



«В музыкантах
я ценю
спонтанность
и искренность
высказывания»

ДАНИИЛ ТРИФОНОВ

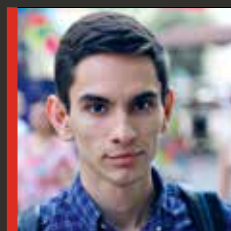
Владимир
ТРОПП:
«Настоящих
педагогов
пора заносить
в Красную
книгу»



Карина
АБРАМЯН:
«Самое важное,
что «Мелодию»
признало
сообщество
профессионалов»



Дмитрий
ШИШКИН:
«Игре
на фортепиано
можно учиться
всю жизнь»



Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2015 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№3 (27), 2016

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

piano ФОРУМ

ИЗДАТЕЛИ:



Национальный фонд
поддержки правообладателей

ЗАО «Юрконсультация № 1»

Журнал издается при содействии
Международного Союза
музыкальных деятелей,
Российского Музыкального Союза

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



14

Даниил
ТРИФОНОВ:
«Работа над
НОТНЫМ ТЕКСТОМ —
это дешифровка»



24

Михаил ПЛЕТНЕВ:
соло и в ансамбле



27

Романтика
и мистика
Вадима
Холоденко

44

О творческих разногласиях
Гольденвейзера, Игумнова, Нейгауза,
Фейнберга

57

Карина АБРАМЯН:
«Гордимся, что «Мелодию» признало
профессиональное сообщество,
у нас хотят записываться»



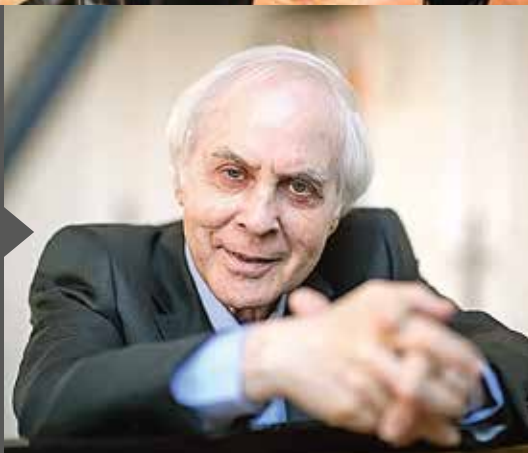


42

Посвящение
в музыканты

32

Владимир ТРОПП:
«Дух русской
фортепианной
школы живет
именно в России»



88

Эксклюзив:
урок по методу
Фельденкрайза
проводит
Юлия Харитонова



12 ПРЕЛЮДИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО САЛИМА КРЫМСКОГО
ЗАГАДКИ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА ПОЛОВИНКИНА
НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ ЗВЕЗД: ДМИТРИЙ ШИШКИН
ПРОФЕССОР НОА КАГЕЯМА: ОПЫТ ДЖУЛЛИАРДА
КОНКУРС ПАМЯТИ ВЕРЫ ЛОТАР-ШЕВЧЕНКО

стр. 62

стр. 80

стр. 66

стр. 72

стр. 97

НАЦИОНАЛЬНОЕ В ГЛОБАЛЬНОМ



Всеволод Задерацкий



Наше искусство несет в себе тайну и очарование абстракции, тайну невидимого, но ощущаемого. Отражает ли оно жизнь в ее предметной сущности? Безусловно, нет, если иметь в виду собственно «искусство звуков», не включающее слово. Но вряд ли кто отважится сказать, что наше искусство не связано с живым мироощущением человека во все эпохи его существования. Оно, несомненно, отражает жизнь, но не в формах самой жизни. Его эволюция непостижимым образом резонирует процессу развития мира людей, планетарному масштабу превращений качеств и смыслов, противостоят контактов и напряжений. В многосложном перечне составляющих сущность человеческого мироздания фактор соотношения национального (локального) и универсального (всеобщего) представляется важнейшим. Особенно сегодня, в эпоху коммуникативного взрыва, обеспечившего прежде всего монологичность культурной вестернизации, но параллельно — новые предпосылки и к т.н. диалогу культур.

Вряд ли мировой процесс можно представить привязанным к единоподобному вектору. В этом процессе нет развития исключительно из одного *initio*, равно как нет непрерывной поступательности. Столь привычное теперь понятие «глобализация» зародилось в глубокой древности, а вполне представимая практика глобализации была совершенно различной в разные периоды развития человечества, то оживляясь, то затухая. И во все времена стремление к торжеству универсального на максимально обширных пространствах наталкивалось на устойчиво упорное, а порою яростное сопротивление региональных уложений жизни людей.

Сегодня мы обсуждаем столкновение глобального и национального. И только сегодня оба понятия оказываются достаточно осознанными, равно как осознается напряженная диалектика их соотношения. Человеческое сознание раздвоено по определению, изначально. «Я» и «род», «род» и «нация», «нация» и «мир» — все эти пары всегда в сознании (точнее, в подсознании) каждого человека. Индивидуальное сознание по сути дела вмещает в себя и родовое, и мировое (т.е. глобальное). Можно предположить, что так было всегда, даже тогда, когда появились предпосылки к максимальному раздвижению пространства для действия универсального. Даже тогда не возникло условий для вытеснения и постепенной энтропии регионального.

Римскую империю, очевидно, следует признать первым опытом глобализации, первой пробой в границах изведанного тогда мира. Но в ту пору еще не зародилась тенденция к «укрупнению национального» — к макронациональному, достигнутому в конечном итоге масштабов понятия «континентальных культур». Этот процесс можно условно назвать своего рода субглобализацией. Сегодня мировое — это действительно глобальное. Для жителей Европы XVII–XVIII веков мир замыкался в своем континенте. За его пределами располагался другой мир — мир Востока, состоявший из множества замкнутых на себе культур. Но свою, европейскую культуру люди того времени уже осознавали как континентально целостную¹. В Европе эта тенденция достигает своего отчетливого выражения уже в эпоху барокко. Старинную сюиту можно трактовать как некий символ осознанного культурного единства Европы. Культура ислама вознамерилась провозгласить себя в масштабе «континентальной культуры» еще раньше, и в период, совпадающий с ранним европейским средневековьем, демонстрирует большую утонченность. В конечном итоге тенденция к макронациональному порождает знаменитую дихотомию «Восток — Запад» как противостояние континентальных культур, которое сегодня медленно, но неуклонно разворачивается к противостоянию «Юг — Север», к другой системе координат макронациональной дихотомии.

¹ Писатель Альберто Моравиа так определяет уникальную культурную идентичность Европы: «Это двусторонняя ткань. С одной стороны очень пестрая..., а с другой — одного насыщенного и глубокого цвета» (в кн. Н. Дэвиса «История Европы». М., 2007. С. 7)

Римская империя не могла зародить отношение «Восток — Запад», ибо целостно (политически) располагалась по две стороны геопространства. Сохранение в регионах уклада, языка, социальных структур, исключительно военнократическая сущность имперского предрожания и отсутствие культурной интеграции не порождают противостояния на уровне континентальном. Такая двойственность — результат столкновения религиозных сил. А это уже действие собственно культурного фактора. Ислам стал инициатором не только политической, но и культурной экспансии на векторе захвата мирового пространства в пределах представляемого мира. Арабский халифат в его соотношении с незавоеванным пространством в прошлом римского мира становится прародителем дихотомии «Восток — Запад». Углубление противостояния можно связать со схизмой XI века, породившей ощущение подобной двойственности самое христианства. В свою очередь христианская церковь открыто провозгласила своей целью глобальный захват пространства на основах не только политического, экономического, но уже и культурного императива. С открытием Америки и покорением Сибири мы говорим о пространстве христианского мира как о метаконтинентальном явлении, отмеченном стержневой символикой культурной общности. Церковь становится изначальным разнощиком универсальных установлений и открыто декларирует свое покусительство на глобальный охват. Церковь — объединяющая метанациональная сила, противостоящая любым стремлениям к национальному замыканию. В этом смысле европейская Реформация — своего рода воплощение тенденции к «национализации» церкви. Тенденции этой все же не удалось поколебать единство культурного основания христианского мира. Скорее, наоборот, оно укрепилось за счет обогащения через усложнение, через разнообразие составляющих. И даже отрицание религии на уровне государственного императива в советский период истории не привело к утрате традиционной опоры чувства континентального единства культуры. Примером тому может служить небывалое возрастание интереса нашей аудитории в советский период к разрешенной в публичном звучании западной церковной музыке. Через Баха и Генделя мы познавали искусственно изъятые из жизни тексты Нового и Ветхого заветов.

В античном мире образ человека осознавался как единство двух начал — дионисийского и аполлонического. Дионисийское — первичное, стихийное, оно чревато трагедией. Аполлон — синоним совершенства, бог формы, гений формы. В аполлоническом начале была закодирована апология аристократизма. Однако сама по себе аполлоническая форма в чистом своем виде, без примесей стихийности воспринималась как нечто несущее в себе божественное возвышение, лишённое живого и трепетного наполнения. «Эллинистическое равновесие» подразумевало золотую пропорцию соотношения дионисийского и аполлонического. Замечательно то, что подобное равновесие начал в определенном смысле было целью и в организации общественной жизни, и в искусстве. Заманчивая тема — проследить, как в различные эпохи сочетались во взаимодействии «дионисийское» и «аполлоническое» в общественной жизни и государственных уложениях и как искусство резонировало аномальным сдвигам пропорций взаимодействующих сил. Сквозь призму подобной диалектики полезно взглянуть и на мир, который формировался во второй половине XX века и в нынешнем столетии.

На первый взгляд можно предположить, что в современной ситуативной картине мира утвердилась тенденция к эллинистическому равновесию с преобладанием стремлений к устойчивой форме. Процесс мирной глобализации на основе монологической инициальности (но в условиях толерантности) с Запада на Восток достигает внушительных результатов. Отсутствие тотальных войн, объединенная Европа,

ослабление главного противостояния и напряжений холодной войны, рождение общепланетарных форм культурной жизни... Но весьма непросто представить сегодняшний мир вознесенным на пьедестал аполлонической формы. Цель не достигнута. Стихия общественных тектонических сдвигов разбушевалась, меняя парадигмы противостояний.

Сегодня мы вправе говорить о существовании метаконтинентального Северного Культурного Пояса, скрепляющим основанием которого стала вся сумма европейских культурных универсалий. Культурное единство этого Пояса простирается поверх политических разногласий. Со второй половины XIX века Россия начинает процесс замыкания культурного пространства вплоть до границы с Америкой. Проросшее из христианских культурных оснований, это единство становится залогом твердой позиции Севера относительно многосложному и все еще становящемуся огромному пространству Юга планеты.

Евразийско-американский культурный Пояс земли людей мощно расширил широтные координаты влияния, транслируя свои универсалии прежде всего в огромное пространство Юго-Восточной Азии. Исполнительство классического рода (и инструментарий), а также творчество на основе новейших европейских универсалий обрели новое пространство, европейская классика, ставшая мировой, оказалась естественной принадлежностью жизни интеллектуальных элит на том самом Востоке, который ранее традиционно противостоял Западу. Но сегодня мы видим, что этот, казалось бы, всепобеждающий ход культурной глобализации наткнулся на столь же императивно выраженную непримиримую оппозицию другой метаконтинентальной сопротивленческой интенции, расположившейся в виде южного пояса (точнее, южной линии фронта) по всему периметру европейского субконтинента. И континентально-европейская, и азиатская часть России также имеют культурно-оппонирующий южный фронт (ареалы Кавказа и Центральной Азии имеют иные базовые традиции). Национализм самоопределения вспыхнул с очевидной энергией отторжения, но удержался в режиме напряженной толерантности. Это иная «континентальная общность» (точнее, метаконтинентальная), не воспринимающая монологическое давление Запада (теперь — Севера), но страстно устремленная к контрмонологу уже со своими инспирациями. Цивилизованный мир воспринял облик новой южной экспансии как синоним культурного одичания, но в основании явления — именно культурное отторжение, ибо вновь оказалась призванной стихия радикального религиозного фанатизма. Следуя античным постулатам, можно сказать, дионисийское начало взорвало исламский мир. Радикальная ветвь исламского мира, в свою очередь, буквально сокрушила иллюзию достижения аполлонической гармонии построения человеческого мироздания в субпланетарном и тем более — в планетарном масштабах.

Глобализация — многоканальный процесс. На него можно взглянуть сквозь призму диалектики понятий «цивилизация» и «культура», противонаправленность которых осознается уже в начале прошлого столетия. Освальд Шпенглер во втором десятилетии века открывает дискуссию, а уже в 1931 г. в словаре Брокгауза читаем: культура — цивилизация = внутреннее — внешнее; становящееся — свершившееся; организм — механизм. Николай Бердяев еще более категоричен в разведении понятий: «Культура национальна, религиозна, аристократична, опирается на единично-особенное; цивилизация вненациональна, внерелигиозна, демократична, механистична в опоре не тиражированные универсалии. Но в индивидуальном сознании все эти аналитически выделенные свойства слиты, подобно тому, как слиты стремления к реализации прагматических интенций в русле всеобщих универсалий и подсознательных импульсов, устремленных



Оперный театр, Харбин

к оформлению индивидуальных значений личностного самовыражения. В этой слитости — источник живого обмена энергий и знаков из разных сфер ментальности и причина пластичной взаимозаменяемости понятий. И все же разведение понятий помогает постичь главные векторы глобализации на разных ее исторических этапах, на разных континентах и оценить итог сегодняшнего дня².

Энергетические потоки глобализации, казалось бы, естественным образом объединяются в два русла: «цивилизационное» и «культурное». Однако импульсы и от имени цивилизации, и от имени культуры транслируются одновременно и параллельно, но с совершенно разным успехом. Английская колониальная империя в XIX столетии преуспела в насаждении цивилизационных знаков. Монологическая устремленность с Запада на Восток здесь очевидна, как очевидны следы этой устремленности, оставшиеся в Юго-Восточной Азии, Индии и Африке. Но преодолеть барьер культурного сопротивления не удалось. Многие национальные культуры и по сей день сохраняют замкнутую самобытность, лишь в отдельных сегментах открывая возможность проникновения западных форм.

Но если цивилизационный процесс глобализации условно отвечал понятию вестернизации, то глобализация культурная, казалось бы, подразумевала диалог культур. Однако здесь сказалось раннее объединение национальных культур Европы в некое осязаемое континентальное единство, от имени которого возникает суггестивный процесс воздействия, но уже не столь монологичный. Универсалии европейской культуры, при всей своей устойчивости, сохраняли

² В дальнейшем обсуждение диалектики понятий «цивилизация» и «культура», смысловые контуры которых весьма размыты, а сами понятия в большей мере лежат в сфере нашей теоретической интуиции, воспарило в эзотерическую сферу т. н. «нового философского языка» и по сути покинуло авансцену внимания. Внятное обсуждение этой темы встречаем в книге В.М. Межуева «Идея культуры. Очерки по философии культуры» (М., 2012). Автор, в частности, предлагает такую метафору: «Цивилизация — это «тело» культуры, тогда как культура — «душа» цивилизации». Бездушное и бездыханное тело столь же безжизненно, как и бестелесная душа».

живую готовность к эволюции и пластичность самоопределения в самых неожиданных культурных контекстах. Готовность к обратному воздействию, столь эффектно выразившаяся в европейском искусстве второй половине XIX — начале XX столетия, меняла имажинерный и интонационный облик тех самых универсалий. Сонорный контур, к примеру, балийского гамелана становится живой принадлежностью «интонационного словаря» Европы XX века, а русскую музыку XIX столетия невозможно представить без «восточного элемента».

Глобализация экономическая и вообще та, что протекает под знаком «цивилизационным», — прагматична и первична по определению. Глобализация культурная — процесс вторичный, в сущности стихийный, но способный обратить в хаос прагматику глобализации экономической (читай — политической). О том, что глобализация культуры (в том числе и в нашем искусстве) — процесс во многом стихийный, свидетельствует опыт России, сыгравшей ключевую роль в расширении пространства действенного утверждения европейских универсалий в сфере музыкального искусства. Строительство Китайско-Восточной железной дороги (знаменитой КВЖД) в начале прошлого века — прагматический акт первых волн глобализации. А после событий 1917 г. случился стихийный исход выдающихся музыкантов — выпускников Санкт-Петербургской и Московской консерваторий. Ученики Ауэра, Зилоти, Глазунова, Блуменфельда, Есиповой, выходцы из знаменитых консерваторских классов России буквально хлынули в Харбин — «столицу» КВЖД, отсюда — в Шанхай и дальше (вплоть до Индии, в которой, однако, не закрепились), положив начало «вестернизации» Юго-Восточной Азии. Утверждение инструментально-симфонической культуры в Китае, Корее и Японии стало естественным следствием промышленно-прагматических контактов этих стран с западным миром. Кроме того, принципы европейского культурного универсализма сразу были восприняты не в значении альтернативы национальной традиции, но в значении параллельно существующего культурного слоя. Возобладала толерантность. Позднее даже непроницаемая граница арабского мира



Дворец культуры Istana Budaya, Куала-Лумпур

дрогнула и пропустила знаки европейского, но именно там сформировалась волна смертельной протестной агрессии под лозунгом религиозного, а значит, и культурного (антикультурного?) противостояния.

Политическая глобализация всегда имперская глобализация. Культурная глобализация, если она не сопровождает глобализацию политическую, протекает в режиме толерантности. Насильственное внедрение социально-политических, а тем более культурных ценностей вызывает взрывной протест. В этом случае глобализация воспринимается как чисто «дионисийский» акт, как смешение всего и вся. Национальное начинает огненно сопротивляться иноконтинентальному. Хаос смешения традиций, инкрустация жестких альтернатив исключает сближение с вождельным «аполлоническим» балансом напряжений мирового пространства.

Глобализация имеет множество итогов. Диалог культур, хотя и робко, но постепенно утверждается в системе общения человеческих сообществ. Пока главным позитивным (sic!) итогом является жизнь европейских форм в значении параллельно существующей внедренной, но воспринятой традиции. Уже традиции! Казалось бы, «аполлоническое начало» торжествует. Но суммарно глобализация конечной своей результативностью отвечает началу дионисийскому. Парадокс в том, что императивная прагматика глобализации беременна стихийностью, а потому террор (непредсказуемый, перманентный и глобальный) обнаруживает себя в значении одного из грозных итогов глобализации. Террор, как и хлынувшие на Север волны бегства народов Юга в пространство «золотого миллиарда», — знаки новых геокоординат в противостоянии, новой драмы в поиске путей мировой гармонии.

Имперская глобализация порождает еще один феномен — эсхатологичность сознания, особое оттенение ментальности, отмеченное еще в начале прошлого века философами, наблюдавшими эволюцию человеческого мироздания. Мысль о том, что мир движется к завершению, а время переживаемое — это время задержанного мира, продолжала быть актуальной

на протяжении всего столетия. Нашумевшая в свое время «Эсхатофония» В. Сильвестрова, созданная в 60-е годы прошлого века, сохраняет актуальность не просто как яркое художество, способное жить во времени, но как «знаковая программность». Николай Бердяев пишет: «В творческой жизни есть своя праведность, без которой творчество разлагается, есть свое благочестие, без которого творец теряет свою силу»³. Но что есть праведность и благочестие в понимании сегодняшнем? Что означают эти призывы в контексте нарастающей эсхатологичности? Если стремительная глобализация меняет привычные черты мира, а эсхатологичность ментальности со своей стороны добавляет чувство зыбкой неопределимости, неуловимости контура окружающего нас мира и уж, конечно, непознаваемости (непредставимости) аксиологических оснований мира грядущего, можно утверждать, что мы вступили в новый эон планетарного человеческого бытия.

Итак, глобализация осознается как явление действительно планетарного масштаба, как знак нового времени. А что же нация в нашем привычном понимании? Разве глобализация нивелирует наше извечное ощущение кровной связи со своим национальным — со своей языковой средой, фольклорной символикой, традициями жизненного уклада и ментальностью, воспитанной своими гениями? Отнюдь. Каждый из нас разделяет общую судьбу, каждый из нас не в состоянии выделить свою судьбу как нечто не связанное с миром. Знаки национального всегда были знаками общей судьбы. Но сегодня в не меньшей степени знаки «общей судьбы» суть знаки глобальной всеобщности. Однако каждый из нас ощущает свой критерий этого «общего». Традиция в формировании такого ощущения — главная движущая сила для каждого «Я». Традиция извечная возвращает каждого из нас к *своему* национальному. Однако эта *своя* традиция подвержена сильнейшему воздействию глобализации (т. е. универсализации), уводя классические элементы традиции с передовых рубежей действия в хранилища ценностей.

³ Н. Бердяев. Диалектика божественного и человеческого. М., 2005. С. 226



Центр искусств, Мельбурн

В принципе сегодня весьма актуален тезис о двух пониманиях нации и национального. Нация как государственная общность — главный тезис сегодняшнего дня. Нация как этническая сердцевина сложно сформированной общности — понятие, перекочевавшее в сознание ученых и творцов. Нация как государственное единство тяготеет к глобализации. Нация как этнокультурная сердцевина государства сутью своей противостоит глобализации. Национализм становится государственной идеей, когда обе национальные интенции (новопрагматическая и извечно родовая) сливаются в единый энергетический посыл. Такое слияние чревато (в случае торжества тоталитаризма) ущемлением поэтической предназначенности национальной традиции, идеологическим подчинением самой национальной идеи. Но в других вариантах слияния именно государственный национализм способствовал возрождению из пепла, казалось, смертельно израненных стран Европы и Азии во второй половине минувшего века. Этот национализм ни в коем случае нельзя путать с нацизмом, целью которого было устремление вовне — к захвату. Новый государственный национализм направляет энергию вовнутрь, на развитие собственного национально-государственного пространства. От имени этого типа национализма была провозглашена практика интенсивного развития государственно-национальных территорий, и новая (по сути, современная) волна глобализации (от имени бывших наций-монополий) наступила сразу после первых успехов в наращивании экономической мускулатуры. Сокрушение колониальной системы во многом связано с этим таинственным

стремлением к интенсивному развитию государственно-национальных территорий. Под интенсивным развитием здесь подразумевается альтернатива экстенсивному принципу имперского расширения территорий, породившему колониальные образования невиданных масштабов. Феномен второй половины XX века в переходе наций-монополий к интенсивному саморазвитию. Оказалось, что этот переход — новый универсально значимый метод мироустройства.

В европейских странах фундаментальной предпосылкой стала новая неслыханная фаза научно-технических открытий, конверсия военных интеллектуальных привнесений и начальное участие американского капитала. А вот страны, бывшие в прошлом в колониальной зависимости, ранее имели право исключительно на этнонациональное самовыражение. Их борьба за политическую независимость была по сути борьбой за право на государственный национализм. Исторический крах Советской Империи во многом обусловлен той же устремленностью народов к обретению государственного национализма и ощущению необходимости пройти свой автономный путь интенсивного развития.

Воистину диву даешься, наблюдая наших ТВ-политологов, которые «с высоты» своей ментальной усредненности показывают пальцем на тех или иных конкретных политических деятелей 80-х, обвиняя их в сокрушении СССР. В лучшем случае они вспоминают попутно об экономической стагнации и тупиковости, но культурно-национальный аспект они не видят вообще! А ведь феномен распада СССР заслуживает внимания специалистов в области общественной психологии. Накануне распада было почти единодушное голосование за сохранение Империи. Сам же распад был повсеместно и сразу воспринят как естественное веление времени. Остается предположить: прагматический импульс в пользу Империи мгновенно был отстранен мощным посылом из глубин подсознания, хранящего чувство непреложной необходимости устремления к *своему* государственному национализму. Условно говоря, импульс из «цивилизационной» сферы сознания был сразу заслонен импульсом из собственно «культурной» глубинной сферы национальных чувствований. Мы еще раз восклицаем: «Культура, Культура!»...

Тезис о некоей национальной общности под титулом «советский народ» оказался исторической нелепостью. Этнонациональное, множественно выраженное, включившее к тому же извечную дихотомию «Восток — Запад», не корреспондировало с мертворожденной идеей некоей сверхнации. И это несмотря на то, что культурная глобализация (на Востоке империи именно в советской время) выразилась интенсивно и продуктивно(!). Но это была монологическая вестернизация все того же имперского типа, хотя и протекавшая в ситуации толерантности, обеспечившей успех. Однако главное в том, что этнонациональное рано или поздно должно было достичь уровня государственного национализма. А весь процесс государственного самоопределения бывших республик СССР включал колоссальное нарастание вульгарнейшего национализма как предтечи исторического события. Волна русофобии, ослабевающая со временем, может быть осознана в ряду подобных явлений общепланетарного антиглобалистского движения. Парадокс в том, что политическая (а вместе с ней государственно-национальная) эмансипация означала право на поиск *своего* пути подключения к процессу мировой глобализации. Мир никогда не знал такого количества автономных государств, а следовательно, независимых национальных единств, как во время триумфального шествия глобализации, когда золотая паутина движущегося капитала и вселенская информационная паутина Интернета стали рукотворной «атмосферой» планеты. Теперь каждый остров стремится защитить свою национальную сердцевину, обернув ее в оболочку государственности. Парадоксальная



Центральный концертный зал «Казахстан», Астана

диалектика центробежности национального и устремленности к универсалиям цивилизации от имени государственности не может уйти от «дионисийского» начала, вносящего в гармонию прагматической толерантности диссонанс отторжения и трагический оттенок. Современные конфликты и напряжения в мире — это прежде всего конфликты культур и традиций.

В 1872 г. Иоганн Штраус-мл. приехал в американский Бостон. Демократически настроенные бостонцы предположили, что такую красивую и доступную музыку должны слышать все желающие жители Бостона. Они разместили на главной площади города гигантский оркестр и тысячи зрителей-слушателей. Вероятно, это была исторически первая акция под декларированным девизом «Искусство принадлежит народу». Ее же (так же условно) можно обозначить как начало практики гигантского явления, которое позже получит титул «масс-культура». Культура глобализации после мировых войн проходит под знаменем именно масс-культуры.

Масс-культура и наиболее активная ее ветвь — музыкальная — порождение тех стремлений, которые прежде всего связаны с цивилизационными импульсами сознания. Это тип культуры, предложенный человечеству от имени цивилизации. Эта культура в большинстве явлений патологически демократична, внерелигиозна, опирается на клишированные стереотипы метанационального распространения. Эта культура расцвела и захватила пространство в ситуации окончательно доминантного торжества некоей человеческой усредненности. «Серединный» человек — не то чтобы враг личности возвышенной; он просто не видит резона в том, чтобы ценить ее. В общекультурном смысле он устремлен к слиянию с себе подобными. Усредненный человек — явление не классовое, но исключительно ментальное, оно охватывает все слои общества, включая политические и финансовые элиты. Подчеркнем: речь не об интеллектуальной, но именно о ментальной усредненности. И управитель, и потребитель равно соотносены с этой самой усредненностью. Тотальное торжество развлекательного слоя искусства — коммерческая

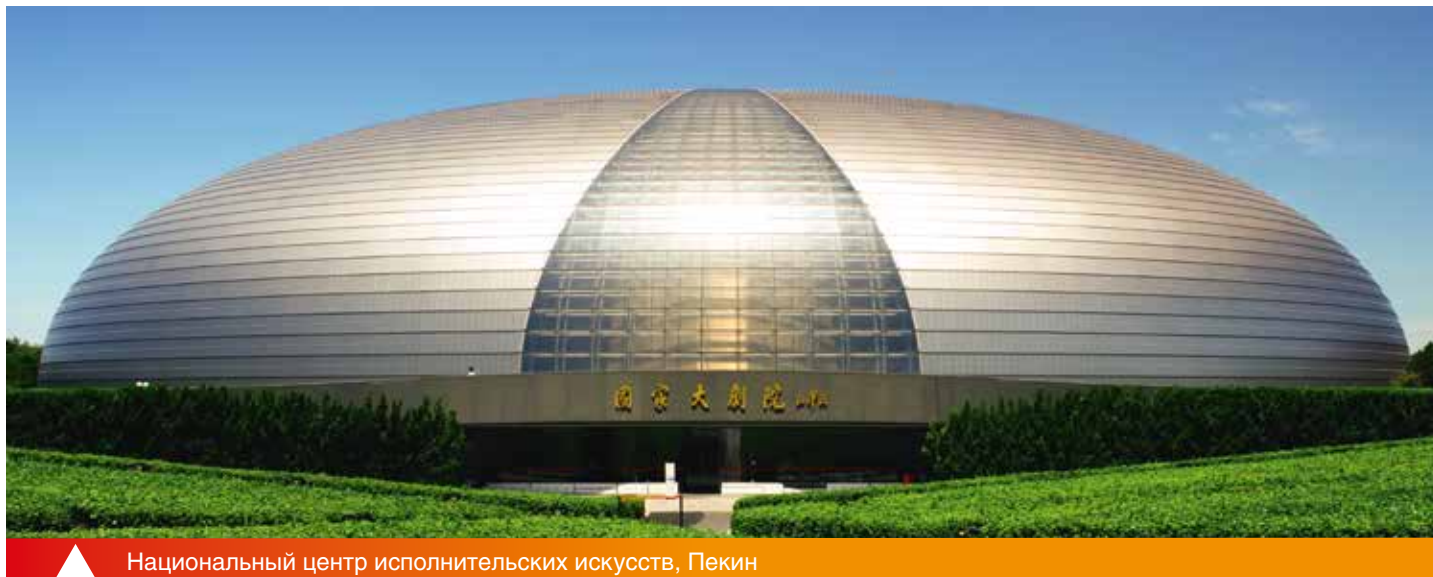
рефлексия на массовость «серединности». «Все для «среднего» человека!» — вот девиз культуры, предложенный от имени современной цивилизации.

Масс-культура — явление многосложное. В структуре нашей музыкальной жизни та ветвь масс-культуры, которую можно назвать культурой «попсы», захватила львиную часть звукового фона жизненного пространства. Это следует признать одним из главных итогов глобализации. Может показаться странным, но вполне логично предположить, что корни этого явления спрятаны в той самой эсхатологической составляющей менталитета современного человека, постоянно удерживающего (в подсознании) смутное ожидание апокалипсиса, ощущение зыбкой неустойчивости мира. Индустрия развлечений и музыкально-«попсовая» ее ветвь прежде всего предлагают своего рода анальгетик, отвлечение и снятие напряжения, выводят из субстрессовых состояний.

Индустрия развлечений не отвергает возможности национальных склонений своего конечного продукта. Но это в большей степени касается языка и текстов, нежели интонационных формул, которые все же способны (прежде всего через ритмические фигуры и ладовую природу) откликнуться на национальную специфику. Структурные же формулы не могут выпасть из системы клишированных знаков, всемирных стереотипов, проверенных на абсолютную коммуникативность. Глобализация!

В целостной своей структуре масс-культура сложна и неоднородна, отдельные ее ветви несут в себе отблеск подлинного искусства (например, джазовая импровизационная культура или такой «пограничный» жанр, как мюзикл, художественная песня). Однако, заполняя в планетарном масштабе звуковой фон жизни современного человечества, она анонсирует гибель духовного аристократизма, отвержение высшей духовной жизни. Это очевидный итог вестернизации. Итог не окончательный, итог сегодняшнего дня, ибо мы помним про «спираль истории».

А что же искусство высокой традиции? Как на нем отразилась глобализация, насколько актуален сегодня вектор



Национальный центр исполнительских искусств, Пекин

внимания творцов к национальному фактору? Искусство — язык духовного опыта. Опыт — понятие движущееся. Опыт — понятие комплексное. Опыт — понятие синкретическое. Искусство — переход от синкрезиса к синтезу. Национальная традиция — часть опыта. Духовная культура и прежде всего искусство — это культура, отмеченная чертами соборности, где «Я» творца умножено созвучием тысячекратного «Я». Прежде — национального, сегодня — глобального, ибо современный опыт опирается на всемирное информативное пространство.

Само по себе национальное начало, когда оно высвечивается из глубин художественного творения, — символ. И это не просто знак национального принадежания. Это символ конкретного в общем, знак предметно оттененного во множестве подобных оттенков, знак некоей «первожизни». В сотворении национального есть очевидная неразъемность истоков: от массы (фольклор) и от национальных гениев. Творческое сознание вправе приникнуть к любому из истоков и адаптировать исходные знаки в контексте подчеркнута своей, единичной стилистики.

Традиционно фольклор считался главным источником знаковых сообщений о национальном склонении того или иного опуса, стиля. Но какова сегодня судьба фольклора? Торжество масс-культуры, и в первую очередь, ее самый низкий слой повинно в исчезновении практики народного художественного самообслуживания. Реалии новой жизни, «попсовое всепроникновение» снимают с повестки дня функцию народного самообслуживания. В сущности, происходит отрицание фольклора, точнее, практики фольклора и возможности возникновения новых музыкально-фольклорных форм. Накопленные ценности ушли в музейные хранилища. Отрицание практики фольклора — это своего рода отрицание вековой морали. Ей на смену идут новые нравственные ценности, иногда ценности в кавычках, но это уже не национальные, а «глобальные ценности». Обиходные индустриально воспроизводимые жанры вырастают в колоссальное по охвату явление, опирающееся на современные технологии культуры. Последние (при всей их универсальной значимости) сегодня — путь к опрощению масс, к потере мыслительного соотношения с миром, к потере способности думать, а значит, и творить. Карманные Интернет и электронная память отменяют необходимость запоминания как предусловия возможности мыслительных операций, эрудицию заменяет Wikipedia, экран заменяет страницу, на которой можно сделать пометки. Но мы в начале электронной эры, мы в поиске

иных, более пластичных форм использования новых средств и зависимости от них. Но пока что в музыкальном аспекте самым массовым, истинно народным музыкальным инструментом становится плеер. Глобализация!

В 60–70-е годы минувшего века, когда музыкальный фольклор еще не окончательно покинул практику национального быта, в российском творчестве и на территории Империи рождается мощное течение, названное «новая фольклорная волна». Обращение к глобально распространенным к тому времени новейшим средствам академической музыки было весьма стеснено, в курсах теории композиции им не было места. Их применение следовало камуфлировать. Обращение к фольклору во многом было стремлением найти *modus operandi* в паре фольклор — новотональное мышление и свободная сонорика, и даже 12-тоновая техника. В результате возникло множество ценнейших опусов, не окрашенных (раскрашенных), но глубинно, природно национальных. Можно предположить, что это был первый сигнал нарастания национализма, которому в скором будущем суждено было сыграть историческую роль (предощущения тектонического сдвига?). Но эта вспышка «музыкального национализма» отмечена истинно аполлонической красотой.

А что же сегодня, когда у нас наступил свободный доступ к мировому знанию, исчезли ограничения в выборе путей, когда в творчестве молодых (а это сильный знак!) утвердилась преобладающая устремленность к новым универсалиям, пришедшим к нам с последней волной вестернизации? Национальное сегодня присутствует в мышлении творца, скорее, как эйдетический образ, нежели как экзистенциальная данность. Национальное приравнивается к ностальгическому. Сегодня в практике авангардного мышления и даже так называемого постмодернизма открытое обращение к этноистокам порождает то, что принято называть когнитивным диссонансом. Итак, глобализация (и ее музыкальная составляющая) несет над миром в качестве наиболее весомого компонента культуру цивилизации — то есть музыкальную масс-культуру во всей ее многослойности. Такой тип культуры отражает собственно культурные предпосылки на уровне метаконтинентальном. Национальная культура в этноисторическом понимании ей чужда. Она лишь по касательной, лишь иногда корреспондирует с ней в редком поиске индивидуально окрашенного решения («Бурановские бабушки» — колоритный пример из серии возможных). Однако процесс культурной глобализации (и ее музыкальный вектор) не менее

ярко и всепроникновенно инициирует внедрение новых музыкально-технологических универсалий в сфере академического творчества, относимого к высокой традиции искусства. Здесь в полный рост встает проблема творческой личности в ее соотнесении с целостным полем воздействия.

Дихотомия «личность и мир» несет в себе внутреннюю двойственность: личное и национальное — личное и глобальное. Эти пары отношений создают сложные смысловые пересечения, которые в конечном итоге складываются в «симфоническую» символику отношений индивидуально-личностного и надличностного (общего). Каждое творческое сознание вбирает в себя эту сложнейшую систему противоречий. И этот конфликт (личного и надличного), видимо, никогда не будет исчерпан в пространстве истории. Это вечный конфликт и вечный поиск гармоничного (аполлонического) равновесия. Силы, противостоящие конечному разрешению конфликта, гнездятся как в личностном сознании, так и в напряженности общественного поля. Импульсы, устремленные к творческому сознанию из сферы национального и из сферы глобального (мирового), могут находиться в конфликтной оппозиции. Фактор национального (как особенного) и фактор универсального (как всеобщего, мирового) может акцентно избираться каждым конкретным творческим сознанием.

Мы говорили о «цивилизационном» характере глобального движения масс-культуры, точнее, — всей суммы ее универсалий. В принципе то же можно сказать о роли глобализации в мировом движении всех универсально значимых компонентов академической культуры, направленных на оформление высокодуховной жизни той части общества, которая в ней нуждается. Собственно, так было всегда.

XIX век, в сущности, был посвящен становлению Северного Культурного Пояса. Россия начала процесс геодостройки культурного пространства по общеконтинентальному образцу еще в XVIII веке, а в XIX уже выступила в значении паритетной силы пока еще в евроамериканском масштабе. Еврокультурное освоение Сибири произошло уже в XX столетии. Все дело в универсумах инфраструктуры. В музыке это господствующий инструментарий, господствующие типы музицирования, музыкального образования и вообще форм соотнесения человека с музыкальным искусством. В конечном итоге это способ создания целостного музыкально-звукового фона конкретного исторического времени.

Утверждение глобальных стереотипов в ходе планетарной реализации темы «Музыка в жизни человека» происходит лишь в XX столетии. Это касается и основ музыкального творчества. Тонально-функциональная система, блистательно оформившаяся в Европе, — величайшая универсалия, давно вышедшая за пределы континента. Она кажется бессмертной, поскольку легла в основание шлягерно-развлекательного потока, джаз- и рок-композиций, большинства прикладных музыкальных задач. Сегодня пока что она представляется наиболее совершенным в коммуникативном отношении средством общения с широчайшим кругом перцепиентов. Тонально-функциональная система в многомиллионном сознании пришедших к Большому Искусству связана с величайшей ценностью классического наследия — символа Культуры Духа. Преобразованная 12-ступенная тональность, т.н. «новотональное мышление» — главное привнесение первой половины XX века, основа классической составляющей творческих накоплений времени. Не ушла эта великая система и из той сферы творчества, которая связана с созданием современных композиций высокого строя чувств и мыслей, произведений, способных жить в пространстве истории. Не ушла, но, деформировавшись, вступила в сложнейшие отношения с теми средствами, которые рождались на векторе кардинального обновления музыкального языка. Эта система и сегодня

продолжает быть самым очевидным символом антропоморфности интонационного поля, в целом подчиненного уже иным универсалиям.

Глобализация как гигантский целостный процесс, к тому же осложненный эсхалогическим оттенением ментальности современного человека, меняет представимый образ мира, делая его, в сущности, непредставимым. В современном сознании формируется некий «образ тайны» непознаваемого в сути своей человеческого мироздания. Мысль устремилась в космос, непостижимость которого еще более очевидна. Линия связи индивидуального со всеобщим удлиняется: «Я» → национальное → континентальное → глобальное → космическое. Чем шире знание, тем глубже тайна. Если остановиться на мысли, что искусство так или иначе коррелирует с явью и тайной мироздания, то следует признать появление новых целей, к которым устремлено искусство второй половины XX века. Новые цели вытекают из трансформированной ментальности. Очевидно, что эти цели несут в себе все ту же неосязаемость даже настоящего (не говоря о грядущем). Очевидно, что новые цели расположились в сфере метафизического оттенения, отсюда смятенное нарастание средств, устремленных к неопределимой цели, как будто через определенность средств можно преодолеть эту самую неопределимость.

Средства и цель. Это отношение не допускает антагонизма ни в устройении человеческого миропорядка, ни в искусстве. Благая и светлая цель построения коммунизма была дискредитирована и опрокинута чудовищной несовместимостью средств, брошенных на ее достижение. Подобное (при всей несоизмеримости) происходит и в искусстве. В подлинно художественном (духовном) свершении не может быть противоречия между средствами и художественной целью. Средства, сигнализирующие о том, что мы переходим в новый эон (во всяком случае в сфере музыкального творчества), начали возникать в XX столетии. Главные клишированные формулы всеобщей (массовой) «музыкальной власти» взрывают в Америке. Главные формулы новой волны вестернизации в сфере академического творчества взрывают в Европе, в практике нововенцев и последующих авангардных исканиях. Новые техники объявляют себя эмоционально самодостаточными (именно как техники), метанациональными символами объективации. Николай Бердяев когда-то заметил: «Объективация есть охлаждение творческого огня». Это опасность, подстерегающая творца. Сами же техники, благодаря именно объективированности и отстраненности от конкретных национальных факторов, становятся идеальным продуктом для глобальной трансляции.

Совокупность новых объективированных средств и в особенности переориентация слухового поиска в сферу свободной сонорики оказались способными войти в контакт с самыми различными знаками из самых различных национальных традиций. Однако это весьма непростая задача для каждого творческого ума. Сами же «техники», открывшиеся нам в авангардной практике, несут в себе свой императив, некое указание на необходимость обращения к ним и замыкания в них. Но творческий дух эластичен и в проявлениях своих основан на свободе. Императив глобально распространенных «техник» порождает энергию преодоления, которое чаще всего связано с подключением элементов из глубин национальных традиций (не обязательно фольклорных). Индивидуальное «Я» так или иначе откликается на подсознание, удерживающее генетическую связь со своим, кровным, родовым-национальным. В соответствии с этим возникает поиск либо интонационного контакта, либо индивидуально окрашенного «модуса отторжения» знаков национального. Сегодня акцентно национальное воспринимается как знак провинциализма. В моде (как теперь говорят,



Национальный концертный зал, Тайбэй

в тренде) комбинирование исключительно на базе новейших средств. Инкрустации и всякого рода примеси из прошлого могут носить характер континентально-культурного происхождения. Преодолеть императив интонационной объективации новейших средств, сверкнуть индивидуальностью — сверхзадача, решение которой тем или иным боком затронет сферу национального. Но в любом случае язык нашей эпохи воспринимается как язык новой зона, ключевые знаки которого сложились в пространстве Северного Культурного Пояса.

Духовное развитие общества — динамичный процесс. В его основании — свобода. Если господствующим инициальным посылом становится необходимость (идеологическая либо коммерческая), результат приведет к стагнации творческого процесса, возможно, и к духовному опустошению общественной жизни. Однако нельзя забывать о действии принципа преодоления. Духовной Культуре всегда приходится преодолевать разного рода императивы, ей противостоящие. Существует ощутимая зыбкость определений: подъем культуры — упадок культуры. Сегодня, благодаря глобализации, можно обсуждать эту тему в планетарном масштабе. Северный Культурный Пояс, огромный ареал Юго-Восточной Азии (Китай, Корея, Япония), Австралия, отдельные страны Латинской Америки организуют свою культурную (и в частности, музыкальную) жизнь, сообразуясь с единым стереотипом, выработанным многовековым опытом европейской практики. Однако регион Юго-Восточной Азии дает превосходный пример параллельной жизни новой и старой традиции. Символика национальной сферы сохраняет свою роль, а жизнь национальной традиции находится под государственной защитой. Точнее, охраняются жанры, оформлявшиеся столетиями. В музыкальной сфере именно творчество на базе новейших универсальных технологий включает знак развития национальной традиции через разные виды синтеза (в то время как собственно традиционные жанры и их интонационная сфера переживают период музейной консервации). Конечно, ритм и интенсивность культурной

жизни не одинаковы на разных планетарных пространствах, но сопоставимы с возможным усредненным представлением. Южный околоевропейский пояс — яростная оппозиция, отвергающая культурную глобализацию. Весь арабский Восток, даже та его часть, которая поддалась флюидам влияния Северного Пояса, которая пропустила отдельные формы бытования Северного классического наследия, даже там упорно сохраняется национальная (снова-таки метанациональная, даже метаконтинентальная) основа культурного бытия. Элементы *не своей* культуры всего лишь инкрустация, *иноприродный* элемент. Но, как говорили древние, *tempora fugit, tempora mutantur*⁴.

Ситуация в современной России может показаться упадочной в сравнении с советским периодом истории. Нет признанных гениев — творческих лидеров, способных повести за собой. Повальный исход за рубеж талантливых исполнителей, воспитанных в наших консерваториях, тотальное засилье музыкальных массовых жанров, закрепление в «средней ментальности» образа музыки как «попсовой культуры». Вообще, ощутимый конец эпохи Писателя, Композитора, Художника, Поэта. Нет творческих личностей всенационального масштаба, но, к слову сказать, им весьма непросто возникнуть в ситуации ухода культуры высокой духовности на периферию общественного внимания. Исход композиторов для жизни и творчества за рубежом можно объяснить не только поиском более цивилизованного контекста бытия. На это можно взглянуть как на знак побеждающей глобализации, провозгласившей всеобщность универсализма. В советский период истории у нас были величайшие творцы. Кроме Прокофьева и Шостаковича, целый букет ярких имен представлял эпоху. Появление каждого нового произведения Шостаковича, к примеру, воспринималось как общественное событие. Исполнительская школа также была представлена выдающимися именами. Музыкальное образование оформило свою структуру, по сей день признаваемую в значении самой

⁴ Время бежит, время меняется — лат.



Оперный театр, Дубай

совершенной. Музыкальное просветительство предполагалось осуществлять через «нормированную» работу филармонической сети, охватившей страну.

А что параллельно? «Железный занавес» — символ несвободы, прежде всего в культуре, жаждущей обмена и нацеленной на всеобщность приятия. Занавес, ограждающий от мирового знания и ограничивающий энергетику всесторонних влияний. Цензура, породившая феномен образа сопротивляющейся культуры (в эффекте преодоления — залог успеха каждого подлинно художественного свершения). Контроль и ограничение артистических передвижений в мире — снижение энергетики участия в мировом процессе художественной глобализации. Бюрократическое омертвление просветительского процесса как судьба всякого живого начинания в закрытом обществе.

А каковы позитивные реалии культуры, в нашем случае — музыкально-культурного процесса в сегодняшней России? Достижения могут измеряться как артефактами, так и предпосылками. Последние обнадеживают: прежде всего свобода, неограниченный доступ к мировому знанию. Полное снятие цензуры — путь к свободе творческого эксперимента, исчезновение контрсилы, требующей преодоления, — колоссальный стимул к возрастанию роли самоцензуры. Открывается возможность участия общества (а не только государства) в построении культурного пространства. Резко возрастает энергетика подключения к процессу глобализации. По счастью, структура музыкального образования подтверждена в новом времени, сохранив результативность, по-прежнему удивляющую мир. В сфере академического искусства лидерство берут на себя уже не композиторы, а исполнители. Это новый знак времени. Крупнейшие исполнительские фигуры выступают в роли строителей просвещенного пространства, используя открывшееся право на свободу реализации личной созидательной инициативы. Однако мы лишь в начале пути, и огромные пространства России все еще ждут «культурного оплодотворения».

Конечно, все это лишь предпосылки. Нам кажется, что Дух, покинувший культуру, претендующую на широкий охват масс, готов покинуть и ту сферу, которая инерционно длит извечную высокую традицию художественного мышления. Мы тревожимся по поводу того, что глобализация, принеся с собой моду на объективированно-универсальные средства, заслонит память о живой действительности национального фактора, с исчезновением которого из искусства уйдет вождь-деленное «аполлоническое равновесие». Мы восхищаемся новым витком расцвета нашего музыкально-исполнительского искусства — доблестью консерваторских классов, сохранивших высочайшие традиции русской педагогики, ставшей мировым достоянием. Последнее тоже итог глобализации. Мы печалимся невзысканностью исполнительского ресурса в сочетании с его неисчерпаемостью, печалимся причинами исхода талантливой молодежи. Но скажем еще раз: мы в начале пути. А сумма названных признаков — это не знак упадка, но определенно осязаемая «сумма потенциала», формирующая не просто ожидание, но действительное ожидание. Сегодня нам кажется, что для буйного всплеска культурной волны не хватает одного: синдрома сопротивления. В сущности, мы на позициях предчувствия того витка спирали исторического движения, когда снова будет мощно призвана творческая личность. И она возникнет.

Вот и попробуйте определить, когда был подъем культуры: во время «железного занавеса» или после его исчезновения? В начале XIX века Фридрих Шиллер провозглашает: «Die Morgenroete der Kulture» — «Заря культуры!». Через столетие, в начале XX века Освальд Шпенглер сумрачно фиксирует: «Untergang des Abendlandes» (закат вечерней земли — Европы, читай — закат культуры). Но между этими противоположными по сути восклицаниями звучало провозглашение, подхваченное в 70-е годы XIX столетия. Это знаменитый и забытый сегодня Kulturkampf Рудольфа Вирхова. Тезис, потерянный в звучании, но не покинутый в действии. Борьба за Культуру Духа — вот поле для реализации синдрома преодоления. ■

Даниил ТРИФОНОВ: «В МУЗЫКАНТАХ Я ЦЕНЮ СПОНТАННОСТЬ И ИСКРЕННОСТЬ ВЫСКАЗЫВАНИЯ»



Светлана Елина
Павел Левадный



Дарио Акоста/DG
Джессика Гриффин

— Вы сегодня являетесь одним из самых знаменитых и востребованных пианистов в мире и имеете карьеру, о которой мечтает большинство молодых музыкантов. В «эпоху» студенчества Вы представляли будущую жизнь именно такой?

— Конечно, многие вещи произошли спонтанно: победа на Конкурсе Чайковского, контракт с Deutsche Grammophon — такие события невозможно предугадать или специально спланировать. Даже 5 лет назад, когда я победил на Конкурсе Чайковского, я не ожидал, что у меня будет столько концертов. Приходится принимать новую реальность и учиться в ней себя проявлять. Я постепенно освоился с графиком, стараюсь его контролировать. В какой-то момент большое количество трансатлантических перелетов становится физически тяжело. Сейчас стараюсь планировать так, чтобы приблизительно два месяца проводить на одном континенте, без длительных перелетов.

— Можете ли Вы вспомнить, когда начало проявляться стремление к занятиям музыкой? Был ли в Вашей жизни момент «музыка или...», момент выбора?

— Все началось приблизительно лет с пяти. До этого я осознанно не интересовался музыкой, хотя дома, конечно, было пианино: мой папа — композитор-пианист (сейчас он в основном пишет духовную хоровую музыку, а в свое время, в 80-х, он участвовал в одной андерграундной панк-рок-группе), мама — теоретик. Когда мне было чуть меньше пяти

Имя Даниила Трифонова стало известным задолго до триумфальной победы на XIV Конкурсе им. П. И. Чайковского. Еще в 2008 году 17-летний музыкант стал лауреатом IV Международного конкурса им. А. Скрябина в Москве, а также получил I премию и специальный приз III Международного конкурса в Сан-Марино. После Конкурса им. Чайковского артист стал одним из самых востребованных музыкантов современности. А совсем недавно, 15 сентября, журнал Gramophone — наиболее известное и авторитетное в мире издание о классической музыке — присвоил Д. Трифонову звание «Артиста года–2016». Номинация «Артист года» является единственной, которую определяет не экспертный совет, а публика путем голосования на сайте. А симпатии слушателей всегда на стороне «правды». Даниил Трифонов правдив и пронзителен в своем творчестве. Избегая внешнего эпатажа, он возрождает, кажется, ушедшую в прошлое романтическую эстетику искусства, а его искренность и фантастическая одаренность прокладывают кратчайший путь к сердцам слушателей. В ходе двух встреч — в США и России — артист рассказывает о себе и своих творческих открытиях обозревателям нашего журнала.

лет, мы пошли на премьеру симфонии моего папы, и после этого я стал дома подбирать услышанное, позже сам начал немножко сочинять, пробовать инструмент. Родители заметили мой интерес и отвели меня в школу искусств № 18 в Нижнем Новгороде. Первые два года я учился там, а в возрасте 9 лет я первый раз приехал в Москву — к Татьяне Абрамовне Зеликман, у которой учился затем до 18 лет: в ее классе я окончил Гнесинскую школу. Кстати, в годы школьного обучения я сломал левую руку (мне было лет 13) и не мог играть почти 3 недели. Тогда и произошло глубокое осознание важности игры на фортепиано.

— После окончания Гнесинской десятилетки Вы уехали в Штаты...

— Я планировал уехать учиться за рубеж. Есть замечательный фонд Наума Гузика, который помогает молодым музыкантам из СНГ на первых порах обучения в США. Я подал заявку в несколько школ: в Нью-Йорке, Бостоне, Кливленде и Филадельфии. В итоге поступил в Кливленд, в класс Сергея Бабаяна. Именно у него рекомендовала мне учиться Татьяна Абрамовна. Я не был с ним знаком до этого, мы встретились уже на уроке. С новым педагогом определенное время всегда уходит на адаптацию, но в



классе Бабаяна я через месяца полтора-два полностью адаптировался. Вначале многие вещи для меня были новыми. В первый год огромной работой было вытягивание длинных линий в медленном темпе. Взять, например, третью часть Третьей сонаты Шопена: очень важно уметь ее «собрать» в темпе в два раза медленнее того, который считается традиционным. Технологически это работа как бы на музыкальных «выдохах»: берется дыхание, и затем происходит медленный-медленный выдох, который нужно «раздлиннить» на как можно большее время (вначале в течение такта, затем расширить на фразу, затем на всю страницу и потом уже постараться как бы выдохнуть весь эпизод до середины).

— *Речь не о физическом дыхании, а именно об ощущении?*

— Да, и это помогает построить затем единую форму, а в этом процессе должен быть огромный слуховой контроль и концентрация, потому что нельзя позволить ни одной ноте

«вытолкнуться», все должно быть на одной музыкальной линии.

— *Вы уже завершили обучение в Кливлендском Институте музыки?*

— Да. При этом на последнем курсе я заканчивал не по программе «Пианист», а по программе «Инструменталист-композитор». Это новая инициатива президента института Джоэла Смирнова, известного скрипача, игравшего в свое время первую скрипку в Джуллиард-квартете. Идея инициативы в том, чтобы вернуть былую традицию, столь популярную в XIX веке, когда музыканты совмещали исполнительство и сочинительство. Идея экспериментальная, и я был одним из первых студентов по этой новой системе. Благодаря ей, кстати, стала возможна премьера моего фортепианного концерта, который к нынешнему моменту же сыгран Питтсбургским Симфоническим оркестром под руководством Манфреда Хонека, а в июле 2016 — на фестивале в Вербье.

— *Как долго Вы писали свой концерт, помогал ли Вам кто-то с оркестровкой?*

— Еще в Москве я занимался в классе композиции Владимира Борисовича Довганя, получал и уроки оркестровки. Фортепианный концерт я написал, будучи студентом Кливлендского института, в котором консультировался с профессором Китом Фитчем.

Сам музыкальный материал приходит довольно быстро. Потом начинается работа. Оркестровка заняла уйму времени, причем я занимался ею во время турне. Везде ездил с миди-клавиатурой, даже в поезде работал в «Сибелиусе». А собственно музыка концерта (около 33 минут), если суммировать все отрезки времени, в которые я ею занимался, была написана примерно за месяц. Когда я создавал это сочинение, я был под глубоким впечатлением от Второго концерта Прокофьева (который тогда как раз учил), и тот алгоритм образов, который в нем присутствует, оставил отклик и в моем концерте. Для меня было важно, чтобы оркестр был

максимально вовлечен в процесс исполнения, поэтому оркестровая партия очень насыщенная.

— *Разделяете ли Вы композицию и фортепиано? Что для Вас первично?*

— Сложный вопрос, потому что, конечно, композиция требует определенного погружения, как и исполнительство. Это довольно трудно совмещать. Конечно, одно отражается на другом. В исполнении композиция помогает мне видеть причинно-следственные связи в плане гармонического языка, общей системы развития музыкального произведения, единства логики. Но в целом, конечно, и то, и другое энерго- и времязатратно

— *Многие композиторы очень ревностно относились к своим произведениям в плане свободы интерпретации исполнителем. Бетховен хотел, чтобы ноты стояли всегда у исполнителя: следовало неукоснительно выполнять указания автора...*

— У Бетховена — да. Все его ремарки являются неотъемлемой частью произведения. Но... Абсолютно все выразить в нотах невозможно. Когда я писал свой концерт, я понял, что самое простое — это записать ноты. А вот потом как объяснить, какую краску я слышу или, к примеру, какой оттенок акцента мне нужен? Нотный текст — это базовый «скелет», на котором можно что-то дальше творить. Он предоставляет довольно ограниченные возможности по указаниям. Кстати, композитор, который пытался как можно больше прокомментировать в своих произведениях, — это Лист. Он в некоторых местах пишет *dolce appassionato* — и при этом *pianissimo*. В таких моментах он пытался как можно ближе передать тончайшие нюансы своего слышания.

У Брамса, например, все намного более аскетично, но это не значит, что нужно играть только то, что в нотах обозначено. Иногда бывает так, что композитор просто не хочет слишком вмешиваться.

Когда-то я играл Второй концерт Глазунова и чувствовал гнет огромного количества ремарок. А в музыке Рахманинова все очень аскетично, почти как у Брамса, а сам он в своих записях делает все наоборот! Свой Второй концерт он записал дважды. И оба раза совершенно по-разному: в нотах пишет *piu mosso*, сам делает *meno mosso*. В нотах — *crescendo*, сам же исполняет *diminuendo*. У каждого композитора есть собственное уникальное видение.

В принципе работа над нотным текстом — это дешифровка. Нельзя принимать за «чистую воду» каждый акцент,



С Сергеем Бабаяном



Интервью Джефу Сперджону (радио WQXR)

но надо понять, что он означает, что стоит за ним. Важно чувствовать его внутренний посыл в контексте произведения. И в этом плане всегда хорошо обращаться к помощи педагогов. Я показываю своим педагогам каждую новую программу, потому что нет такого возраста, когда можно уже сказать, что больше учиться не надо. Всегда можно услышать интересные мнения. И, конечно, знакомство с другими записями тоже расширяет горизонт возможностей и представлений.

— **Как Вы учите произведение наизусть в условиях ограниченного времени?**

— Если речь идет о масштабном сочинении, где огромную роль играет форма, сложность конструкции и философия развития музыкального материала, то здесь время, точнее, его отсутствие, может быть врагом. Если говорить о небольшой пьесе, которую можно выучить для биса, достаточно и одного дня. В масштабном произведении можно быстро выучить текст, но дальше идет музыкантская работа, и для этого необходимо достаточное количество времени.

— **Сколько Вам необходимо времени, чтобы произведение можно было выносить на сцену?**

— Я бы сказал минимум месяц, чтобы охватить его и подробно проработать. Конечно, процесс работы над произведением никогда не останавливается. Можно также сказать, что в течение всего периода, пока произведение исполняется, нужно над ним работать, после каждого исполнения искать что-то новое.

— **Вы согласны с тем, что произведение на сцене «созревает»?**

— Все нельзя предсказать, и сцена диктует свои условия. На сцене ни в коем случае нельзя репродуцировать то, что происходило на занятиях, потому что сцена — это совершенно другое эмоциональное пространство, другая эмоциональная среда, к которой должен быть свой подход.

— **А какой у Вас подход? Вы же очень много выступаете.**

— К каждой акустике нужно приспособливаться, к каждому роялю. Мне помогает вот что: еще будучи студентом в Кливленде, я придумал один способ занятий, который, как мне казалось, поможет во время гастрольного турне, в котором нужно каждый раз встречать новый рояль и быстро к нему приспособливаться. Я в течение дня брал классы по такому принципу: один час на одном рояле, потом переходил в другой



С Лукасом Генюшасом

класс и играл на новом инструменте. Пять часов занимался на пяти разных роялях, чтобы уметь быстро уметь приспособиться к механике и особенностям инструмента. В Кливлендском институте это можно было делать, поскольку там много разных классов.

