри из местных музыкантов (довольно странное решение). Все выступления записывались на видео. В каждом городе жюри отбирало не-

скольких лучших, по их мнению, участников, после чего уже в Нью-Йорке другое жюри прослушивало рекомендованные видеозаписи, чтобы выбрать одного победителя. В моей программе были заявлены «Крейслериана» Шумана, несколько прелюдий Дебюсси и фантазия Годовского на темы из штраусовской «Летучей мыши», а сыграл я два номера из «Крейслерианы» и две прелюдии Дебюсси.

Выступление в Нью-Йорке состоялось 11 марта 2015 года — концерт рекламировался, вышла хвалебная рецензия, в общем, воспоминания остались самые приятные, да и сам зал прекрасный, с обволакивающей акустикой, располагающий к творчеству.

— Как менялись Ваши «композиторские» предпочтения в последние десять лет? Я перечислю имена авторов, произведения которых Вы чаще всего исполняли: Шуберт, Брамс, К.Ф.Э. Бах, Шопен, Метнер, Клементи, Скрябин, Равель, Дебюсси, Шуман, Моцарт, Рахманинов, Лист, Бетховен, Прокофьев, Шостакович. Вы редко играете музыку современных композиторов. Насколько я понимаю, Вас привлекает романтическое направление?

— Если говорить о моих предпочтениях среди композиторов, то к Шуберту я могу приравнять в своих приоритетах Брамса — это мой давний выбор, еще со школьного времени. Брамс и Шуберт поднимают вечные вопросы и подкупают неброскостью, откровенностью высказывания, требующей усилий по вслушиванию. Их музыка прорастает в душе слушателя, как зерно, постепенно, в награду за внимание, посвящаемое ей, даже после того, как она уже отзвучала в концерте. В аспирантские годы я близко соприкоснулся с музыкой Равеля, и этот композитор стал для меня почти столь же важным, хотя и по совершенно другим причинам. Равель покоряет необыкновенной изысканностью и красочностью музыки, но вечные вопросы ставит реже. И не потому, что не серьезен, а оттого, что отправная точка его музыки (как и у Дебюсси) не в личном взгляде «лирического героя», а во вне, над человеческим восприятием. Это не значит, что его музыка не способна изменять состояние души слушателя, но общение с ней больше похоже на общение с «иным», другой личностью, а общение с музыкой Шуберта и Брамса — на общение с alter ego и через него с вечностью.

Особняком для меня всегда стоял Рахманинов. Но Сергей Васильевич — это, скорее, образец музыканта в целом: пианиста, композитора, дирижера. Я восхищаюсь его отношением к музы-





ке, его жизнью в ней и, конечно, очень интересуюсь его творчеством. Кстати, самый любимый из фортепианных концертов вообще — его Третий концерт.

С удовольствием исполняю Прокофьева, Шостаковича (к концерту 23 мая в Малом зале консерватории подготовил его 24 прелюдии — новый для меня цикл). Современные композиторы... Нет, я не чужаюсь этой музыки. Играю Шенберга, Берга, Веберна, Мессиана, Губайдулину, Булеза, Сильвестрова (недавно записал его Вторую сонату). Конечно, современная музыка не так близка мне, как Пьеру-Лорану Эмару или Юрию Фаворину, которые дышат ею естественно, как воздухом. Но мне интересен процесс современного музицирования, я с любопытством слушаю современные произведения, стараюсь узнать новые технологии композиции. Возможно, я еще освою этот пласт музыки, «подружусь» с ним ближе.

— *Поделитесь, пожалуйста, Вашим принципом формирования программ сольных выступлений.*

— Вы знаете, вспоминается Анна Ахматова: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда».

В большинстве случаев программа, как жемчужина вокруг песчинки, вырастает от какого-то небольшого толчка: хочется сыграть конкретное произведение, и я начинаю мысленно вертеть его с разных сторон, представлять, что можно сыграть вместе с ним, что будет с ним сочетаться. Так сложилась, например, монографическая рахманиновская программа. Я хотел играть Первую сонату Сергея Васильевича, а дальше все строилось вокруг нее. Давно имелась еще одна задумка: сыграть три до-минорных Этюда-картины. Понятно, что в одно отделение с Первой сонатой их не поставить. Так образовался костяк двух отделений, и я стал искать: что же можно добавить к этим столпам, чтобы получился полноценный интересный концерт.

Или последний, майский концерт в Малом зале консерватории. 24 прелюдии Шостаковича — это около тридцати минут, к ним я стал подбирать сочетание. Образовалась довольно необычная программа, которую я для себя называю «Не джаз!». Совершенно новое для меня направление... Первое отделение целиком американское. Вначале Чарльз Гриффс — композитор, который работал до появления Джорджа Гершвина,

покорившего и полностью изменившего ландшафт американской музыки. По стилю это нечто среднее между Дебюсси и Рихардом Штраусом. Я выбрал произведение с очень любопытной литературной первоосновой («Праздничный дворец Кублы-Хана»), написанное в 1915 году. Затем — «Рапсодия в стиле блюз» Гершвина, которая была первоначально написана для фортепиано соло и только потом аранжирована для оркестрового исполнения. К этому добавились Четыре регтайма Вильяма Болкома «Эдемский сад» (да, именно те, которые играли Березовский и Гиндин в версии для двух фортепиано). Существует авторский вариант для сольного исполнения, он более сложный в техническом плане, но я решил сыграть.

Во втором отделении — 24 прелюдии Шостаковича и «Двенадцатая соната» Николая Капустина. В целом программа для меня новая не только в смысле репертуара, но в большей степени в смысле стиля произведений. Понимаю, что она не джазовая, даже подчеркиваю это в названии, но сильно к джазу приближена, особенно для уха к нему непривычного. Так что решил немного изменить своим романтическим привязанностям...

— *Что вдохновляет Вас в концертной деятельности? Играете ли Вы что-то для себя, что потом не доходит до сцены? Чувствуете ли Вы свое воздействие на публику во время исполнения?*

— Может быть, это звучит несколько пафосно, но я чаще всего представляю, что в зале присутствует какой-то значимый для меня мастер, например Рахманинов. Знаю, что Шостакович в своем кабинете держал портрет Мусоргского, и это постоянное «присутствие» помогло ему забраковывать многое из написанного.

Играть что-то для себя и не выносить на сцену... Такое, если иногда происходит, случается с пьесами, становящимися потом бисами или отбрасываемыми: что-то я могу учить или даже выучить, но не играть. Например, так было с «Турецким рондо» Моцарта в обработке Аркадия Володоса.

Насчет воздействия на публику... Если исполнитель играет, а потом ему аплодируют, значит, воздействие было (смеется). А если серьезно, то иногда случается, что публика начинает действительно переживать музыку в согласии с исполнителем. Это наиболее

заметно в паузах: зрители сидят особенно тихо, от зала не доносится абсолютно никакого вздоха. Значит, вероятно, я завладел вниманием людей по-настоящему, а после концерта у них останется ощущение, что они что-то пережили, приобрели эмоциональный опыт. Это очень помогает и вдохновляет.

— *Расскажите, как сложился Ваш замечательный дуэт с петербургским пианистом Петром Лаулом.*

— Петр Лаул практически мой ровесник, мы друг друга знаем давно, примерно с 2002 года. Правда, тогда это было интернет-знакомство: мы активно участвовали в дискуссиях о Конкурсе Чайковского на портале Бориса Лифановского, много общались друг с другом через сеть. Живьем увиделись где-то через год. Наверное, уже тогда проявились общность интересов и близость взглядов. В начале 2013 года администрация Московской филармонии предложила мне сыграть в абонементе фортепианных дуэтов, причем дала полную свободу в выборе партнера. Я предложил Петру поиграть вместе, и вот уже три года мы даем дуэтные концерты и в Москве, и в других городах России.

Иногда наши мнения в частных вопросах достижения художественных целей разнятся, но представления о самих целях вполне сочетаются, поэтому неразрешимых проблем в выработке общего решения не бывает. Оттого, что мы живем в разных городах, бывают интересные ситуации: например, однажды каждый из нас подготовил одну и ту же партию в двухрояльной Сонате D-dur Моцарта, и выяснилось это непосредственно перед концертом, во время первой репетиции. Пришлось мне за день выучить другую партию...

Пока не могу назвать место и программу следующего выступления нашего дуэта, но надеюсь, что вопрос решим положительным образом. Мы получаем немалое удовольствие, играя друг с другом, и рады делиться им с публикой.

— *Вы (процитирую Ваше же высказывание) «вольный концертирующий пианист и преподаватель фортепианного факультета Московской консерватории». Что концертирующему пианисту Сергею Кузнецову дает преподавание?*

— Не все концертирующие пианисты, особенно в относительно молодом



возрасте (надеюсь, что могу о себе такое сказать), занимаются преподавательской деятельностью. Мой стаж работы на кафедре М. С. Воскресенского этой осенью составит 10 лет... Если бы вопрос стоял строго: большое количество концертов и запрет на преподавание или отсутствие концертов и активная педагогическая деятельность, я бы, скорее всего, выбрал первый вариант. Сегодня он ближе моим мироощущениям и желаниям. Хорошо, что никто не заставляет меня выбирать, и все идет своим чередом. Преподавание в Московской консерватории приносит мне радость и дарит творческие удачи: приятно, когда человек на твоих глазах начинает играть лучше.

— Можете припомнить случай, когда Вы смогли что-то перенять у студента, или учиться пока не у кого?

— Всегда есть чему учиться в том числе, у студентов. Но я учусь не у них, а с ними, в поиске новых вариантов прочтения произведения. Это помогает мне находить новое и осознавать какие-то аспекты собственной игры. Подчас, когда я ишу объяснение для студента, почему тот или иной прием или подход к исполнению будет лучше/хуже смотреться на сцене (я имею в виду не визуальный образ, а музыкальное исполнение), этот процесс в значительной степени меня обогащает, расширяет мое понимание. Пожалуй, определенным образом преподавание меняет и мой почерк на сцене.

— Как Вы настраиваетесь непосредственно перед концертом, что для Вас комфортно в этот день? Есть ли рецепт восстановления сил после концертов?

— Предконцертный синдром у меня обычно выражается в желании заниматься тем больше, чем ближе концерт. В день концерта мой распорядок мало отличается от других предконцертных дней, кроме, пожалуй, попытки больше думать об играемой музыке и желания недолго отдохнуть днем.

Сразу после концерта я, как и многие музыканты, чувствую обычно такой прилив сил, что кажется, будто готов сыграть все еще раз, хотя на самом деле внимание устает и хочет отдохнуть. Впрочем, бывает, что готовность сыграть еще раз приговорается: программу с Первой сонатой Рахманинова мне довелось играть дважды в один день. Расплата приходит на следующий день в виде желания выспаться и ничего не делать. Впрочем, день спустя оно уходит.

— Знаю, что у Вас множество интересов за рамками академической музыки.

— Если говорить о неклассической музыке, то я люблю джаз самых разных видов, равнодушен и к более эстрадной музыке, например, к Фрэнку Синатре и Ренато Карозоне, сестрам Эндрюс, Фреду Бускальоне, песни Beatles помню с детства. Достаточно легко дается изучение языков: свободно владею английским и немецким, на бытовом уровне — испанским, во Франции и Италии тоже не потеряюсь. Давно интересуюсь и пытаюсь спланировать изучение японского. Немало времени провожу за компьютером, стараюсь интересоваться новинками информационных технологий.

Уже три года стараюсь регулярно принимать участие в «Шестидесяти секундах». Эта игра — подобие популярной телевизионной передачи «Что? Где? Когда?», но у нас одновременно отвеча-

ют на подготовленные заранее вопросы порядка сорока команд. Говорим о вещах самых разнообразных и чаще всего не имеющих никакого отношения к музыке, для меня всегда находится что-то нетипичное, свежее. Все команды подразделяются по уровню подготовки на разные лиги, и, надо сказать, это не банальный, развивающий уровень общения. Для обсуждения вопросов дается 60 секунд плюс дополнительно 15 секунд для записи ответа и отправки его организаторам. Моя команда выбрала меня капитаном и доверяет принимать решения: каким будет окончательный ответ.

Люблю гулять, часто пытаюсь делать фотографии, в этом я любитель: профессионально снимать не умею, но получаю удовольствие от некоторых снимков. Иногда срываюсь в велопутешествия: дважды путешествовал на велосипедах по Европе: вдоль долины Луары, по Нормандии и Бретани, по Голландии. Где-то недели две в году я совсем не занимаюсь музыкой...

— Как часто Вы совершаете поступки, которые не по всем параметрам Вас устраивают?

— Наверное, подобные поступки иногда вынужден совершать каждый. Ведь речь не о настоящих проступках и преступлениях... А когда музыкант, например, идет на компромисс с дирижером или с партнером по ансамблю и соглашается играть не совсем так, как он считал бы нужным, наверное, такие компромиссы не очень хороши, но не идти на них невозможно, если только музыканта зовут не Григорий Соколов (по этой причине он и не играет ни с оркестром, ни в ансамбле). А с точки зрения вечности думаю так: любое время, оторванное от занятий музыкой, можно назвать потерянном. ■





РЕВОЛЮЦИЯ В ЕВРОПЕ

Фирма Bechstein начала производить собственные молоточки для пианино и роялей

Есть в европейской фортепианной индустрии традиции, которые никто никогда не рисковал нарушать. Например, молоточки: их изготавливают специализированные фирмы, а фортепианные фабрики приобретают. Компания Bechstein открыла новую главу в истории европейского фортепианостроения.

«Наша фабрика — это производство с богатыми традициями, но частью этих традиций всегда были инновации, — подчеркивает президент АО С. Bechstein Штефан Фраймут. — Для успешного воплощения инноваций мы увеличили штат в экспериментальном и исследовательском отделах, произвели значительные финансовые инвестиции». По словам Фраймута, компанию Bechstein не удовлетворяло качество поставляемых молоточков, не отвечавших его высоким требованиям, а переговоры ничего не меняли.

По словам технического директора Bechstein Леонарда Джуричича, «ведущим европейским производителям молоточков для прямого контроля над выпускаемой ими продукцией не хватает очень важного — отсутствие самого инструмента. Поэтому мы поручили одному из наших интонировщиков заняться изготовлением комплекта молоточков, который можно было бы быстро встраивать в инструмент, интонировать и проверять качество». Иными словами, изменить уже купленные у производителя молоточки фабрика не может (допустим, поменять фильц), а каждый инструмент обладает своими особенностями, и «приладка» молоточков к пианино или роялю была затруднена. И вот после двухлетних экспериментов Bechstein с гордостью представляет высококачественные молоточки с собственным логотипом.

Собственное производство позволяет сочетать тщательный отбор материалов, искусную их обработку и непосредственное согласование с интонировщиками фабрики. Результат — слышимое качественное совершенствование динамики, объема и спектра звуковой окраски инструментов.

Молоточки Bechstein изготавливаются индивидуально, к конкретным маркам и моделям пианино и роялей, оптимальны по форме и весу, с верхним фильцем и голубым унтерфильцем С. Bechstein — оба вида фильца от войлочной фабрики Вурца. Древесина для керна также подбирается с учетом оптимального звучания той или иной модели. В инструментах С. Bechstein керн из орехового дерева, в инструментах Bechstein — из красного дерева, в инструментах W. Hoffmann — из красного дерева или граба. ■



Фото предоставлены
компанией С. Bechstein



КАК ЖЕ ОРГАНИЗОВАН ПРОЦЕСС?

Вышеупомянутая древесина поступает в цех фабрики в Зайхеннерсдорфе (Нижняя Саксония), там происходит резка и фрезеровка при помощи точнейших станков с ЧПУ. Затем они поступают в цех, где стоят новые, разработанные конструкторским отделом Bechstein станки для изготовления молоточков. Речь идет, прежде всего, о резальных машинах для фильца, о фрезерном станке с ЧПУ для придания определенной формы предварительно разрезанному верхнему и нижнему фильцу, а также о прессах, которые соединяют фильц с керном из древесины. Фильц, как и в большинстве случаев древесина, поставляется из Германии или из соседних европейских стран. Оба вида фильца — оберфильц и унтерфильц поставляются в пластинах. Затем происходит их первая нарезка, после чего они направляются для дальнейшей обработки. Далее оберфильцу и унтерфильцу фрезерованием придается форма клина, и он наклеивается на древесный керн молоточка. Молоточки должны «хорошо себя вести» в любых регионах мира, поэтому следующий этап — это тестирование в климатических камерах. Склейка происходит в прессах под высокой температурой и давлением.

Следующий этап: каждый комплект вручную очищают и освобождают от лишнего фильца. После этого фильц всего комплекта молоточков еще раз вручную шлифуется. Затем молоточки в соответствии с формой ранее вырезанной древесины нарезаются. Комплект готов! Кардинальное отличие от молоточков других производителей: не применяется заклепывание фильца на керне сбоку, найденная технология обклеивания позволяет этого избежать.



РАСПАХНУТЫЕ ОБЪЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИБИРИ

Транссибирский арт-фестиваль — художественное событие, не имеющее аналогов в мире: праздник музыки и искусства, охватывающий большую часть Евразийского континента, собирающий лучших музыкантов мира в великий край России, с необъятной тайгой, глубокими реками и живописными горами — Сибирь. Центром фестиваля стала родина его художественного руководителя, всемирно известного скрипача Вадима Репина.

Из географического сердца нашей страны, города Новосибирска, Транссибирский арт-фестиваль раскрывает свои объятия Востоку и Западу. В этом сезоне фестиваль марафон взял направление на Восток (помимо Новосибирска, Красноярска, Омска, Екатеринбурга, обеих российских столиц, концерты пройдут в Израиле, Корее и Японии). А в следующем сезоне организаторы намерены охватить и Запад, объединив тем самым стороны света единым пространством искусства. Эта благородная миссия подкреплена поддержкой Губернатора Новосибирской области, Губернатора Красноярского края и Фонда Вадима Репина, а слаженная работа высокопрофессиональной и приветливой команды Новосибирской

филармонии, международного менеджмента и руководства обеспечила высочайший уровень организации фестиваля, который по праву может считаться одним из лучших в России.

Разнообразна программа фестиваля: интересные полижанровые проекты, юбилейные посвящения (100-летие со дня рождения И. Менухина, 125-летие со дня рождения С. Прокофьева, 60-летие Новосибирского оркестра), образовательные проекты для детей, мастер-классы мировых звезд для студентов, мировые премьеры. Драгоценная россыпь имен мировой сцены, посоревноваться с которой могут ведущие европейские фестивали (Вадим Репин, Пинхас Цукерман, Миша Майский, Даниил Трифонов, Константин Лифшиц, Светлана Захарова, единственный в мире дуэт кларнетистов Даниэль и Александр

Гурфинкели), и, конечно, прекрасная музыка — все это создало атмосферу настоящего праздника искусства, обеспечившего аншлаги на всех концертах.

Одним из таких ярких событий стал концерт с говорящим названием «Вспышка сверхновой»: в Новосибирском Концертном зале имени А. Каца (а после в Омске и Екатеринбурге) выступил один из самых востребованных молодых пианистов современности, победитель XIV конкурса имени Чайковского — Даниил Трифонов. В новой сольной программе он сконцентрировался на крупной форме и транскрипциях, выдержав концептуальную линию даже в бисах, без которых, как известно, не проходит ни один его концерт.

Знаменитую Чакону d-moll Баха из Партиты № 2 в транскрипции Брамса для левой руки можно по праву считать



Светлана Елина



Александр Иванов
Виктор Дмитриев
Екатерина Сергиенко

исполнительским шедевром пианиста: разнообразие тембровых красок в полифонической фактуре Чаконы, творимое пальцами левой руки, произвело глубокое впечатление на публику. Соната G-dur D. 894 Шуберта покорила убедительностью образов, пластичным октавным legato в Andante и inferнальным piano финального Allegretto. Пианист эмоционально проживал каждую фразу, буквально оживляя мелодические повороты пылкой, выразительной и в то же время естественной интонацией. Первое, немецкое, отделение завершилось блестящим исполнением I тома Вариаций Брамса на тему Паганини.

Второе отделение концерта было отдано монументальной Первой сонате Рахманинова. Кажущаяся мелодическая монотонность и перегруженность фактуры, создающие эффект «сопротивления материала» (за который многие пианисты не жалуют эту сонату), не испугали Трифонова: самурайской концентрацией пианист выстроил монументальную звуковую форму, а умелым обращением с густотой стейнвеевских обертонов прекратил ее в своего рода симфоническую фантазию.

В этот вечер Трифонов показал себя не только пианистом безграничной виртуозности, архитектором музыкальной формы, художником фортепианного звука, музыкантом, которому доступны глубины художественных смыслов и исполнительского мастерства, но и медиумом высшего порядка: пианист настолько убедительно вживался в образы музыки, что его облик менялся от произведения к произведению до неузнаваемости, а вместе с ним и звук рояля. И еще взгляд пианиста, устремленный в пространство сцены за роялем: казалось, он смотрит

Вадим Репин



ФЕСТИВАЛЬНАЯ СТАТИСТИКА

- ▶ 22 основных мероприятия в России (14 — в Новосибирске и области), 13 — за рубежом.
- ▶ Более 10 мастер-классов и творческих встреч.
- ▶ Участники из Австрии, Азербайджана, Бельгии, Великобритании, Германии, Греции, Израиля, Канады, Китая, Литвы, Палестины, России, Финляндии, Франции, Швейцарии, Японии.
- ▶ Мировая и российские премьеры новых произведений и программ.
- ▶ 34 солиста, 6 артистов балета, 1 актер, 1 композитор, 13 музыкальных коллективов, 13 дирижеров.
- ▶ 18 залов в 16 городах.

Концертный зал им. А. Каца



Даниил Трифонов

в лицо самой музыке, открывающей свой лик лишь ему одному... Восхитительная «Фея серебра» из балета «Спящая красавица» Чайковского–Плетнева и тема 24-го Каприса Паганини, но уже в знаменитом Этюде Листа, завершили вечер.

«В жизни всегда должно быть место и юмору»,— считает худрук Фестиваля В. Репин: III сезон Транссибирского фестиваля подготовил музыкальный сюрприз: мировую премьеру юмористического проекта знаменитого мастера музыкальных пародий А. Игудесмана. В концерте «Вальсы мира», написанном специально для фестиваля, приняли участие и музыканты Новосибирска: Новосибирский симфонический оркестр и Камерный хор, а также блестящий домрист Андрей Кугаевский и баянист Михаил Овчинников, покорившие публику искрометным азартом и виртуозной игрой.

Пожалуй, самыми ожидаемыми концертами фестиваля стали вечер «Памяти великого художника», посвященный 100-летию легендарного скрипача Иегуди Менухина, и совместный проект семейного и творческого союза Вадима Репина и звезды мирового балета Светланы Захаровой «Па-де-де на пальцах и для пальцев».

В программе «Памяти великого художника» впервые на одной сцене вместе выступили Вадим Репин, Константин Лифшиц и Миша Майский, исполнив знаменитое одноименное Фортепианное трио П.И. Чайковского. В Первом фортепианном квартете Й. Брамса К. Лифшицу и М. Майскому присоединились Клара Джуми-Кан и Андрей Гридчук.

Вадим Репин: *«Иегуди Менухин был очень важной фигурой в моей жизни. Когда мы познакомились, мне было 20 или 21. Много лет мы выступали вместе, даже записали диск с концертами Моцарта в Вене и очень много путешествовали. Это настоящая фортуна, что на моем жизненном пути встретился такой человек, с которым мне выпало счастье общаться не только на сцене, но и вне ее—разговаривать, наблюдать, как он себя ведет, как относится к профессии. Помню замечательную историю: мы с ним проходили в самолет, и молоденькая девушка проверяла наши билеты. Она с восторгом посмотрела на него: „Вы Менухин?! Иегуди?!“. Он скромно подтвердил: „Да“.*



«Па-де-де на пальцах и для пальцев»

„Спасибо Вам!“—сказал она и пропустила его в самолет. Вот таким показательным спасибо стал и наш концерт».

Изысканным украшением фестиваля стала программа «Па-де-де на пальцах и для пальцев»: концерт-мозаика ярких образов и историй, рассказанных языком музыки и танца в пространстве художественного света—после новосибирской премьеры в 2014 году был впервые представлен в Красноярске (в июне эта программа будет представлена также в Корее и Японии). Партнерами примы Большого театра С. Захаровой стали ее коллеги—блестательные танцоры Михаил Лобухин, Вячеслав Лопатин и Владимир Варнава; Вадиму Репину аккомпанировал Новосибирский камерный оркестр.

В этот вечер красноярцам были представлены яркие образцы классической и современной хореографии: знаменитый «Лебедь» К. Сен-Санса в постановке М. Фокина, экспрессивная хореография Э. Льянга на музыку Т. Альбини, драматургически и технически насыщенная постановка М. Хироямы на музыку из фильма «Список Шиндлера». Глубокое впечатление произвел эмоционально-пронзительный номер в постановке В. Варнавы—история любовной драмы на музыку А. Пярта «Fratres», исполненная парой Захарова–Варнава. Кульминацией концерта стал озорной и звонкий номер на музыку А. Баццини: в борьбе за внимание изящной С. Захаровой, М. Лобухин и В. Лопатин соревновались друг с другом в прыжках батри баттю, которым вторили виртуозные трели скрипки Rode Антонио Страдивари под смычком и пальцами феноменального скрипача. Как и следовало ожидать, победу в сценической битве за сердце красавицы одержал главный герой фестиваля—Вадим Репин.

Светлана Захарова: «Мне было очень приятно выступать со своими коллегами и, конечно же, с Вадимом. Каждый раз это новые, особенные чувства. Потрясающий Новосибирский оркестр и красноярская публика—все сложилось в единое целое, и мне показалось, что концерт пролетел за одну секунду, зал был наполнен нашими эмоциями, а мы питались, наслаждались их аплодисментами и криками „Браво!“. Это очень приятно. Спасибо!»

Третий сезон Транссиба в Новосибирске триумфально завершен: блистательные артисты, вручив свои сильные и горячие сердца благодарной публике, покорили ее навсегда; рейс Новосибирск — Москва рассекает сияющие утренним солнцем облака в воздушном пространстве необъятных российских просторов, а в распахнутые объятия музыкальной Сибири хочется возвращаться снова и снова. ■



Фортепианный мастер Владимир Бирюков



МИР ЧАЙКОВСКОГО И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ИГУМНОВА

В замечательной философской притче «Проселок» Мартин Хайдеггер в символе дороги видит духовный путь каждого из нас: мы оставляем «отчизну» (исток нашего «я»), странствуем, все более удаляясь от истока, но всегда слышен зов, напоминающий об изначальном, призывающий к возвращению. Аллегория Хайдеггера может быть понята и шире — как путь культуры. Ведь что как не возвращение есть потребность культуры всматриваться в свое художественное прошлое.

Мир композитора это и есть исток, к которому устремлен взор исполнителя. Искусство интерпретации — то же странствие. Но мы не можем игнорировать и то, что хронологически отдаленный исток как первозданный мир художника входит в контекст уже совсем иных художественных измерений, и конкретная интерпретация в таких условиях становится уже не просто частным и субъективным моментом, а символизирует свое время, его — времени — духовность. Настоящее каждый раз как бы заново стремится осознать и себя (в диалоге с прошлым), и само это прошлое. Это странствие есть поиск актуальных смыслов в том, что когда-то было запечатлено в факте творчества.

«Может быть, именно оттого, что в качестве человека своего века я надломлен, нравственно болезнен, я так и люблю искать в музыке, по большей части служащей выражением жизненных радостей, испытываемых здоровой, цельной, не разъединенной рефлексом натурой успокоения и утешения». В этом признании Чайковского путь к пониманию его собственного художественного мира. Если судить по многим, мимоходом брошенным его высказываниям в дневниках, письмах, такой «здоровой» цельности действительно нет и не могло быть в его душевной жизни — это было бы резким диссонансом по отношению к психологическому складу его творческой личности. Не будет преувеличением сказать, что искусство Чайковского отмечено печатью личностного «надлома».

Острейшее экзистенциальное переживание двоимирия — пережива-

ние, не раз запечатленное в искусстве XIX романтического века, — в русском творческом сознании имело особую, именно болезненно и экстремально остро переживаемую «тоску по иному». Отсюда воля к мятежу и смуте героев Достоевского и Мусоргского, чуткая восприимчивость несурзости и абсурда повседневного «ничто» в рефлексиях В. Розанова и пьесах А. Чехова; отсюда же и торжествующее приятие фатума, когда гибель и надежда просветления пребывают на самом острие художественного мироощущения, когда пафос натиска и смерти (или — от противного — экстастики жизнеутверждения) сталкивается с иллюзорностью «успокоения и утешения», пусть реально недостижимая мечта и находит себя в отраженных образах банальной повседневности. Именно таковы у Чайковского разломы между «последней чертой» и упованием на «берега отчизны дальней».

Словно духовному миру Чайковского адресованы эти слова: «Тоска направ-

лена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира. Тоска обращена к трансцендентному, вместе с тем она означает неслиянность с трансцендентным, бездну между мной и трансцендентным. Тоска по иному, чем этот мир, по переходящему за границы этого мира. Это есть до последней остроты доведенный конфликт между моей жизнью в этом мире и трансцендентным... Скука говорит о пустоте и пошлости этого низшего мира. В тоске есть надежда, в скуке — безнадежность. Скука преодолевается лишь творчеством». Мысль Николая Бердяева была высказана почти полвека спустя после ухода Чайковского из жизни, и собственно к романтизму она вроде бы отношения не имеет. Хотя и современники Чайковского, а тем более следующие поколения музыкантов расценивали его творчество именно как несколько запоздалый, русский вариант романтизма. И, как считали многие, программно-смысловые своды звукового мироздания Чайковского суть не что иное, как общие места, девальвирующие подлинные романтические стихии. Не случайно авторский комментарий к Четвертой симфонии расценивался Соллертинским как «сюжет в духе потапенко-боборыкинской беллетристики», а Стравинского (по его признанию) «раздражала слишком частая тривиальность» музыки Чайковского.

Если Чайковского воспринимать через, так сказать, прямые значения «сентиментального романизма» (Стравинский), его сочинения как крупных, так в особенности малых форм действительно будут казаться тривиальной музыкальной беллетристикой. То, что в свое время говорил Гегель по поводу тривиальности гетевской драмы «Гец фон Берлихинген», вполне применимо и к музыке Чайковского. В такой же степени, как пьеса Гете была слепком с немецкого бюргерского быта, а песни Шуберта впитали в себя атмосферу бидермайера, так фортепианные сочи-



нения малых форм Чайковского почти целиком вышли из традиций русского салонного музицирования второй половины XIX века. Это общеизвестная истина. Действительно, в его фортепианной музыке рядом со взлетами высочайшего чувства и пафоса (Большая соната G-dur, op. 37) может соседствовать атмосфера «домашней» и «уютной» камерности, в которой покоятся, радуются, грустят образы «успокоения и утешения».

Высокое, выраженное через обыденное, — излюбленный стилистический прием Чайковского. Может быть, именно оттого, что ему была свойственна боязнь всяческой ложной выпренности, с одной стороны, а с другой — навязчивости, нарочитой открытости чувств, Чайковский нередко иносказателен: трагическое становится «вздохами печали», иступленное — «тихим возгласом», безудержно радостное — «умиленной улыбкой», болезненное — «легкой дымкой грусти». Именно в таких эмоционально-смысловых интонациях и обертонах камерной музыки Чайковского сокрыта суть характернейшей для Чайковского небоязни банальностей. Тогда становится понятнее его неотвязное предчувствие личной катастрофы, явленное в творчестве, но им же, творчеством, и заглушенное. Его противление обывательщине, которая тем не менее выказывает себя уже как художественная условность, — в «успокаивающих временно боль нежных и милых сладостных мелодиях, сладостных, как только они перестают отражать скорбный пафос и чувство тоски» (Б. Асафьев).

Как, однако, примиряются у Чайковского возвышенный пафос чувства и банальность бытовизмов? Почему «нежные и милые» ностальгические мелодии не становятся слащавыми, а тривиальные мысли — пошлыми?

Когда Чайковский сравнивает процесс творчества с состоянием «неизме-

римого блаженства», под последним он подразумевает вдохновение — «сверхестественную, непостижимую и никем не разъяснимую силу». И это для него не просто внешняя концентрация творческой энергии, но глубинный принцип артистической веры. Его музыкальные «исповеди души» (как он сам называл процесс творчества) парят над земным, словно преодолевая законы тяготений, но одновременно и «оглядываются» на земное. Есть в этом типичнейшем для Чайковского парении между горним и дольным что-то трагически обреченное. Позже, в культуре уже XX века, данная пограничная ситуация станет одним из главных мотивов экзистенциального скепсиса. У Чайковского же пока еще присутствует ощущение пусть зыбкой и иллюзорной, но все же стремя-

щейся к уравнивающему единству цельности. Центром этой трагической цельности как раз и является всепримиряющее вдохновение художника.

Мир Чайковского постоянно напоминает о житейских перипетиях (в мирских аллюзиях — вся жанровая характерность его творчества), в то же время в своей оторванности от реальности этот мир выходит в иные субстанции — поэтически идеальные. И тогда это уже мир грез, фантазий и незамутненных чувств. Вдохновение Чайковского овеивает даже те образы, которые уже не раз были высказаны романтической эпохой.

Кажется, для Чайковского едва ли имело значение, пишет ли он музыку откровенно салонного толка или программно-иллюстративные пьесы «по случаю» (как «Времена года», написанные по заказу издателя журнала «Нувеллист» Н. Бернарда и вышедшие в качестве музыкального приложения к очередному ежемесячному выпуску журнала для обывателей). Но не надо забывать и о другом: неприятное музицирование в условиях тогдашней действительности было, по словам Асафьева, «не столько салонным времяпрепровождением, сколько искренним общением людей». В такой атмосфере стремление к простоте выражения, к правдивости в общем-то негромких чувств было залогом доверительной задушевности. Однако современники Чайковского, знавшие скепсис Шопенгауэра и Ницше, уже не могли не понимать, что и камерная замкнутость такого общения, и сама задушевность, скорее игра, лишь временно отвращающая от бездны. Следовательно, тривиальность Чайковского, приметную в характерных «простых» бытовизмах, или патетике, или же в «соскальзываниях» в банальные интонации, надо понимать именно как преднамеренность, как художественную условность. Но важно



сейчас сказать о тех приметах стиля и — шире — экзистенциального переживания Чайковского, которые смещают акценты в хорошо известном, наполняя банальную «сентиментальность» или «салонность» многих его пьес иным светом. Суть — в нерасторжимом единстве возвышенного и банального, когда от столкновений ценностно как бы разного высекаются искры третьего, может быть, самого главного, не высказанного впрямую смысла. Так во всяком случае воспринимается прочтения Чайковского Игумновым.

По размышлениям Игумнова, «есть какие-то мысли и сопоставления, которые помогают вызвать настроения, аналогичные тому, которое хочешь передать при помощи своего исполнения... Тут искусственно сочинить какой-то план невозможно. Его нельзя выдумать. ... Это слагается само собой, постепенно и совершенно произвольно»; «Если этого содержания никак не дается вызывать, найти, тогда, вероятно, все будет благополучно, все удастся хорошо с музыкальной стороны, возникнет внешне хорошо исполненное произведение, но при отсутствии живой связи с человеком и жизнью оно может дать только внешнее впечатление, может быть интересным, но никогда не затрагивающим, не волнующим»; «В произведении есть известное настроение, и я нахожу в жизни то, что вызывает подобное эмоциональное состояние. ... Без таких представлений о реальной жизни мы ничего конкретного, ясного в области искусства не создадим». Не забудем слова Игумнова, когда он говорит о настроениях, которые «надо черпать из личных переживаний. Поэтому я и говорю: идеал для каждого исполнителя — как можно больше пережить в жизни». Игумновское прочтение «Большой сонаты» Чайковского в ореоле этих слов вос-

принимается именно как автобиографическая исповедь.

От ослепительных высот до темных источников порывистой, мятущейся души — таков эмоциональный спектр Первой части сонаты. Постоянные резкие перепады состояний, их контраверсийные сопоставления являются в игумновской концепции главным драматургическим мотивом. Патетические устремления быстро сменяются настроениями душевной смуты; экзотические кульминационные вершины неотвратно влекут за собой спады — торжествующая стихия обманчива и оборачивается болезненностью. Мир сомнений, неуравновешенности, смятенности. Игумнов создает трагическую ситуацию конфликта между объективной «реальностью» и субъективным «я». Натиск нервно пульсирующего ритма воспринимается здесь как наваждение реальной силы зла. Этому противопоставлены интонации одного голоса — страждущего, вопрошающего. Типично романтическая коллизия, предначертанная авторским замыслом, заострена у Игумнова до последнего предела: незащищенная нежность и рядом кричащее отчаяние, невротическая ризолютность и апатия, открытая пылкость чувства и стремительное бегство от него, триумфальная победоносность и — как ее оборотная сторона — ее самоотрицание в спасительной «сомнительной» грусти...

Во Второй части Игумнов ведет нас по тропам все тех же двойственных смыслов. Правда, драматургические линии повествования здесь не так ломки, нет и прежней экзальтации. Декламация Игумнова построена на тончайших интонациях, протетых вполголоса, с удивительной душевной чуткостью. Риторичность высказывания ему совершенно чужда — надо вспомнить, с какой проникновенностью произносится каждое «слово», например, в среднем эпизоде, ставшем у Игумнова подлинной поэзией ностальгического чувства. Тихие, то вот-вот готовые угаснуть, то вспаряющие фразы, в которых постепенно воспламеняется экспрессивная энергия: смутные припоминания стали явью, светоносной радостью. Вскоре она рассеется: приглушатся интонационные характеристики, мелодия станет ускользающим отражением собственных былых очертаний, прозрачностью, надмирной эфемерностью. Так воссоздан образ распавшейся, хотя, казалось, вот уже обретенной цельности. В последнем звучании (скорее призывке) темы — катарсис без облегчения.

Даже в итоговой кульминации сонаты Игумнов не показывает «откры-

того» торжества — в его концепции это было бы искусственным преодолением всех предшествующих конфликтов. Несмотря на финальную приподнятость (подчеркнутую Чайковским преобладающей мажорной тональностью) «мажорности» у Игумнова нет. Чередования мажора и минора поняты им не как противопоставление света сумраку, а как лики пронзительной светло-сумрачной тоски, ликующего отчаяния. В торжестве фанфар слышна последняя безысходность, за которой молчание и небытие. Ведь и в характерной скерцозности, обращенной у Игумнова в нервно-порывистый, безудержный бег, нет преодоления и выхода — это, скорее, inferнальная гримаса, рельефно прорисованная призрачными штрихами *non legato*. Устойчивость не обретена. Победы нет. Катастрофа, низвержение, пропасть...

