



АНДРЕЙ ПИСАРЕВ

«Исполнительство
и педагогика
— две стороны
единого процесса
интерпретации
музыки,
обогащающие
друг друга»

Дмитрий
МАСЛЕЕВ:
«Я много
времени
провожу один.
С роялем. И мне
это нравится»



Александр
ГИНДИН:
«Пианист — это
профессия,
а музыкант —
призвание»



Юрий
ФАВОРИН:
сольный CD
пианиста
выпустила
фирма
«Мелодия»



Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2016 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



12

Андрей
ПИСАРЕВ:
«Жизнь пианиста
— это путь к
Музыке»



22

Михаил ПЛЕТНЕВ:
чудо в Ивановке



4

Всеволод Задерацкий.
Творчество и свобода

26

Екатерина
Державина:
погружение
в Гайдна

32

Александр ГИНДИН:
«Русская фортепианная школа
начинается с ключевого слова —
«Слушай!»





62

Фестиваль
«Другое
пространство»

Дмитрий
МАСЛЕЕВ:
«Я искренне
благодарен
каждому, кто
приходит на мой
концерт»

48



84

Эксклюзив:
урок по методу
Фельденкрайза
проводит
Юлия Харитонова



БОГДАНА ФРОЛЯК. ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ

ФОРТЕПИАНО И ШОСТАКОВИЧ

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ: СОФЬЯ БУГАЯН

ЮРИЙ ФАВОРИН: НОВЫЙ CD

стр. 38

стр. 41

стр. 68

стр. 77

ТВОРЧЕСТВО И СВОБОДА

Трудно передать ощущение, когда ты держишь в руках рукопись, созданную в тюрьме. К тому же рукопись, где зафиксировано не слово, а звук, рожденный исключительно внутренним слышанием и записанный воистину на чем бог послал. У тебя в руках и телеграфные бланки, и маленькие блокнотики, и разрозненные листки «в клеточку», но ты знаешь: у тебя в руках подлинный шедевр — абсолютный результат творческой воли. Свободной творческой воли.

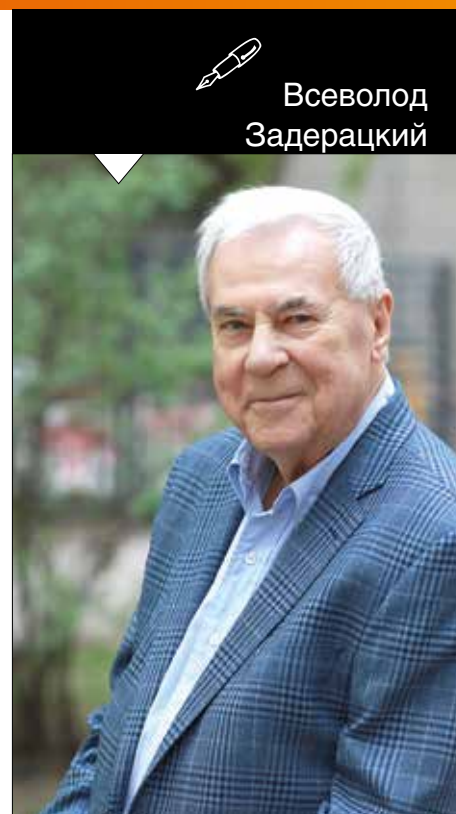
Чувство какой-то непостижимой парадоксальности охватывало меня, когда я готовил к печати цикл «24 прелюдии и фуги», созданный моим отцом в колымском лагере ГУЛАГа. Чудом сохранившееся лагерное фото композитора, его лицо — образ, олицетворяющий новое рабство. Но рукописи и звуковые идеи, несомые ими, — символ абсолютной творческой свободы и сосредоточенной ответственности в выборе: выборе темы, средств и того самого эйдоса — совмещения формы и смысла, воссоздающего образ времени и образ свободной воли. И не столько танеевский учительский след заметен в звучании этого уникального опуса, сколько дух противления и жизнеутверждающей силы, фантазийной раскрепощенности в отношении «дисциплины жанра» во имя акцентного провозглашения все той же свободной творческой воли.