— **Что это дает?**

— Чуткость, отсутствие привыкания к какой-то одной механике клавиатуры. На каждой клавиатуре надо все заново искать, а если возникает привязанность к определенному типу ощущений, то потом, если необычный рояль попадается на сцене, к нему сложно приспособиться. А так — ты постоянно начеку.

— **Вы упомянули работу над образом. Восприятие произведения исполнителем и слушателем — совершенно разные вещи. Для пианиста произведение, которое он играет, это своеобразный фантом, комплексный образ в сознании, состоящий из слуховых, двигательных, эмоциональных представлений, а для слушателя...**

— Прежде всего, слуховой образ.

— **В связи с этим такой вопрос: занимаетесь ли Вы в отрыве от инструмента мысленной игрой?**

— Конечно, в голове занятия происходят естественным образом. Когда идет подготовка к концерту, нужно себя эмоционально разогреть. Это можно сравнить с привычным разыгрыванием перед концертом. Ведь разыгрывание — оно не физическое, прежде всего, оно ментальное. Например, ничуть не меньшую пользу, чем двухчасовое разыгрывание, может принести мысленное вживание в образ. Можно исполнить

произведение в голове от начала до конца, но особенно важно, мне кажется, найти образ в его ключевых эпизодах. Причем при поиске образа, насколько я понимаю, наиболее эффективным является не поиск идеала, а, напротив, поиск различных версий одного и того же образа, что дает определенную свободу на сцене (уже в зависимости от акустики зала, от сцены, от рояля), свободу следовать тому развитию, которое себя проявит.

— **Как у Вас происходит это внутри? Вы слышите музыку, видите нотный текст?**

— Я бы не сказал, что вижу нотный текст, нет. Сейчас представлю (несколько секунд думает). Да, физическая составляющая присутствует в образе, но она не является фокусом. Главное — это пространственное звучание.

— **А как музыка живет в Вас? В какой форме?**

— Это пути. Различные пути.

— **Как карта?**

— Возможно. Конечно, это, прежде всего, звуковые пути, но при этом они пространственные. Звук, но не сам по себе, а объемный. Звук в пространстве.

— **Можно ли сказать, что частью этого объема является акустика зала?**

— Да. Например, когда я участвовал в Конкурсе Чайковского, я ходил в зал послушать некоторых участников, чтобы понять акустику Большого зала консерватории. Потому что это очень сложный процесс. По-моему, Рахманинов говорил, что пианисты — рабы акустики. Огромную роль, особенно в сольном

концерте, играет то, как звук извлекается и как он достигает своей цели. Большое значение имеет и расположение рояля на сцене.

— **Вы упомянули Фестиваль в Вербье. Удобно ли Вам было играть в Зале Комба?**

— Да. В этом зале всегда ставят на сцену черную заднюю стенку. И это очень помогает — она как акустическая опора. Вообще, в залах, где рояль стоит ближе к задней стенке сцены, как правило, легче детально контролировать краски. Идеален в этом отношении Уигмор-Холл в Лондоне, потому что сцена там небольшая, на ней рояль-то еле умещается — вот там краски можно контролировать очень детально.

— **Когда Вы мысленно работаете над произведением, Вы представляете, как оно звучало бы на сцене?**

— Конечно. Добавлю еще: при мысленных занятиях можно представлять, как Вы играете в разной акустике. Можно представить, как Вы будете играть произведение в небольшом зале, при влажной акустике, или в акустически «сухом» зале, в «педальной» акустике (в церкви, например).

— **А что меняется в зависимости от нюансов акустики?**

— В первую очередь педализация. В более «сухом» зале приходится использовать больше педали, давать педальную вибрацию. Даже мера *rubato* зависит от акустики. В очень «сухом» зале всегда есть тенденция к укорачиванию звука, поэтому у него несколько меньше выразительная способность, что иногда приходится компенсировать выразительностью в плане времени. Напротив, в залах с очень выверенной, ближе к «педальной» акустике, очень важно строго соблюдать временные рамки, добиваться красок исключительно в звуковом плане — не во временном.

— **Как бы Вы охарактеризовали по Вашим акустическим ощущениям Большой зал Московской консерватории?**

— Там, скорее, «педальная» акустика, но он еще и очень большой. Поэтому там необходимо дополнительное время, чтобы звук долетел со сцены до конца зала. Как правило, в таких залах необходимо уделять внимание в первую очередь верхним голосам фактуры, так как у рояля верхние струны слабее, а чем больше дистанция между слушателем и струной (роялем), тем больше этот эффект проявляется.

— **То есть на конкурсе Вы ходили в зал и слушали еще и с прицелом на технологические адаптации в собственном исполнении, например, верхние голоса, педаль?**

— Да, конечно, еще и по темпам. В Большом зале нельзя, например, вдруг понестись слишком вперед, — это может привести к «мешанине».

— **А в Вербье Вам комфортно было играть?**

— Да, здесь вообще трудно что-либо «смазать». Я бы сказал, на первый план выходит энергетика зала.

— **Это что такое? Зрители или сам зал?**

— От зрителя очень многое зависит, конечно. Это то внутреннее эмоциональное состояние, возникающее, когда устанавливается эмоциональный контакт между публикой и исполняемым произведением. Насколько я понял, диктовать свои условия музыке — не лучшая стратегия, я имею в виду нарочитое навязывание своего прочтения в музыке. Прочтение, конечно, должно присутствовать. Но в первую очередь музыка должна структурировать отношение к ней, а не наоборот. И когда сердце становится податливым к музыке, тогда появляется возможность понимать, как эта музыка воздействует на тебя (потому, что ты ее слушаешь) и как она воздействует на слушателя.

— **Получается, Вы слушаете не себя, а именно музыку?**

— Да. Потому что, когда слушаешь себя, это действие *post factum*, после музыки. Изначально музыка рождается извне, а то, что рождается из рояля, — это *post factum*. На репетиции это важно, чтобы понять, как «работает» рояль. Но на концерте уши должны работать в миллисекунду перед звуком. Вслушивание в эту музыку — важно.

— **В музыку, которая сейчас рождается?**

— Да. Самое главное, чего нужно добиться перед выступлением, — концентрации. Если фокуса недостаточно, то легко можно отвлекаться на внешние воздействия — дождь, кашель, звонящий в зале телефон и т. п. Когда концентрация на очень высоком уровне во время концерта, все остальное находится в стороне, и сначала говорит музыка, а уже через нее — рождается музыка в исполнении...

— **Как Вы добиваетесь такой глубины концентрации?**

— Нужно побыть в тишине, отключить телефон, чтобы вообще ничего

не отвлекало. Лучше минимизировать количество контактов. Например, в день концерта я никогда не даю интервью и вообще веду отшельнический образ жизни, по крайней мере за несколько часов до концерта. Может помочь прослушивание записи одного из мастеров.

— **Записей того произведения, которое собираетесь играть?**

— По крайней мере, того композитора. Например, перед исполнением Рахманинова хорошо слушать его религиозные хоровые произведения. У Чайковского то же самое с его романсами и операми. Ведь влияние вокальной музыки композиторов на их же инструментальное творчество огромно. Впрочем, слушать записи — это не аксиома, конечно. Часто у меня происходит больше вслушивание в тишину. И потом — работа над образом. Можно просто взять несколько тактов. Например, первые такты в «Симфонических этюдах» Шумана — это до-диез минор, и его нужно обязательно найти перед выступлением. И в этом прослушивание записей может помочь, причем это может быть не обязательно рояльная музыка. Однажды перед исполнением «Симфонических этюдов» я слушал органное произведение Баха, запись Карла Рихтера. Это очень помогло мне найти нужное состояние.

— **Можно ли запомнить это состояние, чтобы потом в него входить снова?**

— Состояние нужно каждый раз заново найти. Иначе это будет искусственное внедрение, потому что сам человек уже другой. В этом плане — даже в физических упражнениях — одно упражнение в один день очень поможет, в другой — нет. Для одних произведений, например, очень полезно плавание...

— **Для каких, например?**

— Я бы сказал для тех, в которых нужно использовать приемы весовой игры.

— **Для Рахманинова?**

— Да.

— **А для Шопена? Мне кажется, бег очень хорош для Шопена, развивает мелкие мышцы.**

— Для Шопена хорошо играть этюды Шопена! (смеется)

— **Пианисты знают, сколь сильно отличается состояние во время занятий и работы в классе от состояния во время исполнения на сцене. Сценическое волнение — это тот быч, избежать которого удастся единицам. Как с ним справляетесь Вы?**

— Я бы сказал, что та концентрация, с которой мы занимаемся дома, в несколько раз усиливается во время исполнения, — она и является основным помощником в борьбе с нервозностью и волнением на сцене, потому что, как правило, если этой концентрации недостаточно, волнение и возникает. То есть недостаток концентрации усиливает волнение. А когда ум «вкопан» в каждую музыкальную интонацию, в каждую деталь, тогда пианист полностью в музыке, тогда волнения уже не замечаешь.

— Хотелось бы отдельно поговорить о такой теме, как «ощущение времени» на сцене. У Вас нет такого ощущения, что время на сцене течет иначе? По этой причине неопытные музыканты вдруг начинают быстрее играть на сцене, в то время как им кажется, что они играют в том же темпе, и удивляются потом, слушая себя в записи. Время на сцене начинается как будто медленнее течь для самого артиста.

— Я не знаю, что здесь играет роль — само время или просто интеллектуальная активность, которая усиливается, и это создает эффект, который Вы описали. Я недавно изучал книгу, скорее медицинского уклона, о свойствах работы мозга, и, по всей видимости, в моменты стресса или волнения у нас активизируются примитивные инстинкты, возникшие еще со времен, когда выживание являлось ключевым фактором продолжения популяции. В момент стресса у нас большая часть информации, минуя аналитические отделы мозга, поступает прямо в миндалину. Из-за этого у нас возникает животная инстинктивная реакция, так называемый fight or flight response. Время, кажется, бежит медленнее, могут даже ступни задрожать от прилива крови. Разумеется, это является выражением очень сильного волнения. В таких ситуациях стоит не позволять эмоциональной составляющей овладеть контролем по принципу первых впечатлений над исполнителем, тогда у нас появится шанс действовать осознанно. В таких случаях воля и осознанность играет ключевую роль. Это баланс аналитического и интуитивного.

— Занятия медитацией помогают Вам в исполнительской практике?

— Конечно. Медитация и физические упражнения и практики очень важны. Иногда мы не можем выразить то, что хотим именно потому, что физическое состояние не позволяет это сделать. Поэтому ничуть не менее важно, чем разыграться технически, «разыграть» и все тело: нужно, чтобы лопатки

были свободны, а здесь очень помогают йога, стретчинг, цигун, плавание. Например, когда я еду гастролировать в Японию, я всегда там делаю японский массаж. Вы знаете японский массаж? Когда первыми пальцами надавливают на акупунктурные точки, и массажист, допустим, «вонзает» первый палец в ступню, и вдруг в совершенно другом месте расслабляется сустав. Мне удобнее играть именно в Японии, потому что после массажа лопатки освобождаются. Этому нужно уделять внимание. Как настройщик настраивает перед выступлением рояль, можно настроить и тело. Это освобождает и руки, и мозги. Когда физическое состояние не подвержено никаким зажатостям, легче и сочинять, и заниматься...

— Когда ничего не мешает?

— Да, всегда проблемы здесь и вот там (показывает на спину, плечи, шею). Я очень много изучал строение мышц игрового аппарата, мышцы шеи, например. И существуют определенные стретчинг-практики, помогающие снять лишнее напряжение. О них я узнал из разных источников и объединил в своего рода систему для себя. Если я чувствую напряжение, например, от постоянных перелетов, я выполняю ряд упражнений, и мне это помогает.

— А можете пример какой-нибудь привести?

— Ну вот смотрите. Помещаете руку за спиной, шею наклоняете в ту же сторону, куда тянется рука позади спины, и растягиваете мышцы плеча и шеи 30–40 секунд. При этом свободно дышим, можно даже глубоко дышать, чтобы насытить мышцы кислородом. На каждый такой стретчинг мышцы должно уходить не менее 30–40 секунд. Вообще я много разговаривал с людьми, знающими в этой области.

Знаете, когда я готовил Второй концерт, у меня был некий звуковой идеал, к которому я стремился, и я искал способы, как к нему приблизиться. Я понял, что очень важна свобода в плечах и вообще в мягкой части спины. И я стал заниматься Вторым концертом в бассейне. Перед выступлением, помню, я просто плавал, и вдруг подумал, что у воды намного больше сопротивляемость, чем у воздуха. То есть теоретически, если «проиграть» произведение, находясь в бассейне, это может очень помочь высвобождению верхней части спины и плечей, что очень позитивно скажется на звуке, который мне хочется услышать в этом концерте. Потом я узнал, что такая практика довольно распространена среди дирижеров.

Эта практика имеет и большой музыкальный аспект, поскольку она помогает чувствовать пространство между нотами, чувствовать паузы. Они становятся более осязаемы. Вообще, к сожалению, довольно мало внимания уделяется физическому здоровью среди музыкантов, в том числе среди пианистов, а ведь многочасовые занятия за инструментом требуют и общей гибкости, и хорошей физической формы. Поэтому я стараюсь заниматься стретчингом и йогой, плаваньем, стараюсь много ходить. Хожу в походы иногда. Всегда предпочитаю пешие виды передвижения.

— А чем все-таки помогает непосредственно медитация? Это про то вслушивание в тишину, которую нужно практиковать перед концертом, или это концентрация и успокоение лишней эмоций?

— Это помогает в том, чтобы полностью снять контроль, ликвидировать его и слушать себя. Просто быть сторонним наблюдателем. Этого можно добиться и без педагога. Есть разные медитации из цигуна, стандартные. Можно просто спокойно сидеть и вслушиваться в тишину, можно представить океанские волны: волна поднимается от нижней части живота на вдохе постепенно вверх, до груди, и потом на выдохе эта волна также медленно спускается. Сначала активизируется воздухом абдоминальное дыхание и потом постепенно грудная клетка, а потом в обратном порядке — сначала грудная клетка, а потом живот.

— Медленно и осознанно дышим...

— Да, это медленно. Легче представить океанскую волну, которая постепенно поднимается на берег и потом отходит.

— И сколько мы таких дыханий сделаем?

— Сколько угодно, можно пять минут, можно пятнадцать. Я даже пробовал так заниматься, чтобы соблюдать дыхание.

— Это уже продвинутый уровень?

— Да, но эффект очень хороший: такое дыхание усиливает поток кислорода. При обычном дыхании мы используем легкие иногда только на 30%, а занимаясь таким образом, мы позволяем всему объему легких наполниться кислородом, в итоге мозг значительно обогащается кислородом. Допустим, вы чувствуете усталость: во время занятий можно так подышать, и можно еще так несколько часов позаниматься. 15 минут такого дыхания сразу «освежают»

голову. Если понять этот механизм, то можно выполнять такое дыхание и в движениях, например, во время ходьбы.

Вообще, странно, что в такой в общем-то травмоопасной профессии, как наша, не уделяется внимания «технике безопасности». Я бы вообще во все консерватории ввел инструктора по стретчингу или йоге. Я, например, в течение двух недель ходил даже в профессиональный класс по йоге каждый день. Причем это очень интенсивная йога была, американизированная, почти как фитнес — она усиливает спину. После

не йога, это другое. У меня не было времени все это охватить, у меня есть литература, которую я уже нашел, но пока еще не было времени ее читать.

— *Вы говорили об образах в процессе сочинения музыки. Что в связи с этим помогает Вам найти нужный образ для исполнения, помимо настройки на выступление, вхождения в эмоциональное состояние музыки и концентрации?*

— Думаю, соединение музыки с другими искусствами, в первую очередь с изобразительным искусством

Я помню, когда я был в Париже, сразу пошел в Музей Д'Орсе. На следующий день я играл Дебюсси и Равеля, и поход в галерею пришелся очень кстати.

— *А какая музыка Вам ближе?*

— Та, которая сейчас играет. В момент работы над произведением нужно сделать все, чтобы оно стало любимым. Есть сочинение, которое я могу слушать всегда, — это «Поэма экстаза» Скрябина. Я услышал его в 12 лет, и с тех Скрябин стал одним из любимых композиторов, и это произведение особенно, как и его Третья симфония.



Открытие XV Конкурса им. Чайковского (2015). С БСО им. П. И. Чайковского и В. Федосеевым

йоги при занятиях за роялем меньше устает нижняя часть спины.

— *А с Александер-техникой Вы знакомы? Она очень популярна и в Америке, и в Англии, в Лондоне она даже входит в учебный план музыкальных вузов.*

— Я слышал о ней, недавно начал изучать, но пока не было времени углубиться. Ведь есть еще техника Фельденкрайз, вот она как раз преподается в Кливлендском институте музыки. Сам я не ходил, но была моя девушка, и она осталась очень довольна. Это

в плане образности, с кинематографическим искусством или с литературным в плане повествования, и с архитектурой в плане конструкции и формы. То есть музыка объединяет все основные виды искусств.

— *А кого из композиторов Вы больше связываете в Вашем личном восприятии с живописью, например?*

— Мусоргского, «Картинки с выставки». Также с живописью очень связан Скрябин, особенно если смотреть того же Врубеля или Рериха, многие его модернистские работы, например.

— *Как сделать так, чтобы произведение, которое Вы должны выучить (например, современное произведение к конкурсу), стало близко Вам?*

— Нужно найти в нем вещи, которые тебя захватывают. У меня пока нет большого опыта игры современных произведений. Из конкурсных, например, на конкурсе в Сан-Марино, обязательным было произведение Чика Кория (классическое произведение с элементами джаза), на XIV Конкурсе Чайковского — «Этюд» Щедрина, а на Конкурсе Рубинштейна обязательным было не современное



С Юрием Башметом

произведение — это была пьеса Бен-Хаима, написанная в 30-е годы. В целом современной музыке я пока еще уделяю мало времени, но в этом есть и определенная стратегия: как можно больше внимания уделить классическому репертуару, вырасти на нем, а потом на классическом крепком фундаменте стоять новый репертуар. Пока я немного включаю музыки XX века в программы, например, 11-й опус Шенберга, Серенаду A-dur Стравинского, в планах — Прелюдии и фуги Шостаковича. Однако уже в сезоне 2017–2018 запланированы программы с включением обширной коллекции музыки XX века, а также одно произведение, которое пока еще не написано.

— **Как Вы расширяете репертуар по программам?**

— В среднем это полторы новые фортепианные программы в год и как минимум два фортепианных концерта, иногда больше.

— **Ваша жизнь предполагает почти непрерывные туры, путешествия по всем континентам. Есть у Вас ощущение того, что где-то у Вас все-таки есть дом?**

— Дом там, где самые близкие люди, где моя девушка, где мои родители. Чаще, конечно, я себя нахожу в Нью-Йорке и Москве, поскольку это мои основные «базы». Когда мой тур больше сконцентрирован на Европе и Азии, то обычно я возвращаюсь в Москву, а когда на Южной и Северной Америке — то в Нью-Йорк.

— **Жизнь концертирующего пианиста полна стрессов. Что помогает Вам справляться с нагрузкой?**

— Нужно достаточно отдыхать. И ни в коем случае нельзя жертвовать сном! Это, пожалуй, одно из главных правил. А во время конкурса нужно как-то отвести все мысли от всей этой «конкурсности», от принципа

соревновательности, просто относиться к этому как к концерту, на котором присутствует много известных музыкантов.

— **На что бы Вы посоветовали обратить внимание юным пианистам, ребятам, поступающим в консерваторию?**

— На записи мастеров XX века. Можно даже сделать такой ремикс: взять, допустим, 10 разных записей одного и того же произведения и сделать из них плей-лист и смиксовать так, чтобы не знать, кто играет, и потом слушать так, будто Вы — жюри на конкурсе. Слушать, улавливать нюансы, сравнивать различные пути, по которым музыка может идти при каждой интерпретации — все это для того, чтобы не увязнуть в болоте своих мыслей. Потому что когда мы занимается по семь часов в кабинете и ничего другого не видим, мы просто загоняем себя в клетку: да, мы работаем над разными аспектами исполнения, но при этом мы создаем привычки, о которых узнаем только позже. Например, когда прослушаем запись своего исполнения. Когда занимаешься, нужно стараться все время по-разному исполнять, искать себя в разных состояниях — сыграть одну и ту же фразу в десяти разных состояниях.

— **Какие качества характера нужны пианисту для того, чтобы жить и быть успешным в этой профессии?**

— Когда много занимаешься, нужно научиться развивать и вызывать в себе определенные эмоции: в музыке нельзя работать исключительно на впечатлении. Нужно научиться культивировать разные внутренние состояния — это довольно сложно и не в каждый момент этого легко достичь, но научиться это делать очень желательно. Особенно в наше время, которое довольно-таки материалистично. Все-таки нужно помнить, что во времена, когда

создавалась классическая музыка, большое значение придавали внутреннему миру, больше было глубины. Все это заложено в самой музыке, и она — результат или отражение определенного эмоционального состояния. Исполнитель должен определить это состояние и вжиться в него.

— **Вопрос о русской фортепианной школе. Вы, несмотря на обширную географию обучения, представитель именно русской фортепианной школы.**

— Конечно, и дело не в географии. Дело в традициях. Что самое интересное в русской фортепианной школе — это богатство ее традиций: каждый педагог привносит в нее что-то уникальное. Оба моих преподавателя — Татьяна Абрамовна Зеликман и Сергей Бабаян — наследники нейгаузовской школы. С. Бабаян учился у Веры Горностаевой, Льва Наумова и Михаила Плетнева, а Татьяна Абрамовна — у Теодора Гутмана.

— **Как Вы охарактеризовали бы русскую исполнительскую школу? Кто-то говорит про особое отношение к звуку, кто-то — о весовой игре, для кого-то это эмоциональность и глубокое отношение к художественному образу. Что в практическом смысле русская школа для Вас?**

— Это целый комплекс. Конечно, беспрецедентное отношение к звуку, к интонировке, к туше, во всех микроскопических особенностях. При этом драматургическое строение и развитие, огромное внимание к характеристичности образом, огромное внимание к краскам. Ведь русская школа впитала в себя лучшее из традиций европейский школ, еще когда великие польские педагоги приезжали в Россию.

— **Да, когда Николай Рубинштейн открывал Московскую консерваторию, он пригласил работать туда**

лучших преподавателей со всего мира.

— Да, и этот симбиоз в итоге выразился в этой «тотальности» русской школы. При этом очень бы не хотелось, чтобы этот ресурс, зачатый еще в XIX веке, исчерпался. Для этого, я считаю, необходимо быть открытым новым идеям, продолжать обмен музыкальными мнениями между различными школами, предоставлять постоянное расширение музыкально-мировоззренческой палитры, так как только таким образом можно поддерживать здоровую эволюцию школы. Довольно много интересного и значимого с культурной точки зрения происходит и в Европе, и в Америке, и быть по крайней мере осведомленным в этом необходимо.

— Что Вам больше всего нравится в музыкантах, в людях вообще? И что раздражает сильнее всего?

— В людях, в том числе в музыкантах, мне нравится спонтанность и искренность высказывания. Когда я был студентом Татьяны Абрамовны, то очень часто после уроков мы слушали различные записи, и это в основном были музыканты XX века: Софроницкий, Рахманинов, Корто, Гилельс, Рихтер, Микеланджели, Липатти, Гофман, Горовиц, Шнабель, Гизекинг и многие другие. Это оставляло сильное впечатление. Все исполнители очень разные, и всегда интересно пытаться понять интерпретацию произведения сквозь призму этого пианиста, его идеи. Я стараюсь быть открытым новому в своих впечатлениях. Но, конечно, у меня есть и любимые исполнители в каких-то записях, любимые интерпретации.

— Последний вопрос. Ваш кумир из мира искусства?

— Я бы назвал Сергея Рахманинова и Ференца Листа. Невероятно многогранные индивидуальности! Рахманинов — великий пианист, великий композитор, дирижер. У него ведь не только фортепианная музыка, но и потрясающая вокальная, симфоническая, церковная музыка. Лист был тоже мультикультурным деятелем. Он оставил и литературное наследие, способствовал популяризации многих произведений современников через свои транскрипции. Ведь в те времена во многих местах какие-то произведения можно было услышать только раз в жизни либо вообще не услышать их. Конечно, тогда фортепианные транскрипции помогали популяризации и оперной музыки, и симфонической. Поэтому я в своих собственных транскрипциях буду стараться избегать наиболее популярных произведений. Да, пожалуй, вот эти две личности: Рахманинов и Лист... ■





Они захватили два пьедестала — в Сиднее и Кливленде. Каждый из этих конкурсов входит в краткий перечень самых сложных соревнований олимпийского достоинства. Но им не светят государственные почести. Их не подхватывают волны телевизионных трансляций. Представители высокой Культуры не входят ни в пул спортсменов, ни в когорту героев шоу-индустрии. Сегодня они — носители славы и достоинства страны, их воспитавшей, — на дальней периферии внимания. Наше поздравление — робкая попытка восполнить дефицит справедливости, тихое восклицание в честь подлинных рыцарей нашего искусства, поразивших своим артистизмом дальние страны и подтвердивших сегодня былую славу отечественной музыки.

Андрей ГУГНИН

Международный конкурс пианистов в Сиднее
I премия, специальные премии «За лучшее исполнение концерта с оркестром», «За лучшее исполнение концерта XIX–XX веков», «За лучшее исполнение сонаты для скрипки и фортепиано», «За лучшее сольное выступление в I туре». Ангажементы: выступление с оркестром Мариинского театра и В. Гергиевым на фестивале «Лики современного пианизма» в Санкт-Петербурге, дебют с Лондонским Филармоническим оркестром, сольный концерт в цикле Les Grands Récitals в Ницце, турне по Австралии, участие в фестивалях в Германии и Исландии, запись CD на лейбле Hyperion Records.

Никита МНДОЯНЦ

Международный конкурс пианистов в Кливленде
I премия, специальные премии «За лучшее исполнение камерной музыки», «За лучшее исполнение произведения эпохи барокко»
Дебютный клавирабэнд в Нью-Йорке, запись CD (Steinway & Sons, Нью-Йорк), менеджмент на три года

Арсений ТАРАСЕВИЧ-НИКОЛАЕВ

Международный конкурс пианистов в Сиднее
II премия, специальная премия «За лучшее сольное выступление во II туре»
Ангажементы: сольный концерт на фестивале «Лики современного пианизма» в Санкт-Петербурге, сольный концерт в цикле Les Grands Récitals в Ницце, концерты в Австралии. По итогам конкурса представитель Universal Music Australia/Deutsche Grammophon предложил А. Тарасевичу-Николаеву контракт на запись пяти альбомов.

Георгий ЧАИДЗЕ

Международный конкурс пианистов в Кливленде
IV премия

Михаил ПЛЕТНЕВ: DE PROFUNDIS



КОНЦЕРТ



Людмила Кокорева



Ирина Шымчак

Москва
Филармония-2
8–9 сентября 2016
Михаил ПЛЕТНЕВ

Первые концерты восьмого Большого фестиваля РНО доставили много радости поклонникам искусства М. Плетнева. И об этом следует написать отдельно, как об уникальном, без преувеличения, событии нашей культуры.

Начало фестиваля было весьма необычным. Во-первых, потому, что два вечера подряд за роялем сидел сам Михаил Васильевич Плетнев. Впервые за всю историю фестиваля! Во-вторых, потому, что в первом из двух концертов он выступал в ансамбле с певцом. Это редкое событие. В-третьих, потому, что концерт проходил в непривычном месте, в новом Концертном зале имени С. В. Рахманинова («Филармония-2»). Находится этот зал вдали от центра, на юго-западе столицы с характерным названием улицы Олимпийская деревня!

Чтобы добраться до отдаленного района на такси в часы пробок или на метро, потребовался не один час. Что-то в самом факте «трудной дороги до нашей главной цели» все же было... Что именно — не знаю...

«Филармония-2» любезно предоставила публике специальный автобус от метро «Юго-Западная» до самого входа в зал. Кто-то приезжал, боясь опоздать, задолго до начала концерта, кто-то (как я, понадеявшись на такси) — с опозданием. Но, волею судьбы оказавшись в последних рядах балкона, мне посчастливилось «с высоты» обозреть зал и сцену, которая показалась огромной, пустынной и бесприютной. Одинокий рояль и одинокий Михаил Плетнев за роялем. И одинокий немецкий певец Штефан Генц у рояля. Звучала уже вторая песня из цикла Шуберта «Зимний путь». Можно сказать, что обстановка зала вполне соответствовала одиночеству героя и его зимнего пути. (Тем более что в зале было темно и холодно). Уточним: в программе первого концерта значился только «Зимний путь» длительностью более часа.

Штефан Генц знаком московской публике. Впервые я его услышала в «Волшебной флейте» Моцарта в партии Папагено. Эта опера в концертном исполнении оркестра и солистов под управлением М. Плетнева прозвучала на Новой сцене Большого театра

в рамках Первого Большого фестиваля РНО в 2009 году. Это была незабываемая, волшебная в буквальном смысле слова интерпретация Маэстро. Генц в роли Папагено был очарователен. После успешно московского дебюта он не раз выступал в российской столице. В музыкальном мире он известен как тонкий исполнитель жанра Lied, в свое время брал уроки у Дитриха Фишера-Дискау. Это можно было понять сразу по его вокальной технике и интонированию.

Ранее мне не доводилось слышать Михаила Васильевича в ансамбле с певцами. Хотя ансамблевую игру он, я знаю, любит, и многие его концерты в роли ансамблиста мне запомнились. В ансамбле с его участием, с одной стороны, всегда видна его дирижерская рука; с другой стороны, характерно то, что он никогда не стремится быть на первом плане. С участием М. Плетнева довелось услышать замечательные концерты, в которых звучали редко исполняемые сочинения Брамса (Фортепианный квинтет с Квartetом Бородина, две Сонаты для кларнета и фортепиано с М. Коллинзом, Трио для фортепиано, валторны и скрипки op. 40); сонаты Бетховена (в разное время с А. Бруни, В. Климовым, позднее с Г. Кремером), Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано Вебера (с М. Коллинзом), Фортепианный квинтет Шумана с Квartetом Бородина... Вспомнила, конечно, не все... И этот концерт, несомненно, останется в памяти всех слушателей «Филармонии-2». И прежде всего благодаря М. Плетневу.

Это был интересный дуэт! На протяжении всего длинного шубертовского цикла царил атмосфера полного взаимопонимания и органичного взаимодействия фортепиано и голоса.

Штефан Генц — камерный певец, обладатель не сильного, но приятного, мягкого по тембру баритона. С большим внутренним достоинством, благородно (без слез, крика и истерик) раскрывал он от песни к песне

трагический путь шубертовского героя. Цикл прозвучал на едином дыхании, в очень разнообразных нюансах, тонких контрастах, когда сквозь мрак пробивался свет. Мне понравились пластичные вокальные мелодические линии, чутко подчеркнутые неожиданные гармонические сдвиги, модуляции, контрасты мажора и минора (кстати, отмечу попутно, что Штефан поет все песни не в тональностях оригинала, а чаще всего на тон ниже). Понравилось звучание голоса в верхних регистрах в динамике *piano-pianissimo* — мягко, нежно. Высокая культура стоит за всем этим, иногда проявлялось и актерское мастерство, когда удавалось создать яркие картинку-зарисовки. Однако, не скрою, немалые потери в исполнении Генца были связаны, на мой взгляд, с тем, что ему просто не хватало голоса. Фразы не были слышны целиком, а лишь частично. Возможно, огромный зал или его акустика оказались неподходящими для камерного певца. Возможно, были другие причины (как говорят, «не в голосе»). В Интернете выложены многие записи песен «Зимнего пути» в исполнении Ш. Генца, и они очень хороши!

Известно, как велика в этом цикле (и вообще в песнях Шуберта) роль фортепиано. Ведь это, по существу, фортепианные миниатюры (с очень разнообразной фортепианной фактурой) с голосом. Не случайно Лист создал множество транскрипций песен Шуберта. В каждой песне — неизменные инструментальные вступления, «послесловия» и проигрыши в середине. Все это — широкое поле деятельности для пианиста.

Нечего и говорить о том, как много значило для певца участие в ансамбле с Михаилом Плетневым. Не преувеличу, если скажу, что событийность вечера определялась именно этим фактом. Художественное воздействие музыки на слушателей в данном случае определялось звучанием рояля Михаила Плетнева. От него исходил ток такой силы и такой яркой образности, что о певце просто иногда забывали. Он не мешал. При этом Плетнев в союзе с певцом совсем не стремился показать себя, свое неповторимое мастерство, видение и слышание хорошо знакомой всем музыки, а тонко и деликатно прошел всю эту дорогу длинного «Зимнего пути» «в ногу» со Штефаном Генцем. И именно это было замечательно! Разумеется, Плетнев вдохновлял певца своим искусством, глубокой прочтением, разнообразием красок, которые он находил для каждой песни... Возможно, темпы не без влияния Плетнева были чуть-чуть медленнее обычных. А уж знаменитое



▲ М. Плетнев, Ш.Генц

плетневское *pianissimo* прекрасно сочеталось с *pianissimo* певца.

9 сентября состоялся сольный концерт М. Плетнева. Огромный Концертный зал имени Рахманинова был заполнен до предела, и мне приятно было узнать в буфете перед концертом за чашечкой кофе, что моя соседка по столу — дама преклонного возраста — на этот концерт специально прилетела из далекой Канады. Думаю, что в зале оказалось немало людей, прилетевших из разных городов России и других стран. Видела целую группу японцев, слышала речь на разных европейских языках. Люди прилетают, чтобы глотнуть свежего воздуха и получить некий духовный заряд. Это о многом говорит...

Концертная сцена на этот раз была несколько уменьшена: как мне стало известно, по просьбе пианиста. С моей точки зрения, это улучшило общую зрительную картинку и, думаю, изменило акустику в лучшую сторону. (М. Плетнев в первую очередь всегда заботится об акустике).

Уже почти четыре года Михаил Васильевич радует нас своими выступлениями не только за дирижерским пультом, но и играя на рояле — соло или с оркестром (имею в виду концерты

после долгого перерыва). За прошедшее время прозвучало много разной музыки в интерпретации Плетнева: концерты Баха, Гайдна, Рахманинова, Скрябина, Чайковского (Концертная фантазия) Моцарта, Шумана, Грига... В сольных программах: сонаты Бетховена, пьесы разных опусов Чайковского, в том числе и Большая соната G-dur, сочинения Шопена, Шуберта, Шумана, Скрябина и многое другое.

Писать о том, как играет сейчас М. Плетнев, становится все труднее и труднее, его интерпретации достигли такого уровня, что любые слова уже бессильны выразить впечатление. Какое-то новое измерение Музыки... И все же...

Невозможно не удивляться и не восхищаться тем, что планка высочайшего мастерства у Михаила Васильевича устремлена вверх. Кажется, что лучше играть просто невозможно, а на каждом его концерте возникает ощущение, что это самый лучший, что такого еще не было... На самом деле понимаешь, что и все предыдущие тоже самые лучшие. И это удивительно, учитывая, что деятельность Плетнева-дирижера остается чрезвычайно интенсивной. Редкий случай, когда инструменталист, ставший дирижером, свое искусство исполнителя продолжает неуклонно развивать.

Программа концерта 9 сентября включала Прелюдию и фугу для органа a-moll Баха–Листа, Сонату e-moll и Балладу g-moll Грига (первое отделение); три сонаты Моцарта (№ 9 D-dur KV. 311; № 14 c-moll KV. 457; № 18 F-dur KV. 533) (второе отделение).

Необычное сочетание стилей. Очень яркий их контраст во всех отношениях и многоплановая образность. Кто же самый любимый композитор из программы? Создавалось впечатление, что самый любимый для Плетнева тот, музыку которого он играл в данный момент. Все он играл с любовью. Каждому произведению отдавал всю свою душу и свое невообразимое мастерство.

Прелюдия и fuga Баха–Листа — замечательное начало концерта. Сразу захватило необычайной красочностью органное звучание рояля. Может быть, на органе подобного и не услышишь. Монументально, глубоко, но без всякого звукового преувеличения, без нажима. Казалось, что слышишь самые различные регистры органа: в верхах — «флейты» и «гобой», в басах — фаготы и педали органа. И главное — насыщенность смыслом каждой интонации. После свободной импровизации в Прелюдии захватывало непрерывное, неуклонное течение мысли в Фуге, тема которой ненавязчиво, но рельефно просвечивалась в многоголосной фактуре, всегда новая и неповторимо прекрасная со своей линией развития. Длинная fuga, но ее хотелось слушать бесконечно.

Григ уж точно один из любимых композиторов Михаила Васильевича (конечно, как и Бах). Плетнев еще в молодости выносил его пьесы на концертную сцену, что было большой новостью. До сих пор помню концерт 10 мая 1986 года в Малом зале консерватории, в котором он поразил всех тем, что рядом с «Венским карнавалом» и Фантазией Шумана исполнил Двенадцать пьес Грига. И в том же году записал девятнадцать пьес из «Лирических тетрадей» разных опусов на компакт-диск — один из ранних шедевров Плетнева.

И вот после баховского сдержанного, очень внутреннего, «скованного» трагизма артист ввел нас совсем в другой мир — мир романтической скорби Грига. Это относится как к Сонате e-moll — раннему произведению композитора, так и к Балладе g-moll, написанной в зрелый период. Впрочем, музыка этих двух крупных фортепианных опусов очень разнообразна и, главное, своеобразна, с ярко выраженным национальным колоритом. Изумительно напевно прозвучали все лирические вариации Баллады и вторая часть Сонаты. Пианист словно рассказывал нам — неторопливо, тихо,

доверительно — романтические истории, новеллы, эмоционально окрашенные в самые различные краски. Рассказывал поэтично, тонко, просто, избегая внешних эффектов.

И совершенно неотразим был Плетнев в живой, скерцозной музыке, особенно в танцевальной. Разнообразная фактура (Григ предоставил пианистам простор для показа всех видов техники) буквально искрилась и сверкала яркими красками и тембрами под пальцами пианиста.

Но самое главное: именно национальный дух музыки Грига с особым теплом передал Плетнев. В двух этих циклах Грига он донес до нас и неповторимую прелесть северной природы, что так близка сердцу русского человека, и фольклорный мир Норвегии с особым очарованием норвежских танцев, и лирику северной души — скромную, тихую, но глубоко волнующую... Нашлось место и героическим образам и колокольному звону — как праздничному, так и погребальному. Завершалось первое отделение меланхолической мелодией Баллады в печальном g-moll. Минор, кстати, царил и во всем первом отделении.

Зато все второе отделение светилось лучезарным моцартовским мажором. Три сонаты Моцарта (KV 311, 457 и 533) прозвучали как единый триптих. Плетнев не хотел аплодисментов после каждой сонаты и не вставал на поклон. К сожалению, публика не поняла его намерения. Но все равно ощущение единого триптиха осталось.

Моцарт Плетнева — особая тема, которая заставляет бесконечно размышлять и бесконечно удивляться. Разумеется, он также один из самых любимых композиторов артиста. Не могу не вспомнить, что о своем Моцарте Плетнев заявил очень рано. Об этом мне поведал Евгений Михайлович Тимакин. Как-то на урок Плетнев принес Концерт d-moll Моцарта. Прослушав его, педагог заметил: «Миша, так Моцарта не играют». На что тот, внимательно посмотрев в глаза учителю, ответил: «А кто знает, как нужно играть Моцарта?». Тринадцатилетний мальчик уже имел собственное представление о том, как играть Моцарта.

Едва начав свою концертную деятельность, Плетнев не только часто включал в свои программы Моцарта, но решался играть и дирижировать концерты Моцарта одновременно, как это делал в свое время сам композитор. (Подобную практику М. Плетнев продолжает и поныне.) Причем выполнял это естественно, непринужденно, прежде всего заботясь об ансамбле. С такой же увлеченностью ансамблиста

Плетнев играл в фортепианных квартетах Моцарта (хорошо запомнились Квартеты Es-dur и g-moll в декабрьском концерте 2003 года в Доме музыки). Встав за дирижерский пульт, Плетнев включает в программы мало известные произведения Моцарта (балет «Безделушки», Траурная музыка, кантата «Радость масона», Псалом № 129 De Profundis clamavi, Мессу c-moll).

Как-то на мой вопрос, выдвигает ли Моцарт какие-нибудь особые проблемы для исполнения, Михаил Васильевич ответил: «Нет, но... для исполнения этой музыки все же непременно нужен некоторый полет мысли и фантазии». Хорошо сказано! Именно с полетом мысли и неистощимой фантазией исполняет Плетнев Моцарта. На интерпретацию неизбежно накладывает печать вся его многообразная артистическая деятельность дирижера хоровой, оперной и симфонической музыки и деятельности ансамблиста. Вот почему музыка Моцарта у Плетнева столь богата в образном плане, она духовно насыщена. Поражает новизна в интерпретации сонат Моцарта и при этом ошеломляющая простота, абсолютная простота.

«Добиться эффектов не сложно, значительно труднее добиться простоты», — сказал когда-то мне Михаил Васильевич. За простотой в плетневской игре скрываются психологические глубины Моцарта, его беспокойный мятежный дух, его запредельность. За каждым звуком, за каждой интонацией, произнесенной пианистом, мы словно слышим голос самого Моцарта, «весело-страстно наслаждающегося жизнью и притом, всегда помнящего о твоей смерти над собой...»¹. В Моцарте Плетнева детская чистота и непосредственность сочетается с какой-то недетской мудростью. Кажется, что эта музыка у него в новом измерении времени и пространства. Все в ней неожиданно, как будто бы слышишь ее в первый раз..

Слышание фактуры у Плетнева чисто композиторское. Он умеет придать особую глубину звуковому измерению, как бы насыщая тематизмом всю ткань. Даже простой аккомпанемент в сонатах Моцарта у него наполнен смыслом. Это, надо сказать, совершенно новое в фортепианном искусстве нашего времени. Простые «альбертиевы» басы, аккорды, отдельные звуки — всегда это что-то: то тембры пиццикато струнных, то переборы арфы, удары литавр, барабанчики, подпрыгивающие фаготы... Также и в мелодических пластах фактуры, в фанфарных мотивах звучат трубы, в ариозных — человеческий

¹ Цит. по кн.: Г. Чичерин. Моцарт. Л. 1973. С. 46-47.

голос, поющий или говорящий. О чем-то этот голос все время рассказывает. Рассказывает человек, глубоко и тонко чувствующий, наделенный богатой фантазией. Вот откуда это новое музыкальное пространство! Пространство театра, пространство оркестра! Нет нужды говорить о чувстве меры, безукоризненном вкусе, элегантности в интерпретации Моцарта. Это очевидно. Но о *rubato* следует сказать отдельно! Оно связано с говорящей природой интонирования, словно это человеческая речь с точками, запятыми, двоеточием, тире, выделенными по смыслу словами. Вот откуда его свободное дыхание в интонировании, особое время течения музыки Моцарта. В этой речи нет пустых ненужных слов, все полно смысла и значительности. Диапазон чувств — безграничный,

градации — тончайшие. Богатое воображение Плетнева, обширные знания позволяют наполнять музыку сонат персонажами опер — действующими, двигающимися, говорящими: они являют неожиданные картинки и забавные ситуации. И вдруг в простейшей начальной нисходящей фразе Сонаты № 18 F-dur — словно прощание с жизнью. Как это возможно?

Вторые части трех сонат были исполнены с гипнотической силой воздействия на слушателей, особенно последнее *Andante* KV 533, абсолютно невообразимое. Казалось, что в нем заговорил сам Моцарт из XXI века. Да, это была музыка XXI века! Почему — очень трудно объяснить. Просто современная музыка, и все. Плетнев в ней умудрился отразить сложнейший мир чувствований современного человека,

потерянного в потоке шумов, задавленного потоком информации, жаждущего тишины, покоя и нежности. Какое-то таинство... Мистерия тишины!

Захватывающий дух совершенства царил во всем концерте... Но главное — любовь. Любовь к музыке! Поэтому «Грезы любви» Листа в качестве первого биса — волшебная точка концерта. Сколько чувства, притом без всякого пафоса, вложил Михаил Васильевич в этот ноктюрн! А Этюд под названием «Искорки» Мошковского, второй бис — как шутка гения. Даже «Искорки» Владимира Горовица несколько потускнели перед фейерверком звуков Михаила Плетнева.

Какой же чистый, целомудренный, неиссякаемо богатый источник питает искусство этого удивительного артиста?.. ■

РОМАНТИКА И МИСТИКА

Вадима ХОЛОДЕНКО

«Музыка жива мыслью!»

А. Н. Скрябин



В странную эпоху мы живем. Сумасшедший темп жизни делает нас толстокожими, время просачивается сквозь пальцы, мы не замечаем ценностей, имеющих свой, вневременной якорь...

Нам постоянно кажется: успеем, еще не поздно, похожее событие произойдет, и не раз. Нет, так не бывает. Если судьба дарит шанс на встречу с чем-то, что явно рвет шаблон реальности, и спинным мозгом понимаешь, что столкнулся

с абсолютно уникальным явлением космического масштаба, значит, тебе очень сильно повезло. И не факт, что это повторится. Только способны ли мы ценить эти подарки судьбы? Вот и концерт Вадима Холоденко в Малом зале Московской консерватории для тех, кто там оказался, стал таким мистическим подарком судьбы.

Вадим Холоденко балует Москву сольными концертами столь редко, что за все время его карьеры (весьма и весьма насыщенной), клавирабенды пианиста в столице можно по пальцам пересчитать. Настолько редко, что, боюсь, скоро мы будем так же выжидать его выступлений, как сейчас выжидаем традиционные ежегодные приезды в Санкт-Петербург Григория Соколова. Впрочем, все-таки надеемся, что один из любимых учеников Веры Васильевны Горностаевой будет к своим поклонникам более милостив, ибо далеко не все имеют возможность выезжать в зарубежные страны, чтобы насладиться его творчеством.

Сольный концерт 15 июня замыкал консерваторский абонемент «Музыкальное приношение Вере



Ирина Шымчак

Москва
Малый зал
консерватории
15 июня 2016
Вадим ХОЛОДЕНКО

Горностаевой», в рамках которого в течение всего сезона ученики выдающегося педагога и пианистки представляли в Малом зале Московской консерватории четыре сольных программы: открыл абонемент 6 октября внук Веры Васильевны Лукас Генюшас, затем 15 января эстафету подхватил Андрей Гугнин, 25 мая продолжил Даниил Саямов, и в завершение абонемента выступил Вадим Холоденко. О педагогических достижениях Веры Васильевны сказано уже много, тем не менее сольные выступления этой блистательной четверки творческих индивидуальностей весьма наглядно продемонстрировали масштаб ее гениального дара наставника. В каждом из своих учеников она видела ту самую грань таланта, которую потом, развивая, бережно пестуя, выводила на потрясающий уровень.

Программу, представленную 15 июня, Вадим Холоденко уже «протестировал» зимой на музыкальном вечере в Мемориальной квартире Святослава Рихтера, и уже тогда счастливицы, там побывавшие, имели возможность ознакомиться с его великолепными трактовками Шумана и Скрябина. Однако вторая часть программы в летнем варианте была изменена (вместо этюдов Скрябина — 24 прелюдии ор. 11 и Фантазия ор. 28) и доставила абсолютно новые впечатления. Впрочем, самым главным впечатлением стало, пожалуй, совершенно отчетливое ощущение нового звука, новой глубины и проникновенности эмоций, мощной волной обрушившихся на публику. Да, мы привыкли к эмоционально дозированной и «объективной» манере Холоденко, исполнительский почерк которого всегда отличала благородная сдержанность, отточенный артистизм и непринужденная продуманность импровизации при неизменно высочайшем уровне пианистического мастерства. В этот раз перед нами предстал другой Вадим: искренний в эмоциях, не скрывающий их за идеальной виртуозностью и кажущейся невозмутимостью. Это было открытие того рода, которое никогда больше не повторится, уж так сложились обстоятельства...

Итак, первое отделение: **«Ночные пьесы», ор. 23,** и **«Юмореска», ор. 20 Роберта Шумана.** Пианист спокойно расположился за роялем и задумчиво, сосредоточенно, но при этом абсолютно свободно, на одном дыхании исполнил четыре пьесы — с неумолимо нарастающим драматизмом и экспрессией, но не перегибая, не пережимая, не уходя в грохочущее forte. Это была очень бережная трактовка противоречивого послания Шумана.

«Ночные пьесы», непосредственно направляющие своей атмосферой к гофмановским «Ночным рассказам», удивительно подошли «новому» Холоденко. Совершенный пианизм и традиционная певучесть звука остались. К ним добавились терпкая обнаженность эмоций, простота (конечно, кажущаяся) и феноменальная по силе воздействия образность. Гофмановско-шумановское «изображение ночной стороны души», пропущенное через внутренний мир пианиста, выплеснулось в зал невероятной красоты музыкой. Получилось точно по Фейнбергу: *«Тяжесть — и воздушность, мощь — и болезненная хрупкость, четкость — и призрачность, реальность и фантастика».*

В «Ночных пьесах» Вадим шел по нарастающей, легко, без малейшего труда, словно и не было в этих шумановских головоломках никаких пианистических трудностей. Возникающие под пальцами пианиста «ночные видения» выстраивались в стремительно меняющуюся от света к мраку, от нежности к ярости, от иронии к улыбке галерею образов. Четыре пьесы — четыре вдохновенных рассказа, сплетенных в одно завораживающее целое. С ошеломляющим мастерством используя гипнотические колебания ритма, неожиданные темповые смены, тончайшие градации между mezzo piano и pianissimo, Холоденко показал нам потусторонний микрокосмос «Ночных пьес» совершенно мистическим образом. Затем стремительно перешел к «Юмореске».

«Юмореска» (сочинение, написанное Шуманом чуть раньше, чем «Ночные пьесы», но все в том же 1839 году) — пьеса с таким многоликим содержанием, что выразить все оттенки эмоций Шумана, щедрой горстью «зашвырнувшим» их в эту фантазийную музыкальную бездну, невозможно одними лишь пианистическими методами. Впрочем, кроме методов пианистических, Холоденко использовал целый веер эмоциональных средств. Словно проверив клавиатуру рояля и свои возможности на «Ночных пьесах» и убедившись, что зыбкая шумановская ритмика ему подвластна, пианист самозабвенно погрузился в прихотливый мир «Юморески». Начав с задумчиво-нежного прикосновения к клавишам, с абсолютной ритмической свободой, непринужденно и уверенно Вадим повел нас сквозь фантастический лес причудливых образов. Тут было все: и воздушная легкость туше, и трепетная поэтичность, и смелое rubato, и чудесный, мягкий, объемный звук. Особенностью этого исполнения стала потрясающая искренность, с которой было сделано это музыкальное высказывание, и порывистая

теплота, бьющая через край, передающаяся публике живой волной. Это был удивительно «личный» Шуман — такой, какой мог возникнуть только в тот момент душевного состояния пианиста, в тех обстоятельствах, в тот день, в том зале... Такого исполнения больше никогда не будет.

Антракт был очень кстати, ибо за это время ошеломленные слушатели успели немного прийти в себя. Скрябинское отделение, казалось, не могло быть лучше, чем шумановское, и публика немного расслабилась. Не тут-то было... Каким обманчивым оказалось это ощущение! Программу концерта Вадим составил, естественно, с глубочайшим смыслом. Шуман–Скрябин оказались в этой связке не случайно, да и выбор произведений был сделан тончайшим образом. Возникало ощущение, что пианисту нужно было высказаться, «сбросить» с себя весь груз эмоций, и Шуман (романтический мистик) со Скрябиным (мистическим романтиком) идеально для этого подошли.

Существует множество трактовок первых прелюдий Скрябина (ор. 11) выдающимися пианистами: их исполнили Рихтер, Горовиц, Плетнев, Алексеев, Гизекинг, Софроницкий, Нейгауз, Бахауэр, Соколов... И до сих пор возникают бесконечные споры: это звучит «по-скрябински» или нет? На концерте Холоденко таких вопросов не возникало, таким по-скрябински исповедальным, «нематериальным», мистическим получилось исполнение. Вадим играл прелюдии, словно в них растворяясь, и каждая из двадцати четырех звучала как маленькое «тайнодействие». Известно, что молодой Скрябин, влюбленный в поэтику Шопена, работал над опусом 11 в течение восьми лет — с 1888 по 1896, намереваясь создать огромный цикл из 48 прелюдий (по две в каждой тональности по квинтовому кругу), однако затем ограничился одним. Но и эти 24 миниатюрных шедевра, как омузыкаленные стоп-кадры, запечатлевшие сиюминутность впечатлений, прекрасны каждый в отдельности, а сплетенные в одно целое вызывают мощнейшее драматическое переживание. Так получилось и в этот вечер. Безо всякой рисовки и видимых усилий, абсолютно раскрепощенно Холоденко погрузил весь мир вокруг себя в состояние, граничащее с потерей ощущения физического присутствия в конкретном месте и времени, когда словно воспаряешь в иную реальность и дышишь иным воздухом.

Это был невероятный Скрябин. Тот, который запоминается на всю жизнь. Жаль, что не велась запись концерта, ибо это исполнение — поистине

бесценно и могло бы войти в наш золотой фонд... Мастерство Вадима раскрылось в этом концерте с феноменальной силой. До этого концерта многие считали, что стихия Холоденко — это Лист, но теперь возникло ощущение, что именно Скрябин на нынешнем этапе жизни особенно близок Вадиму. Впрочем, пианист молод, и, как он сам заметил в одном из интервью, «когда узнаешь все больше и больше музыки, естественно, меняются пристрастия и вкусы».

В продолжение скрябинской темы и в завершение программы Вадим исполнил Фантазию — произведение, «забытое» самим Скрябиным, который «долго не мог вспомнить, когда и где он написал эту вещь» (Л. Сабанеев. «Воспоминания о Скрябине»). Уже не ранний лирик Скрябин, но еще не автор Третьей симфонии и «Прометей». Тем не менее вещь эта прекрасна, и в трактовке Вадима прозвучала очень непосредственно, свежо и взволнованно. Поразили полнота живого, различного звука, его осязаемый объем,

невероятное туше, сочные басовые аккорды, смело подчеркнутые точной pedalю (как тут не вспомнить слова Антона Рубинштейна: «Педаль — душа рояля?»). Непроизвольно перед глазами возникла картина: словно сидишь на берегу моря, но не южного, с его откровенной, одурманивающей роскошью, а северного, с неброской сдержанной красотой и волнующей зыбкостью жемчужного марева. И снова восхитила особенная техника Вадима, когда прикосновения подушечек пальцев настолько мягки, что, кажется, пианист и не нажимает на клавиши, а силой мысли заставляет их издавать нужные ему звуки... В Фантазии это проявилась очень отчетливо.

Но не только техника, безусловно, имела значение для создания столь непосредственного переживания. Вадим, прежде всего, художник звука, умеющий создавать «эффект присутствия» несколькими точными штрихами. Правда, штрихи эти весьма и весьма продуманны — случайного тут ничего нет, и в каждой фразе, каждом фрагменте,

каждой эмоции пульсирует мысль пианиста. «Музыка жива мыслью!» — говорил Скрябин, и это высказывание в полной мере можно отнести к Холоденко: это именно «думающий пианист», который не застывает в какой-то одной, определенной точке, эмоции, достижения, а постоянно развивается.

P.S. Казалось, после такой насыщенной программы, когда чаша впечатлений заполнена до предела, а ты боишься ее расплескать и стараешься сохранить драгоценные впечатления как можно дольше, любой бис будет лишним... Однако Холоденко решил иначе и подарил публике два изумительных биса — обе вещи из его предыдущей сольной программы в БЗК, обе вещи Листа. Сначала прозвучала Венгерская рапсодия № 19, затем «Призыв» из цикла «Поэтические и религиозные гармонии», причем и то, и другое Вадим исполнил так вдохновенно, мощно и темпераментно, как будто и не было этой исчерпывающей и эмоционально, и физически сложнейшей программы. ■

СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ МАСТЕРСТВА



Сергей Бирюков

Москва
Рахманиновский
зал консерватории
18 мая 2016
Денис МАЦУЕВ

У Дениса Мацуева есть обычай: после монументального проекта устроить себе концерт-отдых и вместе с друзьями-коллегами сыграть что-нибудь из любимого камерного репертуара. Например, пару лет назад, организовав и проведя Международный конкурс юных пианистов Astana Piano Passion, он придумал «разгрузку» в виде исполнения Квintета Танеева в Большом зале Московской консерватории. Правда, «разгрузка» эта весьма относительная, многие пианисты сочли бы интенсивнейшую фортепианную партию Квintета орешком крепче иных концертов с оркестром. Вот и весной 2016 года, после проведения Первого международного детского конкурса Grand Piano Competition в Москве, где Мацуев выступил автором идеи и главным мотором, он придумал себе релакс с порядочным «обременением»...



Д. Мацуев, М. Петренко



Г. Казаян, Д. Мацуев, А. Рамм

Через 13 дней после завершения курса Мацуев объявил камерную рахманиновскую программу. Выбор композитора не требует дополнительных объяснений: музыка Сергея Васильевича с ее эмоциональной и пианистической насыщенностью, с ее глубинной русской натурой, может быть, как никакая другая соответствует индивидуальности Мацуева. Совершенно понятно и начало программы: Элегическое трио g-moll — одно из самых любимых исполнителями и слушателями сочинений этого жанра в отечественном репертуаре.

Правда, человек, поверхностно знакомый с творчеством Мацуева, мог бы испытать опасение: не заслонит ли этот «рыцарь фортиссимо и престиссимо» других участников ансамбля? Но те, кто внимательно следит за карьерой пианиста, знают: Денис в ансамбле — это совершенно другой музыкант... Впрочем, как другой — человек-то тот же! Возможно, в камерном репертуаре даже больше проявляются черты такие личности Дениса, как артельность, верность команде, желание поддержать друга... Вот и в Трио мягкое журчание и одобрительные «вторые» рояля создавали надежную опору благородным линиям скрипки и виолончели, на партии которых Денис позвал **Гайка Казаяна** и **Александра Рамма**.

Однако Мацуев не был бы собой, если бы хоть в одном сочинении не дал вырваться своему пианистическому темпераменту в полной мере. Для этого он выбрал опять-таки одну из самых играемых у Рахманинова Вторую сонату.

Играл он ее с огромной свободой. Порой даже не то что играя, а как бы наигрывая. Иногда (например, в побочной партии первой части) в акварельной прозрачности туше чудилось даже нечто джазовое. Что не удивительно

для фаната джаза Мацуева, но ведь и у Рахманинова эти элементы присутствуют — только в более позднюю, американскую пору. Мацуев в такие моменты словно моделировал ностальгический взгляд Сергея Васильевича из заокеанского далека на свою невозвратимую российскую молодость. Тонкость владения звуком, когда контраст регистров вырастает в контраст тембров, достигла максимума во второй части с ее громадной (при скромной шестиминутной протяженности) динамической аркой от пианиссимо к форте и обратно. А вот в третьей части случилось то, чего опасался и я, знающий манеру Дениса далеко не понаслышке. В экспозиции (при всей бурности этой музыки) — абсолютная четкость, свобода акцентов, роскошное пение побочной темы... Но в разработке (которая одновременно и «въезд» в репризу) акселератор словно заклинило — сумасшедшая скорость и звуковой пережим, к сожалению, привели к потере четкости музыкальной ткани.