В свое время Игумнов сравнивал музыкальное исполнение с рассказом, в котором есть непрерывность развития, где звенья связаны друг с другом, а контрасты закономерны; горизонтальное слушание, по словам Игумнова, обеспечивает непрерывность и связность рассказа-исполнения, его логику, освобождает от вялости, неопределенности, помогает избежать украшательства. Прочтение Сонаты является подтверждением этих слов. Условием логической связности здесь стала обостренная психологическая достоверность повествования. При всей экспрессии крайностей музыка все же оставляет образ внутренней цельности, нерасторжимости сплетений эмоциональных контрастов. Как в смысловой концепционности, так и в лексиконе исполнительских средств интерпретация Игумнова художественно совершенна — «стиль» и «мир» здесь абсолютно гармоничны друг другу, их взаимопроникающая органичность обусловлена прежде всего глубочайшей вдохновенной верой исполнителя, переживанием «чужого» как своей собственной сокровенной душевной истории.

Уместно здесь вспомнить, как характеризовал мир Чайковского сам Игумнов. «Интерес к Чайковскому оказался наиболее стойким. Это естественно: его музыка отразила мой быт, мою эпоху». «Чайковский связан с жизненными коллизиями прошлого гораздо теснее, чем, скажем, Бетховен», — замечает Игумнов. По его наблюдению, в шумановской «Крейслериане», инспирированной прозой Гофмана, «бытовых картин, конкретных, точных образов, как в музыке Чайковского, совершенно нет». «Фортепианные сочинения Чайковского в сущности программная музыка».

Казалось бы, как просто.

Однако мысль Игумнова приобретает совсем иную окраску, когда он говорит: «Тут житейские воспоминания, впечатления, что-то бытовое, отошедшее в прошлое, касающееся и меня, моей жизни»; ассоциации и настроения пьес «надо черпать из личных переживаний».

Вот лишь несколько припоминаний из детства и отрочества Игумнова. «Святки» — это «вальс в домашнем уютном кругу»; тот же уют домашнего очага в пьесе «У камелька»; «Подснежник» — образ цветов, собранных в монастырском еще заснеженном саду; «„Баркарола“ — это обязательно на небольшой русской реке»; «„Осенняя песня“ Чайковского у меня всегда связывается с отцом... Картина облетевшего сада... а октябрь — это месяц, когда умерли Чайковский и мой отец... Но, включает Игумнов, «все это — в прошлом». Ностальгическое вслушивание, всматривание в смутные образы памяти-истока определили тонус игумновской интерпретации «Времен года».

Тончайшие переливы ускользающего чувства, пылкого, как изменчивые языки пламени-порыва, и гаснущего в тоскливых угасающих интонациях, взлетающих и стаивающих в ночи тишайших *piano* («У камелька»); вновь порыв воодушевленного чувства, проносающегося на одном дыхании — интонационно гибкие линии выются, выются, чуть поспешно, хотя в конце каждой фразы *ritenuto*, словно запечатляющие миг очарования и наивности («Подснежник»); и опять на едином смятенном порыве чувства то вопрошающий, то задумчивый одинокий голос, обрамленный сумрачной статикой архитектурных абрисов («Белые ночи»); линейная непрерывность и простота напева, свет тонко нюансированного «голоса», разбивающегося о крутые подъемы и спады, уход в дымку припоминания — так явлено меланхолическое чувство одиночества любящей души («Баркарола»); и рядом эффект *tutti* и *solo*, нагнетательность непрерывного тока музыки, сам нерв этого тока, неотвратно и экзальтированно устремленного к итогу («Жатва»); но снова возвращение к меланхолическому чувству, пожалуй, «сквозному» во всем цикле, но в «Осенней песне» вершинному, пронзительному, последнему, преподанному в тончайших градациях интонирования, бережно расцвеченного гибко нюансированной динамикой; и никаких «внешних» атрибутов выразительности, а только лишь закатно гаснущие переживания ностальгии, прощания и забвения... Дальнейшее лишь эфемерность жан-

ровых образов-состояний, их условная легкость, прозрачность, характерность, выраженная в светло-звонких тембрах невсамделишных колокольчиков («Тройка»), в быстрых, мимолетных мельканиях теней, кружащихся в вальсе забвения, — легкость, subtilность, исчезновение в хрупких, тонких высях воспоминания («Святки»)...

«Касающееся и меня, моей жизни» — именно здесь надо искать объяснение вдохновенного игумновского слышания мира Чайковского. Игумнов переживает этот мир из глубин истока. Его исполнение кажется абсолютно адекватным авторскому замыслу: барьер между «моим» и «чужим» здесь отсутствует. Интерпретация музыки Чайковского у Игумнова будто и не интерпретация вовсе, а личностная идентификация, в которой исполнительские намерения кажутся тождественными авторской идее.

Художественное мироощущение Игумнова генетически связано с романтической традицией, что выражено, конечно, не только в безошибочно узнаваемом пианистическом почерке, в игумновском фортепианном «голосе», но и в самом отношении к факту исполнительского процесса: музыка — «дневник», «звучащая автобиография» (Соллертинский), жить в музыке — значит жить «удесятеренной жизнью» (как характеризовал романтическую стихию Александр Блок). Сам же Игумнов говорил со всей определенностью: «... Эмоционально-романтическое отношение к музыке — черта, свойственная моей натуре».

Возможно ли, однако, возвращение, к которому призывал Хайдеггер? Или это будет всегда контрапункт культур, всегда лишь стремящийся к единогласию? Ведь, по словам нашего современника — «произведение искусства существует на своем месте, пока существует мир, для которого оно было задумано и создано. И, пока оно существует в этом мир, оно на своем месте. Когда произведение искусства отнято у такого мира, когда этот мир перестал существовать, произведение искусства изгнано, исторгнуто из своего бытия — ему принадлежит лишь вторичное существование изгнанника» (А. В. Михайлов). И в этом будет неизбежное противоречие между первозданным миром художника и его «изгнанническим» образом — противостояние тем более явное, чем более этот образ исторически отдален от своего истока. Но все же глубоко симптоматична та духовная связь Игумнова с миром Чайковского, которая устремлена к истоку, — связь, пробуждаемая вдохновением и ностальгией. ■





К БЕРЕГАМ КИТАЙСКОГО МОРЯ

В 1955 году на Международном конкурсе пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве участник из Китая впервые в истории своей страны завоевал звание лауреата столь авторитетного соревнования. Это был молодой пианист из Шанхая Фу Цун. На этом труднейшем конкурсе он не только занял почетное третье место, но и получил специальный приз за исполнение мазурки. Тогда Генрих Нейгауз выразил удивление и сказал своему китайскому коллеге — члену жюри Дин Шаньдэ: «Как же так? Мы никогда раньше не слышали о китайских пианистах, и вдруг они показали такой высокий исполнительский уровень!». Дин стал рассказывать ему о том, что все китайские пианисты первого поколения, к которым относился и он сам, учились у русских музыкантов, живших в 20–40-х годах в Китае. Сам Дин учился у знаменитого профессора Шанхайской консерватории Бориса Захарова, ученика прославленной А. Есиповой в Петербургской консерватории. Нейгаузу сразу все стало понятно: с Захаровым они вместе не только учились, но и работали в Киевской консерватории. Нейгауз потерял его из виду на долгие годы и не знал, что тот жил и работал в Китае.

Вскоре после успеха Фу Цуна, в 50-х и в начале 60-х годов, в Китае появилась

целая плеяда пианистов-лауреатов международных конкурсов. Назовем лишь некоторых из них: Лю Шикунь (1956, III премия на Конкурсе им. Ф. Листа; 1958, II премия на Конкурсе им. П. Чайковского), Инь Ченцзун (1962, II премия на Конкурсе им. Чайковского), Гу Шэнин (1958, II премия на Конкурсе пианистов в Женеве), Ли Минцян (1958, I премия на Конкурсе им. Дж. Энеску). Всех их объединяет одно: их воспитали русские учителя, точнее, работавшие в 50-х годах в Китае педагоги-пианисты из числа советских специалистов.

В настоящее время Китай сотворил настоящее экономическое чудо. Это страна передовых технологий, мощного производства, и не только. В Китае появился такой феномен, как фортепианное исполнительское искусство мирового класса. В наше время китайские пианисты стали одними из лидеров на международных конкурсах и по численности, и по количеству завоеванных мест. На мировых эстрадах концертируют десятки первоклассных китайских пианистов, включая такую мировую «суперзвезду», как Ланг Ланг. Подражание ему породило настоящий «фортепианный бум» в Китае, где, по словам Д. Мацуева, от 70 до 100 миллионов детей занимаются на фортепиано! В Китае выросло огромное древо фортепианной культуры, и у этого древа есть

глубоко уходящие в русскую культуру корни. Имя им — русская фортепианная школа.

В первой половине XX века в Китае появились русские переселенцы. Они в основном жили в Харбине и Шанхае. В начале века в Маньчжурии русские построили Китайскую-Восточную железную дорогу, и в кратчайшее время появился удивительный город Харбин. Здесь жили приехавшие из России железнодорожники, инженеры, врачи, служащие и т. д. А когда в России произошла революция, наступили годы гражданской войны, этот «хлебный рай» притянул к себе огромное количество переселенцев и беженцев, среди которых было много талантливых музыкантов. В 20–30-х годах в Харбине существовали один из лучших симфонических оркестров на Дальнем Востоке, оперный театр, в котором работали такие музыканты, как С. Лемешев и дирижер А. Пазовский. В Харбине были открыты четыре музыкальных учебных заведения. В одном из них — Высшей Музыкальной школе им. А. Глазунова — учился выдающийся русский-советский пианист А. Ведерников. В Харбине жили в основном русские, и воспитанники тоже были русскими музыкантами, поэтому ниже речь пойдет прежде всего о Шанхае.

Первое поколение китайских профессиональных пианистов появилось



в 30-х годах в Шанхае. Возникло даже такое понятие, как «пианисты шанхайской школы». Произошло это благодаря появившейся в 1927 году первой Национальной консерватории в Шанхае. Основателем и ректором консерватории стал известный в Китае музыкальный деятель **Сяо Юмэй** (1884–1940). Это была уникальная личность. Он учился в Японии, а затем окончил Лейпцигскую консерваторию и там же защитил докторскую диссертацию по китайской музыке.

В конце 20-х–начале 30-х годов Китаю не хватало собственных педагогических кадров — специалистов в области европейской музыки. Сяо Юмэй воспользовался преимуществами Шанхая — в городе жило немало иностранцев, среди которых были высокопрофессиональные музыканты. В первую очередь речь, конечно, шла о русских эмигрантах. Он стал приглашать их работать, и вскоре — с конца 1929 года — русские музыканты составляли более половины преподавательского состава консерватории. Приведем некоторые имена: вокалисты В. Шушлин, Е. Селиванова, Н. Крымова, Е. Левитина, скрипачи Р. Герцовский, М. Лившиц, У. Франкел, виолончелист И. Шевцов, теория и композиция — С. Аксаков, У. Франкел и др. Классы фортепиано вели Б. Захаров, Б. Лазарев, З. Прибыткова, Г. Марголинский, С. Аксаков, В. Коставич, В. Чернецкая и др. Кроме них, преподавали игру на духовых инструментах также русские музыканты из Шанхай-

ского симфонического оркестра. Такое положение сохранялось до конца 40-х годов. К 1947 году в Шанхайской консерватории работало 38 профессоров, более половины из них были выходцами из России.

Из профессоров консерватории по фортепиано особенно выделялись Борис Захаров и Борис Лазарев. Именно они в 30–40-х годах воспитали наибольшее число талантливых китайских пианистов.

Борис Степанович Захаров (1888–1943) преподавал в Шанхайской консерватории почти 15 лет, все эти годы по совместительству проработав деканом фортепианного факультета. Он учился в Петербургской консерватории (класс А. Н. Есиповой) одновременно с Г. Г. Нейгаузом и С. С. Прокофьевым. Еще в студенческие годы Захаров ездил в Вену, чтобы заниматься у знаменитого Леопольда Годовского. После окончания консерватории Захаров остался преподавать в Петербургской консерватории, проработав там до 1921 года. Затем с огромным трудом выехал за границу и в течение восьми лет гастролировал по странам Европы, Америки и Азии с женой — скрипачкой, ученицей Ауэра Ц. Хансен. И наконец, в 1929 году Захаров поселился в Шанхае. Сяо Юмэй пригласил пианиста на преподавательскую должность по рекомендации концертмейстера Шанхайского симфонического оркестра А. Фoa. Высоко ценивший талант Захарова, Сяо предложил ему такой же оклад, какой был у него самого. Поначалу Захаров недооценивал возможности китайских учеников, выражая сомнения, стоит ли ему «нянчиться с малышами». Он поставил условие, что возьмет в свой класс только семь учеников. Но вскоре его сомнения развеялись. Впоследствии из его класса вышли десятки замечательных, талантливых пианистов. Самые известные среди них Дин Шаньдэ (1911–1995), Ли Цуйчжэнь (1910–1966), Фань Цзисэн (1917–1968), У Лэй (род. 1919), Ли Сяньмин (1903–1989) и др. Эти музыканты не только давали сольные концерты, но и часто выступали с Шанхайским симфоническим оркестром.

Б. Захаров — музыкант неумеренной энергии. Помимо педагогической и сольной концертной деятельности, он энергично занимался пропагандой русской музыки. Вместе с другими русскими профессорами он организо-

вал в Шанхае Русское музыкально-просветительское общество, которое осуществило постановки ряда опер, в том числе «Бориса Годунова» и других. Созданное также им Общество камерной музыки дало сотни концертов.

Другой профессор Шанхайской консерватории, **Борис Матвеевич Лазарев** (1888–1982), окончил Петербургскую консерваторию у профессора А. И. Зилоти (фортепиано) и Н. А. Соколова (композиция). В 1916 году он стал директором Екатеринбургского музыкального училища, с 1919 года преподавал в Иркутске и Чите. В 1922 году он переезжает в Харбин, здесь он преподавал фортепиано и музыкальную теорию. Его жена Кириена Александровна Лазарева — дочь А. И. Зилоти и внучка П. М. Третьякова, основателя знаменитой московской Третьяковской галереи.

В 1935 году Лазарев из Харбина переехал в Шанхай. Помимо Шанхайской консерватории, он работал в шанхайской Первой русской музыкальной школе. В 1946 году Лазарев стал профессором Государственной консерватории в Нанкине, а в 1948 уехал в США. В Шанхае Б. Лазарев воспитал десятки китайских пианистов. Самый известный из них — Лю Шикунь — лауреат Первого Международного конкурса им. П. И. Чайковского 1958 года.

Кроме этих двух выдающихся педагогов, можно еще выделить З. Прибыткову и С. Аксакова, отдавших много сил Шанхайской консерватории.

Профессор **Зоя Аркадьевна Прибыткова** (1892–1962) была разносторонне талантливым человеком. Она окончила Петербургскую консерваторию как пианистка, одно время занималась у своего родственника С. В. Рахманинова. В 1914 году Прибыткова закончила еще и актерское отделение Императорских драматических курсов; выступала в театрах Петрограда и Москвы. В 20-х годах она преподавала в Харбине в Высшей музыкальной школе имени А. Глазунова. С 1931 г. Прибыткова стала профессором Шанхайской консерватории. Она одна из основателей и режиссеров Русского драматического театра в Шанхае. Прибыткова долгое время совмещала эту деятельность с преподаванием фортепиано. Она вернулась в СССР в 1947 году.

Профессор **Сергей Сергеевич Аксаков** (1890–1968), потомок знаменитого русского писателя Сергея Тимофеевича



Т. Кравченко со студентами



Т. Кравченко, Ли Минцян, Гу Шэнин

Аксаков, преподавал в Шанхайской консерватории фортепиано, теорию и композицию. Музыкант учился в Московской консерватории у А. С. Гречанинова (композиция) и К. Н. Игумнова (фортепиано). С 1918 года он жил в Харбине, с 1925 стал преподавателем истории музыки в Высшей музыкальной школе им. Глазунова, в 1928 году переехал в Шанхай. Вскоре его пригласили работать в Шанхайскую консерваторию. Он также выступает с концертами как пианист, ведет активную публицистическую деятельность. Аксаков также являлся представителем Русского музыкального общества за границей в Шанхае. В 1954 году С. С. Аксаков вернулся в СССР, работал в Белоруссии. Ему принадлежит ряд музыкальных сочинений и теоретических работ.

Несколько слов следует сказать о почетном профессоре Шанхайской консерватории, пианисте и композиторе **Александре Николаевиче Черепнине** (1899–1977). Хотя он и не работал в этом учебном заведении, но его роль в развитии фортепианного искусства Китая исключительна.

В 1934 году он приехал в Шанхай, чтобы дать концерты, но волею судьбы остался в Китае и Японии почти на три года. Здесь его так заинтересовала китайская традиционная музыка, что он с энтузиазмом не только начал изучать ее, но и сам написал ряд «китайских произведений». В том же 1934 году А. Черепнин в Шанхае объявил среди китайских музыкантов конкурс на создание произведения в китайском стиле. Он сам же его и финансировал. Этот конкурс имел большое значение, т. к. способствовал появлению в Китае первых китайских произведений для фортепиано. В итоге первую премию получил талантливый композитор Хэ Лутин (будущий ректор Шанхайской консерватории). Его замечательная пьеса «Ду-дочка пастуха» стала своего рода визитной карточкой китайской фортепианной музыки.

После Второй мировой войны страна погрязла в пучине гражданской войны. Иностранцы, жившие в Китае, стали массово уезжать из страны. Русские отправлялись в Австралию, Америку и другие западные страны или возвращались в СССР. Китайские пианисты — воспитанники русских профессоров



Ланг-Ланг на уроке Инь Ченцзун



А. Татулян и китайские студенты

в последующие годы стали основными педагогическими силами в музыкальных учебных заведениях по всему Китаю.

После образования КНР в 1949 г. в 50-х — начале 60-х годов в Поднебесную были посланы тысячи советских специалистов, в том числе и музыканты — Б. Арапов, А. Кандинский, Л. Гуров, С. Микитянский, Ф. Арзаманов, Л. Тумашев, В. Балашов и др. Влияние русской фортепианной школы в Китае стало подавляющим. Пианисты из СССР не только преподавали в консерваториях Китая, но и помогли создавать в двух главных музыкальных вузах (Центральной и Шанхайской консерваториях) фортепианные кафедры, разрабатывать учебные планы, создавать учебные программы, репертуарную политику, издавать методические пособия. Была внедрена советская музыкально-педагогическая система профессионального образования. С этого времени фортепианная педагогика в Китае приобрела системный и научный характер.

В Китае в 50-х годах в консерваториях работали всего три педагога-пианиста — Д. Серов, А. Татулян, Т. Кравченко, но вклад их огромен. Они собрали со всей страны самую талантливую молодежь в свои классы. Так как в Китае в то время не было системы учреждений начальной и средней музыкальной подготовки, русские преподаватели начинали обучение с самого главного — закладывали крепкую техническую основу игры. Китайские ученики со свойственным им трудолюбием и талантом в кратчайший срок добивались успехов.

Дмитрий Серов был одним из первых прибывших в Китай в качестве советского специалиста. Он работал в Шанхайской консерватории с ноября 1954 по март 1956 года. У него учились китайские пианисты Гу Шэнин, Ли Жуйсин, Ши Дачжен, Ван Юй, Е Хуэйфан, Инь Ченцзун. Серов считался требовательным, строгим педагогом, особое внимание обращал на укрепление и развитие технической составляющей игры.

Осенью 1955 года в Китай в Центральную консерваторию приехал **Арам Георгиевич Татулян** (1915–1974). Музыкант окончил Московскую консерваторию по классу А. Гольденвейзера, после ее окончания работал в Институте им. Гнесиных.



С. Аксаков

Когда он начал преподавать в Центральной консерватории (в то время находившейся в Тяньцзине, но вскоре переехавшей в Пекин), то обнаружил, что не все выбранные для него ученики имеют хороший музыкальный потенциал. Тогда он сам прибыл в Шанхай и уже здесь выбрал для обучения более молодых, талантливых учеников. В их число попали Лю Шикунь, Инь Ченцзун, Ли Жуйсин, Го Чжихун и др. (Уже тогда он особо выделял Лю Шикуня.) Татулян требовал, чтобы у каждого из учеников было два урока по специальности в неделю. На занятиях ученики обязаны были исполнять произведения по памяти. По наблюдениям Татуляна, у китайских студентов было жесткое звукоизвлечение, им не хватало кантилены. Для работы над певучим звуком он специально включал в репертуар произведения С. Рахманинова, А. Скрябина и А. Лядова. Так многие китайские ученики впервые соприкоснулись с музыкой русских композиторов. Татулян проводил коллективные уроки, где обязаны были присутствовать все учащиеся класса.

На занятиях Татулян не отличался многословностью, показывал он тоже мало. Каждый его ученик в обязательном порядке играл на открытых концертах — сначала по половине отделения, а затем и целый концерт. Его «жесткие» методы вскоре принесли желаемый результат: в короткое время ученики добились существенного прогресса в исполнительском искусстве. А. Татулян придерживался взгляда, что для начала любого процесса обучения важно заложить хороший фундамент, то есть создать школу фортепианного игры, а затем уже думать о воспитании лауреатов международных конкурсов. Важность его вклада состоит и в том, что он помог создать фортепианную кафедру в Центральной консерватории, участвовал в разработке учебного плана, методики преподавания, правил приема и экзаменов.

В 1957 году, вскоре после возвращения А. Татуляна на родину, на работу в Центральную консерваторию приехала **Татьяна Петровна Кравченко (1916–2003)**.

Вклад Кравченко в фортепианное искусство Китая считается исключительным. Ее учениками были самые известные, талантливые китайские пианисты в 50-х годах. Эти ученики в большинстве уже имели хорошую подготовку под руководством ее предшественников — Д. Серова и А. Татуляна. Но именно она сумела подвести этих талантливых пианистов к высшему пьедесталу почета. Их имена хорошо известны не только в Китае, но и во всем мире. Все названные в начале статьи лауреаты международных конкурсов были ее учениками.

Татьяна Петровна окончила Московскую консерваторию в 1936 году по классу Л. Оборина, в 1945 — аспирантуру. С 1945 по 1950 она была солисткой Московской филармонии, с 1950 года преподавала в Ленинградской консерватории. В 1967–1979 Кравченко была деканом фортепианного факультета Киевской и Ленинградской консерваторий.



Б. Захаров

В Центральной консерватории, где она проработала с 1957 по 1960 год до сих пор хранятся два тома записей ее уроков, где она рассказывает о том, как следует исполнять произведения Д. Скарлатти, И. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана и Ф. Листа (первый том), М. Глинки, П. Чайковского, А. Лядова, А. Скрябина, С. Рахманинова, С. Прокофьева и Д. Шостаковича (второй том). Кравченко детально анализирует каждое из рассматриваемых произведений, акцентируя внимание на той или иной эпохе, жизни и творчестве композитора, иллюстрирует тот или иной фортепианный стиль своей игрой. Говоря об исполнении Баха, она подчеркивает, что советские исполнители отнюдь не считают его музыку музейным экспонатом — она созвучна современной, реальной жизни. Кравченко отмечает три особенности русской фортепианной музыки: первая — тесная связь с русской народной песней; вторая — певучесть и мелодизм, с которым связано в большей степени кантиленное, а не ударное звучание инструмента, третья — демократичность и популярность этой музыки (ее понимание не только элитой, но и широкими массами).

В 50–60-е годы XX века китайские пианисты приезжали учиться и в СССР. Это было поистине «золотое время» в истории музыкальных вузов России. В Московской консерватории только по классу фортепиано преподавало настоящее созвездие профессоров: С. Нейгауз, С. Фейнберг, А. Гольденвейзер, Т. Николаева, Я. Флиер, Я. Зак, Л. Оборин, Э. Гилельс и др. Профессорами по скрипке были Ю. Янкелевич, Д. Ойстрах, Л. Коган. Китайские студенты учились тогда в трех консерваториях — Московской, Ленинградской и Одесской.

Китайский пианист Инь Ченцзун так вспоминает свою учебу в Ленинградской консерватории:

«Годы учебы в СССР, прежде всего, существенно расширили мой кругозор. Кроме Кравченко, моего педагога по специальности, еще двое оказали на меня большое влияние: педагог по камерному ансамблю Фондаминская и руководитель концертмейстерского класса Вакман. Первая из них познакомила

Инь Ченцзун





Шанхайская консерватория музыки

меня с немецкой музыкой, а благодаря второй я стал глубоко понимать русскую музыку (чему во многом содействовал и ее муж — дирижер Мариинского театра). На ее занятиях мы не только занимались аккомпанементом, но и перепели множество романсов Чайковского и Рахманинова.

В то время советские педагоги не жалели сил для воспитания хороших кадров. На уроках камерного ансамбля мы прошли все скрипичные сонаты и трио Бетховена. Неважно, был ли это просто урок или выступление на концерте — нам всегда находили партнеров для наглядного показа произведения. Если я играл фортепианный квинтет, обязательно приходили еще четыре музыканта. То же самое и с концертмейстерским классом — на этих занятиях всегда присутствовали вокалисты. Это просто невероятно! <...> Помимо всего прочего, один педагог по теории, которому казалось, что у меня слабая теоретическая подготовка, считал необходимым заниматься со мной индивидуально. Поскольку я хотел развиваться в разных направлениях, я стал дополнительно заниматься вокалом и дирижированием.

В консерватории в то время были чрезвычайно высокие требования. Например, по специальности каждые две недели мы выучивали одну крупную форму, за сутки необходимо было выучить наизусть ноктюрн Шопена. Почти каждый день давали учить что-то новое. На чтении с листа студент получал одну-две нотные страницы (например, что-нибудь из Скарлатти), затем за час, проведенный в коридоре, надо было зрительно выучить их и исполнить по памяти! На экзамене за подобную игру ставили высший балл. Я тогда получал пять с плюсом, поскольку никто, кроме меня, не мог выполнить это задание».

В начале 80-х годов Китай провозгласил курс реформ и открытости. У страны возобновились широкие контакты с Западом. Китайские музыканты с удивлением узнавали о других, отличных от китайских системах музыкального образования, другой музыкальной эстетике, иных исполнительских школах. Китайские историки стали относиться к прошлому с долей критики, считая, что тотальное заимствование у СССР в 50-х годах имело однобокий характер. Из-за идеологической направленности отрицалось все, что было связано с Западом, включая достижения в культуре и искусстве, у целого поколения китайских музыкантов образовался пробел в знаниях, резко сузился кругозор. Это относилось и к фортепианной педагогике и исполнительству. В целом, по признанию самих

китайцев, приглашение советских специалистов работать в области музыкального образования было не только оправданным, но и необходимым, верным и позитивным шагом — ведь музыкально-педагогическая система СССР унаследовала лучшие достижения дореволюционной России и Европы и имела свои огромные достижения.

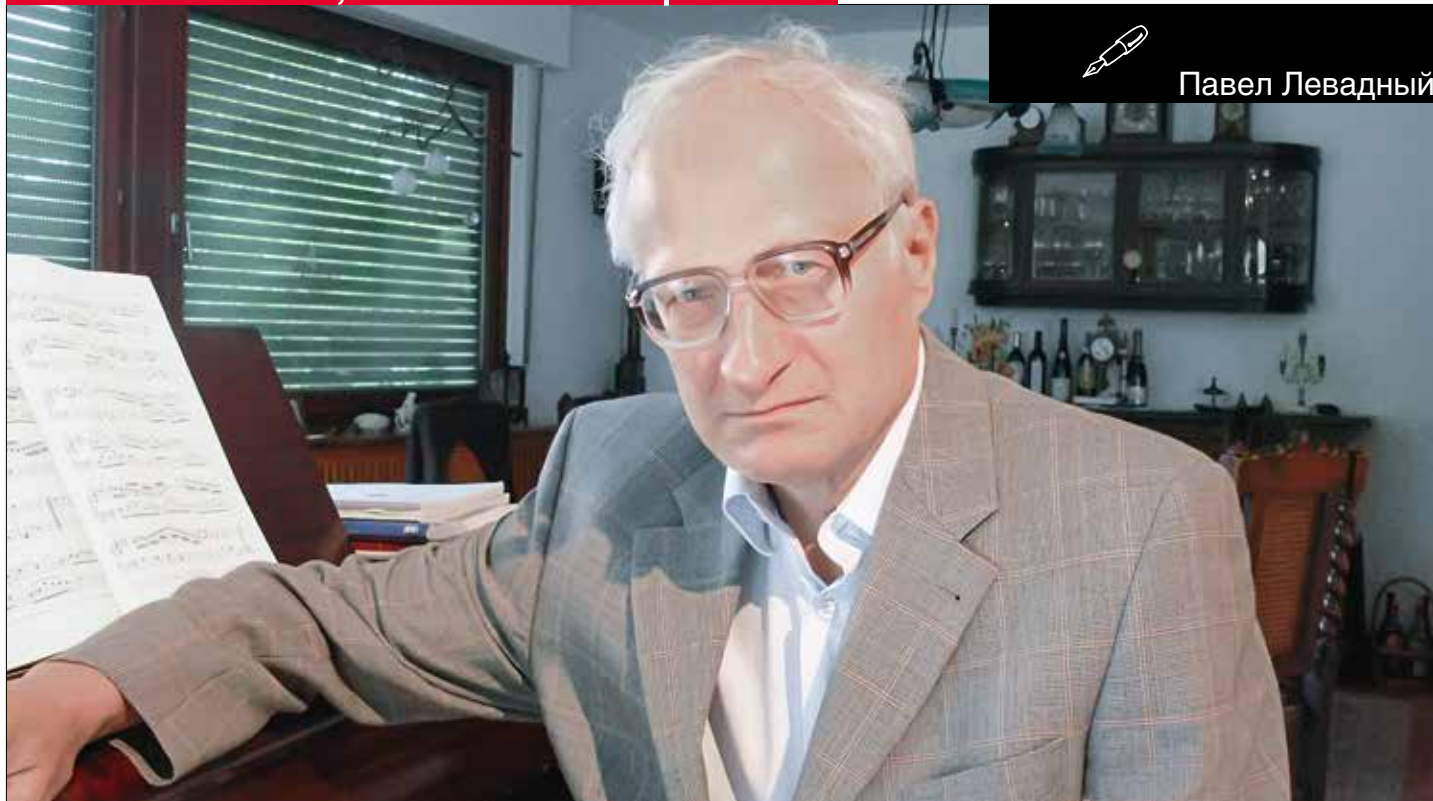
Еще одно обстоятельство: в последние годы, вернувшись в Китай после учебы в США, Германии, Австрии и Франции, китайские музыканты принялись рассуждать о ценностях русской и западной школ — не только вокальной, скрипичной и дирижерской, но и фортепианной. Автору этих строк часто приходилось слышать мнение китайских коллег о том, что исполнительский стиль русской фортепианной школы слишком тяжелый, а звукоизвлечение слишком глубокое, он хорош только для русской музыки. По этой причине русские пианисты якобы хуже исполняют Моцарта или Дебюсси. Подобные суждения появляются и как следствие острой борьбы между новыми и старыми кадрами.

Доминирующее влияние русской фортепианной школы в Китае не вызывает сомнений, о нем написаны множество статей и диссертаций. Спустя годы и десятилетия русская фортепианная школа продолжает давать плоды. Так, например, молодой Ланг Ланг хотя и не учился у русских, но его педагог в школе Центральной консерватории Чжао Го-пин — в свое время учился в Ленинградской консерватории у Т. Кравченко. Позже Ланг Ланг учился у Инь Ченцзун — ученика Кравченко, затем продолжил учебу в Институте Кертиса (США) у Г. Граффмана — выходца из России. Известная ныне пианистка Ван Юйцзя также ученица Г. Граффмана. Победитель Конкурса им. Ф. Шопена 2000 года Ли Юнди учился у известного педагога Дань Чжаои, «пианистической бабушкой» которого была Т. Кравченко. Примеров можно привести множество. Кроме того, в последние годы, музыкальные учебные заведения Китая (и высшие, и начальные) охотно приглашают на работу преподавателей фортепиано из России, Украины и Белоруссии.

В Китае сегодня почти все родители считают важным и необходимым учить ребенка музыке с самого раннего возраста, и власти поощряют этот процесс, рассматривая «насаждение» европейского музыкального искусства как важный элемент культурной модернизации. Немалая часть детей увлечена славой и карьерой таких пианистов как, Ланг Ланг, других китайских музыкантов в Европе и США. Энтузиазм миллионов детей и их родителей не совсем справедливо объяснять исключительно честолюбивыми стремлениями к коммерчески успешной карьере. На самом деле огромными массами людей в современном Китае движет желание лишь сделать все возможное для нравственного и эстетического развития детей и молодежи.

На мировом музыкальном горизонте хотя и возникла огромная армия китайских пианистов, но о китайской пианистической школе речь пока не идет, и сами китайцы это понимают. Русская фортепианная школа — глубинное культурное явление. Она не только включает собственную исполнительскую традицию, многолетние педагогические опыты и принципы, но и музыкально-эстетические воззрения, богатую отечественную фортепианную литературу. Китайским пианистам, например, остро не хватает произведений отечественных композиторов.

Сегодня молодых китайских пианистов часто упрекают за самодовлеющую виртуозность в ущерб выразительности музыки, за копирование выдающихся авторитетов, за неумение найти свой собственный индивидуальный стиль. Но есть и умение учиться, взять все лучшее в мировой практике фортепианного исполнительства, как это китайцы умеют делать во всех других областях, и потому количество непременно перейдет в новое качество. ■



Павел Левадный

Кшиштоф МЕЙЕР: ЗВУК – ПОЭЗИЯ – ИНТЕЛЛЕКТ

Смысл собственной жизни каждый определяет для себя сам. Но объективный показатель — то, что человек оставляет после себя, его наследие. В чем оно выражено, в том и была суть существования конкретного человека. Смысл жизни настоящего композитора — в создании новой музыки, которая, подобно фотографии, фиксирует на неопределенное время (пока есть возможность ее исполнения) творческий облик и силу таланта автора. Но лишь при внимании исполнителей, при ощущении ими сопричастности к разноликому миру музыки во всех его проявлениях возможна жизнь наследия композиторов. Именно поэтому рубрика «Репертуар» продолжает знакомить читателей с сочинениями, достойными, на наш взгляд, пристального внимания как концертирующих исполнителей, так и педагогов, во многом определяющих будущие музыкальные предпочтения своих воспитанников. Герой настоящей публикации — автор, самобытность стиля которого стоит, казалось бы, на двух противоположных основаниях: ярко-современное звучание и декларированная опора на традиции.

Польский композитор Кшиштоф Мейер является живым классиком современной музыки не только у себя на родине, но и в пространстве европейского музыкального искусства второй половины XX века. Ученик Кшиштофа Пендеревского и Витольда Лютославского, Мейер всегда был в авангарде развития музыки, впитывал самые новые тенденции и воплощал их в своем творчестве. Период второй волны авангарда в 1960-е годы «погрузил» молодого композитора в мир додекафонии, определив сложность и интеллектуальную «выверенность» концепций его сочинений. А повсеместное увлечение соно-

ристической окрасило музыку Мейера в пестрые тона причудливых и ярких звуковых сочетаний, дало ей контрастность света и тени, звука и тишины.

Фортепианное наследие Мейера сосредоточено в основном именно в этом «бурлящем» стиле, открытиями и поисками периоде истории музыки. В 1960-е годы он создал 4 сонаты и цикл миниатюр «Aphorismen». Впоследствии автор сосредоточил внимание на камерных и симфонических жанрах. Фортепианная музыка появляется в его последующем творчестве лишь эпизодически, однако неизменно ярко и значительно по своей художественной сути. Сегодняшняя публикация посвящена последнему на данный момент сочинению Мейера для фортепиано — Сонате № 6, написанной в 2006 году.

Оговоримся сразу: произведение не подойдет тем исполнителям, которые ищут внешнего блеска или стремятся покорить публику, обрушив на нее громаду фортепианных децибелов. Оно покоряет другим: первое прослушивание неизменно вызывает желание сразу послушать сочинение снова. Музыка Мейера порою вызывает ассоциации со звучанием неких вселенских сфер, которые априори исключают любой субъективизм, кроме субъективизма Творца. Подобно некоторым космическим объектам она источает великолепие красок, пространства, холодной и вечной красоты. Так же, как творения Баха или Шостаковича (с которым композитор часто сравнивают), творчество Мейера приковывает к себе внимание не фанфарами, а сосредоточенностью и самоуглублением. Вслушиваясь в течение мысли автора, в звуковую ткань сонаты, словно разглядываешь некий шедевр, окутанный полупрозрачной пеленой. По мере того, как наши глаза

и слух привыкают, формируется образ, потрясающий своей выделкой, масштабом замысла, глубиной содержания. Музыка сонаты не «хватает за руку», а словно таинственно проходит мимо, раскрывая свои тайны лишь тем, кто последовал за нею. Ее стиль самобытен и многогранен. Терпкий аромат сонористики и полифоническое многообразие фактуры стоят на крепком фундаменте строгой концепции, требующей духовной работы и постижения.

Шестая соната одночастна. В отличие от многих одночастных сонат, «сворачивающих» сонатно-симфонический цикл в монолитную форму, сочинение Мейера не стремится решить эту задачу. Оно не обладает чертами поэмы, как одночастные сонаты Скрябина, или симфоническими принципами развития и масштабами формы, как сонаты Н. Я. Мясковского или В. П. Задерацкого. Не случайно автор назвал ее «Sonata breve» («Краткая соната»). В то же время ее содержательная сторона кажется бездонной, ее мудрость и сосредоточение имеют качество высшего порядка.

Форма сонаты отчасти рондальна: АВАСА. Тем не менее сходство с рондо лишь формальное, материал развивается, значительно видоизменяясь, «арки» начального мотива не воспринимаются, как повторение, ибо таковым и не являются. Происходит чередование активных, действенных эпизодов (В, С) и предельно отстраненных, «надмирных» осмысленных (А). Сонорную атмосферу сонаты определяет опора на два уменьшенных трезвучия, которые, сливаясь, образуют особый звукоряд, имеющий оттенок таинственности и вместе с тем холодности и объективности.

В первых четырех тактах заключены все потенции развития сочинения, его атмосфера и контрасты. Первый трельный мотив в верхнем регистре, терпкий и напряженный, с оттенком вопросительности сменяется сочностью аккорда в нижнем регистре, выдержанным и статичным (*Пример 1*). В этом противопоставлении движения и статики, напряжения и покоя, яркости и матовости, наконец, различного фактурного изложения заключена сущность «сонатности» формы.

После выдержанной паузы неторопливо разворачивается повествование, в котором периодически возникает первоначальный трельный мотив. Тончайшая нюансировка музыкальной ткани очень важна, ее нельзя играть «в общем», широкими мазками, ибо автор скрупулезно «обрабатывает» штрихами и динамическими ремарками каждую деталь нотного текста. Естественно и незаметно фактура превращается в строгий канон, который, впрочем, таковым не воспринимается, ибо его спокойный, нарративный характер органично продолжает предыдущий образ. Кульминируя, течение музыки постепенно опускается в басы, окрашиваясь мрачными тонами, замирая в тихой и разреженной фактуре.