Тогда и подумалось мне, что само, в сущности ускользающее, понятие свободы многозначно и поливалентно, что свобода жизненная и свобода творческая могут при определенных обстоятельствах оказаться разведенными на полюсную дистанцию. Вспомнил Николай Морозов, создавший в шлиссельбургской тюрьме фундаментальные труды, и другие узники, победившие заточение. Конечно, сама их жизненная несвобода должна была содержать предпосылки к творческой деятельности как к одному из возможных путей самоспасения. Принято обсуждать пределы свободы, но в данном случае целесообразно уяснить

пределы несвободы — конкретные условия заточения, которые даже в случае предоставления физической возможности творческой деятельности являются жесточайшей психологической карой, средством убийства энергии духа. И здесь вовсе необыкновенным представляется создание монументального музыкального опуса в условиях каторжного лагеря на краю света и на краю жизни. В связи с этим и подумалось, что понятие творческой свободы несет в себе недоступность для рационального познания и неуязвимость для рациональной критики. Проблема подчинения и принуждения здесь покидает сферу банального ограничения жизненного пространства. Более того, ограничение жизненной свободы может породить колоссальную энергию противления и преодоления через творчество. Ограничение жизненной свободы для сильной воли не означает ограничения свободы творческой. Но это связанные вещи. Лишение жизненной свободы может означать лишение всех возможностей, а страх перед подобной перспективой может остановить творческую мысль, если творец предполагает прямую взаимосвязь свободы творческой и свободы жизненной.

И все же самую грозную опасность для свободного творчества представляет наступление на разум, идеологически агрессивный императив. Как правило, он сопряжен с целой суммой неотвратимых социальных угроз. Творчество и власть доктрины — это тема, которая может быть в принципе прослежена в каждой из исторических эпох, но в разные времена она выразилась с разной мерой интенсивности. XX век в этом смысле бьет все рекорды.

Искусство в культуре тоталитаризма предельно обнажает действие власти идеологической доктрины. Искусство соцреализма позднего сталинского периода, искусство гитлеровского периода истории в Германии, искусство маоистского Китая и современной Северной Кореи лишено перспективы временного существования (разве в значении казусного раритета). В сущности



это бесполезное (для исторического времени) искусство с очевидной однозначностью и вульгарной прагматикой семантических значений, которые и определяют оскопленность самое искусства. Абсолютная власть означает энтропию свободы. Это попытка вывести из сферы человеческого знания творческий опыт, выращенный свободным Духом.

В знаменитой триаде *свобода — равенство — братство* «свобода» не случайно на первом месте. Она как будто включает «равенство»: свобода ради достижения равенства. «Братство», видимо, следует отнести к сфере чувственного единения — к рефлексии на синергию «свободы» и «равенства». Последние как будто входят в круг рационального постижения, но эту дилемму в сущности невозможно распространить на творчество, ибо *равенство в творчестве* — абсурд, если иметь в виду сам творческий процесс и конечный результат этого процесса, а не социальные обстоятельства творчества жизни творцов. Возможен логический допуск: равенство перед лицом всеобщих универсалий в ситуации



максимально узкого выбора (литургические композиции прошлого, стилевые установления эпох барокко, раннего классицизма...). Возможно также утверждение, что поиск индивидуально «неравного» соотношения с универсальными уложениями — задача, решаемая в пространстве истории.

Фридрих Ницше когда-то выдвинул идею двух свобод: свободы *от* и свободы *для*. При этом он не разделял внешние и внутренние факторы, формирующие в сознании ощущение свободы (несвободы) в конкретное время и в конкретной ситуации.

В творчестве свобода *от* и свобода *для* слиты. Есть различия во внутреннем

ощущении этих свобод. Свобода для — прерогатива личности, освободившей во вне и внутри себя пространство для действия в конкретном направлении. Но путь к свободе *для* напрямую связан с обретением свободы *от*. Здесь два вектора преодоления: преодоление внешних факторов и преодоления себя, выбор из множественных интенций, селекция и концентрация воли — суть перетекания ощущения свободы *от* к свободе *для*.