Зато все второе отделение стало великолепно в своей внешней скромности реабилитацией за эти слетевшие на несколько минут тормоза. Денис и солист Мариинского театра Михаил Петренко (бас) исполнили 19 романсов Рахманинова. У Михаила красивый, звонкий тембр, что помножится на большой сценический опыт. Искренняя теплота и достоинство «Письма Станиславскому» соседствовали у него с трогательной, какой-то даже женственной незащищенностью во «Вчера мы встретились». «Судьба» выросла в оперный рассказ масштаба монологов Бориса Годунова у Мусоргского. А рядом — хмельное шуткование в «Икалось ли тебе»... И все же в целом пению петербургского гостя не хватало

уверенной моделировки фраз, его кантилена звучала не совсем устойчиво, иногда даже в смысле звуковысотной чистоты. И тот самый звонкий тембр тоже довольно быстро приелся, так как исполнитель его почти не варьировал, «гвоздя» одинаковой краской и атаки фраз, и их кульминации, и окончания.

Вот тут Денис выступил истинным спасителем. Вы представляете, как он мог бы «разгуляться», допустим, в «Весенних водах» — этом романсовом аналоге мажорных прелюдий или в той же «Судьбе» — вокально-фортепианной параллели самых драматичных этюдов-картин? Но он снова превратился в тонкого, послушного интересам целого ансамблиста, лишь изредка «отрываясь» там, где автор оставял его одного и дарил несколько кантиленных или колористических фраз. Скромное обаяние мастерства — так бы я суммировал впечатление от работы Мацуева в концертмейстерской роли.

«Люблю этот жанр с консерваторской юности, — признался музыкант после концерта. — Какие-то из романсов я играл по нотам, тем более что для голоса Михаила их пришлось транспонировать в другую тональность. Но были и такие, что в ноты глядеть не возникало никакой нужды, даже играя в транспозиции. Потому что помню их еще по студенческому концертмейстерскому классу.»

Добавим, что в сезоне 2016–2017 этот опыт Мацуеву, скорее всего, снова пригодится: в его планах с сотрудничеством с самыми знаменитыми вокалистами, в том числе немецким тенором Йонасом Кауфманном. Активный отдых, который позволил себе Денис 18 мая в Большом зале консерватории, будет, надеемся, иметь самые добрые последствия для большой концертной жизни пианиста. ■



13 мая 2016
Малый зал
Московской
консерватории
Георгий ЧАИДЗЕ



Одним из ярких событий концертного сезона Московской консерватории стал абонемент «Сергей Доренский представляет...», представивший разные поколения учеников мастера. Состоялись сольные концерты Николая Луганского, Александра Штаркмана, Андрея Писарева и Павла Нерсесьяна. Завершал абонемент концерт Георгия Чаидзе — самого молодого в ряду представленных имен. Этот пианист, закончивший Московскую консерваторию и аспирантуру в классе С.Л. Доренского, нечасто выступает в России, но активно гастролирует за рубежом и уже имеет в своем активе большой список достижений: победы на крупных конкурсах, участие в престижных фестивалях.

Уже самым выбором программы Чаидзе продемонстрировал изрядную уверенность в собственных силах. Сочетание произведений было достаточно необычным: в первом отделении за «Лесными сценами» Шумана следовали четыре этюда-картины Рахманинова из ор. 33, а во втором с двумя рапсодиями ор. 79 Брамса соседствовала Восьмая соната Прокофьева. Из этих сочинений лишь пьесы Рахманинова принадлежат к традиционному «виртуозному»

репертуару; другие же произведения, скорее, ожидаешь встретить в программе зрелого пианиста.

«Лесные сцены» в последнее время, в отличие от других циклов Шумана, исполняются крайне редко. В своей интерпретации пианист основное внимание уделил тщательной проработке деталей и созданию ярких образов в каждой пьесе. Чаидзе продемонстрировал мастерское владение динамическими оттенками и сумел найти неожиданные краски даже для самых «простых» пьес цикла. Безусловно, такое исполнение оригинально и вызывает большой интерес. В то же время спорным кажется соответствие такой интерпретации замыслам самого композитора. Дело в том, что «Лесные сцены», наряду с «Альбомом для юношества», представляют собой очевидное воплощение в творчестве Шумана стиля бидермейер с его несколько наивной сентиментальностью и спокойной простотой высказывания. В исполнении пианиста отдельные пьесы («Проклятое место», «Вещая птица») приобретали излишне таинственный, мистический оттенок, и интерпретация казалась иногда не вполне естественной и не всегда органично соответствующей самому духу этой музыки.

Этюды-картины Рахманинова прозвучали так, будто бы за рояль сел музыкант совершенно иного склада. Пианист исполнял их крупными мазками, стремясь передать эмоциональное напряжение этой музыки, ее обостренный нерв. И это ему удалось, кроме того, Чаидзе смог найти собственный подход к этим сверхпопулярным произведениям. Его этюды-картины неожиданно перекликались с экзотическим стилем Скрябина, слышались и явные прокофьевские пассажи. Очевидно, что музыка Рахманинова особенно близка пианисту.

В рапсодиях ор. 79 Брамса Георгий Чаидзе вновь вернулся к размеренному, «интеллектуальному» стилю игры, продемонстрированному им в цикле Шумана. Наиболее удалась Рапсодия h-moll: глубина и весомость музыкальной мысли гармонично сочетались с насыщенным эмоциональным наполнением интерпретации. Во Рапсодии g-moll пианисту отчасти не хватило целостности восприятия, некоего взгляда «сверху»: произведение прозвучало как ряд проработанных фрагментов, не всегда

в достаточной мере связанных друг с другом.

Безусловной кульминацией вечера стала Восьмая соната Прокофьева. Это масштабное музыкальное полотно, одно из самых сложных среди фортепианных сочинений композитора, требует от исполнителя исключительной концентрации внимания и воли. И тут «интровертный» исполнительский стиль пианиста оказался особенно уместен: Чаидзе удалось оригинально и последовательно раскрыть разноплановое содержание сочинения. Первая часть прозвучала как глубокое философское повествование, где музыкант смог соединить в одну протяженную мысль разрозненные тематические фрагменты. Во второй части пианист продемонстрировал тонкое владение искусством фразировки. Третью часть Чаидзе исполнял в значительно более быстром темпе, чем это традиционно принято. Сложно сказать, было это продуманным решением или же результатом сценического воодушевления, но в любом случае финал прозвучал особенно эффектно и красочно. Стоит отметить ясное, но при этом мягкое и полнозвучное туше музыканта: это качество в музыке Прокофьева приобретает особую ценность, ибо многие пианисты, к сожалению, предпочитают отталкивающий, резкий, чрезмерно «стучащий» звук.

Профессор Доренский во вступительном слове представил своего ученика как «пианиста-интеллекта». Действительно, спокойный, интеллектуально насыщенный стиль исполнения Георгия Чаидзе выгодно выделяет его среди молодых пианистов. В то же время подобное направление интерпретации не во всех случаях однозначно уместно. В сонате Прокофьева оно действительно приводит к художественно убедительному результату, однако в «Лесных сценах» подобное стремление к созерцательности и поиску психологической глубины вступает в некоторое противоречие с самим духом этого произведения. Подчеркнем: концерт Георгия Чаидзе стал по-настоящему интересным событием. Пианист ведет глубокую и вдумчивую работу над поиском своего стиля. Надеемся, что этот напряженный труд приведет его к вершинам мастерства. ■

Владимир ТРОПП: «НАСТОЯЩИХ ПЕДАГОГОВ ПОРА ЗАНОСИТЬ В КРАСНУЮ КНИГУ»



Павел Левадный



Фото из архива В. Троппа

— Вначале традиционный вопрос: как Вы стали музыкантом? Возможно, были альтернативы судьбы?

— Я никогда не думал, что буду музыкантом. Наше поколение, в большинстве своем, росло само по себе, как трава. Все мы ходили в обычные музыкальные школы.

У меня была старшая сестра (на 4,5 года старше). Ее учили играть на рояле. Няня, которая возила ее на уроки, брала и меня с собой. И однажды учительница, с которой она занималась, сказала, указывая на меня: «Надо его учить музыке». Через некоторое время сестра перестала музыкой заниматься, а я, наоборот, начал.

Мой отец был врачом, и среди его пациентов были музыканты. Один из них — профессор Владимир Романович Шор, известный пианист. Отца как врача иногда приглашали в театры (дежурить во время спектаклей), и в одной из лож для него резервировали место. Благодаря этому я в детстве просмотрел массу оперных спектаклей в Большом театре и филиале Большого. Все эти впечатления оказали сильное влияние на меня.

Владимир Романович Шор (он тогда работал в институте Гнесиных) договорился, чтобы меня прослушала сама Елена Фабиановна Гнесина. Родители повезли меня к ней. Она жила на Собачьей площадке (позже этот чудесный кусочек Старой Москвы был, к великому сожалению, уничтожен Новым Арбатом). В памяти запечатлелось, что Е.Ф. буквально «утопала» в цветах. Кругом висели портреты (как и сейчас они висят в Музее-квартире Е.Ф. в Гнесинской Академии, но тогда

Владимир Мануилович Тропп — знаменитый пианист, заведующий кафедрой специального фортепиано Российской Академии музыки им. Гнесиных, профессор Московской консерватории, исследователь творчества Рахманинова, музыковед, автор нескольких книг — эта информация доступна каждому. Однако главное, как всегда, за кадром: В.М. Тропп принадлежит к уходящей эпохе «золотого века» романтизма в исполнительском искусстве. Его жизнь соприкасается с легендарными личностями — В. Горовицем, Е.Ф. Гнесиной, М.Э. Фейгином, Т.Д. Гутманом и, конечно, с личностью С.В. Рахманинова, биография которого широко известна именно благодаря исследованиям Владимира Троппа. Об удивительных обстоятельствах собственной жизни, встречах и событиях Владимир Тропп рассказывает читателям журнала.

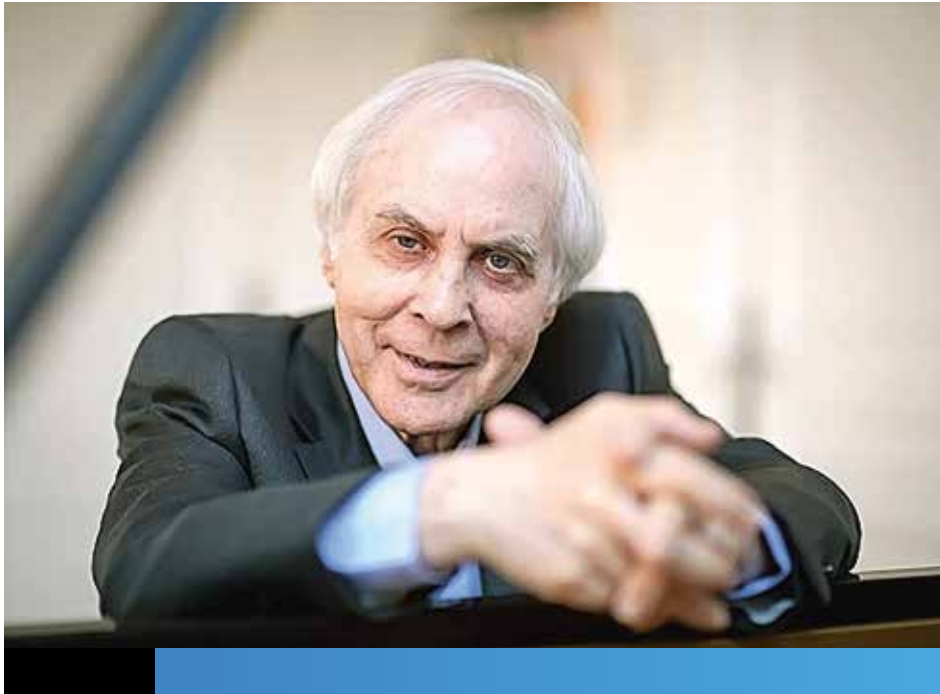
все казалось каким-то волшебным). Это был старый особняк с деревянными лестницами, высокими потолками и большими белыми дверьми, внутри стояли старинные печи. Чувствовалась удивительно домашняя обстановка. Это была изумительная школа!

Видимо, на прослушивании я не проявил каких-либо особенных музыкальных способностей, потому что Е.Ф. сказала: «Его надо на скрипке учить». Скрипачи ведь всегда нужны в оркестры. (А, может быть, все-таки она определила у меня хороший слух?.. Ведь это особенно важно для скрипача). Но я категорически сказал: «Нет, на скрипке я не буду. Только на фортепиано!». А теперь я иногда думаю: «Может быть, она была права?». Ведь я очень люблю скрипку, великих скрипачей — Крейсера, Менухина, Энеску, Тибо и многих других.

Поначалу меня отдали даже не в школу, а в педагогическую практику — в самые, можно сказать, «низы». Я поступил к студентке Елены

Фабиановны — Софье Девенишской. И это оказалось большой удачей. Вообще, мне кажется, что нам в России страшно везет на педагогов — спасибо уникальной педагогической школе и ее давним традициям! Такого отношения педагогов к ученику, как у нас, нет нигде в мире. В России педагог становится вторым родителем (а иногда почти первым). Вся жизнь ученика связана с ним, он в курсе всего, ведет тебя, воспитывает. Именно такой была сама Елена Фабиановна и — как естественное продолжение этой линии — та студентка, которой она меня поручила.

Периодически для учеников практики устраивались концертные вечера, которые я с удовольствием посещал, а позже и сам участвовал. Когда моя учительница закончила вуз и была взята на работу в школу-семилетку имени Гнесиных, я поступил к ней. Причем сразу в четвертый класс. У нее я проучился несколько лет, закончил семилетку и дальше поступил в десятилетку.



А в Институте Гнесиных в отделе педагогической практики работали выдающиеся методисты: Моисей Эммануилович Фейгин, Александр Дмитриевич Алексеев, позже Берта Львовна Кременштейн, Елена Петровна Макуренкова (стоит вспомнить, что, кроме А. Д. Алексеева, все они были учениками Г. Г. Нейгауза). Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (прежнее название нынешней Академии) отличался от консерватории, в частности, именно тем, что там вопросы педагогической практики, методики были в основе — там учили преподавать. Мою учительницу всегда консультировал Моисей Эммануилович Фейгин. Потом оказалось, что он работал и в Гнесинской десятилетке — школе для одаренных детей, по типу ЦМШ, открытой Гнесиной сразу после войны. Я, закончив семилетку, поступил к нему.

При этом я одновременно успешно сдал экзамены и в Гнесинское училище. Однако в конце концов надо было выбрать, куда идти, и я выбрал десятилетку. Одной из причин этого решения было то, что там работала Марья Александровна Гурвич — ученица Н. К. Метнера, педагог Е. Ф. Светланава, которым я восхищался. И я колебался — не пойти ли к ней в класс. Но в результате остался у М. Э. Фейгина, у него закончил школу.

Еще в семилетке я играл однажды на открытом уроке Нейгауза. Это было в Центральном Доме работников искусств. В то время регулярно проходили методические собрания педагогов, и перед ними выступали наши

выдающиеся профессора и пианисты — это были, собственно, мастер-классы для обширной педагогической аудитории. Туда приходили и Гутман, и Нейгауз, и Флиер, и Фейнберг. И вот как раз на таком собрании я играл Нейгаузу Первый концерт Бетховена. В очереди уже ждали Нейгауза его ученики, с которыми ему предстояло заниматься перед педагогами. Он сказал: «Ну, что можно сказать? Когда ему будет 20 лет, он сыграет это совершенно по-другому». На этом урок закончился.

А второй раз я играл Нейгаузу уже после окончания десятилетки. Мой педагог М. Э. Фейгин (который, как я уже говорил, был учеником Генриха Густавовича) привел меня к нему. Нейгауз меня послушал и сказал: «Знаете, я не могу взять его, потому что я уже беру Капельского». С Валерием Капельским мы сидели за одной партой, очень дружили.

Однажды, когда я еще был школьником, в том же ЦДРИ выступал перед учителями Теодор Давидович Гутман — мой будущий профессор. Для него был устроен небольшой концерт, где мы — дети — играли. Я выступил очень хорошо, но, будучи ребенком, ничего не понял, сразу убежал со сцены и пошел в зал с другой стороны. А там почему-то все аплодируют и аплодируют. Оказывается, это мне аплодировали. И Теодор Давидович сказал: «Ну и исполнитель! Настолько скромн, что удалился». А потом через несколько лет я стал учиться у него. Помню, Фейгин привел меня ему поиграть, и я услышал, как он показывает своему студенту

Третий концерт Бетховена. Меня тогда потрясла его игра, и я сказал Моисею Эммануиловичу, что мечтаю быть в классе Гутмана.

И действительно, он меня взял, хотя играл я тогда, думаю, далеко не совершенно, и у меня было много недостатков, в основном технических, не доставало школы.

В ЦМШ или Гнесинской десятилетке сразу целенаправленно занимаются техникой, как в старые времена. Рахманинов пишет, как их учили на младшем отделении консерватории: технические зачеты, гаммы, изрядная муштра. Или как у Зверева было: с шести утра все сидели и занимались определенное количество часов. Профессионализм был с самого начала поставлен на очень высокий уровень, была определенная нацеленность на будущее, на блестящее овладение профессией.

А я гулял, жил свободно и непринужденно, хотя очень любил музыку. Только потом пришло осознание, что это моя профессия, что ничего другого я не хочу, что нужно очень много работать. Мне повезло: я рано понял, как плохо я играю. Вообще, замечательно, когда человек адекватно оценивает, что он делает плохо. Значит, он понимает, что это должно быть лучше, и начинает заниматься. И наоборот, очень плохо, когда кто-то думает, что у него все хорошо, и ему не над чем работать..

Итак, я учился у Теодора Давидовича. Это был совершенно фантастический музыкант. Мы застали эпоху великих педагогов — и здесь, в Москве, и в Ленинградской консерватории. Я это понимал и жадно ловил каждое их слово. Правда, очень жалею, что мало посещал уроки Нейгауза. Просто мне настолько интересно было в классе своего педагога, его уроки были настолько полны информацией, которую с трудом удавалось «переварить», что ничего другого не хотелось.

Я всегда «болел» пластинками, покупал их, слушал записи великих исполнителей. В классе я слышал живое исполнение музыки большим мастером, когда педагогика превращалась фактически в исполнительство. И, конечно, имел возможность посещать потрясающие концерты — все это оказывало сильнейшее влияние на меня.

Какое счастье, что был жив Софроницкий! Я старался не пропустить ни одного его концерта. Мне кажется, он самый великий исполнитель, которого я в жизни слышал, а слышал я многих. Рихтера я также любил и был увлечен им, он оказал огромное влияние на всех нас. Но все равно Софроницкий стоял над всеми.



историк, которая увлекается музыкой. Ее чрезвычайно интересует русская методика, то, как занимаются наши педагоги. Конечно, я разрешил посетить мои уроки. Это была американка по имени Джоан Афферика. Она действительно изучала труды одного нашего известного историка. Она стала ко мне приходить, и мы с ней очень подружились. Потом выяснилось, что она работает в Smith College (один из известных американских университетов), и там же в свое время трудилась двоюродная сестра Рахманинова, по существу, один из самых близких ему людей — Софья Александровна Сатина (она была ботаником, генетиком). С ней я переписывался, когда искал редкие записи Сергея Васильевича. К 100-летию композитора в 1973 году она мне прислала 5 альбомов долгоиграющих пластинок. Именно в Smith College Рахманинов дал свой первый концерт на американской земле в 1909 году. Все это сподвигнуло меня поехать в Smith College для изучения наследия и биографии Рахманинова. В честь 100-летия первого концерта Сергея Васильевича в Америке (и именно в этом колледже!) я дал концерт из его сочинений; была организована конференция, посвященная ему и его сестре; кроме того, мы установили там бюст Рахманинова, который сделал один московский скульптор.

Мой интерес к Рахманинову всю жизнь сводил меня с интересными людьми, которые меня приглашали, и я приезжал к ним. В результате практически все зарубежные архивы я исследовал. Я был даже в Коста-Рике, где раньше жила внучка Рахманинова. Она попала туда, поскольку была замужем за американским атташе по культуре в этой стране. Я встречался с ее мужем и ее детьми (к сожалению, она очень рано умерла) и даже привез записи ее голоса. Она была очень талантливой. Рахманинов очень любил свою внучку Софиньку. Переживая, что отец ее умер еще до ее рождения, Сергей Васильевич к ней относился особенно нежно. Оказалось, что Софья Волконская была неплохой певицей, писала музыку, преподавала танцы. Она прекрасно знала иностранные языки. И к математике у нее были способности.

— Когда возник Ваш интерес к Рахманинову и Скрябину?

— Рахманиновым я всегда увлекался. Скрябиным тоже, поскольку мой кумир Софроницкий был «человеком Скрябина». Он буквально жил в Музее Скрябина, играл и знал всю его музыку, исполнял абсолютно все фортепианные сочинения. В этой любви к Скрябину

Когда Артур Рубинштейн приехал в Москву, Оборин спросил его (это были 30-е годы): «Кто, по-Вашему, сейчас самый большой пианист?». Рубинштейн подумал и сказал: «Я думаю, Горовиц сильнее всех». Оборин его спрашивает: «А Рахманинов?». Тот отвечает: «Но Вы меня спрашиваете о пианистах, а Рахманинов — это... — и показал куда-то вверх, — это бог». Для меня (и не только для меня) таким богом был Софроницкий.

Надо сказать, что в отношении него у всех было удивительное единодушие. Возьмите высказывания Генриха Нейгауза, Станислава Нейгауза, Зака, Марии Гринберг или Юдиной — настолько разные и довольно эгоцентричные личности — все говорят о Софроницком как о гении. Он был очень интересным и интересующимся человеком. Много слушал радио и знал всех пианистов, в том числе молодых. Какое-то время Софроницкий был страшно увлечен Клиберном и в особенности Гульдом. Он даже говорил, что у него «Гульд личности».

Ну и, конечно, самым высоким образом и ориентиром в жизни для меня с самого детства был Рахманинов. Софроницкий, кстати, тоже говорил о нем как о высочайшей вершине пианизма.

— Удалось ли Вам побывать на концерте Горовица?

— Да, и я очень счастлив. Я даже когда-то писал Горовицу. Я дружил с Лазарем Берманом (моим соседом по дому). Однажды Лазарь Берман поехал в Америку на гастроли и должен был заехать к Горовицу. Я знал, что Горовиц очень любит факсимильные издания, в которых начинает копаться

и вдруг находит какую-нибудь нотку, которую все редакторы не заметили (он всегда любил находить что-то, дотоле не прочитанное). И я ему передал чудесное факсимильное издание «Картинок с выставки» Мусоргского с картинками Гартмана. А с подарком письмо, в котором написал, что очень хотел бы учиться у него, и спросил: «Правда ли, что Вы играли Пятую сонату Скрябина?». Я знал, что он играет Третью, Девятую, Десятую сонаты. Мы ловили каждую новую запись Горовица, ждали, когда кто-нибудь пришлет или привезет его новую пластинку из Америки. Когда Берман вернулся, он рассказал, что передал письмо и ноты Горовицу, и тот тут же стал их внимательно смотреть. Кроме того, он мне привез от Горовица кассету с записью Пятой сонаты Скрябина. Она до сих пор у меня хранится. По рассказам Бермана, Горовиц очень взволновался: «Как же мне сделать так, чтобы его пригласить к себе на занятия?». Но в те годы это было, конечно, совершенно невозможно. Однако позже я поехал в США в Smith College, но это уже другая, ужасно любопытная история.

Я обожал Рахманинова, собирал всюду его записи, искал любую информацию, с ним связанную. О нем ходили разные легенды. Помню, мне сказали, что он записал концерт Чайковского, и я стал искать эту запись. Тут же появлялись люди, которые утверждали, что она у них есть. Они говорили: «Давайте деньги, я вам привезу в следующий раз». Я давал деньги, и эти люди исчезали. Но некоторые редкие записи я все же нашел.

Однажды ко мне в класс в институте Гнесиных пришла моя знакомая певица и сказала, что есть некая американка,

мы были воспитаны. Для меня нет более идеального исполнителя музыки Скрябина, чем Софроницкий!

Горовица тоже, конечно, очень люблю. Горовица и Софроницкий в свое время дружили, друг другу играли Скрябина. И когда Горовиц приехал в Москву, он пошел в Музей Скрябина. Кстати, Музей Чайковского в Клину он тоже захотел посетить. Я слушал Горовица и в Москве, и в Ленинграде, где он играл другую программу — во втором отделении там была «Крейслериана» Шумана. Я пришел на концерт с каким-то ужасным магнитофончиком и записал его. Конечно, это было нелегально, но, представьте, эта запись вышла на диске в Москве и Канаде. Я тогда записал почти весь концерт — может, за исключением одного биса. На мой взгляд, эта интерпретация «Крейслерианы» самая гениальная у Горовица.

В Ленинграде я пытался с ним встретиться. Мы всюду за ним ходили, ловили. Помню, он должен был быть в театре на «Евгении Онегине». Мы его ждали, но он приболел, и была только Ванда, его жена. Я зашел к ней в ложу и подарил несколько книг — два тома «Воспоминаний о Рахманинове», три тома «Литературного наследия» Рахманинова, где собраны все рахманиновские письма и интервью, и редкую фотографию Метнера. Еще подарил матрешку и написал письмо. Буквально через 10 дней после моего возвращения в Москву я получаю письмо от Ванды, где она меня благодарит и рассказывает, что Горовиц сразу «уткнулся» в эти «Воспоминания о Рахманинове» и в его письма. Это удивительно, ведь когда здесь, в Москве, ему предлагали всякие книги, он говорил: «Нет, я ничего не читаю».

Вообще, Горовиц, конечно, это колоссальное впечатление моей жизни: то, что мы услышали, его прикосновение к роялю, звук — совершенно удивительно! Он прогрессировал в течение всей своей исполнительской жизни!

Будучи в Америке, я посетил архив Горовица в университете в Нью-Хевене (Йельский университет), где среди прочего нашел и свое письмо к нему. Еще обнаружил экземпляр нот «Симфонических танцев», которые они с Рахманиновым играли вдвоем незадолго до смерти композитора. Люди, которые это слышали, говорят: «Так, наверное, могли бы играть Шопен и Лист вместе» — такое сильное было впечатление. Они потом хотели дать концерт, сделать совместную запись, но Рахманинов вскоре умер. На этом экземпляре рукой Сергея Васильевича написано: «Владимиру Горовицу, моему высокоталантливому партнеру».



Я начал изучать историю их отношений и понял, что Рахманинов очень любил его. В этом архиве было и письмо (открытка) Рахманинова, которое он послал Горовицу на следующий день после того, как тот дал свой дебютный концерт в Карнеги-холле, исполнив Первый концерт Чайковского. Там Рахманинов его и ругал, и хвалил одновременно: возмущался быстрыми темпами и говорил, что Горовицу они совершенно не нужны, чтобы произвести впечатление. Потом они очень дружили.

Также я узнал, что Горовиц, для которого Рахманинов был просто богом, мечтал с ним встретиться, еще когда жил в России, в Киеве. Его учитель — Blumenфельд — писал Рахманинову: «У меня есть ученик, который обожает Вас, играет все Ваши сочинения». И Рахманинов уже тогда знал о нем. Потом, когда Горовиц уехал в Европу, он стал греметь своим исполнением рахманиновского Третьего концерта.

А когда он приехал в Америку, ему устроили встречу с Рахманиновым в нью-йоркской квартире композитора (я в ней был — маленькая двухкомнатная квартирка). Началось их общение с того, что они друг другу играли Метнера, которого оба очень любили. Помню, мой учитель Теодор Гутман рассказывал, как Горовиц еще в Киеве прекрасно играл Метнера. Ну а Рахманинова называли «чемпионом Метнера» в Америке — настолько часто и превосходно он исполнял его музыку.

Потом Рахманинов встретился с Горовицем на фирме Steinway. Там они «прошли» Третий концерт, и Рахманинов показал Горовицу «купюры», которые он сам делает. С тех пор

Горовиц играл только с этими «купюрами». Лишь когда Рахманинов умер, он стал исполнять этот концерт без «купюр».

Вы знаете, Рахманинов почти до конца жизни не принимал американское гражданство. У нас его ругали как эмигранта. А он всю жизнь мечтал вернуться на родину, и об этом пишет в своих воспоминаниях Громько, который в те годы работал в Генеральном консульстве в Америке. Он пишет, как встретил Рахманинова на лестнице. Тот шел, чуть не крадучись. И, увидев Громько, дал ему заявление с просьбой о возвращении. А перед этим он сыграл и специально разрекламировал концерт в честь Советской армии, весь сбор от которого пошел на содержание госпиталей в России. С тех пор отношение к нему переменилось, и власть с ним примирилась. А Рахманинов все ждал...

— *Что его пригласят?*

— Да. Но так и не дождался. И тогда буквально за месяц или два до смерти он принял американское гражданство, чтобы семью обеспечить авторскими правами. И Горовиц вслед за ним тоже принял американское гражданство.

— *Вернемся к педагогике. Вы прошли в Гнесинском институте все ступени образования — от А до Я...*

— Да, подпрактика, семилетка, десятилетка, институт, аспирантура.

— *Сейчас Вы работаете и в своей alma mater, и в Московской консерватории.*

— Да, я веду фортепианную кафедру в Гнесинской академии уже свыше 15 лет.



Международные мастер-классы «Тель-Хай» (Израиль):
профессора Э. Красовский, Т. Зеликман, В. Тропп, Д. Башкиров

у Марии Гринберг. Я видел, как она проходит какое-то сочинение со студентом, а потом оно появляется в ее репертуаре. Вообще, исполнительство и педагогика очень тесно взаимодействуют, часто одно переходит в другое.

— *Но Вы себя ощущаете кем?*

— Я не разделяю эти два начала. То, какой я музыкант, как я слышу, определяет то, как я преподаю. Но, когда я вижу, что ученик уже может дать что-то свое, я просто счастлив. Если его интерпретация соответствует авторскому тексту, в русле стиля, тогда это очень хорошо. Но бывает, что ученик — очень талантливый человек, но совершенно бескультурен, и его исполнение весьма яркое, но абсолютно не интеллигентное. Тем не менее оно может иметь огромный успех у публики. Меня это огорчает! Хотя я прекрасно понимаю, что такое сочетание исполнительских качеств в артисте, какое было, к примеру, у Софроницкого, встречается крайне редко: и школа классическая, и внутренняя культура, и глубина постижения произведения совершенно феноменальная — он его словно преображал изнутри, и казалось, что сочиняет сам. Это было потрясающе!

— *Обладательница I премии на Конкурсе им. Королевы Елизаветы в Брюсселе Анна Винницкая сейчас преподает в гамбургской Hochschule. Она рассказывает, что там педагог — это человек, который просто что-то советует, и такое же к нему отношение со стороны студентов. У нас в России к профессору относятся, как к небожителю. Какая модель превалирует в Вашем классе?*

— Я, конечно, принадлежу к старой русской школе. Для меня ее традиции очень важны. Сегодняшний день — это еще продолжение прошлого. Если оно кончится, будет очень плохо. Культура, свойственная русской фортепианной школе, формировалась при участии многих западных педагогов и музыкантов, но получила абсолютно собственное лицо, имя которому «русская школа». И в традициях этой школы талант, как алмаз, подвергается тщательной огранке. Просто советами не обойдешься. Иногда надо самому что-то показывать, добиваясь культуры звучания, помогая овладеть кантиленой, «протяженностью» звука. И, конечно, необходима техническая оснащенность, потому что без этого нет языка, на котором ты говоришь.

Одна известная скрипачка рассказывала, как какой-то ученик с Запада приехал к нам в Россию, чтобы учиться у наших педагогов. Его спрашивают:

— *Когда Вы стали работать в консерватории, не почувствовали ли Вы разницы в атмосфере, в духе вуза? Есть различия в этом плане?*

— Вы знаете, Нейгауз, Флиер, Фейнберг, которые также совмещали работу в обоих вузах, всегда говорили, что они приходят из консерватории в Гнесинский институт отдыхать, потому что там была особая, более домашняя атмосфера. Когда я учился в семилетке, там даже бродили коты, а сестры Гнесины выходили в каких-то домашних пуховых платках. Все было по-своему, заботливо, уютно. Десятилетка Гнесинская тоже этим отличалась. И в институте, где жили сестры Гнесины, где была их квартира, все обстояло так же.

Когда я стал работать в консерватории, я сначала чувствовал, что пришел в чужой дом. Хотя и ректор, и заведующий кафедрой С.Л. Доренский — все меня очень радушно приняли. Там есть замечательные музыканты, и в целом, конечно, очень интересно.

— *Вы и педагогикой занимаетесь, и даете концерты, гастролируете. Совмещение этих видов деятельности — сложная проблема, которую каждый решает по-своему. Как это удается Вам? Вы — исполнитель, который преподает, или Вы — педагог, который ведет активную концертную деятельность?*

— Для меня примером является мой собственный учитель. Он был потрясающим исполнителем и совершенно удивительным педагогом. Это один тип педагогов.

Есть другой тип, когда педагог не играет (во всяком случае не ведет

активную концертную жизнь), — и тоже бывали замечательные примеры. Например, Столярский — знаменитый одесский скрипичный педагог. Он не был исполнителем, но мог «чуть-чуть» показать.

Я стал иногда чувствовать, что слишком много показываю, что ученику надо самому искать, находить собственный «почерк». Помню, в Голландии на мастер-классе я занимался с одной девочкой из Ленинградской консерватории. Я много играл сам, показывал, и она действительно стала делать все так, как я просил. И потом, когда она сыграла, я понял, что это очень нехорошо. Когда это делаю я — получается как-то органично, естественно и, наверное, не так плохо. А она вроде сделала все то же, но я чувствовал, что это не ее.

Воспитать, взрастить в ученике его собственное начало очень сложно, но я стараюсь, как могу. У больших педагогов все ученики очень разные. Посмотрите, сколько их было у Нейгауза! А у Игумнова какие были разные ученики — Флиер, Мария Гринберг, Оборин... Или у Николаева в Ленинградской консерватории — Софроницкий, Юдина, Шостакович — совершенно непохожие!

Конечно, педагогика физически отнимает много времени и сил, которые можно было бы отдать исполнительству. Можно сказать, что в какой-то степени педагогика «обкрадывает» исполнительство.

Иногда бывает так, что произведение, которое проходишь с учеником, уже просто не можешь больше сам играть. А иногда наоборот: начинаешь его играть, и тебе хочется исполнить его по-другому, по-своему. Так было

«А почему Вы решили обучаться именно в России?». Он ответил: «Потому что здесь отношение и участие педагога очень активные. Этого совершенно нет на Западе». Ему говорят: «Но ведь многие наши педагоги преподают на Западе». На что ученик ответил: «Там они начинают преподавать так же, как преподают наши педагоги».

— То есть дух русской школы находится здесь?

— Мне кажется, да. Сейчас открылись границы, и к нам приезжают многие западные педагоги и дают мастер-классы, это бывает удивительно интересно (я и сам на мастер-классах работаю в Израиле, Англии, Японии и других странах). Они показывают какие-то вещи и играют часто очень интересно. Но я не знаю, как они занимаются с учениками в течение года, как они ведут студента, насколько они участвуют в нем, насколько им интересен этот процесс. Мастер-класс — это совсем не то же самое, что урок в классе в течение года. На мастер-классах педагоги себя немножечко демонстрируют. А тут надо вести ученика, трудиться вместе с ним. Иногда это мучительный для педагога процесс; не всегда это и для ученика удовольствие, но надо через все пройти.

Моей жене [Татьяне Абрамовне Зеликман — прим. ред.] хватает терпения и целеустремленности, чтобы вести ученика, невзирая на его сопротивление. Знаете, есть такой предмет «сопротивление материалов»? Это происходит довольно часто, когда ученик начинает «взбрыкивать», сопротивляется, потому что от него много требуют, ему нужны усилия, необходимо себя преодолевать, а это отнюдь не все любят.

— А можете ли Вы выделить какие-нибудь тенденции в том, как изменяются поколения студентов: тех, которые были 20–30 лет назад, и тех, которые поступают сейчас? Или нет разницы?

— К сожалению, есть. Я помню, какие студенты учились раньше. У нас в институте было много заочников, которые и учились, и уже преподавали где-то. Знаете, с какой страстью они занимались и изучали все предметы! Это были настоящие профессионалы, которые хотели поднять свой уровень и отнестись к делу очень серьезно. Сейчас такого нет.

Тогда не было культа лауреатства. Тогда конкурсы были огромной редкостью, из ряда вон выходящим явлением и далеко не для всех. Сейчас при каждом «домоуправлении» есть свой конкурс. И все хотят стать лауреатами. Он еще

ничего не умеет, но хочет быть лауреатом. Это просто поразительно!

Анатолий Иванович Ведерников, который долгие годы преподавал у нас в институте, а затем перешел в консерваторию, рассказывал, как к нему только поступил мальчик и говорит: «Я хочу быть лауреатом и играть на конкурсе». Он еще ни одной ноты ему не сыграл, но уже хочет играть на конкурсе! Сейчас ведь даже в детских музыкальных школах распространен культ лауреатства, он поразил всю нашу систему. Я поначалу был ярым противником этого. Хотя сам тоже вынужден был участвовать, потому что не было альтернативы попасть на сцену, получить какие-то концерты. Некоторые люди, тем не менее, обходились без конкурсов. Со мной, к примеру, учился Александр Сац, который не участвовал в конкурсах, но регулярно играл интереснейшие концерты; очень яркий пример — Евгений Кисин; никогда не участвовал в конкурсах очень талантливый и самобытный музыкант Константин Лифшиц. Но это единицы!

Сейчас я уже несколько изменил свое отношение, потому что конкурсы становятся просто частью нашей системы образования. Это вошло в привычку. Человек учит программу, потом едет на конкурс и что-то получает — его это стимулирует к занятиям. На систему занятий эта стимуляция в общем оказывает положительное влияние. Она ускоряет чисто пианистическое развитие. Но я не уверен, что это благотворно сказывается на воспитании музыканта.

Нацеленность на конкурсы часто приводит к односторонности репертуара. Молодой человек может стать интересным музыкантом, а ему постоянно дают какие-то виртуозные пьески, «делают» пальцы, заставляют играть бесконечные этюды. А он, может быть, потенциально очень глубокий исполнитель сонат Бетховена, но до этого дело чаще всего не доходит. Да и в целом на конкурсах техническая оснащенность ценится выше, чем что-либо другое. Поэтому, если Вы прекрасно играете Hammerklavier Бетховена, но кто-то изумительно сыграет Второй этюд Шопена, он Вас обходит на конкурсной дистанции.

Сейчас молодые люди недостаточно думают о своей общей культуре. Они подчас даже интереса к своей профессии по-настоящему не проявляют. Их спрашивают: «Назовите пианистов, которых Вы знаете». Первое, что они говорят, — Мацуев. Правда, есть еще Рихтер. Рахманинова вспоминают уже гораздо реже. Софроницкого — совсем мало, единицы. И эти единицы зачастую приезжают из провинции, а не из столиц. Получается, что ребята,

которые кончают Мерзляковское училище, Центральную музыкальную школу или Гнесинскую школу-десятилетку, часто очень мало образованы и совершенно не знакомы со старой традицией и старыми записями. Но, что особенно огорчает, им это неинтересно. Им нужно быстро выучить, поскорее съездить на какой-нибудь конкурс, получить премию, приглашения на концерты.

Я всегда спрашиваю: «Предположим, получите вы первую премию (что в общем-то проблематично), сыграете от этого конкурса несколько концертов. Но дальше-то что?». А дальше начинается все сначала: подготовка к очередному конкурсу и так далее.

Что на самом деле призван сделать конкурс? Он должен обнаружить музыканта. Но этого не происходит. Он лишь выделяет одного из бегунов, который бежит эту дистанцию быстрее других, — и все. Этот пробежал — потом следующий. Я любителей конкурсов иногда спрашиваю: «Вы пойдете на концерт этого лауреата первой премии?». Отвечают: «Нет, это неинтересно». А на конкурсе их слушать интересно, потому что это соревнование. Понимаете, дух борьбы — вот что интересует сегодняшнюю «конкурсную» публику и многих исполнителей. Это, я считаю, опасно. Очень мало тех, кто выходит из круга конкурсов и становится действительно настоящим музыкантом. Есть, конечно, редкие случаи. Когда Гульд приезжал в СССР, ему предложили поучаствовать в Конкурсе Чайковского, но он не стал этого делать. Вот был бы нонсенс!

— А изменился ли уровень подготовки студентов?

— Мне кажется, да. Я думаю, что раньше в России, во времена Рахманинова, уровень музыкальной подготовки в целом был ощутимо ниже, чем сейчас готовят даже в провинциальных школах. Я уж не говорю о профессиональных школах. Да, уровень вырос. Например, Третий концерт Рахманинова стали играть всюду, и в достаточно юном возрасте. Теперь даже Юношеский конкурс Чайковского идет по программе большого Конкурса Чайковского. И там играют те же произведения. Но кто? Дети фактически. Техническая сторона прогрессировала колоссально. Но что касается появления настоящих интерпретаторов — их не стало больше...

— В общем, можно сказать, что «средний музыкантский уровень» стал гораздо выше?

— Совершенно верно. Я бы даже сказал, что средний уровень заменил

высший. И дальше среднего уже особенно никто не прыгает.

Конечно, появились национальные школы. Я, например, считаю, что корейские пианисты очень интересно стали играть, там появляются действительно талантливые люди, очень сильные, настоящие. Из Юго-Восточной Азии (Япония, Китай, Южная Корея) я бы все-таки Корею поставил выше других. Даже из Вьетнама бывают неплохие исполнители, но, правда, если они получают европейскую школу.

— *Кстати, Вы, насколько я знаю, почетный профессор Китайской консерватории в Пекине?*

— Да.

— *Вы там преподаете?*

— Нет, я был там лишь один раз. Был фестиваль, и я давал мастер-классы в этой консерватории. И они избрали меня почетным профессором и вообще хотели, чтоб я туда приезжал и преподавал. Но это был единственный раз, когда я побывал в Пекине. Кстати, играл там «Времена года» Чайковского.

— *Ваша супруга также является, как и Вы, известным педагогом...*

— Она более известный педагог, чем я.

— *У вас возникают какие-то профессиональные споры или вы всегда единомышленники?*

— Вы знаете, очень редко бывает, чтобы мы слышали по-разному. В этом отношении наша жизнь как-то совпала по интересам. Мы знакомы с 12-летнего возраста, в семилетке Гнесины познакомились. Я помню ее выступления в школе — уже тогда мы дружили. У нас всегда были общие интересы. Разногласий я, честно говоря, не помню. Потом некоторые ее ученики, когда она еще не работала в Гнесинской академии, после окончания школы-десятилетки учились у меня. Кто-то ко мне пошел в Московскую консерваторию.

— *В чем, по-Вашему, заключается главная проблема современного музыкального образования, и как возможно ее решить?*

— Трудно сказать... Человек должен получать всевозможные музыкальные впечатления, в том числе от посещения концертов. Известно, что Гленн Гульд решил стать пианистом, когда, будучи ребенком, попал на концерт Гофмана. Вообще, такие случаи нередки в истории. В моей жизни было то же самое: впечатления от концертов меня воспитывали, образовывали. И, конечно, впечатления от уроков, которые я получал.

— *Но Вам не кажется, что сейчас с развитием техники, Интернета и возможностью послушать запись в любой момент этот аспект не сколько нивелируется?*

— Вы абсолютно правы. Когда мы росли, ничего ведь не было, только радио, никакого телевидения. Все только начиналось. Да и телевидение тогда не являлось какой-то площадкой для классической музыки. Это сейчас есть специальные каналы.

А тогда мы слушали по радио музыкальные программы. Помню, «Вечера звукозаписи» вел профессор Аджемов. Он давал там записи сонат Бетховена в исполнении Шнабеля. Потом появились эти пластинки, и мы стали их жадно изучать. А еще позже — ноты в редакции Шнабеля. Это был совершенно новый взгляд. До этого мы имели издание под редакцией Гольденвейзера, в котором все очень академично, и в какой-то степени ограничено, хотя в чем-то и очень специфично. А тут такая творческая свобода! Такие впечатления, ощущение открывающихся горизонтов — они должны сопровождать наше образование в школе, училище, вузе.

Сейчас часто ученики ничего не слушают, хотя все возможности есть. Они не знают ни записей Шнабеля, ни Анни Фишер, ни даже Горовица (по крайней мере, многие из его записей). Мне кажется, что прошлое пианизма дало так много, что его бы надо положить в основу образования. Не то, что сейчас успешно...

— *Вы говорите о коммерческой успешности?*

— Не только о коммерческой, а вообще об успехе. В основу образования нужно положить что-то глубокое, способное формировать вашу культуру и вкус.

Не всегда даже педагоги хорошо осведомлены. Не везде в провинции в училищах есть достаточная коллекция записей, которую бы могли слушать дети. Хотя, конечно, появился Интернет. Но кто им скажет, кого надо слушать?

Раньше, когда были заочные отделения, все формировалось здесь, шло отсюда, и можно было дать совет, кого надо послушать, на чьи концерты ходить. Сейчас полная неразбериха, все смешалось. Найти в массе информации верное художественное направление — это стало серьезной задачей для педагогов, ведь именно они должны указывать дорогу своим ученикам.

Сейчас студентам в большинстве совершенно неинтересно заниматься педагогической работой. Их привлекает только исполнительство, лауреатство

и, может быть, после окончания обучения на Родине стремление поехать за границу, еще где-то поучиться. О преподавании сейчас практически никто не помышляет. Раньше было распределение. При всех отрицательных аспектах этой принудительной процедуры именно вынужденный отъезд на преподавательскую работу в провинцию талантливых выпускников в итоге стал причиной колоссального роста профессионального уровня музыкального образования в такой огромной стране, как СССР. К сожалению, сейчас былые педагогические ресурсы крайне истощились, а настоящих, еще живых, педагогов пора заносить в Красную книгу.

— *Вы не считаете, что это проблема в первую очередь финансирования педагогической деятельности, которая стала очень низко оцениваться?*

— Не знаю... Может быть, дело даже не в финансировании. Просто пересмотрены все приоритеты и ценности, прежнего духа нет. Но я думаю, что со временем все вернется на свои места. Сейчас все «передвинулось», и никто не знает, что надо в первую очередь делать, что во вторую и так далее.

— *А в каком плане переориентировались ценности? Люди стали больше концентрироваться на себе, на своем личном успехе?*

— В общем, да. Нет желания глубоко уйти в свою профессию. Интерес к своему делу должен толкать на поиск новых знаний, профессионал должен быть в курсе самых высоких достижений. Но сейчас нет этого. Допустим, многим студентам нравится Денис Мацуев. Я понимаю, он действительно очень яркий исполнитель. Но им этого достаточно, больше не надо ничего.

— *То есть у современных студентов есть желание получить легкий, быстрый успех?*

— Да, фактически путь к успеху сейчас сделан более коротким.

— *Вы много сил отдали изучению творчества Рахманинова, в то же время Вы являетесь одним из самых известных исполнителей Скрябина. Что Вы можете сказать об эстетике творчества этих композиторов? В чем отличия или, может быть, сходства, по-Вашему?*

— Очень разные люди. Настолько разные, что трудно придумать что-нибудь более противоположное. Эгоцентризм Скрябина — и полное отсутствие эгоцентризма у Рахманинова, но насколько огромные таланты! Их сближение произошло лишь после

смерти Скрябина! Рахманинов очень переживал эту внезапную смерть. Он вошел в комитет по оказанию материальной помощи семье Скрябина. Добился, чтобы его жену признали наследницей (она была неофициальной женой, были большие сложности). Но самое главное — он стал много играть Скрябина и полюбил его музыку. При жизни Скрябина они часто встречались у Танеева, потому что оба его обожали. Но Рахманинову был во многом чужд гармонический и вообще композиторский мир Скрябина. Он творил больше в традиции Чайковского, и это направление развивал дальше.

Потом между ними появился еще и Метнер, он был ближе к Скрябину, который его очень любил. А Рахманинов также очень полюбил музыку Метнера. Я думаю, он считал, что Метнер пошел дальше него в гармоническом и полифоническом развитии, в совершенстве композиторского мастерства.

Понимаете, Метнера он любил, а Скрябина нет. Я думаю, что все сочинения после Пятой сонаты ему были уже чужды. Он играл Пятую сонату и отдельные пьесы того же периода, но более позднюю музыку никогда.

После смерти Скрябина Рахманинов отправился в турне по России со скрябинскими программами. Многие его ругали, потому что поклонники Скрябина только недавно слышали своего кумира, и разница в подходе была очевидной. У Скрябина все как-то «летело вверх», «отрывалось» от земли, а у Рахманинова, говорят, стояло прочно на земле.

Софроницкий, мне кажется, стилистически был где-то посередине. Хотя он никогда не слышал Скрябина живьем. Единственный раз, когда он мог пойти на концерт, у него был насморк, и родители его не взяли. Он им всю жизнь не мог простить этого! Софроницкий мог и на земле стоять, и возноситься в космос. Он вообще привнес очень многое в Скрябина, даже то, чего, может быть, сам композитор и не предполагал.

Конечно, между Рахманиновым и Скрябиным были и просто очень явные человеческие различия. Скрябин был весь соткан из каких-то проблем — нестабильность в личной жизни, постоянная нужда. Рахманинов, конечно, тоже нуждался, у него не было своего дома. Но, когда он женился на Сатиной и у него появилась Ивановка, он уже был на собственной земле, занимался там скотоводством, разводил щенков, машинами увлекался. Другая жизнь, понимаете! И по-человечески был совсем другим, гуманистически одаренным.



С профессором С. Л. Доренским

— Гуманистически?

— Конечно. И поэтому, когда он уехал и чуть-чуть встал на ноги, то сразу стал очень многим помогать в России. Он прекрасно понимал, что творится.

Когда я был в архиве Рахманинова в Вашингтоне, я видел квитанции, которые ему присылали люди, а он им послал либо продовольственную помощь, либо просто деньги. Вы даже не представляете, какое огромное количество этих квитанций там хранится! Каждый месяц он оказывал какую-то помощь 60–70 людям.

Елене Фабиановне Гнесиной он также прислал продуктовую посылку, и она ему написала письмо. Она думала, что он его не получил, потому что не ответил. А я это письмо нашел в архиве Рахманинова. В нем она пишет, какой восторг все испытывали, когда ели пироги, испеченные из муки, присланной Рахманиновым, как благодарны были за продукты и все остальное. Потому что это — от Рахманинова! Понимаете, как удивительно это было в те голодные годы, можно сказать, «пир во время чумы».

Регулярно он посылал 10 долларов продавцу в нотный магазин, а в те годы 10 долларов — это была большая сумма. И Станиславскому, и во МХАТ, и во многие учреждения он высылал помощь. На этих квитанциях оставалось немного свободного места, где можно было написать ответ. И вот я читаю эти ответы: «Благодарю, Сергей Васильевич», «Привет жене» и все в этом роде. Читаю — и вдруг чувствую, как у меня текут слезы. Этого же никто не делал! Ни Шаляпин, ни Бунин — никто. Бунин только просил помощи, хотя получил Нобелевскую премию.

Скольким людям помог Рахманинов, кажется невероятным! Он отдал треть всего заработанного в жизни. И не только в Россию он посылал, но и тем русским, которые оказались на Западе — и в Америке, и в Европе. Всем помогал, давал стипендии русским студентам. Притом он все это делал тайно. Один раз только он отказал женщине, которая просила деньги на памятник на могиле мужа. Он написал ей: «Простите, но так много живых, которые нуждаются». А то, как он помогал Метнеру — разве мог Скрябин так кому-нибудь помочь?

Скрябину и Метнеру в жизни способствовало то, что они учились у Сафонова. Кстати, Рахманинов тоже хотел обучаться у Сафонова, но Зверев уговорил его идти к Зилоти, своему бывшему ученику. Рахманинов не пошел к Сафонову — и тот его невзлюбил. Поэтому, когда Рахманинов кончил консерваторию с невероятным успехом по двум специальностям и получил Большую золотую медаль, Сафонов его не взял на работу. А Метнера и Скрябина взял, они были профессорами Московской консерватории. Я даже написал специальную статью: «Рахманинов — несостоявшийся профессор Московской консерватории». Хотя он был талантлив как педагог, мог преподавать все: и фортепиано, и теорию, и композицию, и дирижирование, спектакли мог ставить. Даже Михаила Чехова учил, как надо ставить спектакль, — настолько был всесторонне одаренный человек. И тем не менее его не пригласили в Московскую консерваторию! Так он остался без средств к существованию, сам шел своей трудной дорогой.

Эмигрируя, он не думал, что уезжает навсегда. Он понял, что композицией не заработает на жизнь, и единственное, что остается, — стать концертирующим пианистом. Выучил невероятное количество произведений и, продолжая постоянно увеличивать репертуар, начал концертировать. Это, конечно, дало материальную независимость ему и его семье, но отняло почти все время от композиции, он многого не успел написать. А Скрябин успел — он занимался только собой и своим творчеством. Неожиданная смерть Скрябина потрясла Рахманинова! Есть единственная запись рахманиновского исполнения прелюдии Скрябина. Такая тоска в ней и такая любовь к этой музыке, что можно о многом подумать: о его истинном отношении и к самой музыке, и к ее автору.

— В 30-х годах XX века произошла довольно резкая стилевая трансформация творчества крупнейших авангардных композиторов — Шостаковича, Задерацкого, Мосолова и многих других. Они вернулись от атональности к обновленному тональному мышлению. Как Вы считаете, в чем причины этого явления?

— Я считаю, что уход в атональность был достаточно «келейным», и музыка не стала в этом направлении развиваться. Многие поняли, что она не найдет ни своего слушателя, ни, может быть, даже исполнителя, и что она обречена на весьма узкий круг бытования.

Кроме того, дело в самих композиторах. Рахманинов не мог бы писать атональную музыку. Да и Шостакович не смог бы себя выразить в атональной музыке по-настоящему. Я считаю, что атональность не расширяет, а ограничивает возможности музыкального языка, в то время как тональная музыка дает свободу. Но многие стали комбинировать эти направления.

— То есть можно сказать, что возвращение к тональности было своеобразным возвращением на путь истинный?

— Наподобие возвращения блудного сына из знаменитой притчи.

— Тем не менее тональность в наше время значительно сдала позиции. Как Вы относитесь к современной музыке?

— Я не очень понимаю, что сейчас происходит. Эпоха великих композиторов, таких как Барток, Шостакович, Хиндемит, Прокофьев, ушла. Сколько времени уже прошло после их смерти! Но ничего соразмерного с их творениями мы не видим. Симфонические



оркестры так и продолжают играть симфонии Малера и Брукнера. Приходит новый художественный руководитель, дирижер, и записывает все симфонии Малера, потом все симфонии Бетховена. Сейчас, слава Богу, стали записывать и симфонии Рахманинова. А то ведь, помните, и Рахманинова не записывали, и Метнера? Сейчас их стали гораздо больше играть, но в основном на Западе. Бог знает, что только Рахманинов не читал про свои сочинения! Писали, что они неинтересные, что он — эпигон Чайковского. А между тем он предопределил черты других стилей в ритмическом, гармоническом, фактурном плане. Прокофьев многое взял от Рахманинова. Он на самом деле его любил, сам исполнял Второй концерт. Так что то, что уже создано, можно еще несколько столетий играть и играть.

— Сознание массового слушателя отстало от развития музыки примерно на век. Как Вы думаете, в чем причина этого?

— В том, что язык гармонический сложно воспринимается.

— Но ведь в свое время и Моцарт воспринимался как новатор, и романтики, но слушатель «шел» за ними, развивался вместе с музыкой...

— Произошло сильно усложнение гармонического языка, соответственно, и восприятие усложнилось. Помню, как мы в детстве, когда слушали Десятую симфонию Шостаковича, смеялись, сидя в зале, — сейчас даже стыдно об этом вспомнить. Только потом до нас дошло, насколько это великая

музыка. А представьте, что слушатель приходит в зал на Восьмую симфонию Шостаковича совершенно неподготовленным, не слышав даже Моцарта. Ему будет очень сложно. Слух нужно постепенно воспитывать. Не даром Казальс организовывал специальные бесплатные концерты для рабочих, чтобы приучать их к музыке.

В 1930–40-е годы американские оркестры обязательно включали в программы концертов, наряду с классической симфонией, и какое-то новое современное сочинение — понемногу, постепенно знакомили слушателя. Это же очень интересный опыт — симфония Бетховена прекрасно гармонирует с симфонией Шостаковича.

— Кого из современных пианистов Вы бы выделили как самых ярких?

— Недавно я был в Манчестере в Летней музыкальной школе. Там проходит фестиваль пианистов. Я поразился, какая интересная английская школа, замечательная просто — есть очень интересные музыканты, и сказать, кто из них лидер, я не могу.

Сейчас смешались разные школы и традиции. Евгений Кисин — прекрасный исполнитель, правда? А возьмите кого-нибудь эстетически рафинированного — того же Григория Соколова — насколько разные люди. Или, например, Мацуев — очень яркий исполнитель. Я, кстати, был председателем госкомиссии, когда он кончал консерваторию, и поставил ему пять с плюсом, он очень талантлив. То есть характер музыкального исполнительского мира довольно пестрый — и слава Богу, это

интересно. Все зависит от того, каким путем человек идет. Недавно появился Люка Дебарг, которого многие почему-то сильно ругают, и дали ему последнее место на Конкурсе Чайковского. Но видите, публика его обожает. Поэтому определить, кто первый, кто второй, очень трудно. Мне нравится, как сказал какой-то скрипач, когда его спросили: «Как Вы считаете, на каком Вы месте среди известных музыкантов?». Он ответил: «У меня второе место. А первых много».

— *И последний вопрос. Что Вы думаете о современном музыкальном мире, его тенденциях, как он развивается и что его ждет в будущем?*

— Трудно сказать... Во-первых, есть композиторы, которые незаслуженно совершенно остались в тени...

— *Грядет их возвращение?*

— Да. Вот спросили одного композитора, музыку которого почти не исполняли: «Как Вы поживаете?». Он говорит: «Я жду своего Мендельсона». Я думаю, что будут какие-то открытия, которые мы прозвали. Надеюсь, что к Метнеру будет более внимательное

отношение, к его таланту и роли в музыке. Рахманинов когда-то сказал: «Меня забудут, а Метнера будут играть». Это не ради красного словца он сказал, мне кажется. Конечно, его никто не забудет, но он понимал, что признание Метнера впереди. И такие фигуры еще есть.

По поводу исполнительства я думаю, что система конкурсов должна себя изжить. Подобно мораторию на испытания атомного оружия, нужно хотя бы на какое-то время объявить мораторий на большие конкурсы. Потому что эта система в конце концов приведет нас в тупик. Нам объявляют, что это первая премия, но слушать ее лауреата невозможно. А жюри должно давать кому-то первую премию.

Раньше, до этих конкурсов, были знаменитые импрессарио, которые давали возможность исполнителю выступить и смотрели, какой он вызывает интерес у публики. Мне кажется, к этому надо вернуться. Конкурсы привели нас к своего рода коррупции, и это не тайна. Бывает, что слабый ученик какого-то профессора, который сидит в жюри, получает первую премию, а гораздо более сильный исполнитель вообще ничего

не получает и может даже не пройти на второй тур. Его сразу скидывают, потому что он слишком сильный, а конкуренция не нужна.

Ужасно это сознавать и говорить, но конкурсная «зараза» идет ведь из России, потому что первый международный конкурс был у нас, его организовал Антон Рубинштейн, и первая несправедливость на конкурсе также произошла у нас. Тогда Николай Дубасов, который получил первую премию, не имел вообще права играть на конкурсе. Он потом сам признался в этом Бузони через много лет. И Рубинштейн это знал, представляете? Весь парадокс был в том, что Бузони премии не получил!