Новый импульс музыке дает вступление следующего эпизода, образы которого определяют два семантических «зерна»: острый аккордовый скачок и бурлящее движение шестнадцатых длительностей (*Пример 2*). Примечательно, что структура второго эпизода отчасти повторяет форму всей сонаты.

Итак, спокойствие и эмоциональный «штиль» пронзаются внезапными новыми экспрессивными элементами. Аккордовые скачки, словно острые пики, возвышаются над клокочущей фактурой. С каждым своим появлением они повышают градус напряжения и диссонирования музыкальной ткани. В этом экспонировании заключен некий конфликт, получающий развитие в следующей фазе образных трансформаций, в которой появляется хроматическая интонация, напоминающая группетто (*Пример 3*). Ее несколько протестные, вопросительные мотивы — реакция на аккордовые «вспышки» начала раздела. Краткие, но яркие динамические усиления, как и резкие *diminuendo*, создают характер взволнованный, нестабильный, изменчивый. Появление имитаций подготавливает длительный канон. В нем образ словно раздваивается, ибо ответ звучит в обращении. Во-

прошающие и протестные мотивы верхнего голоса «отражаются» в утвердительных и безапелляционных интонациях нижнего. Полифонический «спор» сменяется хрупким соло верхнего голоса, звучащего на фоне мрачных и таинственных красок выдержанных аккордов в партии левой руки.

Однако постепенно напряжение возрастает, и течение музыки подходит к драматургическому пику второго эпизода. Вновь возвращаются аккордовые скачки и беспокойное движение шестнадцатых. Тематические элементы чередуются, с каждым появлением все ближе подступая к кульминационной вершине. Напряжение возрастает, и, наконец, очередной динамический «взлет» к трем *forte* (следует помнить, что нюансировка является одним из ключей к пониманию концепции сочинения) приводит к первому кульминационному пику — выдержанному *quasi*-мажорному созвучию. Однако не таков драматургический итог эпизода. После кульминации происходит резкий спад динамики и нарастание новой силовой линии, ведущей ко второму пику на три *forte*. Но на сей раз на вершине, словно в противовес первой кульминации, зловеще сияют диссонансные аккордовые скачки. Дальше в эпизоде происходит постепенная разрядка напряжения, истончение фактуры, отдаление образа в матовое звучание следующего эпизода.

Третий эпизод — возвращение первоначального созерцательного образа. Погружение в терпкие вибрации сонорных красок и матового мерцания гармоний становится более глубоким. Создается ощущение нахождения в некоем таинственном пространстве, окутанном туманом ирреальности, в котором нет суеты и спешки, ибо нет самого времени. Течение музыкальной мысли ощущается неким самостоятельным, спонтанным явлением. В его характере нет и тени субъективизма, кажется, что эта музыка существовала всегда. И вновь к концу эпизода образ постепенно замирает, удаляясь в призрачную дымку небытия.

Активное напористое движение снова появляется в следующем эпизоде. Однако, благодаря дискретной фактуре, состоящей из небольших фраз, отделенных паузами, характер становится более скерцозным (*Пример 4*). Кажется, что образ пытается вырваться из «клетки» уменьшенного трезвучия, которое определяет все мотивы и интонации, краски и настроения. Обращает на себя внимание особенность партий правой и левой рук: их звукоряды различны, поскольку различны трезвучия, их определяющие. Они находятся как бы в разных плоскостях. И лишь в первой кульминации эпизода происходит их слияние в единый тон «ре», взятый в трех октавах. Очевидно, это важный символ в концепции сонаты. Однако далее фактура вновь распадается на несколько звукорядов-ладов и уже не обретает прежнего единства. Более того, главная кульминация эпизода и всей сонаты, близкая кульминации из второго эпизода, — это *quasi*-колокольные раскаты диссонирующих аккордов, в основе которых несколько уменьшенных трезвучий (*Пример 5*). После яркой, экспрессивной, с элементом агрессивности кульминации происходит спад напряжения и торможение движения. Итог драматургии формы определен, и далее лишь послесловие.

Пятый эпизод, завершающий сонату, вновь погружает в состояние созерцательности и сосредоточенного самоуглубления. В окончании сонаты звучит ее начальный инициальный мотив, круг замкнулся, поиск завершился возвращением к исходному состоянию.

Шестая соната Кшиштофа Мейера в принципе предлагает различные толкования ее содержания и концепции, образов и аффектов. Это сочинение, нуждающееся в исследовании и мастерском исполнении. Она несет в себе знак подлинного искусства. Очевидно, исполнитель, который решится посвятить время и подарить частицу своей души сонате автора, безоговорочно даст утвердительный ответ. ■

РЕПЕРТУАР, НАШИ АКЦЕНТЫ

3 $\text{♩} = 48$

ff *mf*

Ped * Ped *

Пример 1

3 $\text{♩} = 108$

20 *f sub.* *mf* *f*

Ped * Ped * Ped *

Пример 2

f *p* *f* *mf*

Ped * Ped * Ped

Пример 3

3 $\text{♩} = 92$

128 *mf leggiero*

Ped * Ped

Пример 4

fff *fff*

Ped * Ped

Пример 5



ШАРЛЬ АЛЬКАН — «БЕРЛИОЗ ФОРТЕПИАНО»

Шарль Валентен Моранж Алькан (1813–1888) — одна из самых странных и загадочных фигур пианистического искусства XIX столетия. Будучи современником Шопена и Листа, он стоит особняком от магистральных направлений романтизма, хотя многое в его личности и творчестве носит романтический характер. Затворник, пренебрегающий внешним успехом, пианист, обладающий огромным техническим потенциалом, неумной творческой фантазией и тем не менее редко появляющийся на публике, переводчик Библии (с древнееврейского на французский), автор большого количества произведений, которыми одни восхищались, другие подвергали жестокой критике... Уже при жизни почти забытый, но вдруг привлечший внимание виртуозов второй половины XX века, он, наконец, начинает обретать свое место в истории музыки.

Вся его небогатая внешними событиями жизнь прошла в Париже. Он родился 30 ноября 1813 года в ортодоксальной еврейской семье, проживавшей в квартале Марэ. Его отец — Алькан Монтань возглавлял подготовительную школу на rue des Blancs-Manteaux, в которой настолько успешно преподавались музыкальные дисциплины, что ее называли младшим отделением консерватории. Талант Алькана проявился рано. В шесть лет он поступил в Парижскую консерваторию в класс Пьера Жозефа Гийома Циммермана, в восемь получил первую премию по сольфеджио, в десять стал первым по фортепиано. В двенадцатилетнем возрасте состоялся его концертный дебют, в тринадцать он завоевал первый приз по гармонии, а в двадцать первой премией были отмечены его органные произведения. С 1829 по 1836 год он преподавал сольфеджио в Парижской консерватории. Циммерман видел в Алькане своего преемника и помогал ему войти в аристократические салоны, в которых создавались артистические репутации.

К двадцати четырем годам Алькан становится одним из ведущих французских пианистов и получает признание среди интеллектуальной элиты Парижа — в его круг общения входят Делакруа, Гюго, Ламенне, Жорж Санд, Дюма, его искусством восхищаются Шопен и Лист. Время от времени он выступает в одних концертах с Шопеном; на собственном концерте Алькана, состоявшемся 28 апреля 1844 года, присутствует избранная публика, среди которой Шопен, Жорж Санд и Лист. С Шопеном Алькана связывали многолетние дружеские отношения, настолько тесные, что Шопен, перед смертью диктуя свою последнюю волю Войцеху Гжимале, завещал

Алькану наброски своей Методы. Когда в 1836 году Лист был приглашен преподавать в недавно учрежденной Женевской консерватории и подыскивал себе ассистента, то предложил это место Алькану. Алькан отказался, но это не повлияло на их взаимное уважение. Бывая в Париже, Лист всегда находил время для визита к своему французскому коллеге.

С середины 30-х годов Алькан поселяется в доме на Square d'Orleans. Не желая никого беспокоить своими занятиями, он снимает две квартиры, расположенные на верхних этажах одна над другой, где никто не мог помешать ему ночами упражняться на фортепиано и на своем любимом piano-pedalier — педальном фортепиано, в игре на котором он был удивительным виртуозом¹. Для этого инструмента им написан ряд произведений, среди которых 13 прелюдий, две серии специальных этюдов только для педальной клавиатуры и редчайший дуэт «для четырех ног» под названием «Bombardo-Carillon».

С 1837 года начинают появляться печатные издания произведений Алькана (в издательстве S. Richault), которые в отличие от его ранних произведений, написанных в «блестящем стиле»², привлекли внимание музыкальных кругов. Одно из них — «Три больших этюда» op. 15 — вызвало резкую критику со стороны Шумана, который писал, не скрывая раздражения: «Достаточно беглого взгляда на сочинение этого неофранка,

¹ Под педальным фортепиано здесь подразумевается инструмент, снабженный по типу органа педальной клавиатурой. В Германии его называли Pedalfügel. Этим инструментом был увлечен Шуман, написавший для него Этюды op. 56 и Эскизы op. 58.

² См., напр., Variations sur un theme de Steibelt Op.1 или Les Omnibus Variations Op.2.



чтобы узнать его вкус, сильно отдающий Эженом Сю и Жорж Санд. Страшно делается от такой нехудожественности и неестественности. Лист преувеличивает, но по крайней мере вдохновенно; Берлиоз, несмотря на все заблуждения, нет-нет да и покажет человеческое сердце: это развратник, но сильный и дерзкий. Здесь же мы почти ничего не находим, кроме немощи и пошлости, лишенной всякой фантазии». Однако раскритикованное Шуманом сочинение получило лестную оценку Листа, которому оно было посвящено. Позднее, рецензируя ор. 16, Шуман был более благосклонен. Он отмечал, что «композитор, возможно, интересный пианист, отлично владеющий сравнительно редкими эффектами своего инструмента. Как композитора его могла бы продвинуть вперед лишь строжайшая дисциплина. Иначе он всегда будет рабом внешних приемов». Вероятно, с легкой руки Шумана за Альканом закрепилось прозвище «Берлиоз фортепиано». Отмечу попутно, что в последней пьесе из ор. 15 («Morte») Алькан вслед за Берлиозом цитирует католическую секвенцию *Dies irae*, ставшую в европейской музыке символом смерти.

С юных лет Алькан отличался застенчивостью, которая с годами перешла в нелюдимость и замкнутость. Уже в 1838 году на пике своей известности он на шесть лет оставляет концертную эстраду. Следующий перерыв продолжался еще дольше — с 1855 по 1873 год. Затем он изредка начинает появляться на публике, давая небольшие концерты для узкого просвещенного круга с весьма необычным для того времени репертуаром из произведений Баха, Рамо, Гайдна, Моцарта. Он почти не исполнял публично собственных произведений, что и послужило одной из причин их непопулярности и последующего забвения на длительный срок.

В поздние годы Алькан становится настоящим мизантропом и обрекает себя на добровольное затворничество, совершенно не появляясь в свете и избегая визитеров. Биографы предполагают, что немаловажную роль здесь сыграл тот разочаровывающий факт, что директор Парижской консерватории Обер предпочел пригласить на должность профессора по классу фортепиано не самого Алькана, а его бывшего и менее талантливого, чем учитель, ученика — Антуана Мармонтеля. Большим потрясением для Алькана стала смерть Шопена...

Изолировав себя от общества, Алькан предается композиторскому творчеству, создавая пространные и порой чу-

довишно трудные произведения, в которых рядом с банальностями, отмеченными Шуманом, соседствуют страницы, наполненные мрачной энергией, каким-то маниакальным упорством и угрюмой сосредоточенностью. В вариационных циклах на темы Беллини и Доницетти Алькан еще отдает дань элегантному пианизму «блестящего стиля», которого он чаще всего избегает в своих основных, оригинальных сочинениях. Именно в них в наибольшей степени проявляется его индивидуальность, порой приобретающая черты экстравагантности.

Помимо оригинальных сочинений, перу Алькана принадлежит ряд транскрипций Баха, Генделя (из «Мессии»), Марчелло, Глюка (из «Армиды» и «Ифигении в Тавриде»), Гретри, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Среди них выделяются обработки для фортепиано соло ре-минорного клавирного Концерта Моцарта и до-минорного фортепианного Концерта Бетховена с обширными каденциями мастера. В этих каденциях, значительно превышающих по уровню технической сложности сами концерты, Алькан подчиняется требованиям времени и дает волю своей инструментальной виртуозности. Но в целом обработки Алькана свидетельствуют о его глубоком пиетете перед классическим наследием, обуздывающем виртуозное начало. Инструментальная сторона большинства его транскрипций полностью лишена каких-либо черт демонической виртуозности романтического плана именно потому, что они отсутствуют в подлиннике. В транскрипциях Алькан разумно избегает пианистических излишеств, полностью подчиняя свое мастерство выявлению авторского замысла. Создается впечатление, что обработки написаны не «Берлиозом фортепиано», а совсем другим музыкантом, творческому облику которого присущи ярко выраженные классицистские черты. Примером здесь могут служить его транскрипции частей из квартетов Гайдна и Бетховена, в которых бережно сохраняются нотный текст оригиналов.

Несмотря на возникшие у Шумана ассоциации с крайними явлениями романтизма, в оригинальных произведениях Алькана также отчетливо прослеживаются классицистские компоненты. Это пристрастие к устоявшимся моделям формы (правда, нередко гипертрофированно разросшимся и взятым в необычных сочетаниях); весьма традиционное гармоническое мышление, ориентирующееся, скорее, на нормы конца XVIII века, нежели на гармонические новации романтиков; строгое разграничение функций обеих рук в фортепианном письме, склонность к устойчивым пассажным формулам.

Обзор обширного творчества Шарля Алькана невозможен в рамках одной статьи. Мы остановимся только на нескольких основных, этапных для композитора фортепианных произведениях и попытаемся рассмотреть лишь одну образную сферу, чрезвычайно важную как для самого Алькана, так и для романтического искусства в целом: сферу **демонического** и **инфернального**. Именно она находит свое оригинальное выражение в главных опусах Алькана, а масштабность ее воплощения в какой-то мере оправдывают закрепившееся за ним определение «Берлиоза фортепиано». Однако сравнение художественных концепций Алькана и Берлиоза иногда заставляет усомниться в точности этой метафоры.

«Классическое — здоровое, романтическое — большое», — говорил Гете. Один из главных симптомов этой «высокой болезни» — **парадоксальность**. Парадоксальна раздвоенность душевного мира художника (вспомним «две души в одной груди», не давшие покоя Фаусту), парадоксальна калейдоскопичность восприятия окружающего мира (вспомним шумановскую **карнавальность**), парадоксально смешение божественного и дьявольского, космически глобального и глубоко интимного, радости и горя, смеха и слез. Более того, сам мир романтизма лишен единства и при ближайшем рассмотрении представляет собой довольно противоречивую картину. Для, условно говоря, **гиперромантиков**, романтиков, «штурмующих небо»,

к которым, несомненно, относится Берлиоз, «обыденное — это смерть искусства» (В. Гюго). И здесь их воззрения парадоксально смыкаются с методологией классицизма, сублимирующей жизненные реалии. Связующим звеном между эпохой Просвещения и романтизмом является, например, жанр «готического романа» (Х. Уолпол, А. Радклиф, У. Годвин, Ч. Р. Мэтьюрин), для которого характерно сочетание интригующей мистики и рационального сюжетосложения. «Исключительные характеры в исключительных обстоятельствах» — эта романтическая по происхождению формула объединяет и «высокую» трагедию классицизма, и многие романтические концепции. «Гофолия» Расина, «Танкред и Эрминия» Пуссена так же соответствуют приведенной формуле, как и полная «вдохновенной ярости» «Охота на львов в Марокко» (1854) Делакруа, где все: бурное море, суровые утесы, могучие кроны деревьев, напряженные фигуры охотников и царственная мощь раненого зверя, — словом, *жизнь, взятая на пределе* составляло разительный контраст размеренному буржуазному существованию.

Для Аלקана также характерны романтические крайности: Этюд ор. 35 № 10 обозначен как «Chant d'amour — Chant de mort» («Песня любви — песня смерти»), пьеса из ор. 38 называется «Снег и лава», две пьесы ор. 60 — «Моя любезная Свобода и мое любезное Рабство»; Allegro barbaro ор. 35 № 5 и Scherzo diabolico ор. 39 № 3 соседствуют в списке его сочинений с парафразой на Псалом 137 «Super flumina Babylonis» ор. 52, Benedictus ор. 54, Экспромтом на хорал Лютера ор. 69 и Пьесами в религиозном стиле ор. 72. Стремление к исключительному и даже экстравагантному просматривается в заголовках его произведений, где наряду с привычными наименованиями традиционных романтических жанров, таких как «Импровизации» (ор. 12), «Ноктюрн» (ор. 22), «Серенада» (ор. 38, № 2), «Баркарола» (ор. 38, № 6), встречаются причудливые ассоциативно-описательные заглавия: «Пожар в соседней деревне» ор. 35 № 7, «Как ветер», «Песня сумасшедшей на берегу моря» и т.д. Совершенно беспрецедентна виртуозно-инструментальная сторона сочинений Аלקана, зачастую требующая от исполнителя невероятной физической выносливости. Каждый номер его гигантского цикла «Двенадцать этюдов во всех минорных тональностях» (ор. 39) намного превосходит по объему любой из «Трансцендентных этюдов» Листа и вполне соизмерим с ними по стихийной мощи.

Стихийное и иррациональное нередко рассматривалось как примета *демонического*. Искусство романтизма раскрепостило это демоническое начало. Уже у Моцарта обыденность и демонизм находятся рядом, и языки адского пламени внезапно прорываются в самых безмятежных местах. Но Моцарт, по словам Ф. Бузони, «друг порядка», чудеса и чертовщина в его музыке «держатся в своих шестнадцати и тридцати двух тактах». Напомню, что и в готическом романе самые невероятные события также вписываются в *рационально организованную* фабулу. Лишь отказ от иерархии эстетических ценностей привел к новому соотношению рационального и стихийного, которое подвергло пересмотру традиционного восприятия музыкального искусства, как непосредственно выражения гармонии. В музыке революционный шаг был сделан Берлиозом, который в финале «Фантастической симфонии» приходит к прямому выражению безобразного. Глубокая религиозность Аלקана уберегла его от этого шага, и он сохранил «этический иммунитет», присущий классицизму.

Об этом прежде всего свидетельствует один из основных опусов Аלקана — **Большая соната ор. 33, носящая подзаголовок «Четыре возраста»**, вышедшая в свет в 1848 году в разгар революционных событий в Париже.

Концепция сонаты, ее форма и тональный план весьма необычны. Четыре части, составляющие произведение, словно четыре акта драмы, имеют названия, соответствующие определенному возрасту. Скерцозная первая часть — «20 лет»,

драматически конфликтная вторая — «30 лет: Quasi-Faust», умиротворенная третья — «40 лет: Счастливое супружество», трагический финал, рисующий тягостную картину медленно-го умирания, — «50 лет: Прометей прикованный».

Соната лишена тонального единства — каждая из ее частей имеет свои автономные центры притяжения. В первой части господствуют D-dur и H-dur. Но, словно символизируя непостоянство молодости, она содержит множество тональных смен. Основная тональность второй части — dis-moll. В соответствии с ее сюжетом, заявленным в названии, преодоление дьявольского искушения переводит действие в победный Fis-dur. Наибольшей тональной устойчивостью отличается третья часть (G-dur), передающая идиллический покой семейного счастья, — финальный траурный марш звучит в gis-moll³. Принципиальная раздельность, стадийная автономность частей подчеркнута отсутствием явственных тематических связей. Лишь программа, лаконично обозначенная автором, придает содержательное единство циклу.

Первая часть написана в традиционной для скерцо сложной трехчастной форме. Необычно только место этого скерцо в драматургии цикла — трудно назвать другую сонату, начинающуюся таким образом. Свежесть, непосредственность, трепетность, молодая энергия первого раздела контрастирует с Трио, где светлая мечтательность переходит в юношескую восторженность. Часть заканчивается победным возгласом, венчающим искрометную виртуозную коду (авторская ремарка *victorieusement*).

Quasi-Faust — драматургический центр произведения. В расцвете сил герой сонаты, подобно гетевскому персонажу, стоит перед выбором между силами ада и искуплением. В главной теме отчетливо прослеживается диалогическая структура, характерная для тематизма классических сонатных allegri: вопрошающей интонации отвечает императивное утверждение (*пример 1*). Театральное появление Дьявола, обозначенное авторской ремаркой, сопровождается устрашающим *martellato*, будто раскатами адского хохота. «Тема Дьявола» основана на материале главной партии. В ней, в отличие от начала, изменен порядок чередования тематических элементов: первым появляется грозный повелительный мотив, а вопрошающая интонация звучит в обращении, что, несомненно, призвано носить символический характер — зло активно противопоставлено герою сонаты (*пример 2*).

Борьбе с силами ада посвящена напряженная разработка, в фортепианной инструментовке которой отчетливо просматриваются листовские влияния. Известно, что демоническая виртуозность молодого Листа буквально потрясла Аלקана, и в приводимом ниже примере «октавные протуберанцы» левой руки несут в себе огромный энергетический заряд подлинно inferнального свойства, вполне соразмерный листовскому (*пример 3*).

«Изгнание Дьявола» происходит в восьмиголосном (!) фугато, основанном на теме баховской фуги E-dur из второго тома «Хорошо темперированного клавира». Эта простая и значительная тема встречается у многих композиторов эпохи Барокко и, по мнению Мильштейна, «представляет собой одну из „уртем“ музыки». Наверное, не случайно, что «дьявольской сфере» противостоит строгая хоральная тема, начертанная когда-то «счастливой рукой» (слова Шумана) Баха (*пример 4*)⁴.

Не случайно также и сопоставление *демонической виртуозности инструментального плана*, лежащей в «материальной плоскости» исполнительства, и *виртуозности контрапунк-*

³ Здесь могут быть определенные аллюзии с Похоронным маршем sulla morte d'un Eroe из Двенадцатой сонаты Бетховена, записанным в as-moll.

⁴ Тема, по мнению Б. Яворского, цитирует начальную строфу хорала «Herr Gott, dich loben wir» («Тебя, Боже хвалим»), имеющего вариант со словами «Jesu, nun sei gepreiset» («Восхвалим же Иисуса»).

Example 1: A piano score in G major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, and *mf*.

Пример 1

Example 2: A piano score in G major, 4/4 time. The texture is dense with many notes in both hands, including triplets and slurs. Dynamics include *f*, *ff*, and *mf*.

Пример 2

Example 3: A piano score in G major, 4/4 time. The texture is complex with many notes and slurs. A 'Ped.' marking is present. Dynamics include *ff*.

Пример 3

Example 4: A simple bass line in G major, 4/4 time. The dynamic is *p*. The instruction *et aussi lié que possible* is written above the staff.

Пример 4

Example 5: A piano score in G major, 4/4 time. The texture is complex with many notes and slurs. Multiple 'Ped.' markings are present. Dynamics include *f*.

Пример 5

Example 6: A piano score in G major, 4/4 time. The texture is complex with many notes and slurs. Dynamics include *f*.

Пример 6

тической, традиционно несущей некое идеальное начало, абстрагированное от инструментального фактора. Полифоническое развитие темы приводит к образованию настолько трудно исполнимой фактурной ткани, что ее реальное инструментальное воплощение связано с рядом вынужденных компромиссов, обозначенных в авторском облегченном исполнительском варианте (*пример 5*).

Итогом борьбы становится грандиозное по звуковым масштабам торжествующее провозглашение баховской темы и ликующая (авторское обозначение *avec bonheur*) кода, утверждающая Fis-dur.

Сорокалетний возраст, представленный в третьей части Сонаты,— время полной душевной гармонии, кротких семейных радостей, которых композитор был лишен в реальной жизни. Безыскусная пластичная мелодия сменяется исполненным нежности дуэтом. С тихим умилением передает Алькан ласковый лепет малышей, на спокойную игру которых взирают счастливые родители (*пример 6*).

Благодарственная молитва, изложенная в строгом хоральном складе, завершает эту краткую, ничем не омрачающую идиллию.

В финале Сонаты отчетливо заметны жанровые признаки траурного шествия. Если в траурных маршах из Двенадцатой сонаты Бетховена и Сонаты b-moll Шопена скорбь носит объективный характер (это скорбь по умершему герою), то в Сонате Алькана вся часть проникнута суровым духом стоицизма, с которым *сам герой* произведения принимает наступающую кончину. Искушения, борьба, победа, наслаждение семейным счастьем — все земные радости и треволения оказываются преходящими перед строгим ликом смерти. Последний динамический подъем, исполненный воли и достоинства, неумолимо обрывается суровым кадансом. Жизнь кончена (*пример 7*).

Трагическая концепция Большой сонаты Алькана необычна для мира романтизма. «Фантастическую симфонию» Берлиоз обозначил как «Эпизоды из жизни артиста». Замысел Алькана можно было бы определить заголовком пьесы Л. Андреева «Жизнь человека». Добавлю: *жизнь человека фаустинской культуры*, подверженного искусам и сомнениям, но до конца *сохранившего стойкость духа и цельность личности*. Ему не свойственны романтическая ирония и разъедающий скепсис байроновского склада, ему также чужды обольстительная чувственность и пряный эротизм, встречающиеся у Листа.

Принимая во внимание дружеские отношения Алькана и Листа, можно предположить, что образная сторона Большой сонаты Алькана (и особенно части Quasi-Faust) оказала определенное влияние на формирование концепции Сонаты h-moll Листа, сочиненной в 1853 году. Несомненно, композиторская техника Алькана значительно уступает листовской: его замыслы зачастую прямолинейны, гармонический язык и модуляционная техника не всегда отличаются тонкостью и разнообразием, мелодический дар не слишком индивидуален, фортепианная фактура часто носит суммарный характер — глыбистый, шероховатый, лишенный детальной проработки. Но эта по всем признакам несовершенная музыка обладает какой-то непонятной притягательной силой, угрюмым очарованием.

Такое впечатление, прежде всего, создается пианистической стороной его опусов, которым свойственна невероятная инерционность самодовлеющего, увлекающего, завораживающего непрерывного движения. Особенно ярко указанное обстоятельство проявляется в этюдах Алькана, которые составляют значительную часть его фортепианного наследия и являются, наверное, самыми пространственными образцами этого жанра.

В 1848 году, в один год с Большой сонатой, Алькан публикует первый крупный цикл своих этюдов — «Двенадцать этю-

дов в мажорных тональностях» ор. 35. Инструктивная сторона в них явно преобладает над художественной. В каждом этюде предлагается одна техническая задача, которая последовательно и основательно проводится от начала и до конца, иногда переходя из партии одной руки в другую. От массовой этюдной продукции своего времени эти этюды отличаются значительной протяженностью и уровнем сложности, который требует зрелого пианистического мастерства. Исходя из традиции, их жанровую разновидность точнее всего можно обозначить как *этюды для усовершенствования*. Обращает на себя внимание октавный этюд № 5 (F dur), снабженный оригинальной авторской ремаркой, пожалуй, впервые встречающейся в истории музыки: Allegro barbaro (варварское аллегро). Трудно сказать, знал ли Барток этот этюд Алькана, но в известной пьесе Бартока «Allegro barbaro» имеются поразительные фактурные соответствия (*пример 8—Алькан; пример 9—Барток*).

Демоническое в этюдах ор. 35 содержится не в их тематизме или образности, а в гипертрофии инструментального начала, в *одержимости* технической стороной, приводящей к непомерному и зачастую внешнему разрастанию формы, которая определяется не художественной идеей, а фактурно-пианистическим замыслом. Инерция самодовлеющего инструментализма здесь бесконечно далека от деловой методичности Клемента или Черни и от изящной и пустой формульности «блестящего стиля». Этюды Алькана также далеки от поэтической картинности этюдов Листа или от одухотворенного пианизма этюдов Шопена. Их своеобразие трудно определимо. В них чувствуется холод и сосредоточенное упорство интроверта. Пассажи Алькана лишены закругленности и гладкости. В их обескураживающем кинетизме и монотонной повторности почти отсутствует мускульная радость движения, которая была так свойственна Веберу, и заметен подавляющий, депрессивный компонент. Это меланхолия безостановочного, а иногда и бесцельного движения (как в этюдах «Le chemin de fer» ор. 27 и ор. 35 № 4) — «суета сует, томление духа».

«Двенадцать этюдов в минорных тональностях» ор. 39, изданные в 1857 году и посвященные Франсуа-Жозефу Фетису,— это, если использовать листовское обозначение, «Трансцендентные этюды» Алькана. В указанном цикле зловещие демонические образы представлены прежде всего Этюдом № 3 — «Scherzo diabolico», в котором, как и несколько позднее в «Мефисто-вальсах» Листа, сочетаются демоническая танцевальность (вальс-скерцо) и цепкая виртуозность. Стремительный, импульсивный, акцентированный, прерывающийся напряженными паузами ритм в середине XIX столетия становится распространенной приметой тревожных романтических скерцо. Сравним, например, первые такты этюда Алькана и затаенное начало брамовского Скерцо ор. 4 (*пример 10—Алькан, пример 11—Брамс*).

Следующие восемь этюдов цикла представляют оркестровую трактовку фортепиано, воплощенную в формах оркестрового происхождения. Трансцендентность здесь проявляется не столько в программности и огромной технической сложности этюдов, сколько в беспрецедентном выходе за привычные границы жанра: *этиюд-концерт* (№ 8–10), *этиюд-увертюра* (№ 11), наконец *этиюд-симфония* (№ 4–7), — ни до, ни после Алькана не появлялось подобных «жанровых гибридов». Демонизм инструментальной виртуозности, ее пугающая избыточность ощущаются на многих страницах этих квазиоркестровых произведений. Финал Симфонии (этиюд № 7, ор. 39) с его яростным заключением Реймонд Левенталь назвал «бегством в ад». Финал Концерта (этиюд № 10) представляет собой монументальный и мрачный полонез, характер которого автор определил ремаркой Allegretto alla barbaresco. Через всю тридцатистраничную пьесу с гипнотической навяз-

Example 7: A piano score with a complex, rhythmic texture. The right hand features dense, sixteenth-note passages, while the left hand has a more melodic line. Dynamics include *ff* and *pp*.

Пример 7

Example 8: A piano score with a complex, rhythmic texture. The right hand features dense, sixteenth-note passages, while the left hand has a more melodic line. Dynamics include *ff*.

Пример 8

Example 9: A piano score with a complex, rhythmic texture. The right hand features dense, sixteenth-note passages, while the left hand has a more melodic line.

Пример 9

Prestissimo (132 = ♩)

Example 10: A piano score with a complex, rhythmic texture. The right hand features dense, sixteenth-note passages, while the left hand has a more melodic line. Dynamics include *p* and *pp*.

Пример 10

Example 11: A piano score with a complex, rhythmic texture. The right hand features dense, sixteenth-note passages, while the left hand has a more melodic line. Dynamics include *mf*.

Пример 11

Allegretto senza licenza quantunque (♩ = 96)

Example 12: A piano score with a complex, rhythmic texture. The right hand features dense, sixteenth-note passages, while the left hand has a more melodic line. Dynamics include *p*.

Пример 12

чивостью проходит ритмическая формула танца, повторность которой воспринимается как некое роковое свойство.

Цикл завершает один из самых известных этюдов Алькана — «Пиршество Эзопа»⁵. Подобно Двадцать четвертому капризу Паганини, он написан в форме строгих вариаций на лапидарную тему, которые подводят итог его достижений в области фортепианного техницизма (*пример 12*).

Оживление ритмического движения и усложнение фактуры происходит при строгом сохранении первоначального темпа, что предъявляет колоссальные требования к технической оснащённости и физической выносливости исполнителя, взявшегося за этот более чем сорокастраничный этюд. Только *одержимость* стихией инструментализма способна подвинуть на создание и исполнение подобных опусов. *Одержимость как раз и является неотъемлемым свойством демонической виртуозности*, которая выводит исполнителя за грань возможного, подчиняя его какой-то рационально непознаваемой силе.

Когда Шуман говорил, что «созерцание всякой виртуозности возвышает и укрепляет», он имел в виду, прежде всего, непосредственные впечатления слушателя от самого процесса исполнения. Трудно судить, какое впечатление на аудиторию производила игра Алькана — его публичные выступления были слишком немногочисленны и не оставили непрерываемых свидетельств, таких, например, как игра Паганини или Листа. Однако обращение к нотным текстам Алькана, их «созерцание» позволяют подозревать о такой высокой степени одержимости инструментализмом, что для нее вполне подходит определение «*демоническая виртуозность*». Эта демоническая виртуозность достаточно редкого свойства — она заложена в композиционно-инструментальной стороне его произведений, разрастающихся от избытка виртуозных сил, которые переполняют и взрывают изнутри традиционные формы. Такое качество заметно и в некоторых сочинениях Листа (особенно конца 30-х годов, относящихся к периоду «бури и натиска»). Но их нотный текст оживлялся для современников демоническим исполнением самого автора, захватывающая сила которого заставляла забывать о композиционных просчетах. В случае с Альканом это исполнительский компонент практически отсутствует, и поэтому все формально-композиционные недостатки могут быть устранены только благодаря адекватной инструментальной одержимости исполнителя, его демонической виртуозности, которая заставит забыть о несовершенствах формы и переизбытке фактуры.

Демонизм тревожит воображение и рождает различные домыслы. И Алькан здесь не был исключением, хотя в реальной жизни воображаемое общение маэстро с дьявольскими силами ограничивались страницами его произведений. Помимо преданий о его затворничестве, курьезна и неправдоподобна история смерти композитора, последовавшей в 1888 году. Согласно распространенной версии, Алькан, пытаясь достать с верхней полки толстый том Талмуда, опрокинул на себя весь книжный шкаф, что и послужило роковой причиной гибели. Истинность этого происшествия оспаривается биографами, указывающими на болезнь и возраст как на более реальные факторы. Но молва охотно подхватила гротескный сюжет, который своей необычностью стал достойным завершением «легенды об Алькане».

Феномен Алькана, его эксцентризизм, инструментальная гигантомания и несомненная оригинальность найдут сочувственный отклик лишь спустя годы после его смерти. По мнению исследователей творчества Алькана, оно оказало воздействие на Г. Малера, Г. Кауэла, Б. Бартока и О. Мессиа-

⁵ Из всего обширного наследия Алькана только этот этюд вышел в отечественном издательстве (Алькан Ш. «Пиршество Эзопа». М.: Музыка, 1989).

Основная литература об Алькане: Brigitte Francois-Sappey, ed., Charles-Valentin Alkan. Fayard (Paris) 1991; Ronald Smith. Alkan, Volume One: The Enigma. London: Kahn & Averill, 1976; Ronald Smith. Alkan, Volume Two: The Music. London: Kahn & Averill or Taplinger, 1987; Raymond Lewenthal. The Piano Music of Alkan. Schirmer, 1964; Eddie W. A. Charles Valentin Alkan: his life and his music. Edinburgh, 2009. Kessus-Dreyfuss. A. Le passant du pont de l'Europe. Charles Valentin Alkan: entre tradition et modernite. Paris: Massoreth, 2013. На русском языке: Ренанский Д. Шарль Валентен Алькан // Audio Music. 2003. № 2 (12); Бородин Б. Шарль Алькан — «Берлиоз фортепиано» // Музыкальная академия. 2005. № 1; Бородин Б. Этюды Шарля Алькана // Фортепиано. 2006. № 3–4; Скорбященская О. Шарль Валентен Алькан (1813–1888). Этюды для фортепиано. СПб., 2014.

на. Об Этюдах Алькана писал Г. фон Бюлов. Бузони считал Алькана одним из величайших композиторов, писавших для фортепиано после Бетховена. В репертуаре ученика Бузони — Эгона Петри присутствовали основные произведения композитора. Два произведения Алькана входили в репертуар С. В. Рахманинова⁶. К. Ш. Сорабджи⁷, который также высоко ценил Алькана, имел с ним немало общего и в биографическом плане (демонстративная независимость, редкие публичные выступления, безразличие к славе и судьбе своих произведений), и в сфере творчества (трансцендентная сложность и продолжительность опусов).

В 70-е годы XX столетия начинает возрастать интерес к музыке Алькана, пополняется ее дискография. В 1969 Джоном Огдоном была осуществлена запись Концерта (этюды ор. 39, №8-10), переизданная позднее в серии «Великие пианисты XX века» (Philips). В 1977 году Роналд Смит записал полный комплект «Этюд в минорных тональностях» (CD APR 7031), а двумя годами позже впервые исполнил и записал Большую сонату (EMI). 18 января 1995 в Оксфорде Джек Гиббонс совершил настоящий пианистический подвиг, впервые в истории осмелившись исполнить все этюды ор. 39 в одном концерте. Активным «алькоманом» можно назвать пианиста Реймонда Левенталя, выпустившего альбом «Piano Music of Alkan» (BMG Classics). Основные произведения Алькана входят в репертуар блистательного канадского виртуоза Марка-Андре Амлена, являющегося последовательным пропагандистом творчества парижского затворника. Постепенно к процессу возрождения музыки Алькана подключаются и отечественные исполнители: впечатляющими достижениями молодого пианиста Юрия Фаворина стали его интерпретации Симфонии для фортепиано соло и Сонаты «Четыре возраста». Думается, подлинный ренессанс алькановского творчества еще впереди, и есть надежда, что современные музыканты и широкая публика наконец-то в полном объеме откроют для себя произведения этого загадочного мастера — «Берлиоза фортепиано». ■

⁶ См.: Скорбященская О. Шарль Валентен Алькан. С. 6.

⁷ Кайкхосру Шапурджи Сорабджи (1892-1988) — английский композитор, пианист, музыкальный критик и эссеист испанско-сицилийско-иранского происхождения. (Настоящее имя — Леон Дадли). Автор большого количества оркестровых, органых, вокальных и фортепианных произведений огромной трудности и оригинальности. До 1945 года писал критические статьи в The New Age and The New English Weekly.



САКРАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА

Статья Бориса Бородина, опубликованная в 2005 году в сетевом журнале «Заметки по еврейской истории» и в журнале «Музыкальная академия», положила начало российской «альканистике». Мне нечего добавить к этой статье — она безупречна. Для полноты картины необходимо описание феномена Алькана как религиозного еврея-ортодокса. Автор этих строк таковым не является, но жил в Израиле с 1973 года, преподавал в религиозном университете Бар-Илан, говорил на иврите и много общался с евреями-ортодоксами.

Итак, Алькан не стал религиозным евреем по выбору, как, например, граф Потоцкий, принявший иудаизм в XVIII веке. Алькан родился в семье преподавателя древнееврейского языка (фамилия Моранж, а Алькан — слово из иврита; в Израиле существует город Алькана). В семье соблюдалась суббота, кашрут и тщательное исполнение всех заповедей. Изучение пятикнижия, каббалы и гематрии (соответствие 22 букв ивритского алфавита числам). В литературе мы имеем феномен Ф. Кафки, где доминантой является толкование древнееврейских библейских сюжетов. Нельзя рассматривать Алькана и Кафку вне глубин иудаизма. Ни один серьезный исследователь Брукнера не пройдет мимо его католического мистицизма. Католики, протестанты и ортодоксы традиционно апеллировали к Иисусу Христу. Для Алькана Христос не существовал вовсе. Напомним, что для религиозного еврея сегодня 5777 год. Рассмотрим, чем отличалась жизнь Алькана от его современников — Шопена, Листа, Мендельсона, которого Алькан боготворил. Еврей в синагоге не связан с коллективным действием. Раввин молится со всеми, при этом кто-то может находиться в начале молитвы, кто-то — в середине, кто-то — в конце. В трех христианских религиях, а также в мусульманстве молитва произносится коллективно, вслед за главой церемонии. Именно этот момент освобождает еврея на подсознательном уровне от соблюдения традиций в повседневной жизни и творчестве.