Не менее зыбким оказывается понятие творчества. Видимо, не всякая деятельность может быть причислена к собственно творчеству. Мысль Платона о сущности творчества «Все, что вызывает переход из небытия в бытие» как будто покрывает все процессы созидания. Но тут Платон имеет в виду сферу Духа, участие Духа и духовность бытийного результата. Творчество — это процесс, контролируемый не только разумом, но и всеми иррациональными посылками природы. Желать того, что можешь сделать, и делать то, что хочешь, — результат импульсов, исходящих как от разума, так и от имени глубинных ощущений. Что можешь — подсказывает разум; что хочешь — ощущает иррациональная сфера.

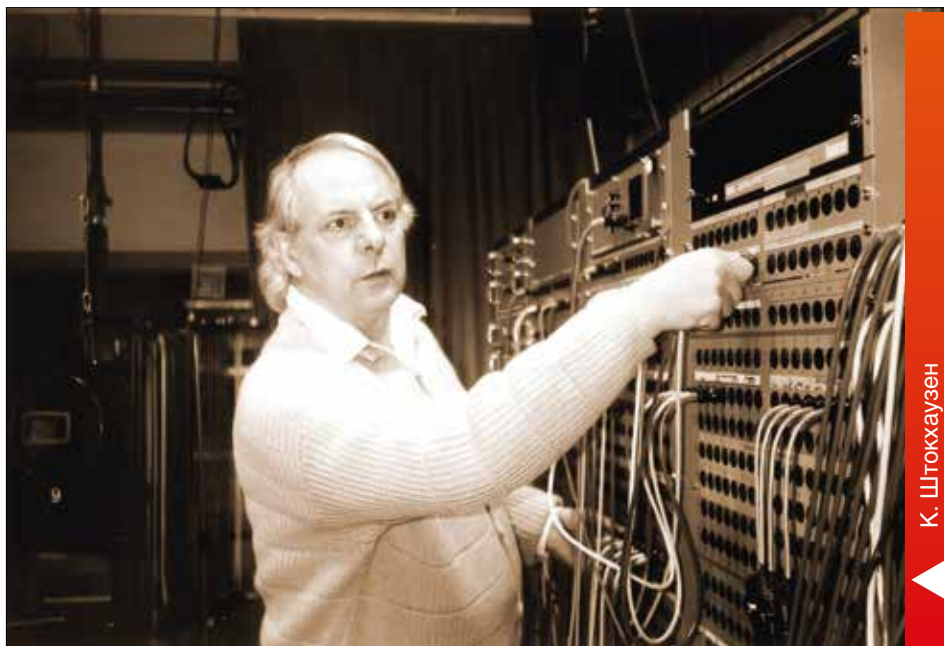
Право на творческую свободу — право «вооруженного интеллекта». Однако сама необходимость реализации этого права отыскивается в глубинах всего иррационального духовного пространства. Но первоимпульсом должен быть сигнал о готовности реализовать такое право, о готовности, если угодно, ремесленной, той самой, которая отвечает качествам профессионализма в понимании овладения суммой универсалий. Творческая свобода



становится реализацией права движения вовнутрь, к поиску индивидуального тона. В ходе такого поиска происходит вовлечение или отвержение тех или иных умений творца с учетом, что отстранение конкретных технологических моментов происходит в ситуации полного владения отстраиваемыми средствами. Таким образом, мы снова приходим к выводу, что творческая свобода — это прежде всего свобода выбора. Но сама по себе идея выбора предлагает широчайший спектр устремлений.