— *Почему же Дубасов не имел права участвовать в конкурсе?*

— По возрасту. Вот так это и пошло — тихо, спокойно — и расцвело в сегодняшнем дне. Конечно, какие-то прогрессивные идеи у Антона Рубинштейна были, очень высокие и благородные. Но было необходимо, чтобы первую премию получил именно русский пианист — вот это уже от музыки далеко. ■



Гран-при Международного конкурса юных пианистов имени Рахманинова в Великом Новгороде (2014) — Александр Малофеев

Владимир ЮРОВСКИЙ:

«СЛУЖИТЕ МУЗЫКЕ...»



Павел Левадный



Илья Кононов

2 сентября 2016 года в Музее Чайковского в Клину состоялось традиционное, но не теряющее своей уникальности событие — посвящение первокурсников в студенты Академического музыкального колледжа (до 2004 года — училища) при МГК им. П. И. Чайковского. Исключительность этого мероприятия состоит не только в особом месте, одухотворенном присутствием великого Чайковского, но и в совершенно удивительных обстоятельствах, не имеющих аналогов в мире. Специально для юных студентов в Концертном зале музея выступает один из лучших коллективов планеты под управлением выдающегося, всемирно известного дирижера: Государственный академический симфонический оркестр России им. Е. Ф. Светланова и его художественный руководитель Владимир Юровский.

Случилось так, что славная традиция посвящения студентов «Мерзляковки» в музей Чайковского в Клину, существовавшая на протяжении двух десятилетий, оборвалась в 2003 году.

И возродить ее в 2012 году помог именно Владимир Юровский — бывший выпускник училища.

Владимир Юровский: «Самые яркие юношеские впечатления связаны, прежде всего, с сильными эмоциями, а сильные эмоции нам дарит искусство. Это то, что остается с человеком на всю жизнь и потом формирует его личность. Еще до поступления в училище я был на концерте Госоркестра под управлением Е. Ф. Светланова. Было совершенно невероятное впечатление, связанное с Пятой симфонией Шостаковича, которая, как глыба, обрушилась на меня. Позже, когда я окончил первый курс училища, летом в Москву приехал Европейский молодежный оркестр с Бернстайном, на выступлении которого я также побывал, — эти события у меня остались навсегда в памяти неразрывно связанными с первыми годами в училище. И до сих пор впечатления тех лет меня продолжают вести по жизни. Хочется надеяться, что для сегодняшних первокурсников и поездка в Клин, и встреча с музыкой, которую им сыграет Госоркестр, тоже

со временем станет своеобразной путеводной звездой».

Значительность событий в Клину подчеркивалась сплетением юбилейных дат в этом году: 150-летия Московской консерватории, 125-летия Мерзляковского училища (колледжа) и 80-летия Госоркестра России им. Е. Ф. Светланова.

Владимир Демидов (директор АМК при Московской консерватории): «Основательница колледжа Валентина Юрьевна Зограф-Плаксин родилась в год открытия Московской консерватории. В 25 лет в 1881 году она открывает училище, которое стали называть общедоступным. Эти юбилеи, с одной стороны, всего лишь цифры. Но с другой — за цифрой скрывается некое знамение».

А знаменуют эти цифры великое и непреходящее значение в музыке России и мира, которое имеют юбилеи. Особенно это важно в эпоху изменчивой современности, когда зачастую под сомнение ставится, казалось бы, незбылемое.

В. Юровский: «Наше время непростое для всех живущих на планете, и совсем непростое для современного искусства. Я молодым людям, с одной стороны, очень завидую, потому что им только предстоит войти в волшебный мир музыки. С другой стороны, у меня ощущение, что их путь будет более трудным, чем путь предыдущих поколений, потому что такой нужды в серьезном искусстве, как раньше, человечество явно не испытывает. Серьезная музыка перестала быть центром гражданского общества, каковой она являлась еще в поздние советские времена. Поэтому главное, что потребуется от современных молодых людей, — это внутреннее желание быть в музыке и служить ей. Будет трудно, и у многих появится сомнение: тем ли делом я занялся, не стоит ли уйти в другую сферу, где проще заработать и проще иметь успех. В итоге останутся самые верные. Станиславский говорил: «Нужно любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Необходимо полюбить музыку в себе и понять, что она жизненно



В. Юровский, директор ГАСО им. Е. Ф. Светланова Г. Левонтин, директор Дома-музея П. И. Чайковского Г. Белонович, В. Демидов



В. Юровский, В. Демидов

необходима и другим людям. В сегодняшнем мире открыты все пути: можно ехать в Европу, Азию, Америку или оставаться здесь — информация открыта любая, за ней не надо охотиться, времена наступили райские. Но этот рай обманчив, нужно не забывать о себе и о том, зачем ты в это дело пришел».

Было бы несправедливым сказать, что акции Госоркестра в Клину лишь дань маэстро Юровского своей alma mater. За этим стоит высокий

гуманистический жест, знак истинного служения искусству.

Владимир Демидов: «Владимир Михайлович [Юровский — прим. ред.], несмотря на свою еще относительную молодость, — очень мудрый человек. Он хорошо знает практику и российскую, и европейскую. Он говорит о том, что, на его взгляд, внимание к серьезной музыке, пик интереса к ней прошел. Но вы знаете, в России он возрождается. И очень многое здесь зависит от тех энтузиастов, которые искусство продвигают. Людям нужна высокая жизнь, без нее человек превращается в животное. Этому и служит то, что делает Госоркестр».

В. Юровский: «Когда мы играем для студентов в Клину, и потом, когда даем вечерний концерт для жителей города, мы стараемся точно так же, как в Москве, Вене или в любой другой столице мира — для нас нет разницы. Каждый концерт должен быть лучшим или по крайней мере настолько хорошим, насколько мы можем это сделать».

Одновременно Маэстро подарил уникальную возможность молодым музыкантам вступить в творческий союз с именитым коллективом, участвуя в концертной программе. В концерте для первокурсников солировала 11-летняя пианистка Ольга

Иваненко, ученица московской ДШИ им. В. С. Калинникова, которая исполнила Концерт № 20 Моцарта; а в Пасторали «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» Чайковского солистами выступили выпускники колледжа Дарья Турбина (сопрано), Евгения Кузнецова (меццо-сопрано), Дмитрий Чеблыков (баритон), а также принимал участие хор колледжа.

Открытость Владимира Юровского неизвестной музыке и неизвестным именам — это ответственность перед будущим, которому маэстро словно вверяет то, чего достиг сам, и что наполняет сокровищницу величайшего из искусств.

Владимир Юровский: «Музыка звучит всюду. Но большинство использует ее, как фон. А музыка — это надмирная сфера, которая, тем не менее, с миром связана напрямую. Люди через музыку могут общаться с Богом. Люди, разговаривающие на разных языках, через музыку могут научиться понимать друг друга. Люди, живущие в войне, могут через музыку почувствовать, что такое мир. Музыка — это великая сила. Огромная честь — быть в музыке, служить ей и жить ею. Служить музыке надо полностью, она не терпит рядом с собой никого другого. Она — единственная мать, жена, подруга, учительница. Берегите музыку...» ■



О. Иваненко



«ТОЛЬКО ПРОТИВОРЕЧИЕ СТИМУЛИРУЕТ РАЗВИТИЕ...»

О творческих разногласиях Гольденвейзера, Игумнова, Нейгауза, Фейнберга

До последнего времени в научной литературе о выдающихся отечественных исполнителях-педагогах отдаленного и недавнего прошлого преобладал подход, согласно которому каждый из них рассматривался отдельно от других, либо в их искусстве акцентировалось общее. Попыток осуществить специальный подробный **сравнительный анализ** их интерпретаторских позиций по главным вопросам пианизма и педагогических систем (например, сопоставить особенности индивидуальных стилей А. Б. Гольденвейзера и К. Н. Игумнова или Г. Г. Нейгауза и С. Е. Фейнберга и т. д.), насколько нам известно, практически не предпринималось. Единичны статьи, посвященные сравнению трактовок выдающихся артистов. И это вполне объяснимо.

Направленность исследовательской мысли на сравнительное изучение взглядов наших виднейших мастеров не стимулировали идеологические директивы советского времени, которые предписывали рассматривать отечественное исполнительское искусство как некое достаточно монолитное единство, противопоставленное в целом западной буржуазной культуре. Определенные индивидуальные черты каждого из наших больших мастеров исполнительского цеха не отрицались, но этим отличительным особенностям не принято было придавать значения серьезных, принципиальных разногласий.

Тем более нежелательным, если не запретным, было в годы построения в нашей стране социализма и коммунизма **освещение** в печати творческих расхождений во взглядах между ведущими исполнителями и педагогами страны, хотя изустно они были хорошо известны и даже стали легендарными (упоминания о них в публикациях вместе с описанием личностных конфликтов началось с 1990-х годов). Чаще всего

человеческие столкновения, не имеющие сами по себе для науки значения, были следствием крупных **творческих** разногласий, науку как раз весьма интересующих.

...Хорошо помню, как в беседе с Татьяной Петровной Николаевой в 1990 году (во время подготовки интервью с ней как заведующей кафедрой для консерваторской газеты «Советский музыкант») я без всякой задней мысли попросил ее рассказать о различиях творческих методов А. Б. Гольденвейзера (учителя Николаевой) и его ведущих консерваторских коллег. Неожиданно для меня последовал жесткий ответ: «Давайте не будем затрагивать эту тему». Потом все же Татьяна Петровна объяснила свою позицию: *«Должна сказать, что этические отношения между корифеями консерватории были на высочайшем уровне. Я хочу это особенно подчеркнуть, поскольку сейчас можно встретиться со случаями, на мой взгляд, вульгаризации этих отношений. Ну да, они все четверо — Гольденвейзер, Фейнберг, Игумнов, Нейгауз — были очень разные, имели разные точки зрения — и слава богу! Но, понимаете, в чем-то основном, в главном, они всегда были едины... Были какие-то личные симпатии и антипатии, отталкивающие моменты, но это было запряжено где-то глубоко внутри...»*.

С замечательной пианисткой и педагогом нельзя не согласиться, особенно в части соблюдения этических норм во взаимоотношениях. Но при этом хотелось бы глубже понять творчески «разные точки зрения» этих «очень разных» музыкантов, точнее уяснить их «личные симпатии и антипатии и отталкивающие моменты», полнее осознать то в творческом плане, что у каждого из них «было запряжено где-то глубоко внутри», в итоге отчетливее осмыслить специфику искусства каждого из виднейших отечественных мастеров, достовернее ощутить стиливое богатство

и разнообразие отечественных фортепианно-исполнительских и педагогических школ.

И в наши дни можно встретиться с нежеланием обсуждать такого рода вопросы, как и с мнением, что сколько-нибудь значительных разночтений у ведущих консерваторских педагогов не было. Так, ученица и Гольденвейзера, и Софроницкого О. М. Жукова, полагая, что разногласия между корифеями консерватории преувеличены, писала: *«Шутка, сказанная как-то Нейгаузом в адрес Александра Борисовича, учениками Генриха Густавовича была воспринята слишком серьезно и передавалась из уст в уста...»*.

Однако вышедшие из печати в последние годы письма Нейгауза, а также другие мемуарные источники позволяют утверждать, что человеческие отношения между нашими виднейшими пианистами-педагогами не были безоблачными, а их художественные взгляды по ряду вопросов не были едиными. Ученик Гольденвейзера Д. А. Паперно в своих воспоминаниях неоднократно отмечал: *«К ученикам Александра Борисовича, вернее, к его педагогическим методам Генрих Густавович относился несколько скептически, уж очень они были разные — и в жизни, и в музыке... Были у них в жизни периоды сближений и резких расхождений»*.

Еще один воспитанник Гольденвейзера — Д. А. Башкиров писал об этом же: *«Все мы прекрасно знали о существовании серьезных творческих и личных разногласий между „старейшинами“ факультета»*. И добавлял, затрагивая этическую сторону вопроса: *«Александр Борисович никогда не позволял себе в классе „прохаживаться“ в адрес своих коллег»*. (Но, судя по приведенной оговорке, **вне класса** такие «прохаживания» могли иметь место.)

М. И. Чулаки, освещая некоторые эпизоды общения Гольденвейзера со своими консерваторскими



К. Н. ИГУМНОВ

сослуживцами, делает заключение, что у него с ними «были, мягко выражаясь, весьма полемические отношения»¹.

Если бы никаких серьезных расхождений не было, писал бы Нейгауз в своих письмах: «Гольденвейзер ненавидит не только меня, но и всех, кто хотя бы отдаленно ко мне хорошо относится» (Свердловск, 12 апреля 1944 года); «Если назначат директором [консерватории] „кроткого старца“ А. Б. Г. [Александра Борисовича Гольденвейзера], то возьму на год отпуск (до моей предполагаемой смерти) и буду ездить, т. е. прежде всего полечу в Тбилиси»² (Москва, 16 февраля 1948 года); «Некоторые антагонизмы между классами (особенно А. Б. Г. и Г. Р. Г. [Григория Романовича Гинзбурга], с одной стороны, и, конечно, Г. Г. Н. [Генриха Густавовича Нейгауза], с другой) обозначились очень ясно и нашли выражение в прениях. Что же делать? Я на стороне Маяковского: ненавижу всяческую мертвечину, обожаю всяческую жизнь, — но есть и такие, которым тухлятинка, политая хрестоматийным глянцем,

¹ Чулаки М. А. Б. Гольденвейзер — лично и понаслышке // Чулаки М. Живые в памяти моей: Встречи, воспоминания, юморески. М., 1990. С. 151–153. Автор книги, в частности, пишет: «Однажды в очередном споре с другим могиканом фортепианной педагогики [Чулаки называет имя Игумнова, но, по многочисленным рассказам, упоминаемым им «другим могиканом» был Нейгауз] Гольденвейзер довел своего эмоционального собеседника до такой степени накала, что тот в полном отчаянии воскликнул: “Ну, знаете, Александр Борисович, я даже на ваши похороны не приду!”. На что Гольденвейзер весьма ехидно парировал: “А я так на ваши приду!”».

² Надо пояснить, что Нейгауз в Тбилиси пришелся очень по душе, его там очень любили, чего нельзя сказать про Гольденвейзера. Как писал Д. А. Башкиров, «конечно, в силу характера и исполнительской манеры Александр Борисович не стал “героем-любовником” тбилисской музыкальной общности, хотя его имя произносилось всегда с глубоким уважением».

гораздо симпатичнее, чем молодость, сила, здоровье и вдохновение» (Москва, 29 мая 1949 года)?

Судя по всему, о непонимании Нейгаузом позиций упомянутых консерваторских профессоров сообщается в более завуалированной форме и в следующем его высказывании, запечатленном учениками. «Мне Ирина [Наумова] рассказывала, — вспоминал Л. Н. Наумов, — как Генрих Густавович приходил в класс расстроенный (очевидно, после общения со своими коллегами) и с грустью говорил: „Почему вот Володя [Владимир Владимирович Софроницкий], Константин Николаевич Игумнов, Оборин высказываются, и я их понимаю? Почему же, когда говорят некоторые другие, я их не понимаю? Музыкант я или нет?“».

Необычайно важное в человеческом плане «покаянное письмо» Нейгауза Гольденвейзеру (начало 1958 года), которое нередко упоминается в последнее время, едва ли может (как и ответное дружеское послание Гольденвейзера) свидетельствовать о сглаживании или снятии тех творческих противоречий между двумя крупнейшими музыкантами, которые существовали долгие годы и десятилетия — оно их только еще раз подтверждает. К тому же, и после этого письма недружественные упоминания Гольденвейзера Нейгаузом в его переписке продолжались...

...На наш взгляд, сегодня по-прежнему актуально звучат следующие слова Я. И. Мильштейна о приоритетах в анализе явлений исполнительского искусства: «В сущности, самое ценное в художнике-исполнителе — это его особенность. Состоит же она не в том, в чем он сходен с другими, а в том, в чем он отличен от других. Ибо в той мере, в какой он отличен от других, и мир, воссозданный, построенный им, будет другим, особенным. <...> Столь заманчивое на первый взгляд объединение разных стилевых явлений в одно общее типологическое направление часто оказывается по сути дела лишь своеобразной теоретической конструкцией. Не в надиндивидуальном, а в индивидуальном коренится феномен исполнительского стиля. И дифференциация стилевых явлений <...> сплошь и рядом важнее, нужнее, чем их интеграция. Анализировать надо не столько общее, сколько единичное, — творческие индивидуальные особенности, таящиеся в самобытности каждого исполнителя»³.

³ Мильштейн Я. К проблеме исполнительских стилей // Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983. С. 35–36. Курсив везде принадлежит Я. И. Мильштейну — А. М.

Об этом же по сути писал еще в самом конце XIX века М. Курбатов: «Ввиду того, что композитор намеренно уклоняется от объяснения содержания музыкального произведения, каждый исполнитель имеет право по своему, сообразно своему характеру, образованию, таланту и т. д., оформить художественные мысли исполняемого произведения, и очень часто наибольший интерес заключается в той разнице понимания и истолкования, какую представляют выдающиеся исполнители в одной и той же пьесе»⁴.

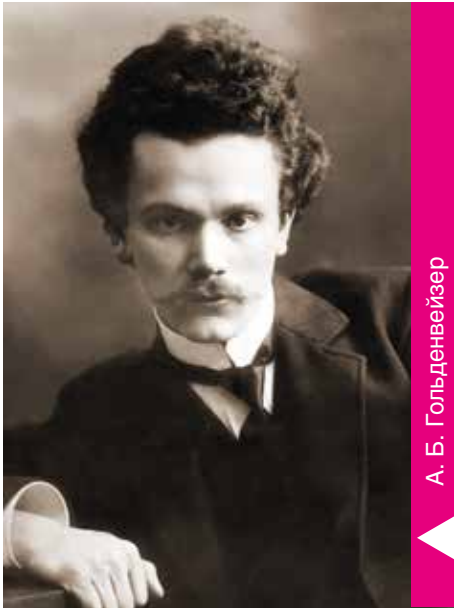
Выявление же оригинальности художников, добавим от себя, наиболее убедительно и очевидно не при их изолированном друг от друга рассмотрении и тем более не при акценте на выявлении объединяющего, а именно **при сравнении** разделительных особенностей в творческих манерах, при выявлении в них прежде всего разного, несходного, подчас противоположного.

Очерченных целей, понятно, можно достичь только в результате серьезного развернутого специального научного исследования. Смысл настоящих заметок — лишь обозначить отличительные черты московских «основоположников советской пианистической школы», поставив в центр сравнений фигуру одного из корифеев отечественного фортепианного искусства — Александра Борисовича Гольденвейзера.

И еще одно предварительное замечание. Сами по себе **человеческие отношения** выдающихся пианистов-педагогов (ссоры, примирения, снова размолвки и снова сближения и т. д.), как бы они ни были по-своему важны или любопытны и сколь бы они ни были связаны с творческими вопросами, не являются главным для нас предметом рассмотрения в данной статье, хотя совсем не затрагивать их означало бы обеднить сравнительное изучение исполнительских и педагогических принципов прославленных музыкантов. Мы стремились обратить внимание прежде всего на **творческие отличия, иногда даже расхождения и разногласия** ряда виднейших представителей отечественной фортепианной культуры середины XX века по разным вопросам — более общим и более частным, чтобы, с одной стороны, ярче показать их творческую неповторимость и уникальность, а с другой — продемонстрировать богатство разнообразных стилевых явлений внутри отечественной пианистической традиции.

* * *

⁴ Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899. С. 17. Курсив мой. — А. М.



А. Б. Гольденвейзер

Построим наше изложение от рассмотрения более частных вопросов к более общим.

Наибольшее неприятие выдающихся пианистов-педагогов — современников Гольденвейзера вызывали pedalные указания, выставленные им в его редакциях сонат Бетховена и особенно сочинений Шумана. Об этом недвусмысленно и даже с сарказмом высказывались и Игумнов, и Нейгауз, называя гольденвейзеровскую pedal (очень частую, дробную, краткую) «аскетической», «санитарной», «стерильной», «икающей», «гигиенической».

Нейгауз, как уверяют очевидцы, любил шутить в таком духе: для того чтобы позволить себе педализировать по Гольденвейзеру, надо часто менять набойки на обуви. Для характеристики отношения Нейгауза к вопросам гольденвейзеровской педализации в бетховенских сочинениях показателен следующий фрагмент воспоминаний его ученика: «Я обожаю рассказ о том, как Генрих Густавович швырнул том сонат Бетховена в редакции Гольденвейзера, которую он терпеть не мог, страшно раздраженный тем, что его ученики пользуются таким изданием. Потом Нейгауз рассказывал, что спросил как-то у Гольденвейзера:

— Что вы думаете о педали?

Тот ответил:

— Я предпочитаю pedal безопасную.

И Нейгауз комментирует: „Тоже мне, майор pedalной безопасности!“

Ну, о языке моего учителя многое можно рассказать — к счастью, кое-что записано»⁵.

⁵ Воскобойников В. О самом любимом и дорогом. О самых любимых и дорогих // Нейгауз Г. Доклады и выступления. Беседы. Открытые уроки.

Но, конечно, дело не ограничивалось шутками, которые были лишь следствием принципиальных отличий в использовании этими пианистами данного важнейшего исполнительского выразительного средства и вообще несхожести звуковых идеалов музыкантов. Показательно описание Г. М. Коганом подхода Нейгауза к педализации, данного в виде сравнения: «Иные пианисты [не имеется ли здесь в виду прежде всего Гольденвейзер?] лучше него владеют той прозрачной, „классической“, „беспедальной“ педализацией... Но кто, кроме Нейгауза, умеет окутать все исполнение такой облачной дымкой, такой поэтической pedalной „атмосферой“, благодаря которой музыкальный рисунок начинает как бы вибрировать...»⁶.

Сравним это обобщенное описание Коганом нейгаузовского звукового колорита с рекомендациями Гольденвейзера по использованию педали в одном из самых романтических бетховенских произведений — «Лунной сонате» (часть первая). «Обозначение Бетховена *senza sordino* указывает на звучание без демпферов, то есть с правой pedalю, — писал Гольденвейзер в примечаниях к своей редакции. — Все же pedal не следует нажимать слишком глубоко, так как на современных роялях это дает большой гул. Звучность *Adagio* должна быть скупая, отнюдь не сочная, производящая впечатление игры почти без педали. При появлении лишнего гула следует легким движением ноги этот гул сейчас же прекращать, чтобы триоли звучали все время ясно и почти сухо»⁷.

Таким был звуковой идеал редактора по отношению к характеру звучания этой музыки⁸. Разумеется, он имел право на свою точку зрения и, более того, подтверждал обоснованность своей точки зрения ссылкой на собственные впечатления от исполнения данного *Adagio* Антоном Рубинштейном. Однако как данное конкретное решение, так и общий подход Гольденвейзера к применению педали не разделялся большинством его консерваторских коллег.

Так, один из первых гольденвейзеровских воспитанников — С. Е. Фейнберг по поводу исполнения отмеченной

Воспоминания о Г. Г. Нейгаузе. М., 2008. С. 353.

⁶ Коган Г. Генрих Нейгауз // Коган Г. Избранные статьи. М., 1968. С. 362.

⁷ Гольденвейзер А. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. Сост., ред., автор статьи Д. Благой. М., 1966.

⁸ Карл Черни, опиравшийся на свои впечатления от игры Бетховена, указывал, что в первой части Сонаты ор. 27 № 1 «триольное сопровождение продолжается совершенно равномерно и очень связано» (Черни К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / Пер. с нем. Д. Е. Зубова. СПб., 2011).

части бетховенской сонаты писал следующее: «Указание *senza sordini*, то есть с правой pedalю, имеющееся в заголовке „Лунной сонаты“, предполагает, конечно, звучность, мягко обволакивающую движение триолей».

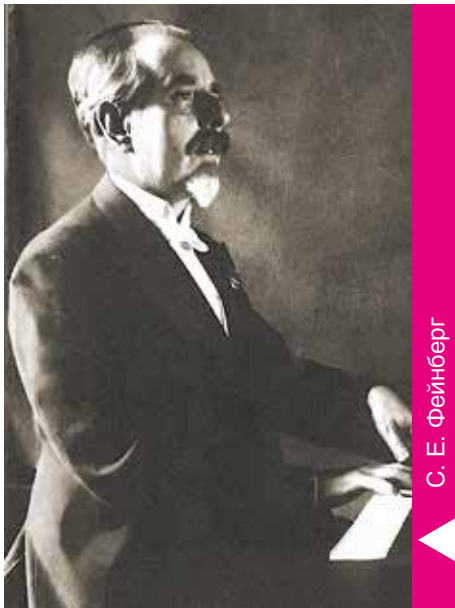
Другой преданный ученик Александра Борисовича Г. Р. Гинзбург также не одобрял многие pedalные указания своего учителя. Ученица Гинзбурга В. Жубинская вспоминала: «В исполнении Гинзбургом „Чаконь“ Баха поразило тембральное разнообразие и объемность звучания, умение достигать органной регистровки. Этому в значительной степени способствовала его смелая педализация. Густо и полно педализируя Бетховена (часто высказывая точку зрения, противоположную в этой части советам своего учителя А. Б. Гольденвейзера), Григорий Романович предпочитал, например, в речитативах первой части Семнадцатой сонаты или второй части Тридцать первой сонаты слышать текст без педали даже у тех учеников, которые и смогли бы справиться с тонкой педализацией».

Особенно впечатляет пример абсолютно противоположного pedalного решения учителем и учеником одного и того же эпизода! Речь идет о педализации в средней части «Похоронного марша» из Сонаты *b*-moll Шопена⁹.

Гольденвейзер писал: «К сожалению, в практике наших пианистов еще не изжит манера, идущая от Бузони и Петри, играть несколько звуков мелодии на одной педали. Такая педализация недопустима. Исполняя развернутую мелодическую линию, пианист должен менять pedal почти на каждый звук мелодии. Он может пользоваться при этом приемами полу- и четверть-педали, но его задача — не допустить слияния нескольких звуков и стремиться во что бы то ни стало сохранять кристаллически ясное и чистое звучание мелодии. Характерным примером в этом смысле может служить средний эпизод из Похоронного марша *b*-moll'ной Сонаты Шопена, где каждый звук мелодии следует педализировать отдельно».

Как будто в ответ на это Г. Р. Гинзбург указывал: «Пожалуй, педагоги и редакторы больше всего страшатся, как бы

⁹ Это яркое сопоставление приводится в следующей статье: Гордон Г. Исполнитель и авторский текст // Волгоград — фортепиано — 2008. Сб. статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства / Ред.-сост. М. В. Лидский. Волгоград, 2008. Примечателен комментарий автора указанной статьи: «Мы видим, что музыканты высказывают противоположные мнения: это происходит постоянно и практически по любому вопросу исполнительства — будь он частным, конкретным или общетеоретическим».



С. Е. Фейнберг

две соседние ноты мелодии не попали на одну педаль. При этом совершенно не задумываются над тем, что в хорошем современном рояле имеются могучие, „колокольные“ басы, способные погасить фальшивые обертоны верхнего регистра. Это позволяет, например, играть каждый такт трио Похоронного марша из си-бемоль-минорной Сонаты Шопена на одной педали, и пианист, который будет менять ее на каждой ноте мелодии, обнаружит тем самым не тонкий слух, а незнание, непонимание природы современного инструмента». Комментарии, как говорится, излишни!

В размышлениях Гинзбурга о педализации очевидно проявляется оппозиция к наставнику, хотя его имя не называется. «Если мы рассмотрим в сотнях изданий под разными редакциями сочинений классиков и романтиков и всяческую так называемую педагогическую литературу, то увидим, что бесчисленные редакторы, не жалея ни сил, ни времени, выставляют педаль в каждом такте, чуть ли не на каждой ноте (ниже пианист использует выражение „дерганье“ педали“. — А. М.). На каком принципе основываются эти редакторы? При самом тщательном анализе вы сможете найти лишь один принцип — удержание на педали одной гармонии. Право же, можно подумать, что педагоги и учащиеся, изучающие то или иное произведение, столь безграмотны и глухи, что без помощи редактора не в состоянии понять и услышать, где находится одна гармония и где начинается другая! Разумеется, нельзя отрицать, что при игре на фортепиано подобный принцип применения педали бывает совершенно необходим. Но стоит ли такую педаль вписывать?».

Вопрос, конечно, чисто риторический и как будто адресованный прямо наставнику, который писал: «Педаль, выставленная мною, может, мне кажется, обеспечить еще не достигнутому подлинному мастерству пианисту такую педализацию, которая, не затемняя художественного смысла произведения, сообщит ему в должной мере педальную окраску»¹⁰. Но даже это объяснение не всегда выдерживает критику. Ведь, как уже однажды нам приходилось отмечать, «наблюдая в редакции Гольденвейзера частые, подчас назойливые обозначения педали, например, в медленных частях бетховенских сонат ор. 106 и ор. 111, можно подумать, что за труднейшие бетховенские опусы берется человек, с осторожностью начинающий педализировать»¹¹.

Рассматривает Гинзбург и конкретный фрагмент в первой части «Аппассионаты» (последние такты перед кодой), где, по мнению музыканта, «композитор явно хотел смещения тембров ре-бемоль и до в басовом регистре». «Но, — продолжает пианист, — это несовместимо с той „стерильной“ педализацией всей части перед данным местом, какую рекомендуют большинство редакторов и педагогов. Когда же за произведение Бетховена брались истинно великие исполнители, как Метнер или Шнабель, то их педаль звучала странно и неприятно для нашего „академического“ уха»¹².

Недвусмысленно на этот счет (как в более обобщенном ракурсе, так и достаточно конкретно) высказывался Игумнов: «Я против частой смены педали — этой своего рода санитарной педали, педали сухой и бездушной. Я.И. Мильштейн — ученик, ассистент и биограф Игумнова, так комментировал высказывания своего наставника: «Игумнов порой крайне критически относился к указаниям педали в различных редакциях. По его мнению, здесь, помимо неточностей в способах обозначения, „имеет место непонимание звуковых свойств фортепианной педали“. Так, по поводу одной из получивших распространение редакций сонат Бетховена [Мильштейн из осторожности умалчивал, чья редакция имеется в виду, но не надо быть семи пядей во лбу, чтобы понимать, о какой идет речь] Игумнов писал, что „редактором

была проявлена излишняя пуританская чистоплотность, заменившая собой художественный подход к делу, недооценка звуковых свойств фортепианной педали“. Он даже высказывал весьма смелое пожелание: „хорошо было бы, если [бы] в новом издании сонат Бетховена эта педализация была опущена“».

Отличия педальных указаний Софроницкого в сочинениях Шумана от выставленных в редакции Гольденвейзера проследивает ученик Владимира Владимировича В. В. Орловский¹³.

Позднее педальные рекомендации Гольденвейзера неоднократно подвергались критике, например, А.Л. Иохелесом и Н.Е. Перельманом. Д.Д. Благой писал по этому же поводу: «Педальные обозначения Гольденвейзера оказались более убедительными в произведениях Гайдна, Моцарта, отчасти Бетховена, **значительно менее** [выделено Д. Благой] — в сочинениях Шумана, Листа», где «буквальное выполнение этих педальных советов приводит к искажению существенных сторон музыкальной выразительности».

Аналогичный нейгаузовскому и игумновскому упрек по поводу «классицистских» по стилю гольденвейзеровских педальных указаний сохранился еще в дореволюционной рецензии на изданные П. И. Юргенсоном редакции фортепианных произведений Шумана, выполненные Гольденвейзером. Тогдашний критик, весьма высоко оценивая эту редакцию в целом, писал об одном из недостатков: «Боязнь гармонической неряшливости заставляет редактора избегать насыщенности в отношении педали. К сожалению, эта осторожность дает изредка отрицательные результаты. Укорачивание педали, без достаточного основания, может придать сухость фортепианному фону. Удлинение педали, например в коде одного из отрывков *Davidsbündler* (том III, стр. 25, такты 22–23, 26–27 и т. д.) значительно способствовало бы сочности колорита этого места...»¹⁴.

Более общим следствием такого использования Гольденвейзером педали было само фортепианное звучание под его руками, которое нередко описывалось как достаточно суховатое и отрывистое. «Мало удачно

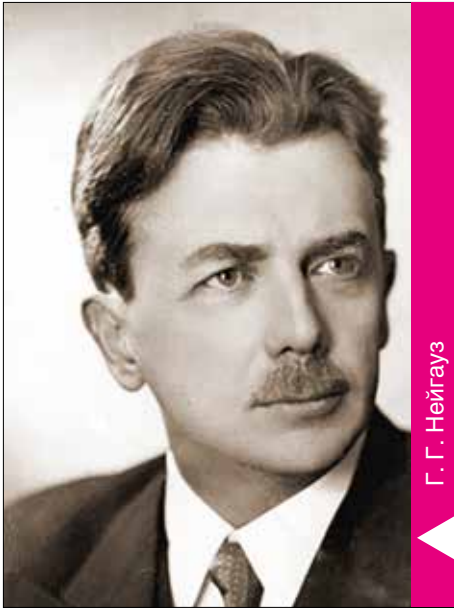
¹⁰ Гольденвейзер А. 32 сонаты Бетховена: Исполнительские комментарии. М., 1966.

¹¹ Меркулов А. «Эпоха уртекстов» и редакции фортепианных произведений Бетховена // Как исполнять Бетховена. М., 2007. С. 173.

¹² Надо сказать, что по поводу этого эпизода Гольденвейзер писал: «Перед заключением (такт 235) надо сменить педаль настолько, чтобы уменьшить силу звука, но чтобы звучащий аккорд не исчез. Ре-бемоль и до по замыслу Бетховена должны оставаться на одной педали».

¹³ См.: Орловский В. Творческое наследие Софроницкого: от века XX — к веку XXI. Ростов-на-Дону, 2014. Исследователь приходит к следующему заключению: «Педальная версия Гольденвейзера корректна, скупа, осторожна, рассчитана на ученика, едва ли способного проявить художественную смелость или, тем более, риск».

¹⁴ А — гь И. [Апфельцвайг И.И.] Рецензия без названия в разделе «Нотография» // «Музыка», 1915, № 213, 7 марта.



Г. Г. Нейгауз

сыграл г. Гольденвейзер фортепианный концерт Грига, — констатировал критик, — *недоставало мягкости удара*¹⁵. В рецензии на концерт, где Гольденвейзер выступал в ансамбле со скрипачом А. Могилевским, отмечалось: *«Умная, ясная и холодная игра пианиста, в которой так и чувствуешь основательную и вескую эрудицию, мало гармонизирует с игрой скрипача, в которой главное место уделено непосредственному чувству и переживаниям простым, свободным, иногда не чуждым легкой сентиментальности, но из глубины искренним. Внутреннее несходство не могло не выразиться и внешне-технически. Г. Могилевский дает такой прекрасный вуалированный звук, что ответные фразы на фортепиано кажутся жесткими, сухими, мало певучими. Сухость удара вообще составляет техническую особенность г. Гольденвейзера, и соседством с певучей скрипкой она подчеркивается еще больше»*¹⁶.

В других откликах нередко также указывалось на преобладающий фортепианный тон пианиста и общий характер его музицирования. В рецензии на исполнение Концерта Шумана критик так определял исполнительский стиль артиста: *«Несомненно, это хороший музыкант, с техникой, хотя и не особо выдающейся, хорошей фразой и пониманием исполняемого, — не даром же г. Гольденвейзер — профессор Московской консерватории. Но он играет — играл, по крайней мере в этот вечер, — довольно сухо, академично, без того увлечения, которое зажигает, захватывает*

*слушателя. И затем, у г. Гольденвейзера просто не хватает силы для того, чтобы играть с оркестром*¹⁷».

Показательно сопоставление в одном из отзывов исполнительских манер Гольденвейзера и его учителя А.И. Зилоти: *«Г. Гольденвейзер — это прежде всего музыкант-ученый, у которого каждая фраза отделана, продумана, все рассчитано с математической точностью. Если бы пришлось провести параллель между ним и кем-нибудь из знакомых публике нашей пианисты, я сравнил бы его с Александром Зилоти. То же прекрасное понимание, та же умная фразировка, сдержанность, отсутствие всякой аффектации. Его прекрасно поймут и оценят музыканты, которые назовут, пожалуй, его игру классической... Но той мощи и глубины, того божественного огня, который делает музыканта могучим властелином публики, готовой слушать его, слушать без конца, переживать вместе с ним и передумывать каждую музыкальную мысль — этого не чувствуется в игре г. Гольденвейзера»*¹⁸...

Классицистский характер звучания инструмента у Гольденвейзера, безусловно, наиболее часто отмечаемое и, по-видимому, основополагающее свойство его пианистического искусства, хотя артист мог добиваться на рояле разных звуковых эффектов, о чем реже, но все же писали рецензенты. Особую отчетливость туше унаследовал от учителя Фейнберг, обогатив ее другими качествами игры (прежде всего, более обильным использованием педали и агогики). Создание же прежде всего романтического колорита звучания, мягкой, «наполненной воздухом» атмосферы — несомненные приоритеты в искусстве Игумнова, Нейгауза, Софроницкого.

Приведем здесь слова Нейгауза о характере звучания рояля у Игумнова, чтобы, при сравнении с отмеченными преобладающими звуковыми особенностями игры Гольденвейзера, лучше почувствовать разницу. *«Из пианистов Игумнов знает тайну исполнения Чайковского, как никто, — писал в 1940 году Генрих Густавович в статье, приуроченной к 100-летию со дня рождения великого русского композитора. — Многие пианисты проявляют большую виртуозность и браваду (вспомним хотя бы блестящее исполнение Артуром Рубинштейном Концерта b-moll). Но никто не дает такой звуковой картины, той простоты и задушевной интонации, полной невыразимого*

очарования, как Игумнов». «Благородную простоту исполнения и прекрасное владение фортепианной звучностью как наиболее типичные свойства исполнительского искусства Игумнова» отмечал и Гольденвейзер.

Преимущественно камерный характер музицирования сближает Гольденвейзера с Игумновым, но множество других особенностей исполнения их скорее разделяет. Вообще же все названные пианисты были музыкантами, обладавшими широким репертуаром (относительно более компактным был репертуар Игумнова) и по-своему замечательно интерпретировавшими музыку разных эпох и стилей.

В качестве типичной черты исполнительского стиля именно Гольденвейзера нельзя не отметить весьма устойчивый в целом метроритмический и темпометрический профиль игры музыканта. Его неумолима требовательность к ритмической определенности исполнения доходила до того, что он упрекал и Танеева, и Зилоти, и многих других в «недостаточной ритмичности», «некоторой торопливости ритма», «отсутствии настоящего ритмического чувства», «недостаточной плавности в темповых (и динамических) изменениях» и т.д.

Отчасти и по этой причине многие явления отечественного и зарубежного исполнительского искусства не были близки Гольденвейзеру и подвергались им резкой критике.

Не принимал Гольденвейзер, в частности, интерпретацию бетховенских сочинений Артуром Шнабелем (как и исполнения Шопена Альфредом Корто, о чем позже), вероятно, из-за постоянных темповых колебаний, не предпринятых композитором, иногда чересчур обильной педализации и вообще множества неубедительных для русского музыканта исполнительских вольностей. На это Гольденвейзер имел, разумеется, полное право. Интересно другое. В отличие от него многие выдающиеся современники музыканта, такие как В.В. Софроницкий, Л.В. Николаев, М.В. Юдина, С.И. Савшинский, М.И. Гринберг, а также Б.В. Асафьев, сразу приняли — и чаще всего восторженно — шнабелевского Бетховена. Гольденвейзер же назвал интерпретацию артистом «Аппассионаты» «отвратительной», а прочтение ор. 111 — «очень нехорошим». «Странный пианист, — пояснил Гольденвейзер в дневнике, — все выдумывает». Идеальным исполнителем Бетховена для него был Робер Казадезюс. «В его индивидуальности много мне родственного. Давно не имел от пианиста такого хорошего впечатления», — записал Гольденвейзер

¹⁵ Музыкальное обозрение // «Музыкальный труженик». 1907. 1 ноября.

¹⁶ Губанов З. Камерное собрание саратовского отделения ИРМО // «Саратовский листок». 1914. 25 марта.

¹⁷ Диссонанс. Симфоническое собрание // «Одесские новости». 1907. 31 января.

¹⁸ В.Ц. Камерное собрание // «Одесские новости». 1907. 4 февраля.



Я. И. Мильштейн

в дневнике. Примечательно, что Софроницкий, наоборот, недолюбливал Казадезюса, хотя ценил его и отдавал ему должное. Передавая мнение Софроницкого об этом французском пианисте, современник отмечал: «Объективизм в игре даже самых крупных артистов был ему чужд»¹⁹.

Учитывая, что крупнейшие отечественные пианисты по-разному относились к Корто и Казадезюсу, уместно привести здесь сравнение различных проявлений метроритма в искусстве двух французских артистов, принадлежащее Н. И. Голубовской. В их противопоставлении отражаются и полярные позиции российских музыкантов. «Все манеры, индивидуальные особенности [исполнения] главным образом коренятся в ритме, — отмечала выдающаяся ленинградская пианистка и педагог. — У Корто ритм, граничащий с произволом. В первый момент нужно очень вслушиваться и понять его внутренний замысел для того, чтобы уловить закономерность ритма. Эта закономерность есть, но она очень субъективна. И очень опасно, когда ритмическим манерам берутся подражать... Если человек подслушивает результат и, не имея в себе источника, переносит формальный результат в свое исполнение, получается вредное подражание. В этом смысле годятся люди с менее экспрессивным, чем у Корто, ритмом. Скорее, такие, как Казадезюс, который скромен и объективен. Но, конечно, подражать вообще не рекомендуется». (Нельзя не упомянуть здесь попутно об острых критических замечаниях Голубовской по поводу направленности деятельности

Гольденвейзера, Нейгауза, Игумнова²⁰, свидетельствующих о ее расхождениях в общих музыкально-творческих позициях с московскими коллегами.)

Аналогично, хотя и более обобщенно (вне связи с исполнительском метроритмом), говорил об этом же Игумнов: «То, что убедительно и хорошо у Рахманинова, совершенно неубедительно, а подчас и просто плохо у пианистов, ему подражающих. Чем индивидуальнее костюм шит, тем неудобнее приспособить его к собственной фигуре. Костюм Корто или Юдиной не подойдет почти никому; костюмом же Казадезюса могут воспользоваться многие... Впрочем, лучше не подражать никому...».

Примечательны суждения А. Г. Скавронского о различных подходах консерваторских педагогов к проблеме темпоритма. Первый год обучения студент провел в классе Гольденвейзера, затем не без труда перешел в класс Гинзбурга, но, как пишет он сам, ему «довелось общаться с Генрихом Густавовичем» и «не раз заходить к Нейгаузу в класс, где всегда было много народу, и с большим интересом внимать, что там происходило». Рассказывая об уроках Нейгауза, Скавронский постоянно указывает на «различие педагогических методов» профессоров и признается, что «принадлежал к другой фортепианной школе, поскольку мой профессор (Г. Р. Гинзбург. — А. М.) был учеником А. Б. Гольденвейзера». Касаясь различий, он пишет, что его более всего «смущало гибкое отношение Генриха Густавовича к ритму. У Гинзбурга был очень ясный, очень организованный ритм, не терпящий каких бы то ни было отклонений, в целом чуждый *tempo rubato*. У Нейгауза же свобода временного процесса (в Шопене, наверное, в особенности) была одной из определяющих черт его исполнительского облика».

Думается, что многое, сказанное здесь об исполнительском темпоритме Гинзбурга, корреспондирует с отношением к ритму и Гольденвейзера, так что несходство с Нейгаузом в этом аспекте исполнительского интонирования можно без большого риска распространить и на последнего. То же общее различие, касалось, надо думать, и самой атмосферы классных занятий, о которой тоже пишет Скавронский.

²⁰ См.: Голубовская Н. Диалоги. Избранные рецензии и статьи. СПб., 1994. Примечателен в плане характеристики степени противостояния и сам по себе тон высказываний Голубовской: «Гольденвейзер сушил сухари, Нейгауз витал в облаках и красовался... Игумнов воспитывал частности...». В одном из писем Голубовская приводит мнение Бруно Лукка, советского эстонского пианиста-педагога, которому она симпатизировала, о неприятии им стиля игры Юдиной и Флиера.

«Сама атмосфера урока в 29-м классе (курсив Скавронского. — А. М.), по крайней мере в те дни, когда Генрих Густавович был в ударе, — указывает тогдашний студент, — резко отличалась от атмосферы в нашем классе. У Гинзбурга была, условно говоря, замечательно, даже научно организованная лаборатория по исследованию и налаживанию пианизма, и поэтому контроль за пианистическим движением, его естественностью и свободой был идеальным, непревзойденным. Здесь, в классе Нейгауза, было совсем иное — какая-то устремленность ввысь, служение некоему высшему началу, уходящее иногда даже за пределы рояля. И, надо признаться, в моей жизни были моменты, когда меня ужасно тянуло именно в эту необыкновенную атмосферу нейгаузского класса».

Конечно, наиболее наглядно различию звуковых миров каждого из выдающихся исполнителей может продемонстрировать сравнение интерпретаций ими произведений одного и того же стиля, зафиксированных в звукозаписи. В этом плане имеется огромный по объему материал для исследований. В данной статье мы строим изложение на рассмотрении почти исключительно взглядов выдающихся музыкантов, дошедших до нас в их эпистолярном наследии и воспоминаниях их современников — коллег, друзей, критиков, учеников и т. д. И все же сопоставим здесь в качестве маленького примера записи трактовок музыки Скрябина Гольденвейзером и Софроницким.

В звукозаписи Гольденвейзера скрябинской Прелюдии *es-moll op. 16 № 4 (Lento)* 1957 года доминирует патетически декламационное, динамически выровненное, подчеркнуто акцентированное «провозглашение» каждого мелодического звука «сольного зачина», которому смиренно «внимают» тихие хоральные аккорды. Дальнейшее развитие приобретает характер траурного шествия (можно ощутить образное сходство с «Музыкальным моментом» *h-moll op. 16 № 3* Рахманинова). И лишь в конце трагический пафос высказывания смягчается, исчерпывает себя.

В трактовке Софроницкого (запись с концерта в Большом зале Московской консерватории 2 февраля 1960 года) нет и речи о суровом плакатном зачине — здесь сразу негромко «говорит» надломленный «поэт» (отсюда весьма мелкая, «никнувшая» к концу фразы и мотивов динамическая нюансировка), а последующие повторяющиеся аккорды своей мощью как бы оживляют, активизируют лирического героя, и на короткое время им это удается. Но очень скоро заключительные фразы *pianissimo*

¹⁹ Никонович И. Воспоминания о В. В. Софроницком // Вспоминая Софроницкого. М., 2008.



М. В. Юдина

растворяются в звуковой дымке, как будто это уже улетающая ввысь душа героя, а не он сам...

У обоих пианистов разные интерпретаторские концепции и разные исполнительские приемы: характер звучания фрагментов, степень legato, динамика, педализация и т.д. О последнем из названных средств выразительности надо сказать особо. Гольденвейзер применяет правую педаль здесь не столько для образования какого-то особого звукового колорита, сколько прежде всего для связывания аккордов. У Софроницкого же педаль используется как сильное красочноколористическое средство, в том числе и для создания «неземного» образа. Уже в самом начале, исполняя одноголосную мелодию, Софроницкий с помощью педали наслаивает некоторые звуки друг на друга, создавая импрессионистический эффект звучания издалека в гулком пространстве (так могли бы звучать звуки знаменитых речитативов из Семнадцатой сонаты Бетховена с авторской педалью). В конце же прелюдии реализовать принципиальный в смысловом отношении эффект «потустороннего» существования героя, что олицетворяют «расплывающиеся», исчезающие, тонушие в небытии мелодические реплики начала, без широкого и тонкого использования педали совершенно невозможно²¹...

Необходимо добавить, что в быстрых прелюдиях у Гольденвейзера ноты

²¹ Можно было бы привлечь к сравнительному анализу интерпретацию этой же скрябинской Прелюдии, выполненную Владимиром Горовицем (запись 1955 года, компакт-диск фирмы «DIS», 2010) и убедиться, что, при определенных различиях, толкования двух «последних великих романтиков» близки друг другу по многим компонентам.

сопровождающих фигураций звучат весьма отчетливо и нередко почти без педали, хотя есть и привычно запедаленные фрагменты. У Софроницкого же чаще фигурации сливаются в единый звуковой фон при помощи мягкого туше и обволакивающей педали...

Интересно, что ученик Гольденвейзера Д.А. Паперно в беседе с ведущим радиопередачи обсуждал как раз прослушанные в записи учителя сочинения Скрябина (и в том числе Прелюдии ор. 16 № 4). Интервьюер замечает: «*Меня особенно поразила одна вещь в исполнении этих пьес — педаль, которая почти не употребляется*». На что Паперно отвечает: «*Да, это большая специальная тема в разговоре о Гольденвейзере — использование педали. Она у него всегда в высшей степени экономна*».

Как видим, у Гольденвейзера свой особый стиль педализации. И в исполнении скрябинских сочинений, где принято педализировать весьма обильно, этот индивидуальный стиль мастера проявляется порой особенно ярко.

Не хотелось, чтобы у читателя сложилось превратное мнение, что если педализация Гольденвейзера необычна и многими подвергалась критике, то она неправомерна. Каждый из больших мастеров имеет свой идеал звучания, свою звуковую палитру, свой набор исполнительских выразительных приемов, включая педализацию. Тут важно, на наш взгляд, то, чтобы никто никому ничего не навязывал и чтобы ни у кого не было монополии на истину. В нарушении этих простых постулатов — причина большинства творческих и человеческих конфликтов и столкновений.

Кстати, экономная педаль даже в исполнении фортепианных сочинений Шумана и Скрябина может быть по-своему впечатляющей. Поучительны здесь наблюдения, как ни парадоксально, одного из гольденвейзеровских антиподов — Софроницкого. Его близкий друг, ученик Нейгауза И.В. Никоневич писал: «*С А.Б. Гольденвейзером Софроницкий расходился по многим музыкальным вопросам... и относился к нему во многом скептически. „Скелетное“, по его словам, исполнение вызывало в нем иронию... Однако, как-то прослушав по радио запись „Прометей“ под управлением Н.С. Голованова с участием Гольденвейзера, Софроницкий сказал: „Знаете, Гольденвейзер играет все сухо, но очень ясно. А для записи так и надо“*».

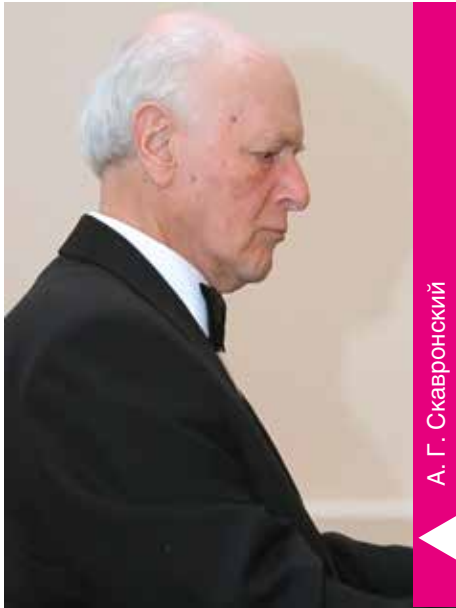
Еще один пример подобного рода. В фонотеке Московской консерватории хранится запись «Танцев давидсбюндлеров» ор. 6 Шумана в исполнении одной из самых любимых и верных учениц Александра Борисовича Л.А. Сосиной.

Зафиксированное исполнение замечательно и по той причине, что пианистка педализует даже более «по-гольденвейзеровски», чем сам Гольденвейзер, и достигает благодаря этому изумительного впечатления! При бросающейся в глаза и поначалу ошарашивающей весьма умеренной педализации многие эпизоды звучат более трепетно, хрупко, волшебным прозрачно, более пронзительно обнаженно или возвышенно хрустально, чем в привычной запедаленной («заболоченной») версии!

Вообще, повторим еще раз, у каждого из крупнейших отечественных пианистов-педагогов — свой индивидуальный неповторимый комплекс исполнительских выразительных средств. И если бы, возвращаясь к вопросам о редакциях, все они создали каждый свою собственную редакцию одних и тех же сочинений, то эти редакции (и примечания к ним) больше или меньше отличались бы друг от друга. Нельзя не согласиться в этом с Д.Д. Благим, который писал: «*Можно быть, например, совершенно уверенным, что комментарии таких музыкантов, как Игумнов, Фейнберг или Нейгауз, по содержанию, форме, самому духу своему были бы совсем иными, чем комментарии Гольденвейзера*».

Взгляды Гольденвейзера на кардинальную проблему прав и обязанностей исполнителя в ряде аспектов не совпадали с позициями его знаменитых современников. Практически все отмечали важность самого тщательного изучения авторского нотного текста и воплощения на этой основе содержания сочинения. Но в том, можно ли изменять нотный текст, если вообще, то в какой степени, да и вообще, насколько соавторски можно подходить к исполняемому произведению, у Гольденвейзера и его крупнейших российских современников были более или менее разные ответы.

Нельзя не отметить, что в предвоенные и особенно послевоенные годы сам принцип «точности прочтения текста» являлся не только категорией исполнительской эстетики, но почти всегда неизбежно приобретал идеологическую окраску: он был одним из ключевых в противопоставлении «передового», «реалистического», «здорового» стиля игры советских исполнителей стилю западному — буржуазному, упадническому, как говорится, «загнивающему» и «умирающему». Александр Борисович еще и в силу своей общественно-музыкальной деятельности на различных руководящих постах не мог быть в стороне от этих процессов. Правда, среди своих знаменитых коллег он был, пожалуй, самым последовательным и твердым сторонником этого постулата.



А. Г. Скворонский

Показательно, сколь бескомпромиссно критиковал Гольденвейзер своих консерваторских наставников за отступления от авторского текста. «Мне очень больно,— писал он,— что два моих учителя, которых я очень любил и как музыкантов высоко ценил,— Пабст и Зилоти, как редакторы ничего, кроме резко осуждения, не вызывают. То, что сделал Зилоти со Вторым концертом Чайковского, некоторыми произведениями Аренского, Баха и т. д., может вызвать только негодование»²².

Самым же серьезным и непримиримым его оппонентом в этом вопросе был, как ни странно, его ученик Фейнберг, относившийся достаточно вольно к авторским исполнительским указаниям. «Слишком педантичное следование им,— писал автор книги „Пианизм как искусство“,— может лишить игру артиста непринужденности и убедительности... Все отмечают ценность и почти предельную точность бетховенских исполнительских указаний, но даже они часто тормозят и мешают естественному течению замысла интерпретатора».

Допускал Фейнберг даже «ретушь», то есть частичную корректировку метрово-высотных координат нотного текста.

Известен острый спор Фейнберга с Гольденвейзером по поводу непонимания и неисполнения первым одного из предписанных композитором в нотном тексте указаний. «Я не выполняю *sforzando*, помеченное Бетховеном... Я не мог согласиться на резкое усиление в начале четвертого такта в первой вариации из ля-бемоль-мажорной Сонаты ор. 26 и отказался от него, несмотря

на уговоры такого знатока бетховенского стиля, как Гольденвейзер»²³. Ученицы Фейнберга Л.В. Рощина и Э.Б. Иосевич писали об отступлениях учителя от авторского текста и авторских исполнительских обозначений при интерпретации им некоторых сочинений Шопена, Чайковского, Метнера. Фейнберг, по свидетельству его ученицы З.А. Игнатевой, делал в первой части «Лунной сонаты» изменение бетховенского текста (подробнее об этом ниже).

Самуил Евгеньевич не только исполнял таким образом, но и говорил об этом и, более того, даже писал(!), правда, писал «в стол», поскольку работы мастера вышли после его смерти. В частности, он заострял проблему «композитор — исполнитель», задавая следующим вопросом: «Если то или иное указание автора противоречит созданному вами представлению, вправе ли вы пожертвовать им ради сохранения отдельной авторской пометки?». И отвечал на него таким образом: «Мне думается, что при решении такой дилеммы нужно довериться своей художественной интуиции, своему творческому такту. Нельзя становиться на позицию педанта. Ведь слабый пианист может выполнить скрупулезно все авторские указания, и все же его интерпретация останется весьма неудачной».

Ни сам вопрос, ни тем более такой ответ были для Гольденвейзера невозможны. Вообще фейнберговские мысли были крамольными в то время. Из отечественных пианистов столь же свободно и независимо, как Фейнберг, действовала в те годы (но не писала об этом) М.В. Юдина, во многих отношениях значительно корректировавшая и временами дописывавшая по своему усмотрению нотный текст. Хрестоматийный пример: изменение пианисткой динамики в начале бетховенской Сонаты № 17 с *pianissimo*, как предписано автором, на *fortissimo*. Немало темповых, динамических, даже фактурных изменений имеется, в частности, в записи Юдиной «Крейслерианы» Шумана.

Если ненадолго выйти за рамки рассмотрения стилевых различий только среди пианистов, то полную противоположность Гольденвейзеру в этом вопросе составлял знаменитый дирижер Н.С. Голованов, с которым пианист неоднократно выступал: к примеру, в 1930–1940-х годах артисты восемь раз исполняли поэму огня «Прометей» Скрябина. Исследователь писал по этому поводу: «...Творчество Гольденвейзера и Голованова стилистически весьма разнятся. Первый

стремился к максимально точному воспроизведению авторского текста; второй же, досконально изучив текст, весьма вольно с ним общался. Поэтому неудивительно, что Гольденвейзер нередко критиковал исполнение Голованова»²⁴. Интересно, что в исполнявшемся «Прометее» Голованов «в одну из кульминационных зон вписал (!) в фортепианную партию аккорды, удваивающие партию валторн».

Более либерально, чем Гольденвейзер (хотя и не столь радикально, как Фейнберг и Юдина), к рассматриваемой проблеме относились Софроницкий и Нейгауз, что следует хотя бы из того, что они восхищались искусством Альфреда Корто, который позволял себе ретушировать текст композитора, добавляя, например, в басу в некоторых шопеновских произведениях октавы. Для сравнения укажем, что после концертов французского пианиста в Москве в 1936 году Гольденвейзер отозвался в печати о его выступлении весьма критично. В такой жесткой реакции Гольденвейзера не поддержал и Игумнов, печатный отклик которого, хотя тоже содержал критические замечания, но был выдержан совсем в другом тоне. Шопена в исполнении Корто необычайно ценил Софроницкий, считая его в этой репертуарной сфере одним из своих учителей.

Нельзя не сказать о том, что Софроницкий сам нередко ретушировал нотный текст, особенно в сочинениях Скрябина. Как свидетельствовал друг пианиста, он, например, «удваивал октавы в левой руке в самом начале репризы Третьей сонаты, говоря: „Эта кульминация должна звучать грандиозно“». В окончании Прелюдии *c-moll* из ор. 11 Софроницкий «часто предпочитал последний такт играть в мажоре». В Мазурке ор. 40 № 2 пианист «прибавлял в заключение тонический *Fis-duŕ*ный аккорд в верхнем регистре (обеими руками)». В некоторых скрябинских произведениях (Фантазия ор. 28, Прелюдия ор. 37 № 4 и др.) пианист менял авторские фигуры, упрощая их. Так же и Нейгауз, по свидетельству М. Мильмана, его ученика, «облегчал некоторые трудные места, говоря при этом ученикам: „Не будь честным дураком!“». Более того, в Вальсе ор. 38 Софроницкий перед кульминацией вместо *f* играл *es*(!), а в Прелюдии ор. 39 № 3 в некоторых тактах вместо *cis*(!).