Соната «Четыре возраста» ор. 33 начинается со Скерцо (20 лет). Сонатное *allegro* — вторая часть. В философии еврея концепция воскресения отсутствует. В сочинении ор. 35 «Песня любви — песня смерти» композиция заканчивается темой смерти. Тема любви и тема смерти — идентичны (см. «Червь-победитель» Эдгара По: Червь-победитель — герой). Число 24, употребляемой от Баха до наших дней, не существует для Алькана, так как в сутках по еврейскому календарю отсутствует фиксированное время. День начинается вечером с первой звездой и заканчивается следующим вечером с первой звездой. Количество минут и секунд никогда не бывает одинаковым. Поэтому Алькан пишет 25 вариаций («Пиршество Эзопа»), 25 прелюдий, сочинения, включающие 7 или 11 номеров. Воскресенье для религиозного еврея — обычный день.

В статье Б. Бородина отмечается механистичность некоторых сочинений Алькана. Не могу согласиться, так как многие сочинения имеют подзаголовки — так же, как прелюдии Дебюсси (например, этюды ор. 35, «Суета суета», «Пожар в соседней деревне»). Эти названия оплодотворяют музыкальный текст, и суета суета иллюстрируется музыкой. Пианистическое



письмо Алькана не имеет аналогов в музыке XIX века, которая базируется на принципе триединства (бас, мелодия и фигурация). Основанием этого принципа была трио-соната, которая, в свою очередь, апеллировала к триединству (Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой). Для Алькана эти принципы не существовали, и в этюде «Герой» он демонстрирует пятиэтажное распределение материала.

В классическом музыкознании (как в российском, так и в зарубежном) распространена концепция, что еврейской музыки — на уровне немецкой, французской, русской и т.п. — не существует. Алькан дал нам примеры еврейской синагогальной медитации, из которой в далеком прошлом вышел григорианский хорал. Алькан в своем творчестве заглянул не только в XX, но и в XXI век. Пример: Маленькая фантазия ор. 41 предвосхищает Штокхаузена. Лист использовал темы Алькана в Сонате *h-moll*, но соната «Четыре возраста», из которой были взяты темы, была написана за 9 лет до Сонаты Листа. Для понимания музыкальной ретроспективы и верного исторического процесса невозможно не изучать Алькана. Ф. Бузони считал его первым композитором после Бетховена. Алькана почитали Рахманинов, Барток, Мессиа, Эгон Петри, Годовский. Хочется верить, что в новой России творчество Алькана будет включено в учебные программы и займет причитающееся ему место в репертуаре пианистов. ■



Вячеслав ГРЯЗНОВ, Никита МНДОЯНЦ: «СЛУШАТЕЛЬ ИДЕТ НА КОНЦЕРТ ЗА СОБЫТИЕМ, КОТОРОЕ ОСТАВИТ ГЛУБОКИЙ СЛЕД В ДУШЕ»

СОЛО И В АНСАМБЛЕ



Вячеслав Грязнов и Никита Мндоянц являются представителями особой категории пианистов. С одной стороны, они активно концертируют, с другой — у них есть еще одна важная сфера деятельности: композиция. Генрих Нейгауз, как известно, ценил подобное сочетание и подчеркивал особое значение композиторского мышления в исполнительской практике. Пианист, понимающий суть и логику композиторского творчества, неизбежно обладает так называемой волей к форме, которая необходима в выстраивании убедительной концепции даже небольших произведений. Транскрипции Вячеслава Грязнова широко известны — их исполняют (Б. Березовский, А. Гиндин, Мессиа-квартет, *Quatuor Ebene*) и издают (в том числе за рубежом — издательство Schott). Никита Мндоянц окончил Московскую консерваторию как пианист и композитор. Он автор сочинений, которые востребованы солистами и коллективами (А. Рудин, Н. Борисоглебский, Е. Тонха, Академический симфонический оркестр Московской филармонии, Камерный оркестр *Musica Viva*). И еще один факт, объединяющий этих молодых музыкантов: они постоянные партнеры по фортепианному ансамблю.

— *Положение солистов в современной концертной академической индустрии: каким оно вам представляется? В чем заключается миссия исполнителя на данный момент?*

В. Г. Музыкальный небосклон сегодня плотно заполнен звездами самого разного калибра. Система музыкального менеджмента развита широко — есть спрос, есть предложение. Если говорить о пианистах, то их много. Очень много, и найти свой путь даже к не самой большой сцене становится все сложнее. Верхушка сценического айсберга оставляет в целом благоприятное и непохожее впечатление, а вот то, что скрывается под толщей воды, вызывает большие вопросы. Сколько судеб ломается на пути вверх — не пересчитать. И можно только догадываться, сколько достойных музыкантов остаются не услышанными. Но, видимо, это неизбежный процесс для нашего времени.

Тем сложнее говорить сейчас о миссии исполнителя. Для меня основная цель — нести красоту и человечность людям. Звучит, как дважды два четыре, но не так все просто. Часто красота (в самом высоком смысле слова) подменяется «красивостью», человечность и глубина — эмоциональностью, идея и содержание — ярким шоу. Вот не подменивать, искать настоящее — это моя личная «миссия».

На мой взгляд, во многих проектах цели достаточно прозрачны — доставить радость и удовольствие публике и отработать вложенные средства. С этой задачей и менеджеры, и музыканты вполне справляются; насколько я могу судить, слушатели с удовольствием ходят на «звездные» концерты, и кажется, что их вполне удовлетворяет то, за что они платят подчас очень большие деньги. Но бывают случаи, когда в этой системе остается место и по-настоящему художественному и ценному. Имею в виду, конечно, искусство Г. Соколова, М. Плетнева, М. Аргерич.

Н. М. Сегодня во всем мире огромное количество солистов-инструменталистов, которые постоянно концертируют. Это говорит о колоссальной востребованности нашей профессии. В то же время возникает ряд проблем. В основном это касается репертуарной политики — крайне сложно внедрить в филармонические программы редко исполняемые сочинения. В основном это удастся сделать в формате фестиваля.

— *К вопросу об исполнительских школах: существует ли реальная преемственность эстетических и технических принципов? Ведь не секрет, что подчас ученики бывают совершенно не похожи на своих наставников? Более того, это явление различие часто подается как результат процесса раскрытия индивидуальности каждого подопечного.*

Н. М. Безусловно, есть базовые принципы, которые лежат в основе исполнительских школ. Это в большей степени касается технического мастерства, владения инструментом, туше и т.д. Когда дело касается трактовки, то здесь все гораздо сложнее. У исполнителя, который учится в консерватории, есть собственная система эстетических взглядов, пристрастий. Профессор, конечно, оказывает огромное влияние, но это влияние действует сквозь призму мышления самого молодого артиста. Кроме того, молодые музыканты очень часто посещают мастер-классы, играют в ансамблях — все это в большой степени формирует личность исполнителя. Но технические основы, я уверен, закладываются именно педагогами, в этом отчасти и заключается преемственность.

В. Г. По-видимому, преемственность все же имеет место, и она особенно важна на начальных этапах. Но индивидуальность при ее наличии рано или поздно все равно возьмет свое. Если педагогический процесс нацелен на раскрытие индивидуальности, по-моему, это прекрасно. Во всяком случае, я в своей педагогической работе стараюсь сначала выяснять устремления самого студента, а потом искать вместе с ним, как их максимально убедительно реализовать. Вытянуть собственное мнение и отношение из подопечного бывает очень сложно: часто студенты ждут прямых указаний, как «надо» играть. Это, наверное, говорит о том, что такие педагогические принципы не так уж распространены и привычны. К тому же непохожесть ученика на наставника часто объясняется тем, что ученики и студенты занимаются не только с официальным педагогом, но и с другими, ездят на мастер-классы и т.д.

— *Есть мнение, что для успешной сольной карьеры нужно обязательно ехать в Москву. Насколько оно оправдано?*

В. Г. Если иметь в виду карьеру в России, то даже здесь все далеко не так однозначно. Безусловно, в столицах — Москве и Петербурге — возможностей для самореализации значительно больше, чем в других городах. Вместе с тем и количество желающих самореализоваться велико. Насколько я могу судить, во многих городах России встречаются интересные проекты; более того, часто в этих городах гораздо больше шансов на успешное воплощение какой-то интересной идеи, чем, скажем, в Москве. Например, мне лично очень повезло: я обратился с идеей фестиваля фортепианных дуэтов в Свердловскую филармонию и нашел горячую поддержку [имеется в виду *Фестиваль фортепианных дуэтов, проходивший в Екатеринбурге в мае 2015*]. Но это взгляд из Москвы. Я не знаю, как обстоят дела с артистами региональных филармоний, имеют ли они достаточно поддержки и возможностей для самореализации хотя бы в том городе, где они работают.

Н. М. Для успешной карьеры сейчас открыто много путей. Безусловно, чем больше город, тем больше шансов проявить себя, найти новые контакты. В Москве и Питере немало различных проектов, которые дают возможность выступать. Во многих крупных российских городах также есть подобные условия, но данные проекты часто координируются в том чис-



СОЛО И В АНСАМБЛЕ

ле из Москвы. Кроме того, если в столице попадаешь к крупному профессору, это также является одной из самых важных составляющих дальнейшего продвижения. Но в наши дни ограничиваться Россией нельзя: музыкальный мир не имеет границ, чтобы стать востребованным артистом, нужно быть активным и за рубежом — конкурсы, мастер-классы, стажировки.

— Не кажется ли вам, что «золотой век» фортепиано в России кончился и на данный момент интерес слушателей направлен к другим «горизонтам»?

Н. М. Замечательные пианисты у нас появляются постоянно, поэтому сложно говорить о «вымирании». Но пианизм в чистом виде уже не воспринимается в той степени, как это было раньше. Многие исполнители ищут свой путь в разных направлениях: старинная, современная музыка. Также практикуется игра в нестандартных ансамблях, создаются перформансы в сочетании со смежными видами искусства.

В. Г. Разве сильно отличаются ожидания публики 50 или даже 100–200 лет назад от нынешних? Мне кажется, что слушатели всегда ходили на концерты за «потрясением», за событием, которое надолго запомнится и оставит свой след. Сейчас спрос на потрясения есть, но предложений, способных удовлетворить такой спрос, скажем так, мало. Поэтому публика просто приспособливается к новым условиям.

— Сегодня считается нормой, когда пианист играет старинную, современную или ансамблевую музыку по нотам. В то же время сложно себе представить солиста, который ставит на пюпитр ноты, скажем, Третьего концерта Рахманинова или Второго Брамса. А представители других специальностей — скрипачи, виолончелисты — спокойно играют по нотам, и это не вызывает у публики вопросов. Почему именно пианисты должны следовать данным неписаным правилам?

В. Г. Мне сложно понять причины, по которым старинная или современная музыка должна исполняться по нотам. Часто это объясняют желанием артиста максимально честно прочесть авторский текст (штрихи, динамика и т.д.). Это прекрасно, но не на сцене же перепроверять себя, правда? Это долгая и вдумчивая самостоятельная работа дома, а не у всех на виду. Ноты на пюпитре для меня лично означают, что исполнитель не имел достаточно времени, чтобы крепче подружиться с исполняемой им музыкой. Я почти всегда играю по нотам камерную музыку, потому что у меня не хватает времени заниматься ею так же, как сольной программой. К тому же в этом случае нужно знать не только свою партию, но и музыкальный материал всех партнеров по ансамблю. Игра по нотам несколько ограничивает свободу, но убирает проблему забыть текст (или «потерять» партнера) в самый неподходящий момент. Наверное, это оправданно в камерной

музыке. С другой стороны, игра наизусть всеми участниками может произвести совершенно другое впечатление, более яркое и настоящее.

Н. М. Лично для меня игра наизусть дает определенную артистическую свободу. В ансамбле наоборот: здесь важен контроль над всей партитурой. Вообще, многие пианисты практикуют игру классического репертуара по нотам, и я не вижу в этом ничего плохого.

— *Чем вас обоих привлекает ансамблевое музицирование? Чего вам не хватает в сольном исполнительстве?*

В. Г. Ансамблевое музицирование, если мы говорим о фортепианном дуэте, привлекает меня возможностью исполнить большое количество симфонических произведений, которые неподвластны одному роялю. Никита—музыкант очень высокого класса, один из лучших, с которыми я играл на одной сцене. Также он очень мобильный, гибкий, прекрасно чувствующий музыку. Поэтому играть с ним в дуэте—это возможность настоящего творчества, за что я ему очень благодарен!

Н. М. Ансамблевое музицирование в первую очередь привлекает возможностью обогатить трактовку сочинения разносторонним подходом. Это придает особую живость исполнению. Кроме того, это позволяет необычайно обогатить свой репертуар.

— *Знаю пианистов, которые не любят звучание фортепианной ансамблевой игры: оно кажется им слишком плотным, с более низкой резонансной способностью. Некоторые даже считают ансамблевые сочинения второстепенным продуктом композиторского творчества. Что вы думаете по этому поводу?*

Н. М. Среди сочинений для двух фортепиано существует огромное количество шедевров, другое дело, что игра в фортепианном дуэте гораздо сложнее, чем игра в ансамбле, скажем, со струнным квартетом. Проблема заключается в монохромности тембра роялей, в короткой атаке звука, которая требует предельной четкости взятия и чуткости партнеров. Может быть, в связи с этой сложностью многие пианисты скептически относятся к фортепианным ансамблям.

В. Г. Плотность и «мутный» резонанс—это, скорее, исполнительские проблемы, а не композиторские. В случае фортепианного ансамбля каждый пианист должен ставить себя на место грамотного, хорошего дирижера и выстраивать правильный баланс главного и второстепенного. Иногда приходится «наступать на хвост» собственным амбициям и добиваться хорошего результата путем отказа от привычки солировать. Главное в любом ансамбле—знать свое место в музыкальном материале, понимать, когда и где в твоих руках основа, а когда твоя функция лишь в чуткой поддержке партнеров.

— *Когда-то фортепианный ансамбль служил своеобразным окном в мир музыкальной литературы: с помощью переложений можно было ознакомиться с оперными, симфоническими, камерными сочинениями различных составов. Какую функцию выполняет ансамблевое музицирование сегодня?*

В. Г. Сейчас «ознакомиться» с чем угодно можно через YouTube, это не является проблемой вообще. За всех не могу ответить, задачи в фортепианных дуэтах—это субъективный вопрос для каждого музыканта, я думаю. Если мы говорим об аранжировках симфонической, балетной или оперной музыки, то я очень редко играю чужие работы как раз потому, что они часто создавались не как концертные пьесы, а именно с ознакомительной целью. Свою миссию как создателя фортепианно-дуэтных транскрипций я вижу в том, чтобы расширить такого рода репертуар и сделать его самооценным, способным конкурировать как с сольным, так и с оркестровым

репертуаром. При этом я стараюсь не повторять стереотипов, а с каждой новой работой ставить перед собой разные задачи—создавать в некотором роде новые сочинения, которые смогут подчеркнуть какие-то другие стороны оригинального произведения или развить авторские. Может быть, это самонадеянно, но мне кажется, что лучше порой ошибиться, чем просто довольствоваться повторением уже придуманного.

Н. М. Конечно, сейчас, в век аудио-, видеозаписей, отпала функция просветительства в области фортепианных дуэтов (я имею в виду, что раньше транскрипции для двух фортепиано или для четырех рук служили часто именно для ознакомления широкой публики, скажем, с симфоническим репертуаром, как вы справедливо отметили). Одновременно с этим появилась потребность в создании новых оригинальных сочинений и концертных транскрипций для данного инструментального состава. Поэтому, на мой взгляд, фортепианный ансамбль как жанр не теряет своей актуальности.

— *Ставите ли вы при аранжировке оркестрового произведения для фортепиано задачу максимально передать специфику симфонического звучания или стремитесь раскрыть особенности сочинения, опираясь на имманентную природу рояля? Например, в оркестре нет демпферной педали, поэтому звуки и их обертоны не могут смешиваться. Ограничиваете ли вы сознательно применение, скажем, правой педали?*

Н. М. В транскрипциях оркестровых сочинений нужно, прежде всего, создать иллюзию звучания оригинальной оркестровой ткани. Не всегда можно «дословно» переложить оркестровую фактуру, но можно использовать своеобразные «метафоры». Например, педаль рояля может служить эквивалентом оркестровой педали. Иногда нужно сочинить какую-то подвижную, колеблющуюся фактуру, которая на рояле будет заменять протяженные гармонические оркестровые педали. Это только один из примеров того, в чем может отличаться музыкальный текст при переложении его на два рояля. На мой взгляд, мастерски обращается с симфонической тканью Вячеслав Грязнов, мне посчастливилось сыграть с ним в дуэте две его замечательные транскрипции: «Симфонические танцы» Рахманинова и «Весну священную» Стравинского.

В. Г. Я стараюсь использовать весь спектр возможностей рояля. В первую очередь рояль—это сольный инструмент, позволяющий передать глубоко личные, интимные переживания. Вместе с тем рояль может и напрямую подражать оркестру, если исполнитель ставит перед собой такие задачи и у него развита тембральная фантазия. А два рояля довольно легко могут достигать похожей звуковой и энергетической мощи, когда это нужно. Поэтому при грамотном подходе два рояля—это уникальное сочетание в одном ансамбле объективности и всеохватности, свойственной оркестровому звучанию, и присущей солистам субъективности и гибкости.

— *Вячеслав, когда Вы сделали свою первую транскрипцию и что это было за сочинение? Почему у Вас возникло желание услышать его в фортепианном звучании? Ваше композиторское творчество в основном сконцентрировано на транскрипции. Нет ли у Вас авторских, оригинальных сочинений?*

В. Г. Первыми аранжировками были не фортепианные транскрипции—два танго Пьяццоллы для камерного состава. Это было 17 лет назад. Первую обработку для рояля я сделал для концерта, в котором впервые в жизни играл с оркестром. Это было в Тбилиси, поэтому логичным было сделать транскрипцию популярных и очень красивых грузинских песен. На выбор этот повлияли также и личные причины, так как эти песни я услышал в исполнении одной грузинской девушки, в которую я после этого влюбился.

Что касается оригинальных сочинений, то они тоже имеют, если юношеские пьесы вообще можно назвать оригинальными. Но впоследствии я понял, что мне с большим успехом удается портить чужую музыку, нежели пытаться искать собственный оригинальный язык в сочинении. Мои транскрипторские работы схожи с написанием эссе по литературе на заданную тему. Тема вроде есть, но выводы могут сильно отличаться от первоначальных. Мне нравится такой баланс между организующими рамками (точнее, стержнем) и личной творческой свободой.

— *Никита, что Вас подтолкнуло к профессиональному занятию композицией? Вы поняли, что можете сказать нечто новое? Может быть, Вас привлекал сам факт воплощения тех музыкальных идей, что «роились» в сфере внутреннего слуха?*

Н. М. Как и многие дети, которые начинают учиться музыке, я в возрасте 6–7 лет начал пытаться импровизировать, пробовать различные звучания. Постепенно это увлечение стало перерастать в нечто более серьезное. У меня появилась потребность в том, чтобы кто-то мне смог объяснить, как мне дальше обращаться с теми музыкальными фрагментами, которые приходили мне в голову. В классе во втором я попал к замечательному профессору Татьяне Чудовой, которая потрясающе занималась с детьми — сразу же расширяла границы слухового воображения ребенка, говоря теоретическим языком, ребенок уже в возрасте 8–9 лет свободно ориентировался в области, скажем, сонорики, сам того не ведая. Кроме этого факта, на меня сильно повлиял один концерт, на который меня взял мой отец, когда я был маленьким. Знаменитый пианист Валерий Афанасьев исполнял цикл Джорджа Крама «Макрокосмос». Данное сочинение содержит в себе элементы «инструментального театра», а это, конечно, не могло не произвести впечатление, тем более на маленького ребенка.

Знаю, что многие ребята к моменту поступления в консерваторию бросают занятия композицией. У меня этого не произошло. Во-первых, я ощутил то, что не могу не сочинять, мне постоянно приходят в голову разные идеи: будь то интонация, тембральная краска или же фактурное решение. Во-вторых, мне в определенной степени везло с последним и, наверное, самым главным этапом композиторского процесса — исполнением сочинения. Играют мои произведения и друзья, и старшие коллеги, музыканты и коллективы с именем. Безусловно, это служит огромным стимулом и воодушевляет на сочинение музыки.

— *Каким образом организован процесс ваших занятий на фортепиано? Как вы подходите к изучению новых сочинений? Есть ли какие-то особые «рецепты» для преодо-*

ления технических, координационных трудностей? Придерживаетесь ли вы определенной системы в подготовке к концертному выступлению?

Н. М. Самый длительный, интересный и одновременно мучительный — процесс разучивания нового сочинения. Помимо того что нужно пропустить через себя текст, выучить его, нужно вжиться в атмосферу, а это требует наибольшего времени. Ведь даже когда в голове уже практически созрела концепция и нутром ты охватываешь всю форму и т.д., остаются некий «мышечный» дискомфорт, который преодолевается лишь после 1–2 исполнений на сцене. Самый идеальный для меня тип изучения нового произведения — после начального этапа и первого исполнения дать отлежаться сочинению где-то месяц, а потом вернуться к нему со свежими силами и новым восприятием.

В. Г. Процесс бывает организован очень по-разному, исходя из того, сколько времени я имею для разучивания. Это как знакомство с человеком: с какими-то людьми контакт налаживается легко и непринужденно сразу, но случается и так, что взаимное раскрытие происходит с трудом и через препятствия. В первую очередь я всегда стремлюсь интуитивно нащупать тот путь, по которому я естественно пойду дальше в сторону углубления, уточнения и т.д. То есть оформляется определенная идея сочинения. Технические трудности тоже бывают разными по своей природе. Если я понимаю логику в сложном пассаже, он перестает быть трудностью. Есть, конечно, такие пьесы, как этюды Листа или Шопена, с которыми одной логикой не справиться. Но четкое понимание художественной задачи — уже значительная часть необходимой работы, дальше только дело времени и терпения. Бывают, конечно, и произведения (например, современные пьесы, написанные как обязательные для исполнительских конкурсов), где сложность представляет собой некую самоцель. Тогда приходится напрячься и искать смысл и логику там, где ее мало.

— *Как бы Вы объяснили понятие «исполнительская честь»? Есть ли какие-то табу для современного музыканта?*

Н. М. Исполнитель ни при каких условиях не имеет права ставить себя выше текста и его автора, он должен пытаться по мере своих сил максимально донести именно волю композитора. Про табу мне сложно сказать, каждый музыкант может решать для себя лично этот вопрос.

В. Г. Исполнительская честь — это стремление добиваться максимума в результате своей работы. Быть честным с самим собой. Все остальное, на мой взгляд, второстепенно. А табу у каждого свои. Может быть и такое табу: не иметь никаких табу. ■

СОЛО И В АНСАМБЛЕ



Светлана Елина



Фото из личного архива
Юлии Харитоновой



БОЛЬШАЯ ПОЛЬЗА МАЛЕНЬКОЙ ПАУЗЫ

В сфере профессионального фортепианного исполнительства существует тема, которой избегают как педагоги, так и сами пианисты. Реальность профессии такова, что физическая усталость и хронические боли в руках и спине, «переигранные руки» и профессиональные заболевания — это проблемы, с которыми так или иначе сталкивается большинство пианистов разного уровня — от студентов училищ и вузов до концертирующих артистов. В некоторых европейских столицах существуют специализированные центры помощи музыкантам, в ведущих консерваториях США и Великобритании в учебные программы входят специальные телесно-ориентированные практики, помогающие музыкантам поддерживать хорошую физическую и психологическую форму — Александер-техника и метод Фельденкрайза. И это абсолютно оправдано, ведь в основе игры на музыкальном инструменте лежит, прежде всего, движение. В России данное направление только начинает развиваться, хотя необходимость в поддержке музыкантов-инструменталистов назрела давно. В частности, с конца прошлого года начал свою работу первые в России Центр поддержки профессионального здоровья музыкантов Полины Осетинской, который организует регулярные курсы повышения квалификации и мастер-классы музыкальных психологов, остеопатов и терапевтов для педагогов и исполнителей в Москве.

О большой пользе маленькой паузы, бережном отношении к себе, о творческой свободе, жизни без боли и радости в профессии в эксклюзивном интервью журналу «PianoФорум» рассказывает Юлия Харитоновна — сертифицированный терапевт по реабилитации и восстановлению движения, преподаватель соматического движения, руководитель направления интегративного восстановительного движения Медико-гуманитарного института дополнительного образования и единственный специалист по методу Фельденкрайза в Москве, работающий с музыкантами.



— *Юлия, в отличие от Америки и Европы, в России метод Фельденкрайза только набирает популярность. Каковы основные принципы метода, чем он может помочь людям, музыкантам в ежедневной работе?*

— Если говорить сразу о сути метода Фельденкрайза, в нем используется сенсорная осведомленность (что я чувствую, когда двигаю тем или этим), стимулируется интеллектуальное и умственное развитие, улучшаются движения или творческие навыки. Метод основан на поиске удобных новых схем движения, которые гармоничны по своей физической структуре (в обход боли). И новые движения становятся максимально эффективными, делая практически всю телесную работу легкой, здоровой. Чтобы лучше понять это, нужно начать с природы движения. В идеале движение состоит из двух частей: начало движения—до результата (сыграть музыкальное произведение) и затем—расслабление. Возьмем пример из природы: гепард разгоняется и либо ловит, либо не ловит добычу, затем отдыхает, т.е. замедляется и расслабляется. Посмотрите «В мире животных»: звери всегда ложатся, чтобы расслабиться. У людей психика организована по-другому: у нас включаются психологические процессы при достижении цели. Например, жажда большего результата, при отсутствии результата—чувство вины, грусть или другие чувства. Поэтому человек не может расслабиться, и остаточное напряжение начинает накапливаться. Получается следующее: человек делает некое движение, получает результат, оценивает его и на этапе оценки остается много напряжения, из которого начинаются следующие движения.

— *То есть каждое новое движение начинается из все большего напряжения?*

— Верно. И чем больше, например, за время одного музыкального занятия человек повторяет одно и то же движение, тем больше остается остаточного напряжения. В результате он играет

сначала с 0 до 100% эффективности, потом от 20 до 100%, дальше меньше, в результате с количеством повторов эффективность занятий резко падает.

А дальше встает другой вопрос: где остаточное напряжение может зафиксироваться? Физически в мышцах и нейронных связях мозга. Ментально в структурах ума. Если очень примитивно представить мышцы, это много мышечных волокон: какие-то из них остались сокращенными, какие-то расслабились. Остаточное напряжение сохраняется как сокращение в мышцах. И дальше до спазмирования один шаг. В какой-то момент сокращение наступает с такой силой, что фаза расслабления (удлинение мышц) не наступает вообще.

— *У танцоров это называется «забитость мышц», а у пианистов— «переиграть руки».*

— Да, именно! И с этой привычной забитостью мышц ничего бессознательно сделать нельзя. Сесть на диван и расслабиться просто не получится, потому что мозг сохраняет память о сокращенных мышцах. Мозг помнит только короткие (сокращенные) мышцы, запоминает это напряжение как норму. Чтобы научить мозг снова удлинять мышцы, понадобится специальная работа.

То, чем мы занимаемся на занятиях по восстановлению и усовершенствованию движения,—синтез различных дисциплин, зарекомендовавших себя с самой эффективной стороны. Интегративное движение—это современная немедикаментозная телесная восстановительная терапия, взявшая за основу Метод Фельденкрайза. Интегративное движение—это синтез методов Фельденкрайза, биодинамики, идеокинеза, знание биомеханики тела и Body Mind centering, которые выросли из многолетних исследований человеческого движения. Эффективность данной методики подтверждена во всем мире: в 95% случаев острой или хронической боли результат освобождения от нее был достигнут в короткое время. Биодина-

мика является сложной и развивающей системой, основанной на современной неврологии и последних исследованиях в науке о движении (биомеханике) и достижениях педиатрии и биодинамического анализа тела.

И здесь я возвращаюсь к Вашему вопросу о сути метода Фельденкрайза. Он дает нам много способов привести мышцы в нормальное удлиненное расслабленное состояние и много вариантов работы с разными группами мышц от шейно-плечевого отдела до любого другого, вплоть до стоп, которые позволяют каждый раз сбрасывать полностью напряжение и гармонично выстраивать мышцы, например, между правой и левой половиной тела, между верхом и низом. Таким образом, ощущение расслабления, из которого можно начинать следующее действие,—это самое малое, что может дать этот метод.

Второе, почему метод Фельденкрайза взят за основу занятий интегративным движением и благодаря чему ему буквально нет равных: каждое движение последовательно может быть улучшено. Почему? Предположим, человек делает какое-то движение. В Фельденкрайз-практике мы используем паузы и наблюдение, поскольку мозг, экономя собственную энергию, во время пауз обсчитывает более экономичную, удобную траекторию для следующего движения. Таким образом, используя вместо избыточных повторений паузы, наблюдение и анализ, ваш результат за счет внутренней работы мозга будет улучшаться во много раз. Эффективность движения возрастет, когда оно происходит точно, плавно, по удобной траектории. Приведу недавний пример из того, что мне рассказывали музыканты с последнего семинара: они буквально стали осознавать силу нажима на клапан флейты за счет замедления, и каждый раз звук получался чище и тоньше, потому что они могли нормировать нагрузку на палец, не предоставляя избыточную нагрузку. Осознанность движениям можно придать и при нажиме на клавиши фортепиано.

— *Кстати, у многих учеников долго сохраняется привычка старательно «вжимать» клавиши уже после взятия звука, а это совершенно лишняя работа, то самое избыточное напряжение, о котором Вы говорите.*

— Да, совсем не нужно использовать силу. Нам гораздо важнее точность движения и нормирование нагрузки. Например, мышцы-разгибатели накапливают очень много напряжения. И вы это хорошо знаете, потому что от нагрузки за инструментом устают не мышцы живота или груди, а спина. И плечи.

Если посмотреть на тонус мышц вдоль позвоночного столба, то природное напряжение в мышцах поясницы или шеи накапливается, не позволяя

мерно. Причем прелесть занятий в том, что не нужно обсчитывать это умом, потому что во время паузы мозг, экономя собственную энергию, сам это делает. Как компьютер, которому поставлена задача: как можно сделать это движение проще, лучше, мягче. Достаточно поставить эту задачу словами и мыслями, и мозг произведет эту работу. Но для этого ему нужно спокойное состояние, то есть пауза, когда нет посторонних шумов в виде других движений.

— *Как музыкант, к счастью, уже знакомый с Фельденкрайз-занятиями, скажу, что я воспринимаю этот метод как работу с телом и мозгом, и эта взаимосвязь движения и созна-*

зиологом Н.А. Бернштейном, исследователем Л.С. Выговским, многими другими выдающимися учеными. В основе системы движения положил осознанное действие через принцип обратной связи: я совершаю движение получаю некий результат—делаю паузу—пробую новое движение. Во время паузы (это может быть небольшая пауза) мозг наблюдает, обрабатывает информацию, корректирует движение и сбрасывает паразитические, лишние напряжения, тогда получается новое улучшенное действие с учетом коррекции.

— *Большая польза маленькой паузы.*

— Огромная польза! Более того, у всех людей, особенно часто у музы-



телу быть нормально подвижным. Когда статическое напряжение в шейно-грудном или поясничном отделе закрепляется (в виде блоков или спазмов), тогда тело позволяет нам делать только очень ограниченные по амплитуде и разнообразию движения. Как правило, теперь каждое движение сопровождается болью.

Наша первая задача почувствовать, как передается импульс от первого намерения движения через все тело. Следующее движение после паузы можно начать немного медленнее и еще более плавно. Можете ли вы последующее движение делать легче и более плавно чем предыдущее? На самом деле любое движение должно быть распределено вдоль всей мышечно-костной системы равно-

ния отражает суть музыкантской работы над произведением. Мне вспомнился рассказ профессора Московской консерватории М.С. Старчеус. В консерваторском общежитии она жила в соседней комнате с Михаилом Плетневым и каждый день слышала, как он играл какой-нибудь сложный пассаж, затем делал паузу, играл еще раз. Он никогда не повторял что-то по многу раз и не играл по многу часов подряд. Получается, метод Фельденкрайза объясняет механизмы эффективности такой работы.

— Моше Фельденкрайз развил идеи, заложенные академиками дореволюционной русской школы: академиком, физиологом И.П. Павловым, психофи-

кантов, сформировались привычки тела, часто с детства в процессе постановки руки, занятий за инструментом в определенной позе. Когда есть неправильные привычки тела, просто выключить, «расслабить» гиперактивную и напряженную мышцу недостаточно. Это только часть задачи. Иногда нужно включить то, что не работает. Например, мышцы вокруг лопаток, о которых вы, возможно, и знали когда-то, а может, и нет. Где там находится спина? Спину не видно, ее сложно пощупать, как понять, работают ли эти мышцы? И тогда включается третий принцип, согласно которому метод Фельденкрайза может быть полезен. Когда преподаватель (или в личной терапии терапевт-пре-

подаватель) дает своей рукой обратную связь путем прикосновения к нужной зоне и дополняет новым опытом ваш диапазон движения. Например, говорит: вот край лопатки — подумай о нем и попробуй плечо поднять не сверху, а подними его краем лопатки вверх, думай про край лопатки, почувствуй здесь и поднимай. Тогда, уверяю Вас, будут работать и другие мышцы. Мы будем поднимать плечо не только верхними пучками трапециевидной мышцы, которая вздергивает плечи, зажимая

пресса, чтобы уберечь внутренние органы, и весь корпус наклоняется вперед, поскольку сокращаются мышцы-сгибатели, напрягаются внутренние бедра, колени сжимаются, напрягается зрение, становясь туннельным. А мышцы-разгибатели спины соответственно растянуты, застывают в растянутом положении (спереди в сжатом, а сзади в растянутом положении). Рефлекс включается автоматически, мы не можем это контролировать. Этот инстинкт сработал раз, два, затем он становится нормой. И плечи

— *Это возможно?*

— Да. Занятия в нашей группе интегративного движения по методу Фельденкрайза здесь не просто помогают, результаты заметны с первого занятия. Тело не обманешь: либо оно начинает испытывать удовольствие, либо нет. Ты ложишься на коврик, начинаешь делать очень маленькие бережные движения, очень спокойные и очень заботливые по отношению к себе, и тело говорит: да, может быть, я всю жизнь этого ждало, чтобы меня не дергали, а позволили мне



шею, а поработаем совершенно другой группой мышц: мышцей, поднимающей лопатку; ромбовидными мышцами, грудно-ключично-сосцевидной мышцей. И даже включим межреберные мышцы, продольные мышцы спины. Участвует целый набор мышц пояса верхних конечностей и спины, и это принципиально другой механизм: легкий, удобный и не утомительный для рук.

— *Вздернутые плечи—один из самых распространенных недостатков, если не сказать дефектов, в постановке рук, особенно заметно это на сцене...*

— Проблема заключается в том, что срабатывает рефлекс испуга. То, что плечи поднимаются,—это показатель защитной реакции тела, которая наступает в результате действия рефлекса. И его-то как раз учить не нужно, потому что этот рефлекс заложен в нас от сотворения мира. Что делает человек, когда хочет защититься? Поднимаются и заворачиваются внутрь плечи, голова выдвигается вперед, чтобы защитить горло, грудина сжимается, защищая сердце, напрягается живот и мышцы

забывают, как опускаться, становятся поднятыми и сутулыми. Расслабление не наступает совершенно, потому что спазм становится хроническим.

— *И вот они—пианисты, буквально «свернутые» над клавиатурой, а о том, как могут дрожать колени на сцене у пианиста лучше непосвященным людям вообще не знать...*

— Да, напряженные эмоции вызывают тремор, потому что музыканту же еще и стоять нужно, и сидеть, а нет сил. Рефлекс испуга тянет тело в предельную закрытость—в позу эмбриона, и тогда его мышцы, пытаясь стоять или сидеть прямо, при сильном страхе борются с тем, что наоборот их тянет к земле. На каком КПД при этом пианист играет, вообще не понятно. От всего многообразия таланта без напряжения, возьмем за 100% у каждой конкретной личности, человек играет на 1/10 своего таланта, а остальное занято борьбой с собственными мышцами, страхами, паническим мышечным состоянием. Представляете, насколько общий уровень таланта мог бы вырасти, если хотя бы наполовину освободиться от этой борьбы?

двигаться в своем ритме, и тогда начинают происходить чудеса. Оно разворачивается как цветок, кровь наполняет мышцы как положено, очищается лимфа, свободно функционируют все внутренние органы, без сжатия.

— *И можно уже думать о музыке спокойно.*

— Если телу спокойно, в этом состоянии можно творить. Где же взять энергию для творчества? Мы переходим в зону, когда разговор идет уже не только о спазме пальцев или перенапряженном запястье. В спазмированных мышцах, конечно, сконцентрировано огромное количество энергии. Но речь о том, что во время войны со своим телом невозможно творить, можно только выполнять задачу или действия любой ценой. Война характеризуется посылом: любой ценой! С надеждой на то, что когда-то война закончится, и вот тогда мы, наконец, отдохнем и заживем. И, может быть, где-то там, тогда, будем творить. Но без специального обучения мир внутри так никогда и не наступает. И жизнь превращается в миф, борьбу с собой и окружающими. Можно закон-

чить войну и начать созидать в состоянии мира.

— Юлия, Вы, наверное, даже не представляете, насколько точно Вы, не будучи музыкантом, сформулировали внутреннее ощущение, тот персональный ад, с которым живут многие пианисты и концертирующие музыканты. У многих пианистов даже температура поднимается перед концертом от такого стресса.

крайза, а также упражнения из биомеханики и визуальные упражнения из идеокинезиса (это визуализация неких движений в теле). Обычно на своих занятиях я предлагаю очень действенный цикл из пяти полуторачасовых занятий, посвященный снятию напряжения с диафрагмы, которая, как известно, буквально делит наше тело пополам. Результаты по опыту вокалистов и духовиков получаются превосходные.