Свобода для творческого сознания — это искомая величина. Ее ищет и напряженное *ratio*, и острое чувствование. Свобода — это непреложное стремление реализовать право выбора пути воплощения индивидуальной интенции. Творческая свобода завоевывается в поиске. Часто в многоканальном поиске жизненного режима существования (способного обеспечить сам процесс творчества), очерченной совокупности средств воплощения замысла и даже (в музыке) путей исполнительского воспроизведения результата. А для исполнителя — концертно-сценического или дискографического воплощения усилий.

Понятие свободы вообще теснейшим образом скоординировано с понятием (точнее, с осознанием) *предела свободы*. Понятие абсолютной свободы абсурдно. Для каждого индивидуально сознания (и для творческого в первую очередь) отказ от какой-то части возможных свобод во имя сохранения главных — норма, данная каждому в точном (или неточном!) ощущении. Отношение понятий «свобода» и «распушенность» (в творчестве, особенно в современном, это тоже встречается сплошь и рядом) зиждется на деструктивном ощущении





А. Скрябин

предела свободы. Существуют внешние и внутренние факторы формирования «чувства предела». Внешние — не контролируемые творцом — воздействуют либо в режиме толерантности (со стороны творческого сознания), либо в режиме преодоления. Последнее может выразиться либо уходом в себя, либо сменой жизненного пути. Внутренние факторы порождаются частично рефлексивно-внешними, частично — той самой иррациональной сферой. Именно они формируют направление селективной воли, намечающей круг действия и отстраняющей все, выходящее за пределы выбора. Сам же выбор может опираться на всеохватное чувство свободы (в том числе и «свободы преодоления»), но может круто свернуть на дорогу конформизма.

Можно предположить, что каждое творческое сознание вопрошает самого себя: «Кто я в этой жизни? Субъект или объект?». Тоже в сущности гамлетовский вопрос. Вероятно, каждый чувствует, что «Я» — это выпуклое явление, а не статистическая единица и уж, конечно, не «статистическая погрешность» в исторической фиксации. Не фамилия в справочнике, хотя это тоже заметный штрих в биографии — незанесение в справочник означает присутствие в историческом процессе вообще, даже в значении статистической единицы. Именно это случилось с автором тех самых лагерных Прелюдий и фуг, с которых я начал свои размышления. Боязнь безразличия — быть может, самая нервная боязнь творческого сознания. Это боязнь потерять ощущение собственного статуса. Сама статусность по отношению к творцу имеет двойственный аспект: статус в общественно-бытийном ракурсе и статус, отраженный самосознанием, как самооценка

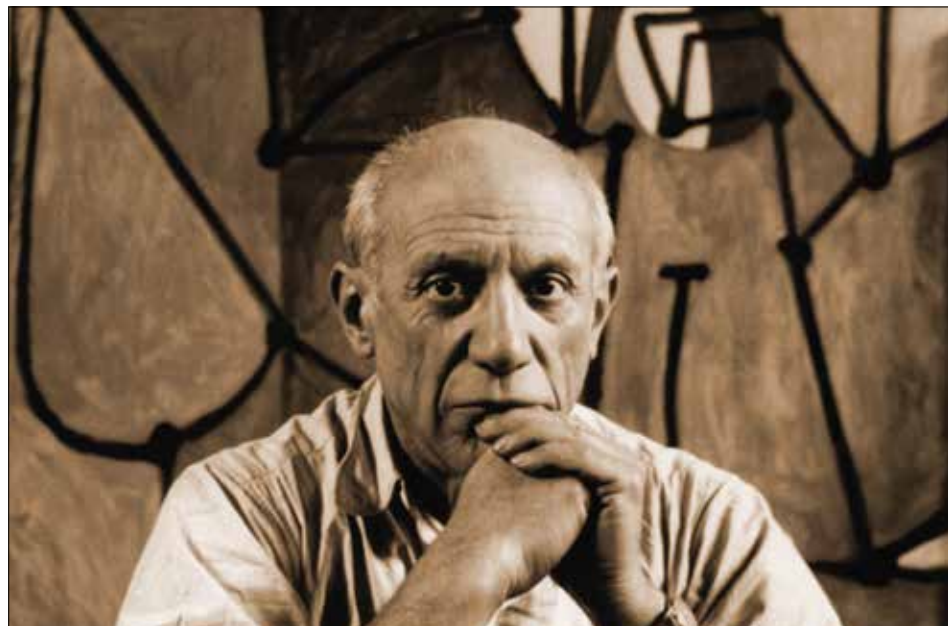
и самоощущение, позволяющее пропустить в себя великое наставление: «... Хвалу и клевету приемли равнодушно»... Стремление к слякотности статусов — природное стремление жизне-творящей воли. Высокий общественный статус может быть дополнительным источником укрепления чувства творческой свободы, но может также означать полную подчиненность внешним факторам ограничения свободы. Бегство в конформизм — одно из следствий террора в нашей недавней истории — результат работы власти с творческим сознанием как с неодушевленным объектом. Метод кнута и пряника (основной в 30–50-е годы нашей истории), с одной стороны, породил массовые конформистские рецидивы, с другой — служил средством селекции, выделяя историческое величие случаев непреложного самоутверждения свободной творческой воли.