Интересно, что Юдина, славившаяся своей весьма вольной трактовкой

²⁴ Захарова О. Александр Гольденвейзер и Николай Голованов (по материалам архива Н.С. Голованова) // Наставник. Александр Гольденвейзер глазами современников. М.: СПб., 2014. С. 372–373.

²² Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. М., 1975. Курсив мой. — А. М.

²³ Фейнберг С. Мастерство пианиста. М., 1978.



В. В. Софроницкий

замысла композитора, критиковала Софроницкого за такого же рода свободу. Современник свидетельствовал: «Помню, как-то Мария Вениаминовна высказалась о 32-й сонате Бетховена в исполнении Софроницкого: „Не нравится. Нельзя так отходить от авторского текста“»²⁵.

В более обобщенном ракурсе примечательны игумновские слова о предназначении исполнителя, выделявшиеся из хора многих его современников: «Исполнитель прежде всего творец. Это у нас [!] игнорируется. Рассуждают так: композитор — это все, он полновластный хозяин, а исполнитель — это своего рода приказчик. Неверно! Исполнитель — не приказчик, не раб, не крепостной...». В таком же духе высказывался Софроницкий: «В нотах написано все — и ничего!». Гольденвейзер, хотя и не отрицал определенных творческих прав исполнителя, но никогда не говорил о столь широких возможностях и столь больших полномочиях интерпретатора.

Совсем не случайно за излишний педантизм по отношению к «букве» произведений критиковал Гольденвейзера Софроницкий. Примечателен в этом плане следующий случай в классе Владимира Владимировича, о котором сообщает В.В. Орловский, в прошлом его ученик: «Софроницкий отстаивал *с1* и в триоли второй четверти (т. 12 первой части „Лунной сонаты“. — А. М.) вместо *h*, как у Гольденвейзера. В процессе дискуссии был сделан вывод, что варианту редакции А.Б. Гольденвейзера отдавать предпочтение не следует. Совместный поиск решения

закончился поучительными словами нашего учителя, которые нельзя забыть: „Почему А.Б. Гольденвейзер усомнился в варианте других редакторов? Все произошло у него чересчур гладенько, бесконфликтно... А ведь Бетховен-то как раз и любил конфликтовать!“».

Затронутый случай весьма показателен. Многие крупные пианисты, записавшие сонату, играли *с*; хотя все современные уртексты содержат вариант с нотой *h*, помещенной и в редакции Гольденвейзера. Показательно, что, как и Софроницкий, Фейнберг также считал, что, исходя из композиционной логики мелодического движения в линии скрытого среднего голоса, необходимо брать именно *с*, но не *h* (этот случай, сообщенный З.А. Игнатевой, упоминался ранее). «Против этого „исправления“ следует решительно возражать», — писал по данному поводу в комментариях к своей редакции Гольденвейзер, имевший на сей счет свою аргументацию, оправдывающую бетховенские «параллельные» октавы и отсутствие диссонирующих созвучий.

Вопрос до сих пор остается для пианистов спорным и открытым²⁶. Для нас данный непростой случай интересен разным отношением музыкантов к тексту, считаемся авторским. Гольденвейзер исходит из невозможности изменить текст, он ориентирован на то, чтобы, несмотря на неоднозначность, оставить его без изменений. Софроницкий и Фейнберг (как и некоторые другие), исходя из собственного понимания художественной выразительности фрагмента, проявляют известную свободу по отношению к каноническому тексту и считают вполне допустимым и оправданным отойти от него.

Высказывания Фейнберга о природе нотного текста, частично приведенные выше, были не просто выражением личной позиции, они во многом явились

также реакцией на бытовавшее упрощенное понимание проблемы. Именно поэтому Самуил Евгеньевич язвительно писал о «некоторых из наиболее „академически настроенных“ учителей музыки, которые видят свое преимущество перед исполнителями в том, что буквально выполняют „текст автора“, не смотря на очевидные опечатки».

Раздел о различиях в решении корифеями советского исполнительского искусства столь фундаментальной проблемы исполнительской эстетики будет неполным без слов Г.М. Когана по поводу позиции Александра Борисовича: «Ноты — спящая красавица, исполнитель — расколдовывающий ее принц. А наши гольденвейзеры радостно погрязают в „колючках“ окружающего красавицу-музыку леса (см. сказку Перро), ревностно оберегая их от крушащего их (чтобы прорваться к замку) артиста!»²⁷.

В другом фрагменте своих воспоминаний, написанных в конце жизни, Коган писал в более спокойной и уважительной манере: «С самим Гольденвейзером у меня в эти годы (1930-е. — А. М.) установились вполне хорошие отношения. Не разделяя значительной части его взглядов, я отдавал должное его уму, широкой образованности, всему масштабу его незаурядной личности. Он тоже с видимым вниманием и уважением относился к моей деятельности. Он бывал у меня, приглашал меня к себе. Между прочим он при всем своем „академизме“, не позволявшем ему принять и правильно оценить такие явления, как Бузони и Корто, очень любил цирк...»²⁸.

Как видим, требовательность Гольденвейзера к точности воспроизведения авторского нотного текста была едва ли не самой высокой и незыблемой, и в этом существенном аспекте исполнительской эстетики его позиция более или менее отличается

²⁷ Коган Г. Виденное, слышанное,думанное, деланное. (Роман моей жизни.) Машинопись. М., 1976.

²⁸ В своих мемуарах Коган также упоминает еще одного из основоположников советского фортепианного искусства — Леонида Владимировича Николаева, «известного ленинградского пианиста-педагога, отличного музыканта, интересного собеседника — широко образованного, умного, тонкого, язвительного». При этом мемуарист сообщает: «Николаев очень не любил Гольденвейзера и постоянно весьма критически отзывался о всей его деятельности — педагогической, исполнительской, редакторской, композиторской, признавая за ним только два достоинства — любовь к жене и ученикам». Примечательно, что николаевский ученик П.А. Серебряков отмечал, что «характернейшие черты русского пианизма сближали школу Л. Николаева с принципами другого замечательного русского пианиста — К. Игумнова (Серебряков П. Развивать славные традиции // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: в двух кн. Кн. 2. 2-е изд., доп. Л., 1988. С. 81).

²⁵ Вакидин В. Из воспоминаний о М.В. Юдиной // Вспоминая Юдину / Сост. А. Кузнецов. М., 2008.

²⁶ Ученик Я.В. Флиера — С.С. Алумян, в частности, считал авторским *с*. Рассматривая редакцию бетховенских фортепианных сонат Артура Шнабеля и сравнивая ее с редакцией Гольденвейзера, Алумян писал: «Мы уверены в большей целесообразности обращения к редакции Гольденвейзера, несмотря на ее некоторую сухость и академичность. Хочется подчеркнуть, что редакция Гольденвейзера своей глубокой научностью и точностью, отсутствием слишком большого субъективизма сыграла и продолжает играть важную роль в академическом воспитании исполнительской молодежи. Это настоящая школа для многих и многих. И все-таки она в какой-то степени сковывает фантазию, прививает слишком аскетичное отношение к творчеству Бетховена. Здесь слишком все регламентировано. Все сказанное выше наталкивает на мысль о необходимости нового издания сонат Бетховена» (Алумян С. Сонаты Бетховена в редакции Артура Шнабеля // Исполнитель и музыкальное произведение. Сб. трудов Московской консерватории. М., 1989).

от творческих подходов большинства его крупнейших современников. Однако сразу же предостережем неискушенного читателя от возможно некорректного вопроса: если кто-то в меньшинстве, значит он не прав? Дело в том, что в искусстве нет однозначных истин! У каждого большого художника своя — собственная — правда.

Разве не прав Вальтер Гизекинг, который писал, что «лишь соблюдение всех исполнительских пометок делает возможным „вживание“ в мир мыслей и чувств автора и тем самым воспроизведение его творения, соответствующее стилю?». Конечно, прав! А разве не прав Пабло Казальс, утверждавший нечто противоположное? Он говорил, отвечая на замечание Шумана о том, что внесение исполнителем каких-либо изменений в нотный текст является оскорблением искусства: «Можно еще больше оскорбить искусство: это лишить исполнение выразительности и жизни из ханжеского уважения к мертвой букве написанного». И Казальс тоже прав! Поэтому по-своему правы в этом и других вопросах и Гольденвейзер, и Фейнберг, и все другие выдающиеся мастера.

Перечень вопросов, по которым у известных отечественных пианистов-педагогов были разногласия, можно продолжать и продолжать. Укажем еще, например, на расхождения по проблемам технической работы²⁹ и по ряду аспектов процесса освоения исполнителем музыкального произведения³⁰.

Отмеченные творческие различия в искусстве виднейших московских пианистов-педагогов первой половины и середины XX века можно воспринимать по-разному. Для кого-то это не такие уж и большие разночтения, а лишь эпизодически возникавшие расхождения

во взглядах в связи с конкретными случаями и ситуациями. Для кого-то это серьезные разногласия, сворачивающие о принципиально разных в своей основе взглядах выдающихся отечественных музыкантах, об их принадлежности подчас к весьма отличающимся, если не противоположным типам исполнителей. Еще для кого-то различия и противоречия по крупным и мелким вопросам вообще норма, обычное явление, нечто само собой разумеющееся... Так что данная проблема (если это вообще проблема) в принципе не может быть решена однозначно, и поэтому ее не надо драматизировать.

«Я хочу показать правомерность противоположных точек зрения на различные — и бесконечные в своем разнообразии — вопросы исполнительства», — писал в одной из своих работ Г. Б. Гордон, приводя на этот счет множество убедительных примеров, в том числе следующие. По поводу исполнения маленькой каденции солиста в начале первой части Концерта для фортепиано с оркестром b-moll Чайковского Гольденвейзер высказывался: «Построенные на уменьшенных септаккордах пассажи первой каденции часто не получаются у исполнителей безупречно, основной причиной этого является стремление пианистов играть их как можно скорее. Исполнять пассажи следует неторопливо, без суеты, несколько медленнее основного темпа». Нейгауз же этот фрагмент комментировал, как говорится, «с точностью до наоборот»: «В соответствии с авторским указанием (a tempo), первую каденцию, несмотря на значительную трудность, следует играть точно в темпе. Это замечание относится главным образом к пассажирам каденции, замедленное исполнение которых приводит к нарушению единого темпа».

...Нейгауз заметил однажды, что «мы все говорим об одном и том же, но разными словами», и кто-то с этим согласится и поставит здесь для себя точку. Однако современный исследователь резонно добавил: «Но эти „разные слова“ вмещали уникальные миры художественных идей, педагогических принципов, приемов работы с учениками»³¹. И справедливость этого добавления трудно оспаривать...

Художественная специфика каждого из крупных исполнителей заострялась в человеческих проявлениях (или, наоборот, смягчалась) благодаря личностным характерологическим особенностям музыкантов. Больше

напряжение между Гольденвейзером и Нейгаузом объяснялось, на наш взгляд, большей амбициозностью обоих, стремлением во что бы то ни стало отстаивать свои творческие позиции. Хотя в записях Гольденвейзера встречаются хвалебные слова о Нейгаузе и его классе (чего нельзя сказать о содержании писем Нейгауза), но нередко отмечается какая-то инородная, неблизкая природа этого музыканта. Характерна следующая запись: «Нейгауз очень даровитый, тонкий и умный человек, но какой-то чужой»³². После одного из концертов Гольденвейзер записал в дневнике: «Вчера пошли в концерт Нейгауза... Первое отделение (Бах I cis, Крейсериана, 3 этюда и баллада Ас Шопена) играл как плохой ученик, комкал, торопил, рвал — ничего не звучало. Второе (2, 7, и 5-я сонаты Скрябина) гораздо лучше, местами очень хорошо. Он явно болен нервами. Жаль его. Он очень даровитый музыкант». Неблизким для Александра Борисовича было не содержание, но сам стиль книги своего младшего коллеги: «Читал книгу Нейгауза [„Об искусстве фортепианной игры“]. Стиль мне неприятен. А мысли встречаются верные, ценные. Удивительно — при таком резком различии в стиле по существу во многом совпадает с тем, что я думаю».

Обращает внимание, что при всем неприятии Гольденвейзером каких-то сторон деятельности Нейгауза интонация его заметок добрая, благожелательная, даже участливая (правда, мы не знаем многих записей музыканта — большая часть его дневников и писем до сих пор не опубликована). И, судя по всему, он не так широко делился своими наблюдениями на этот счет, как его гораздо более экстравертный коллега.

Известные высказывания Нейгауза о Гольденвейзере, пожалуй, более недружелюбные, резкие, хлесткие, исполненные порой нескрываемой неприязни³³. Показательно (помимо многого

²⁹ См.: Дискуссия о развитии исполнительского мастерства пианиста. Стенограмма собрания фортепианного факультета Московской государственной консерватории [декабрь 1953 года]. Подготовка текста и примечания А. М. Меркулова и М. В. Лидского // Волгоград — фортепиано — 2012. Сб. статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства / Ред.-сост. М. В. Лидский. Волгоград, 2012.

³⁰ См.: Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. М., 2003. Примечательно, что Вицинского, объективно осветившего в 1948 году самые разные, подчас противоположные взгляды десяти виднейших советских пианистов — Гилельса, Гинзбурга, Гринберг, Зака, Игумнова, Иохелеса, Нейгауза, Оборина, Рихтера, Флиера, — «подвергли резкой критике, показав, что у него имеют место серьезные ошибки объективистского порядка». Кому-то тогда не понравилось, что исследователь обнародовал эти часто совсем разные методы без критики «с передовых позиций современной науки» и без приведения их к общему знаменателю, что явно нарушало «полное единство прогрессивных воззрений лучших представителей советского пианизма».

³¹ Малинковская А. Исполнительско-педагогическая школа как явление музыкальной культуры и образования // Музыкальная педагогика и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО при МПГУ. 2013, № 1. С. 97. Курсив мой. — А. М.

³² Аналогичное отношение было у Гольденвейзера к другим выдающимся исполнителям, к которым он не испытывал творческой близости. «Я знал многих крупных музыкантов, — признавался в разговоре с учеником Александр Борисович, — таких, как, например, Корто или молодой Горовиц, но они всегда мне были чужды, хотя я и признавал их яркий артистический талант».

³³ Некоторым современникам картина человеческих характеров Нейгауза и Гольденвейзера виделась иначе. Описывая реакцию на своеобразие и игры Юдиной, Г. Я. Юдин отмечал в 1978 году: «Даже Нейгауза она выводила из себя... Но Нейгауз это был душа-человек. А вот Александр Борисович [Гольденвейзер] совсем не принимал Марию Вениаминовну. Почему? Он был сухарь и немного завистник, очень запальчивый и недобрый...» (Попов Г. «Все глубоко продуманное» // Вспоминаю Юдину / Сост. А. Кузнецов. М., 2008). Однако еще в 1929 году Гольденвейзер оставил в дневнике весьма хвалебный отзыв на выступление Юди-

прочего), что, прослушав в 1949 году записи шопеновских произведений в интерпретации Гольденвейзера, Нейгауз дал в письме уничтожающую критику: «Сегодня [25 декабря] слушал по радио две баллады Шопена в исполнении А.Б. Гольденвейзера. Играл кошмарно. Никакого почтения перед **такой** [подчеркнуто Нейгаузом] старостью ощущать нельзя». Из этой же критической серии ироничный, но отнюдь не безобидный нейгаузовский отзыв о чересчур медленном исполнении старшим коллегой «Мефисто-вальса» Листа: «Счастливейшие полчаса в моей жизни!» (этот отклик, вероятно, имела в виду О.М. Жукова, когда говорила о шутке Нейгауза, воспринятой его учениками слишком серьезно и ставшей широко известной)...

Отношения Гольденвейзера и гораздо менее честолюбивого Игумнова внешне были несравненно более спокойными и как будто даже дружескими. Они ведь учились в одно время у одних и тех же педагогов — Зилоти, Пабста, Сафонова. Но внутренне это совершенно разные художники³⁴, исповедовавшие разные пути в искусстве³⁵. Недаром некоторые воспитанники Гольденвейзера или перешли к Игумнову (Р. Тамаркина), или искали творческих контактов с ним (Л. Сосина). Все же Гольденвейзер всячески держался за эту, пусть даже призрачную внешнюю близость к своему однокашнику. В разговоре с Тамаркиной, пришедшей честно и мужественно объявить своему учителю о переходе, Гольденвейзер уговаривал ее остаться с помощью следующих аргументов: «Я понял бы, если бы ты ушла к Нейгаузу [примечательно невольное признание существенных разногласий!]. Но Игумнов... ведь у нас одна школа. Мы же ничем не отличаемся...».

Далее Тамаркина подробно описывает, насколько различны, а то и противоположны были исполнительские

и педагогические приемы у обоих музыкантов. Сравнивая их стили, пианистка, в частности, констатировала: «У Александра Борисовича вся кисть была зажата... У Александра Борисовича педаль была совершенно незначительным элементом...». Ближайший ученик и биограф Игумнова Я.И. Мильштейн имел основания отмечать, что если «в консерваторские годы Игумнов и Гольденвейзер дружили» и «немало часов проводили вдвоем», то «позднее их дружба дала трещину, они нередко расходились по многим вопросам — жизненным и художественным, хотя и продолжали работать бок о бок в одном учреждении». Показательно, что и Рихтер своеобразно касался темы различий этих двух музыкантов, причисляя их (вместе с Нейгаузом) к «трем столпам русской школы фортепианной игры»³⁶.

Гольденвейзер крайне болезненно переносил переходы своих учеников в классы консерваторских коллег, и это, понятно, не улучшало его отношений с ними, в частности, с Игумновым. Еще в 1928 году он писал в дневнике: «Сейчас я переживаю острое отвращение от консерватории. Давно мне уж тошно от нее, а сейчас, когда двое моих учеников (Абрамович и прелестный Алексиц) ушли к Игумнову, я потерял к ней всякий вкус...». (Впрочем, уход ученика, тем более талантливого, к другому педагогу неприятен для любого наставника. К примеру, когда Тамара Гусева, одна из лучших консерваторских учениц Нейгауза, поступала в аспирантуру не к нему, а в класс Л.Н. Оборина, ее первый учитель пытался ей в этом помешать. Несколько раньше, когда Гусева, будучи студенткой Московской консерватории по классу Генриха Густавовича, на некоторое время уехала в Вену лечить заболевшую руку и попутно взяла там несколько уроков у Бруно Зайдельхофера, Нейгауз по возвращении ученицы в Москву просто перестал с ней заниматься...)

Гольденвейзер не просто переживал из-за уходов своих лучших

учеников, но боролся за них. Целый год он не позволял своему консерваторскому ученику А.Г. Скавронскому перейти в класс своего же воспитанника Г.Р. Гинзбурга. Когда он узнал, что Сосина побывала в классе Игумнова и позанималась с ним Четвертой балладой Шопена, он написал письмо своему коллеге: «Ты отнял у меня мою первую любовь (то есть Тамаркину. — А. М.), неужели ты хочешь забрать у меня и вторую?». После этого случая Гольденвейзер долгое время не слушал Сосину в классе...

Складывается впечатление, что Гольденвейзер как учитель нередко испытывал особенно острое чувство конкуренции, а подчас и вражды по отношению к коллегам по консерватории, в том числе по отношению даже к Игумнову, особенно когда дело касалось его самых любимых учеников. Здесь со всей силой (и иногда, по-видимому, запредельно) срабатывал его педагогический «материнский инстинкт». Так, ожидая результаты Первого Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве, Гольденвейзер писал в дневнике в ночь с 31 января на 1 февраля 1927 года: «Гриша [Григорий Гинзбург] окружен недоброжелателями и завистниками (одна банда учеников Игумнова чего стоит!), и для него быть побитым Обориным — большая неудача... Только бы Оборин не вышел впереди него».

В чем-то аналогичный взрыв раздражения, обнаживший степень накала противоречий и неприязни, имел место при публичном выражении Гольденвейзером Нейгаузу своего категорического неприятия итогов Третьего Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве, когда победила не ученица Гольденвейзера — Роза Тамаркина, а ученик Нейгауза — Яков Зак. Случилось это на заключительном обсуждении результатов Всесоюзного конкурса пианистов 1937 года. Мы не рискуем здесь повторять дословно тот «обмен любезностями», который произошел тогда между Гольденвейзером и Нейгаузом³⁷.

У Игумнова было гораздо больше общего с Нейгаузом, чем с Гольденвейзером. Еще до войны, когда в консерватории осуществлялась попытка уменьшить количество кафедр (в итоге она не удалась), предполагалось объединить кафедру Игумнова и Нейгауза, и оба музыканта были на это согласны. Уже приводились сказанные в 1940 году слова Нейгауза

³⁷ Интересующихся подробностями этого инцидента отсылаем к воспоминаниям ученика Гольденвейзера Наума Бродского (Бродский Н. Ньюансы музыкальной Москвы. М., 2007).

ной с Концертом Es-dur Бетховена и Концертом d-moll И.С. Баха.

³⁴ О различии творческих индивидуальностей Гольденвейзера и Игумнова, взявших у своих наставников разное, см. в работе автора этих строк: Меркулов А.А. Гольденвейзер и его фортепианные учителя (проблемы творческого взаимодействия и преемственности) // Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников. М.; СПб., 2014.

³⁵ В.П. Чинаев отмечал, сопоставляя прочтения произведений Чайковского Игумновым и Гольденвейзером, что «концепции двух музыкантов, вышедших из одной среды, однако, принципиально разные, причем это различие не ограничивается лишь индивидуальными творческими почерками, оно гораздо глубже — на уровне этических представлений о мире Чайковского» (Чинаев В. Вдохновенное, тривиальное, ностальгическое: интерпретация Чайковского в свете времени // Музыка П.И. Чайковского. Вопросы интерпретации. Сб. науч. трудов Московской консерватории. М., 1991. С. 26.)

³⁶ Рихтер так писал об этом: «Гольденвейзер, пианист-педант, представлял старую школу. Главное для него было, следует ли играть та-ри-ра, ти-ра-ри или ти-ра-ра. Пианист академической закваски, лишенный фантазии. Что же до Игумнова, он был превосходный музыкант и своеобразный пианист. Играл без прикрас и с душой. Его игра имела великолепное, утонченное звучание, но довольно узкий диапазон» (цит. по: Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М., 2002). Интересно, что Игумнову, по-видимому, в игре Рихтера как раз не хватало фортепианного шарма, какого-то звукового обаяния, о чем свидетельствует его замечание, высказанное как-то молодому пианисту: «Вы не любите рояли!».

об игумновском звуке, «полном невыразимого очарования». На одном из допросов на Лубянке в ноябре 1941 года Нейгауз назвал Игумнова и Фейнберга среди людей, с которыми был «наиболее близко знаком». Примечательны и строки из письма Нейгауза Тамаре Гусевой от 1 августа 1944 года (из Свердловска), в котором он советовал ей восстановиться в классе любого педагога его кафедры, чтобы в случае возвращения в Москву безболезненно перейти к нему. При этом Нейгауз добавлял: «Но если Тебе Игумнов полюбится, то помни, что никогда не буду в претензии, если Ты у него останешься». Показательно и наблюдение игумновского ученика Олега Бошняковича, поступившего после смерти в 1948 году своего наставника в нейгаузовский аспирантский класс: «Как я понял, школа Игумнова близка Нейгаузу, она находила в его душе живой отклик».

Игумнов также благоволил Нейгаузу. В бытность свою деканом фортепианного факультета он содействовал приглашению на работу в Московскую консерваторию Нейгауза, тогда еще молодого и мало известного педагога. Музыкант еще в 1930-х годах признавался: «Ближе всего мне исполнение Шопена Нейгаузом».

Показателен в плане игумновских исполнительских симпатий и антипатий следующий эпизод, рассказанный автору статьи М. С. Воскресенским. Игумнов любил с улыбкой рассказывать в классе об этом случае. «*Вот слушаю я как-то по радио, — говорил профессор, — чье-то исполнение музыки Шопена и думаю про себя: „Кто же это так плохо играет Шопена?! Скорее всего, Александр Борисович [Гольденвейзер]“... Дослушал до конца, а диктор объявил, что это, оказывается, играл... я сам. Вот ведь как бывает!*».

Конечно, удивительна самоирония большого артиста. Но примечательна и столь непосредственная негативная и, главное, адресная реакция на исполнение, пусть и выраженная в шуточной форме. Представить, чтобы Игумнов нечто подобное говорил об игре Нейгауза, невозможно.

Во взаимоотношениях двух музыкантов примечателен и тот факт, что осенью 1944 года Игумнов, единственный из крупнейших пианистов-педагогов того времени, подписал коллективное ходатайство, направленное в Президиум Верховного Совета СССР, о восстановлении Нейгауза в правах проживания в Москве (после пребывания в Свердловске)...

Впрочем, свои отличия, разумеется, были и у Нейгауза с Игумновым.

Едва ли случайно Э. Г. Гилельс после занятий с первым обращался за помощью ко второму из названных и высказывался о нем с большой теплотой и благодарностью (однако это уже другая тема).

Внешне непротиворечиво выглядели отношения Гольденвейзера и Фейнберга. Один из самых первых подопечных Александра Борисовича, Фейнберг был чрезвычайно воспитанным и благодарным учеником, чтобы обнародовать свои творческие и человеческие разногласия с учителем. А они, безусловно, были — и по целому ряду направлений.

Показательно, что еще до войны, когда предлагалось соединить кафедру Гольденвейзера с кафедрой Фейнберга, именно Фейнберг воспротивился такому объединению, и из-за этого не состоялось также слияние кафедр Игумнова и Нейгауза.

Не будем повторять здесь тех, отмеченных ранее принципиальных расхождений во мнениях этих музыкантов. Были и другие серьезные несхождения — творческие и человеческие.

Гольденвейзер постоянно отмечал в дневнике выдающиеся качества Фейнберга-исполнителя, но всякий раз указывал на свое несогласие с трактовкой воспитанника и добавлял, что ученикам так играть нельзя ни Баха, ни Бетховена³⁸.

Если Фейнберг-композитор был ярчайшим новатором, создателем собственного композиторского стиля, то Гольденвейзер-композитор был убежденным, если не сказать воинствующим, традиционалистом, долгое время не принимавшим даже музыку Прокофьева. Категорически не принимал он и фейнберговские сочинения, как и вообще создания композиторов-модернистов. Знаменитое же Постановление ЦК ВКП(б) 1948 года «Об опере “Великая дружба”» (Гольденвейзер принимал в его подготовке активное участие) больно ударило по Фейнбергу: некоторые его сочинения были запрещены к исполнению, и на этой почве исполнительская деятельность музыканта была резко сокращена. Некоторое время Гольденвейзер и Фейнберг не общались³⁹...

³⁸ Показательна запись Гольденвейзера в дневнике от 7 декабря 1932 года после посещения концерта Фейнберга: «Замечательный пианист. Со многим я не могу согласиться».

³⁹ Об этом тяжелом периоде отношений писал ученик и биограф Фейнберга В. В. Бунин. Он привел в своей книге следующий весьма красноречивый фрагмент письма Фейнберга Гольденвейзеру: «Прошло полтора года, как мне из-за явно несправедливого обвинения в формализме пришлось совершенно оставить не только композиторскую, но и концертную деятельность. За все это время с твоей стороны я не слышал ни одного слова подлинного участия или внимания...» (цит.

Примечателен еще один пример диаметрально противоположных человеческих взглядов этих, казалось бы, очень близких друг другу музыкантов. Как известно, в 1955 году, еще при жизни Гольденвейзера, открылся Музей-квартира его имени. По словам В. К. Мержанова, скромнейший Самуил Евгеньевич, узнав об этом, был совершенно обескуражен. «Я свои документы уничтожил, — с мрачной решимостью сказал он. — Моего музея не будет».

Кстати сказать, у Фейнберга, как свидетельствует его воспитанник, «были хорошие отношения с Г. Г. Нейгаузом»⁴⁰. Правда, по свидетельству брата Фейнберга, «несколько внешний артистизм Нейгауза, порой с элементами театральности, бравады, Самуил Евгеньевич считал провинциальным».

...В истории науки и искусства, в истории учебных заведений всегда существовали различные направления и шли очные или заочные творческие споры. Не исключение здесь и отечественная пианистическая традиция, и работа Московской консерватории. Еще в самом начале ее существования в результате творческих и человеческих трений между Н. Г. Рубинштейном и П. А. Шостаковским последнему пришлось покинуть консерваторию и организовать свое учебное заведение, получившее впоследствии права консерватории. Показательна также история с уходом в 1872 году из консерватории А. И. Дюбюка ввиду творческих разногласий с Н. Г. Рубинштейном. В своем письме к директору от 21 марта 1871 года Дюбюк ссылался на ставшее ему известным сказанное Рубинштейном одной из перешедших в его класс учениц, ранее учившейся у Дюбюка в течение 4 лет, что «она должна сперва забыть все дюбюковское, а потом уже можно будет приступать к правильному изучению различных приемов в отношении техники, выражения, фразировки, оттенков и т. п.».

И позднее в консерватории работали творчески весьма разные музыканты, между которыми возникали трения. Об этом писал поступивший в Московскую консерваторию одновременно с Гольденвейзером К. С. Сараджев в своих воспоминаниях об Игумнове: «С осени

по: Бунин В. Самуил Евгеньевич Фейнберг. Жизнь и творчество. М., 1999.

⁴⁰ См.: Бунин В., Лидский М. Вместо вступительной статьи (беседы о С. Е. Фейнберге) // Фейнберг С. Материалы. Воспоминания. Статьи. Указ. изд. С. 19.

1889 года директора консерватории С.И. Танеева сменил В.И. Сафонов, который очень нетерпимо относился ко всему, что носило какой-либо отпечаток рубинштейновского времени, и это отношение вызывало противодействие как среди педагогов — Зверева, Ремезова, Танеева, так и среди старших учеников консерватории. Фортепианные классы возглавляли крупные профессора — Танеев, Зилоти, Пабст и Сафонов. Школы этих педагогов резко различались между собой... Интересно отметить, что педагоги талантливейшей молодежи были в скрытой оппозиции друг к другу (о чем отлично знали все учащиеся консерватории)... Напряженное положение среди педагогов все же разрядилось. Танеев оставил преподавание фортепиано и всецело переключился на классы полифонии и фуги, Зилоти совсем вышел из состава профессоров консерватории и уехал на много лет за границу». М.Л. Пресман отмечал, вспоминая Московскую консерваторию 1880–90-х годов: «Между школой Сафонова и Пабста разница была разительная». Е.А. Бекман-Щербина свидетельствовала: «П.А. Пабст и П.Ю. Шлецер далеко не были друзьями, а потому между их учениками до некоторой степени всегда был антагонизм». О том же позднее в несколько ином ракурсе писал Я.И. Мильштейн: «Сравнение часто служит полезным средством для характеристики. Сразу же бросается в глаза, что между Танеевым и Сафоновым больше разного, чем сходного. Хотя они были много лет соратниками, по отношению друг к другу они являются антиподами».

Такого рода творческие разногласия профессоров, сопровождавшиеся порой натянутостью человеческих отношений, встречались, разумеется, не только в Московской консерватории у педагогов-пианистов, но и среди преподавателей любой другой специальности в любой другой крупной консерватории — зарубежной или отечественной. В частности, говоря о 1910-х годах, современник констатировал: «Фортепианный факультет тогдашней Петербургской консерватории представлял собой блестящую плеяду педагогов самых разных школ и непохожих творческих индивидуальностей. Возглавляли его в то время всемирно знаменитая пианистка, профессор А.Н. Есипова и вышедшие из ее школы (уже ведущие собственные классы) Владимир Дубасов и Изабелла Венгерова. Иногда будоражила факультет неожиданными высказываниями представительница совсем иной школы, профессор М.Н. Барина, усовершенствованная своей пианизмом у таких величайших мастеров, как И. Гофман и Ф. Бузони. И, наконец, совсем иным

по школе и охвату музыкальных произведений был недавно приглашенный молодой пианист и композитор Л.В. Николаев».

В Киевской консерватории в конце XIX — начале XX века работали бок о бок два очень разных пианиста-педагога. Исследователь, сравнивая стилистические особенности их искусства, отмечал: «В.В. Пухальский и Г.Н. Беклемышев были во многих отношениях различными творческими индивидуальностями. Воспитанные в разное время, с мировоззрением, сложившимся под влиянием отличных общественных и культурных событий, они во многом обладали несходными музыкальными вкусами и симпатиями»⁴¹.

В Парижской консерватории в 1870-х годах обращало на себя внимание различие педагогических школ А. Мармонтеля и Ж. Матиаса. Современник писал в связи с конкурсом на лучшее исполнение фортепианной сонаты Шумана в июле 1877 года: «Класс Мармонтеля со своими *tempo rubato*, со своими добавленными акцентами, часто противоречащими авторскому тексту, несмотря на блестящее исполнение и красоту звучания, нам показался гораздо менее справившимся с духом произведения, чем класс Матиаса, который был ритмически более определенным, играл более аккуратно и точно».

Приводить примеры стилистических различий между коллегами-педагогами, преподающими в одном учебном заведении, можно бесконечно...

...В конце своей книги «Об искусстве фортепианной игры» Нейгауз писал: «Всем известны примеры крайней нетерпимости крупных композиторов к некоторым своим собратьям, творческий путь творческий путь которых им противоположен... Всякая мощная индивидуальность стремится стихийно распространиться “на весь мир”, отчего и возникают столкновения... Стараться переубедить, внушить чувство справедливости, смягчить неприязнь у этих “борцов”, нелепо и бесполезно... Если бы не было этих потасовок между нашими “властителями дум”, этого восхитительного зрелища, гораздо более интересного, чем бокс или футбол, — скучно стало бы на белом свете».

Распространяя эти мысли на искусство «золотого века» русского советского пианизма, можно сказать, что «нелепо и бесполезно» отрицать наличие индивидуальных творческих различий (иногда весьма существенных) между «властителями дум»

⁴¹ Курковский Г.В. В. Пухальский и Г.Н. Беклемышев // Научно-методические записки Киевской гос. консерватории. Киев, 1957.

фортепианной культуры того времени — А.Б. Гольденвейзером, Г.Г. Нейгаузом, К.Н. Игумновым, С.Е. Фейнбергом, В.В. Софроницким, М.В. Юдиной и другими. Иначе и не быть могло при таком обилии самобытных, неповторимых, уникальных дарований. Поэтому — не следует ли невольно возникающие творческие «столкновения» и проявления известной «нетерпимости» и «неприязни» воспринимать как явления достаточно естественные и в какой-то мере неизбежные? Не стоит ли видеть в некоторых художественных и пианистических разногласиях крупных артистов-педагогов, которые мы пытались рассмотреть, проявление необычайного богатства отечественной пианистической традиции и залог ее дальнейшего успешного развития?! Ведь, как мудро заметил кто-то из великих, «лучше богатство различий, чем бедность однообразия». И еще. Не справедливо ли и в отношении искусства вообще, и исполнительского, в частности, высказывание С.П. Капицы: «Только противоречие стимулирует развитие науки. Его надо подчеркивать, а не замазывать?»..

В самом конце в качестве педагогического напутствия обратим внимание пианиста-практика на строки, увидевшие свет 175 лет назад и остающиеся актуальными до сих: «Благодаря привычке рассматривать искусство с одной точки зрения, а именно под углом зрения собственных занятий, приверженцы той или иной системы пришли к заключению, что выбранный ими метод наилучший, и питают мало уважения к другим методам, более или менее отличающимся от их метода. Они забывают, что слава тех, кто следует этим другим методам, или тех, кто видоизменил их, является доказательством того, что эти методы далеко не так порочны, как им кажется, и является следствием наблюдений над другими объектами искусства, наблюдений с другой точки зрения. Талантливый человек ничем не пренебрегает, так как в необъятном мире искусства все может быть применено с пользой. Все дело лишь в том, чтобы знать, когда чем воспользоваться и какой от этого выигрешь»⁴². ■

⁴² Фетис Ж. Ф., Мошелес И. Метода метод для фортепиано, или трактат об искусстве игры на этом инструменте, основанном на анализе лучших трудов в данной области и специально метод К. Ф. Э. Баха, Марпурга, Тюрка, А. Э. Мюллера, Дюссеса, Клементи, Гуммеля, Г. Г. Адама, Калькбрённера и А. Шмидта, а также на сравнении и оценке различных систем исполнения и аппликатуры некоторых знаменитых виртуозов: Шопена, Крамера, Делера, Гензельта, Листа, Мошелеса, Тальберга. Париж, [1840] // Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. Киев, 1974.

Карина АБРАМЯН: «САМОЕ ВАЖНОЕ, ЧТО «МЕЛОДИЮ» ПРИЗНАЛО СООБЩЕСТВО ПРОФЕССИОНАЛОВ»



Илья Овчинников

Пресс-служба
Фирмы «Мелодия»

— Карина, мы познакомились в 2004 году, когда «Мелодия» стала издавать Мравинского, Кондрашина, Ойстраха, Рихтера... Многие из вашей тогдашней команды сегодня в «Мелодии» уже не работают; думали ли Вы, что задержитесь так надолго?

— Люди ищут место удобное, хорошо оплачиваемое, беспроблемное, а «Мелодию» таким, к сожалению, назвать нельзя. Работать на «Мелодии» все эти годы было сложно, хотя у нас есть дизайнер и звукорежиссер, которые работают с того самого времени. Кроме веры в нашу миссию, нам больше нечем людей привлечь — раньше у нас был хороший офис на Тверском бульваре, где мы часто виделись, помните? Сейчас мы уже давно сидим на Карамышевской набережной; сегодня я торопилась на запись в БЗК к трем часам дня и опоздала — ехала час сорок. До нашего офиса физически тяжело добраться, хотя там есть склад, куда люди приезжают купить диски, — магазинов сейчас у нас нет. На Тверском бульваре покупателей было бы значительно больше. Люди уходили, а «Мелодия» должна была жить дальше... Я чувствовала себя октябренок, пионером, комсомольцем, — ну как бросить дело? Да, я здесь уже двенадцать лет, и бывают мысли мимолетные: не пора ли попробовать что-нибудь другое? А потом оказывается, что ни команду, ни миссию не бросишь.

— Чем Вы занимались до «Мелодии», кто Вы по образованию?

— До «Мелодии» я работала в издательском бизнесе, а образований у меня три. Первое и основное — преподаватель истории и обществознания,

Начиная с 2004 года, возрожденная фирма «Мелодия» выпускает на CD лучшие записи из своего архива; за 12 лет изданы сотни дисков Святослава Рихтера, Эмиля Гилельса, Григория Соколова, Давида Ойстраха, Леонида Когана, Кирилла Кондрашина, Геннадия Рождественского... Событием для ценителей стал выпуск двух уникальных 50-дисковых боксов к двум памятным датам: 100-летию со дня рождения Святослава Рихтера (2015) и 100-летию со дня рождения Эмиля Гилельса (2016). Несколько лет назад в жизни «Мелодии» начался новый этап: к переизданиям того, что прежде уже выходило на пластинках, добавились новые записи наших современников. О том, как готовятся издания записей великих пианистов, о работе с молодыми исполнителями и о своих трех образованиях рассказывает первый заместитель генерального директора «Мелодии» Карина Абрамян.

закончила пединститут и год работала в школе, преподавала в пятом классе. Было тяжело: когда ты приходишь к пятиклассникам, выясняется, что они тебя не понимают, если говоришь с ними так, как тебя учили в институте. И что все часы, которые ты просидел в Историчке и в Ленинке, тебе в этом не помогают. Потом я получила образование пиарщика, в начале 2000-х это было модно, два с половиной года отучилась при МГТУ имени Баумана. Третье образование получила, уже работая в «Мелодии»: в Высшей школе экономики прошла курс «Психология в бизнесе и коммуникациях» — это всегда была моя мечта.

— Почему именно психология?

— Наверное, отчасти я пошла этому учиться, чтобы разобраться в себе и своих эмоциях; теперь я даже могу консультировать как психолог друзей и знакомых, но с самой собой проще не стало. Даже если все о себе понимаешь. У меня

много кровей намешано, в том числе армянская и еврейская — характер и темперамент соответствующие. Моя душа всегда просит, чтобы все, что мне нужно, было готово быстро, одновременно и так, как я хочу, на пять с плюсом — коллеги подтвердят. А это недостижимо. Поэтому — психология: меня всегда интересовало, как управлять своими эмоциями.

Перед «Мелодией» я еще успела поработать в Государственной думе политтехнологом. Но продолжалось это полгода, не смогла я. У меня был тогда маленький сын, я покупала ему биониклов из «Лего». И быстро поняла, что Дума — это сплошные биониклы. И ты таким же станешь, если, не дай бог, там останешься. Неизбежно. Это изменение сознания необратимое. К власти я равнодушна, а тщеславна ли... Наверное, да. Когда я встречаю скрипача Айлена Притчина, которого годом раньше мы с вами слышали на концерте и потом



«Мелодия» издала его диск, и Айлен мне говорит: «Карина, мы дружим с Бруно Монсенжоном, он мечтает о вашем боксе Рихтера», и я понимаю, что «Мелодия» должна ему этот бокс послать, — так удовлетворяются мои тщеславные мысли и задачи. В Думе удовлетворяют другого рода тщеславие, у меня его нет.

— До работы в «Мелодии» Вы к музыке не имели отношения?

— Никакого. Я стала открывать для себя этот мир с нуля. И оказалось, что он тебя затягивает. Особенно когда осознаешь возможность слушать все, что в нашем архиве есть, — ты же не сидишь на сундуке с сокровищами. Когда я работала в Думе и поступила в Вышку, на «Мелодии» искали сотрудника по связям с общественностью. А для этой работы особенно важно, чтобы тебе нравилось то, с чем ты имеешь дело; если да, у тебя не будет проблем. Придя в «Мелодию», я не разбиралась в музыке и сейчас не стану говорить, будто хорошо в ней понимаю — я абсолютный дилетант, только книги мне в помощь. Но, если специалист по классической музыке встает у руля той же «Мелодии», его кругозор может оказаться узок.

Главное, чтобы ему удалось набрать на редакторские должности правильных людей. Все наши редакторы очень хорошо разбираются в музыке, я им полностью доверяю. Но их не должно слишком заносить, все же наш продукт должен продаваться. Важно, как его упаковать, как подать. Наши сотрудники делают прекрасный продукт, а моя задача — вовремя выпустить его на рынок и рассказать о нем интересную историю. И я с этим справляюсь, потому что могу быть снаружи процесса. Хотя музыкального образования у меня нет.

— Двенадцать лет такой работы тоже дают образование, и уже не так важно, как именно человек его получил. Пиарщик, как правило, куда более дистанцирован от работы компании, чем Вы.

— Мне кажется, в моем случае это идеально совпало. Я не случайно сказала Вам, что я перфекционист и мне нужна идеальная картина. Как я могла бы рассказывать о продукте, не понимая, откуда он взялся, зачем? Хотя часто мне для ответов не хватает знаний, но для этого у нас и есть редакторский департамент — моя надежда и опора. Помню,

когда я пришла, обсуждался выпуск дисков Виктора Пикайзена, чье имя я слышала впервые. Сейчас знаю чуть больше, и именно я составляю наш план: у нас много новых проектов, много интересных людей хочет с нами работать — и очень мало сотрудников, на классическую музыку три редактора. Этого недостаточно для нашего количества релизов — чего стоит наш бокс Рихтера, равных которому нет, и все симфонии Шостаковича, и все балеты Прокофьева, а сейчас готовятся боксы Гилельса, Когана, кроме того, надо отметить юбилей Менухина, Вишневецкой, не говоря уже о записях молодых музыкантов.

— В первые годы после возрождения «Мелодия» занималась только переизданиями. Когда и как стало возможно делать новые записи?

— Благодаря Андрею Борисовичу Кричевскому — без его поддержки и участия этого бы не случилось. Первые семь лет мы восстанавливали имя и только последние пять лет вернулись к званию лейбла, который выпускает новые записи, стараясь делать их не хуже прежних. Первыми среди них были записи Людмилы Берлинской и Хиблы

Герзмавы, затем Вадим Холоденко, следом Лукас Генюшас и Айлен Притччин. Это записи, которые сделали мы, а бывает так, что музыкант приходит с готовой записью. Мы ведь как были без какой-либо государственной дотации, так и остались: за двенадцать лет ни копейки от государства «Мелодия» не получила. Мы принадлежим Росимуществу и отдаем ему все, что зарабатываем. Оставляя себе только на зарплату. Я не говорю о записи оркестра, но, чтобы записать пианиста, нужно минимум 150.000 рублей. Мы могли бы заработать на боксе Рихтера, за который сейчас приходят деньги со всего мира, но вместо этого вложили деньги в бокс Гилельса; заработаем на нем — вложимся в Когана. И частично в новые записи — вот сейчас Фаворина записываем.

— Как возникла идея очевидно некоммерческого проекта — записать и выпустить 24 прелюдии и фуги Всеволода Задерацкого?

— Да, проект для узкой аудитории, но... два года назад этот цикл записали с премьерного концерта, мы должны были издать запись, и с ней не все оказалось гладко. И мы приняли решение о полной перезаписи. Я люблю такие проекты, горжусь ими и считаю, что их нужно делать. Это музыка малоизвестная, написана она в колымском каторжном лагере, из нее можно сделать и вполне коммерческий проект. Недавно мы были на конференции нашего дистрибьютора NaXos, мы работаем вместе два с половиной года. У них десятки лейблов, среди которых мы вначале были на сорок третьем месте; теперь вошли в пятерку лучших лейблов по продажам, и на следующий год, как нам сказали, у «Мелодии» есть шанс на первое место. У самих NaXos другая политика, как вы знаете, — продукция подешевле и попроще; у них это конвейер, а мы делаем luxury-историю, чего во время кризиса никто в здравом рассудке делать бы не стал. Мы сказали себе «была не была», рискнули и попали в точку: в мире можно найти 2000 человек, которые купят бокс Рихтера за 500 долларов. И тиража уже сейчас не хватает.

— Вероятно, их найти легче, чем желающих купить 24 прелюдии и фуги не слишком известного композитора?

— Да, покупатель часто готов отдать 500 долларов, а 15 не готов. По статистике NaXos, рынок дешевой продукции показал в прошлом году наименьший рост, а рынок дорогой — наибольший прирост. По этому поводу есть много психологических и маркетинговых исследований, хотя у «Мелодии» на них



нет денег, нам бы лучше новую запись сделать. Над Задерацким работали звукорежиссер Михаил Спасский, пианисты Лукас Генюшас, Андрей Гугнин, Юрий Фаворин, Никита Мндоянц, Андрей Ярошинский и Ксения Башмет. Запись закончена в начале июля.

— *Кого из них вы планируете записывать и дальше?*

— Генюшаса, Гугнина, Фаворина. Фаворин меня не просто за душу взял, это что-то большее. Я сразу после записи Задерацкого ему сказала: «Юра, давайте?» Увидела одобрение в глазах Всеволода Всеволодовича [сына композитора — прим. ред.] и поняла, что не ошиблась. А как ошибиться, когда мурашки по коже? Михаил Спасский, слышавший как звукорежиссер многих замечательных музыкантов, тоже меня поддержал. Мне очень понравилась заинтересованность Юрия: мы обсуждали разные программы, он предложил сочинения Попова, Фейнберга, Ребикова, которые раньше не записывались, и несколько редких пьес Прокофьева и Шостаковича.

Как мы продаем наших артистов на Западе, как нам быть конкурентоспособными? Нет смысла записывать диск Баха, Моцарта, Бетховена, а вот такая программа, как у Фаворина, может привлечь внимание. Как было и с диском Холоденко, где Балакирев, Чайковский и Чаплыгин с Курбатовым. Или Лукас Генюшас с русской программой, — Десятников, Рябов, Арзуманов — или Лукас с Айленом Притчином — Стравинский, Чайковский, Десятников. Все это хорошо продается. В сентябре состоялся официальный релиз оперы Десятникова «Дети Розенталя». Перспективы ее продаж за рубежом неплохие, если удачно подать всю историю с либретто Сорокина и со всем, что творилось вокруг Большого театра в 2005 году. Зарубежным коллегам интересно, я рассказывала им синопсис — историю дублированных композиторов, кому еще такое в голову придет!

— *Как родился проект «Мелодия Априори», предполагающий живые записи камерных концертов?*

— Эта серия — идея продюсера Елены Харакидзян, которая проводит абонемент из четырех концертов в сентябре, октябре, ноябре и декабре. Наша задача — их записать. Да, не каждый артист готов к записи с концерта. Но, издав коробку из 50 дисков с концертными записями Рихтера, я могу лишь сказать: не готовы — не записывайтесь. Live — это тоже очень интересно. Например, мы готовим выпуск записи Антона Батагова с Конкурса Чайковского

1986 года. Это живая запись двух туров, он великолепно играет, там слышно даже чирикание воробья, залетевшего в зал. На днях закончили ремастеринг, и Антону очень понравилось, как это звучит тридцать лет спустя. А недавно мне написал письмо Алексей Борисович Любимов — можете себе представить, как я была счастлива! Хочет с нами работать. И для моего честолюбия важнее всего то, что нас признало определенное сообщество, которое хочет у нас записываться. Хотя мы будем продолжать и цифровать наш архив. Уйти только в новые записи было бы неправильно.

— *В чем особенность рихтеровского бокса, чем вы хотели удивить слушателя? Там действительно 30% записей, которых никто не слышал прежде? Откуда?*

— Действительно. Мы эти записи искали у коллекционеров, покупали, почти все они не из архива «Мелодии». Переиздавать прежнее было бы неинтересно, пусть даже и в красивой коробке. И с Гилельсом сделали то же самое, кинули клич по коллекционерам. Они не слишком любят делиться, мы их уговаривали, объясняли, Кирилл Гилельс — внук пианиста — нам очень помог. Вы же знаете о противостоянии Рихтера и Гилельса, так что выпустить одну коробку и не выпустить другую было бы неправильно. Интересно, что Рихтера очень хорошо воспринимала Европа; делая же Гилельса, мы понимали, что этот бокс будут особенно ждать в Америке, где он часто выступал. И на Гилельса заранее есть оттуда большой заказ, тиража 2016 штук уже не хватает!

— *Когда для такого издания собираются неизданные записи, как именно решается, что из них включить? Несколько лет назад «Мелодия» издала четыре диска ансамблевых записей Гилельса — исторически бесценных, но не в равной степени удачных. Все ли их стоит издавать?*

— У нас Гилельса изначально меньше, чем Рихтера, тем больше хотелось издать то, что есть. Принцип коробки Рихтера — только концертные записи. А у Гилельса — все, включая и то, что «Мелодия» уже издавала, в том числе разные записи одних и тех же сочинений — издание для фанатов фортепианного искусства. Это надо будет слушать долго!

— *Планируются ли еще подобные масштабные издания? Вы называли имя Леонида Когана.*

— Да, это будет тоже большая коробка. Общаясь с зарубежными партнерами, мы видим, что в Азии особенно

любят скрипку; для них наши скрипачи — эталон, поэтому рынку нужны такие издания, большие и красивые. У нас это получается, мы нашли в Туле партнера, который эти коробки делает вручную. А наши буклеты печатаются в Белгороде — только там типография берется за буклет с картонной обложкой, как у книги. А в нашем буклете на четырех языках может быть до 120 листов. Скоро у нас появятся новые партнеры в Японии, возможно, придется делать издания и с японским языком, это крупный рынок.

— *Среди лучших изданий «Мелодии» за эти годы — циклы симфоний Малера и Шостаковича под управлением Кирилла Кондрашина. Почему к юбилею Шостаковича вы издали его симфонии с разными дирижерами вместо того, чтобы выпустить, скажем, полный цикл под управлением Геннадия Рождественского, давно не переиздававшийся?*

— Мы не хотели повторяться — в этом году переиздали все балеты Прокофьева с Рождественским. Но это не значит, что потом мы не выпустим его запись симфоний Шостаковича. Долго сидели с редакторами, обсуждали, что выпустить к юбилею, говорили о большой коробке, куда вошли бы всего его записи на «Мелодии». Но Шостакович очень дорог в правах, у него трое наследников. Коробку из 25–30 дисков мы бы собрали, но она получилась бы очень дорогой, с точки зрения прав мы бы ее не потянули. Решили ограничиться симфониями, стали смотреть, кто из наших дирижеров их играл, — огромное количество! Решили представить такую палитру — российский композитор с российскими дирижерами, это и Баршай, и Кондрашин, и Рождественский, и Светланов, и Максим Шостакович. По тысяче экземпляров симфоний Шостаковича и балетов Прокофьева мы уже продали за несколько месяцев, притом что это недешевый продукт. Здесь он стоит от 3500 рублей, там — в разы больше.

— *Геннадий Рождественский несколько лет назад говорил в интервью: «„Мелодия“ занимается самым настоящим грабедом. Она регулярно выпускает мои записи, не давая себе труда расплатиться со мной, причем делает это совершенно беззастенчиво». Вам удалось как-либо урегулировать отношения?*

— Авторских прав на эти записи у Рождественского нет, есть исполнительские. По законодательству все записанное «Мелодией» до 1991 года

принадлежит нам, в том числе смежные права. За все записи государство исполнителям платило, это задокументировано. Однако он не изменил своей позиции. Хотя мы пытались договориться, встречались, объясняли, что принадлежим Росимуществу и существуем без дотаций. Министерство культуры на нас никогда внимания не обращало, что, наверное, и к лучшему. У нас нет студии — для новой записи нам надо арендовать студию, заплатить звукорежиссеру, заплатить за ремастеринг и за авторские права; скажем, когда мы обсуждали программу Юрия Фаворина, то первым делом проверяли, не будет ли проблем с тем или иным произведением. Скажем, он играет Фейнберга, а его наследница не вступила в права. Но она написала нам, что не возражает, если произведение будет использовано, и попросила один диск. Таких наследников мало... Но других условий для работы у нас нет.

— В таком случае, как осуществлялась запись симфоний Шостаковича под управлением Александра Сладковского?

— Мы нашли спонсора КРМГ, одну из четырех крупнейших аудиторских компаний. Они также частично финансировали Рихтера и Гилельса. Но все это, как и везде у нас, зависит от конкретных людей, сама я с протянутой рукой не хожу, просто не умею; объяснять людям с деньгами необходимость издать прелюдии и фуги Задерацкого я не могу. Может быть, я неправа. В этом смысле я плохой руководитель — не хожу, скажем, в «Газпром» и не вытрясаю из него деньги. Не хочу и не буду.

— Однако тогда потенциальные спонсоры могут и не узнать, что они вам нужны.

— Когда мы делали Рихтера, написали одному крупному чиновнику, который вроде бы очень его любит, — ни ответа, ни привета. Чтобы дойти до него лично, мне надо пройти круги ада. Но зачем? А в КРМГ есть сотрудница с хорошим музыкальным образованием — директор по развитию. Настоящая бизнесвумен. Я ничего не прошу, просто сообщаю, что именно мы собираемся издать. Она идет наверх и объясняет... А потом просит поставить на коробке их логотип с надписью «гордый спонсор». Но она такая одна. А в мире ни один академический лейбл не существует без спонсора. И деньги, потраченные на новую запись, вернуть практически невозможно. Нам позволяют существовать наш архив, который мы переиздаем, и лицензирование в кино, где звучат советские песни.

— Запись Сладковского поддерживает этот же спонсор?

— Да, сделали эту запись в Казани. Мы со Сладковским познакомились в прошлом году в Абхазии на фестивале Хиблы Герзмавы. Он рассказал, что у него есть такая мечта, и мы стали с обеих сторон искать финансирование. Это ведь неподъемная история — оркестр находится в Казани, звукорежиссер Гергиева приезжает со своим оборудованием, мы записываем все симфонии (солисты Наталья Мурадымова и Петр Мигунов) и концерты (солисты — лауреаты Конкурса Чайковского). А три симфонии Малера оркестр уже записал, это была идея Андрея Кричевского — издать их под одной обложкой с этими же симфониями в исполнении Кондрашина. Андрею очень импонирует Сладковский как дирижер, его восхищает то, что сделал Сладковский с оркестром Татарстана за пять лет, они действительно очень хорошо звучат. Может быть, он нам нравится потому, что такой же перфекционист, как мы.

— Есть ли сегодня спрос на компакт-диски? Мне уже давно казалось, что в обширном кругу знакомых и коллег я был последним, кто их покупал...

— Покупают. Если бы мы не сэкономили, могли бы отправлять диски в Европу каждый месяц. Сейчас стараемся делать это раз в два месяца, только что отправили партию в Мюнхен, на склад Нахос, откуда они распространяются по всему миру. В прошлом году на втором месте среди заказчиков нашей продукции была Германия, на первом Англия, на третьем Америка. Да, в одних городах магазины закрываются, а в Вене их, например, несколько. И наш венский дистрибьютор очень доволен тем, что мы работаем с Нахос: они могут сделать заказ и получить его на следующее утро. На сегодняшний день это лучшая дистрибьюторская компания в мире. Хотя, скажем, их отделение в странах Скандинавии закрывается, там продажи падают, люди переходят на стриминг. Мы работаем на потребителя, одним нужен диск, другие лучше купят его версию в iTunes, где дублируются все наши релизы. А иногда выходят и только там, если кажутся нам коммерчески не слишком выгодными. Однако по-прежнему много тех, кто лучше дождет физического носителя, чем станет слушать звуковой файл. С учетом разговоров о том, что эта индустрия умирает, магазины закрываются... Не умерла! ■





ПРЕВРАЩЕНИЯ ДО МАЖОРА

Поистине неисчерпаемы творческие лики современного искусства, в котором мирно сосуществуют порою антагонистические эстетики и воззрения. Авангард стремится перевернуть наши представления об искусстве, возводя в ранг художественного то, что раньше не мыслилось в подобной категории. В то же время с ним соседствуют стили, далекие от порою тенденциозных идей авангарда современных композиторов. В этих в разной мере модернистских направлениях сохранились традиционные идеалы красоты и назначения музыки. Удивительное заключается в том, что это направление, не претендующее на открытие «новых континентов», кажется бесконечным, и авторы светом своего таланта озаряют новые, скрытые ранее стилистические грани, находя свой индивидуальный стиль. Итак, — Салим Крымский. 12 прелюдий для фортепиано.

«12 прелюдий для фортепиано» Салима Манусовича Крымского лежат в сфере модернизма. Вопреки господству фатализма и трагизма в современной музыке имманентные черты стиля автора — светоносность и оптимистичность, благодаря которым даже мрачные образы обретают качество сказочности и имеют ирреальное начало. Музыка Салима Крымского узнаваема, ярка и театральна, обилует резкими образными переключениями и сменой настроений. Во всех его сочинениях присутствует негибкое стремление к добру и красоте.

Автор многих монументальных сочинений (опер, кантат, инструментальных концертов и симфонических поэм) С.М. Крымский в 2015 году пишет «12 прелюдий для фортепиано». Почему именно 12? Ответ дал сам композитор на премьере, состоявшейся 6 марта 2016 года в исполнении молодого пианиста Наиля Мавлюдова: «Я давно знал фразу Шенберга, который в 1950 году — в конце своей жизни — сказал: „Можно еще что-то написать в до-мажоре“. Я уверен, что он имел в виду не только тональность до-мажор, но вообще тональную музыку. Я решил как-то подтвердить эту мысль и написал 12 прелюдий. Не 24, как писали великие классики, а 12, потому что я не использовал так называемые одноименные тональности: до-мажор без до-минора, си-минор без си-мажора, си-бемоль-мажор без си-бемоль-минора и так далее. А для связи с Шенбергом каждая тональность начинается от ноты „до“, которая истолкована в соответствии с той тональностью, в которой она начинается».