Я очень часто вижу, что музыканты, особенно пианисты, играют как

самому себя не обманывать и сначала просто почувствовать, что дыхание есть, может быть, и там, и там, а может быть, только в груди. Потом можно убрать руку с грудной клетки и оставить руку на животе и перевести дыхание в брюшное. Сначала делать это сознательно, очень мягко, пусть надувается живот, и дыхание поступает в нижний отдел, а на выдохе покидает Вас. Вы заметите, что очень мягко, удлинив вдох немножечко и также медленно выдыхая, где-то на третий-четвертый вдох, постепенно на-



— Я 15 лет назад начала вести групповые занятия, а это тоже своего рода выступление. И когда на тебя смотрит группа из 20–30 человек, хорошо бы говорить им правду, а для этого надо знать, как работать с собственным напряжением и как избавиться от собственных волнений и страхов. Поэтому, когда я поняла, что испытываю страх, мне это очень не понравилось. И первое, что я начала делать,—я изменила структуру собственного дыхания. Одним из признаков страха является либо задержка дыхания, либо дыхание в верхней части грудной клетки, которое у животных, например, используется только в момент атаки или бегства. В состоянии величайшего стресса (выброса адреналина) включается грудное дыхание, то есть все, что выше солнечного сплетения. Здоровое животное, как и любой маленький ребенок, дышит животом; у детей всегда мягкие животики, грудная клетка, конечно, поднимается, но она не ведущая. На тот момент я много занималась йогой (у меня есть профессиональные сертификаты) и знала азы дыхательной практики, но помогли мне занятия методом Фельден-

бы верхней половиной тела, а нижней будто не существует. Они не отдают вес в опору на нижнюю часть тела, когда сидят. И совершенно не позволяют своим бедрам быть свободными, не дышат животом, а дышат только верхушками легких. Это очень сильно не дает им укорениться, заземлиться и взять силу от низа своего тела. Работа с выстраиванием здорового дыхания позволяет очень быстро снять стресс. Достаточно двух-трех-пяти занятий, чтобы решить этот вопрос. Причем заниматься можно везде: в самолете, перед выступлением, в автомобиле.

— **Понятно, что нужна систематическая работа, но все-таки можно привести пример упражнений, которые читатели бы сразу смогли попробовать?**

— Да, очень просто. (Начинаем вместе делать упражнением—Прим. авт.) Достаточно сесть поудобнее и почувствовать, что ты не всеми бедрами усесться на стул, а только ягодицами (именно так пианисты сидят на своем стуле) и можно положить одну руку на низ живота, а вторую на грудную клетку, чтобы

чнет успокаиваться психика. Более того, Вы, возможно, захотите придать себе чуть-чуть больше подвижности, потому что за фортепиано нужно сидеть долго и часто неподвижно. Тогда Вы можете во время вдоха слегка прогнуть поясницу вперед, таз будет перекачиваться, а во время выдоха подавайте поясницу немножко назад, и воздух будет полностью Вас покидать. Таким образом, Вы будете покачиваться на области таза, и во время вдоха голова сама будет подниматься немножко вверх. А во время выдоха поясница будет скругляться и голова идти немножко вниз, расслабьте взгляд, и позвольте ему следовать за головой. Во время вдоха будет легкий прогиб, а во время выдоха происходит небольшое скругление спины. Мягкое движение, очень плавно, очень спокойно, как будто бы в какой-то жидкости, в воде. Вы стоите в воде и слегка покачиваетесь, а потом сделайте небольшую паузу, не нужно ничего делать. Опустите руку, которую Вы держали, и наблюдайте, как мышца за мышцей начнут расслабляться спина, что-то в грудной клетке, и бедра станут более тяжелыми. И Вы почувствуете больше опоры на таз. В этот момент дей-

ствительно ничего не нужно делать, ни о чем специально думать. После того как Вы отдохнули, попробуйте снова подышать животом, если нужно. Снова рука на область пупка или чуть ниже, и снова вдох в живот, и наблюдайте, как воздух на выдохе медленно покидает корпус снизу вверх. Во время вдоха пусть сначала наполняется живот, потом середина грудной клетки, потом область ключиц. А на выдохе наоборот: освобождаются ключицы, солнечное сплетение и живот. И это такая плавная пульсация, и на выдохе Вы освобождаетесь, а затем, чтобы не удерживать спину, возможно имеет смысл откинуться и буквально прикрыть глаза на долю секунды это очень быстро. Перед выступлением имело бы смысл немножко провести в таком режиме, ну может быть, меньше, чем пять минут. Конечно, если есть возможность, лучше делать это лежа на коврике или полотенце. Потому что здесь мы все-таки работаем с гравитацией, а в положении лежа нет работы с гравитацией. Там пол — наша опора, и не нужно ничего держать. И, уверяю вас этих пять минут дадут больше Вам в плане отдыха, чем кофе, чем прогулка, чем закрытые глаза, чем отдых в кресле, потому что мы все равно все время движемся. Мы никогда не бываем в покое, и лучше использовать это движение на благо себе.

— *Действительно, очень приятное ощущение. Мне оно знакомо, поскольку мы делаем эти упражнения на занятиях, и меня каждый раз удивляет, сколь эффективны могут быть такие простые движения. А ведь это так непривычно пианистам: мы же привыкли перерабатывать, установка: чтобы сыграть на 100% на сцене, нужно быть готовым на 200% — это привычный посыл, в результате происходит огромный перерасход энергии. То, что говорите Вы, очень обнадеживает.*

— Я вижу противоположную ситуацию у своих клиентов. Например, клиенты не-музыканты, которые приходят ко мне на прием, показывают очень быстрые результаты: как только спадает первый стресс, у них появляется дополнительная энергия, и они начинают творить с удивительным постоянством: начинают писать картины, петь в хоре, танцевать. И я полагаю, что у людей одаренных этот эффект многократно усиливается: раскрывается талант и возможности, появляются способности к импровизации и умение раскрыть суть того, ради чего они пришли в эту профессию. Освобождая движение, музыкант начинает играть всем телом, и вся высвободившаяся от излишнего напряжения энергия становится ему

доступной. И появляется множество степеней свободы. Но для этого нужно замедлиться.

— *Что значит замедлиться?*

— Предположим, музыкант отрабатывает какое-то произведение, и он может сыграть полторы минуты из шестиминутного произведения. Лучше было бы сыграть эти полторы минуты несколько раз по тридцать секунд, то есть разбить на более маленькие отрезки и делать паузы между ними. Сыграл, сделал паузу. В это время не нужно судорожно думать, не нужно переключать спички, отсчитывая количество проигрышей. На специальных группах я предлагаю в первую очередь исследование своего движения. Различение — вот что нужно, прежде чем что-то менять. Нам требуется понять свои телесные ограничения: оценить, в каких частях тела есть движение, а где движения нет. Какое это движение: плавное или ступенчатое. Это можно сделать только во время медленного и маленького по объему движения. Мы начинаем с наблюдения и различения. Не с максимальной скорости игры на инструменте или максимальной силы, которая нам сегодня доступна, а с маленького движения, чтобы почувствовать: как мы это делаем? Тогда появляется шанс изменить движение в сторону легкости, удобства, естественности, грации. Во время паузы. Для этого нужно сделать несколько дыханий, опустить кисти рук, выпрямиться, и во время паузы мозг скорректирует путь, поправит то, что нужно, снимет напряжение. И из этого состояния снова сыграть.

— *Может ли музыкант самостоятельно отслеживать излишнее напряжение и корректировать их?*

— Если мы недостаточно опытные, мы не можем отследить, что и как именно напрягалось и расслаблялось во время музыкально-исполнительского движения, поэтому, как правило, не можем дать точной команды. Для этого и существуют занятия: научить тонкости восприятия и управлению собственным телом и отпускать излишние трудно заметные и привычные напряжения определенным комплексом движений. Но, предположим, если человек сидит за инструментом, тогда ему достаточно просто задать себе вопрос: могу ли я в следующий раз сыграть легче? Даже если какие-то исполнительские сложности не будут даваться сразу, достаточно поставить мозгу более простую задачу: могу ли я сделать это легче, могу ли я это сделать это более бережно по отношению к себе?

— *Достаточно поставить этот вопрос, начать играть, и после паузы оптимальное решение найдется придет само?*

— Да, конечно, это же разговор с самим собой, мы же понимаем человеческую речь, слава Богу. Преподавательское «Послушай, а ты можешь более плавно опустить руку?» ничем не отличается для нашего мозга от мысленного вопроса самому себе. Научившись этим принципам, человек может сам себе помогать в любой ситуации: музыкальной, не музыкальной. Но в музыкальной особенно. Это тот же принцип обратной связи, о котором мы говорили. Но не нужно абстракций: ставить себе задачу, как сыграть более талантливо, не надо, мозг не поймет, а вот «легче» — поймет прекрасно. Делаете паузу и ждете. Кому-то нужно одно-два дыхания; если вы очень напряжены и чувствуете, что зажаты, сделайте три-четыре глубоких дыхания, но это короче, чем 220 повторений, в любом случае. Это занимает 30 секунд, меньше, чем горит светфор.

— *Юлия, Вы ведете занятия специально для группы из музыкантов: в ней есть пианисты, вокалисты, артисты разного возраста. Расскажите об этой группе. Как появилась идея занятий и, возможно, есть какие-то общие проблемы для музыкантов разных специальностей и результаты в целом?*

— Все началось с момента школ повышения квалификации, которая была организована Центром поддержки профессионального здоровья музыкантов Полины Осетинской. Некоторые из участников просто потребовали продолжения занятий, поскольку это оказалось очень эффективным. Это группа еженедельного формата, она допускает присутствие с любого занятия. Все начинается, конечно, с плечевого пояса, далее руки, шея, освобождение кистей — мы уже много для этого сделали. Есть прекрасные результаты у детей, других участников, в частности, перестали болеть руки у молодых пианистов настолько, что их преподаватели сказали, что они симулировали боли весь этот год. У девочки из спецшколы после первого же занятия пошли руки, и она очень хорошо отыграла в конкурсе. Мама юной пианистки звонила мне после каждого занятия, рассказывала, что напряжение ушло, и депрессивное состояние осталось в прошлом. Освобождение происходит, и настолько быстро и эффективно, что люди быстро забывают о прошлых проблемах и ставят уже совершенно другие задачи. Конечно, клинический персональный прием никто не отменял,

и в клинике, где я веду приемы, я работаю с конкретными проблемами в индивидуальном порядке. А с сентября мы запустим программу «Профессиональное здоровье музыкантов: восстановление и усовершенствование движения» в Медико-гуманитарном институте повышения квалификации. Это будет курс для профессионалов в музыке — педагогов и исполнителей. История занятий с музыкантами началась гораздо раньше, с достаточно известных лиц. Приходили музыканты из оркестров с разными проблемами: перекосенные плечи, больные руки и запястья, головные боли, одышка, спазм горла, сколиоз, приводящие к профнепригодности. Но все это можно поправить! Тем более что в группе мы используем еще и метод биодинамического восстановления.

— **Расскажите об этом методе.**

— Он связан с возрастным аспектом: те важные движения, которые мы разучили в детстве, они сохраняются в теле на всю жизнь. Например, движение разгибания, поворота. Давайте поясним. У кого-то были добрые родители, у кого-то жесткие и строгие. Возможно, дети получали слишком много ответственности, и не знали, что с этим делать, испытывая чрезмерное напряжение. Если же им запрещали слишком много, тоже накапливаются мышечные проблемы: мышцы могли не включиться, остаться слабыми и пассивными. В мышцах, как в книге, все записывается, к сожалению. Взять, например, грудные мышцы, отвечающие в теле как за умение сказать «нет», оттолкнуть, так и сказать «мне нужно!», подтянуть что-то к себе (Показывает движением — Прим.авт.) Если они не «включены», не работают, слабые, то человеку будет очень сложно и отказаться от излишней нагрузки и получить то, что по праву кажется справедливым. Гонорар, например. Бывает очень сложно взять, как будто тело не позволяет. Что бы ни говорила теория эволюции по Дарвину, мозг управляет мышцами, а не наоборот. Поэтому если мозг просто не умеет «взять», то в физическом плане человек не сможет добиться своего, как будто бы он недостоин, мало работал, или просто «не сейчас, а когда-нибудь позже».

— **Получается обратная связь: обучая тело, мы обучаем мозг, и происходит определенное психологическое балансирование?**

— Да, особенно если учесть, что есть такое понятие в телесно-психологической парадигме, как «здоровое послание». «Да, ты можешь взять», или «да, ты можешь отказать», или масса других, которые в телесно-психологи-

ческой работе называются «здоровое родительское послание». Эта методика освобождения от зажимов и спазмов входит в профессиональную программу, когда мы уделяем на такие телесные задачи много времени. Без страхов легче жить, легче, поверьте, а на чисто механическом уровне существует огромное количество сбалансированных цельных комплексов движений, которые последовательно включают нужным образом мышечные цепи. В теле снимается напряжение не в отдельно взятой мышце, а целиком перестраивается вся мышечная цепь. Тут нужно, конечно, прояснить, что такое мышечная цепь.

Я думаю, что ни для кого из музыкантов не секрет, что не бывает отдельно работающей руки, например. Это очень легко проверить в теле даже при отсутствии движения. Если человек подумает о том, чтобы стоя, например, или сидя поднять правую руку, и понаблюдает за тем, как меняется мышечный тонус в левой ноге и левом бедре, он заметит, что в это время левая стопа начинает больше упираться в пол, внутренние мышцы бедра начинают быть в тонусе. Поэтому бессмысленно лечить руку или отдельно взятое колено, нужно восстанавливать всю мышечную цепь, которая где-то перенапряжена, а где-то ослаблена. И вся прелесть цельного занятия в классе или персональной сессии в том, что выстраивается здоровое движение во всей цепи, то есть во всем теле.

У каждого свой вес тела, свои параметры, своя сила, свои интеллектуальные способности и особенности правой и левой стороны тела. И невозможно сказать, на сколько миллиметров нужно точно поднять руку, чтобы получилась мягко. Мы можем только заметить, что поднимая руку, в какой-то момент она начинает двигаться ступенечками, неравномерно. И тогда мы говорим: может быть, мы сделаем передышку? И мозг, замечая на маленьком движении, как сделать плавно, амплитуду потом корректирует и увеличивает согласно вашему весу и возрасту. Индивидуально для каждого это происходит само. В этом весь принцип построения занятий: сделай движение медленно, понаблюдай, различай, отпусти лишнее и начни делать более усовершенствованные движения. Просто пауза, тогда мозг произведет нечто!

— **Сколько нужно заниматься дома, после групповой работы?**

— Меня всегда удивляет, когда люди говорят, особенно начинающие, после первого занятия «Как здорово!», а потом, когда спрашиваю, занимались ли они дома на неделе, говорят времени не было. Не нашлось пяти минут? Чем

же, оказывается, так были заняты? «Ой, я так старался заниматься на инструменте, так старался». Можно меньше стараться, можно излишне выработать напряжение отпустить прямо сейчас — не потом, не завтра — сейчас. Всего лишь нужно лечь на пол и, например, слегка приподнять кисть, после паузы снова поднять кисть и опустить, и Вы заметите, как начнет расслабляться кисть, предплечье, плечо. Невысокое движение, очень маленькое, и сделать паузу: пусть рука полежит, одно дыхание или два, Вы в это время прислушиваетесь, что происходит с Вашим телом: это же целое путешествие!

— **Да, я бы сказала, это очень гуманно по отношению к себе.**

— В этих занятиях вообще очень много заботы, это все про свободу от боли с любовью. Возможно, раньше никогда не было времени услышать себя или заметить, что тяжело. Все семь лет учебы в музыкальной школе, училище, плюс еще консерваторское образование, все эти годы нужно было только одно: быстрее, сильнее, мощнее, «ты должен», «нет, ты должен», и бесконечная нагрузка с повышением труда. Но у организма есть предел, приходит боль, усталость, заболевания. Сначала вы ограничиваете себя в поездках, потому что тяжело долго сидеть, потом начинаете ограничивать себя в действии, потом ограничивать себя во сне потому что не можете спать из-за напряжения, а потом уходите со сцены, потому что нет сил, и таких примеров немало! И, к сожалению, этим не заканчивается. Существуют разные иллюзии: что где-то существует врачи и волшебные таблетки, добрые массажисты, что можно удачно выйти замуж, и тогда муж обо мне позаботится, или «уйду к другому преподавателю, который будет читать мои мысли». Все это иллюзии. В реальности не существует человека, который может Вам помочь лучше, чем Вы сами, никто! Ни родители, ни семья, ни дети. Только Вы сами можете себе помочь.

— **Есть ли ограничения или особые рекомендации при занятиях техникой Фельденкрайза?**

— Не нашлось ни одного человека, кто не смог бы к концу занятия освоить нужные движения — любого возраста, любой телесной конфигурации, не нашлось. Были и очень пожилые люди, были и маленькие дети. Не было ни одного, кто бы не улыбался в конце занятия, кто чего-то не смог сделать. Потому что все очень просто и эффективно. Каждое движение добавляет тебе энергию. Однако важно понять, что если дело дошло до хронической боли, то

первые занятия могут быть сложными. Почему? Если уже где-то болит, значит, что-то вас защищает: в теле есть так называемые компенсации (если рука болит, то что-то ее удерживает, чтобы она совсем не отвалилась). Как правило, если болит с правой стороны рука, то слева будет компенсация. И когда человек начинает снимать напряжение, то, что было слишком включено, чтобы как-то поддерживать функцию, начинает ощущать боль, потому что приходит расслабление. Иногда мне звонят

учитывать, что есть момент обучения и есть момент преодоления. Нужно потратить время, чтобы наладить связь с телом, если Вы его никогда не слушали: эта связь есть всегда, просто наше огрубевшее восприятие не может ее уловить. Важно внимание, важно доброжелательное к себе отношение: ну, хорошо, я сейчас не слышу, но завтра я опять поделаю движения и услышу. Это происходит очень быстро, связь между мозгом и мышцами налаживается, и тогда начинается самое интересное. Мы все

но десять? Можно! Пока нравится, пока хочется. Есть прекрасный комплекс, который создан для того, чтобы быстро сбросить напряжение, его можно делать в поезде, самолете, во время долгих путешествий, прогулок. Есть комплексы для глаз, есть комплексы для расслабления челюстей. Когда мы начинаем делать движения, сначала кажется, нам надо расслабить руки; как только немножко расслабятся руки, мы можем заметить, что ребра сильно напряжены, и на следующем занятии мы начинаем



и спрашивают, почему вдруг стало болеть плечо: это нормально, и это пройдет. В таких случаях нужно индивидуально решить, что с этим делать дальше. Занятия Фельденкрайз-метода—это не магия, не волшебный талисман. Это много открытий и здоровья через познание своего тела. Поэтому понадобится терпение, придется что-то делать дома, потому что если ничего не делать, то до следующего занятия тело привычно включит старые наболевшие напряжения и действия, и начинай сначала. Нужно

состоим из лопаток, плеч, бедренных костей, таза, мы все одинаково скроемы, люди любой расы. Анатомический состав у нас одинаков, просто нужно учиться им пользоваться. Нам дан космос, а мы его, как утюг, используем.

— *Сколько нужно заниматься дома, в перерывах между занятиями в группе?*

— Не нужно заниматься дома полтора часа, как на уроке. Занимайтесь пять минут. Иногда спрашивают: мож-

двигать ребрами и делать упражнения и движения для ребер. И люди замечают, да, в верхней части тела стало легче, но я чувствую шею, и тогда следующий урок будет посвящен шее и согласованности шейного отдела и головы. А когда все тело расслабилось, можно почувствовать, что у вас глаза крайне напряжены, и мы делаем упражнения для глаз. Потому что упражнения для глаз работают с глубокой мускулатурой вокруг позвоночника (участвуют паравerteбральные мышцы), мышцы шеи очень

PIANOMETОД

глубокого залегания. Восстановление происходит постепенно, и оказывается, когда ты расслабляешь глаза, расслабляется заодно спина и нижняя часть тела. Оказывается, мышцы таза были очень сжаты, и «я буквально не чувствовала, что я сижу». Кроме того, напряженные мышцы таза не давали нормально функционировать кишечнику, и, как следствие, были проблемы с пищеварением. Паттерн испуга также приводит к варикозному расширению вен. И как только мы расслабляем таз, многие го-

хорошо, но еще и радоваться в профессии. Подскажите, с чего начать?

— Я желаю всем знакомиться с управлением своим телом и сознанием: нет лучшего вложения времени, чем в себя самого. Вопрос освобождения от боли решается, и довольно быстро: это как от минуса прийти до нуля. Но есть еще и от нуля вверх, в большой плюс. Это совершенствование движения, когда я могу сделать свою творческую работу более легко, более изящно, более игриво или виртуозно. Уникаль-

жете плавно перемещаться за роялем, использовать всю силу и энергию своего тела. Вы научитесь после концерта быть свежим, правильно восстанавливаться. Всегда можно найти время, чтобы уединиться и быстро снять оставшееся напряжение: покатавать голову, например, чуть-чуть подвигать таз, подвигать руками и через пять минут быть отдохнувшим, а через десять продолжать отдыхать с друзьями после концерта. Жизнь превращается в захватывающее путешествие, когда открываешь в себе



ворят «я не чувствую стоп, на носочках едва хожу», и мы работаем со стопами. То есть все связано. Поэтому программа для профессионального здоровья музыкантов, которая начнется с сентября и сейчас разрабатывается, построена на опыте огромного количества людей и имеет продуманную методическую последовательность.

— *Юлия, очень хочется, чтобы жизнь заиграла новыми красками, хочется не только делать свое дело*

ным образом исполнить произведение, с удовольствием готовиться к конкурсу, блестяще пройти его, выразить в произведении сложные душевные переживания, а мои тело, руки и ноги мне в этом помогают. То есть решаются ваши исполнительские задачи и появляется стойкий вкус жизни под знаком «Я могу!». Да, пианисты действительно долго сидят за инструментом. Но уже на первом уроке интегративного движения можно научиться снимать напряжение с плеч. А потом оказывается, что Вы мо-

все лучшее и мгновенно сбрасываешь напряжение. Самое главное, все это можно и нужно освоить. ■



Лев ШУГОМ: КОНТУР ТВОРЧЕСКОГО ОБЛИКА

Народный артист России, пианист Лев Шугом в день своего 70-летия покинул кресло ректора Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, которое он занимал на протяжении почти восьми последних лет. За эти годы сделано им немало, в том числе достойно отмечен 100-летний юбилей третьей консерватории России. Благодаря его участию получил свой нынешний статус Театральный институт, открыта Музыкальная школа для одаренных детей. Это сделало образовательный процесс в консерватории всеохватным — от начальной и средней профессиональной ступеней до ассистентуры-стажировки и докторантуры.

О тдав должное этой многотрудной деятельности Л. И. Шугома, перейдем к тому, что было главным в его жизни до этого и что, как ни удивительно, ему удавалось в полной мере поддерживать в только что прошедшие годы. Речь идет о его пианизме, который многие десятилетия служит одним из самых ярких ориентиров музыкальной культуры Саратова — города, который издавна по праву именуется «культурной столицей Поволжья».

Годы учения Льва Шугома прошли в основном в Саратове: сначала у педагога Центральной музыкальной школы А. А. Соной, затем в музыкальном училище и консерватории в классе профессора С. С. Бендицкого. Заканчивал свое пианистическое совершенствование он в ассистентуре-стажировке Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных под руководством А. Л. Йохелеса. Примечательно, что С. С. Бендицкий занимался в свое время у Г. Г. Нейгауза, а А. Л. Йохелес — у К. Н. Игумнова. Таким образом, через них Шугом имел возможность приобщиться к традициям двух наиболее значительных школ отечественного фортепианного искусства.

Еще на заре артистической карьеры за Львом Шугомом утвердилась репутация музыканта с технически безупречным аппаратом. В западной прессе его часто именуют «русским виртуозом», подчеркивая при этом, что он «выделяется наивысшей виртуозностью, способной покорить любого слушателя», и что для него характерна «высочайшая концентрация пианистического мастерства». Оснований для подобных эпитетов более чем достаточно — ресурсами фортепианного исполнительства Лев Шугом владеет свободно, во всей полноте. Филигранно отделанный «бисер» мелкой техники и воспроизведение на рояле оркестральной звучности, ослепительные каскады октав и аккордов, любые градации динамики и головокружительные темпы, причем с сохранением остро отточенного штриха и предельной четкости артикуляции. Особый блеск его манере придают чрезвычайно насыщенный, словно спрессованный «львиный» мазок, великолепная токкатно-репетиционная моторика и серебристое летучее staccato. Добавим к этому отшлифованность и стабильность исполнения, безотказную память и поистине железную исполнительскую выдержку. Вот почему, когда слушаешь игру Шугома, создается впечатление, что пианистических трудностей для него просто не существует.

При этом очень важно, что безупречное техническое мастерство не является для Шугома самоцелью, оно всегда подчиняется решению художественных задач. Содержательную наполненность его игры хорошо почувствовал Ш. Райхле, рецензент одной из немецких газет: «В трактовке произведений Бетховена, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова Лев Шугом сумел всецело подчинить свою безупречную технику выражению содержательно-смысловой стороны этих произведений. При всей неотразимой виртуозности доминировали идея и образ». Примерно в тех же тонах выдержан отзыв и другой зарубежной газеты: «Приходилось постоянно поражаться тому, какого виртуозного размаха и какого сильного выражения чувств достигает пианист».

Виртуозность Л. Шугома — это прежде всего излучение мощных энергий, их захватывающий ритм и неудержимый напор. За полнотой сил, динамизмом и острым двигательным нервом стоит нечто большее — активное действие, мужественное мироотношение, воля к преодолению жизненных препятствий. Не потому ли так созвучны натуре этого пианиста героика и драматизм бетховенской музыки?

В отношении ослепительной виртуозности в ее сочетании с бурной энергетикой совершенно показательными можно считать финал Второго концерта Сен-Санса и прокофьевское «Наваждение». В первом случае Шугом демонстрирует поистине вулканический темперамент, воссоздавая иллюзию мчащегося

на всех парах «локомотива». Во втором опусе определения шквал, цунами почти перестают быть метафорами, поскольку «джинн» избыточной энергии с ее демоническими обертонами выплескивается с ошеломляющей и все сметающей экспансивностью.

Подвластны Шугому и любые другие ипостаси пианистического «атлетизма». Допустим, в Сонате h-moll Листа не может не потрясти титанизм борений и ораторских провозглашений, а в I части Третьего концерта Рахманинова исполинская мощь каденции, которая в исполнении Шугома перекрывает кульминацию с участием оркестра и, таким образом, становится высшим пунктом драматургии этого произведения.

Совершенно иная ипостась его виртуозности связана с яркой красочностью и мастерством колористического живописания. Иногда это предстает чарующим волшебством, завораживающей звукописью, когда пианист буквально чародействует, колдует над клавиатурой. Но чаще это выливается в жемчужные россыпи пассажей, в фейерверк нарядных, праздничных цветовых мазков или в «вакханалию» звуковой роскоши, в настоящее буйство красок, как, например, в восточной фантазии Балакирева «Исламей» или в испанской программе Шугома (произведения Альбениса и Гранадоса с добавлением «Испанской рапсодии» Листа).

Примечательно и еще одно — это умение артиста как бы театрализованно музыку, придать ей «зрелищность», почти зримую выразительность, вскрывая в музыке интригующий сюжет, подчеркивая изобразительные моменты, обостряя дразнящую игру контрастов. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно услышать «Картинки с выставки» Мусоргского и «Три фрагмента из балета „Петрушка“» Стравинского.

Что же прибавилось со временем к феноменальной виртуозности Льва Шугома? Те, кто следит за его эволюцией, в один голос отвечают: прежде всего, проникновенный лиризм. В связи с этим любопытно привести мнение профессора кафедры специального фортепиано Саратовской консерватории А. Киреевой: «На первый взгляд кажется даже несколько противозачинным, что у атлетически, по-спортивному сложного человека так красиво и благородно звучит рояль, такое глубокое нежное piano и мощное forte, лишенное малейшего намека на жесткость или форсирование».

Очевидно, для многих так и останется загадкой, как эти стальные пальцы могут добиваться певучести тона, тонкости и «бархатной» мягкости, а в необходимых случаях и хрупкости звучания. Вслушиваясь в столь бережное, исключительно деликатное прикосновение к клавиатуре, кажется недостаточным говорить только о красоте и поэзии. Особую притягательность воссоздаваемому лирическому чувству придает возвышающая его аура чистоты и целомудрия. Именно тогда со всей осязаемостью ощутимо, как «дышит» у него звуковая ткань, с какой гибкостью и трепетностью интонируется фраза, что наполняет музыку жизнью. Те, кому приходилось слышать в исполнении Шугома такие жемчужины его репертуара, как «Песня без слов» fis-moll (op.30, № 6) Мендельсона и «Октябрь» из «Времен года» Чайковского, могут понять, о чем идет речь.

Только что сказанное выступает у Шугома в «добром согласии» с отмеченной выше мощной и блистательной энергетикой. Одно из ярких подтверждений тому — Первый концерт Прокофьева. Неудержимый напор деятельных преодолений с их чрезвычайной целеустремленностью и тонкий, бережно пестуемый лиризм середины, где внутренне поддерживается волевая «хватка», что обеспечивает звуковой конструкциомозаикой единый образный стержень. А в целом это музыкальное половодье воистину олицетворяет бальмонтовское «Молодость и музыка в расцвете!».

По мере своего творческого восхождения Л. Шугом все больше утверждался как серьезный, глубоко мыслящий художник. Внешне это со всей отчетливостью сказывается в присущей ему масштабности устремлений. Он явно тяготе-



ет к крупным звуковым полотнам, насыщенным большими идеями. Среди таких полотен представлены и наиболее монументальные в сольной фортепианной литературе концепции, к примеру, Соната h-moll Листа или Большая соната Чайковского, требующие от исполнителя исключительного размаха и незаурядной способности к охвату трудно обозримых музыкальных пространств.

Вдобавок к этому пианист предельно укрупняет масштаб своих замыслов. Трудно даже просто перечислить осуществленные им исполнительские мультипрограммы. Это могли быть мемориалы «Фестиваль памяти С. С. Бендицкого» и «Вечера памяти Э. Г. Гилельса». Это могли быть монографические серии, посвященные творчеству Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова (включая исполнение всех рахманиновских композиций для фортепиано с оркестром) или цикл «Русская фортепианная и камерная музыка», в котором он вместе с музыкантами филармонии и оперного театра выстроил обширную панораму жанров и композиторских имен.

Венцом столь укрупненных замыслов, а заодно и своего рода рекордом творческой интенсивности стал сыгранный им сериал «Избранные фортепианные произведения» из шести сольных концертов, проведенных с жестко выдержанным интервалом в три дня между выступлениями. Разумеется, каждый вечер со своей программой, составленной из сложнейших произведений мирового репертуара и со своими «бисами» (кстати, знаменитые «бисы» Шугома лишний раз демонстрируют неиссякаемый запас его сил и возможностей). То было поистине море музыки, причем сыгранной на уровне высшей исполнительской планки. Надо ли говорить, какой только физической выносливости требовало это испытание на прочность! И поскольку от начала до конца во всем были блеск и отточенность, естественно, что подобное приобрело статус легенды. Для истории пианизма это из категории настоящих творческих подвигов.

Что касается более глубинных качеств, то при всей яркой эмоциональности исполнения Л. Шугома внимательный слух без труда уловит сопутствующий ей контроль интеллекта. Благодаря этому поддерживается благотворное равновесие мысли и чувства, твердая логика и выверенность в построении формы, четкость и ясность в создании общей интерпретаторской концепции.

Одним из самых значительных достижений Шугома являются, условно говоря, его «медитативные страницы». Когда в его исполнении звучат, к примеру, медленные части Восьмой и Двадцать третьей сонат Бетховена, возникает особый эффект вознесения настолько покоряет красота одухотворенной мысли и величавость сосредоточенно углубленных раздумий.

Постепенно в ходе творческой эволюции Льва Шугома отчетливо обозначилась еще одна интенция его творческой личности: стремление к созданию окончательно решенного, по-своему совершенного образа. В этом, как и во многом другом (включая даже черты внешнего сходства и манеру держаться за роялем), видится близость художественным устремлениям Эмиля Григорьевича Гилельса, который для Шугома является «верховным божеством» на Олимпе фортепианного исполнительства.

Вот мнение на сей счет, принадлежащее А. Штольбергу, обозревателю немецкой *Neue Zeitung*: «Если говорить об исполнении Льва Шугома, то здесь применима любая превосходная степень, так как очень редко удается переживать счастливые случаи, подобные тому, который выпал нам в этот вечер: полное слияние сути произведения и его интерпретации». И становятся понятными единодушные отклики западной прессы по поводу конкретных исполнительских работ пианиста.

Скажем, о трактовке Седьмой сонаты Прокофьева: «Казалось, что Прокофьев создал свою Сонату именно для этого исполнителя, настолько убедительно и впечатляюще раскрыл Лев Шугом настроение каждой части произведения». Или в адрес «Испанской рапсодии» Листа: «Драматургия произведения была выстроена Л. Шугомом настолько логично, а кульминационные моменты прозвучали настолько ошеломляюще, что приходится говорить об искусстве пианиста, ничем не уступающем искусству композиции самого Ф. Листа».

В самом деле, если Моцарт — то в исполнении Шугома это чистота, незамутненность, кристальная прозрачность звучания, непринужденность и элегантность туше, одновременно живость и строгость, беззаботность и серьезность. Если Шуман — то это прихотливость фантазии, импульсивность высказывания, своенравные перебивы настроений и спонтанность образных переключений. Если Лист — то это патетика напряженных осмыслений и ораторских провозглашений, сочетание святости и демонизма, импозантной роскоши в грандиозных апофеозах и утонченности сугубо интимных излияний.

Отдельного разговора заслуживает «его» Бетховен. Для иллюстрации эталонности вкратце остановимся на самых популярных сонатах великого композитора — Восьмой и Четырнадцатой. Первую из них Шугом реализует именно как «Патетическую». В исходной части это передается через исключительное по своему накалу внутреннее напряжение, выливающееся наружу в великолепно выстроенной цепи вспышек яростного жизненного противоборства. Сменяющие их недолгие погружения в медитативность овеваны столь же сильным пафосом духовного напряжения. Принимая эстафету этих погружений, II часть переключает действие в пло-

скость величаво-спокойной созерцательности. Однако при всей кажущейся статичности пианист дает почувствовать здесь глубины айсберга жизненной драмы.

Финал, как известно, представляет для многих исполнителей существенную проблему: как эту более «легкую» и «игровую» часть привести к единому «знаменателю» с предыдущими? Шугом отвечает на данный вопрос следующим образом: без какого-либо насилия над материалом он изнутри насыщает музыку серьезностью, в том числе как бы «догружая» фактуру и по максимуму акцентируя все фрагменты патетической окрашенности, что особенно ощутимо в завершении сонаты.

Переходя к Четырнадцатой, отметим прежде всего общее, в высшей степени убеждающее драматургическое решение: от внешнего спокойствия, почти отрешенности с чертами лирической исповедальности через следующий затем оазис изящной игривости, которая поддерживает характерный для предыдущей части модус внутренней нежности и теплоты, к главному для Бетховена: пламя жизненных схваток как определяющее поле самоосуществления его героя. Непрерывность разворачивающегося процесса базируется в том числе и на приеме слияния частей: II вводится через кратчайшую цезуру, а финал взрывается резким переключением посредством приема аттасса.

Если бы понадобилось обозначить творческий облик Л. Шугома в нескольких лаконичных штрихах, то это, пожалуй, могло бы выглядеть следующим образом. В своем исполнительстве он утверждает полноту и многогранность жизненного ощущения. Его герой — человек активного действия, натура динамичная и волевая, но вместе с тем он и глубокий мыслитель, и нежнейший лирик. Ему знакома драматическая экспрессия бытия, ведомы и трагические отсветы, но безусловной опорой всегда остаются мужество и несгибаемость духа, позволяющие поддерживать утверждающую ноту.

И еще для него превыше всего цельность и ясность, равновесие *ratio* и *emotio*, одухотворенность и благородная простота, то есть то, что определяется понятием классичность. Стоит заметить, что одной из составляющих этого понятия является и внешняя манера держаться за инструментом. Он по-настоящему красив за роялем: строгость, сдержанность, сосредоточенность как признаки высокой академичности с ее благородством и одухотворенностью.

Таково художественное кредо этого пианиста. И для того чтобы овеществовать его, требуется профессионализм самой высокой пробы, нужна незаурядная культура звука, универсальная пианистическая палитра. Всем этим Лев Шугом, несомненно, располагает.

Как концертирующего пианиста природа одарила его щедро. В том числе дала ему и неотразимый дар концертанта, что подразумевает целый комплекс соответствующих качеств. Предельно кратко сказал об этом народный артист СССР композитор А. Эшпай: «Исполнительский облик Л. Шугома отличают яркий артистизм, незаурядная виртуозность, способность захватить аудиторию, исполнительская воля и подлинный темперамент — словом, талант».

Дар Шугома как концертанта ярко сказывается и в том исключительном творческом наслаждении, которое испытывает он, играя с симфоническими оркестрами. В этих случаях пианист выказывает себя прекрасным партнером, о чем красноречиво свидетельствуют его выступления с такими дирижерами, как Г. Проваторов, В. Дударова, Ф. Мансуров, В. Синайский, А. Гуляницкий, М. Кнелль (Германия), Е. Вермюлен (Голландия).

Показателен отзыв одного из них — народного артиста Эстонии Р. Матсова: «Каждая творческая встреча с Л. Шугомом приносит мне большое художественное удовлетворение. Это превосходный, тонкий музыкант широчайшего исполнительского диапазона, глубокой, всесторонней культуры. Он

свободно владеет стилем исполнения произведений композиторов разных эпох и направлений». И очень характерна приведенная рецензентом реакция одного из коллективов Германии: «Оркестранты были увлечены музицированием с этим пианистом настолько, что в конце их восторг не знал границ».

Артистические маршруты Льва Шугома пролегают по всей России (Поволжье, Кавказ, Крым, Урал, Сибирь, Дальний Восток и т.д.) и давно уже вышли за ее пределы (к слову, недавно он гастролировал в США, Германии и Испании). Приятельность его выступлений объясняется тем, что он способен не только захватить аудиторию, но и вызвать художественное потрясение. Поэтому так много «восклицательных знаков» появляется в прессе после его очередных гастролей. Ограничимся несколькими выдержками из западноевропейских источников.

«Suedkurier»: «Выступление пианиста Льва Шугома оказалось событием необыкновенным. Заполненный до отказа зал с нетерпением ждал гостя из России. В этот день серия субботних концертов, несомненно, пережила свой апогей. Это было грандиозное фортепианное исполнение, которое превзошло самые смелые ожидания».

А. Шенфельд, директор Европейского центра научных фортепианных исследований, профессор консерватории (Нидерланды): «Пианист из России дал мне возможность испытать громадное удовольствие. У меня вообще особое отношение к этой стране и ее пианистической школе. Никакой другой народ не дал миру такого числа великодушных пианистов и композиторов, которые писали для фортепиано. И я с удовлетворением должен отметить, что высшей точкой нынешнего фестиваля стал концерт Льва Шугома, который исполнил русскую программу. Это стало сенсацией. Реакция слушателей была восторженной, что вполне закономерно, так как играл он блестяще, с невероятной отдачей, страстно и динамично».