12 прелюдий, хотя и созданы маститым композитором, обладают задором, восторженностью и непосредственностью, свойственными поре юности. В них есть особенная доверчивость жизнелюбия, присущая мироощущению молодости. Именно поэтому минорные пьесы, как правило, не содержат неразрешимых конфликтов, не обнажают «изнанку» жизни. Иногда они тоскливы, подобно осеннему дождливому дню, иногда таинственны и даже зловещи, подобно сказочному персонажу. Но в этих образах, за редким исключением, отсутствует трагизм, они мимолетны и предстают, словно с доброй улыбкой на лице.

В первых двух пьесах содержатся основные, «магистральные» направления образов всего сочинения. Подобно

начальному эпизоду из Первого концерта С.С. Прокофьева, открывающая цикл прелюдия C-dur полна восторга и солнечности (Пример 1). В ней также есть элемент театральности, игры и некоторой танцевальной жанровости. Сравнение с Прокофьевым не случайно, поскольку, помимо близости эстетической, гармоническая сторона музыки Салима Крымского несет в себе тот же принцип эмансипации ступеней лада расширенной тональности, что и музыка Прокофьева. К слову, в этом — свидетельство неисчерпанности метода, позволяющего проявлять неповторимую творческую индивидуальность абсолютно разным художникам.

Вторая пьеса спокойна и повествовательна. Тональность h-moll, традиционно одна из самых трагических и даже фатальных, оказывается полной терпкости, загадочности. Кажется, что сквозь тритоновые интонации мелодии и сумрачность красок гармонии пробивается солнечный свет, который особенно ярко начинает струиться в среднем разделе формы.

Третья прелюдия B-dur достаточно объемная и может исполняться в качестве самостоятельной пьесы. Ее образный строй находится во взаимосвязи с первой прелюдией, однако здесь есть помпезность и гротеск. Не случайно открывается номер фанфарами, после которых начинается не останавливающееся движение. Его некоторая механистичность и обилие остинатных фигур в партии левой руки и в целом ритмическом рисунке напоминает ход локомотива. Большое значение для раскрытия смыслов и образов прелюдии имеет тональный план, в котором подчеркивается намеренное следование порядку квинтового круга. В среднем разделе происходит «разрушение» этого порядка и поиск прежнего устоя. Оканчивается прелюдия теми же яркими фанфарами, что провозглашали ее начало.

Прелюдия № 4 a-moll контрастна, в ней впервые появляются тревожные и зловещие образы, имеющие однако оттенок сказочности. Подобно языкам пламени трельные секундовые интонации вступления, начинаясь в басу, «поглощают» все больший диапазон инструмента. Главная тема, несмотря на свое спокойствие, таит взрывную и недобрую энергетику (Пример 2). Словно пение Сирен, завлекают ласковые мотивы мелодии, однако обилие диссонансов в сонорной атмосфере этого пения, острые аккордовые стаккато «блики» будто



сигнализируют об опасности. Срединный раздел прелюдии, хотя и состоит из тех же секундовых интонаций, лежит в противоположной образной сфере. В нем есть лучезарность и стремительность, уверенность и вместе с тем игривость. Однако неожиданная реприза первого раздела вновь возвращает в мрачные и таинственные образы.

Пятая миниатюра *As-dur*, имеющая незатейливый заголовок «Песенка», тем не менее является одной из самых очаровательных и тонких по эмоциональному наполнению пьес цикла. Ее мелодия довольно проста, однако благодаря гармоническому сопровождению она обретает особенные качества (Пример 3). В ней одновременно есть и нежность, и стремление, и желание, и некое умиротворение. Пожалуй, все эти смыслы заключаются в одном слове: сочувствие. Возможно, именно этот аффект определяет образ прелюдии. Краткий средний раздел имеет более игривый характер, он будто старается ненадолго отвлечь внимание от главного эмоционального посыла пьесы. Матовая пелена трельных подголосков, окутывающая главную тему в репризе, добавляет ей трепетности, трогательности и хрупкости.

Прелюдия № 6 *G-dur* нарушает логику чередования мажора и минора. Ее образный мир тесно связан с прелюдией № 3. Здесь однако движение стремительней, и энергетика в целом на более высоком уровне. Несмотря на лаконичность, яркость этой музыки позволяет быть самостоятельным номером в программе (например, в качестве биса).

Музыка следующего номера — прелюдии *fis-moll* — весьма разнообразна по характерам, близким образам четвертой прелюдии. Затаенные и тревожные пассажи вступления сменяются мотивами странноватой и мрачной мелодии в контроктаве. Главная тема вступает на фоне остигатоно «шагающих» четвертей и имеет оттенок фантастичности и сказочности. В процессе развития она обретает более лиричные

черты, однако оканчивается словно отдаляющимися шагами первоначального мрачного персонажа.

Восьмая прелюдия *F-dur* — одна из наиболее цельных по форме и характерам. В ее образе есть бравадность с оттенком дерзости, напористость и ликование. Ритмические сбивки добавляют ощущение динамичности движения. В целом весьма яркая пьеса, способная стать эффектным бисом в программе.

Прелюдия № 9 *e-moll* — как раз то исключение из не-трагических минорных пьес, о котором говорилось ранее. В этой пьесе очевиден элемент похоронности, траурного шествия. Вступление пьесы — пронзительные возгласы, которые словно уносятся бешеным вихрем диссонантных квази-импровизационных пассажей (Пример 4). После краткой, будто зависшей в воздухе вопросительной интонации, начинается основное «действие». Изломанная, полная болезненности и вопросительности мелодия прерывается мрачными, приглушенными интонациями похоронного шествия в басу. Мотивы темы, «разорванные» повторяющимися траурными двутактами, постепенно динамизируются, и с каждым появлением уровень их экспрессии возрастает. На кульминационном пике мелодия исчезает, и, кажется, в предельном напряжении *fortissimo* звучит разложенный на арпеджио кластер, как высшая точка эмоционального напряжения, вопрошания, столкновения с неумолимой фатальной действительностью. Средний раздел прелюдии — словно воспоминание. Кажется, что ее певучая и красивая тема нематериальна, ее образы находятся за пределами реальности. Третий репризный раздел возвращает контрасты первой темы и траурного шествия. Оканчивается прелюдия теми же восклицаниями, которыми начиналась. Эта миниатюра, благодаря своей глубокой концепции, ярким контрастным переключениям и продолжительности (около 6,5 минут) может стоять отдельным номером в программе.

Следующая пьеса *Es-dur* вновь возвращает слушателя в атмосферу шутливости, игры, скерцозности, жизнелюбия и динамичной энергетике.

Прелюдия № 11 *d-moll* — весьма очаровательная и яркая пьеса. Несмотря на свою лаконичность, ее форма напоминает рондо. Рефреном выступает раздел, в который составляют задумчивые октавные мотивы в имитационном изложении (Пример 5). Подобно медленно спадающим с веток дождевым каплям, звучат они мерно и печально. Первый «эпизод» — экспрессивная, но неторопливая мелодия, сложенная из аккордовых «гроздьев». Ее печальное повествование кажется не оконченным, отсутствие разрешения перед вступлением очередного «рефрена» добавляет к ее аффектам и некоторую вопросительность, тревожность. Второй «эпизод» более подвижен, он накаляет эмоции и приводит к яркой кульминации — переливающимся диссонантным арпеджио. Постепенно и они теряют свою энергию, их движение замедляется, растворяясь в меланхолических и печальных мотивах «рефрена».

Заключительная прелюдия *Des-dur* вновь обращается к сфере светлых образов. В контрастах и характерах ее драматургии очевидна диалогичность. Подобно тому как мать словами увещевает и успокаивает своего разбалованного ребенка, шутливому и озорному первому эпизоду «отвечает» спокойная и рассудительная мелодия второго. Оканчивается однако пьеса так же скерцозно, как и началась.

Мы адресуем «12 прелюдий» С. М. Крымского не только студентам консерваторий, но и воспитанникам училищ и колледжей, для которых яркие, запоминающиеся, мелодичные пьесы цикла могут стать замечательной альтернативой традиционному репертуару, они способны обогатить их слуховой опыт, познакомив с высокохудожественным образцом современной музыки. ■

Allegro vivace

Пример 1

Пример 2

Andantino cantabile

Пример 3

Andante

Пример 4

Andante

Пример 5



АБОНЕМЕНТ «МЕЛОДИЯ АПРИОРИ»

СЕЗОН 2016/2017

Малый зал МГК им. П. И. Чайковского



29 СЕНТЯБРЯ «Низкие струнные»

Шнитке, Ромберг, Ошер, Бетховен, Рябов, Локк,
Бергнер, Филоненко, Шеннон, Везенауэр
Сергей Полтавский (альт)
Евгений Румянцев (виолончель)
Григорий Кротенко (контрабас)

29 НОЯБРЯ «3x3»

Вайнберг, Шостакович, Равель
Лукас Генюшас (фортепиано)
Айлен Притчин (скрипка)
Александр Бузлов (виолончель)

29 ОКТЯБРЯ «Квintет+»

Метнер, Шостакович, Прокофьев, Курбатов
Людмила Берлинская (фортепиано)
«Новый Русский Квартет»:
Юлия Игонина (1-я скрипка), **Елена Харитонова** (2-я скрипка),
Михаил Рудой (альт), **Алексей Стеблёв** (виолончель)
Игорь Фёдоров (кларнет)

29 ДЕКАБРЯ «Liederabend»

Хуго Вольф. «Стихотворения Эдуарда Мёрике для голоса и фортепиано»
Андрей Жилиховский (баритон)
Вадим Холоденко (фортепиано)

ЗАКАЗ АБОНЕМЕНТА НА ВСЕ ЧЕТЫРЕ КОНЦЕРТА ПО ТЕЛЕФОНУ **8 903 777 23 32**

ЗАКАЗ БИЛЕТОВ: www.operaapriori.com/tickets

Дмитрий ШИШКИН: «ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО МОЖНО УЧИТЬСЯ ВСЮ ЖИЗНЬ»



Ирина Шымчак

Ирина Шымчак
Войцех Гжеджинский

— Дима, это правда, что Вы сыграли свой первый сольный концерт в три года?

— Да, это был концерт в основном из моих собственных сочинений, а заниматься я начал примерно в два с половиной года. Я даже чуть-чуть помню это выступление: зал Первой музыкальной школы в Челябинске был полным, публика принимала меня с большой теплотой. Сохранилась видеозапись этого концерта, благодаря одному режиссеру, который снял про меня документальный фильм «Радуйтесь, я начинаю путь».

— Продолжая тему вундеркинда. Вы выступили в первый раз с оркестром, когда Вам было шесть лет. Помните, что это было за произведение и что за коллектив?

— Помню, конечно, концерт Баха g-moll с Уральским камерным оркестром. Очень приятные впечатления остались.

— Когда же Вы начали читать ноты?

— Честно говоря, я не помню этот период, но мне кажется, что я одновременно начал играть и изучать нотную грамоту. Мама придумала для меня специальную методику, по которой я быстро выучил ноты, ну, а дальше «дело техники».

— Получается, что нотную грамоту Вы освоили раньше, чем азбуку?

— Да, такое бывает, читать я еще не умел, а ноты учил. А вот считать до пяти было необходимо, чтобы освоить нотный стан.

— С какого возраста Вы себя помните за инструментом?

Нынешнее поколение молодых пианистов в полном соответствии с духом времени настолько фантастически развито, технологично и виртуозно, что становится немного не по себе от этой блестящей технической оснащенности, не по годам творчески зрелого исполнения и крепкой стрессоустойчивости. Кто-то восхищается новой волной рекордсменов-вундеркиндов, кто-то, наоборот, скептически замечает, что «сколько их было, этих суперталантов...и где они сейчас?». В этой пляске блистательных молодых виртуозов, безусловно, выделяется 24-летний Дмитрий Шишкин. Вундеркинд? Еще какой! История гласит, что в три с половиной года Дима исполнил свой первый сольный концерт, в шесть лет играл с оркестром, в четырнадцать стал победителем на V Международном конкурсе юных пианистов имени Ф. Шопена в Пекине. Перечислять достижения Дмитрия можно долго, но после личного общения с ним возникает твердая уверенность, что главное у этого щедро одаренного талантом молодого человека — впереди. А нам, его современникам, действительно повезло — мы живем в эпоху становления будущего «золотого» фонда пианистов века двадцать первого.

При первой же встрече с Дмитрием бросается в глаза его тактичная сдержанность, вдумчивость и в то же время обаятельная открытость. Как будто общаешься с кем-то из эпохи Серебряного века. Очень верное описание игры Дмитрия я нашла у знаменитого пианиста, профессора Эссенской музыкальной Академии Бориса Блоха (Борис Эмильевич внимательно отслеживал события XVII Международного конкурса пианистов имени Шопена): «Чем больше прошло времени с последнего конкурса Шопена, тем больше я убеждаюсь, что самый талантливый из финалистов, достойный высшей премии, был и есть Дмитрий Шишкин. Слушая его игру вновь и вновь, я нахожу в ней то, что один знаменитый немецкий издатель (С. Фишер — издатель Томаса Манна, например) любил характеризовать, говоря о манускриптах, как обаяние. Оно либо есть, либо его нет. В Шишкине обаяние есть прежде всего в его исполнительской индивидуальности. Это передается во всех аспектах его игры: в звучании и его красках, в обращении с педалью, что придает еще большую красочность и одновременно прозрачность, в его естественной фразировке, в его rubato, легком и поэтичном».

— Сколько себя помню, инструмент всегда со мной. Я рос в музыкальной семье, мама — преподаватель в музыкальной школе, мой брат тоже музыкант. Сначала он занимался на фортепиано, сейчас — перкуссионист в оркестре в Германии. Мама вообще-то не планировала, что я буду заниматься музыкой (ей уже брата моего хватало), но я сам стал к роялю тянуться. Тогда мама попробовала со мной позаниматься и поняла, что из этого может что-то получиться (улыбается).

— Вас не заставляли играть, Вы сами занимались?

в Челябинске, у Ирины Александровны Рязановой. Когда я перешел в третий класс, Международный благотворительный фонд Владимира Спивакова пригласил меня в Москву, выступить на концерте в Оружейной палате Кремля. Буквально на следующий день после концерта я стал учащимся МССМШ имени Гнесиных, поступил в класс заслуженного артиста России Михаила Сергеевича Хохлова.

— Вам было тогда 9 лет?

— Да.

— Сложно было адаптироваться в чужом городе, в новой среде?

— Когда Вы были ребенком, наверно, представляли себя кем-то лет так через ... двадцать. Помните свои детские мечты?

— Я представлял себя или пианистом, или космонавтом.

— Почему такой разбег?

— Ну, не знаю... Мне казалось, остальное не очень интересно. Каждый может что-то остальное делать, а космонавт — это вообще редкая профессия (смеется).

— Талант — дар божий. Но без направляющей руки мудрого педагога



— Нет, мне было интересно. Дело в том, что я всегда тянулся за старшим братом, он был для меня непререкаемым авторитетом и примером. Брат старше меня на семь лет и уже тогда хорошо играл, мне, очевидно, хотелось так же. Потом бывало всякое, иногда и заставляли. Но я и сам был упорный. Мог заливать клавиатуру слезами, но, пока не добивался, чтобы получалось, не успокаивался.

— Первым педагогом была мама?

— Да, конечно. А года в три с половиной я пошел в детскую музыкальную школу № 1, к учительнице моей мамы и брата — Светлане Вячеславовне Ивановой. С четырех лет учился уже в спецшколе

— Поначалу сложно. Не было ведь ни жилья, ничего. Три года мы прожили «в гостях» у чужих нам людей, которые стали нам близкими и родными за это время — в семье Роговых. Они приняли меня и маму ради моего обучения, помогали и поддерживали, и мы им очень благодарны за это. Последующие тринадцать лет в многоквартирной коммуналке тоже были непростыми. Ведь там надо было заниматься...Потом, постепенно, благодаря Михаилу Сергеевичу Хохлову и Фонду Владимира Спивакова начал выступать с концертами в Москве и за рубежом — в Италии, Японии, Франции, Австрии. Стало легче, интереснее, появлялись новые друзья, знакомства.

одаренному ребенку легко потерять-ся. Кому из наставников Вы наиболее благодарны?

— Маме, конечно. Она начала со мной заниматься, ради меня переехала в Москву. Был очень большой риск, она искала работу, было трудно, но она верила в меня, видела, что я на что-то способен в музыкальном мире, и поддерживала все это время. Даже сейчас я к ней прихожу заниматься, получить какие-то советы [Ирина Шишкина, мама Дмитрия — преподаватель по специальности «фортепиано» в Детской музыкальной школе им. В.А. Моцарта]. И, конечно, большую роль в моем становлении сыграли

мои педагоги: Михаил Сергеевич Хохлов, Элисо Константиновна Вирсаладзе.

— Я часто задаю такой вопрос своим собеседникам: вот окончил пианист консерваторию. Какие у него перспективы? Ровно год назад Вы окончили консерваторию. И что дальше? (Один из Ваших наставников, Яков Кацнельсон, уверенно мне ответил, что молодой пианист, окончивший консерваторию, станет безработным).

— Да, я окончил консерваторию год назад, но продолжаю учиться в аспирантуре у Элисо Константиновны Вирсаладзе. А вообще, кому как повезет. Мне кажется, в этом большую роль играет больше везение, чем усердие или старательность. Очень важно попасть в концертный поток, если мы говорим о сольной карьере. Ну а если человек к этому не стремится, то он заканчивает обучение и уходит в педагогику, в школу, учить детей. В основном карьерой занимаются еще до окончания консерватории, чтобы, когда выпустишься, не чувствовать, что это все, конец. Обычно так бывает. Поэтому я не чувствую, что я «окончил консерваторию, и все». Я продолжаю заниматься с профессорами, с Яковом Кацнельсоном в частности (хотя сейчас у него уже свой класс), и буду к ним ходить, даже когда закончу аспирантуру. Мне нужны их советы. Конечно, я сам могу уже многое, но процесс учебы бесконечен, это постоянное движение, стремление, поиск, иначе «закиснешь». Помощь наставников вселяет в меня уверенность, это основа, корни, которые меня поддерживают, питают, чтобы «не заносило и не раскачивало».

— Яков Кацнельсон всегда просит своего наставника, друга и потрясающую пианистку Марианну Шалитаеву, преподавателя Школы им. Гнесиных, послушать, как он играет — перед выступлением и не только. Кстати, Яков мне сказал, что Вы редко появлялись на занятиях.

— Я больше к Дмитрию Каприну ходил, мы с ним на одной волне, у нас полное взаимопонимание, как, впрочем, и с Яковом, мнением которого я очень дорожу. Он — замечательный педагог, всегда интересно слушать его игру, у него совершенно другой, особенный взгляд на музыку, поэтому каждый раз открываешь для себя что-то иное.

— В 2006 году, в 14 лет, Вы стали победителем V конкурса юных пианистов имени Ф. Шопена в Пекине. От моих знакомых



и друзей-пианистов я часто слышу, что Шопен — самый трудный композитор для рояля. Когда Вы почувствовали, что можете играть Шопена и он прочно вошел в Вашу жизнь?

— Наверно, на том самом юношеском конкурсе. Мне тогда пришлось учить много новых произведений, и я проникся этой музыкой. Притом я не могу сказать, что мне особо сложно играть Шопена в отличие от Бетховена. Для Бетховена нужно очень много сил, концентрации, внимания, энергии. В Шопене тоже, естественно, все это должно присутствовать, но я чувствую себя свободнее, когда играю Шопена. Там можно делать в принципе все, что хочешь, конечно, при этом соблюдая границы, формы жанра и стиля. Но все равно можно позволить себе что-то такое, чего нельзя, например, в Бетховене: тебе потом скажут, что «это не особенная интерпретация, а непонятно что». А в Шопене можно «дышать» вместе с музыкой, подчиняясь при этом полностью «ее капризам». Если что-то тебе нравится, и ты хочешь это попробовать по-другому, ты можешь это сделать и это воспримется довольно-таки позитивно.

— Ой, думаю, многие бы с Вами сейчас не согласились по поводу Шопена... Наоборот, считается, что Шопена следует играть точно так, как он прописал.

— Я не имею в виду, чтобы вместо forte piano сыграть (улыбается). Какие-то краски звуковые, миллисекундные задержания. Ритм, конечно, тоже нельзя менять, но я могу сделать что-то обтекаемое, в какой-нибудь фразе, где идут одинаковые длительности, насытить их «дыханием rubato». Я сначала обдумываю, как это сделать, потом пробую. Если получается, как мне нравится, то оставляю. И так кусок за куском, стараюсь найти что-то новое. Мы же интерпретаторы. Полные залы на концертах в Польше и овации после концерта уверяют меня, что «поэкспериментировать», поискать новые краски очень даже можно и нужно (улыбается).

— Вы сами отнесли бы себя к «шопенистам»?

— Ну, я бы не назвал себя так... Сейчас в современном пианистическом мире сложно выделить кого-то, кто играет только одного композитора. Чем больше ты понимаешь разную музыку, тем лучше играешь. И мне кажется, это правильно.

— Тем не менее кому-то лучше удастся играть Шопена, кому-то — Скрябина, а кому-то — Рахманинова или Прокофьева.

— Да, есть такое. Но надо попробовать играть все. А так — да, конечно, многое зависит от личности самого исполнителя.

— И все-таки, по Вашему личному ощущению, кого Вы лучше понимаете и исполняете?

— Когда я исполняю музыку Шопена, мне кажется, что я ее лучше всех понимаю; когда проникаюсь музыкой Скрябина, то он — мой кумир; когда берусь за Прокофьева, он заполняет все мои чувства и мысли, и так далее... Этот процесс, я считаю, абсолютно верен и необходим, уж для меня точно. Если хотите, «я всеяден и жаден» до всех и всего (смеется).

— Осенью 2015 года Вы стали лауреатом XVII Международного конкурса пианистов имени Шопена. Какие у Вас остались впечатления после этого одного из четырех важнейших для пианистов всего мира состязаний?

— Я ощущал себя очень комфортно и уверенно. Великолепная организация. Я бы даже сказал, что именно там она была самая лучшая, из всех конкурсов, в которых я участвовал. В Польше шопеновский конкурс давно уже стал чем-то вроде грандиозного шоу национального масштаба, поэтому в него вкладывают очень много средств. Даже на конкурсе Королевы Елизаветы в Брюсселе, куда я недавно ездил, не оказалось такой четкой организации. Атмосфера на конкурсе в Варшаве была спокойной — никакой соревновательности! Мы просто играли в свое удовольствие. Ну, не уверен насчет других, но я-то точно играл в свое удовольствие (смеется). Я нашел там много друзей, сейчас часто в Польшу езжу.

— А кто Вам организует эти поездки? Это в рамках конкурсных обязательств?

— Не совсем, но с конкурсом связано. Во время конкурса меня заметил очень хороший менеджер, который работает с Евгением Кисиним. Он заинтересовался мной, и благодаря ему у меня в этом году будет 50–60 концертов.

— Все концерты в Польше?

— Да, по всей стране. Я уже всю Польшу, по-моему, объездил (смеется). Начиная с января этого года раз шесть-семь уже играл. По два-три-четыре концерта за одну поездку. Шопен в Польше — это национальный бренд, композитор, которого все знают и обожают. Понятно, что поляки хотят слушать только Шопена, а не другого композитора.

— В Желязовой-Воле, в родовом имени Шопена, побывали?

— Совсем недавно. Правда, там ничего не осталось, только одно письмо лежит, оригинал, и все... Даже дом перестроили несколько раз. Но парк роскошный! Я там выступал, у меня было два концерта в один день, сначала играл на старинном «Бродвуде». Было странно, необычно и оригинально, потому что я играл в доме, а зрители сидели во дворе в парке и меня не видели, только слышали. Я выходил, кланялся, заходил обратно. Второй концерт, казалось бы, уже традиционный, проходил через два часа. Но я играл на открытой сцене, где не было ни стен, ни границ, и возникало ощущение, что гениальная музыка Шопена сливалась с неброской красотой польской природы, и вся атмосфера вокруг наполнялась дыханием этой музыки.

В Польше сейчас, я заметил, с большой скоростью строят музыкальные залы. Филармония в каждом городе, даже самом маленьком! Музыкальный бум какой-то. Скоро я опять поеду в Варшаву, давать сольный концерт в Варшавской филармонии. Диск записал только что там же, тоже, конечно, шопеновский.

— Когда я спросила маэстро Пендерецкого, кого из польских композиторов, кроме Шопена, следует слушать и исполнять, он, не задумываясь ни на секунду, ответил: Лютославского. А Вы исполняете Лютославского?

— Нет, к сожалению. У Лютославского есть очень интересные вещи для пианиста, но до сих пор я играл только Шимановского. Пока после конкурса в Польше в основном играю Шопена. В других странах играю, например, Листа, Бузони, Рахманинова, Скарлатти, Прокофьева, Моцарта. Скоро у меня будет несколько выступлений с оркестром.

— Что и где будете с оркестрами играть?

— В сентябре был Первый фортепианный концерт Бетховена в Большом зале Московской консерватории, с Юношеским симфоническим оркестром России имени Л. В. Николаева, с Вольфгангом Шайдтом за пультом. Это дирижер из Германии. Я с ним уже выступал в Москве, в Атриуме Пушкинского музея. В октябре — Третий концерт Рахманинова с Академическим симфоническим оркестром Московской филармонии, за пультом Димитрис Ботинис. В ноябре буду играть Второй концерт Гуммеля с Российским национальным

оркестром, под управлением Михаила Васильевича Плетнева.

— Как Вы выбираете для себя репертуар?

— Хм. Я даже не знаю... Интуитивно беру ту музыку, которая мне нравится.

— А как программу составляете, по своим собственным принципам или советуется с кем-то?

— Программу подбираю, когда на конкурс собираюсь (смеется). Помимо обязательных произведений, всегда приходится учить что-то новое, да и все равно надо иметь несколько программ, чтобы они были у тебя в руках, чтобы ты мог сыграть их технически, чтобы ты был подготовлен. На конкурс имени Шопена готовил практически новую программу. И на конкурс пианистов имени Бузони тоже. Но, если нужно, допустим, по конкурсным условиям сыграть одну из сонат Бетховена, я продумываю, которую из них выбрать, в контексте сочетания со всей программой. Потом уже смотрю, что именно мне больше нравится. Выбираю и учу. Но учу я быстро.

Для сольных концертов и гастролей, естественно, тщательно продумываю, выстраиваю программы своих выступлений, чаще строю их на принципах контраста. Когда концерты монографичные, выбираю те произведения композитора, которые мне ближе и интереснее.

— Разуличивание новой программы — это как погружение в новую жизнь. Когда Вы знакомитесь с новым произведением, с чего начинаете? Партитура для Вас — просто текст с точными указаниями или послание гения, которое надо расшифровать и передать в мир?

— Главное — нужно погрузиться в произведение, в замысел композитора, в его пространство, заранее найти контакт с этой музыкой, услышать ее, постараться понять. Но, когда выучишь новую вещь, первую неделю играешь и думаешь лишь о том, чтобы правильно нажать нужную клавишу. И только потом уже возвращаешься в то прежде представленное космическое пространство... Тогда появляется ощущение полета, свободы от текста, начинаешь совершенно комфортно себя чувствовать, наслаждаться игрой, при этом опять ищешь что-то новое.

— Какая музыка Вам сейчас близка? Я не имею в виду «Музыку каких композиторов Вы любите». Это именно то состояние, когда какое-то гениальное произведение захватывает

целиком и подчиняет своей стихии. Это как влюбиться.

— Сейчас я работаю над концертом № 2 для фортепиано с оркестром Иоганна Непомука Гуммеля. Мне повезло в жизни, я встретился с гениальным музыкантом Михаилом Васильевичем Плетневым. Это он посоветовал мне обратиться к творчеству Гуммеля, и я для себя открыл, что Гуммель — очень интересный композитор. Ученик Моцарта, Гайдна, Сальери, друг Бетховена, Шуберта, Шиллера, Гете. Кроме виртуозности, присущей его музыке, хотелось бы показать и другие ее грани. Кстати, влияние Гуммеля отчетливо просматривается в ранних произведениях Шопена и Шумана...

А еще Михаил Васильевич дал мне несколько советов по поводу нюансов — не общих, а в каких-то конкретных местах. Я ему этюды Шопена играл, мне было интересно и важно, что он скажет.

— И что же он сказал про Вашего Шопена?

— Кажется, ему понравилось. Это было в «Оркестрионе», он сидел в зале и слушал, а потом посоветовал, каких исполнителей мне надо послушать.

— Если не секрет, кого назвал?

— Микеланджели, например. Он у него один из любимых. Михаил Васильевич и сам мне много играл, показывал, мы вместе слушали записи. Говорили об интерпретациях, разных исполнительских манерах.

— Вам действительно повезло. Михаил Васильевич вообще-то не славитесь разговорчивостью.

— Нет-нет, он много размышляет, думает, мне было интересно, ведь это человек энциклопедических знаний, и общение с ним весьма ценно.

— Какое влияние на Вас оказал Плетнев, ведь общение с таким мастером не проходит бесследно?

— Трудно это описать словами, это как стихия природы, там не надо ничего объяснять, там надо чувствовать и принимать. Главное, что Михаил Васильевич каждого слушателя в зале делает участником действия, в прямом смысле «вцепляется» в тебя и не отпускает. Концерт прошел, а ты еще там, в его космосе, в его измерении. Что поразительно, но и завтра, и послезавтра ты живешь с этими впечатлениями... Просто поговорить и послушать такого мастера — большая удача, а у Михаила Васильевича «просто» ничего не бывает. Всегда есть над чем задуматься, да еще как задуматься!

— Михаил Васильевич известен тем, что вытаскивает на свет божий неизвестные или забытые шедевры и подает их нам, как на блюде. Так было с симфонией Мечислава Карловича, польского композитора XIX века, которую РНО и Плетнев исполнили в прошлом сезоне. А произведения Гуммеля... В основном на слуху концерт для трубы с оркестром. Фортепианные концерты — диковина для меломанов, хотя их семь. Кто у нас их играет, не знаете?

— В России, я думаю, не играют. Но есть запись на YouTube в исполнении Стивена Хафа пара концертов. Музыка потрясающей красоты. Что-то между Шопеном, Бетховеном и Моцартом... Лирические темы словно написаны шопеновским языком, они мне сразу напомнили первый концерт Шопена. Обороты такие встречаются, что с любого места можно перескочить и дальше играть Шопена, а никто не заметит. Мне кажется, это один из самых необыкновенных и красивейших концертов.

— Из русских композиторов XX века кого бы Вы выделили для себя?

— Прокофьев, Шостакович. Было время, я только Прокофьева играл. Седьмую сонату, Шестую, «Четыре этюда»... Это замечательная музыка. Я сейчас подумываю о том, чтобы записать этюды Прокофьева, потому что записей нет, вернее, они есть, но их мало. Шостаковича тоже много переиграл: вокальные циклы, прелюдии и фуги.

— Концерты прокофьевские все у Вас в руках?

— Нет, сейчас как раз учу Третий.

— А Второй?

— Пока нет. Но выучу, обещаю (улыбается). Мне сейчас еще надо будет учить концерты Рахманинова.

— Но Вы же Третий Рахманинова уже играете? У Вас он был заявлен в третьем туре Конкурса Чайковского.

— К таким произведениям можно возвращаться вновь и вновь. Открывать для себя что-то новое, добиваться технического совершенства, ведь у Рахманинова такая насыщенная фактура, что очень сложно запоминается. Ощущения, чувства, концепция — вроде все «на месте», а рукам «вспоминать и вспоминать».

— Да-да, мне Вадим Холоденко то же самое говорил. Вот, к примеру, про концерты Прокофьева: «Когда ты это заучиваешь, все остается в руках. В любое время суток ты можешь



проснуться и сыграть Пятый или Четвертый концерт, единожды выучив. Но Третий Рахманинова требует времени, чтобы его вспомнить руками».

— Симфоничность, монументальность, насыщенность рахманиновской фактуры не дает никакой возможности не то чтобы передохнуть — спокойно вздохнуть! Ты весь в процессе, при этом мелодия Рахманинова над этой фактурой наполнена живым дыханием, бесконечной широтой, и одновременно трепетной простотой, прозрачной легкостью, и это все ведь надо сочетать.

— Слушаете записи великих виртуозов прошлого? Любимая запись есть?

— Конечно, слушаю. Обожаю запись, где Горовиц играет Сонату b-minor Шопена. Когда я в первый раз ее услышал, почувствовал такой всплеск эмоций! Никогда потом такого не было. Я не знаю, почему это произошло... Единственный раз у меня было настолько сильное потрясение от исполнения. Да, Горовиц — один из самых любимых пианистов для меня.

— Чему еще Вам следует научиться, по Вашему мнению?

— Всему. Игре на фортепиано можно учиться всю жизнь. Всегда узнаешь что-то новое. Всегда чего-то не хватает, всегда хочешь лучше сыграть, чем сыграл на концерте. Всегда есть к чему стремиться. Музыкальный мир и музыка имеют столько граней, что невозможно научиться и играть все время одинаково. Это непредсказуемо. Самое главное и сложное, чему мне стоит учиться, — это умение распределять время: его катастрофически не хватает, а хочется все успеть.

— Я слушала Вас в записи на первом туре Конкурса Чайковского и потом, также в записи, на шопеновском конкурсе. Мне показалось, у Вас звук

изменился. Стал более глубоким, эмоциональным. Что произошло за эти пять месяцев, как Вы работали над собой?

— Работа над звуком для меня всегда была основой основ, этому меня учили все мои педагоги. Например, Михаил Сергеевич Хохлов (у него потрясающий вкус и симфоническое слышание, ведь он еще и дирижер) мог по 10–15 вариантов одной маленькой фразочки в моем исполнении прослушивать. Но какой вариант ему понравился, не говорил, а спрашивал меня: «Ну, как тебе? Какой выбираешь?». Я отвечал: «Думаю, второй». И тогда он соглашался или нет. Процесс поиска качества звука шел, что называется, до седьмого пота. Он давал мне много свободы, в смысле исполнительства не особо «тесал меня и строил», но в отношении звука был непримирим.

Ну а если слушатель заметил в моей нынешней игре что-то новое — это прекрасно, так и должно быть, потому что музыкант развивается постоянно.

— Вы себя заставляете заниматься или Вас тянет к роялю?

— Да что Вы... Как можно заставить себя заниматься любимым делом? Занимаюсь с огромным удовольствием и при первой же возможности сажусь за рояль. Но занятия заключаются не только «в сидении» за роялем, а еще и в постоянном мыслительном процессе, внутренней работе.

— Внутренний мир пианиста — материя зыбкая, неустойчивая, постоянно меняющаяся, но очень многое в ее наполнении зависит от окружающей среды. А что окружает Вас?

— Я люблю рисовать, иногда пишу маслом.

— Сами учились или кто-то помогал?

— Мама научила. Она тоже пишет, для себя. И я по ее технике учился

рисовать. У меня не так хорошо получается, как у нее, но это помогает расслабиться. В свободное время пишу электронную музыку. Иногда бывает, что у меня заказывают ее для каких-то мероприятий. Так что я разными вещами занимаюсь. Каждый год езжу к моему дяде в Челябинскую область, там заповедная зона, несколько красивейших озер, очень чистая вода, много рыбы. Посидеть у костра в тишине, полюбоваться замершей гладью озера или послушать шум ветра и пение птиц — для меня это самый лучший источник вдохновения.

— Видела фотографию, где Вы держите огромную рыбину в руках. Что это за рыба?

— Щука. Но такую огромную щуку очень редко можно поймать.

— Ваш улов?

— Да, но улов бывает разный (смеется). Я занимаюсь подводным плаванием лет пять, наверное. Дядя меня научил, а он этим увлекается уже лет двадцать, но за это время только две таких огромных поймал! И мне повезло. Обычно маленькие попадают. Мы постоянно, каждое лето выезжаем на одно и то же место. Красота там необыкновенная, наша русская, родная, и рядом Уральский хребет. Я всегда там наслаждаюсь, отдыхаю и одновременно спортом занимаюсь.

— Какие у Вас планы на будущее?

— Хотелось бы продолжать учиться (например, в Европе), гастролировать и, возможно, еще участвовать в конкурсах.

— А о чем мечтает молодой человек Дима Шишкин? Не пианист?

— Даже не знаю... Мне кажется, главное, чтобы родные хорошо себя чувствовали. Мечтаю об обычных в общем-то вещах. ■

Ноа КАГЕЯМА: «СПОРТИВНАЯ ПСИХОЛОГИЯ VS МУЗЫКАЛЬНАЯ»



Светлана Елина

Пресс-служба
Джуллиардской
консерватории

Среди артистов часто можно слышать сравнения их нагрузок со спортивными, а выступление на серьезных конкурсах — с выступлением на Олимпиаде. Объем знаний, накопленных в психологии и технологии спорта высших достижений, не сопоставим с аналогичными «базами данных» исполнительских искусств. За рубежом существует немало изданий, посвященных психотехникам, в основе которых лежит именно спортивная психология, а также опыт выдающихся спортсменов и спортивных тренеров. Эти программы модифицируются для использования во множестве областей исполнительских искусств преподавателями балета, театра и музыки, а также самими исполнителями. В действительности у спортсменов и музыкантов-исполнителей больше общего, чем может показаться на первый взгляд.

Психология спорта (англ. Performance Psychology) — область психологической науки, изучающая закономерности проявления и формирования психологических механизмов в спортивной деятельности. Основными ее задачами являются: 1) повышение эффективности тренировки спортсмена за счет формирования двигательных навыков и умений, создания психологических условий для достижения высоких показателей силы, выносливости, ловкости движений, развитие специализированных видов восприятия (чувства времени, дистанции); 2) подготовка к соревнованиям; 3) произвольная психическая регуляция; 4) формирование личности спортсмена в коллективной деятельности в командах, при общении с тренером.

Перечисленные задачи можно смело поместить в контекст музыкальной психологии с заменой основных терминологических формулировок: каждый музыкант-исполнитель согласится с тем, что повышение эффективности исполнительской работы, развитие фортепианной техники, художественная и психологическая подготовка к конкурсным выступлениям и концертам, психологическая саморегуляция — все это важнейшие аспекты музыкально-исполнительской компетенции. Схожесть профессиональных задач позволяет обращаться к опыту спортивных психологов, проводить параллели и аналогии с открытиями спортивной психологии.

О том, чему может научить спортивная психология музыкантов, что общего у трейдеров с Уолл Стрит, директоров корпораций и артистов сцены, а также о доверии себе и сценической походке мы побеседовали с профессором Джуллиардской консерватории Ноа Кагеяма, автором курса сценической психологии, последователем спортивного психолога и автора бестселлера Performance Success Дона Грина.

— *Направление психологии, которое на Западе называется Performance Psychology¹, применительно к музыкальной деятельности в российской традиции известно как музыкальная психология. По большей части это теоретический предмет, изучающий аспекты музыкальной деятельности: вопросы памяти, музыкального слуха, музыкального воображения,*

музыкальных способностей. Кто такой — performance psychologist в США?

— В американской традиции существует два термина — спортивный психолог и сценический психолог, хотя свое начало сценическая психология берет именно в психологии спорта, которая зародилась в Западной Европе, когда во время Олимпийских соревнований встала задача найти и определить психологические условия, при которых спортсмены будут лучше выступать. В США также есть дисциплина,

о которой Вы сказали, — музыкальная психология или психология музыки, которая ближе к когнитивной психологии, и — да, это больше теоретический предмет.

Основная идея спортивной психологии — выяснить, что объединяет лучших спортсменов, сформулировать составляющие их успеха и научить других специалистов, в том числе музыкантов, выступать на пике своих возможностей.

В последние 20–30 лет музыканты, танцоры и другие артисты начали

¹ Performance Psychology (англ.) — традиционно — Психология спорта, также — психология сценической деятельности.

применять принципы спортивной психологии в своей деятельности. Я даже знаю одного спортивного психолога, который работает с группой трейдеров на Уолл Стрит. Более того, принципам спортивной психологии обучаются исполнительные директора и руководители разных корпораций, чтобы, например, научиться публично выступать и сделать свою руководящую деятельность более эффективной.

— *Что ж, приятно, что музыканты-инструменталисты не отстают от трейдеров с Уолл Стрит! В России это направление пока мало известно, но, я надеюсь, это скоро изменится. Я знаю, что Вы закончили Джуллиардскую консерваторию как скрипач. Сценический психолог — штучная профессия, случайных людей в ней не бывает. Как Вы пришли в дисциплину, которая находится на перекрестке сфер музыки и психологии?*

— Я начал играть на скрипке в 2,5 года и достаточно рано стал выступать публично. Я, конечно, помню, когда начал волноваться, а затем, с возрастом, начал появляться страх забыть текст или ошибиться. Меня сильно расстраивала эта непредсказуемость — ты мог долго и усердно заниматься, но предсказать результат выступления все равно было почти невозможно. Сначала я думал, что причина тому — волнение. Однако были моменты, когда я не волновался и не особенно хорошо выступал, а бывало при сильном волнении играл блестяще. И пытался понять, почему при одинаково хорошей подготовке выступление на сцене проходит так непредсказуемо по-разному? Я читал книги, спрашивал своих учителей. Ответ пришел, когда я в 2002 году приехал в Нью-Йорк учиться в Джуллиард на магистерскую программу. Именно тогда я стал задумываться о своей жизни в профессии.

— *Экзистенциальный кризис...*

— Да, именно. Я тогда много выступал на конкурсах, много ездил. И однажды мы с друзьями-музыкантами разговорились и стали фантазировать на тему, чем бы каждый из нас занялся, если бы выиграл в лотерею много денег. И каждый из музыкантов говорил о чем-то связанном с музыкой: музыкальных проектах, концертах, фестивалях. И я единственный сказал: я бы бросил исполнительство, перестал бы бесконечно заниматься и готовиться к конкурсам. До этого я думал, что такое состояние — это норма, и был очень удивлен, когда понял, что это только мой взгляд. И, конечно, тогда я задумался,



Ноа Кагезама

на своем ли я пути. Одновременно я начал посещать занятия по сценической психологии

— *Тогда в Джуллиарде преподавал Дон Грин, верно?*

— Да, он. И его курс был очень популярен. Я и не ожидал, что получу так много от его занятий. Тогда этот курс назывался «Повышение производительности труда»². Суть курса была не в том, чтобы перестать волноваться перед концертом, а в том, чтобы научиться выступать лучше в состоянии волнения, а значит, под воздействием стресса. Чтобы протестировать новые знания и навыки, я выступил на конкурсе в тот год: я не победил, но выступил очень хорошо, несмотря на то что скрипкой как раз я занимался недостаточно, но я готовился ментально, психологически. Я доучивал назизуть вторую часть концерта Баха накануне начала второго тура — я был реально не готов. Все это в результате подтолкнуло меня к мысли, что я должен заниматься психологией исполнительства.

² Performance Enhancement (англ.)

А дальше все складывалось само собой. Я переехал в Индиану вместе с моей будущей женой, там она училась на фортепианном факультете, а я закончил факультет классической психологии. Таким образом, я получил лицензию на психологическую консультационную деятельность. При этом, чтобы получить такую лицензию в США, необходимо отработать большое количество клинических часов с клиентами, не менее 2000 часов. Таким образом, мне понадобилось около двух лет, чтобы получить эту лицензию, в течение которых я работал «нормальным» психологом (смется), а не музыкальным. То есть терапия по вопросам депрессии, семейных вопросов и пр.

В процессе этой работы я понял, что психологическое консультирование один на один не так интересно, как работа с музыкантами, которые хотят улучшить свои результаты. И я начал постепенно работать с музыкантами. А после я начал вести свой блог, посвященный вопросам психологии музыкальной деятельности. В то время блоги не были столь популярны, как сейчас. Тем не менее я много писал, и через несколько лет у меня

появились читатели, кто-то стал давать ссылки на него в соцсетях. И это сыграло роль и в моем приглашении на факультет в Джуллиардскую консерваторию. В 2010 году мне позволили из Нью-Йорка и пригласили вести курс Сценической психологии в Джуллиарде.

— *Расскажите о Вашей системе, одноименной блогу, с ярким названием Bullet Proof Musician³.*

— Изначально я хотел назвать систему «Психологические решения для сценического волнения», но, сами понимаете, это достаточно скучно, и запомнить сложно. Научный язык хорош для диссертаций, но не для практических рекомендаций молодым музыкантам. Так появилось название.

— *Я знаю, что Ваша система основана на системе Дона Грина. Он хорошо описал ее в замечательной книге Performance Success, которая, к сожалению, пока не доступна российским читателям, так как не переведена на русский язык. Кстати, именно от Дона Грина я узнала о Вас.*

— Мне приятно слышать об этом. Дон Грин разработал свою систему в 80-е годы, когда писал диссертацию по спортивной психологии, будучи уже зрелым человеком. Он работал с выдающимися психологами Брюсом Огилви, которого считают отцом прикладной спортивной психологии Северной Америки, и легендарным Робертом Найндиффером. Они исследовали основные психологические факторы, которые обеспечивали лучшие выступления. Они анализировали деятельность лучших спортсменов и выявили несколько сотен таких факторов, затем, при более тщательном отборе выяснилось, что их не так уж и много — с десяток. В результате они разработали оценивающий опросник, состоящий из 80–100 вопросов, который помогает выявить слабые и сильные психологические стороны опрашиваемого. Чем выше баллы по шкале этой анкеты, тем выше постоянство, стабильность удачных выступлений, чем ниже — тем больше вероятность непредсказуемости на сцене.

Когда Дон Грин начал работать с музыкантами, он адаптировал эту анкету применительно к музыкальной деятельности. Именно тогда он написал книгу, о которой Вы сказали.

— *Каковы психологические факторы, влияющие на результат выступления музыканта? Я знаю, что*

качественная подготовка произведения лишь один из них.

— Для музыкантов определено семь ключевых факторов — от саморегуляции и контроля над волнением до собственно подготовки произведения, в том числе — как мы занимаемся, а также — концентрация, фокусировка, выносливость, устойчивость, храбрость.

— *Расскажите подробнее о каждом.*

— Относительно концентрации внимания и фокусировки — то есть направленности внимания — у каждого из нас есть интуитивное понимание, о чем речь. Регуляция энергии, или менеджмент волнения, — умение контролировать адреналин. Подготовка — это умение эффективно заниматься и готовить к концерту, правильно выстраивая рутину занятий. Большая часть уверенности приходит именно из качественной подготовки. Уверенность как таковая является еще и навыком, который нужно развивать: только уверенный в себе музыкант сможет уверенно выступать на сцене. Уверенность больших артистов, как и выдающихся спортсменов, это не случайность: они много и целенаправленно работают над этим. Храбрость, пожалуй, единственный аспект, который нужно пояснить, поскольку у всех разные ассоциации с этим словом. Мне нравится понятие «доверие». Когда ты выходишь на сцену и доверяешь себе: не напрягаешь, не зажимаешь самого себя в страхе ошибиться, не осторожничаешь, а доверяешь себе и своей подготовке.

— *Храбрость и доверие к себе как навыки — это очень интересный взгляд. Как музыканты могут развивать эти навыки?*

— Именно этому мы и учимся на занятиях по сценической психологии. Вы можете научиться строить свои занятия более эффективно, так же как научиться быть более уверенным и доверять себе, быстро восстанавливаться, эффективнее строить занятия. Например, существуют три составляющих эффективной подготовки. Первое — это концепция: музыкант работает с нотами, чтобы иметь представление о том, как именно должно звучать произведение.

— *До того, как он начнет играть на инструменте?*

— Именно. Потому что если начать учить произведение, не имея мысленной его модели, то что-то, конечно, произойдет, но не то, что нужно. Поэтому важно уделить время работе с нотами, послушать записи произведения, чтобы сформировалась его звуковая

концепция. Второй аспект — это механическая, техническая часть. И, как правило, большая часть времени занятий уходит именно сюда. Но есть еще и третий элемент, о котором часто забывают, — это практика выступления. Мы много времени тратим на отработку сложных мест, заучивание фрагментов наизусть, а до исполнения произведения от начала до конца доходим в последнюю очередь.

— *Как бы Вы описали разницу психологических механизмов в работе над фрагментами и исполнении произведения целиком?*

— Когда музыкант учит какой-то фрагмент, он очень внимательно вслушивается в каждую деталь, повторяя снова и снова, может остановиться, если что-то не получается, то есть фиксирует внимание на деталях, на правильном выполнении задачи. Происходит много самомониторинга и самокритики. При исполнении произведения целиком нужна другая тактика: останавливаться нельзя, поэтому и фокус нужно менять: с деталей — на сам процесс. Если же музыкант выходит на сцену, привыкнув к самомониторингу и самокритике, то его мышление по сути обращено назад: где он ошибся, что получилось, что нет. А значит, он уже не может сконцентрироваться на исполнении как таковом. При этом попытка сознательно контролировать процесс игры на сцене — в условиях волнения, переживаний и проч. — лишь будет сковывать играющего. Представьте, Вам нужно пройти мимо определенных людей, которые будут внимательно наблюдать за Вами: в этом случае Ваша походка будет более напряженной, неестественной. Конечно, Вы пройдете, но все-таки естественная пластика движения исчезнет. То же самое происходит с исполнением на публике. Поэтому, если на сцене активизировать самоконтроль, естественность музыкального выражения просто не случится.

На своих занятиях я показываю студентам, куда направить свои мысли перед выходом на сцену, о чем подумать перед началом игры и во время исполнения. И этот процесс нужно отработать, превратить его в навык.

— *Ну наконец-то раскрывается интрига века! Так о чем же нужно думать музыканту перед выходом на сцену, чтобы хорошо сыграть?*

— Большие вещи состоят из мелочей. И многие выдающиеся музыканты говорили об этом. Флейшер, например, цитируя своего учителя, говорил: перед началом игры нужно услышать, что ты собираешься играть. Потому что, имея

³ Bullet Proof Musician (англ.) — букв. «Пуленепробиваемый Музыкант».



точный внутренний звуковой образ музыки, легче создать его в звуках, иначе все, что будет происходить под руками музыканта, будет иметь случайный характер. Может, конечно, и получится, но контролировать это не удастся. Во время выступления очень легко забыть этот внутренний образ звучания, поэтому важно его сохранить и воспроизвести в голове перед началом игры.

— *С чего обычно начинается занятие и как выглядит сессия Вашего курса с Джуллиарде?*

— Поскольку это академический курс, то в нем я совмещаю практику с последними исследованиями в области психологии спорта. Например, существует интересное исследование: в Аризоне один спортивный психолог, работающий с игроками в гольф, выявил закономерность, изучая то, о чем думают гольферы перед ударом. Согласно его исследованию, успешные спортсмены фокусируются на двух моментах: видимая цель (музыкальная аналогия — это слуховой образ) и плавный точный удар. Существует прямая аналогия с музыкантами, и над этим мы и работаем на уроках. Например, большинство инструменталистов выходят на сцену или в зал для прослушиваний и сразу начинают играть. Результат в этом случае трудно предсказуем, и студенты сразу зажимаются, а волнение только усиливает это. Следует перед началом игры

поставить определенную цель — представить, как должно звучать начало произведения, и вспомнить ощущения в теле. И здесь большое значение имеет то, насколько точен этот внутренний образ музыки. Например, с одной студенткой мы работали три недели над тем, чтобы она смогла мысленно воспроизвести, точно представить фортепианную сонату Бетховена. Должен сказать, это трудно, мы дошли до репризы первой части.

— *Та мысленная работа, о которой Вы говорите, в русской традиции называется мысленная игра, то есть занятия без инструмента. И то исполнительское представление, которое вырабатывает пианист, отличается от обычных музыкальных представлений об этом произведении.*

— Совершенно верно. Все мы слушаем записи, когда начинаем учить новое произведение. Это дает представление о музыке. Но оно очень общее. Внутренний образ произведения должен быть как можно более точным...

— *Персонафицированным, исполнительским. То есть пианист должен представить, как именно он будет его играть. Внутренний исполнительский образ произведения.*

— Да, именно, Вы очень точно сказали. Когда в голове такой образ

сформирован, уверенности и стабильности на сцене заметно прибавляется.

— *Вы работаете с нотами с каждым студентом?*

— Это то, чего я стараюсь избегать. Есть два аспекта, которых я сторонюсь: я не работаю с личными проблемами студентов как классический психолог (у нас в консерватории есть психологии, которые помогают студентам в кризисных ситуациях), а также не вмешиваюсь в исполнительские тонкости (динамика, аппликатура и проч.), чтобы не наступать на «территорию» их преподавателей по специальности. Я говорю об убедительности исполнения, уверенности на сцене, внутреннем балансе. Я работаю как персональный коуч, и моя задача — психологически подготовить студента к музыкальному выступлению на сцене.

По плану мы берем по одному навыку из семи перечисленных и каждую неделю отрабатываем какой-то новый, а после тестируем — устраиваем небольшое прослушивание в зале, где присутствуют все студенты, и каждый играет какой-то музыкальный фрагмент, студенты дают свои комментарии, а сам выступающий оценивает свое состояние. Как раз такое прослушивание Вы сегодня застали на уроке в классе.

— *Да, было очень интересно, тем более что играли не только пианисты,*

но и оркестровые инструменталисты. Приведите, пожалуйста, пример или упражнение из Вашего курса на то, как можно отработать, скажем, фокусировку.

— Для этого я попрошу Вас сначала что-нибудь сыграть. Можете ли Вы сейчас сыграть небольшой отрывок из произведения, которое хорошо знаете, оно не должно быть слишком сложным, что-то, что не требует усиленной концентрации?

— *Вальс Шопена подойдет?*

— Отлично. Начните играть, играйте 20–30 секунд, затем остановитесь. Но сначала представьте, что Вы играете это произведение на конкурсе, и постарайтесь сыграть его как можно лучше.

(Играю первую страницу Вальса cis-moll Шопена)

ОК, спасибо, отлично. Теперь скажите, о чем Вы думали, пока играли?

— *Ни о чем не думала, играла, слушала, что получается... Хотя нет, думала о том, что рояль расстроен немного, что педаль тугая, клавиши неровные по механике, что секста на *diminuendo* во втором такте не прозвучала, что нужно быстро приспособиться к этому роялю... Вообще, не очень комфортно было — я же все-таки на предполагаемом конкурсе играла.*

— Верно. Так происходит почти всегда: во время игры в сознании музыканта что-то происходит, он постоянно о чем-то думает, не всегда, кстати, о музыке. Оценивает, отмечает ошибки и т. д. Чаще всего эти мысли не помогают играть лучше и свободнее, да, они корректируют действия, но результат выступления от этого не становится лучше. Это просто внутренний монолог. Теперь я попрошу Вас сделать следующее: представьте, что Вы все еще играете на конкурсе и стараетесь выступить как можно лучше, но направьте все свое внимание на то, чтобы внести в исполнение тонкие новые нюансы и оттенки в ритме и времени или в окраске звука и динамике. Они могут быть незаметны даже мне, настолько изменения небольшие, но пусть это будет своего рода микро-импровизация внутри того, что написано в нотном тексте композитором. Не надо планировать, делайте все просто по ходу игры.

(Играю тот же фрагмент)

Расскажите о своем ментальном опыте во время игры теперь?

— *Понимаю, о чем речь. Сейчас я была больше в самом процессе игры, мне было даже любопытно — что бы такого интересного придумать.*

Но ощущение во время игры, конечно, совсем другое, чем в первый раз.

— Действительно, у большинства музыкантов состояния сильно отличаются при постановке первой и второй задачи. В первом случае музыкант концентрируется на том, чтобы воспроизвести некий «золотой стандарт» исполнения и, главное, не ошибиться (что создает лишнее напряжение). Во втором случае с задачей на микроимпровизацию музыкант слишком занят собственно музицированием, чтобы думать о чем-то еще. Первое исполнение — воспроизведение нот, второе — создание исполнения, музицирование, при котором ты можешь быть только здесь и сейчас (невозможно сымпровизировать что-то на два такта вперед или назад). Создавая новое исполнение с элементами микроимпровизации, музыкант уже не думает о том, что получилось или не получилось (моменты в прошлом), не думает о рояле, к которому нужно приспособиться (момент в будущем), он находится в настоящем моменте, где нет отвлекающего внутреннего монолога и самокритики.

За этим примером стоят научные исследования. В Америке был поставлен такой же эксперимент с оркестром: было сделано две записи части симфонии Брамса с аналогичными установками — правильное, безошибочное воспроизведение в первый и микроимпровизация во второй. Заметьте, это именно микроимпровизация — новые нюансы могут быть заметны только Вам, ведь это Ваш опыт. А после указанные записи дали прослушать сотне разных людей, музыкантом и нет. 90% опрошенных предпочли именно вторую запись.

Исследования также показали, что при исполнении с разными установками и разной фокусировкой внимания задействуются разные зоны мозга. Это было выявлено в эксперименте с джазовыми пианистами: во время их игры к их мозгу были подключены датчики МРТ. В первый раз они играли заранее выученные пьесы, затем новую импровизацию. Эксперимент выявил, что во время импровизации «включаются» одни зоны мозга, а при воспроизведении — совершенно другие. При этом зоны мозга, отвечающие за самокритику и саморефлексию (тот самый внутренний монолог, мешающий во время исполнения), не активны — внутренне-го «шума» нет. И это ведет нас к еще одному аспекту, которым мы занимаемся на уроках — это вариативные занятия.

Вариативные занятия — это принцип организации домашних занятий на инструменте, противоположный постоянной и одинаковой рутине. Многие привыкли работать по одной и той же

схеме — сыграть произведение без ошибок 5 раз из 5, 10 из 10...

— *Или повторять один и тот же сложный пассаж по многу раз.*

— Да. Но согласно исследованиям, результат будет обратный ожидаемому: вместо нарастающей эффективности увеличиваться будет только усталость. И то, что Вы делали несколько минут назад, и есть пример вариативных занятий. Каждый раз играя произведение или отрывок по-разному, с разной задачей и отношением, с разными нюансами по темпу, звуку, динамике и пр., Вы значительно увеличиваете эффективность своих занятий. Пианистам легче в этом отношении — Вы каждый раз играете на разных инструментах, в разных классах — и это по сути уже вариативные занятия. Смена обстановки или игра перед небольшой аудиторией (друзьям, например) — все это только прибавит эффективности, а также будет способствовать развитию гибкости, умению быстро приспосабливаться, что опять же, для пианистов очень важно. И потом это еще и интересно. Это же не только фокусировка, это еще и присутствие в моменте, вовлеченность в процесс игры.

— *Интересно. А как можно натренировать уверенность или доверие себе? Ведь в выступлении на сцене то и другое подразумевает риск.*

— Да. Для начала нужно потренироваться в безопасных условиях — в классе. Например, попробовать внести нечто новое в привычную трактовку произведения. Музыкантов учат классическим традициям исполнения, устоявшимся десятилетиями интерпретациям произведений. Но история знает примеры, когда новый, даже дерзкие для современников прочтения становились затем образцами исполнительского искусства.

— *Вы, наверное, сейчас про Гульда скажете.*

— Да, про него. Хотя подобные примеры есть не только среди пианистов. В классе Вы можете сделать так: например, принести произведение на урок к преподавателю и сыграть какое-то место так, чтобы он преподаватель сказал: «Ну это слишком!». Хотя бы раз.

— *«Слишком» в каком плане?*

— Например, в плане динамики — попробуйте, отважьтесь сыграть слишком громко, например. Слишком быстро. Слишком что-нибудь. Возьмем это за 100%. Но при этом не старайтесь играть плохо, нет, пусть это «слишком» будет в рамках Вашего понимания

пьесы, пусть оно впишется в Вашу концепцию...

— *И желательно в текст композитора...*

— Да. Просто заострите, преувеличьте собственное намерение в его звуковом воплощении. А затем запишите себя на диктофон. И, возможно, вы удивитесь, прослушав: окажется, что это вовсе не «слишком», а как раз то, что нужно, выразительно и ярко.

— *Здесь, наверное, еще сказывается эффект переключения из «режима» игры в классе на игру в зале: то, что в классе звучит как «слишком», в зале может оказаться как раз в меру, а то, что в классе звучит «нормально», в зале окажется недостаточным, особенно если зал большой. Это касается и цезур, и пауз, и артикуляции, и «ландшафта» агогики.*

— Согласен. И когда студент потребуется играть произведение в различных «режимах» — быстрее, чем нужно, громче, с большими преувеличениями — особенно публично, например, когда другие студенты в классе, или на наших занятиях, он развивает, таким образом, расширенную «базу данных» для своего исполнительского опыта. И это добавляет уверенности во владении материалом. Дальше уже можно играть на небольшом концерте.

— *Представьте, что к Вам подходит студент и говорит: «Мне играть скоро, я страшно волнуюсь, боюсь забыть текст. Помогите, профессор». Времени осваивать всю систему нет. Что Вы ему посоветуете?*

— Зависит от времени, которым располагает этот студент. И пианистам в этом отношении сложнее — у Вас всегда так много нот в пьесах!

— *Да, разложите ноты сольного концерта пианиста — получится не меньше километра музыки! А если весь репертуар разложить!*

— У меня был такой случай: пришла пианистка за несколько дней до своего концерта, ей предстояло играть с оркестром. В этой ситуации мы сосредоточились на том, чтобы не представлять сценарий негативного развития событий. Для этого каждое утро перед началом занятий она в течение нескольких минут вспоминала лучшие моменты своих успешных выступлений. Затем нужно представить эти успешные моменты в будущем. Представить в голове полностью свое выступление в лучшем виде, мысленно пройтись по особенно сложным местам, мысленно представить, что играешь их очень хорошо, услышать,

почувствовать в пальцах и в теле эти ощущения. Словом, направить свое внимание на успешное выступление в будущем, и ни в коем случае не представлять негативные сценические ситуации.

Бывают ситуации, когда лучше иметь план Б, но не в случае волнения накануне концерта, это точно.

— *Существуют ли общие рекомендации для улучшения качества выступлений, которые Вы даете своим студентам?*

— Да. Это, прежде всего, сон. И именно потому, что это очевидно — сном пренебрегают. Есть замечательная книга, которую я очень советую Вам прочитать: она называется Power of sleep, ее можно заказать на amazon.com. В ней, в частности, рассматривается тема пиковых выступлений. Так вот, для пиковых выступлений нужно спать 10 часов. Это первое. И вторая рекомендация — это практика выступления. Музыканты тратят очень много времени на работу над собственно произведением, но на работу над выступлением — нет. Даже то, как музыкант выходит на сцену, хорошо бы отрепетировать.

— *Конечно, ведь выступление начинается не с момента начала звучания пьесы, а с момента выхода на сцену, если не раньше.*

— Совершенно верно. На эту тему проводился один интересный эксперимент на международном конкурсе в Ганновере с привлечением общественного мнения. Исследователи взяли кадры с видеозаписей выступлений конкурсантов — с момента их появления на сцене до взятия первой ноты, причем все конкурсанты (а исследование проводили среди скрипачей) играли одно и то же произведение. Эти кадры посмотрели примерно 1.000 зрителей. И на основании лишь этих кадров провели ранжирование по 10 факторам, которые перекликаются с ключевыми понятиями из системы Дона Грина, о которых мы говорили. Учитывались разные детали: сколько кивков головой сделал каждый музыкант, насколько уверенно он вышел на сцену, как долго стоял перед публикой, смотрел ли прямым взглядом в зал и проч. Впечатление об артисте у публики складывается еще до начала собственно игры. Далее зрителям, которым показали эти кадры, был задан вопрос: после просмотра первых кадров, насколько вы реально заинтересованы, чтобы слушать артиста дальше? Кого из музыкантов вы бы хотели послушать больше всего? Так вот, большинство опрошенных отдали свои голоса именно за тех музыкантов, кто

наиболее уверенно и красиво выходил на сцену, 43% высказали заинтересованность послушать музыкантов со средним уровнем сценической самопрезентации, и лишь у 3% вызвали интерес те молодые музыканты, которые небрежно или неуверенно шли. Ведь каждый артист хочет, чтобы публика была вовлечена в концерт, чтобы его слушали с интересом. И данное исследование показало, что это складывается в том числе и из того, как артист выходит и держится на сцене. Это то, что мы называем stage presence. Получается, что исполнитель может помочь публике быть вовлеченной в звучание тем, как он выходит и начинает играть.

— *Очень интересное наблюдение! А совпало ли «голосование» зрителей этих кадров с реальными результатами конкурса?*

— Исследователи не брали это в расчет.

— *Понимаю, здесь был важен именно контакт с публикой, а не мнение профессионалов.*

— В данном случае, да. Я расскажу Вам об одном недавнем исследовании, в котором участвовали уже пианисты, также участники международного конкурса. Были взяты очень короткие, буквально 5–7-секундные, отрывки из выступлений каждого, в трех версиях: только видео, только звук и видео со звуком. Эти варианты были показаны двум группам музыкантов: профессионалам (солистам и оркестрантам Бостонского оркестра) и студентам. И всем был задан вопрос: кто, как вы думаете, победил в конкурсе? Так вот, в обеих группах слушателей правильно угадали победителей именно по отрывкам видео без звука! Исследователи сделали вывод, что музыка перестает быть лишь слуховым опытом. Она становится шоу. Сегодня музыка — это больше, чем звук. И это не значит, что музыкант должен притворяться и что-то строить из себя на сцене. Он должен оставаться искренен и верен себе, но в то же время это должен быть полный опыт, включающий и внешние проявления и поведение.

— *Это вопрос баланса формы и содержания исполнения.*

— Да.

— *Вы регулярно пишете статьи и ведете блог для музыкантов. В них Вы часто упоминаете понятие центрированности, которая является ключевым и в Вашей педагогической системе, и в системе Дона Грина.*

Опишите, как это — чувствовать себя центрированным?

— Думаю, мы все испытывали моменты этого чувства. Над этой темой в свое время много работал наставник Дона Грина — Найндиффер в 1970-е годы. Спортсмены называют это предстартовой рутинной. Это означает, что на физическом уровне вы не напряжены, на ментальном — сконцентрированы, и у вас есть точное понимание и картина того, что вы хотите достичь, на эмоциональном — вы спокойны. Вы настолько сконцентрированы на своей задаче, что места для страхов и сомнений просто не остается. Обязательна мысленная тишина в сочетании с точно поставленной задачей, при этом возможно легкое волнение, но ощущаемое, скорее, физически, не ментально. Вы точно помните ощущение от нужного исполнительского движения в теле, точно слышите, как музыка должна звучать. Плюс ощущение заземленности, когда вы собраны, чувствуете цельность, устойчивость. Это даже не физическое ощущение, а ментальное — ум спокоен, вы точно знаете, чего хотите и позволяете телу быть спокойным и недвижимым, но не напряженным.

— Замечательно. Сколько длится Ваш курс в учебном процессе и обязательный ли это предмет или факультатив?

— Для студентов это один семестр, как факультатив. Или год на подготовительном отделении для поступающих.

— Что бы Вы пожелали своим будущим студентам и всем молодым, еще обучающимся музыкантам как сценический и спортивный психолог?

— Не знаю, насколько это релевантно за пределами США, но я думаю, очень важно как можно больше выступать. При этом поменяв отношение к выступлению в самом образовательном процессе. Недавно я прочел об одном интересном исследовании процесса тестирования в американских школах. Было несколько текстов по истории. Одна группа должна была прочитать текст 4 раза и затем написать тест. Вторая группа должна была прочитать текст один раз, затем пройти 3 практических работы и после написать тест. Результаты оценок во второй группе были на 50% выше, чем в первой, несмотря на то что в первой учили тексты по сути больше. То есть тест во втором случае стал не системой оценивания, а способом обучения. Также, на мой взгляд, должно быть и в музыке. Мне бы хотелось, чтобы выступление рассматривалось не как условие для оценивания, а как часть и способ обучения.



Репетировать, обыгрывать в классе это хорошо. Но это, как в теннисе: можно отрабатывать удары на стене, но играть на корте — совсем другое. Поэтому молодым музыкантам очень важно выступать, чувствовать контакт с аудиторией, создавать свою аудиторию. Это отдельный навык, который нужно развивать с самого начала. И в этом смысле концертная практика поможет музыкантам понять, какова их аудитория — для кого им комфортно и интересно играть.

— Что Вам нравится в Вашей работе больше всего?

— Меня радует, когда я получаю письма от своих студентов, где они делятся своими успехами: кто-то получил работу в желанном оркестре, кто-то выиграл конкурс. Но больше всего мне нравится то, что я много читаю и открываю новые вещи, пишу статьи. Мне нравится создавать новое, например, онлайн курс, который я сейчас веду. Я провожу много мастер-классов, но больше всего нравится именно готовиться к ним — искать фото, истории, примеры.

— Наслаждаться процессом — не в этом ли секрет радости профессии! ■



БОЛЬШОЙ ЗАЛ МГК



3-го октября 2016 г.

IV Благотворительный концерт-акция

«ВСТАНЬ И ИДИ!»

в помощь детям с ДЦП

ПерСимфанс

первый симфонический ансамбль

ПРАЗДНЕСТВО ОРКЕСТРОВОГО ТРУДА



ПРОГРАММА:

ВАГНЕР – увертюра к опере "Парсифаль"

ЛЯДОВ – "Волшебное озеро"

ЧАЙКОВСКИЙ – "Ромео и Джульетта"

СКРЯБИН – "Мечты"

МОСОЛОВ – "Завод"

АЛЕКСАНДР ЛЕБЕДЕВ – Фортепианный концерт, 2-я часть

ПРОКОФЬЕВ – "Ода на окончание войны"

НАЧАЛО В 7 ЧАСОВ ВЕЧЕРА.

Билеты в кассах БЗК и на сайте www.operaapriori.com/tickets





«НЕУГОМОННЫЙ ИСКАТЕТЕЛЬ НОВЫХ ПУТЕЙ...»

*«Леонид Алексеевич Половинкин — художник оригинальный, своеобразный, мало на кого похожий...»
Г. Рождественский*

О Леониде Половинкине (1894–1949) — композиторе, пианисте, дирижере, педагоге, чье творчество отмечено «печатью своеобразия и свежести» (Н. Мясковский), — в современном отечественном музыкознании известно совсем немного. В самом общем плане канва его биографии отражает судьбу тех русских композиторов, чья жизнь совпала с трагическими событиями в истории страны. Половинкин сполна испытал на себе тяготы своего беспокойного времени: достаточно вспомнить, что творчество композитора подверглось со стороны РАПМ суровой критике и, как следствие, было «отодвинуто в сторону».

Скупая информация о композиторе дошла до нас лишь в обрывочных сведениях. Главные события своей жизни он освещает в краткой автобиографии, написанной в советский период, когда многое приходилось читать между строк.

Леонид Алексеевич Половинкин родился в 1894 году в Кургане в семье железнодорожного инженера. Его мать, Анна Герасимовна Морозова, была дочерью известного московского купца. Известно, что композитор появился на свет в строительном вагончике близ Кургана, где его отец принимал участие в возведении Байкальской железнодорожной магистрали. В 1904 году семья переезжает в Москву, где Леонид, будучи учеником классической частной гимназии И.Л. Поливанова, начинает серьезно заниматься музыкой и иностранными языками, увлекаясь в то же время театром. В последних классах гимназии музыкальные интересы начинают преобладать, но, не получая поддержки от родителей, Половинкин поступает на юридический факультет Московского университета. Спустя некоторое время мечты о музыкальном образовании все же удается воплотить в жизнь — Половинкин становится студентом Московской консерватории, обучаясь одновременно на трех факультетах — фортепианном (по классу К.А. Киппа), композиторском (у Г. Катюара, В. Золотарева,

Р. Глиэра, С. Василенко) и дирижерском (у Н. Малько).

По свидетельствам современников, и в частности Д. Кабалевского, Половинкин был разносторонне образованным и остроумным человеком, склонным к ироничным, а подчас и парадоксальным высказываниям¹. Те же качества присущи и его творчеству, нередко являвшемуся предметом ожесточенной критики². Автор 9 симфоний, балетов и опер, 4 струнных квартетов, 2 трио, фортепианного концерта, 5 фортепианных сонат и множества миниатюр, многие из которых остались в рукописях, Половинкин оказался двойственной фигурой на советском

¹ Вот что, в частности, пишет в своих воспоминаниях композитор Ан. Александров: «Леонид Алексеевич Половинкин был очень остроумен и способен к каламбурам. Причем за словом в карман никогда не лез, мгновенно находил каламбур». См.: Анатолий Николаевич Александров. Страницы жизни и творчества / Сост. В. Блок и Е. Поленова. М.: Сов. композитор, 1990. С. 69.

² Половинкин — автор оперы «Ирландский гость» и балета «Иван Болотников», принятых к постановке в столичных театрах. Однако премьеры этих сочинений так и не состоялись. Неудача постигла и Первый концерт для фортепиано с оркестром, исполненный автором с под управлением А. Гаука и получивший уничижительные отзывы в прессе.



Л. А. Половинкин

музыкальном небосклоне. Один из лидеров раннего музыкального конструктивизма, новатор, смело раздвигающий горизонты привычных представлений, чей авангардистский дух нагляднее всего отражают фортепианные «Происшествия» и оркестровые «Телескопы», в 1930-х годах вынужден резко сменить свои стиливые



Леонид Половинкин и Наталья Сац

ориентир — отныне вектор его основных интересов смещается в сторону детского музыкального театра³ и создания песен для детей. Интенсивно работает композитор и в симфонической сфере — одной из приоритетных областей советского музыкального искусства.

Между тем ранее творчество Половинкина было тесно связано с фортепиано. Вполне естественно, что, будучи прекрасным пианистом, он много сочиняет для инструмента, освоению которого посвятил долгие годы⁴. Среди его фортепианных опусов этого периода — цикл «Происшествия» (1920–25) и фокстрот «Электрификация» (1926) — олицетворение эпохи 1920-х, с ее острым интересом к урбанизму в его различных проявлениях. Не менее интересны и фортепианные сонаты Половинкина, в особенности Четвертая, созданная в броской, ярко плакатной манере. Кажется, что композитор естественно движется по предначертанному пути...

Неожиданный перелом случился в его творчестве некоторое время спустя, о чем свидетельствуют строки

³ Едва ли подобную метаморфозу можно объяснить только тем, что театральное искусство всегда привлекало к себе автора. Поворот в сторону детского музыкального творчества (а в 1930-е годы Половинкин создает для детей множество ярких музыкальных спектаклей), скорее, проявление внутренней эмиграции, позволившей сохранить композитору ядро его художественно-эстетических убеждений.

⁴ О том, что дело обстоит именно так, свидетельствуют сухие строки автобиографии, где автор сообщает о смене своих приоритетов в консерваторские годы обучения: «постепенно композиторские интересы отдели на второй план занятия по виртуозной игре на фортепиано». РГАЛИ. Ф. № 1947, опись № 1, ед. хр. № 1.

из аннотации к авторскому концерту 1927 года: «Сегодня лишь одна треть вечера предназначена для фортепианных пьес, к тому же Пятая соната имеет второе название — «Последняя». Причина отхода моего сочинительского внимания от этого жанра лежит в отказе отличных пианистических выступлений, в относительном равнодушии исполнителей к новой музыке, а главным образом в моем преодолении фортепианно-сочинительской инерции, что стоило мне труда, и времени, и уклонения энергии в сторону театра...»⁵.

Несмотря на очевидную декларативность высказывания, Половинкин не порывает окончательно с фортепианным творчеством — уже в 1930-х годах появляется ряд опусов, среди которых циклы «Магниты» (1933) и 24 Постлюдии (1938), «Три песни-мазурки» (1935), Фокстрот (1939), а также другие пьесы.

Как представляется, именно здесь, в сочинениях малых форм, находящих вдали от мейнстрима эпохи, Половинкин гораздо более свободен в своих художественных поисках, и потому естественен и самобытен.

Эксцентризм или веяния времени?

В наследии композитора особое место занимают сочинения с весьма характерными для 1920-х годов названиями, нередко вызывавшими оживленную полемику среди современников. Вспоминая этот период в истории русской музыки, Д. Кабалевский, в частности, пишет: «Самыми модными ... были А. Мосолов и Л. Половинкин. Их произведения являлись «гвоздями» программ импровизированных домашних концертов; вокруг них царил атмосфера, какой иной раз взрослые окружают избалованных детей, склонных к проказам, выходящим за рамки общепринятого поведения. Так, Мосолов вызывал умиление своими «Газетными объявлениями», положенными на музыку, а Половинкин — фортепианными «Происшествиями» (помню первое исполнение одного из них, требовавшего подкладывания под струны рояля крышки от папирсной коробки)»⁶.

Долгое время поиски новой образности в творчестве Половинкина ассоциировались исключительно с проявлениями эксцентризма и бравады, что находило отражение в музыкальной критике времени. Типичные элементы советской риторики подобного

⁵ РГАЛИ, Ф. № 1947, опись № 1, ед. хр. № 158.

⁶ Цит. по: Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М. 1961. С. 411.

рода присутствуют, например, в статье Л. Римского: «Начиная от цикла «Происшествия», названия многих сочинений Половинкина становятся своеобразной авторской позой, чистой декларацией свободы творчества, едкой иронией над набившими оскомину пьесами типа прелюдий, ноктюрнов... За всем этим — прежде всего стремление во всем быть оригинальным»⁷.

Но только ли «своеобразной авторской позой» и «стремлением во всем быть оригинальным» можно объяснить парадоксальность подобных заголовков? Или за ними скрывается нечто большее, например, поворот к новым художественным ориентирам, отражающим идеалы современной урбанистической среды?

Так или иначе в творчестве Половинкина мы имеем дело с одним из первых случаев проявления «символической программности» (термин О. Поповской)⁸, получившей широкое распространение в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века. Ее отличительное свойство — пристальный интерес к слову во всем многообразии его семантических подтекстов, вызвавший появление таких сочинений, как «Происшествия», «Телескопы» и «Магниты». Вот что Половинкин, например, пишет по поводу своих оркестровых «Телескопов»: «Кстати, для рассеяния недоуменных вопросов о названии этой пьесы хочу сообщить о том, что телескоп для меня — символ смотрения в даль или на большие явления, что часто одно и то же»⁹. Подобная интерпретация возможна и в отношении его фортепианного цикла «Магниты» (1933), состоящего из четырех пьес¹⁰.

⁷ Римский Л. Материалы к биографии Л. Половинкина // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1975. С. 153.

⁸ Непосредственным предшественником Л. Половинкина был А. Лурье, чьи фортепианные циклы «Синтезы» и «Формы в воздухе», созданные в середине 1910-х годов, стали провозвестниками нового типа программности. Подобный подход можно обнаружить также в фортепианном цикле Ан. Александрова «Видения» (1918–1923), в котором три пьесы из пяти носят названия «Морское», «Тревожное», «Загадочное». Программные циклы В. Задерацкого «Фарфоровые чашки», «Микробы лирики», пьесы «Затаенное», «Авто», «Карусель», «Марш-плакат», созданные в конце 20-х годов, также подтверждают тенденцию времени.

⁹ РГАЛИ, Ф. № 1947, опись № 1, ед. хр. № 158.

¹⁰ В рукописи сочинение озаглавлено автором более определенно — «Родные магниты». Известно, что в этот период времени Половинкин находился в длительной творческой командировке в Аргентине, что, по всей видимости, и объясняет подобное уточнение. Эта многозначная метафора представляла для композитора особый интерес, о чем свидетельствует остроумный афоризм из его дневника: «Крупно-намагниченные люди искусства и мелко-намагниченный карьеризм». Об этом: Половинкин Л. Дневник

Дополнительные смысловые обертоны возникают также при знакомстве с Юмореской № 1 (1933), (в рукописи — философская юмореска), где в качестве заголовка автор, почти в манере Н. Метнера, помещает цитату из Пушкина («Что пройдет, то будет мило...»).

В целом жанровая палитра фортепианных миниатюр Половинкина довольно разнообразна — это ранние прелюдии, этюды-картины, вальсы, ноктюрны (многие остались в рукописях), и популярны в 1920-х годах джазовые пьесы — фокстроты, «Чики-брики», и многочисленные сюиты — «Про Дзюбу» (фортепианная транскрипция музыкального сопровождения к пьесе Н. Сац) — «забористая и славная музыка» (Б. Асафьев), «Лирическое путешествие» (1933–1940), и цикл «24 постлюдии». Само перечисление написанного обнаруживает «подвижность и живость творческого дара Половинкина» (И. Браудо), откликающегося с большой непосредственностью на происходящие в жизни события.

Дух эксперимента, присущий композитору, витает и в жанровой сфере его фортепианных сочинений, содержащей весьма необычные образцы. Так, оригинальностью своего решения привлекают Песни-мазурки (1935), созданные, по всей видимости, в период борьбы за чистоту пролетарского искусства¹¹.

Еще один опус 1930-х годов — Два ноктюрна (1931) — «Лирический» и «Романтический» — также интересны своим жанрово-интерпретационным подходом. Особенно показателен в данном отношении второй ноктюрн, созданный в жанре марша¹².

Абсолютно новым для эпохи 1930-х годов был также жанр постлюдии (1938), к которому композитор обратился уже в зрелом возрасте¹³. Этот факт в очередной раз вызвал жаркую дискуссию в музыкальной среде: почему постлюдии, а не традиционные прелюдии?

Анализируя обозначенные выше тенденции в период 1920–30-х годов, некоторые исследователи говорят о заметном увлечении Половинкиным откровенными розыгрышами, произрастающими из идей французской шестерки и в первую очередь

нарушителя общественного спокойствия Эрика Сати. Вместе с тем нельзя не признать оригинальность авторского подхода к жанру фортепианной миниатюры, проявляющуюся в значительном расширении образной сферы и насыщении ее семантического поля новыми, подчас неожиданными смыслами.

Гротескная модель мира: ирония как художественный прием

«Реалистическая»¹⁴ музыка Половинкина, как уже говорилось, удивительным образом передает особенности его внутреннего мирозерцания, позволяющего в бытовых явлениях запечатлеть эстетический факт. Одно из отличительных свойств его музыки — способность улавливать интонацию явлений и событий, происходящих вокруг. Мир его впечатлений интересен и яростен. В своих фортепианных сочинениях автор словно описывает хронику времени, в которой отражается и ритм большого города, и увлечение неммым кинематографом с его специфическим музыкальным сопровождением, и сам дух эпохи, трудно определимый, но вполне явственный...

Черты стиля Половинкина метко охарактеризовал Н. Мясковский, оценивший дарование композитора как «крупное, самобытное и остро интересное явление», не чуждое, впрочем, внутренним противоречиям. Склад его музыки, пишет Н. Мясковский, «очень часто какая-то ирония, издевка, а то своеобразный юмор, или почти бахвальство, но вдруг растерянность, метание, ... когда начинаешь терять руководящую нить; бывает лирика — почему-то с оттенком скепсиса, зато порой весь тон становится серьезным и значительным и тогда музыка приобретает подлинную глубину...»¹⁵. В этом странном соединении разнородных качеств и заключается своеобразие авторского стиля, вмещающего в себя гротескную модель мира — явление, не так уж редко встречающееся в отечественной фортепианной миниатюре и потому особенно примечательное в ее панораме. В данном отношении уместны некоторые параллели с творчеством Прокофьева, также открывающем в своих фортепианных сочинениях малых форм неизведанные прежде горизонты. «Ироническое» у Половинкина и «саркастическое» у Прокофьева обретают

интересные творческие воплощения в жанре, ранее являвшемся, по сути, выражением сугубо лирического начала.

Истоки одной из отправных точек мировоззрения Половинкина возможно обнаружить в понятии «романтической иронии», исходившей из представления о «бесконечной подвижности всего существующего, об относительности всех вещей, из идеи “незаконченности”, открытости мира»¹⁶. Другой ее аспект определяет удачная метафора Ж. Делеза, характеризующая иронию как «приключение юмора»¹⁷ — черта, особенно актуальная для авангардных опусов композитора.

Половинкин, будучи активным деятелем АСМ, был хорошо осведомлен о тенденциях, происходивших в русле современных ему музыкальных процессов. Как известно, в этот период истории новаторство признается высшим эталоном композиторского творчества — отсюда особое отношение к произведениям П. Хиндемита, А. Шенберга или А. Онеггера, чей «Пасифик 231», имитирующий движение локомотива, становится провозвестником эстетических идеалов XX века. Однако авангардизм никогда не интересовал Половинкина сам по себе, художественные средства композитора — суть выражение его внутреннего мира, и с их помощью он находит свой индивидуальный способ обращения с музыкальной интонацией.

Ранний стиль Половинкина, конструктивно-четкий в своей основе, можно охарактеризовать как умеренно-классический, с определенно выраженным тематизмом, использованием диатонических звукорядов, полифонизированной фактурой и сложной организованной ритмической вертикалью. Исследователи находят в нем различные истоки: от влияний Скрябина, французского неоклассицизма и Хиндемита с его концепцией «игровой музыки» (Д. Гойови) до пересечений с творчеством Н. Метнера (полифонизированность фортепианной фактуры и певучесть мелодизма) (М. Друскин).

В более поздних фортепианных сочинениях композитора наблюдается ясно выраженное стремление к демократизации музыкального языка, его простоте и доступности. Данная тенденция, ясно обозначенная в 1930-е годы, отчасти связана с внешними факторами — ужесточением идеологических рычагов, строго регламентировавших направление творческих процессов, происходивших на «музыкальном фронте».

(1932–1935). ф. 1947, оп. 1, ед. хр. 96.

¹¹ Стремление объединить романтический жанр с танцем возможно обнаружить в Ноктюрне-танце из «Шести пьес» оп. 30.

¹² Можно предположить, что Половинкин отталкивался в своем художественном решении от концепции Д. Шостаковича в его «Афоризмах» оп. 13 (1927), где композитор использует прием остранения жанра.

¹³ Как покажет последующая композиторская практика, жанр постлюдии станет необычайно востребованным в период 1990–2000-х годов, отражая наиболее характерные постмодернистские тенденции.

¹⁴ Термин В. Держановского

¹⁵ Мясковский Н. О Леониде Половинкине // Автобиография. Статьи, письма, воспоминания. М.: Советский композитор, 1960. С. 210.

¹⁶ Карташева И. Гоголь и романтизм // Русский романтизм. Л., 1978. С. 74.

¹⁷ Делез Ж. Логика смысла. М.: Издательский дом «Академия», 1995. С. 54.

Но, помимо внешних обстоятельств, круто изменивших стилевые ориентиры творчества не только Половинкина, но и целого ряда других советских композиторов, живших в эту драматическую эпоху, было, вероятно, еще нечто, трудно определяемое словами и связанное с внутренними творческими установками, то, о чем написал в своем письме Половинкину В. Держановский: «Леонид Алексеевич, милый, Вам пора встряхнуться, взяться за ум и не растрачивать свой острый, умный и сердечный язык на мелочи условного бытия (я не против подлинного), а быстро двигать вперед те ростки яркой своеобразности, которые проявились в самых первых сочинениях, а потом затерялись и замутились каким-то наносным пластом чего-то, мне лично очень неприятного. Я вовсе не зову Вас “назад к модернизму”, и я никогда не был апологетом модернизма как такового, но в Ваших лучших сочинениях и не было модернизма, а было явственное новаторство, совершенно явственно личный интонационный язык...»¹⁸.

От «Происшествий» к Постлюдям

Но вернемся к 1920-м годам — периоду яркого и смелого новаторства в советском музыкальном искусстве, вызвавшему к жизни множество экспериментальных сочинений, к которым относятся и «Происшествия» Половинкина. Весьма «прозаическое» название своего необычного цикла автор поясняет следующим образом: «В средневекковую пору замков, рыцарских турниров и прекрасных незнакомок возникали баллады, а в наше время — время больших индустриальных городов — возникают лишь происшествия»¹⁹.

Мир «Происшествий» многомерен — это не только отражение внешних событий, позволяющее соотнести их с «реалистической, бытовой музыкой», в которой «чувствуется дыхание Гоголя или, в соответствии с координатами времени, дух и манера Андрея

Белого...»²⁰, но также тонкая фиксация движений души — «происшествий», происходящих во внутреннем мире художника.

Пьесы с ярко выраженным национально-интонационным строем весьма показательны с точки зрения разнообразия представленных в них художественных приемов. Приведем лишь несколько наиболее характерных из них. Так, композиция первого сочинения построена на искусных полифонических модификациях одной-единственной музыкальной фразы, приобретающей свойства символа (**Пример 1**).

Четвертая пьеса интересна своими гармоническими находками. Кроме того, в этой лаконичной миниатюре рельефно запечатлен сам момент «происшествия», совпадающий с кульминационной точкой пьесы — кратким эмоциональным всплеском в виде стремительно восходящего пассажа (**Пример 2**).

Седьмое «Происшествие», состоящее из трех кратких частей, — своего рода музыкальных зарисовок различных психологических настроений, — привлекает внимание тембральными изобретениями, предвосхищающими звучание «подготовленного» фортепиано второй половины XX века: по указанию автора, необходимо положить почтовую карточку на струны рояля для достижения отрывисто-дребезжащего звука при нажатии клавиш определенного диапазона.

Другой показательной пьесой 1920-х годов является фокстрот «Электрификат» — «подлинное отражение жизни города» (Н. Мясковский), ярко воссоздающий дух 1920-х годов с его увлечением американскими танцами. Как известно, фокстрот получил широкое распространение в период НЭПа. В поэтике пьесы ощущается влияние нового искусства XX века — кинематографа, проявившееся не столько в заимствовании его специфических художественных средств (например, в элементах монтажности музыкальной формы), сколько в атрибутах внешнего плана (ассоциации с музыкальными иллюстрациями к немому кино) (**Пример 3**).

Склонность к экспериментам присутствует и в выборе художественных средств. Пьеса, написанная в сложной трехчастной форме с чертами рондальности, отличается смелыми решениями в области мелодики, гармонии, ритма, фортепианной фактуры. Танцевальность воплощается в ней



Могилы Л. Н. Половинкина

весьма многогранно: ее элементы искусно вплетены в прихотливую ткань сочинения, насыщенную разнообразными полиритмическими комбинациями. Связь с жанровым прототипом становится особенно явственной в середине формы (тема g-moll) — квинтэссенции лирического начала.

Главная тема фокстрота, состоящая из 11 тактов, — концентрированное выражение образа современного города, переливающегося мириадами огней — излучает особую энергию и оптимизм, в целом, весьма типичные для стиля композитора. Ее своеобразие заключается в органичном соединении типичных ритмоэлементов танца с неквадратностью его структурного оформления. В ткани пьесы привлекают внимание эффектные приемы декорирования фактуры (обратим внимание, например, на появление в главной теме квинтоли в партии левой руки, ассоциирующейся с яркой лапидарной репликой). Гармония — терпкая, насыщенная множеством эристических комбинаций.

Необычайна эффектна кода — широкое фортепианное изложение, захватывающее весь диапазон рояльного звучания, символически демонстрирует мощь индустриального начала.

Стиль «Электрификата» довольно типичен для джазовых моделей, воспроизводимых в отечественном музыкальном искусстве 1920–30-х годов. Это, скорее, аллюзия на джаз, интерпретируемая в духе советских представлений о далекой экзотической культуре²¹. Модель,

²¹ Весьма любопытно проследить изменение в восприятии той или иной музыки в разные периоды времени. Так, в одной из заметок по поводу «Электрификата» критик отзывался о нем как о сочинении, «напоминающем прадедовский галоп и несколько несвоевременном теперешней танцующей Европе». См. об этом: Пиндар. Без названия. Современная музыка. 1926. № 12.

¹⁸ Письмо В. Держановского Л. Половинкину. 20 марта 1942 г. / Переписка Л. Половинкина // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1975. С. 172–209.

¹⁹ Цит. по: Кабалевский Д. О Леониде Алексеевиче Половинкине. РГАЛИ ф. 1947, оп.2, ед. хр. 82. Попутно заметим, что в дискуссии о новоизобретенном жанре выдвигались различные гипотезы о его происхождении, где в качестве возможных прототипов «Происшествий», фигурировали, например, новеллеты (Л. Римский). Так или иначе несомненной представляется урбанистическая направленность пьес, в которой антиромантический пафос, свойственный эпохе, соединяется с предельно эмоциональной атмосферой, насыщенной флюидами экспрессионизма.

²⁰ Держановский В. Письмо Л. Половинкину от 20 марта 1942 / Переписка Л. А. Половинкина Публикация Л. Римского // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975.

Rubato - - - - - *A tempo moderato*

Piano

f e cantabile *p*

Пример 1

Пример 2

созданная Половинкиным, по ряду параметров близка также «игровой музыке» Хиндемита (в данной связи достаточно упомянуть, например, о весьма доступной фортепианной фактуре пьесы).

К сочинениям конца 1920-х годов относится поэтичная «Колыбельная», обнаруживающая удивительную способность композитора к тонкой передаче выразительных речевых интонаций. Подчеркнутый лаконизм формы рельефно выявляет музыкально-интонационную основу миниатюры, построенную на контрастном сопоставлении двух сфер — диатоники и хроматики. Наивные песенные интонации воспринимаются особенно свежо на фоне прихотливо-изысканного хроматического сопровождения (Пример 4).

В кратком обзоре фортепианных пьес Половинкина нельзя не упомянуть цикл «Магниты» (1933) — переломное сочинение с точки зрения происходящих в нем стилевых изменений.

Состоящий из четырех пьес — «Оставленное», «Тревожное», «Дівчинка ж моя люба», «Плясовая», — цикл представляет собой один из самых захватывающих фортепианных опусов Половинкина. Выше уже говорилось о метафорическом толковании символа, воплощающем в себе нечто манящее, притягивающее, трудно поддающееся вербализации. Закljučая в себе все богатство заложенных в названии подтекстов, пьесы цикла действительно обладают магнетическими свойствами.

Каждая миниатюра интересна по-своему. «Оставленное» — пьеса пронзительно-исповедального характера — прозрачная акварельная зарисовка в духе равелевской стилистики²², построенная на национальном интонационном материале (Пример 5). В «Тревожном» — энергично-подвижной, мажорной, но внутренне беспокойной пьесе — композитор использует

остинатный тип фактуры, близкий конструктивному мышлению А. Мосолова.

Смысловый центр цикла — «Дівчинка ж моя люба». Материал пьесы, основанный на теме украинской народной песни, изысканно декорирован композитором. Финал сочинения — темпераментная, но внутренне ироничная «Плясовая». Нельзя не заметить в «Магнитах» — цикле 1933 года — проявление тенденции, характерной в целом для отечественного искусства данного периода, — обращение к жанрам народной песни и танца, ранее абсолютно не свойственного композитору.

Черты цикличности выражены здесь довольно рельефно. Так, своеобразной аркой, скрепляющей цикл, является тема первой пьесы, повторяющаяся затем в финале уже в ином интонационном облике — как будто с трудом вписываясь в чужеродную плясовую стихию. Интересен сам момент перехода от третьей части к финалу, который Половинкин осуществляет в присутствующей ему интригующе-ироничной

²² Определенные аналогии с I ч. Сонатины М. Равеля возникают в сфере использования фактурных элементов и регистрового расположения.

Allegriſſimo, alla danza..

rítmico assai

Musical score for Example 3, measures 1-10. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a forte (ff) dynamic, a mezzo-forte (mp) section, and a mezzo-dolce (m.d.) section with a five-measure phrase. The tempo is marked 'Allegriſſimo, alla danza..' and the style is 'rítmico assai'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (5, 6).

Пример 3

Musical score for Example 4, measures 11-20. This section continues the piece with a mezzo-dolce (m.d.) dynamic and features a triplet in the bass line. The tempo remains 'Allegriſſimo, alla danza..' and the style is 'rítmico assai'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (3, 2, 1).

Пример 4



Пример 5



Пример 6

манере. После завершения третьей миниатюры на отдельной строчке композитор помещает два последних такта пьесы, повторяя их еще раз. В композиционном отношении подобный прием, по всей видимости, играет не только роль эффектной связки, подводящей к началу яркой и стремительной «Плясовой». Его смысл глубже — это метафорический водораздел между «прошлым» и «настоящим».

Как уже говорилось, «Магниты» представляется сочинением переходным с точки зрения происходящих в нем стилизованных процессов. Оценивая их, советский музыкальный критик Г. Поляновский в 1935 году писал: «Значение этого произведения в том, что оно передает уже ощущение известной ломки миропонимания, перехода от реминисценций индивидуалистического порядка — к искренней,

просто излагаемой лирике, полной теплого, ясного чувства»²³.

С точки зрения дня сегодняшнего, символизм цикла представляется более многомерным, транслирующим кардинальные приметы переустройства мира, в котором происходит болезненная ломка прежних художественно-эстетических идеалов и замещение их новыми, навязанными извне, и оттого неорганичными... (Пример 6)

Половинкин улавливает момент этого болезненного перехода с обостренной чувствительностью художника, предельно внимательного к слову. Его «Магниты», вобравшие в себя драматические коллизии времени, становятся летописью эпохи, живо запечатлевшей

²³ Поляновский Г. О творчестве Л. Половинкина. Советская музыка. 1935. № 5. С. 22.

ее страницы в самые напряженные моменты бытия.

Один из последних фортепианных циклов композитора — **24 Постлюдии** (1938) — представляется сочинением, созданным в традиционно академической манере, в котором нет ничего общего с опусами авангардного периода. Утерян пыл и желание экспериментировать. В этом отношении парабола жизни Половинкина — «неугомонного искателя новых путей»²⁴ — повторяет траекторию судеб многих отечественных художников, боровшихся за право быть самим собой...

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-04-00228. ■

²⁴ В названии очерка помещено высказывание известной актрисы А. Коонен о Л. Половинкине



Завершился X Московский международный конкурс юных пианистов им. Ф. Шопена. Завершился блестящим результатом выявления юных звезд, с именами которых мы вправе связать наше предощущение будущего. Завершился в год 25-летия с момента основания идеи. Завершился в преддверии 70-летия его основателя, неутомимого и вдохновенного организатора, выдающегося музыканта Михаила Александрова.

Журнал «PianoФорум» поздравляет заслуженного деятеля искусств России, кавалера государственных наград Республики Польша, художественного руководителя и генерального директора прославленного конкурса Михаила Михайловича Александрова со славным юбилеем и желает ему самого эффективного продолжения созидательной творческой деятельности, самого высокого полета мысли и воли.



Светлана Елина



Фото из личного архива
Юлии Харитоновой

БУДЬТЕ ЗДОРОВЫ И РАДУЙТЕСЬ ПРОФЕССИИ!

Рубрика «PianoМЕТОД» посвящена практическим аспектам исполнительской работы пианиста. В ней будут представлены новейшие разработки в области психологии музыкального исполнительства, психофизиологии музыкальной деятельности, а также двигательной терапии, в частности одного из самых эффективных на сегодняшний день направлений работы с телом — метода Фельденкрайза, которому и будет посвящена рубрика данного выпуска журнала.

Метод Фельденкрайза широко распространен в Швейцарии, Англии, Германии, США и Израиле. Теперь и у наших читателей появилась возможность познакомиться с этим направлением в формате описательных уроков специалиста. Выполнение данного комплекса упражнений поможет поддержать здоровый тонус организма, быстро снять мышечную боль и накопившееся напряжение, снизить потенциальную травматичность нагрузки на руки.

Первый из серии уроков посвящен самой насущной и одинаково в равной степени актуальной для всех пианистов теме — снятию напряжения с рук и плечевого пояса. Урок по методу Фельденкрайза ведет Юлия Харитонова, сертифицированный терапевт по реабилитации и восстановлению движения, руководитель Профессиональной программы интегративного восстановительного движения для музыкантов, специалист Медико-гуманитарного института дополнительного образования.

Урок №1. Освобождение рук и плечевого пояса

На этом занятии особое внимание будет направлено на плечевой пояс, руки и их взаимодействие с грудной клеткой, тазом и бедрами. Мы не только улучшим состояние плечевого пояса, но и интегрируем здоровое движение рук во все тело. Результаты этого урока будут долгосрочными: сможете успешно снимать стресс при помощи разумного использования особых упражнений. Их правильное и вдумчивое выполнение устраняет наклон головы вперед, обвисшие плечи и сутулость, нехватку дыхания. Настоящие изменения происходят, когда новые действия (изучаемые нами новые паттерны движений) распространяются на все тело. После выполнения комплекса вы можете заметить, что различные части тела придут в состояние большего баланса, и начнете лучше ощущать себя целиком. Улучшение распространится на качество всех ваших действий и на то, как вы потом будете двигаться в профессиональной жизни, на все музыкальные движения.

Важно: Чтобы ощутить максимальную пользу от урока, делайте движения медленно, чтобы заметить отличия в своих ощущениях и ощутить вкус каждого движения. Вслушивание

в ощущения своего тела, осознание изменений в теле также важно, как и собственно выполнение движений. Повторяйте каждое движение 3–4 раза, затем делайте паузу на 2–3 дыхания. В это время ваш мозг усваивает новые движения и перенастраивает общую телесную организацию.

Не сжимайте сильно ни кулачки, ни ноги — уже сейчас уберите лишнее напряжение. Делайте меньше, делайте медленно: тогда эффект будет выше. Будьте бережными к себе и двигайтесь только в зоне комфорта. То, что вы сделаете через боль, мозг постарается забыть как можно быстрее. А мышцы приведет к инстинктивной защите от боли — к сжатию.

ТЕЛЕСНЫЙ РЕЗУЛЬТАТ

Рефлекс испуга вызывает инстинктивное сокращение мышц плеч: они поднимаются вверх и округляются вперед; происходит коллапс в грудной клетке, мышцы шеи укорачиваются, становятся болезненными сзади, сокращаются брюшные мышцы, дыхание прерывается и становится поверхностным. В результате этого урока вы сможете сбросить хроническое напряжение

с рук и предплечий, и научитесь одинаково хорошо вращать руки в плечевых суставах и освобождать грудную клетку и дыхание. И сможете научить свои руки быть гибкими и легкими быстро, без тяжелой работы неделями и месяцами. А также заметите существенные изменения в ощущениях лопаток, в мышцах вокруг плеч, в груди.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РЕЗУЛЬТАТ

Этот урок есть начало нашего умения освобождаться от нервно-мышечного рефлекса испуга:

- происходит тренировка специфических мышц для придания себе сил и энергии;
- урок поможет отказаться от самонаказания и научиться делать любимое дело, не разрушая себя;
- урок дает возможность чувствовать свои потребности и право на их удовлетворение;
- а также происходит тренировка умения давать и получать желаемое (в том числе интересные предложения, гонорар, условия работы, желаемые взаимоотношения).

Начинаем!

Положение лежа на спине. Лягте на спину и позвольте вытянуться ногам, руки свободно лежат вдоль корпуса. Обратите внимание на то, как вы лежите.

Насколько различаются ощущения в правой и левой стороне тела? Заметьте ощущения не только в руках ногах и спине, но и ощущения в лице, глазах, в самом начале ощущений.

Как пятки давят в пол — одинаково или по-разному? Сколько весит одна нога, и сколько другая — есть ли разница в ощущении веса ног? В длине ног?

Ощутите всю длину правой и левой ноги. Как отличаются ощущения в правом и левом тазобедренном суставе? Есть ли отличия в области крестца?

Затем проследите позвоночник внутри вашего тела. Где позвоночник прилегает к полу, а где начинает приподниматься над полом? Где голова касается пола?

Одно плечо поднято над полом выше, чем другое? Лопатки одинаково давят в пол, или одна из них более плоская, а вторая упирается в спину или в пол?

Можете ли вы ощутить вес рук? Одинаково ли развернуты кисти рук? Куда сейчас направлены ладони?

Заметьте эти тонкие отличия и расслабьте на несколько секунд внимание. Отдохните.

Дыхание животом. Согните ноги в коленях и поставьте на стопы. Стопы на ширине таза, на удобном расстоянии от корпуса. Колени не сомкнуты — они параллельны друг другу.

Обратите внимание на дыхание: куда сейчас направляется вдох? А затем переведите дыхание в брюшное: сделайте вдох в живот.

Сделайте несколько мягких вдохов и выдохов. (Рис. 1-2)

Перекаты таза. Во время вдоха начните слегка приподнимать, прогибая, поясницу над полом и перекачивать таз вперед. Крестец слегка приподнимается, таз сейчас больше опирается на копчик. Маленькое, удобное вам движение.

Затем выдыхайте и позволяйте спине и тазу вернуться на место. Поясница приближается к полу, а таз снова ложится на крестец.



Рис. 1



Рис. 2

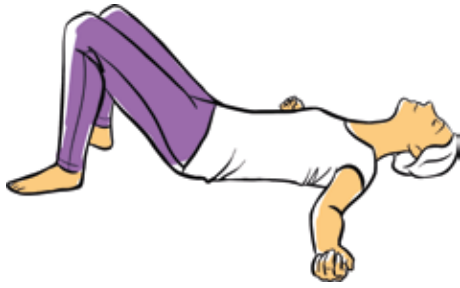


Рис. 3

Сделайте такие прогибы-прижатия поясницы и перекаты таза 5–6 раз и отдохните, вытянув ноги.

Снова поставьте ноги на стопы. Начните перекачивать таз и наблюдайте, как передается движение вверх, по позвоночнику. Грудная клетка поднимается во время вдоха и переката таза вперед? Когда вы возвращаетесь, верхние части бедер напрягаются? Это необходимо? Или вы можете уменьшить усилие и найти самый простой и удобный способ перекачивать таз вперед и позволять ему возвращаться назад? (См. рис. 3 и рис. 4)

Отдохните. Ощутите спину, шею, плечи, ноги. Что изменилось в ощущении тела, лежащего на опоре?



Рис. 4

Подъем локтей вверх. Снова поставьте ноги на стопы. Переплетите пальцы рук за головой. Очень медленно сводите локти вверх, ближе друг к другу, и разводите их в стороны, чтобы они легли на пол. Что происходит с верхней частью спины? С грудной клеткой? Какая часть позвоночника прижимается к полу больше? (См. рис.5)

Перекаты головы. В следующий раз, когда поднимете локти вверх, оставьте их там. И положите голову в корзиночку из пальцев рук. Перекачивайте голову вперед, к грудной клетке. Пусть голова немного приподнимается над полом. Затем возвращаетесь в нейтраль, на пол. Одновременно раскрывайте локти.

Когда голова слегка поднимается, локти поднимаются вверх. Когда голова опускается, локти опускаются к полу. Вы сгибаете всю переднюю поверхность тела, перекачивая голову вперед, подбородком грудной клетке, а затем разгибаете положение.

Отдохните. Подключим движения рук.



Рис. 5

Вращение рук внутрь. Ноги согнуты в коленях, руки в стороны. Кисти слегка сжаты в некрепкие кулачки.

Начните катить руки по полу так, чтобы они вращались внутрь, перекачивались к корпусу, кулачки вращаются большими пальцами к полу.

И возвращаетесь в исходное положение.

Руки катятся по полу одновременно? Или одна вращается меньше? Куда доходит область вращения? До локтя? До плеча? Что происходит в момент вращения с плечами? Они приподнимаются от пола? Или там нет вращения? Вы вдыхаете или выдыхаете во время вращения? (Рис. 6)

Отдохните, вытянув руки и ноги.

Повторите еще раз. Наблюдайте, стало ли движение после паузы проще, понятнее и удобнее. Доходит ли теперь движение до плечевых суставов? Если нет — потребуется еще несколько раз отдыхать и пробовать. Возможно, вы давно таким образом не включали свое тело, и ему нужно время, чтобы вспомнить или даже усвоить заново большую свободу движений. Начали делать это движение с выдохом? Попробуйте выдыхать. Как тогда складываются ребра? Грудная клетка легче пропускает движение?



Рис. 6

Вращение рук внутрь и подъем головы. Теперь давайте начнем сочетать это вращение рук с небольшим подъемом головы.

Снова вращайте обе руки внутрь, в сторону корпуса. Одновременно начните немного приподнимать голову над полом. Затем раскручивайтесь в нейтральное положение, голова опускается на пол. Становится вращение рук больше? Вам удобнее?

Повторяйте много раз. Вращение и подъем головы происходят одновременно. Куда направлен ваш подбородок? Он торчит вперед или направляется к грудной клетке? Что происходит с ребрами? Какая часть спины вдавливается в пол? Какие ребра? Можете опереться на позвоночник? (Рис. 7)

Этот телесный опыт в обычной жизни поможет вам вовлекать в свои действия все тело, а не только части рук и плеч. Тело будет искать легкости, научившись однажды этому состоянию координации и содружества частей.

Отдохните. Исследуйте разницу в ощущениях тела на полу. Как сейчас чувствует себя поясница? Плечи?

Теперь исключите подъем головы, не она является ведущей в увеличении вращения рук. Она только помогла обучить наш мозг. Вращайте руки внутрь, не поднимая голову. Чему научились ваши руки? Плечевые суставы стали вращаться больше? Отдохните.



Рис. 7

Вращение рук наружу. Снова согните колени и поставьте стопы на пол. Руки раскинуты в сторону на высоте плеч. Начните вращать руки наружу, кулачки вращаются назад. Насколько далеко они поворачиваются? Совсем немного? Может вам помочь дыхание? Начните вдыхать, помогая грудной клетке раскрыться. И возвращайтесь в нейтраль. Повторяйте несколько раз.

Что делает голова? Что делают глаза? Или вы фиксируете взгляд, не позволяя ему двигаться? Как голова может вам помочь? Что произойдет, если позволить голове перекатываться, а глазам — двигаться назад? (Рис. 8)

Отдохните.

Снова повторите. Маленькое движение, но используя только самое нужное — движение головы, движение глаз. Позвольте им быть.

Вращение рук наружу и подъем таза. Теперь добавим к этому движению небольшой подъем таза от пола. В тот момент, когда руки начинают вращаться назад, давите стопы в пол и приподнимайте таз. Спина превращается в небольшую арку с опорой на плечи. Руки вращаются дальше назад? Что с головой? Куда смотрят глаза? Куда движутся ребра?

Поднимайтесь и вращайте. Несколько раз. Ощущайте линию позвоночника, и давление некоторых частей спины в пол. Как меняется положение лопаток во время подъема? (Рис. 9)

Отдохните.

Как сейчас ощущается ваша задняя поверхность тела? Как лопатки лежат на полу? Куда развернуты ладони? Что вы чувствуете в плечах и руках?

Снова поставьте стопы на пол. Теперь вращайте руки назад, уже не поднимая таз. Чему научились руки? Вращение стало больше? Вы используете навыки ребер и лопаток? Вы замечаете, что амплитуда вращения стала больше?

Отдохните, позволив интегрироваться новому опыту.

Сейчас вы гораздо лучше понимаете, как именно вы движетесь, что действительно нужно использовать, а какие усилия совершенно не нужны и их можно отбросить.

Вращение рук вперед и назад, включая корпус. После отдыха давайте соединим два движения: вращая руки вперед, поднимайте голову, а потом через нейтральное положение вращайте руки назад, одновременно поднимая крестец от пола. Это такое непрерывное совместное движение. Делайте в медленном удобном темпе, дышите. (Рис. 9 и 10)

И отдохните, вытянувшись на полу.

Как теперь лежит позвоночник на полу? Ноги? Бедрa? Плечи и руки? Что-то изменилось?

Вращение рук в противоположных направлениях

I. Мысленное движение.

Давайте теперь изменим движения рук. Сначала просто представьте, что руки вращаются в разных направлениях. Поработайте мысленно: одна рука катиться внутрь, а другая наружу. Что должно при этом происходить с корпусом? С головой? Как это можно сделать в реальности, с какой силой? Действительно нужно столько силы? И сжатые зубы? Или можно легче? Попробуйте представить себе это движение. Вы можете охватить воображением все ваше тело целиком? Или вы делали слишком быстро, и информации для целого недостаточно? Попробуйте спроектировать в уме движение.

II. Реальное движение.

Теперь попробуйте сделать. Начните медленно, дайте себе освоиться с движением. Вы злитесь и начинаете спешить, потому что сразу не получается? Новый опыт всегда немного дискомфортен. Это нас раздражает. Тогда лучше всего оставить движение, дайте ему во время паузы возможность войти в вашу жизнь. Если у вас возникло раздражение, просто отдохните. После паузы движение всегда станет лучше.

Отличается ли воображаемое движение от настоящего? Какие коррективы надо внести в мысленный образ действий? Внесите мысленно эти коррективы. (Рис. 11)

Снова начните вращать руки в разных направлениях. Как при этом реагирует ваше тело? Что делают ребра? Вы удерживаете голову неподвижно? Куда хочет двигаться голова: в сторону какой руки? Открытой или закрытой? Вы дышите? Как реагируют лопатки: прижимается ли одна из них к полу?

Отдохните

При вращении внимание направляйте в лопатку и таз. Снова начните вращать руки в разных направлениях. Прижимайте теперь к полу другую лопатку. Вам стало удобнее? Сделайте несколько раз, пока не привыкните.

Замечаете, как реагирует таз? Куда переносится вес таза, на какую сторону? Как все возвращается обратно? Где вы прикладываете усилия, чтобы вернуться? Что делают ваши колени? Позвольте им продолжить движения, наклон в сторону. Куда отклоняются колени, в сторону какой руки?

Отдохните

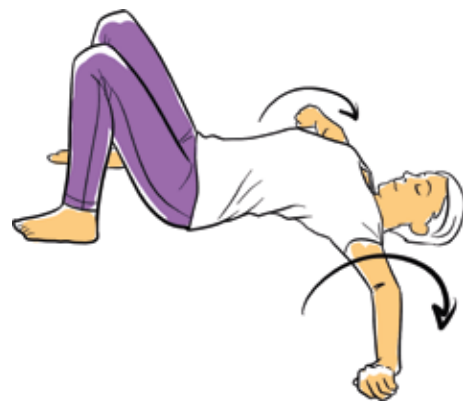


Рис. 8

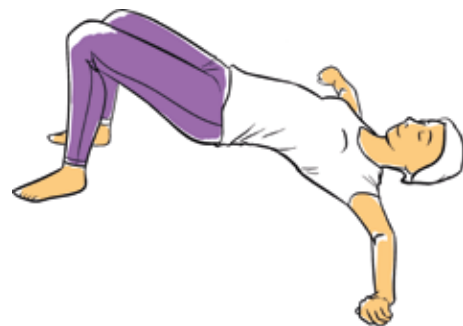


Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

Оставьте колени отклоненными на одну сторону. И продолжайте вращать руки в разные стороны. Как передается ощущение скручивания по позвоночнику? Чувствуете ли вы реакцию в плечах? Затем поменяйте сторону наклона колен, оставьте их наклоненными. И снова вращайте руки. Как меняется ощущение в ребрах? (Рис. 12 и 13)

Отдохните, полностью вытянувшись на полу.

Проверьте улучшение движения после паузы. Снова поставьте стопы и начните делать полное движение. Руки вращаются в разные стороны, голова поворачивается в сторону открывающейся руки. Колени отклоняются в это же время в противоположную сторону. Вам теперь легче? Движение происходит более гибко?

Позвольте теперь себе двигаться, просто получая удовольствие от этих длинных тягучих и плавных скручиваний. Повторяйте несколько раз.

Вытянитесь и отдохните.

Обратите внимание на плечи, руки, таз, позвоночник в целом. На бедра и поясницу. На все ваше тело. Как вы теперь лежите на полу? Есть ли разница между правой и левой частью тела? Вы лучше ощущаете спину? Что вы чувствуете в грудной клетке? Как изменилось дыхание? Просто ощутите, что вы чувствуете.

Перекатитесь на бок и медленно сядьте. Затем поднимайтесь. Не спеша. Как вы стоите? Пройдитесь.

Изучив этот урок в положении лежа, вы можете попробовать его продолжение, сидя на стуле. Используйте принципы наблюдения и паузы для отдыха, которые вы усвоили в движениях на полу.



Рис. 13

УПРАЖНЕНИЯ В ПОЛОЖЕНИИ СИДЯ

Руки вытянуты в стороны. Пожалуйста, освоите перекаты таза, сидя на стуле. (Рис. 14 и 15)

На вдохе начните перекатывать таз вперед. Поясница слегка прогибается, и голова немного отклоняется назад. Внимание! Не запрокидывайте голову! Это вредно для шейных позвонков.

Просто позволяйте всему телу немного раскрыться на вдохе. Стопы стоят под коленями, руки свободны. Обратите внимание, что весь позвоночник равномерно передает прогиб во всех отделах. Позвольте себе не сдерживать живот и не втягивать его, мешая вдоху. Пусть мышцы станут мягкими и удлинятся, снимая блоки в области диафрагмы и пресса. Освободите свою телесную систему от паттерна испуга, приводящего к сокращению брюшных мышц.

На выдохе подумайте о движении поясницы назад. Как будто на пояснице лежит невидимая рука, давая вам контакт. Голова следует за телом. Позволяете ли вы грудной клетке тоже становиться более подвижной и пропускать это движение? Как изгибается позвоночник?

Теперь, сидя на стуле, вытяните руки в стороны. Понаблюдайте за собой. Вы поднимаете их выше уровня плеч? Не нужно, пусть будут параллельны полу.



Рис. 14

Вращение рук внутрь. Пусть руки вращаются внутрь, мягкие кулачки поворачиваются вниз.

Насколько удастся их повернуть? Что напрягается в этом движении?

Отдохните после 3–4 движений. Пауза 3–4 дыхания. А затем повторите движение. Стало ли вам проще и легче после паузы?

а) Вращайте руки внутрь, голову отклоняйте назад. Ощутите, как это неудобно и создает сильное напряжение в шее и грудной клетке. Отдохните.

б) Одновременно с вращением рук внутрь наклоняйте голову подбородком к грудной клетке. Пусть спина скругляется. Почувствуйте, насколько сгибается позвоночник. Руки поворачиваются чуть больше? Отдохните. Повторите снова 3–4 раза.

в) Оставьте руки повернутыми внутрь и верните голову к вертикали. Вы увидите, голова обучает руки, но не является необходимой в этом движении. Начните поворачивать руки внутрь также далеко, уже не наклоняя голову к грудной клетке. Поворот в плечах увеличился. Отдохните.

г) Где сейчас расположены ваши стопы? Поменяйте положение стоп: поищите самое удобное положение: поставьте их точно под коленями. Начните вращать руки. Может ли ваша поясница больше округляться, когда вы опираетесь на стопы? Повторите снова 3–4 раза.

Отдохните, спокойно опустив руки. Исследуйте во время паузы свои ощущения. Как сейчас вы ощущаете разницу между лопатками? В плечах? Одинаковы ли ощущения справа и слева?



Рис. 15

Глубокое мысленное вращение рук. Давайте исследуем ограничения, которые мы сами накладываем на амплитуду наших движений. Представьте в уме это довольно большое движение. Как вы можете сделать его плавно?

Снова начните вращать руки вперед. До какой точки вы наклоняетесь, вращая руки? Что или кто ограничивает ваш наклон дальше? Кто говорит вам «стоп»? Что произойдет, если вы продолжите наклоняться ниже, вращая руки?

Где вы оказались? Насколько вы сложились в тазобедренных суставах?

Тестирование в реальности. Затем сделайте в реальности. Отличается ли воображаемое движение от настоящего? Какие коррективы надо внести в мысленный образ действий? Где вы можете расслабить напряжение: в шее? В животе? Вы делаете на вдохе или на выдохе? Начните делать движение с выдохом.