Х. Мендл-Шрама, музыкальный критик (Великобритания): «Четыре десятилетия назад я испытала шок, когда впервые услышала игру Святослава Рихтера. И вот сейчас мне довелось пережить второй шок — на этот раз от исполнения Льва Шугома. Такие состояния — величайшая редкость и величайшее счастье».

Зарубежные газеты не скупятся на броские заголовки: «Пианист Лев Шугом электризует публику», «Русский пианист-звезда играет Моцарта», «Концерт из множества бриллиантов»...

Юбилейные концерты Льва Шугома вылились в подлинный триумф. Открыла недельный марафон программа, посвященная 100-летию со дня рождения Эмиля Гилельса и составленная из произведений Бетховена. Как великодушные «хиты» прозвучали Восьмая и Двадцать третья сонаты, а во втором отделении Тройной концерт (скрипка — народный артист России Геннадий Кузьмин, виолончель — Оксана Юдина).

Затем последовали выступления студентов и выпускников класса Л. И. Шугома, лауреатов различных престижных конкурсов. Их достижения, продемонстрированные в Большом зале Саратовской консерватории, — это одновременно и достижения их педагога, непререкаемый авторитет которого, исключительная деликатность, доброжелательность и, наконец, огромное личное обаяние стали залогом особой творческой атмосферы в классе профессора.

Завершилась юбилейная неделя программой из произведений Листа: после Сонета Петрарки № 47 прозвучала Соната *h-moll*, а во втором отделении — Концерт № 1 *Es-dur*. В свои семьдесят Лев Шугом сохраняет неувядаемую, блистательную форму. Его искусство по-прежнему впечатляет и захватывает. ■



ПОД СОЗВЕЗДИЕМ SILOTISSIMUS

«Зилоти-пианист, Зилоти-музыкант, Зилоти — человек ярких и разносторонних знаний, человек бурных действий, всю жизнь свою работавший для других,— явление выдающееся. Зилоти музыкально-общественный деятель — явление совершенно исключительное. Значение его концертов для русского общества начала нашего века огромно... Благодаря Зилоти мы, его современники, имели возможность видеть и слышать великое в музыке».

В замечательных словах Зои Аркадьевны Прибытковой, по сути, дана емкая характеристика многогранного облика Александра Ильича Зилоти. Действительно, концертные сезоны 1901–1903 годов Симфонических собраний Московского филармонического общества под его эгидой, затем легендарные «Концерты А. Зилоти», проходившие в Петербурге с 1903 по 1918 год, по своему национальному значению сопоставимы со знаменитыми европейскими антрепризами конца XIX — раннего XX века, ориентированными на современную музыку: обилие «зилотиевских» премьер сочинений новейших композиторских школ — веское основание к такой параллели.

Лишь некоторые исторические факты. Наряду с мировыми премьерами сочинений А. Глазунова, А. Аренинского, А. Лядова, Н. Черепнина в «Концертах» прозвучали «Фантастическое скерцо для оркестра», «Фейерверк» И. Стравинского, тогда, в 1909 году, мало кому известного автора-маяка будущих музыкальных революций; год спустя еще одна российская премьера его оркестровой сюиты «Жар-птица» — балета, взорвавшего все «можно» и «нельзя» в представлениях парижской публики. Не забудем также, что именно в «Концертах А. Зилоти» в сезоне 1915–1916 впервые в мире прозвучала Скифская сюита Прокофьева, ряд других сочинений молодого «русского футуриста». Конечно, исторически знаковыми были первые авторские исполнения в антрепризе Зилоти многих сочинений С. Рах-

манинова. Начиная с 1911 года музыка А. Скрябина в «Концертах» звучала многократно. Именно здесь русский утопист и мистик играл свои поздние — странные и парадоксальные (как казалось многим) — «символистские» опусы. Памятным стал авторский Klavierabend Скрябина, состоявшийся в Петрограде в начале апреля 1915 года. «Играл архивеликолепно» — телеграфировал Зилоти в Москву Татьяне Шлецер¹. Это был последний концерт Скрябина...

Знакомство российской публики с симфоническими «Ноктюрнами» и поэмой «Море» К. Дебюсси, с музыкой А. Брукнера, Р. Штрауса, М. Рegera, М. Шиллинга, вокально-симфоническим циклом Г. Малера «Песни об умерших детях», с симфонической поэмой А. Шенберга «Пеллеас и Мелизанда» — это тоже заслуга Зилоти.

Однако «апостол русской музыки» (как называл Александра Зилоти Чайковский) не ограничивался музыкой эпохи русского — и шире — западноевропейского модерна: в симфонических и камерных программах часто фигурировали не известные русским слушателям Каччини, Гендель, Скарлатти, Рамо; имя «нового» для меломанствующего большинства И. С. Баха встречается в афишах зилотиевских сезонов более 200 раз. Это не значит, что все программы, сам пафос их «инаковой новизны» импонировали слушателям, воспитанным на популярном и ходовом репертуаре «старосветских» концертов Императорского РМО. Нередким упрекам концертных мелома-

¹ Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина. М., 1985. С. 238.

нов Зилоти мог бы парировать фразой: «... не допускаю компромиссов с искусством. Пусть это донкихотство, но таким был, таким и останусь²».

Конечно, надо было иметь отвагу и тонкое музыкантское чутье для такого «донкихотства»; Зилоти оставался неизменным и истовым культуртрегером. Целенаправленным был и его выбор солистов, дирижеров, чьи имена уже в то время ассоциировались с прогрессивными тенденциями интернациональной исполнительской культуры. Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, А. Никиш, В. Менгельберг, Ф. Мотль, Ф. Вейнгартнер, А. Коутс, Ж. Тибо, Л. Ауэр, Р. Пюньо, И. Гофман, А. Корто, П. Гренджер, Э. д'Альбер, К. Флеш, Э. Изаи, А. Брандуков, С. Кусевицкий, П. Казальс... Многие из них впервые выступали в России именно в зилотиевских «Концертах». Нередко выступал и сам Зилоти в качестве солиста, партнера в камерных ансамблях, дирижера.

Его дирижерская деятельность была, пожалуй, наиболее уязвимой в этой триаде; по астрологической терминологии это была «звезда в заточении». Наряду с восторженными откликами соотечественников и доброжелательной поддержкой зарубежных партнеров (А. Никиш или П. Казальс, который называл Зилоти «едва ли не лучшим в России дирижером³») бытовали и крайне нелицеприятные⁴... В одной из рецензий Н. Я. Мясковского, не раз выступавшего в прессе в защиту Зилоти, можно прочесть и такой пассаж: «Что за странное и непонятное явление представляет собой Зилоти за дирижерским пультом. Куда девается его бесспорное артистическое чутье, его

² Из письма Зилоти к Н. Финдейзену от 30 июня 1908 года // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма. Л., 1963. С. 420.

³ Кан А. Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведенные им Альберту Кану. М.: Прогресс, 1977. С. 93.

⁴ Адресуем читателя к исследованию Е. Г. Мальцевой «Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (Ростов-на-Дону, 2014), где автор подробно и разносторонне анализирует дирижерский противоречивый феномен Зилоти. (См., напр.: Сс. 343–345).

художественный такт, строгий вкус и другие прекрасные качества, проявляемые им часто за фортепиано?⁵».

Именно: даже отмеченные Мясковским «по случаю» черты пианизма Зилоти указывают на избранный лирический лик его фортепианного искусства, пребывающего под счастливой звездой.

Воспитанник школы Н. С. Зверева, фаворит Николая Рубинштейна и Франца Листа, он уже в свои молодые годы, в середине 1880-х, снискал известность как мастер «блестящей виртуозности», но и в 1916 году (Зилоти уже за пятьдесят) Р. Геника писал: «Талант Зилоти находится еще в полном цветении и является одним из ценных достояний современной русской музыкальной жизни⁶». В 1890-е годы российские, немецкие, американские критики охотно сравнивали исполнительские достоинства Зилоти не только с игрой Э. д'Альбера, но и Э. фон Зауэра, М. Розенталя, принадлежавших к числу лидеров-виртуозов мирового класса.

Но характеристики игры Зилоти сводились, конечно, не только к сугубо пианистической доблести. Ц. Кюи, например, говоря о зилотиевских «вкусе, изяществе и большой технике», еще в 1886 году обращал внимание на «прекрасный удар — круглый и мягкий⁷». Об особом характере зилотиев-



А. И. Зилоти и С. В. Рахманинов

ского звукоизвлечения писали многие современники, даже не слишком искушенные тайнами пианистического мастерства. Так, по впечатлению З. А. Прибытковой, когда Зилоти и автор исполняли рахманиновскую Вторую сюиту для двух фортепиано, «...играли они оба очень по-русски, всемерно развивая и углубляя каждую мелодию⁸». Нельзя не упомянуть здесь изысканную метафору А. Оссовского, когда он сравнивает туше Зилоти с мрамором: «Мраморность присуща и удару А. Зилоти. Массивный, округлый и упругий тон пленяет мягкой теплотой и благородным блеском старого южного мрамора. И густая звонкость мрамора есть в этом тоне, а оттенки пиано кружевные плетения пассажей сквозят в нем матовую прозрачностью тонких мраморных слоев⁹».

⁵ Мясковский Н. Я. Петербургские письма (IX) // Н. Мясковский Собрание материалов в 2-х тт. Литературное наследие. Письма. Т. 2. М.: Музыка, 1964. С. 94.

⁶ Геника Р. Н. Рубинштейн и П. Чайковский // Московская консерватория. 1866–1966. М.: Музыка, 1966. С. 60.

⁷ [Кюи Ц.] 3-е симфоническое собрание РМО // Музыкальное обозрение. 1886. № 14. С. 107.

⁸ Прибыткова З. А. С. В. Рахманинов в Петербурге – Петрограде // Воспоминания о С. В. Рахманинове. В 2 томах. М., 1974. Т. 2. С. 89.

⁹ Оссовский А. В. Фортепианный вечер А. И. Зилоти // А. В. Оссовский. Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л.: Музыка, 1971. С. 285.

В антураж бурной и перенасыщенной сценической жизни Зилоти тех лет вписываются и бытовые мимолетности русской усадебной «сверкающей действительности», ее «предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла», описанной Владимиром Набоковым в «Других берегах» и столь созвучной атмосфере, царящей в родовом имении Сатиных, где в начале 1990-х гостили Сергей Рахманинов, Александр Зилоти... Совместные музицирования кузенов, их игры в бильярд, сбор первой земляники на приусадебном огороде, беспечные поездки всего семейства Зилоти по окрестностям Ивановки в поисках бабочек... Для Рахманинова, Зилоти, для Набокова то была «пронзительная репетиция ностальгии¹⁰»...

В американский период жизни сквозь отчетливые траектории звездных абрисов Александра Зилоти начинают проступать мерцающие блики и туманности.словно в зодиакальном созвездии Silotissimus (так звал Лист своего любимца) счастливое влияние звезд начинает меняться.

Во всех русскоязычных источниках в тех или иных глянцевиных выражениях фигурирует информация: в 1919 году Зилоти навсегда покинул Россию. Но знает ли современный читатель, что после Октябрьского переворота новая власть выселила Зилоти из его просторной квартиры, расположенной в доме на набережной Крюкова канала, конфисковав все имущество, включая рояль, большое собрание нот и писем? В апартаментах, где совсем недавно собирался весь цвет артистического Петербурга, теперь с размахом дебоширили революционные неофиты... Пройдя через испытания и унижения, Зилоти с семьей тайно перебирается в Финляндию. Заснеженный лед Финского залива, сани, запряженные белой лошадью, кучер в белом тулупе, белый плед... Это все, что запомнила дочь Зилоти Кириена о тревожной ночи в конце 1919-го на пути к «другим берегам¹¹». Спустя месяцы, Зилоти, находясь уже в Антверпене, написал в письме Казальсу только одну фразу: «Мы здесь». «Когда я встретил их, — вспоминает Казальс, — я едва их узнал: они были похожи на призраков¹² ...

Вроде бы, американская пианистическая карьера Зилоти обещала быть удачной. В 1920-е годы он выступал в качестве солиста с самыми престижными оркестрами Америки — Филадельфийским, Бостонским, Нью-Йоркским филармоническим под руководством А. Коутса, В. Менгельберга, П. Монте, Р. Ганца, Л. Стоковского. В последний раз, в сезоне 1930–1931 года, Зилоти выступал с оркестром под управлением А. Тосканини. Однако своего дирижерского ангажемента в Америке он так и не получил. Да, были весьма лестные (скорее, блистательно-риторические) отклики прессы. Но странно: ни одна трансляционная или студийная запись тех лет не была осуществлена. Будучи профессором Джульярда, Зилоти изредка давал сольные концерты. Но по-русски триумфальными они не стали.

В чем причина таких мезальянсов?

Еще в российские десятилетия творческого акме Зилоти его интерпретациям часто сопутствовали высокие характеристики: «благотворное спокойствие», «принципиальная изящная сдержанность» «благородная отстраненность». Но надо вслушаться в пронизательную мысль А. Оссовского, высказанную в 1908 году: «Преувеличенное развитие этих лейтмотивов пианистической деятельности А. Зилоти ведет порой к отрицательным для искусства последствиям, невыгодным и самому артисту. Мужественная сдержанность переходит тогда в какую-то нивелированность выражения, за которой обыденное ухо может не почувствовать ни искренности чувства, ни под-

¹⁰ Набоков В. Другие берега // Владимир Набоков. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4. М., 1990. С. 172–173. См. также: Скалон В. Д. Дневник (1900) // Воспоминания о С. В. Рахманинове. В 2-х томах. Т. 2. М., 1974. Сс. 413, 417–418, 423 и др.

¹¹ In: Allan Evans, Alexander Siloti // Arthur Friedheim Complete recordings with performances Alexander Siloti and Emil von Sauer. England. "Pearl" Pavilion Records LTD. GEMM CD 9993.

¹² Ibid

линного темперамента, в действительности скрывающихся за этой оболочкой спокойствия. Очень близки границы также между чрезмерной боязнью ложных эффектов и аскетизмом внешней формы... Нежелание преднамеренно привлечь к себе расположение публики может нередко казаться пренебрежением к ней...»¹³. Оссовский назвал Зилоти «пророком простоты»: «Простотою определяются у него понимание самого искусства, оценка художественных произведений, подход к исполнению их, даже отношение к публике. Но иная простота дороже богатства. В искусстве такая „дорогая простота“ дело большого мастера. Таков и есть А. Зилоти»¹⁴.

Этот простоты, не приемлющий внешне поверхностной аттрактивности, для русского менталитета — одна из важнейших эстетических категорий, в чем можно убедиться хотя бы по музыкально-критическим статьям Лароша, Кашкина, Кюи, Асафьева. Иначе была ориентирована американская критика. Показательна одна их рецензий на нью-йоркский концерт Зилоти: «Это была холодная игра, ничуть не лишенная силы, но это была игра артиста-аристократа, который ничем не жертвует, чтобы понравиться большинству»¹⁵. Выразительная фраза, объясняющая многое в непопулярности зилотиевских выступлений перед этим самым, чужим для Зилоти «большинством».

Вероятно, исполнительская манера Зилоти с годами менялась именно в сторону оптимального сценического самоконтроля и подчеркнутой сдержанности. Но именно это не хотела и не умела принять американская пресса и публика. Искусство Зилоти настойчиво отождествляли с «большим стилем» прошлых, более романтических времен», в Зилоти видели «наследника породы гигантов»; в его игре упорно искали пылких олицетворений лигианства, но... чаще находили «холодную игру артиста-аристократа».

Однако есть и другая сторона, сокрытая за «оболочкой спокойствия». Ведь даже в повседневных контактах с коллегами Зилоти — «очаровательный джентльмен, изысканный, даже царственный в поведении» (А. Родзинский¹⁶) — оставался внешне подчеркнута учтивым, но дистанцированным и замкнутым, о чем среди других вспоминала Розина Левина.

Как объяснить духовное отшельничество Зилоти — в далеком русском прошлом «человека бурных действий»? Наверное, не будет заблуждением сказать, что за масками комифо была затаена, да, именно ностальгия, которую едва ли могли понять, расслышать и посетители концертных залов, и коллеги по Джульярду...

Конечно, для современных исследователей остается большим искушением сопоставление концепций Зилоти и Эжена д'Альбера, двух воспитанников Листа, а говоря шире, наследников традиций романтического пианизма, или сравнение исполнительских почерков Зилоти и Ферруччо Бузони; поводом являются многочисленные транскрипции, переложения и редакции Зилоти, имеющие немало аналогий с идеями итальянского пианиста. Не менее интересной показалась бы и параллель между исполнительской эстетикой Зилоти и Перси Грейнджера — яркого самобытного виртуоза и интеллектуала своего времени (д'Альбер, Бузони, Грейнджер оставили нам интереснейшие звуковые документы своих интерпретаций). Наверняка мы нашли бы немало черт общности и с пианизмом «позднего» Рахманинова, отмеченного утонченным аскетизмом средств и аристократической отстраненностью

в подаче материала (что слышно в его грамзаписях 1930-х — начала 1940-х годов). На сходство игры Рахманинова и Зилоти обращали внимание еще в русские ностальгические годы. Присутствовало ли оно и в американские годы? Ответ на этот вопрос мог бы привести к неожиданным и сенсационным результатам.

Все это так, если бы не исторический казус, связанный с историей грамзаписей Зилоти.

Как вспоминает Кириена Александровна Зилоти, в 1923 году ее отец записал несколько пьес на рулоны для компании Aeolian, «не зная, что через полвека эти пьесы будут звучать в популярной радиопрограмме! Я слышала эту программу и пришла в ужас: здесь не осталось и следа от его уникальной игры. Всю свою жизнь он отказывался записываться, говоря «я не могу играть для машины»¹⁷. В 1930-е (по другой версии в 1941 году) Кириена сделала дома любительскую запись непротивительного музицирования отца. Это были краткие фрагменты Концертного этюда Листа *Des-dur*, «инкрустированного» небольшими вставками из Фантазии «Фауст» Листа-Гуно и Второй Сюиты Рахманинова (темы партии второго фортепиано подпевал Зилоти), а также начальные такты Венгерской рапсодии № 12 Листа, — что-то вроде свободной, ни к чему не обязывающей импровизации, длящейся чуть более трех с половиной минут... Со слов Кириены, «эта запись давала лишь небольшое представление о его индивидуальной игре»¹⁸. А дальше почти детективная история. Диск с записью был потерян, а бесценная магнитофонная лента (подлинный первоисточник записи) рассыпалась несколько десятилетий спустя. Американский музыкальный критик, исследователь зилотиевского наследия Аллен Ивенс разыскал в частных коллекциях другой экземпляр диска с той же (?) записью (голос Зилоти здесь уже отсутствовал; или был неразличим?). Как пишет Ивенс, «несмотря на звуковые помехи, сквозь них слышны богатый поющий тон и естественность Зилоти, дарящие нам мгновенные проблески большого артиста прошлого века»¹⁹.

Вот, собственно, и все, что к настоящему времени сохранила нас история. Не исключено, что где-то в далеких архивах пылятся профессиональные записи Зилоти — «старомодного романтика»? «нового интеллектуала»? «пророка простоты»?.. Пока же мы можем ориентироваться на неоднозначные, порой противоречивые отклики русских и американских современников о его игре. Остается неясным, какова была педагогическая деятельность Зилоти в России? Был ли он знаком с Бузони, преподававшим в Московской консерватории лишь один год и оставивший свой профессорский пост, как и Зилоти, в 1901 году? Существуют ли дневниковые записи русских учеников Зилоти? самого Мастера? Была ли у него «система» или он всю жизнь оставался (по характеристике Чарльза Барбера) «педагогом-интуитом»? Сегодня мы не располагаем достаточными материалами, которые пролили бы свет на эти и многие другие аспекты разноликой одаренности Зилоти.

Чтобы правильно расставить во времени и пространстве известные и неизвестные факты, отличить иллюзии от реальных, нам «приходится равняться по кометам и затмениям, как делает историк, датирующий обрывки саг» (Набоков²⁰). Звездная сага о жизни Александра Зилоти еще ждет своих историков и первооткрывателей. ■

¹³ Оссовский А. В. Фортепианный вечер А. И. Зилоти. С. 285–286.

¹⁴ Там же. С. 285.

¹⁵ С... настоящего издания.

¹⁶ Так говорил о нем А. Родзинский. См.: Barber C. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. P. 215, а также: Е. Г. Мальцева «Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни». С. 177.

¹⁷ In: Allan Evans, Alexander Siloti. P. 5–6.

¹⁸ Ibid. P. 6.

¹⁹ Ibid.

²⁰ «Другие берега». С. 140.

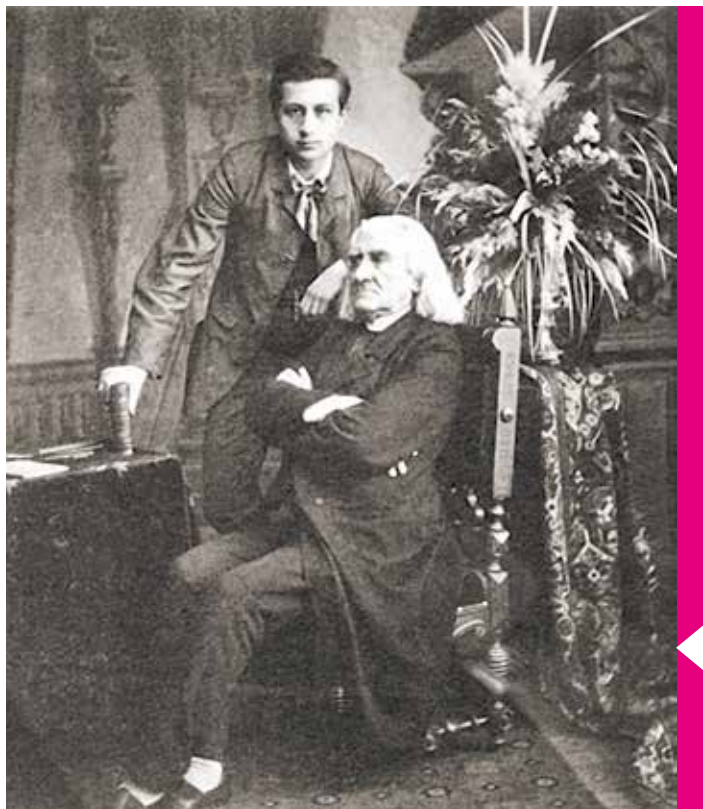


Об исполнительском стиле ЗИЛОТИ-ПИАНИСТА

Александр Ильич Зилоти — один из крупнейших русских музыкантов последних десятилетий XIX — первых десятилетий XX века. Любимый ученик Н. Г. Рубинштейна и Ф. Листа, большой друг П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова, активный пропагандист их творчества (недаром его называли «проповедником взглядов Листа», «апостолом русской музыки», «пророком музыки Рахманинова»), Зилоти при жизни приобрел европейскую и мировую известность. Как самых выдающихся пианистов своего времени называл А. Г. Рубинштейн на склоне лет А. Зилоти и Э. д'Альбера. К «крупнейшим русским пианистам после Антона Рубинштейна» причислял А. И. Зилоти и В. Л. Сапельникова авторитетный немецкий историк пианизма В. Ниман в 1910 году. Р. Геника в 1916 году указывал, что «игра Зилоти ничем не уступает игре д'Альбера или Зауэра», и характеризовал артиста как «одно из ценных достояний современной русской музыкальной жизни». Зилоти, как известно, проявил себя также и как блестящий организатор концертов, дирижер и педагог...

Огромные заслуги музыканта очевидны, хотя внимание исследователей к разным сторонам его творческой личности было до последнего времени явно недостаточным^{*}. Причем вопрос о стиле игры Зилоти-пианиста, о его интерпретаторском почерке, о его исполнительской манере является, пожалуй, одним из самых важных и сложных и требует поэтому особенно пристального изучения. Отзывы на выступления музыканта достаточно разноречивы, тем интереснее рассмотреть индивидуальность пианиста, по возможности сравнив ее с особенностями игры его знаменитых современников.

^{*} В этом плане можно приветствовать появление кандидатской диссертации Е. Г. Мальцевой «Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни» (Ростов-на-Дону, 2014).



То, в чем критики были единодушны и что прежде всего выделяло Зилоти в ряду пианистов его времени, — это мощная, фресковая манера игры и впечатляющая виртуозность. Примечательно, что А. Б. Гольденвейзер относил Зилоти к «пианистам крупного масштаба» (как и П. А. Пабста) и противопоставлял его В. И. Сафонову — пианисту камерного плана¹.

Неслучайно одним из репертуарных «коньков» Зилоти была «Пляска смерти» Листа для фортепиано с оркестром, с которой он прошел через всю свою жизнь. Исполнение этого сочинения всегда приносило ему огромный успех: и когда он оканчивал в 1881 году консерваторию, и когда показывал произведение автору, и когда выступал на последнем своем концерте в 1937 году. (Столь же часто пианист исполнял листовскую транскрипцию для фортепиано с оркестром фортепианной фантазии «Скиталец» Шуберта.)

После выступления 19-летнего юноши в Москве в Зале Благородного собрания критик писал: «Концертант был приветствуем и провожаем бурными аплодисментами. Особенно им были хорошо исполнены „Баркарола“ Рубинштейна и «Пляска смерти» Листа с аккомпанементом оркестра. После них овации дошли до невозможных пределов, вызовом, казалось, не будет конца»². «Молодой пианист, — указывал другой рецензент, — показал все, что дала ему хорошая школа: солидную технику и правильное музыкальное понимание... Г. Зилоти, исполнивший на вечере в годовщину смерти Н. Г. Рубинштейна *Dance Macabre* Листа имел громадный успех. Оркестр под управлением Эрдмансдерфера шел превосходно»³.

Десять лет спустя в Петербурге после выступления пианиста с этим же сочинением в прессе появился следующий

отклик: «Прекрасно сыграл листовскую „Пляску смерти“ г. Зилоти — сильно, картинно, с большим увлечением. Хорошо аккомпанировал оркестр под управлением г. Рахманинова»⁴. За два года до того анонимный критик восторгался исполнением именно Зилоти этого сочинения, сравнивая с прочтением другого пианиста: «Раньше сложный и изумительно своеобразный, вдохновенный *Dance Macabre* Листа постоянно исполнял г. Лавров и оставлял впечатление тяжеловесного, технически запутанного произведения с бесконечными хроматическими глоссандо и т. д. Только теперь можно было любоваться красотой и фантастичностью этой великолепной картины, полной вдохновения и силы»⁵.

С. Н. Кругликов еще в 1885 году отмечал, что «Зилоти сильный техник, не знающий трудностей...»⁶. В 1891 А. В. Оссовский констатировал: «У Зилоти и сила очень большая, и техника отличная»⁷. А в 1901 Н. Ф. Финдейзен указывал: «Нельзя сказать, что игра Зилоти всегда увлекает слушателей, зато удивляет своей силою и артистической законченностью».

Показательно, что Зилоти весьма часто выступал (как и Пабст) с оркестром. В его репертуаре были многократно исполненные им Фантазия «Скиталец» Шуберта–Листа, Пятый концерт Бетховена, Первый и Второй концерты Листа, Первый и Второй Чайковского, Первый и Второй Рахманинова, а также Концерт Грига, «Фантазия на темы Рябинина» Аренского, «Фантазия на русские темы» Направника и т. д.

Обращает внимание, что даже в произведениях концертного жанра пианисту лучше удавались эпизоды, требовавшие размаха и массивного звучания. Так, рецензент писал: «Особое наслаждение доставил нам вчера г. Зилоти, сыграв на фортепиано чудный концерт Грига, одно из прекраснейших созданий этого жанра (оркестром безукоризненно дирижировал г. Рахманинов). Прочувствованная игра г. Зилоти отличалась чистотой и благородством стиля, законченностью первоклассного мастера и внушительной силой; в последнем отношении особенно выделилась каденция первой части»⁸.

Любопытно, что Второй концерт Рахманинова при первых исполнениях имел больший успех не тогда, когда солировал автор, а когда спустя короткое время в роли солиста выступил Зилоти. В 1902 году Н. Д. Кашкин сопоставлял оба исполнения таким образом: «У г. Зилоти фортепиано звучало гораздо полнее, а у г. Рахманинова оркестр шел увереннее. Да оно и понятно: когда автор стоял за дирижерским пультом, г. Зилоти гораздо удобнее было сообразовываться с его намерениями, чем тогда, когда автор сидел за роялем. Концерт был исполнен отлично и в этот раз [Зилоти — солист, Рахманинов — дирижер] произвел еще лучшее впечатление, чем в первом собрании»⁹. Аналогичное ощущение зафиксировал другой критик в 1913 году. «Зилоти, — указывалось в рецензии, — играет концерт по-своему: он не сдерживает фортепианную партию, а играет свободно, с большой мощью, тогда как Рахманинов ее постоянно держит как бы под сурдинкой»¹⁰.

Иногда привычка к достаточно насыщенному звуку, необходимому в игре с оркестром, мешала пианисту в ансамблевых выступлениях. Так, в рецензии на исполнение Фортепианного трио D-dur Бетховена ор. 70 критик указывал: «Фортепианную партию сыграл А. И. Зилоти. *Allegro vivace* было передано им

⁴ Хроника. С.-Петербург. Опера и концерты. V концерт А. Зилоти // РМГ. 1903. № 51. 21 декабря. С. 1288.

⁵ Хроника // РМГ. 1900. № 44. С. 1051 (статья без подписи).

⁶ Цит. по: Раабен Л. А. И. Зилоти — пианист, дирижер, музыкальный деятель // Александр Ильич Зилоти. 1863–1945. Воспоминания и статьи. Л., 1963. С. 15.

⁷ —ский [Оссовский А.] Русское Музыкальное Общество... Концерт г. Зилоти... // «Артист». 1891. № 12 (январь). С. 163.

⁸ Коломийцов В. Восьмой концерт Зилоти. Мариинский театр, 26 января [1908 года] // Коломийцов В. Статьи и письма. Л., 1971. С. 58.

⁹ «Московские ведомости». 1902. 28 марта. № 86. Цит. по: Бранцева В. С. В. Рахманинов. М., 1976. С. 277–278.

¹⁰ Витол Я. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1969. С. 247.

¹ Гольденвейзер А. Мой творческий путь // Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. М., 1975. С. 153.

² Заметки и известия. Концерт А. Зилоти // «Современные известия». 1883. 8 марта. С. 2 (статья без подписи).

³ Л-нь [Левенсон] О. Музыкальная хроника // «Русские ведомости». 1883. 12 марта, С. 1.

блестяще, хотя и в чересчур бешеном темпе, при том пианист нередко заглушал своих партнеров»¹¹. В другом случае рецензент писал: «Г. Зилоти играл довольно громко, мало считаясь со своим партнером, и поэтому свои *solí* г. Казальс должен был форсировать»¹².

Такого рода несбалансированность встречалась тогда не так уж редко у самых знаменитых пианистов. Так, Сибелиус рассказывал, как в доме Зилоти в Петербурге хозяин, Изаи и Вержбилович играли Фортепианное трио Мендельсона *d-moll*, «причем каждый из трех виртуозов слушал только себя, в результате произведение было полностью разрушено — это ужасно!»¹³. Хотя, конечно, преобладали, в том числе и у Зилоти, выверенные по звучанию выступления ансамблистов. Так, после совместного концерта с певицей Ф. В. Литвин критик коротко и красноречиво указал: «Аккомпанемент А. И. Зилоти был прекрасен»¹⁴. Говоря об интерпретации Скрипичной сонаты *c-moll* Грига, рецензент показательно констатировал: «При таких исполнителях ее, как г. А. Зилоти и г. А. Бродский, не оставалось ничего лучшего желать»¹⁵.

Вместе с фортепианными концертами львиную долю зилотиевского репертуара составляли виртуозные пьесы — «Мефисто-вальс» и рапсодии Листа, этюды Шопена и Листа, «Исламей» Балакирева, «Этюды-картины» Рахманинова, парафразы Пабста на «Евгений Онегин», «Пиковую даму», «Мазепу» Чайковского, Этюд *dis-moll* ор. 8 № 12 Скрябина и т. д. Причем часто именно такого рода произведения имели наибольший успех у публики.

Зилоти много играл сочинений Шопена (Концерт *e-moll*, сонаты *b-moll* и *h-moll*, баллады, скерцо, прелюдии, ноктюрны и т. д.). В. Ниман даже причислял пианиста к числу «великих исполнителей Шопена» наряду с Э. Зауэром, М. Розенталем, В. Сапельниковым, Т. Карренью¹⁶. В 1900-е годы Зилоти все чаще стал обращаться к произведениям И. С. Баха (Хроматическая фантазия и fuga, Чакона в транскрипции Ф. Бузони, Пассакалия *c-moll* в обработке д'Альбера, Английская сюита *g-moll*, собственные транскрипции пианиста). Но все же, как указывает исследователь, «если его трактовка сочинений других композиторов и удостаивалась порой разноречивых оценок, то его мастерское воплощение произведений Листа единодушно восхищало и убеждало критиков и слушателей, более того, Зилоти отдавали пальму первенства как лучшему интерпретатору Листа»¹⁷. В одном из отзывов указывалось: «Вся предыдущая часть программы померкла и стухивалась перед бесспорно сыгранным г. Зилоти „Мефисто-вальсом“ Листа».

Притом что сочинения Листа, Чайковского, Рахманинова и других композиторов Зилоти играл, как отмечали критики, с увлечением и подъемом, тем не менее современники неоднократно обращали внимание на редкостное владение собой и внутреннее хладнокровие артиста, проявляемые им обычно в процессе игры. И это, конечно, не случайность.

Ц. А. Кюи начинал характеристику Зилоти-пианиста со слов «виртуоз с самообладанием...». Н. Д. Кашкин отмечал: «В исполнении концерта [*b-moll*] Чайковского [дирижировал автор] Зилоти проявил в полном блеске свою всепобеждающую технику; но на этот раз ему недоставало того спокойствия и самообладания, которыми его игра всегда отличается, и некоторые темпы были взяты слишком скоро, как, например,

маленького скерцо среди второй части концерта; в общем же исполнение было блестящее...»¹⁸. Годом позже тот же критик писал: «Фортепианная фантазия Шуберта, инструментальная Листом, сыграна А. И. Зилоти превосходно, с полным спокойствием и самообладанием опытного артиста и вместе с тем очень колоритно и эффектно»¹⁹. Язеп Витол писал об этом же в 1908 году: «Г-н Зилоти сел к роялю и сыграл концерт Грига с таким блеском и вместе с тем спокойствием, которое свойственно только этому артисту».

Другие рецензенты отмечали в исполнении пианиста не столько эстрадную выдержку и невозмутимость, сколько излишнюю сдержанность и бросающуюся в глаза бесстрастность. Один из них констатировал, в частности: «Исполнение благородное и привлекательное, то нежное, то блестящее, но... подчас слишком хладнокровное». Еще один критик отмечал: «Как пианист г. Зилоти хорошо у нас известен — он представитель изящного, виртуозного, но вместе с тем и холодного исполнения»²⁰. «Зилоти, — указывается еще в одном отзыве, — так легко освоил огромные трудности концерта, играл сложные аккорды и пассажи при абсолютном отсутствии усилий, что создавалось впечатление, будто бы он без темперамента»²¹. Интересно в этом плане сравнение рецензентом некоторых аспектов игры Зилоти и его ученика Гольденвейзера: «Стиль Гофмана чувствуется на игре Гольденвейзера. Сравнивая его игру с игрою Зилоти, мы отдаем всяческое предпочтение Гольденвейзеру. Игра обоих артистов может быть названа по стилю классической, но у Гольденвейзера сильнее одушевление, хотя и сдержанное чувством художественной меры, а у Зилоти холодность»²².

Еще один критик даже возмущался, как ему показалось, «безразличным исполнением» Зилоти, «его полным равнодушием к произведению, к автору, к слушателю», и упоминал также, что «внешний вид г. Зилоти за роялем такой, точно он не священнодействует, а в бирюльки играет; подобный индифферентизм производит удручающее впечатление»²³. Известный московский музыкант-теоретик Г. Э. Конюс без обиняков писал в рецензии: «Зилоти очень хороший фортепианный техник — и все. Для жреческого пламени в его духовной организации нет не только светильника, но даже и фитиля»²⁴. ... Данные строки были написаны критиком после вечеров камерной музыки, в которых принимало участие трио в составе Э. Изаи, П. Казальса и Зилоти. В таком сочетании контраст творческих манер артистов мог проявляться с особой силой. Это не оставалось незамеченным и партнерами по ансамблю. Обладавший вулканическим темпераментом и невероятной экспрессией игры Изаи писал жене о тех же выступлениях, которые в 1912 году рецензировал Конюс: «Казальс — действительно глубоко чувствующий артист, очень музыкальный в широком смысле слова. Ни одна деталь не ускользает от него. Все высвечивается с тактом, знанием и проницательностью [надо сказать, что и Казальс восторгался Изаи]... Зилоти исполняет партию рояля, и огневая мощь, эмоции, исходящие от Казальса и немного от меня, таковы, что благодаря этому меняют Зилоти [!]. Они создают атмосферу, проникают в нас и рождают во всем самое гармоничное и сбалансированное единство»²⁵.

¹¹ Бетховенский цикл // РМГ. 1916. № 38–39. С. 676 (автор рецензии не указан).

¹² Прокофьев Г. Хроника. Москва. Концерты // РМГ. 1910. № 50. С. 1142.

¹³ Sibelius: A Personal Portrait. Lewisburg, 1973. P. 68. Цит по: Barber C. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Maryland, 2002. P. 77.

¹⁴ Хроника. С.-Петербург. Концерты // РМГ. 1909. № 49. С. 1174 (автор рецензии не указан).

¹⁵ — у — ь. Театральные и музыкальные известия. Второе квартетное собрание // «Московские ведомости». 1889. 6 ноября. № 307. С. 4.

¹⁶ Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч. С. 65.

¹⁷ Там же, С. 67.

¹⁸ Кашкин Н. Театр и музыка. Последнее квартетное собрание и третье симфоническое собрание Музыкального общества // «Русские ведомости». 1889. 13 ноября, № 314. С. 2.

¹⁹ Кашкин Н. Театр и музыка. Третий концерт цирка на Воздвиженке // «Русские ведомости». 1890. 19 февраля. № 48. С. 2.

²⁰ РМГ. 1903. № 1. С. 47.

²¹ Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч. С. 88.

²² «Волгарь». 1902. 21 октября. Курсив мой. — А. М.

²³ Кн. [Кнорозовский] И. Музыкальные заметки // «Музыкальный мир». 1904. № 1. С. 18. Цит. по: Мальцева Е. Г. Указ. соч. С. 105.

²⁴ Конюс Г. Третий камерный концерт Филармонического общества (12 января 1912 года) // Георгий Эдуардович Конюс: Материалы, воспоминания, письма (1862–1933). М., 1988. С. 257.

²⁵ Stokhem M. Eugene Ysaye et la Musique de Chambre. Liege, 1990. P. 213.



Ференц Лист в день своего 73-летия. А. Зилоти — второй слева.