Попробуйте отпустить сжатый пресс, сделайте грудную клетку мягкой и наклонитесь все ниже и ниже. Если попробовать направить свой взгляд вниз и назад, между коленей? Становится движение еще более легким и глубоким? (Рис. 16)

Проверьте улучшение движения после паузы. Отдохните, и снова попробуйте в реальности.

Ваш наклон увеличился на 30–40 градусов? Всего за 5 минут? Мы просто иначе стали думать об этом движении и иначе использовать тело.

Этот телесный опыт теперь перейдет на всю нашу обычную жизнь: вопрос «Что меня ограничивает? Правда ли нельзя делать больше и при этом сохранять легкость? Что, если я пойду гораздо-гораздо дальше принятого?»

Вращение рук наружу. Заметьте, как вся ось тела — позвоночник — начинает прогибаться. Как движение передается по всему позвоночнику. Что хочет делать ваша голова, когда руки вращаются назад? Что делает поясница? Позволяете ли вы ей двигаться? Позвольте голове двигаться немного назад. Вы снова замечаете, что поворот рук увеличился?

Отдохните. Повторите снова 3–4 раза.

а) Что, если спина будет прогибаться немного больше — поможет ли вам это во время вращения? Как вы дышите? Вращайте руки назад на вдохе, помогая себе еще больше раскрыть грудную клетку. А на выдохе возвращайтесь в нейтраль. Помогает ли вам равномерное дыхание? Или вы не дышите во время движений? Отдохните. Повторите снова 3–4 раза.

б) Обратите внимание на движение таза. Позвольте ему перекачиваться на сидищных костях вперед-назад. Пусть весь позвоночник будет вовлечен в работу. Ощущаете, что движение становится лучше?

Отдохните.

в) Зафиксируйте глаза на точке перед вами. Попробуйте в таком положении вращать руки назад. Обратите внимание на возникающее напряжение в спине. Вращение стало меньше?

Отдохните.

г) Позвольте глазам следовать вверх, вместе с движением раскрытия. Направляйтесь взгляд вверх и немного назад. Как это движение глаз повлияло на объем и легкость движения?

Вращение рук в разных направлениях. Руки вытянуты на высоте плеч. Начните вращать руки одну кулачком вниз, одновременно другую вверх. Как начинает двигаться все тело, поддерживая ваше движение?

а) Что происходит с корпусом? Двигайтесь немного из стороны в сторону, покачайтесь. Каждая рука сможет еще немного повернуться. Понаблюдайте за ребрами. Что делают ваши ребра с каждой стороны? Как это движение передается в таз? (Рис. 17 и 18)

б) смотрите в сторону руки, поворачивающейся вверх. Как это меняет удлинение руки? Можете ощутить, как тело перекачивает таз с одной ягодицы на другую? Что, если не ограничивать это движение рук — как будет сгибаться корпус? Продолжайте скручивать свою руку и следуйте корпусом за ней. Можете согнуться в тазобедренных суставах?

в) начните двигаться иначе. Пусть одна рука вращается внутрь и поднимается одновременно вверх. А вторая вращается наружу и соответственно опускается вниз. Что происходит с высотой плеч? Чем больше ваше тело вовлекается в движение, тем проще становится. Как изменяется сгибание? Вы сгибаетесь теперь по диагонали? (Рис. 19 и 20)

Понаблюдайте за своим дыханием. Может быть, раньше не выпала грудная клетка, дыхание задерживалось? Диафрагма и живот были неподвижны? Как теперь вы дышите?



Рис. 16



Рис. 17



Рис. 18



Рис. 19



Рис. 20

г) снова вытяните руки в стороны. Теперь проворачивайте голову в сторону руки, которая вращается внутрь. Скручивайте все тело, следуя за рукой. Замечаете, что вы наклоняете ноги в сторону руки, поворачивающейся вверх? Отдохните. Первый урок завершен.

Комментарий

Полный вариант обладает глубоким терапевтическим эффектом.

Комплекс воздействует на весь позвоночник и решающим образом влияет на осанку: вы заметите, что сутулость уходит. Более того, дыхание станет спокойным и глубоким.

При необходимости составьте свой короткий урок по мотивам хорошо изученного полного комплекса. Такой, чтобы вы могли довольно быстро настроиться в положении сидя — ситуативно, прямо за инструментом (дома, в классе, в артистической). Выберите несколько движений, которые особенно понравились вашему телу, и делайте их регулярно.

Ежедневное выполнение даже короткого варианта представленного урока в течение 5 минут даст вам заметное улучшение самочувствия, и ваши руки, плечи и все тело будут вам благодарны.

Данный комплекс упражнений универсален. В следующих выпусках мы познакомим вас с терапевтическими упражнениями, направленными на решение проблем, связанных с другими профессиональными заболеваниями. Вы можете также прислать запросы по интересующей по теме (например, боль в спине, боль на внутренней части руки, «забитость» мышц ладони и запястья, боль в пояснице и др.).

Для информации

Более глубоко вы сможете проработать свои задачи на профессиональной программе, специально разработанной для музыкантов, которая начинается в октябре. Кроме того, существует формат аудиоуроков для жителей других городов, а также для закрепления материала после занятий в группе.

С расписанием и обзорами предстоящих групповых занятий и программ для музыкантов вы можете ознакомиться на сайте www.felden.ru и вступив в группу на Facebook «Восстановление движения: Метод Фельденкрайза и Биодинамики».

С сентября начала работать новая группа поддержки музыкантов в Facebook и Vk — «Руки музыканта»: это интерактивная группа, где можно ознакомиться с обучающими видео, а также задать свои вопросы и получить ответ от специалиста.

Будьте здоровы и радуйтесь профессии!

Преподаватель-терапевт Юлия ХАРИТОНОВА

Терапевт по методу Фельденкрайза, педагог-реабилитолог, бодинамист, психолог с педагогическим стажем более 15 лет. Руководитель и ведущий специалист Школы профессионального усовершенствования движения по методу Фельденкрайза с использованием метода Бодинамики и арт-терапии для коррекции психосоматических проблем. Руководитель и ведущая программы профессионального здоровья музыкантов в Центре поддержки профессионального здоровья музыкантов Полины Осетинской. Руководитель направления «Повышение эффективности и охрана труда», компания «МАГ-Консалтинг», преподаватель курсов повышения квалификации по программе «Музыкальная психология и профессиональное здоровье музыкантов».

Профессиональные сертификаты:

Терапевт, специализация: реабилитация и профилактика искривления позвоночника. Специальность: Физическая реабилитация. Здоровье человека. Практическая реабилитология (с 2005 г.). Педагог-реабилитолог, окончила Тарнопольский государственный университет.

Сертификат Международного центра «Feldenkrais method Mea Seagal», Швейцария. Обучение 4 года полного курса.

Ежеквартальное обучение в международных программах по Somatic movement и Feldenkrais methods (Дания, США). Практическая бодинамика (с 2014 г.). Биодинамическое восстановление (с 2012 г.). Интегративное восстанавливающее движение (с 2007 г.).

Программы «Соматическое движение по методу Томаса Ханны» Ingle Institute for Somatic Movement. «Групповая психотерапия». Трехлетняя программа. «Институт Групповой и Семейной Психотерапии». Ассоциированный тренер. Международный сертификат.

Курсы повышения квалификации: «Мультимодальная терапия творчеством», Институт Практической Психологии и Психоанализа, Москва (2014–2015). «Танцевально-двигательная психотерапия», Институт Практической Психологии и Психоанализа, Москва. Программа «Процессуальная психотерапия», Университет Российской Академии Образования, Москва (2011–2012).

Авторские программы: «Идеальная осанка и легкая походка», «Взросление в теле», «Я и мои границы», «Моя внутренняя сила», «Тело без боли».



ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ.

Редакторы-составители Н. В. Медведева,
С. Д. Верхолат. СПб, Издательство
Политехнического университета, 2016.
264 с., тираж 500 экз.

Книга содержит огромное количество фундаментальных, любопытных и порой неожиданных сведений: от первых известных пьес «для двух клавиатур» до рецепта извлечения из рояля звуковой «смеси виолончели и пилы», а также: почему для «Микрокосмоса» Крама подходят только инструменты фирмы «Стейнвей» и что такое рояли «валетом».

В сборник вошли тексты более 40 авторов, среди которых доктора наук, доценты, преподаватели, концертмейстеры и студенты. Они рассматривают фортепианный дуэт со множества сторон — в исторической, педагогической, истисноведческой перспективе, с точки зрения как теоретиков, так и практиков во всех областях: исполнителей, композиторов, педагогов. В книге содержатся всевозможные виды текстов — обстоятельные научные исследования, биографические очерки, изложения педагогических методик и менеджерских проектов концертов и конкурсов, описания и анализ музыки, эссе и даже одно стихотворение. Это и короткие этюды на пару страниц, и полновесные научные работы с солидным списком литературы и сносками на полстраницы. Как часто бывает со сборниками, среди текстов есть написанные наскоро, подверстаные по случаю и оригинальные, глубокие исследования.

Чтобы как-то упорядочить это многообразие, книга поделена на тематические разделы: «Композиторское творчество», «Теоретические аспекты жанра», «Исполнительское искусство» и т. д., однако на самом деле это сделано, скорее, по формальным признакам, потому что сведения, скажем, о философии жанра содержатся в большей мере в статьях об истории жанра или о педагогике, чем в разделе, озаглавленном «Философия жанра». От составителей требовалась изрядная смелость и даже в известной степени жесткость, чтобы решительно отнести некоторые статьи к определенному разделу: очень многие авторы подбираются к своему предмету издали и с расстановкой, успевая захватить и историю, и функции, и основные проблемы жанра, и пути их решения.

Анализ понятия «фортепианный ансамбль» в книге начинается с самых основ, с определения терминов. Вопрос о том, как именовать фортепианный дуэт — четырехручным, двухклавирным или как-то еще — специально рассмотрен в статье О. К. и Ю. В. Щербаковых «**Фортепианный ансамбль: вопросы терминологии**», в которой предложена строгая и логичная классификация названий клавирных ансамблей в зависимости от числа исполнителей, количества рук и инструментов. Сразу вслед за этим в сборнике идет статья Н. В. Медведевой «**К вопросу о понятии „Фортепианный терцет“**», где развернута другая, тоже строгая и логичная, система обозначений количественных разновидностей фортепианных ансамблей. Такая интрига с заочными дискуссиями авторов друг с другом возникает во многих местах сборника.

История фортепианного дуэта прослежена во внушительной своим объемом и подробностью статье Н. Ю. Катоновой «**Истоки дуэтного исполнительства в свете общих признаков мегажанра**». Автор в ней сосредотачивается на поиске первых сохранившихся сочинений для двух исполнителей на одном или двух инструментах, объединяя все явления этого рода понятием мегажанра, пришедшим из литературоведения. Исторический экскурс представлен также текстом Е. С. Сартаковой «**Музыкальные вечера в Санкт-Петербургской консерватории с 1862 по 1869 год**», изобилующим архивными подробностями, впитавшим много часов работы с документами, повествующем об устройстве и репертуаре концертов в первом музыкальном вузе России. Кроме того, многие авторы в статьях на разные темы касаются вопроса возникновения фортепианного ансамбля, его функции как средства ознакомления с оркестровой музыкой во времена, когда еще не было звукозаписи.

Раздел «**Философия жанра**» содержит размышления о конкретных произведениях с некоторыми философскими коннотациями. Впрочем, в статье кандидата философских наук Е. Н. Шклярник «**Фортепианный дуэт как путь соучастия**» затронута действительная философия жанра, но при этом речь о соучастии идет и в начальном разделе книги, где раскрывается роль фортепианного ансамбля в становлении таких личностных качеств, как партнерство, взаимная поддержка, и во многих статьях, связанных с педагогикой.

Тема содружества, сотворчества как основы ансамбля, а также его роли в воспитании этих качеств, проходит сквозь многие тексты, начиная уже с первых статей начального раздела, посвященного педагогике: у И. А. Письмак («**Ансамблевая игра при обучении игре на фортепиано в учреждениях дополнительного образования**») и А. К. Павловой («**Фортепианный ансамбль как мотивация к творческому развитию ученика на начальном этапе обучения**»). Эта

мысль встречается в статьях почти всех разделов и, думается, составляет подлинную философию жанра.

Одним из главных направлений сборника стала педагогика в самом широком смысле — от вопросов воспитания личностных качеств, осуществляемого участием в ансамбле, до конкретных, подробно разработанных педагогических методик. Вопросы развития чувства партнерства посвящены многие страницы книги, но, пожалуй, лучше всего радость ансамблевого сотворчества передана словами Шумана о Шуберте в статье Н. В. Медведевой и Т. Н. Земницкой «**Интерпретация дуэтов Роберта Шумана**» (формально совсем на другую тему): «Если кто вообще властен разжечь в нас пламя музыкального увлечения, то это он своими четырехручными сочинениями, которые сближают души быстрее, чем любые слова». Способы достижения этой радости и претворения ее в конкретные учебные результаты отражены, например, в работе С. В. Синцовой «**Методика преподавания фортепианного дуэта в вузе**», посвященной ее авторской программе. Автор предлагает использовать в консерватории новинки педагогической науки — интерактивные методы обучения, такие как тренинг и дискуссия в классе. Другая статья педагогической направленности — «**Учебный проект как современная образовательная технология**» С. В. Киян. Основная мысль работы Л. В. Баринцевой и Т. М. Марковой — семейный концерт как способ вовлечения в процесс обучения родителей: авторы предлагают устраивать ансамбли (фортепианные дуэты) из учеников с родителями. Даже при самом начальном уровне владения инструментом родители в таких совместных выступлениях способны сильно повлиять на музыкальное и личностное развитие своих детей.

Одна из заочных дискуссий, возникающих на страницах книги, — о сущности ансамбля. Одни авторы утверждают, что ансамбль — это удвоение, слияние сходных темпераментов, пара близких в человеческом и профессиональном смысле музыкантов; другие — что главное в ансамбле — это диалог, сочетание разных индивидуальностей, в какой-то степени даже спор или состязание.

В этом смысле интересно сопоставить изящное рассуждение концертмейстера Санкт-Петербургской консерватории Е. М. Серовой («**Проблема технологического взаимодействия пианистических школ в фортепианном дуэте**») с воспоминаниями композитора В. Д. Бибергана о дуэте Н. Н. Позняковской и И. М. Рензина в Уральской консерватории («**Блистательный фортепианный дуэт**»). Если Е. М. Серова говорит о трудностях совмещения в дуэте пианиста-«графика» с пианистом-«пластиком» (впрочем, чисто технологических), то В. Д. Биберган с восторгом отзываясь об «органичном сочетании двух различных артистических натур», «фактурной игры» Рензина и «бисерной техники» Позняковской. Промежуточной позиции придерживается Р. И. Хараджания («**Из опыта работы в фортепианном дуэте и с фортепианными дуэтами**»): с одной стороны, он говорит, что в ансамбле «нужен „второй голос“... который соответствует... партнеру по целому ряду параметров; нужно... нечто „родственное“ по совокупности творческих данных», приводя в этом контексте фразу Пушкина «В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань». С другой, замечает, что в XXI веке выступления «четырёхручного пианиста» (по выражению А. Д. Готлиба) или «близнецов» уже не привлекают слушателя, ансамбль приобретает соревновательность, становится диалогом или даже поединком. Р. И. Хараджания приводит в пример «графичность» И. Граубинь и «размашистость» Е. А. Муриной (своих партнерш по исполнению Тройных концертов И. С. Баха) как интересное ансамблевое сочетание.

Значительную часть сборника занимает разного рода анализ и описание музыки для фортепианного ансамбля. Это

и обзоры жанра в творчестве какого-либо композитора (например, статья Т. А. Хайновской о **фортепианных ансамблях Дьердя Куртага** или Ю. Е. Юрченко о **дуэтном творчестве Макса Регера**), либо нескольких композиторов (как, например, живой и яркий разбор двух **фортепианных концертов петербургских композиторов** в статье С. Д. Верхолат) и исследования работ аранжировщиков или транскрипторов (статья Т. В. Лукьяновой об А. С. Стратиевском и Н. С. Громовой о **белорусских авторах**). Исполнительский и композиторский разделы книги особенно богаты, и благодаря рассказам о музыке у читателя не раз возникнет желание поближе узнать многие сочинения и композиторов.

Особый интерес представляют развернутые тексты таких мэтров дуэтного исполнительства, как Р. И. Хараджания и В. А. Гуревич: если у первого излагаются всевозможные секреты профессиональной кухни, то у второго можно найти взгляд опытного организатора, входящего даже в вопросы финансирования концертных и конкурсных проектов.

Мир авторов сборника складывается на основе прошедшей в Петербурге в марте 2015 года международной научно-практической конференции. Он достаточно широк, но в то же время довольно четко локализован: это Санкт-Петербургская и Петрозаводская консерватории, Гуманитарный университет Екатеринбурга, Тамбовский музыкально-педагогический институт, Герценовский университет, Московский государственный университет и театральный музей им. А. А. Бахрушина. Хотя среди авторов есть представители разных стран — Болгарии, Израиля, США, Латвии, Беларуси, Украины, Китая, — большинство составляют музыканты Петербурга. Поэтому вполне понятен определенный уклон в сторону ленинградской композиторской школы, а также советских и наследующих им теоретических источников: кроме классических работ А. Д. Готлиба и Г. Г. Нейгауза, несколько раз упоминается монография Е. Г. Сорокиной «**Фортепианный дуэт**», из более новой литературы — «Стиль и жанр» Е. В. Назайкинского. Отсюда вытекает и вполне ясно ощущаемая эстетическая и идеологическая позиция книги: язык, не связанный с советской музыкальной школой, в книге встречается лишь однажды (в тексте Е. Н. Шклярки). Неудивительно также и то, что главной фигурой влияния в текстах о музыке петербургских композиторов называется Д. Д. Шостакович.

В сюжетах и объектах книги отражается главным образом петербургская музыкальная жизнь и события, имевшие значение для петербургской дуэтной сцены: так, часто лейтмотивами сборника стали конкурс «Брат и сестра», фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты», а также композиторский конкурс фортепианных дуэтов, проходивший в Токио и давший ощутимый толчок к развитию жанра в Ленинграде-Петербурге в 80–90-х годах XX века. Близость географии и жизненных траекторий авторов сборника сказывается в возникновении возвращающихся персонажей: например, композитор Г. Г. Белов не только написал живой рассказ о себе и своей музыке, но и несколько раз появился в качестве предмета обсуждения, так же как и пианист Р. И. Хараджания; нередко возникают взаимные отсылки авторов статей друг к другу, неоднократно заходит речь о дуэтах Riga Piano Duo и Spectrum-duo. Благодаря этому у читателя появляется возможность узнать факты из разных источников и, так сказать, сравнить версии (например, описание Концерта для двух фортепиано Г. Г. Белова у автора и С. Д. Верхолат).

Несмотря на некоторую теоретическую и качественную пестроту книги, в ней найдут немало интересного и полезного не только пианисты и педагоги, но и музыканты всех родов, редакторы, композиторы, то есть все, кто имеет отношение к фортепиано вообще и к совместному музицированию на нем в частности. ■

УРОВЕНЬ ПРОЙДЕН. ВЫХОД НА СЛЕДУЮЩИЙ?

Шестой конкурс пианистов памяти
Веры Лотар-Шевченко (Екатеринбург,
18 июня — 1 июля 2016)



Антон Бородин



Игорь Гром
Любовь Кабапинова

Начнем с того, что он включал три полноценных тура, а в финале исполнители должны были представить два концерта с оркестром. Количество участников после заочного прослушивания составило 16 человек в юношеской категории и 26 — в основной. Учитывая серьезность программных требований и высокий профессионализм исполнителей, некоторые слушатели на этот раз осмеливались проводить аналогию даже с конкурсом Чайковского, где в 2015 выступило «все-го-то» 36 пианистов.

В действительности же формат конкурса по сравнению с его знаменитым «большим братом» иной, и это естественно — здесь важна уникальность. Во-первых, в требованиях **отсутствует возрастное ограничение**, а периодичность состязания составляет два года, значит, над исполнителем не висит страх опоздать на «последний пароход». На иных соревнованиях музыкант, выступающий в 29 лет, понимает, что в следующий раз он уже не сможет участвовать, так как будет слишком «стар», соответственно появляется и дополнительный повод для стресса. С другой стороны, не наблюдалось «возрастных» пианистов, как на Конкурсе им. С. Рихтера, который, скорее, можно назвать концептуальным фестивалем.

Еще одно отличие: все шесть конкурсов памяти Лотар-Шевченко принципиально не проводились в столицах. В период тотальной централизации, экспансии концертной, филармонической сферы московскими организациями и доминирующими «суперзвездами» присутствие столь крупного музыкального состязания на условной периферии выглядит чудесным оазисом. Конкурс «родился» в Новосибирске, где в легендарном Академгородке Вера Августовна Лотар-Шевченко жила и работала до конца дней целых шестнадцать лет. С 2012 он «переехал» в Екатеринбург — именно здесь, в Свердловске 50-х годов, пианистка дала один из своих первых концертов после выхода на свободу, а позднее начинал головокружительную политическую карьеру Борис Ельцин, фонд имени которого является учредителем конкурса. Оговоримся: состязание формально имеет московскую прописку — заявки на участие в нем необходимо присылать именно на столичный адрес Центра Ельцина.

В жюри конкурса вошли **Иржи Глинка** — профессор Музыкальной Академии им. Грига, председатель конкурса; **Эльжбета Стефаньска Лукач** — профессор Краковской Академии музыки; **Юхани Лагерспец** — профессор Музыкальной Академии им. Сибелиуса; **Лев Наточенный** — профессор Франкфуртской Высшей школы музыки; **Юрий Данилин** — музыкальный критик, ответственный секретарь жюри; **Алексей Чернов** — пианист и композитор, преподаватель Московской консерватории и ЦМШ при

консерватории; **Константин Тюлькин** — пианист, преподаватель Свердловского музыкального училища и Уральской консерватории.

... Имя Веры Лотар-Шевченко, безусловно, является символом неподдельной любви к искусству, победы духа над тоталитарной системой. Тем не менее в ее образе меньше всего диссидентской окраски: на первый план здесь выходит некий романтический ареол.

Биография пианистки достойна романа. Вера Августовна родилась в 1901 году в итальянском Турине. Музыкаю начала заниматься с раннего детства, а уже в возрасте двенадцати лет играла с оркестром Артуро Тосканини. Училась у Альфреда Корто в Париже. После стажировки в Венской академии музыки гастролировала по всему миру, подписала контракт с фирмой Steinway. В столице Франции она познакомилась со своим будущим мужем Владимиром Шевченко — советским инженером-акустиком. Так вышло, что именно в разгар репрессий конца 30-х они переехали в СССР. Через какое-то время ее вслед за супругом арестовали и отправили в СевУралЛag на долгие 13 лет. На лесоповале она всеми доступными средствами старалась поддерживать профессиональную форму — на нарах кухонным ножом было даже вырезано подобие фортепианной клавиатуры. После выхода из заключения пианистка возобновила активную концертную деятельность, как будто пытаясь компенсировать безвозвратно отнятые годы исполнительского расцвета. Она стала солисткой Свердловской, Барнаульской, несколько позже Новосибирской филармонии, получила возможность выступать в Ленинграде и Москве. Вехи жизненного пути Лотар-Шевченко отражены в фильме «Руфь» с Анни Жирардо в главной роли и документальной ленте «Мы еще будем жить настоящей жизнью».

Конкурс памяти Лотар-Шевченко «живет настоящей жизнью» вот уже десять лет и традиционно проводится по двум возрастным категориям: **юношеской** и **основной**. В этом году, как и в прошлый раз, церемония открытия музыкального состязания проходила в Большом зале Свердловской филармонии. Выступили три члена жюри и победитель 2014 года — Николай Медведев.

Соревнование юношей явилось своеобразной увертюрой к взрослой номинации, однако и в данной категории чувствовался высокий уровень конкуренции: на второй тур были допущены все 16 участников. Однозначным лидером зарекомендовал себя студент Московского государственного колледжа музыкального исполнительства им. Ф. Шопена **Александр Ключко** (педагог — С.С. Арцибашев), удостоенный чести выступить с лауреатами основного конкурса на гала-концерте в Большом зале Свердловской филармонии. Вторую премию разделили **Артур Ворожцов** (Новосибирск, класс Л.В. Смешко) и **Евгений Евграфов** (Москва, педагог — Ю.А. Богданов). Третья премия досталась **Ольге Гавриловой**



Наина Ельцина

(Москва, педагог — Д.А. Рябова) и **Алине Понарьной** (Москва, педагог — О.Е. Мечетина). Оригинальным специальным призом для Матвея Михонина (Киров, педагог — Т.А. Родыгина) стало неожиданное решение члена жюри Алексея Чернова взять талантливого конкурсанта в свой класс в ЦМШ при Московской консерватории.

Если юношеский конкурс проводился только на площадке Екатерининского зала Детской филармонии, то взрослый на втором туре «переместился» в Большой зал Уральской консерватории, а финал проходил в Свердловской филармонии. Таким образом, соревнующиеся имели возможность поиграть на разных инструментах и в различных акустических условиях.

Автору этих строк довелось присутствовать на выступлении нескольких участников второго тура, прошедших в финал. Вот некоторые впечатления от их сольных программ

Заметное впечатление произвело выступление **Александра Широкова**. Его программу открыла Фантазия Шуберта «Скиталец». Невероятно коварное и, строго говоря, «невыгодное» с точки зрения эмоционального воздействия на слушателя произведение прозвучало монументально, виртуозно и проникновенно. Причем виртуозность здесь, как и в ряде сочинений Брамса, понимается в несколько ином смысле: фактурные, «оркестровые» сложности могут звучать абсолютно не эффектно, но составлять значительную проблему для исполнителя, требуя от него максимальной концентрации.

Далее пианистом была сыграна Сонатина Равеля. Надо сказать, что это, пожалуй, одна из лучших трактовок равельевского опуса, какую мне пришлось слышать «вживую». При достижении ностальгической выразительности здесь очень трудно не впасть в банальную сентиментальность и манерность. Александру удалось найти нужный баланс, и Сонатина прозвучала пронзительно и хрупко, погружая слушателей в гармоничный и наивный мир детства, в какие-то неведомые, прекрасные дали, о которых может мечтать истинный художник.

Два этюда-картины Рахманинова из опуса № 39 исполнялись уже в другой манере. Этюд a-moll «унес» зал в атмосферу сумрачного штиля, в мир тревожных воспоминаний и грез. Пятый Этюд пианист начал без излишней аффектации, с умным расчетом динамического «ресурса» для достижения кульминационной точки в 60-м такте.

Программу завершили «Гаргульи» op. 29 Лоуэлла Либермана (соч. в 1989). Любопытное, яркое сочинение с характерным для второй половины XX века эклектизмом, «рисующим» не то архитектурные элементы для слива воды в готическом соборе, не то мифических крылатых существ. Как ураган промчалась первая пьеса с горячим «приветом»

от Прокофьева и главным призывным лейтмотивом, напоминающим фрагмент темы из музыки Мишеля Маня к кинофильму «Фантомас». Вторая и третья «Гаргульи» представили дружеский «диалог» Сергея Сергеевича с Морисом Равелем. Финальная пьеса — эдакий американизированный «Исламей» с типичным наступательным, «паровозным» характером движения. Отбросив в сторону ироничные реплики о композиторском языке автора, следует отметить великолепную игру Александра Широкова. Он продемонстрировал «стальной скак» в агрессивных «Гаргульях» и владение временем, тембровыми возможностями рояля в меланхолически печальных. Особый штрих: пианист не сваливает «в кучу» музыкальный текст, не идет по инерции, а в определенных точках формы произведения расставляет своеобразные запяты, что помогает структурировать звуковой поток в осмысленную, внятную «речь».

Роман Косяков не без приключений, но все же дал почувствовать публике мощь своих виртуозных данных и большой музыкантский потенциал. Более всего, конечно, запомнилось его исполнение безбрежной как русские просторы Первой Сонаты Рахманинова, звучание которой составляет почти 40 минут. Интересно, что щедрая, даже временами расточительная «многословность» Сергея Васильевича на этот раз совершенно не утомила. Перед слушателями разворачивалась колоссальная симфоническая партитура со всей красочностью и мощью оркестра.

Завершал конкурсный день **Константин Звягин** с очень привлекательной для фортепианных эстетов программой. Помимо обязательного сочинения «современного» автора, а в случае Константина это была пьеса Pianoago Уильяма Олбрайта с аллюзиями на стилистику Антона Веберна и джазовыми «инкрустациями», в финале выступления прозвучали три транскрипции: Вагнер-Бузони «Траурный марш» из оперы «Гибель Богов», Вагнер-Брассен «Сцена заклинания огня» и Вагнер-Таузиг «Полет валькирий» из «Валькирии». Данный пласт музыкальной литературы, безусловно, по-своему ценен. Пианист показал чудеса координации, поскольку авторы обработок стремились передать все богатство оригинальной оркестровой фактуры. Самым эффективным и узнаваемым был «Полет валькирий» с неизменными «возгласами» «Хо-йо-то-хо!». Естественно, транскрипция таких сочинений демонстрируют как раз не оркестровую мощь и универсальность рояля, а досадный лимит обозначенных качеств. Даже такому яркому инструменту, как рояль, невозможно состязаться с арсеналом симфонических средств. Тем не менее было что-то необъяснимо привлекательное и завораживающее в этой волевой попытке охвата звуковой ткани вагнеровских партитур.

Решающий поединок состоялась в третьем туре, где вместе с Уральским академическим филармоническим оркестром под управлением заслуженного артиста РФ Алексея Доркина финалисты сыграли по два концерта. При распределении мест жюри учитывало баллы всех туров. По результатам подсчетов **первой премии** был удостоен **Олег Худяков** (Московская консерватория, класс проф. В. Пясецкого), **вторую** поделили **Роман Косяков** (Московская консерватория, класс проф. В. Овчинникова) и **Тимофей Доля** (Московская консерватория, класс проф. А. Писарева). Лауреатами **третьей премии** стали **Жибек Кожаметова** (Казахстан, класс проф. Ж. Аубакировой) и **Александр Широков** (Московская консерватория, класс проф. М. Филиппова), а **четвертую премию** присудили **Константину Звягину** (выпускник РАМ им. Гнесиных в классе проф. Т. Зеликман; студент Высшей школы музыки в Кельне, класс проф. Н. Тичман).

На третьем туре мне удалось побывать 29 июня. Были заявлены два участника, которых очень хотелось послушать в финале. Речь пойдет об Олеге Худякове и Александре



Олег Худяков



Награждение А. Широкова

Широкове. Игра Олега привлекла мое внимание еще в прошлом году на конкурсе «Русский сезон в Екатеринбурге», где он занял первое место, поделив его с Романом Косяковым. Выступления Александра Широкова я наблюдал на протяжении всего конкурса, и было любопытно услышать его игру в финале.

В программе Олега Худякова значились Третий концерт Бетховена и Первый Чайковского. Надо сказать, в образе пианиста есть что-то глубоко русское. Такое впечатление, как будто сама природа наделила исполнителя (извините за журналистский штамп) силой и щедростью плодородных полей, тяжелых, спелых нив, широких и мощных рек. Его внушительная грузная фигура с русой головой властно нависает над роялем, объемные, породистые мягкие руки уверенно «ведут» слушателя за собой.

С первых тактов бетховенского концерта Олег старался захватить внимание публики, и это ему во многом удалось. В целом выступление было корректным, эмоциональным, импровизационно гибким. Игра музыканта отличалась убедительностью и артистизмом. Особенно понравилась фермата в бетховенской каденции первой части после нисходящего арпеджио перед туттийными аккордами D-dur. Ее нет в оригинале, но сольное высказывание исполнителя предполагает такие «вольности».

В концерте Чайковского начальные аккорды музыкант трактовал именно как аккомпанирующие. В них не чувствовалось стремления доминировать, пианист мягко поддерживал мелодическую линию оркестра. Помня о первоначальном авторском варианте вступления с арпеджированными аккордами рояля, такой подход представляется более чем оправданным и влечет за собой определенный характер туше. Местами чувствовалось излишнее увлечение исполнителя сферой piano, что отражалось на рельефности некоторых элементов фактуры. Вполне возможно, Олег не хотел форсировать звук и намеревался показать певучесть, матовую тембровую краску инструмента. Впрочем, в драматичных эпизодах музыкант демонстрировал всю мощь своей пианистической комплекции. Особенно это ощущалось в октавных последовательностях и кульминационных точках. Как нам кажется, в исполнении Олега все же был тонкий расчет динамических нюансов с некоторой перестраховкой, что при игре в финале одного из престижных конкурсов России вполне оправдано. Безусловно, виртуозные данные пианиста внушают глубокое уважение.

Выступление Александра Широкова оказалось примером несколько иной стилистической направленности. С первых звуков Четвертого концерта Бетховена чувствовалась глубокая духовная работа музыканта. Ни малейшего намека на попытку произвести внешний, пиротехнический эффект. Вероятно, кому-то покажется трактовка Александра слишком академичной,

недостаточно артистичной, но, согласитесь, пианиста нужно, прежде всего, именно слушать, а не следить за перемещениями его тела в сценическом пространстве. В игре Широкова я ощутил внутреннюю энергетику бетховенского музыкального текста. Рельефно и честно передавался буквально каждая нота исполняемой фактуры. Особое внимание хочется обратить на манеру интонирования пианиста. В ней отсутствует демонстрация общей музыкальности, выразительность подчинена логике развития музыкальной мысли, и потому напряженность звуковедения оказывается в итоге более эффективной. Особенно это было заметно в *Andante con moto* и Рондо.

Наиболее впечатляющим в программе финала у Александра оказался Второй концерт Рахманинова. Запомнилась главная партия с раскатистыми фигурациями и колокольным басом, которая неспешно и величаво разворачивалась перед слушателями. Возможно, не хватило клайберновской пронзительности в лирических эпизодах. Тем не менее тон, найденный пианистом в данном концерте, весьма убедителен. Как и в Бетховене, звуковая ткань фортепианной партии была ясно слышна, без пропаданий, динамических завалов и «сжеванных» окончаний элементов фактуры. Одним словом, я бы назвал данное исполнение бескомпромиссным и с технической стороны, и с художественной.

Следует отметить великолепный аккомпанемент Уральского академического филармонического оркестра под управлением Алексея Доркина. Обратили на себя внимание чуткое ведение солистов, ясный, слаженный ансамбль инструментальных групп, отсутствие неестественных динамических «провалов».

Юрий ДАНИЛИН: «Наши конкурсанты могут общаться с членами жюри»

— Как Вы оцениваете профессиональный уровень участников и конкурса в целом?

— Нынешний конкурс сильнее предшествующего, несомненно. Перед третьим туром стояла сложная задача, и выход в него определяли буквально сотые балла — вот почему у нас в этот раз так много дипломантов. Данные музыканты практически одинакового творческого уровня, но пришлось подчиниться «арифметике». Отношение к участникам было, как всегда, очень доброжелательное, наши конкурсанты, например, могут разговаривать с членами жюри и выяснять, что их не устраивает. Все дни, пока идет конкурс, они могут пользоваться такой возможностью, это важно, я считаю.



Юрий Данилин



Константин Тюлькин

— *Принцип голосования был, на мой взгляд, абсолютно честный и объективный: вы не обсуждали исполнения и независимо друг от друга ставили оценки.*

— Во-первых, у нас не участвуют ученики членов жюри — что уже облегчает задачу. Во-вторых, применяется замечательный принцип подсчета баллов, который позволяет первый и второй тур вывести с исключительной точностью. А финал всегда обсуждается.

— *По ходу конкурса появились ли у Вас как у слушателя свои фавориты?*

— Был хороший пианист из Новосибирска, я считаю просто исключительный — Марк Парфенов. Великолепный, яркий, артистичный. Но жюри в целом предпочло других. Наверное, он обиделся на нас, но что поделаешь — он еще молод, ему 19 лет.

— *Расклад, который получился в итоге: он, на Ваш взгляд, объективен?*

— Думаю, да. Это видно и по настроению тех, кто не занял первого места. Концерт Бетховена исполнен Олегом Худяковым прекрасно, что говорить. Он и на конкурсе у него звучал лучше, чем у других. Многие почему-то решили в этот раз играть именно Третий. Он очень музыкальный человек, тонкий пианист.

Константин Тюлькин: «Каждого участника было интересно слушать»

— *Вы являетесь участником и одним из призеров Первого конкурса памяти Лотар-Шевченко 2006 года. Тогда состязание тоже имело высокий уровень: можно вспомнить, что лауреатом первой премии тогда стал востребованный ныне молодой пианист Филипп Копачевский. Как бы Вы оценили эволюцию конкурса?*

— На этот раз я стал членом жюри, что было для меня весьма почетно. Конкурс, который проводится регулярно, имеет свои особенности: здесь многое зависит от организации, от количества заявок и профессионализма выступающих. Хотел бы отметить очень высокий средний уровень. Не наблюдалось каких-то провалов, откровенно невыученных программ, чувствовалось, участники готовились серьезно.

Если говорить о конкурсантах, ставших лауреатами, то все они достаточно интересные исполнители, но какого-то сверхлидера я бы не стал выделять, потому что у каждого

на определенном этапе проявились сильные и слабые стороны. Допустим, если в первом туре я могу отметить одного участника, во втором — другого, а в третьем — совершенно иного. Тем не менее одним из важнейших качеств пианиста является навык игры с оркестром, и здесь наилучшим образом продемонстрировали себя Олег Худяков и Роман Косяков. Они, на мой взгляд, оказались наиболее опытными, наиболее сбалансированными и в итоге наиболее успешными.

Что касается сольных программ, то каждый из призеров обладает притягательной индивидуальностью. Кто-то проявил себя в большей степени замечательным туше, кто-то хорошим охватом формы в масштабных сочинениях, кто-то продемонстрировал свой интеллект, интонационную одаренность. Каждого исполнителя было интересно слушать.

Конкурс проходил весьма интенсивно: много участников, огромные программы, но мы — члены жюри — иногда забывали об усталости и зачастую возникало ощущение, что находишься не на конкурсе, а на концерте в филармонии, от которого получаешь удовольствие. В контексте второго тура, когда исполнялось шестьдесят минут чистой музыки в сольной программе, были замечательные моменты и даже откровения.

Хочу отметить совершенно феноменальную организацию конкурса. Я участвовал во многих музыкальных состязаниях и за границей, и в России, но такой четкой координации всех служб никогда не видел. Все рассчитано по минутам, все материально-бытовые вопросы решены блестяще — никто не знал никакой нужды ни в чем. Тут нужно выразить особую благодарность администратору конкурса Елене Курилко.

Алексей Чернов: «Мучения на сцене никому не нужны»

— *Что Вам как члену жюри дал прошедший конкурс?*

— Подчас я слушал не как судья, а как музыкант. Были какие-то интересные вещи, которые в будущем захочется «присвоить». Это особенно ценно, поскольку на иных конкурсах ты чувствуешь, что находишься где-то высоко наверху. Здесь же наблюдался музыкальный диалог между публикой, членами жюри и участниками, и данный факт свидетельствует об очень хорошем уровне и большом потенциале конкурса.

Если говорить об атмосфере в жюри и том опыте, который я извлек из общения с коллегами, я ожидал, что в таких мероприятиях в комиссии происходят если не откровенные драки, то как минимум жесткие споры и выяснения отношений. Но этого абсолютно не было, и я приятно удивлен. Юрию Данилину удалось подобрать совершенно исключительный состав жюри! И для меня большая честь, что я был частью



▲ Алексей Чернов и Лев Наточенный

этого. У нас было ощущение полного согласия по всем результатам, хотя, конечно, восприятие нами тех или иных конкурсантов отличалось. Так что это был весьма приятный опыт.

А еще бывает, много слушаешь, и постепенно приходит вдохновение: сидишь-сидишь, у тебя накапливается кинетическая энергия внутри, и хочется в какой-то момент сесть и самому сыграть. Мне, к счастью, представилась такая возможность — в «Ельцин-центре» я дал сольный концерт.

— *Вы опытный конкурсант и, наверное, «кожей» ощущаете, что происходит на сцене?*

— Безусловно, в отличие от большинства моих коллег, у меня очень свежие впечатления именно от нахождения на сцене в рамках конкурса, и волей-неволей начинаешь сопереживать, особенно когда звучат те произведения, которые сам играешь. И, если начинаются какие-то недочеты или срывы, чувствуешь их так, как будто ты сам на сцене находишься. Вся гамма ощущений, конечно, вспоминается и не только во время исполнения конкурсантов, а и в такой животрепещущий момент, как объявление результатов. Мне немного непривычно находиться «по другую сторону баррикад» — я вижу, как они общаются, и кажется естественным, что я сейчас подойду, и мы будем вместе беседовать. Но в самом конце, когда конкурс закончился, после объявления финальных результатов, уже на полных основаниях я к ним присоединился, мы вместе с ребятами поужинали в ресторане, хорошо пообщались...

— *Как сказал Юрий Данилин, конкурсанты могли свободно общаться с членами жюри.*

— Не то чтобы свободно, конечно, существуют рамки допустимого. Но здесь довольно демократичная атмосфера. Даже не столько участники, сколько мы сами часто к ним подходили. Лев Наточенный, например, после выступлений некоторых исполнителей сразу же подходил к ним и делал какие-то комментарии, давал какие-то советы. Вначале конкурсанты смущались, но потом привыкли, завязалось общение. Естественно, никаких секретов мы не выдавали ни во время конкурса, ни после, но тем не менее сложилась очень приятная обстановка, и, по-моему, все остались довольны в итоге.

— *Бывали ли такие ощущения, что исполнитель вроде и правильно выстроил программу, она ему подходит, но слушается вымученной — он ее «заиграл», эти сочинения ему надоели?*

— Когда конкурсант играет сочинение в сотый или даже в десятый раз, то это, конечно, слышно, и всегда отпечаток «замыленности» взгляда присутствует. Иногда наоборот, есть такие произведения, которые каждый раз все больше и больше раскрываются у исполнителя. Человек чувствует себя свободно, у него нет задачи сыграть по-конкурсному корректно, он начинает подходить к материалу творчески, старается привносить какие-то личные интонации. Тут палка о двух концах: с одной стороны, произведение и «замыливается», если к нему подходить неправильно, а с другой — оно начинает улучшаться. По-разному бывает, все индивидуально. Подчас у одного и того же человека наблюдается и то, и другое.

— *Возникло ли у Вас желание еще раз услышать какого-то исполнителя с тем же самым сочинением в рамках конкурса, чтобы посмотреть, насколько он может быть разнообразен?*

— Честно говоря, такое вряд ли возможно. На конкурсах подобное обычно не практикуется. Хотя есть момент, когда непосредственно на том или ином очном туре повторяются некоторые сочинения с отборочного тура по видеозаписям. Но я не вижу какой-то надобности в рамках двухнедельного марафона делать это специально. Скорее всего, ничего не изменится, и даже может только ухудшиться, потому что человек несет исполнение как некую драгоценную вещь до определенного момента, концентрируется до выхода на сцену. Он его «дones» и показал, а второй раз так может и не получиться. На самом деле это, скорее, характерно для формата мастер-классов, где дается какой-то срок на улучшение. Но я хочу подчеркнуть: Олег Худяков на концерте лауреатов играл Третий концерт Бетховена немного по-другому. Однако там была совсем другая ситуация: он ослабился, он позволил себе какие-то творческие вещи, какую-то свободу, которой, может быть, не хватило на туре (хотя и на туре все великолепно прозвучало). Здесь же совершенно иной случай: полностью наполненный концертный зал филармонии, никто уже не судит — ты уже победитель, у тебя хорошее настроение.

— Мы поговорили с Романом Косяковым, и он сказал, что волновался на концерте лауреатов не меньше, чем в финале.

— Да, у Романа были определенные потери. В принципе, обычно на концертах лауреатов все играют не очень хорошо, потому что толком не спят, отмечают. Кто-то выпил, кто-то расслабился...

— Кто-то наоборот не выпил и не расслабился.

— Совершенно верно. Люди мало спят, общаются. Потом им нужно выходить играть на гала-концерте, и уже нет такого напряжения, такой требовательности к себе — нет той ситуации, в которой ты должен выдать максимум. Ты уже лауреат, независимо какой премии, и это уже не изменится. Часто концерт лауреатов бывает довольно низкого качества, но в нынешней ситуации, несмотря на вечерние «посиделки», все ребята постарались. У Романа, может быть, выступление в меньшей степени получилось. Хотя в целом он выступил на гала-концерте тоже очень достойно.

— Тем более он год назад поделил первое место с Олегом на конкурсе «Русский сезон» в Екатеринбурге.

— Обсуждался у нас и такой вариант, но пара голосов решила исходный результат, в котором первая премия осталась одна. Роман был очень близок к победе, и он это понимал, чувствовал после выступления. Ему, конечно, обидно, и мне за него тоже, потому что он, безусловно, достоин высшей награды и был от нее совсем рядом, а тем более второе место еще разделилось, и получилась большая разница в том числе по деньгам между первой и поделенной второй.

— Так получилось, что я слушал все выступления Александра Широкова, тоже, на мой взгляд, одного из достойных финалистов конкурса. Расскажите, пожалуйста, о своих впечатлениях от его исполнения.

— Могу приоткрыть небольшой секрет: во втором туре он оказался лучшим, абсолютно лучшим среди всех участников. Голосование проводилось анонимно, и я не могу быть уверен, но после объявления результатов мы с коллегами общались, практически все поставили ему высшую оценку, в том числе и я. Это помогло ему пройти в финал, потому что первый тур у Александра не очень удался, и он попал в довольно «слабый» день. Мы, кроме него, всех «скинули» с первого тура в тот день. Были какие-то попытки, старания, но в данном случае кто-то не прошел из-за отсутствия таланта, у кого-то просто не получилось. Был неудачный день, и у всех испортилось настроение. Александр играл первым, и сложившееся негативное ощущение отпечатком легло отчасти и на впечатление от его исполнения. К сожалению, таковы реалии конкурсов.

— Человек попадает в общий вагон.

— Точно. Члены жюри тоже живые люди. Мой профессор Наталия Труль все время говорила, что по жеребьевке всегда лучше попадать в «сильный» день. Даже если уступаешь фаворитам, но играешь хорошо, то все равно на их фоне будешь смотреться намного выгоднее, чем если бы ты был на голову выше всех в «слабый» день. Надо сказать, я попытался не поддаться этому общему настроению и поставил Саше довольно высокий балл на первом туре. Он прошел во второй раунд, и уже там «выстрелил». Доволен собой, что не ошибся в выборе и в итоге мы получили еще одного замечательного финалиста. Финал он тоже играл довольно добротню — был очень профессиональный Второй концерт Рахманинова. Четвертый же Бетховена, конечно, лучше не играть на конкурсах: там есть принципиальные моменты, в которых расходятся многие музыканты, и если исполнить как-то не так, то могут быть сильно занижены оценки, что и произошло в итоге. Поэтому он



Роман Косяков

«откатился» на третье место, хотя кто-то среди моих коллег ставил его даже на первое...

В целом могу сказать: ни один конкурсант не отыграл все три тура ровно. Фаворитов, которые высветились после первого раунда, ожидал не совсем удачный второй тур, а те, кто сыграл наоборот не очень ярко на первом туре, в том числе Саша, «выстрелили» во втором. Перед нами стояла довольно сложная задача: выбрать шесть достойных исполнителей. И, как ни странно, наиболее стабильным, несмотря на определенные ошибки во втором туре, оказался Олег Худяков. Стабильность игры имеет огромное значение, ведь победитель часто начинает концертную карьеру. Мучения на сцене никому не нужны. Олег совершенно заслуженно победил, чем все остались довольны без исключения. Кроме того, он действительно интересный музыкант.

— Не буду скрывать — я почитал интервью с Олегом от 30-го июня на портале ClassicalMusicNews.ru, в котором он делится «шокирующими» подробностями процесса подготовки к конкурсу. В том числе он говорил, что постоянно «затягивал» с занятиями и даже доучивал текст, повторял старые сочинения прямо во время конкурса. Но в конечном итоге это же не имеет для жюри решающего значения?

— Нет, не имеет. Важен только финальный результат, как человек выступает здесь и сейчас. То, что он так безалаберно отнесся к подготовке, но тем не менее выдавал такой результат, свидетельствует только о его громадном таланте, и в данном случае вопросов никаких нет. Это, конечно, не значит, что многим другим талантливым молодым людям нужно следовать его примеру...

— Традиционно на конкурсах заботятся о таком политическом пункте, как баланс между отечественными и зарубежными участниками в финале. К зарубежным можно отнести и представителей стран СНГ. Были ли какие-то разговоры в жюри на эту тему?

— Жибек Кожахметова из Казахстана, которая получила третью премию, совершенно бесспорно оказалась в финале, более того, она, приоткрою секрет, обошла всех по количеству баллов в начальном туре. Напомню, она вышла выступать первой, а по поводу этого существует очень неприятная статистика: практически 90–95 процентов всех открывающих конкурс обычно никуда не проходят даже независимо от того, как играют. Но я тоже не вчерашний конкурсант — просто знаю эту тонкость и сам несколько раз вытягивал первый номер на жеребьевке. Конечно, я и мои коллеги тут делали скидку — мы с ними говорили на эту тему. Тем не менее Жибек вышла с Прелюдией и Фугой Шостаковича, музыкой глубоко трагической, не характерной



Жибек Кожайметова

для начала конкурсных прослушиваний и во многом именно поэтому произведшей сильное впечатление. Кроме того, она выступала очень зрело, виден был высокий музыкантский уровень. И, таким образом, Жибек сразу задала очень высокую планку! Было заметно, что перед нами большой, уже состоявшийся профессиональный музыкант. Поэтому, когда выбирали программу для гала-концерта, данный цикл Шостаковича оказался безальтернативным вариантом. Дальнейшие выступающие демонстрировали по сравнению с ней какой-то студенческий, незрелый уровень, при всех их достоинствах. Часть из них прошла во второй тур и играла прилично, но Жибек, конечно, молодец, несмотря на первый номер, раннее утро. Это было впечатляющее начало конкурса, такой оригинальный выбор — Прелюдия и fuga Шостаковича ми-бемоль минор, сразу такой мрачный колорит. Обычно любой конкурс открывается с чего-то инструктивного, с чего-нибудь скучного — каких-нибудь этюдов, то есть зачастую первый тур содержит наполовину экзаменационную программу. А здесь сразу мы испытали такое сильное музыкальное яркое впечатление, причем мрачное и художественно убедительное. В нашем разговоре она призналась, что просто очень любит эту музыку. К сожалению, потом Жибек пошла немного на понижение по качеству игры и по результатам, но в целом уверенно прошла в третий тур и заняла совершенно заслуженное место.

— *Традиционно престижность международного конкурса связана с популярностью у зарубежных исполнителей. Как Вы оцениваете уровень иностранных участников и есть ли какие-то перспективы в плане популяризации этого музыкального состязания?*

— Иностранцев оказалось немного. К сожалению, они не были настолько высокого уровня, чтобы пройти в финал, но в тоже время внесли некоторую изюминку. С очень серьезными намерениями приехал мальчик из Польши Крушек Войцех, который может стать серьезным музыкантом. У него не все пока получается, не всегда хватает пианизма, ему стоит еще немного подучиться.

В целом, к сожалению, конкурс находится вне поля зрения широкой международной фортепианной общественности, но мы с Юрием Валерьевичем Данилиным договорились, что будем работать в этом направлении. Я проявил инициативу и со своей стороны постараюсь как-то продвинуть конкурс на сайте Фонда Алинка–Аргерих, откуда практически все пианисты молодого поколения узнают информацию о музыкальных состязаниях. Будем стараться, и тогда, конечно, больше исполнителей сюда приедет. Также собираюсь дать информацию в Лондон, где я учился в аспирантуре Royal College of Music. Там много иностранных студентов со всех концов планеты. Будем работать, чтобы конкурс стал еще более



Тимофей Доля

международным. Хотя в принципе международность, я считаю, состоялась, но конкурс может выйти и на другой уровень, у него есть потенциал. Награды в денежном эквиваленте достаточно привлекательны, музыканты из Европы и Азии будут сюда приезжать, если будет соответствующая информация.

— *Расскажите, пожалуйста, о Константине Звягине и Тимофее Доле, которых мне не довелось послушать в полной мере.*

— Доля — интересный музыкант. У него довольно сдержанный, в каком-то смысле холодный темперамент. Кому-то это близко, кому-то не очень, но в целом тут нельзя ничего поменять, ведь характер у нас от природы. Однако с таким психотипом можно делать совершенно потрясающие вещи.

— *Как Николай Луганский?*

— Возможно, но я бы здесь назвал не столько Луганского, сколько Плетнева, у которого холодный темперамент и при этом высочайший интеллект. Благодаря такому синтезу возможен весьма ценный творческий результат. Если говорить о победителе юношеского конкурса Александре Ключко, то у него, конечно, темперамент горячий — по контрасту это было заметно на концерте лауреатов. Тимофею же важно подбирать правильный репертуар, потому что в каких-то пьесах, например, в Мефисто-вальсе, лично меня он не совсем убедил. А вот экспромты Шуберта оказались совершенно великолепными — они сыграны им очень профессионально, и это — его музыка.

— *А по поводу финала?*

— На мой взгляд, Второй Рахманинова у него был сыроват — сказывался недостаточный опыт игры с оркестром. Данное сочинение мне больше понравилось у Широкова, но опять-таки Доля после второго тура вот в этой шестерке, которая прошла в финал, был первым, потому как оба тура отыграл весьма ровно, расчетливо, довольно холодно. Сумма баллов сыграла свою роль, благодаря чему он оказался на втором месте. Вот такая черта стабильности импонировала многим членам жюри. Но, с моей точки зрения, вторая премия у Тимофея получилась немного авансом, и она, конечно, неравноценна премии, которую получил Рома Косяков. В данной ситуации вышло все логично именно с точки зрения всего конкурса в целом, и он занял вполне заслуженно свое место. Мы бы рады и денег дать больше и как-то распределить финалистов так, чтобы никого не обидеть, но как получилось — так получилось. Считаю, результат практически бесспорен для всех нас, он принимался подавляющим большинством с абсолютным консенсусом на всех турах.

Если говорить о Звягине, то у него тоже был недостаточно выразительный первый тур. К тому же он обладает холодным,



Константин Звягин

расчетливым темпераментом и выглядит таким «холодным» европейцем посреди «горячих» русских. Очень понравился его Дебюсси — он был сыгран точно, пианистично: это лучшее, что он представил на конкурсе. Может быть, временами хотелось побольше разнообразия красок и какой-то звуковой фантазии. Также во втором туре у него были любопытны вагнеровские транскрипции. В финале не все получилось, в итоге по сумме баллов он оказался последним. Мы не стали ему давать диплом, а специально придумали четвертую премию от оргкомитета — в сравнении с дипломантами второго тура он был сильнее, поэтому все посчитали его достойным звания лауреата.

Конкурс — в определенной степени лотерея. Все зависит от того, в компанию с какими соперниками ты попадешь, кто будет в жюри, как у тебя получится с жеребьевкой, как ты себя будешь чувствовать — тут много переменных, случайностей.

При всей высказанной сейчас мной критике хочу отметить, что все финалисты (и не только финалисты) достойны очень хорошей карьеры и в будущем, безусловно, способны занять значимое место в мире фортепианного исполнительства!

— Скажите, что сейчас могут дать конкурсы молодому музыканту?

— В основном ездят за деньгами — это по современным реалиям понятно. Иногда чтобы просто не простаивать и где-то играть. И, естественно, каждый хочет получить «толчок» в своей карьере, ведь не знаешь, где ты «выстрелишь» и кто тебя услышит.

— Они ждут грамотных менеджеров?

— Менеджеры могут появиться где угодно, даже, например, в какой-нибудь деревне на самом незначительном конкурсе, но большее их скопление находится именно на конкурсах. Конечно, люди надеются каждый раз на чудо, что вот они выиграют, получат хорошую премию, или их заметят — есть в истории известные случаи.

На самом деле после какого-то момента, если перегибать палку и ездить на все конкурсы подряд, в них оказывается больше вреда, чем пользы. Поехать и выиграть конкурс при том их количестве, какое сейчас существует, оказывается легче, чем делать планомерно карьеру другими путями, но более стабильную и долгосрочную. Конкурс становится своеобразной «иглой», на которую подсаживаются молодые пианисты, особенно когда им везет и везет объективно. Они начинают выигрывать один конкурс за другим: десять, двадцать. Потом оказывается, что они не сделали себе карьеру, что у них не было какого-то плана развития, они не накопили репертуар, так как играли чаще всего одно и то же. Но в какой-то период конкурсы приносят пользу, так как ты должен выдавать максимум, как следует работать над тем или иным произведением. В другой ситуации не всегда есть стимул стремиться к идеалу. В принципе любое выступление должно требовать от пианиста максимальной отдачи, но на деле зачастую происходит по-другому.

* * *

Конкурс завершен. Еще осталось послевкусие от исполнений участников, от волнительных ожиданий, чьих-то поражений и триумфов. Тот, кто получил заветную премию, понимает, что это хоть и важная, но всего лишь станция на их творческом пути, и завтра уже не на конкурсе, а в концертном зале им заново нужно будет завоевывать внимание публики, подтверждая свой статус. Даже победителям наивно надеяться, что их успех вызовет такой же резонанс, как спортивные свершения олимпийцев. Ведь ни квартира, ни самый престижный автомобиль не заменит музыкантам сцены, хотя многие из них достойны перечисленных благ современной цивилизации не меньше футболистов и хоккеистов, поскольку тоже представляют родную страну на международной арене, и подчас более успешно.

Пианистам, которым «не повезло», предстоит неизбежный «разбор полетов». В любом случае музыка и слушатели ждут их уже сегодня, завтра, всегда, так же как и выступления на международных конкурсах, коих не просто много, — «их просто вот совсем много». И Седьмой конкурс памяти Лотар-Шевченко будет проходить скоро, ну очень скоро — через два года.

Есть время основательно подготовиться. ■



Члены жюри



РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ

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

В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ШЕСТЬ ГИЛЬДИЙ:

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

ЧЛЕНСТВО В РМС – ЭТО:

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

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

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

Подробности на сайте: www.rmu.org.ru



Сергей БИРЮКОВ
Кандидат искусствоведения,
музыковед, Редактор отдела культуры
газеты «Труд».



Людмила КОКОРЕВА
Доктор искусствоведения,
профессор Московской
консерватории. Автор пяти
монографий и более 100 научных
трудов.



Илья ОВЧИННИКОВ
Музыкальный критик, член
экспертного совета Московской
филармонии.



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

Авторы «PianoФорум» № 3 (27) 2016



Наталья ГОВАР
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры фортепиано РАМ
им. Гнесиных



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



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



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



Ирина ШЫМЧАК
Музыкальный обозреватель,
журналист-фотограф, автор более
50 публикаций в профильных
изданиях, руководитель
информационного агентства
«Музыкальный Клондайк»



KLAVIRTIN

PIANOS

Лучшие рояли и пианино для Вас

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

+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru



Национальный фонд
поддержки правообладателей

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



«Национальный фонд поддержки правообладателей»
и «Фирма Мелодия» представляют:

ФОНОХРЕСТОМАТИЯ
по музыкальной литературе

«Национальный фонд поддержки правообладателей»
и «Фирма Мелодия» представляют:

ФОНОХРЕСТОМАТИЯ
по истории зарубежной музыки
для высших учебных заведений
I курс

«Национальный фонд поддержки правообладателей»
и «Фирма Мелодия» представляют:

ФОНОХРЕСТОМАТИЯ
по русской музыкальной литературе
для детских музыкальных школ
и детских школ искусств

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