Л.Н. Раабен в свое время парировал такого рода упреки артисту следующим образом: «В сущности, это была не холодность, а характерная для исполнения Зилоти сдержанность в выявлении чувств, тот „инструментализм“, который был ему вообще свойствен как музыканту»²⁶. В таком же духе пишет об этом и Е.Г. Мальцева, указывая еще на то, что Зилоти был крайне сдержан во внешних движениях за роялем, в проявлении мимики и жестикуляции на сцене, что могло дополнительно создавать впечатление отстраненной, равнодушной игры.

Отчасти с исследователями можно согласиться, но все же такого рода наблюдений авторитетных современников слишком много, и они нередко слишком резки, чтобы их недооценивать, причисляя к «предвзято критическим». Отмеченная сторона исполнительской манеры Зилоти была обусловлена, с одной стороны, природными данными артиста, с другой — невольным воздействием учителей. По натуре, судя по всему, он не был пианистом стихийного, дионисийского, открыто эмоционального плана. О большом месте рациональных компонентов в его исполнительском сознании свидетельствует феноменально развитый у Зилоти «клавиатурный слух» (выражение Н.Г. Рубинштейна), когда пианист виртуозно транспонирует музыку из одной тональности в другую — иногда непосредственно в процессе исполнения и в сложнейших произведениях, например, в этюдах Шопена! Феноменальное проявление такой способности у Зилоти (как, впрочем, и у Н.Г. Рубинштейна) свидетельствует о том, что во время игры он, как говорится, сохранял совершенно холодную голову, быстроту соображения и действовал абсолютно трезво, рассудочно, со спокойным расчетом, чему эмоциональное возбуждение, понятно, только мешало бы. Столь завидный самоконтроль на эстраде подтверждает и случай с юным Зилоти, когда он,

солируя в Концерте А.Г. Рубинштейна (оркестром руководил Н.Г. Рубинштейн), забыл повтор одного раздела, но, как говорится, не моргнув глазом, выпутался из сложной ситуации — поразительное владение собой на сцене, изумившее даже столь невозмутимого в процессе выступления учителя!

Несомненно, что эстрадную выдержку и неизменное присутствие духа Зилоти воспринял и от своих наставников — московского и веймарского. «Волнуя и поражая своих слушателей», — писал Г.А. Ларош о Н.Г. Рубинштейне, — он умел оставаться ясным и спокойным; удивительное самообладание»²⁷. Нечто аналогичное отмечалось и у Листа: «Он... мечет грома и молнии и при этом имеет еще достаточно хладнокровия, чтобы наблюдать производимый на публику эффект».

Кстати, Н.Г. Рубинштейну порой адресовались, как и его ученику, упреки в «излишне строгой» и даже «холодной» игре²⁸. Такого рода критические замечания делались обычно при сопоставлении исполнительских стилей двух братьев, один из которых исповедовал принцип «искусства переживания» (Николай Рубинштейн), другой — «искусства переживания» (Антон Рубинштейн), один «ставил превыше всего логику и дисциплину музыкальной мысли», другой — «образность, нередко программную», у одного «одушевление соединялось с анализом исполняемого произведения», у другого «концепция исполнения всегда была основана на подъеме фантазии», у одного преобладала «рассчитанность игры до мельчайших деталей», у другого — акцент «на общей картине целого» и «настроении минуты», у одного наблюдалась поразительная стабильность и ровность выступлений, у другого — чередование более и менее удачных концертов (последние являлись следствием неконтролируемого увлечения на эстраде)...²⁹

²⁷ Цит. по: Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн. М. С. 215.

²⁸ Цит. по: Баренбойм Л. Указ соч. С. 215.

²⁹ Приведенные материалы о пианизме братьев Рубинштейнов почерпнуты из книги Л.А. Баренбойма «Николай Григорьевич Рубинштейн» (М., 1982,

Цит по: Barber С. Op cit. P. 82.

²⁶ Раабен Л. Указ. соч. С. 15.

Творческое направление Николая Рубинштейна (к нему можно с некоторыми оговорками причислить столь ценимого музыкантом Г. фон Бюлова, а также К. Таузигом в последний его период, К. Шуман, П. Пабста) оказалось близким Зилоти. Примечательно и то, что музыкантское общение Зилоти и ярчайшего представителя иной творческой линии Антона Рубинштейна, у которого молодой пианист мечтал заниматься после смерти своего московского наставника, не сложилось: исполнение учеником шумановской «Крейслерианы», лишенное, по всей видимости, необходимой петербургскому Рубинштейну одухотворенности и воодушевления, не понравилось старшему из двух гениальных братьев...

Слова Лароша о пианизме младшего Рубинштейна — «*торжестве мыслищего духа, царящего в своей ясности над увлечением страсти и темперамента*»³⁰ — можно отнести и к его ученику. Уже об игре непосредственно Зилоти нечто аналогичное писал Э.К. Розенов, писал, судя по всему, необыкновенно точно, тонко и поэтично: «*Когда над этим спокойным, лишенным всякого нервного напряжения состоянием духа царят, сверх того, то роскошно-ясные, то мягко-задумчивые поэтические настроения, которые составляют преобладающий психический фон в игре Зилоти, и когда слух купаешь при этом в мягких и чистых волнах широко очерченных звуковых форм, то получается какое-то особенное художественное наслаждение, светлое, отрадное, дающее простор пленительным мечтам. Игра эта не вызывает ни глубокого чувства, ни пылкой страстности, но она действует на дух отрадно, как летний вечер при закате*»³¹.

«Прекрасное спокойствие» (beautiful repose) — так охарактеризовал американский рецензент общее впечатление от выступления Зилоти в Нью-Йорке в 1898 году³².

Рецензируя один из удачных концертов Зилоти, Оссовский писал, что преувеличенное развитие «*лейтмотивов пианистической деятельности А. Зилоти*» (таких, как неприятие излишней чувствительности, внешних эффектов, заискивания перед публикой) «*ведет порой к отрицательным для искусства последствиям, невыгодным и самому артисту*». «*Мужественная сдержанность*», — продолжает рецензент, — *переходит тогда в какую-то нивелированность выражения, за которой обыденное ухо может не почувствовать ни искренности чувства, ни подлинного темперамента*. Отсюда также проистекают, думается, некоторые важные черты исполнительского стиля прославленного артиста, имевшие порой отрицательные последствия. Е.Г. Мальцева полагает, что отсутствие внешних экспрессивных средств выразительности в игре Зилоти среди прочего сыграло свою роль в том, что исполнительская карьера пианиста в Америке не задалась. И в этом есть свой резон, хотя можно вспомнить, что еще более аскетичная и даже угрюмая манера поведения Рахманинова за роялем на сцене не помешала ему иметь в той же Америке огромный успех...

Еще одним примечательным свойством исполнительской манеры Зилоти, встречавшим разноречивое отношение современников, была большая темпо-ритмическая свобода его игры. Так, С.И. Танеев прямо критиковал Зилоти за «отсутствие твердого такта», за «отсутствие ритмической твердости, чувствовывавшееся все время», за то, что он, даже дирижируя оркестром, «слишком злоупотребляет темпо rubato»³³. Примечательно и замечание Кюи по поводу исполнения Зилоти «Ромео и Джульетты» Чайковского: «*Я бы предостерег дирижера от увлечения*

с. 209–216).

³⁰ См. там же, С. 212.

³¹ Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч. С. 94. Деятельность Розенова как выдающегося педагога-методиста, историка и теоретика фортепианной игры до сих пор не освещена и требует изучения.

³² New York Times, 1898, 18 February. P. 6. Цит. по: Barber С. Op. cit. P. 68.

³³ Танеев С. Дневники. Кн. 2. М., 1982. С. 278–279. Записи от 27 и 28 октября 1901 года.

ускорениями и замедлениями темпа [выделено Кюи]. В них большей частью нет искренности, они только скрывают отсутствие чувства; в них для выразительного исполнения г. Зилоти не нуждается...»³⁴. Из этой же области возмражения Аренского в письме к Юргенсону против обилия фермат в зилотиевской редакции его пьес. Обращает на себя внимание также обилие темповых изменений (они обозначены словесно и с помощью указаний метронома) в редакции «Хроматической фантазии и фуги» И.С. Баха, выполненной Зилоти³⁵.

Показателен эпизод музицирования Зилоти в присутствии Рахманинова, описанный Игумновым: «Очень сердился, в частности, Рахманинов на Этюд As-dur [ор. 25] Шопена, в котором у Зилоти бывали какие-то нелепые остановки на отдельных мелодических нотах. „Я [рассказывает Рахманинов] ему говорю: „Слушай! Тут этого нет“. — А он [Зилоти] отвечает: „Я так понимаю“. — Я ему говорю: „Ну, так плохо понимаешь!“»³⁶ При этом Рахманинов отмечал: что касается оттенков, Зилоти «хорошо показывал».

Игумнов описывал фразировку своего учителя как «очень рельефную, ритмически свободную, в характере романтического rubato», но тут же сетовал, что Зилоти «*в ритмическом отношении меня даже немного разболтал*». Другой ученик мастера Гольденвейзер категорично отмечал у наставника «*отсутствии настоящего ритмического чувства*». «*Все „rubato“ г-на Зилоти, — пояснял в рецензии воспитанник, всегда проявлявший неумолимую требовательность к ритмической устойчивости*³⁷ и критиковавший в этом плане также Танеева³⁸, — *производят впечатление, будто он [Зилоти] вдруг полетел куда-то или, наоборот, чрезмерно затянул темп. Вообще, во всех ритмических и динамических оттенках у него мало постепенности, все изменения наступают слишком сразу*»³⁹. Этой же стороны пианизма Зилоти касался американский критик: «*Игре г-на Зилоти не достает глубины концепции, и это особенно заметно в небрежности исполнения музыкальных фраз и тенденции ускорять пассажи, которые получились бы гораздо более удовлетворительными, играй он их более широко*»⁴⁰.

Опосредованные свидетельства значительной метро-ритмической свободы в игре Зилоти, нередко казавшейся излишней, заключаются в определениях характера фразировки артиста. «*Склонен к сентименту, часто, конечно, во вред исполняемому, если это, например, первая часть концерта Грига или „Мefисто-вальс“*», — писал Кругликов⁴¹. Другой известный критик, отталкиваясь от «некоторого сопоставления исполнительской манеры г. Зилоти с манерой г-жи Познанской» [известной пианистки, ученицы А.Г. Рубинштейна], констатировал: «*Юная виртуозка поражает мужской силой, г. Зилоти имеет в приемах своих много женственности*». «*Имели успех, — продолжал рецензент, — и вещи изящной певучести, хотя в них артист был только изящен и красив, но силу выразительности заменял деланным чувством и сентиментальностью*»⁴².

Элементы манерности, связанные обычно с динамическими и агогическими оттенками, Зилоти мог невольно вос-

³⁴ Кюи Ц. Первый концерт г-жи Менцер // «Гражданин». 1888. 7 апреля. Цит. по: Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. М., 1957. С. 187.

³⁵ Внимание к этому обстоятельству привлек Л.И. Ройзман в своем предисловии к следующему изданию: Бах И.С. Хроматическая фантазия и фуга. Для фортепиано. Оригинал и обработки Г. Бюлова, Ф. Бузони и А. Зилоти. М., 1967.

³⁶ Цит. по: Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975. С. 425.

³⁷ Подробнее об этом см.: Меркулов А.А. Б. Гольденвейзер и его фортепианные учителя (проблемы творческого взаимодействия и преемственности) // Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников. М., СПб, 2014. С. 398–418.

³⁸ Подробнее об этом см.: Меркулов А. Танеев играет Моцарта // Новое о Танееве. М., 2007.

³⁹ Борисов А. [Гольденвейзер А.]. Московские концерты // «Музыкальный мир». 1905. № 2–3. С. 29. Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч. С. 83–84.

⁴⁰ New York Times. 1898, 18 February. P. 6. Цит. по: Barber С. Op. cit. P. 68.

⁴¹ С. К. [С.Н. Кругликов]. Концерты // «Артист», 1891, № 18. С. 146–147.

⁴² -ский [Оссовский А.]. Концерт г. Зилоти. Указ. соч. С. 163.

принять от Листа, которого подчас упрекали в выспренности, вычурности, отсутствии естественности в игре. Э. Ганслик в этом плане указывал: «Лист недосягаемо велик, но есть один элемент, которого у него не достало в сравнении с Антоном Рубинштейном: это именно наивная искренности»⁴³. Известно, что и сам А. Г. Рубинштейн упрекал Листа в неискренности — творческой и человеческой...

Нельзя не сказать, что упоминания о манерности и женственности игры уходят из рецензий, начиная с конца 1890-х годов. Если в 1886 году Кюи отмечал, что исполнение Зилоти «несколько манерно и недостаточно мужественно»⁴⁴, то уже в 1897 году критик писал, что «его игра стала много мужественнее»⁴⁵. В 1896 году и Кашкин указывал, что «талант молодого артиста... получил более мужественный оттенок в интерпретации»⁴⁶.

Более того, со временем в исполнении артиста критиками стали подчеркиваться «простота игры, чуждой какой-либо манерности», «оригинальная субъективность, чуждая всякой манерности и грубой вульгарности», «строгая ритмичность без малейших попользований на произвольные ускорения и задержания»⁴⁷. «Апостолом простоты» назвал Зилоти в 1908 году А. В. Оссовский⁴⁸.

И хотя во многих опубликованных в печати откликах на выступления Зилоти вообще не было упоминаний об агогической и темповой стороне его игры, а в одном из отзывов указывалось на мешавшую «метрономичность» и даже «прилизанную ритмичность» в исполнении им первой части Концерта b-moll Чайковского, особенно в каденции⁴⁹, все же в той или иной форме часто говорилось о «характере свободной импровизации»⁵⁰, присущем стилю исполнительского высказывания артиста.

Прославившиеся сохранившиеся записи игры Зилоти подтверждают свидетельства о темповой спонтанности его исполнительской речи. Сохранилось всего семь звукозаписей — две акустических, запечатлевших домашнее музицирование пианиста в 1930-е годы⁵¹, и пять, запечатлевших игру артиста на бумажных валиках Duo Art в 1922–1925 годах⁵². Особенно заметно частое сокращение длинных пауз и цезур, отнюдь не имеющее салонный оттенок, но создающее впечатление некоторой поспешности и суетливости...

Звучание инструмента у Зилоти однозначно признавалось убедительным и практически всегда вызывало положительную реакцию и восторги. Игумнов вспоминал, что у Зилоти «был красивый певучий тон»⁵³. Обобщив материал рецензий, Е. Г. Мальцева отмечала: «Эпитетов, которыми характеризовали манеру прикосновения к роялю Зилоти, множество:

⁴³ Метнер Э. У Ганслика // «Московские ведомости». 1897, № 4. С. 2.

⁴⁴ Кюи Ц. Третье симфоническое собрание РМО // «Музыкальное обозрение». 1886, № 14. С. 107. Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч. С. 102.

⁴⁵ Кюи Ц. Концерт в пользу фонда имени П. И. Чайковского под управлением А. Никиша // «Новости и биржевая газета». 1897, 15 декабря. № 345. Цит. по: Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. М., 1957. С. 212.

⁴⁶ Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч. С. 102.

⁴⁷ Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч. С. 96, 101, 102.

⁴⁸ Оссовский А. Фортепианный вечер А. И. Зилоти. Указ. соч. С. 285.

⁴⁹ Первый общедоступный концерт А. И. Зилоти // Хроника музыкального современника. 1916, № 2, С. 8–9. Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч. С. 84.

⁵⁰ Коломийцев В. Симпатичный юбилей // Коломийцев В. Статьи и письма. Л., 1971. С. 20. Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч. С. 83.

⁵¹ Издание английской фирмы Pearl (1992), в котором воспроизведены записи Зилоти следующих сочинений: 1. Импровизация Зилоти, построенная на исполнении фрагмента Этюда Листа «Sospigo» и фрагмента из Сюиты № 2 Рахманинова для двух фортепиано (в переложении Зилоти для двух рук); 2. Лист Ф. Венгерская рапсодия № 12 (фрагмент).

⁵² Издание итальянской фирмы Tone (1990), в котором опубликованы следующие произведения в исполнении Зилоти: Лист Ф. Венгерская рапсодия № 12; Лист Ф. «Благословение Бога в одиночестве» из цикла «Поэтические и религиозные гармонии» (в обработке Зилоти); Бах И. С. Хоральная прелюдия e-moll (транскрипция Т. Санто в редакции Зилоти); Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец» (медленная часть); Лядов А. «Голенки», народная песня (обработка Зилоти).

⁵³ Цит. по: Мильштейн Я. Указ. соч. С. 39.

певучий, нежный, округлый, глубокий, совершенный звук, очаровательное, мягкое, бархатистое туше, широкий, полный чарующей прелести тон»⁵⁴.

Пауэтра тембровых и динамических выразительных средств была у артиста необычайно богата. Один из современников с восторгом писал: «Такой огромной силы удара в нужных местах... и такой певучей задушевной лирики и мягчайшего *riano*... я лично ни у кого не встречал».

Непосредственные впечатления от звукозаписей артиста (особенно, конечно, акустических) подтверждают выдающиеся качества туше Зилоти. Мелодическая линия (в указанных фрагментах сочинений Листа и Рахманинова) всегда интонируется отчетливо, «оперто», с ощущением «прорастания пальца в клавиатуру» (выражение Рахманинова), но при этом прозрачно и ясно, без излишней тяжести и вязкости. Динамическая фразировка достаточно выровненная и мужественная — без мелких «вилочек» *crescendo* и *diminuendo*. Мелодические «ноты-капельки», «ноты-ядрышки» (нам они в чем-то напоминают излюбленное туше Э. Г. Гилельса) звучат на изумительно нежнейшем, матовом фоне. Вспоминаются строки из приведенного отзыва Розенова, когда «слух купается в мягких и чистых волнах широко очерченных звуковых форм» и когда слушатель испытывает «наслаждение светлое, отрадное, дающее простор пленительным мечтам»...

Одной из важных индивидуальных сторон пианизма Зилоти было значительное использование артистом возможностей правой педали фортепиано. «Он любил, — отмечал Игумнов, — когда все расплывалось в какой-то неопределенной атмосфере, когда четкие формальные и ритмические грани как бы ступшеывались; он любил начинать произведение как бы наигрывая, словно из тумана». А эти колористические эффекты (Я. И. Мильштейн пишет даже о «близости Зилоти к импрессионизму») были возможны лишь при обильном использовании правой педали.

Данные свидетельства однозначно подтверждаются в отклике американского критика на концерт Зилоти в Нью-Йорке 16 февраля 1898 года, где даже проводится параллель между стилем русского пианиста и манерой английского художника У. Тернера — мастера романтического пейзажа, оказавшего, как известно, влияние на формирование импрессионистического направления в живописи. И так, рецензент указывал: «В некоторых исполнениях вчера произведенийх игре артиста не хватало ясности, его педализация приводила к весьма туманному звучанию... Создания Зилоти сродни картинам Тернера: четкость рисунка может быть временами поставлена под вопрос, но совершенное владение красками не вызывает вопросов»⁵⁵.

В своих редакциях и обработках Зилоти также предписывается широкое применение педализации, в том числе и в музыке Баха, Скарлатти, Моцарта и тем более в сочинениях Шопена, Листа, Чайковского, Скрябина, Рахманинова⁵⁶. Исполнение знаменитой Прелюдии h-moll Баха–Зилоти (одного из излюбленных пианистами от Э. Гилельса до Г. Соколова и Н. Луганского «бисов» и едва ли не самой известной транскрипции мастера) немисливо без широкого использования педализации. Столь обширное применение красочных функций педали, безусловно, было следствием творческого общения Зилоти с Листом.

Несомненно, сильнейшее влияние оказал Лист и на такую сторону искусства Зилоти, как отношение к авторскому нотному тексту. Вслед за учителем (разрешившим, кстати сказать, ученику вносить изменения в его произведения) ученик исповедовал достаточно вольное обращение с текстом испол-

⁵⁴ См.: Мальцева Е. Указ. соч. С. 79.

⁵⁵ New York Times. 18 February. P. 6. Цит. по: Barber C. Op. cit. P. 68.

⁵⁶ См., напр., в следующем собрании: The Alexander Siloti Collection Editions, Transcriptions and Arrangements for Piano Solo. New York, 2003. 288 p.

няемых им сочинений. К примеру, Зилоти играл как-то в концерте фортепианную партию в романсах Глинки и некоторых других композиторов в своей фактурно обогащенной, романтизированной редакции. Современник отмечал, что «аккомпанируя певцам, г. Зилоти чуть ли не во всех произведениях изменял подлинный текст автора произвольными вставками, добавлениями, сокращениями...»⁵⁷.

Как отмечалось в прессе, Зилоти исполнял в своей редакции и Пятый фортепианный концерт Бетховена, и фантазию «Скиталец» Шуберта–Листа. Что касается произведенных музыкантом в последнем случае «ретушей», то критики отмечали: «Несколько мест были произвольно изменены, хотя подобные отступления не портили дела»⁵⁸. В случае с упомянутым Концертом Бетховена рецензент также указывал, что «ни одно из изменений, сделанных Зилоти, особенно в оркестровых голосах, не противоречило духу произведения»⁵⁹.

Не следует думать, что Зилоти (по примеру Листа⁶⁰ и ряда его учеников) романтизировал музыку Бетховена и других венских классиков. Скорее, наоборот: он, как писал критик в рецензии на исполнение Пятого бетховенского концерта, «привел современное фортепиано—с его монументальным масштабом и героическим характером—к скромному и уменьшенному звучанию бетховенского инструмента и воспроизвел на нем голос челесты и легкое дрожание клавиатура»⁶¹. (Разумеется, речь здесь может идти не об исполнении в таком духе вступительной каденции и всего сочинения, а о прочтении отдельных его эпизодов.) Другой рецензент в связи с этим же концертом отмечал, что «Зилоти твердо придерживается классической традиции»⁶². В данном случае пианист сближается по стилю исполнения венских классиков с Сафоновым и частично с Танеевым (в одном из приводившихся ранее отзывов Зилоти в какой-то степени отождествляли в этом качестве с Гольденвейзером). С Танеевым Зилоти солировал в Москве в 1890 году в Клавирном концерте Моцарта Es-dur KV 365 (дирижировал Сафонов) и удостоился похвалы за «строгую выдержанность моцартовского стиля».

Можно предположить, что если Зилоти и исполнял произведения с разного рода изменениями нотного текста (а это весьма вероятно), то, судя по всему, они были настолько органичны, что не замечались ни рецензентами, ни тем более рядовыми слушателями и, значит, шли на пользу восприятию самой музыки, выражая ее дух.

О силе сотворческого дара Зилоти говорит то, что его перу принадлежит около 200 транскрипций (60 из них составляют обработки музыки И. С. Баха). Особое место в этом ряду принадлежит переложениям и редакциям музыки П. И. Чайковского, в частности, редакции Второго фортепианного концерта композитора, в которой пианистические «ретуши» Зилоти были признаны самим автором и многими исполнителями. Из ближайшего окружения Зилоти в Москве, пожалуй, только уже упомянувшийся Пабст проявлял столь же большую транскрипторскую и редакторскую активность; неслучайно оба музыканта были близкими друзьями...

Итак, мы попытались очертить основные особенности пианистического лица А. И. Зилоти. Попробуем в заключении обрисовать исполнительский стиль музыканта в системе известных типологических координат.

⁵⁷ Хроника журнала «Музыкальный современник», 1915. № 5. С. 12. Цит. по: Раабен Л. Указ. соч. С. 29.

⁵⁸ Заграничные известия // РМГ. 1900. № 10. С. 285. Цит. по: Мальцева Е. Указ. соч., с. 84.

⁵⁹ Цит. по: Barber C. Lost in the Stars. The Forgotten Career of Alexander Siloti. Maryland, 2002. P. 203. См.: Мальцева Е. Указ. соч., С. 101.

⁶⁰ О редакции Листа концертов Бетховена см.: Меркулов А. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных сонат Бетховена // Как исполнять Бетховена. М., 2007.

⁶¹ «Philadelphia Public Ledger», 8 December, 1923. Цит. по: Barber C. Op. cit. P. 203.

⁶² «Philadelphia Evening Ledger», 8 December, 1923. См. там же, С. 204.

Артист, на наш взгляд, принадлежит в целом к исполнителям объективного типа. При всех отмеченных элементах субъективности (повышенная темпо-ритмическая изменчивость, встречающиеся «ретуши» нотного текста) исполнительский подход пианиста направлен на воссоздание образного мира, исполняемого без ухода в подчеркнутый субъективизм выражения. Неслучайно рецензенты подчеркивали замечательную простоту и естественность трактовок Зилоти в его зрелые годы.

Если воспользоваться типологией Г. Г. Нейгауза, Зилоти необходимо причислить к пианистам «сверхличным», то есть опять-таки объективным, а не «сверхиндивидуальным», то есть ярко самобытным. В высшей степени, по мнению Нейгауза, «драгоценным качеством сверхличности обладает Я. Хейфец, имя которого неизбежно ассоциируется с определениями „парнасец“, „олимпиец“⁶³. Удивительно, как хорошо эти эпитеты подходят и для обрисовки творческой личности Зилоти-пианиста.

Музыканта следует отнести к артистам «сознательного типа», а не «стихийного склада» (классификация Г. М. Когана⁶⁴). В искусстве Зилоти доминировало рациональное, а не эмоциональное начало, главенствовал серьезный предварительный анализ и расчет. Музыкант на сцене был на редкость хладнокровен и поэтому почти всегда точен и стабилен. Зилоти, конечно, артист скорее аполлонического, чем дионисийского склада...

Все это отнюдь не исключает ни поразительной виртуозности игры, ни впечатляющей масштабности трактовок, ни удивительного владения обширнейшим арсеналом исполнительских выразительных приемов. Разумеется, это именно разнообразнейшая виртуозность высокого полета, но не самодовлеющее «виртуозничество» (по терминологии Д. А. Рабиновича). Можно, конечно, причислить Зилоти и к направлению «лирического интеллектуализма», если бы этот термин не был так широко трактуем; но пианист явно не относится к подразумеваемому как нечто противоположное течению «лирического эмоционализма» или «лирического интуитивизма».

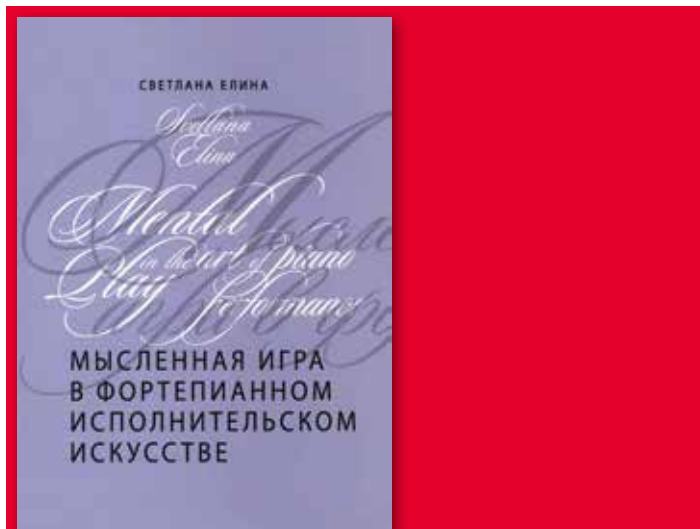
В ряде своих вершинных исполнительских достижений Зилоти мог бы быть охарактеризован как представитель некоего «гармонического типа», олицетворение некоей «золотой середины». Хотя в искусстве Зилоти иногда замечали проявления классицистского начала и фиксировали наличие подчеркнутого чувства меры, нельзя не увидеть в нем и многих романтических элементов, никогда, правда, не переходивших в экзатическую, неконтролируемую плоскость. В специфическом сочетании этих двух начал—«мыслящий дух, царящий в своей ясности над увлечением страсти»—и заключается, на наш взгляд, неповторимое своеобразие исполнительского стиля замечательного русского пианиста.

К.-А. Мартинсен так размышлял об этом сложном, многосоставном явлении в связи со своей классификацией исполнительских типов: «Там, где отрицается объективность классицизма, „классического“, и там, где отрицается экзатическая субъективность как всякая чрезмерность и необузданность, остается лишь одно: объективность через преодоление субъективного; объективность как укрощение, просветление, как чистое выражение души»⁶⁵. Возможно, именно эти слова лучше всего подходят для того, чтобы почувствовать природу пианизма Александра Ильича Зилоти. ■

⁶³ Нейгауз Г. Яков Зак // Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. М., 1975. С. 225.

⁶⁴ Коган Г. Стихийность и сознательность в исполнительском искусстве // Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М., 1968. С. 68–115.

⁶⁵ Мартинсен К.—А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Пер. с нем. В. Л. Михелис. М., 1966. С. 114–115.



Светлана Елина.
Мысленная игра в фортепианном исполнительском искусстве.
 Минкультуры РФ, Академия хорового искусства имени В.С. Попова. М., 2015.
 176 с., ил. Тираж 100 экз.

«Слиста и наизусть» — эту знаменитую полуслушную формулу знает практически каждый музыкант, который хоть когда-нибудь учил хоть что-нибудь, чтобы сыграть (спеть, продирижировать и т.д.) это хоть где-нибудь на публике. Это формула счастья, формула мечты (часто несбыточной)! Жизнь современного артиста, включенного в концертную гонку, находящегося в состоянии конкуренции с коллегами, такова, что часто приходится учиться быстро и надолго, чтобы спустя годы не сталкиваться с теми же проблемами. Конечно, есть мастера, которые в этой гонке принципиально не участвуют, да и настоящий пианизм, к счастью, не определяется голами, очками и секундами, а также количеством нот в единицу времени. Но в большинстве своем артисты существуют «в предлагаемых обстоятельствах», и боязнь ошибок, «выпадения» нотного текста — неотъемлемая часть сценической жизни.

О важности мысленной игры давно знают и концертирующие пианисты, и педагоги музыки. Однако наука о мысленной игре сравнительно молода, ей чуть более века. Книга пианистки, педагога, кандидата искусствоведения, постоянного автора нашего журнала Светланы Елиной — первая настоящая попытка систематизации знаний о предмете, накопившихся в результате практической работы и теоретических исследований ученых разных стран и школ. О том, что такая систематизация жизненно необходима, свидетельствует хотя бы один простой факт: в литературных опусах композиторов и исполнителей прошлого есть «россыпи упоминаний данного феномена», о нем говорят педагоги в классах, и при этом понятие еще не определено до конца. «Внутренний слух и внутреннее представление», «мысленное звучание», «мысленное представление пассажа», «логическая продумывание», «мысленная игра» (дословный перевод английского термина *mental play*, не учитывающий полисемантической слова *mental*, которое можно перевести и как «интеллектуальный», «духовный» и т.д.) — вот лишь небольшой спектр различных определений одного и того же феномена. Таким образом, «понятие «мысленная игра» представляет собой динамичное семантическое поле, в которое втягиваются также иноязычные формулировки с широким спектром значений и смыслов».

Определение границ явления — один из важнейших вопросов, поднимаемых в первой части исследования. Другие темы — история представлений о мысленной игре в конце XIX — начале XXI веков, различные концепции мысленной игры, практический опыт концертирующих пианистов разных поколений, а также мысленная игра как разновидность психотехники. Светлана Елина выделяет основные задачи, решению которых помогает мысленная игра: разбор нового сочинения; его заучивание наизусть; проверка прочности выученного; восстановление деавтоматизированных навыков и профилактика «забалтывания»; отработка технических трудностей; работа над художественной интерпретацией; развитие способности полной и длительной концентрации слухового внимания. Характерно, что пять из этих семи задач связаны с тем, что мы называем фортепианным мастерством, а не фортепианным искусством. И это вполне объяснимо: фортепианное искусство немисливо без подлинной свободы исполнителя, когда техническое (в широком смысле слова) ведет к художественному и становится его неотъемлемой частью.

Вторая часть исследования рассматривает психологические и технологические основы мысленной игры. Важный вопрос — мысленная игра как разновидность идеомоторной тренировки — приводит автора в мир спорта; изучаются параллели между идеомоторными тренировками спортсменов и занятиями музыкантов. Еще одна важнейшая тема — структура внутренних образов исполнителя.

Именно ясный междисциплинарный уклон является одной из самых сильных сторон исследования. Психология музыкальной деятельности рассматриваются во взаимодействии с проблемами социальной, спортивной психологии и т.д. Весьма обширная библиография включает не только отечественные, но и зарубежные исследования, в том числе и новейшие (2010-х годов). Наконец, книга дополнена беседами с пианистами Яковом Кацнельсоном, Александром Корбринам, Викторией Корчинской-Коган, Эдуардом Кунцем, Денисом Мацуевым, Екатериной Мечетиной. Пожалуй, единственный небольшой недостаток в том, что все эти прекрасные исполнители представляют одно и то же поколение: а как интересно было бы познакомиться с суждениями артистов, перешагнувших 50- или 60-летний рубеж!

Книга Светланы Елиной принесет огромную пользу концертирующим пианистам и музыкальным педагогам. Если, конечно, рассматривать ее как подспорье, а не как панацею. Так что, граждане пианисты, добро пожаловать за инструмент! ■



Д. Грифонов, С. Елина

Арсений ТАРАСЕВИЧ-НИКОЛАЕВ

РАВЕЛЬ, ДЕБЮССИ

ACOUSENCE ACO-CD12616
РОЯЛЬ «SHIGERU KAWAI»



Александр Куликов



Немецкая звукозаписывающая фирма «Acousense» пока еще мало известна в нашей стране, но за рубежом ее диски занимают весомое место на полках музыкальных магазинов. Успех обеспечивается оригинальной философией бренда: для «Acousense» звукозапись является не простым слепком с живого музыкального исполнения, а вполне самостоятельным видом искусства, отличающимся своими законами и принципами. Одна из главных целей фирмы — достижение высочайшего качества звучания как одного из важнейших условий для подлинного наслаждения музыкальными шедеврами, и именно ради этого компанией активно внедряются новейшие технические достижения. Интересна и репертуарная политика: определенное внимание уделяется творчеству малоизвестных и забытых композиторов, так как без знакомства с их музыкой невозможно в полной мере понимать и шедевры признанных гениев.

Среди артистов «Acousense» как зрелые, сложившиеся мастера, так и музыканты, начинающие свой путь на Парнас. К числу последних относится и Арсений Тарасевич-Николаев, чей дебютный альбом недавно вышел в свет.

Молодой российский пианист, выпускник Московской консерватории-2016 в классе профессора С.Л. Доренского, уже хорошо известен публике как лауреат престижного фортепианного конкурса в Кливленде. Для своего первого диска музыкант избрал произведения Равеля («Ночной Гаспар») и Дебюсси («Остров радости» и первая тетрадь Прелюдий).

От молодого пианиста привычнее ожидать дебюта с записью традиционного романтического «большого» репертуара, например, циклов Шумана, Листа или Рахманинова. Выбор же музыки французских импрессионистов в таком контексте говорит о смелости исполнителя и наличии у него определенной творческой позиции. Не секрет, что стиль Дебюсси и Равеля с их изысканной звуковой палитрой и глубоким символическим содержанием может стать ловушкой даже для мэтров фортепианного искусства; молодой же пианист, к первому диску которого неизменно приковывается особое внимание критики, таким выбором репертуара буквально «вызывает огонь на себя» и демонстрирует завидную уверенность в собственных силах. Впрочем, чем больше риск, тем интереснее и значительнее может быть результат.

Открывает альбом «Ночной Гаспар» Равеля. Этот триптих в последние годы стал константой в репертуаре многих представителей молодого поколения, сложилась и определенная традиция его исполнения как красочного, романтически-виртуозного цикла с безусловным смысловым акцентом на финальную часть, «Скарбо». Запись Тарасевича-Николаева привлекает с первых же нот своей необычностью в сравнении с интерпретацией его коллег. Он трактует цикл как ряд масштабных звуковых полотен в духе живописи художников-импрессионистов, и в этих условиях на первый план выходит не классическая яркая виртуозность, а в первую очередь владение тембровой стороной инструмента, уникальная красочность интерпретации. Особенно впечатляют эти качества в «Скарбо»: в исполнении Тарасевича-Николаева это виртуознейшее произведение звучит не как завершающая «бисовая» вещь в духе балакиревского «Исламея», а как многослойное симфоническое полотно, безупречно выстроенное от начала к кульминации. Счастливым избегает пианист и опасности «мертвой» статики в «Виселище», где благодаря тонкой регистровой работе и чуткому следованию за гармонической линией ему даже удается выявить неожиданную драматургическую линию, которую на первый взгляд сложно предположить в этой «застывшей» пьесе.

За «Ночным Гаспаром» на диске следуют Прелюдии Дебюсси из первой тетради. Пианист с очевидностью стремится

продолжить здесь стилистическую линию, найденную им в предыдущем произведении. Тем не менее результат в данном случае получился, на наш взгляд, не столь однозначным. Безусловно убедительными с художественной точки зрения являются более подвижные и динамичные прелюдии, например «Холмы Анакапри» или «Что видел западный ветер». В то же время нельзя не признать спорной интерпретацию некоторых медленных прелюдий, например «Дельфийских танцовщиц», «Парусов» или «Шагов на снегу». Арсений Тарасевич-Николаев трактует их как статичные миниатюрные наброски, как зарисовки, слепки с эмоционального впечатления, лишённые динамики развития, и они производят впечатление внезапно застывших, окаменевших фресок в окружении ярких, наполненных живой энергией картин. Безусловно, такой подход имеет право на существование, но нужно понимать при этом, что для самого Дебюсси категории времени и движения были особо значимы в Прелюдиях, и, возможно, пианисту в этих условиях все же стоило бы придать медленным прелюдиям некий импульс движения, импульс развития живой музыкальной мысли.

Завершает альбом «Остров радости» Клода Дебюсси. В этом удивительно светлом, поэтичном и радостном произведении, столь часто звучащим в стенах концертных залов, на первый взгляд практически невозможно найти какие-либо новые интерпретационные находки. Арсению Тарасевичу-Николаеву удастся и здесь проявить свой оригинальный творческий взгляд. В своей трактовке пианист особый акцент делает на тонкую динамическую игру. Благодаря внезапным небольшим crescendo, diminuendo и sforzando в пьесе появляется своеобразный нерв, некая тонкая драматическая игра. Быть может, такая интерпретация не встретит радушного приема у ревнителей традиции, но она представляется вполне допустимой и соответствует духу Дебюсси.

Суммируя вышесказанное, нам остается лишь отметить, что яркий дебютный альбом Арсения Тарасевича-Николаева безусловно заслуживает пристального внимания. Впереди у молодого музыканта — долгий и тернистый путь самосовершенствования и поиска, но мы надеемся, что пианист в будущем еще не раз порадует нас оригинальными и интересными интерпретациями. ■

ПРЕДСЛЫШАНИЕ БУДУЩЕГО

GRAND PIANO
C O M P E T I T I O N

I Международный конкурс молодых пианистов

Денис Мацуев открывает новую страницу в мировой книге культурных событий. Он выходит на авансцену истории с инициативой учреждения в России всемирного детско-юношеского конкурса-фестиваля. Не следует сравнивать этот уникальный проект с различными детскими телешоу, окрашенными в цвета масс-культуры. Grand Piano Competition — событие высокой культуры, тонко организованный смотр исполнительского потенциала планеты, попытка обозначить героев грядущих времен, опорные имена будущего. Это смотр не просто вундеркиндов, но тех, талант которых таит ощутимый резерв мощной эволюции, энергию восхождения к олимпийским высотам исполнительских свершений.

I Международный конкурс молодых пианистов Grand Piano Competition родился по инициативе Дениса Мацуева. Учредителями стали Министерство культуры РФ и Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, организацию и проведение осуществил «Росконцерт». Благодаря невероятной энергии Дениса и огромной работоспособности его команды в предельно сжатые сроки свершилось практически невозможное: вот хронология основных этапов подготовительной работы.





Елена Билибина



Евгений Евтюхов
Фото предоставлены
пресс-службой конкурса



Концерт-открытие
конкурса



17 февраля 2016

Объявлены условия конкурса. Главная особенность — новый формат состязания. Дениса Мацуев: «Особенности нашего регламента: конкурсанты, прошедшие первоначальный отбор по видеозаписям, играют и сольную программу, и выступают с оркестром в финале. 15 счастливых приедут в Москву и будут проходить два тура, не «слетев» ни на одном... По итогам выступления будут определены 5 лауреатов конкурса и 10 дипломантов. Места не присуждаются, поэтому у нас нет победителей и проигравших. Один участник получит Гран-при: рояль Yamaha».

Небольшое отступление: вероятно, мало кто помнит сегодня о том, что «апробация» такого фестивального подхода к конкурсу юных музыкантов состоялась в ноябре 2013 года в Киеве. Тогда Денис Мацуев выступил художественным руководителем Международного музыкального конкурса-фестиваля SBERBANK DEBUT. 15 участников, каждый из которых играет в двух турах, Большой зал Национальной музыкальной академии Украины, Национальный симфонический оркестр Украины, мастер-классы членов жюри (среди которых были и Валерий Пясецкий, и Хенджун Чан)...

15 марта 2016

Появилась информация о концерте-открытии конкурса: 30 апреля, Большой зал Московской консерватории, Государственный академический симфонический оркестр им. Е.Ф. Светланова, дирижер Гергиев, солист Денис Мацуев. На пресс-конференции, посвященной открытию XV Московского Пасхального фестиваля, Валерий Гергиев подчеркнул: «Я подвинул свои региональные планы, чтобы мы смогли выступить вместе. Таким образом мы откроем конкурс молодых пианистов Дениса Мацуева».

4 апреля 2016

Объявлены имена участников конкурса. Ольга Жукова, генеральный директор «Росконцерта»: «У нас было не так много времени для приема заявок — сроки были предельно сжатыми. Тем не менее мы убедились, что новый конкурс вызвал огромный интерес у юных музыкантов всего мира. Наибольшее количество заявок пришло из России. Среди претендентов на участие были молодые дарования из самых разных уголков земного шара: Австралии, Азербайджана, Армении, Великобритании, Вьетнама, Грузии, Казахстана, Канады, Китая, Палестины, Республики Беларусь, России, Сербии, Украины, Франции, Швеции, Южной Кореи и Японии». Из 107 заявок, присланных из 18 стран, члены международного жюри отобрали 15 исполнителей:

Иван Бессонов — 13 лет, Россия
 Ольга Иваненко — 11 лет, Россия
 Елизавета Ключерева — 16 лет, Россия
 Варвара Кутузова — 12 лет, Россия
 Илья Ломтатидзе — 13 лет, Грузия
 Тинхун Ляо — 12 лет, Китай
 Александр Малофеев — 14 лет, Россия
 Сандро Небиеридзе — 15 лет, Грузия
 Шио Окуи — 11 лет, Япония
 Илья Папоян — 15 лет, Россия
 Глеб-Иосиф Романчукевич — 15 лет, Россия
 Барбаре Татарадзе — 13 лет, Грузия
 Владислав Хандогий — 14 лет, Республика Беларусь
 Джордж Харлионо — 15 лет, Великобритания
 Чивон Чон — 14 лет, Республика Корея

6 апреля 2016

Оглашен состав жюри:

Арье Варди (Израиль) — профессор Ганноверской Высшей школы музыки и Академии музыки в Тель-Авивском университете;

Сергей Доренский (Россия) — профессор Московской консерватории;

Ванесса Латарш (Великобритания) — профессор Королевского колледжа музыки в Лондоне;

Валерий Пясецкий (Россия) — профессор Московской консерватории, и.о. директора ЦМШ при Московской консерватории;

Хенджун Чан (Республика Корея) — профессор Сеульского национального университета;

Мартин Энгстрем (Швеция) — художественный руководитель Международного музыкального фестиваля в Вербье.

29 апреля 2016

Пресс-конференция в ИТАР-ТАСС. Спикеры: художественный руководитель конкурса Денис Мацуев, заместитель председателя правительства РФ Ольга Голодец и ректор Московской консерватории Александр Соколов.

ДНЕВНИК КОНКУРСА



30 апреля 2016

10.00. Жеребьевка участников.

17.00. Торжественное открытие Рахманиновского зала.

Символическую красную ленточку перерезали ректор консерватории Александр Соколов, профессор Сергей Доренский и Денис Мацуев. Собравшихся в зале первым приветствовал А. Соколов, который подчеркнул, что после реставрации «акустика осталась великолепной, а, может быть, в чем-то стала лучше». Ректор напомнил, что первым, кто прикоснулся к роялю Рахманиновском зале после реставрации в 1983 году, был Святослав Рихтер. В 2016 году «первооткрывателем» стал, конечно же, Денис Мацуев: «Размышление» Чайковского, Этюд-картина a-moll Рахманинова, «Крейслериана» Шумана. По завершении программы раздался возглас профессора Доренского: «Денис, это было замечательно!».

20.00. Открытие конкурса в Большом зале Московской консерватории.

На сцене Госоркестр им. Е. Ф. Светланова. Ведущие вечера — Юлиан Макаров и Ирина Тушинцева — приветствуют публику и приглашают на сцену Дениса Мацуева. Художественный руководитель конкурса стремительно выходит и... встает за дирижерский пульт. Вот почему после церемонии открытия Рахманиновского зала он обмолвился: «А сейчас мне надо пойти немного порепетировать с маэстро Сладковским»... Под звуки Марша из оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» в зал входят участники — эффектное режиссерское решение Дмитрия Бергмана, сразу создавшее атмосферу яркого праздника. Все 15 ребят разместились на самом почетном — шестом — ряду. Конечно, были и речи, и рассказ о конкурсе, и ожидание появления маэстро Гергиева, которое стало кульминацией торжественной части. Прозвучали увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» Чайковского и Второй фортепианный концерт Прокофьева. Солист — Денис Мацуев.



1 мая 2016. Прослушивания I тура

Листая буклет конкурса, невольно поражаешься заявленным программам: тут и фрагменты из балета «Жар-птица» Стравинского, и этюды Лигети, и Соната a-moll Метнера, и «Мефисто-вальс», «Венгерская рапсодия» и «По прочтении Данте» Листа, и «Исламей» Балакирева... Сознание отказывается верить в то, что все это будут исполнять дети, большинству из которых 13–15 лет, а четверым вообще 11–12! Сразу отметим: все участники обладают немалым исполнительским опытом, имеют внушительный список полученных наград на разных юношеских музыкальных соревнованиях. Отличительная черта всех этих ребят — они не боятся сцены и рвутся выступать на ней. Не исключено, что концертное волнение вместе с ответственностью появятся позже, а пока все конкурсанты переполнены энергией, огромным желанием играть и уверенностью в том, что все в их жизни сложится очень хорошо, а это придает дополнительные силы и уверенность в себе.

№ 1. Илья Папоян, 15 лет, Россия

Ученик Средней специальной музыкальной школы при Санкт-Петербургской консерватории, педагог — проф. А. М. Сандлер. Рояль Steinway

Хотя Илья и спокойно отнесся к первому стартовому номеру, но, безусловно, волнение сказалось на его выступлении. Да и акустика Рахманиновского зала сыграла свою роль: на этой сцене непросто управлять роялем. Немного форсированный звук, особенно в басовых регистрах, не совсем оправданным как в «Патетической» сонате Бетховена, так и в других произведениях программы — Балладе № 1 Шопена, Венгерской рапсодии № 12 Листа и «Сентиментальный вальс» Чайковского. Илья говорил, что этот год был у него очень напряженным: до мая он участвовал еще в двух конкурсах с несколько иной программой, возможно, в исполнении на Grand Piano сказались определенная усталость. На втором туре II и III части Концерта № 3 Бетховена прозвучали ярко и интересно. Илья рассказал, что Бетховен — его любимый композитор, он много и вдумчиво работал над концертом, и выступление в БЗК стало явной удачей юного исполнителя.

На вопрос, как часто ему доводится заниматься с профессором Сандлером, Илья ответил: «Александр Михайлович практически все занятия проводит сам, и только на время недолгих отъездов его заменяют ассистенты». То же самое говорил после конкурса Чайковского другой ученик профессора, лауреат III премии Сергей Редькин: очень приятно, что знаменитый педагог уделяет большое внимание не только студентам и аспирантам консерватории, но и совсем молодым воспитанникам.



Илья Папоян

№ 2. Иван Бессонов, 13 лет, Россия

Ученик в Санкт-Петербургской городской ДМШ им. С. С. Ляховицкой, педагог — Э. П. Маргулис. Рояль Steinway

Поразительно харизматичный исполнитель, при этом его поведение на сцене выглядит естественно и лишено отрететированной позы. Пианист пробует себя в композиции и исполнил на I туре небезынтересную пьесу собственного сочинения «Русская мелодия». Правда, сольное выступление Иван провел несколько неровно: удачными можно назвать трактовки «Патетической» сонате Бетховена, мазурки Шопена и «Наваждения» Прокофьева. А вот выбор шести прелюдий Скрябина был излишне смелым решением для 13-летнего пианиста. На II туре II и III части Концерта № 21 Моцарта звучали превосходно: тонкий, изящный хрустальный звук, проработанность каждого пассажа, интересное в музыкальном плане и технически грамотное исполнение.

По результатам online-голосования Иван Бессонов стал обладателем Приза зрительских симпатий.

№ 3. Шио Окуи, 11 лет, Япония

Педагог — проф. Е. Д. Ашкенази. Рояль Yamaha

Эта миниатюрная девочка потрясла зал. Она буквально опровергла закон, что для воздействия на массу (имею в виду рояль и извлечение звуков на нем) надо обладать собственным значимым весом. А насколько она музыкальна и тонко чувствует стиль композиторов, Шио показала на I туре, великолепно сыграв разноплановые произведения. Поразительная грациозность, мягкий юмор в Вариациях на тему «La stessa, la stessissima» Бетховена; тонкость, изящество, лиризм в Скерцо № 1 Шопена; жесткость и сарказм в Сонате № 3 Прокофьева — все это произвело самое благоприятное впечатление и на членов жюри, и на публику. Исполнение II и III частей Концерта Грига, выбранных юной пианисткой для II тура, заслуживает самой высокой оценки.

Очаровательный штрих: первая скрипка Госоркестра, Сергей Гиршенко после завершения выступления Шио на гала-концерте не удержался и погладил талантливую девочку по голове. Действительно, во время исполнения практически каждого участника как-то забывалось, что за роялем не взрослый пианист, но, когда они выходили на поклоны, становилось ясно: это, конечно, дети, просто совсем *иные* дети.

Преподаватель Московской консерватории, пианист Сергей Кузнецов два года назад давал мастер-классы в Японии, в которых принимала участие и Шио Окуи. Вот что он рассказал о ней: «Я познакомился с Сио (так правильнее) Окуи в феврале 2014 года на мастер-классах в Сидзуоке. Тогда ей было всего девять лет, но ее музицирование сразу привлекало к ней внимание. Самыми яркими чертами, запомнившимися мне, стали ее обаяние и необычайная естественность. Про последнюю я бы хотел сказать особо. Сио — очень живая девочка, быстро понимающая и непосредственно реагирующая на новые музыкальные идеи, предлагаемые во время урока, но все предлагаемое она пропускает через себя и воплощает в звуках только то и так, как она ощущает сама, не пытаясь казаться кем-то другим, примерять на себя чужой опыт и возраст. Вот эта естественность и цельность ее натуры кажется мне необычайно важной чертой будущего художника, которым она может стать в ближайшие годы.

Помимо этого, у нее уже есть целый комплекс важных свойств: прекрасная техническая подготовка и очень крупные для ее комплекции руки, позволяющие уже сейчас играть многое без заметного напряжения; замечательный слух, слышащий и реализующий множество тонкостей в звучании; гибкость чувствования играемой музыки, позволяющая ей владеть собой как драматическому актеру и подчинять себя замыслу композитора.

Я крайне рад услышанным мною выступлениям Сио на московском конкурсе, рад ее быстрому развитию за последние годы и особенно хочу подчеркнуть, что она растет в Японии под руководством прекрасного педагога — Елены Давидовны Ашкенази. Уверен, что в ближайшие годы мы узнаем Сио как сложившегося интересного художника».

№ 4. Елизавета Ключерева, 16 лет, Россия

Ученица Центральной музыкальной школы при Московской консерватории, педагог — М. С. Железнов. Рояль Yamaha

Елизавета — самая старшая и опытная участница конкурса, и это отчетливо проявилось в ее исключительно профессиональном исполнении сонат Скарлатти, «Думки» Чайковского и «Мефисто-вальса» Листа. Очень эффектно прозвучал редко исполняемый Этюд № 6 «Осень в Варшаве» Лигети. Лиза говорит, что больше всего ее привлекают выступления с симфоническим оркестром — действительно Второй концерт Рахманинова на II туре (II и III части) в ее исполнении прозвучал интересно. Лиза глубокий, очень серьезный, думающий пианист, глядя на нее, невольно вспоминаешь романтических героинь романов И. С. Тургенева.



Иван Бессонов



Шио Окуи



Елизавета Ключерева



Владислав Хандогий

Возможно, получить звание лауреата помешала именно псевдовзрослость Лизы Ключеревой: девушка ощущала себя старше других участников (особенно если учесть, что выходила она на сцену сразу после сверхминиатюрной даже для своего возраста Шиио Окуи), и, возможно, именно это обстоятельство несколько сдерживало ее и не дало полностью раскрепоститься. Хочется верить, что скоро мы увидим имя одаренной пианистки в списках финалистов серьезных взрослых конкурсов: через год на Лиза заканчивает ЦМШ и планирует продолжать обучение в Московской консерватории.

№ 5. Владислав Хандогий, 14 лет, Республика Беларусь

Ученик Ресубликанского музыкального колледжа при Белорусской академии музыки, педагог — И. Ю. Семеняко. Рояль Steinway

Белорусский юный пианист — победитель многих престижных конкурсов (он лауреат первых премий конкурсов «Astana Piano Passion-2014» и «Щелкунчик»-2014), концертирует в России и за рубежом. Владислав интересно отыграл сложнейшую сольную программу: Сонату № 18 Бетховена, Прелюдию D-dur Рахманинова, «Венгерскую рапсодию» № 2 и «Мефисто-вальс» Листа. Для выступления с оркестром выбрал II и III части Концерта № 2 Рахманинова. Показалось, что опытный молодой пианист, как и Лиза Ключерева, чувствовал себя несколько скованно и не смог проявить себя ярко и эффектно. Возможно, сказались ответственность выступления на престижных сценах, которые до сих пор помнят исполнение лучших пианистов мира. Денис Мацуев в одном из интервью белорусской прессе так отзывался о Владиславе: «Я приглашал его для выступления на многие свои фестивали, и куда бы он ни приехал, везде его ждал огромный успех. Когда он вышел на сцену в Астане, все члены жюри (самые знаменитые профессора, педагоги, пианисты со всего мира) были поражены его искренностью, свободой исполнения и аристократическим звучанием. Я не боюсь его перехвалить, у него замечательный педагог, он сам очень глубокий, начитанный серьезный парень, который обожает сцену и растет с каждым годом как профессионал».



Илья Ломтатидзе

№ 6. Илья Ломтатидзе, 13 лет, Грузия

Ученик Центральной музыкальной школы имени Е. Микеладзе в Тбилиси, педагог — Н. Нацвлишвили. Рояль Steinway.

Илья Ломтатидзе сразу расположил к себе публику невероятным обаянием. Про людей его типа говорят: солнечный человек. Позитивный характер проявился и в исполнении юного пианиста. Очень порадовали проникновенное исполнение «Романса» Чайковского и блестящая игра в редко звучащей транскрипции Бизе-Горовица «Кармен». С музыкальной точки зрения совершенно корректно прозвучали Сонаты Скарлатти и Скерцо № 3 Шопена. Для выступления на II туре Илья удачно выбрал Концерт № 1 Листа — лишь два участника играли концерты целиком (Илья Ломтатидзе и Сандро Небиеридзе), что позволило в полной мере передать замысел автора. Молодой пианист концертирует в странах Европы, стипендиат фонда SOS Talents.

№ 7. Джордж Харлиано, 15 лет, Великобритания

Ученик Школы им. Перселла в Лондоне, педагог — проф. У. Фонг. Рояль Steinway

В послужном списке Джорджа написано, что в 2016 году он выступал вместе с Ланг Лангом и является одним из Послов музыки его Международного музыкального фонда. Кроме того, в своем блоге юный пианист называет Ланг Ланга любимым исполнителем. Сразу вспомнилась не самая приятная особенность знаменитого китайского пианиста: все знают о его чрезмерно богатой мимике. Но применительно к Харлиано так называемое хлопотание лицом оказалось куда менее выраженным, чем у его кумира. А вот ярчайший темперамент проявился в полной мере. После Хроматической фантазии и фуги d-moll Баха, которая отличалась весьма своеобразной трактовкой и мало соответствовала стилистике Баха (хотя и была исполнена небезинтересно), мы услышали «Ундину» из цикла «Ночной Гаспар» Равеля и фантазию «Исламей» Балакирева. Оба сочинения отличаются технической сложностью и требуют от исполнителя безупречного понимания композиторского замысла. И тут талант Джорджа Харлиано проявился в полной мере. «Ундина» — переливчатое звучание, тонкие нюансы, отличная передача уточнено-лирического строя произведения. Виртуозный «Исламей» Харлиано исполнил превосходно и передал колорит и ярчайшую фактурность сочинения Балакирева. Джордж показал себя крепким и уверенным музыкантом в сольной программе. Для II тура молодой музыкант подготовил I часть Концерта № 1 Чайковского и в целом хорошо справился со своим выбором, а в некоторых фрагментах приятно удивил трактовкой. Уже после конкурса на вопрос, чего бы он пожелал юным



Джордж Харлиано



Сандро Небиеридзе

музыкантам, Джордж ответил так: «Я думаю, что в игре на фортепиано главное — получать удовольствие от того, чем ты занимаешься, и веселиться. Ты не обязан становиться великим пианистом, тебе просто нужно получать удовольствие».

№ 8. Сандро Небиеридзе, 15 лет, Грузия

Ученик Музыкальной семинарии при Тбилисской консерватории, педагог — Л. Саникидзе. Рояль Steinway

Стремительный выход на сцену Сандро Небиеридзе сразу дал понять: перед нами конкурсант невероятно кипучей энергии. Сначала Сандро весьма ярко исполнил сонату собственного сочинения, которая отличалась виртуозностью и интересными музыкальными темами. Свежо и стильно прозвучала Соната № 6 Моцарта, но в целом было понятно, что юный пианист отдает предпочтение произведениями виртуозного характера, и эти пристрастия в полной мере отразились в превосходном исполнении «Поганого пляса», «Колыбельной» и «Финала» из балета «Жар-птица» Стравинского в транскрипции Г. Агости. «Вокализ» Рахманинова оказался менее близок исполнителю: некоторые фрагменты оказались весьма музыкальными, но певучести и интонационного богатства, присущего шедевру Рахманинова, все же не было. Во втором туре Сандро Небиеридзе доказал, что он яркий, сложившийся музыкант, органично сочетающий интеллект и неистовый темперамент. Рахманиновская «Рапсодия на темы Паганини» была сыграна ошеломляюще остро: прекрасное чувство формы, богатство красок, безупречная техника, одним словом, великолепно!



Чивон Чон

№ 9. Чивон Чон, 14 лет, Республика Корея

Ученик Школы искусств Ёе Вон, посещает Корейский национальный институт для одаренных детей, педагог — Юн О. Рояль Steinway

Уровень подготовки Чивона Чона, как и всех участников конкурса, заслуживает высокой оценки. Не самым удачным оказалось исполнение «Жатвы» Чайковского, а вот в фантазии «По прочтении Данте» Листа и Сонате № 6 Бетховена проявились сильные стороны пианиста. При выступлении с оркестром (Концерт № 2 Шопена, I часть) заметно сказывалось волнение, но, тем не менее, к существенным недостаткам это не привело. У молодого пианиста из Сеула богатый потенциал, который наверняка проявится в дальнейшем.

№ 10. Барбаре Татарадзе, 13 лет, Грузия

Ученица Центральной музыкальной школы им. Е. Микеладзе в Тбилиси, педагог — Н. Нацвлишвили. Рояль Steinway

Барбаре выбрала для I тура «Патетическую» сонату Бетховена, «Размышление» Чайковского и «Венгерскую рапсодию» № 2 Листа. Юная пианистка, возможно, сама того не подозревая, оказалась выразительницей уже редкой манеры звукоизвлечения, которая когда-то называлась «большой московский стиль»: очень выпуклая, масштабная, героическая подача материала. Красивое, но несколько наивное звучание, особенно «Венгерской рапсодии» Листа, вызвали симпатию зрителей к очаровательной и очень искренней молодой пианистке. Во втором туре Барбаре прекрасно показала стилистику Концерта № 2 Шопена. Вновь обратили на себя внимание нестандартное, говорящее о яркой индивидуальности пианистки звукоизвлечение.



Барбаре Татарадзе

№ 11. Александр Малофеев, 14 лет, Россия

Ученик МССМШ им. Гнесиных, педагог — Е. В. Березкина. Рояль Yamaha

Александр хорошо известен московской и зарубежной публике: он обладатель I премии на Юношеском конкурсе им. П. И. Чайковского-2014, победитель многих состязаний, гастролирует в России и за рубежом. Маленькое отступление: в декабре 2015 года Александр выступал на фестивале «Лики современного пианизма» в Санкт-Петербурге. С Оркестром Мариинского театра он сыграл Первый концерт Чайковского, а затем на бис повторил финал концерта, после чего исполнил музыку балета «Весна священная» Стравинского...

Выступление Александра Малофеева на I туре произвело двойное впечатление. Несомненно, потенциальный уровень пианиста был ощутим, но виртуозность выбранной программы (кстати, она превысила допустимый регламент «20–30 минут» и составила 33 минуты) превалировала над музыкальностью. Запредельно быстрый темп «Мефисто-вальса» Листа не дал возможности понять, что же происходит в этой музыке. Выбор Второй сонаты Рахманинова представляется эмоционально преждевременным для 14-летнего пианиста. Понятно стремление Александра исполнять сложнейшие в техническом плане произведения: поразительные возможности юного пианиста очевидны, и велико искушение не воспользоваться ими. Хочется верить, что со временем Александр поймет: виртуозность — важная, но не главная составляющая фортепианной игры.



Александр Малофеев



Варвара Кутузова



Ольга Иваненко

Выступление Малофеева с оркестром сгладило впечатление: выбор Концерта № 3 (II и III части) Прокофьева в значительной степени отвечал эмоциональному настрою Александра. Кроме того, в полной мере проявился его большой опыт выступлений с симфоническими оркестрами.

№ 12. Варвара Кутузова, 12 лет, Россия

Ученица ЦМШ при Московской консерватории, педагог — М. А. Марченко.
Рояль Steinway

Отметим, прежде всего, прекрасно продуманную программу, которая позволила юной пианистке в полной мере явить свое дарование. Мира Алексеевна Марченко, педагог Вари, считает, что ответственность за подбор программы полностью лежит на педагоге, а правильно выбранный репертуар — половина успеха. М. А. Марченко очень хорошо знает возможности своей ученицы и не форсирует искусственным путем ее развитие. В I туре прозвучала редко исполняемая Сонатина Эшпая, которая нравится юной пианистке и позволяет ей проявить исключительную музыкальность и понимание стиля. Соната Гайдна показала умение исполнять строгий классический репертуар, а две пьесы из цикла «Фантастические пьесы» Шумана и Прелюдия a-moll Рахманинова подчеркнули глубокий подход к сложным романтическим произведениям.

В конце апреля Варвара обыгрывала конкурсную программу в концертном зале ЦМШ, и Мира Алексеевна сказала тогда: «На конкурсе Варя будет играть намного лучше. Она очень любит выступать на сцене, а по духу она настоящий боец, готова к соперничеству с более старшими конкурсантами, умеет собраться в ответственные моменты». Слова оказались поистине пророческими: совершенно неожиданно особая выдержка понадобилась Варваре в I туре. Во время исполнения ею «Сновидения» Шумана в зале внезапно погас свет, наступила полная темнота. Без малейшей заминки, видимо, собрав всю свою силу воли, юная пианистка продолжила исполнение, причем не только не сбившись с нот, но совершенно не прервав проводимую музыкальную линию. Второй тур Варя провела так же удачно: Концерт № 21 Моцарта она исполняет недавно (для других конкурсов она готовила моцартовский Концерт № 9), но с хорошим вкусом представила II и III части. Кстати: едва закончился конкурс, Варвара Кутузова сыграла этот моцартовский концерт с БСО им. П. И. Чайковского под управлением маэстро Владимира Федосеева в Ижевске и Воткинске.

№ 13. Ольга Иваненко, 11 лет, Россия

Ученица ДШИ им. В. С. Калининкова в Москве, педагог — А. А. Шарова.
Рояль Yamaha

Самая юная участница конкурса занимается музыкой всего лишь четвертый год. Трудно даже вообразить, каким образом за столь короткий срок удалось достичь столь впечатляющих результатов. С одной стороны, — это незаурядные способности Ольги, с другой — мастерство и мудрость ее педагога, Аллы Александровны Шаровой.

Появление на сцене высокой, худенькой девочки, обладающей пока несколько угловатой манерой посадки за роялем, после яркой любимицы публики Варвары Кутузовой было воспринято сдержанно. Но Прелюдия и fuga a-moll из II тома «ХТК» Баха заставили изрядно уставшую публику замереть. Удивительное полифоническое мышление, понимание стиля, собранность и невероятное погружение в музыку. «Элегия» es-moll и «Музыкальный момент» e-moll Рахманинова усилили интерес к конкурсантке: подкупала искренность исполнения. Умение рисовать самые разные образы и состояния проявилось в пьесах «Моя баловница» Шопена–Листа и «Наваждение» Прокофьева. Завершила программу чрезвычайно удачная находка Аллы Александровны — крайне редко звучащая миниатюра Д. Кривичко «Маленькая фантазия с нидерландской темой», в которой Оля проявила себя юным импровизатором, показав умение мгновенно переноситься из эпохи барокко и романтизма к музыке конца XX века.

В очередной раз восхитимся невероятной интуицией Дениса Мацуева: он отметил Ольгу Иваненко еще год назад, во время конкурса «Astana Piano Passion» (тогда она получила II премию).

Практика выступлений с симфоническим оркестром у Ольги невелика, но, конечно же, не без чуткой помощи оркестра и дирижера II и III части Концерта № 20 Моцарта прозвучали замечательно, а бетховенская каденция порадовала особой проникновенностью исполнения.

№ 14. Тинхун Ляо, 12 лет, Китай

Ученик Средней специальной музыкальной школы Шаньтоу, педагог — проф. Н. М. Бурцев. Рояль Steinway

Поздний вечер, прослушивание затянулось, в 22.40 к роялю выходит еще один представитель «младшей группы» конкурсантов. Мы знаем, что китайская школа



Тинхун Ляо

теперь сильна, а преподавателем этого мальчика является представитель российского пианизма Николай Бурцев, поэтому высокий уровень игры юного Тинхуна Ляо был ожидаем. Кстати, занятия музыкой он начал в четыре с половиной года, за роялем проводит 5–6 часов в день.

Сольный тур удался: ария «Schafe koennen sicher weiden» из кантаты BWV 208 Баха (транскрипция Э. Петри), Соната № 12 Бетховена, Этюд cis-moll Скрябина и этюд «Лестница дьявола» Лигети — эти разноплановые произведения были исполнены абсолютно корректно, правда, не хватало некоего «полета», который наверняка придет со временем. Во II туре Ляо представил I часть Концерта Шумана.

№ 15. Глеб-Иосиф Романчукевич, 15 лет, Россия

Ученик ДМШ при МГКМИ им.Ф. Шопена, педагог — Д.А. Петрова.

Рояль Steinway

Вот уж кому явно не повезло при жеребьевке... Первые исполнители играли при полном зале, но ближе к вечеру зрители устали, а уж ко времени, когда Глеб подошел к роялю (23.05), слушать его остались стойкие единицы. Члены жюри проявляли завидную выносливость и с большим вниманием прослушали выступление последнего участника.

Глеб — очень высокий и крупный юноша для своих 15 лет, поэтому после мини-турного участника из Китая он смотрелся совсем взрослым человеком, хотя его внешность более чем обманчива. А вот что ни в коем случае нельзя назвать детским, так это выступление: это касается и выбранной программы, и ее глубокого воплощения. Прелюдия и fuga cis-moll из II тома «ХТК» Баха, Скерцо № 3 Шопена, «Элегическая песнь» Чайковского и Соната a-moll Метнера — программа, достойная любого взрослого конкурса. Пианист явил прекрасную техническую оснащенность, высокий вкус и мастерство колориста. Для второго тура он выбрал Концерт № 2 (II и III части) Рахманинова.

Глеб учится в 8-м классе школы при Колледже им. Ф. Шопена, планирует продолжить обучение в этом колледже. Его можно считать «музыкальным внуком» профессора В.В. Горностаевой: педагог Глеба — Дарья Петрова, выпускница Веры Васильевны в консерватории и ее ассистент с 1999 года.

4 мая 2016

По завершении второго дня II тура жюри удалилось на короткое совещание, и Денис Мацуев зачитал решение строгих судей. Видимо, выбор дался им нелегко, ибо количество лауреатских званий было увеличено с 5 до 7. В великолепную семерку вошли Иван Бессонов, Варвара Кутузова, Тинхун Ляо, Александр Малофеев, Сандро Небиеридзе, Шио Окуи, Джордж Харлионо.

5 мая 2016

Не будем утомлять читателя описанием гала-концерта — он транслировался на medic.tv и доступен для просмотра. Основная интрига — кому достанется Гран-при — разрешилась, и вновь не без сюрприза. Щедрая натура Дениса Мацуева проявилось и тут: присуждены два Гран-при. Их счастливые обладатели — Александр Малофеев и Сандро Небиеридзе. Список многочисленных специальных призов (а без ангажементов не остался ни один участник) на сайте конкурса:

www.grandpianocompetition.com



Глеб-Иосиф Романчукевич





Сразу прокомментируем: конечно, с точки зрения профессиональной организации конкурсного дела два Гран-при—это нонсенс. Само понятие Grand-prix подразумевает единственность награды. Но: если бы Денис Мацуев всегда действовал исключительно «в рамках», не отличался бы стремительностью и порой спонтанностью решений, он не был бы Денисом Мацуевым, а конкурс Grand Piano Competition и вовсе бы не состоялся... Денис не только генерировал идею этого грандиозного музыкального праздника, но и последовательно претворял ее в жизнь. Ребята буквально ловили каждое слово, каждый жест своего наставника и чрезвычайно нуждались в его ежедневной поддержке. Трудно представить, но Денис прослушал весь конкурс! Его позитивной энергетики хватало на все и всех. Каким образом он восстанавливал силы и как ему удавалось быть постоянно улыбающимся стержнем и двигателем всей работы, остается загадкой... Не отставала от Дениса и его команда: «Росконцерт» проделал огромную работу и может по праву гордиться результатом.

Пожалуй, единственной ошибкой организаторов стал неверный расчет хронометража первого тура (1 мая). Прослушивания затянулись до глубокой ночи: первый исполнитель

вышел на сцену в 14.10, последний—в 23.05. В итоге разная степень усталости конкурсантов и колоссальная нагрузка на членов жюри. Очевидно, что прослушивание надо было начинать раньше, а еще лучше проводить его в течение двух дней.

Отдельных аплодисментов заслуживают **Госоркестр им. Е. Ф. Светланова и маэстро Александр Сладковский**. Благодаря их постоянной помощи все участники провели самый сложный II тур даже уверенней, чем сольный первый. У ребят был разный опыт выступления с оркестром, но складывалось впечатление, будто они с самого рождения только и делают, что выступают на сцене Большого зала консерватории в сопровождении симфонического оркестра. Денис Мацуев: *«Александр Сладковский, который жил конкурсом, вкладывал в каждого из участников свою душу, направлял энергетику, темперамент. Это было настолько по-нашему, по-боевому. Ему огромное спасибо за это!». А вот— секрет успеха Александра Сладковского: «Я отношусь к участникам конкурса не как к детям. Да, они молоды, но у них очень взрослая душа. То, что они делают на сцене,—настоящий разговор души, поэтому для меня нет разницы в том, как я работаю со взрослыми музыкантами или с участниками данного конкурса» (из интервью порталу ClassicalMusicNews.ru).*



Маэстро Александр Сладковский
и Джордж Харлиано



Очень точно определил задачи, стоявшие перед жюри, пианист Сергей Кузнецов, многократно проходивший все сложности конкурсных баталий и внимательно следивший за ходом Grand Piano Competition:

«Музыкальным конкурсам для юных исполнителей присущи специфические сложности. Часто говорят, что на юношеских конкурсах принято награждать за талант (т.е. в некотором смысле авансом), а не за конкретные достижения в исполнении. С другой стороны, уже в этом возрасте между одиннадцатью и восемнадцатью годами молодые музыканты начинают осознавать свое призвание и желание выразить в звуках то, что будет отличать их игру от исполнения коллег, ради чего они и начинают играть. Это

понимание приходит не ко всем в одном и том же возрасте. Одни участники позволяют нам скорее предполагать, во что их дарование может развиваться в будущем, а другие уже представляют художественные плоды своего личного слышания, развития своего музыкантского мышления, заставляя воспринимать их уже как артистов со своим, в какой-то степени определившимся, лицом. И трудность здесь состоит в том, чтобы отделить тех, к кому собственное слышание уже пришло, от тех, кто еще ищет».

Как и любое начинание, конкурс вызвал не только восторги, но и скептические комментарии. Но, как справедливо заметил обозреватель «МК» Ян Смирницкий, «Grand Piano стал поистине чудом, о котором иные устроители в иные

времена и мечтать не могли. Тут все по высшему разряду сразу, а не через пять лет существования». Мы убедились, что нас окружает молодое, с огромной скоростью подрастающее поколение чрезвычайно талантливых музыкантов, с которыми нельзя не считаться и становление которое нельзя упустить. Это юные пианисты с колоссальными техническими возможностями и богатым интеллектуальным и эмоциональным уровнем, намного опережающим их биологический возраст. Некоторые опасаются звездной болезни, стремления к победам любым путем, но вот тут и должна проявиться забота старшего поколения. И ответственность за то, какими музыкантами станут эти юные дарования, лежит на нас — родителях, преподавателях и в какой-то мере зрителей. ■

Ванесса Латарш:

«То, что мы пережили с первых нот, — нечто особенное и незабываемое. До приезда в Москву я с трудом представляла себе, что столько серьезных пианистов удастся собрать в одном зале за один день.

Произошло уникальное событие по техническому арсеналу, музыкальному багажу, выносливости и самообладанию молодых дарований. Спасибо, что они справились с конкурсным волнением и вдохновенно исполнили свои программы».

Мастер-класс Хенджуна Чана



Ванесса Латарш



Сергей Доренский

Мартин Энгстрем:

«Я смотрю на этих одаренных детей и не могу не думать: откуда это берется? Когда все начиналось, я спросил Дениса Мацуева: что именно я должен услышать, как я должен судить? Должен ли я принимать во внимание их возраст, ведь 11 и 16 лет — это совершенно разные периоды физического развития. На это Денис мне ответил, что мы должны слушать сердцем».



Мартин Энгстрем



Валерий Пясецкий

Сергей Доренский:

«Признаюсь, я был ошарашен. Я не имею дела с маленькими детьми, и, когда начался конкурс, я понял, что происходит что-то невероятное. Уровень игры был настолько высок, что я даже не знал, какие оценки ставить (*смеется*). Скажу честно, никогда в жизни я так не уставал. 15 сольных выступлений в один день!.. И все участники прекрасно справлялись с программами и с точки зрения техники, и, главное, с точки зрения понимания музыки. Поразительно, откуда берутся такие дети!

Признаюсь: этот конкурс произвел на меня большее впечатление, нежели Конкурс имени Чайковского, в жюри которого я в прошлом году работал. Главное, конечно, чтобы эти юные дарования не исчезли, что в большинстве случаев происходит с вундеркиндами, а развивались.

Ну а Денис — необыкновенная личность. Порой мне кажется, что это не один человек, а несколько (*смеется*): иначе не могу объяснить, каким образом ему удается концентрировать столько энергии и столько успевать...».



Антон БОРОДИН

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



Александр КУЛИКОВ

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



Андрей ХИТРУК

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



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 Российской музыкального союза



Цзо ЧЖЭНГУАНЬ

Композитор, музыковед, общественный деятель. Приглашенный профессор ряда китайских университетов. Заслуженный деятель искусств РФ



Александр ДЕМЧЕНКО

Доктор искусствоведения, профессор Саратовской консерватории и Саратовского государственного университета, директор Центра комплексных художественных исследований. Заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный деятель науки и образования РФ



Александр МЕРКУЛОВ

Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор монографий «Каденция солиста» и «Сюитные циклы Шумана», а также свыше 200 публикаций



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

Авторы «Pianoфорум» № 2 (26) 2016



Светлана ЕЛИНА

Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик, преподаватель кафедры фортепиано Академии хорвого 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»



Ирина ШЫМЧАК

Музыкальный обозреватель, журналист-фотограф, автор более 50 публикаций в профильных изданиях, руководитель информационного агентства «Музыкальный Клондайк»

Правительство Москвы
Департамент культуры Правительства Москвы
Общество имени Фридерика Шопена в Москве



X МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

8-18 сентября 2016

Заявки принимаются до 9 июля 2016.

Возрастные категории: юношеская (родившиеся не ранее 18.09.1999)
молодежная (родившиеся в период с 18.09.1994 по 08.09.1999).

В программе конкурса — исключительно произведения Ф. Шопена.

Призовой фонд: \$US 30.000

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

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

Финальные прослушивания пройдут
в Большом зале Московской консерватории.

Тел. (+ 7) 926 232-36-97
www.chopin-competition.com
chopincompetition@yandex.ru
alexpiano@yandex.ru



Национальный фонд
поддержки правообладателей

НФПП 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