Возможно, бегство в себя, уединение как воплощение свободы *от* — один из способов смены пути (как формы противления). Уход в себя — устремле-

на слова А. Ахматовой), подтверждает непреложность выхода на поверхность свободного духа. Искусство, загнанное в катакомбы, загнано туда временно.

Творческое «Я» как субъект — многосторонне атакуемая величина. В сущности борьба за свободу — это перманентное состояние творческого сознания. Взять хотя бы такое тривиальное явление, как мода. Это тоже внешний фактор воздействия. Мода можно покориться, моде можно противостоять, эффективнее всего — индивидуально преломить. Сегодня мода на плюрализм, который может означать плюрализм моды. В любом случае соотношение с модой — одна из форм свободного поиска. А уж стать законодателем моды — истинное вождение.

Но мода в сущности для сильной индивидуальности может быть и позитивно ограничительным соблазном. Гораздо страшнее те вызовы, которые требуют максимальных усилий в реализации свободы *от*, т. е. смены пути. Как правило, это те препятствия, которые не контролируются творческим созна-



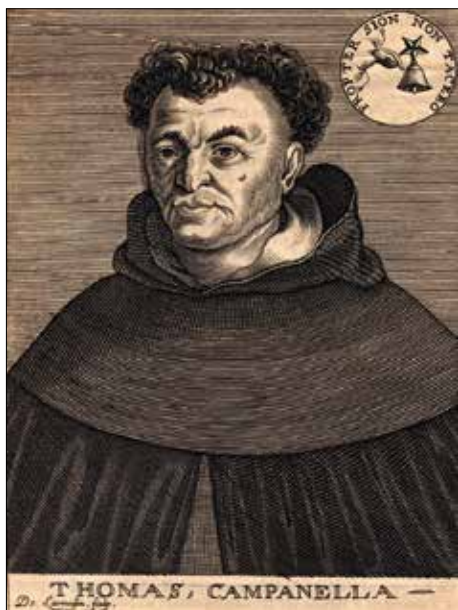
П. Пикассо

ние к условному «Я» (как кантовскому ноумену) — в определенной ситуации способ самосохранения. Все сотворенное в неволе — плод этого ноуменального «Я». Но уход в себя нередко символизирует уход из-под пресса идеологического императива. Пример Четвертой симфонии Шостаковича, творений советских «авангардистов-шестидесятников» и многое другое в нашей истории, созданного, что называется, *de profundis*, вопреки официальным требованиям (например, Реквием Б. Тищенко

нием, чаще всего внешние императивы, к которым, кстати, следует отнести и «всепобеждающую моду», способную не пропускать на уровень общественного одобрения все находящееся в стороне от «модного приговора». Все сильно воздействующее и неконтролируемое творческим «Я» создает условия для покидания пути — крайней формы противления во имя свободы. Смена пути жизненного и смена пути творческого — *разные* смены, разные уходы от неконтролируемых сил, ограничивающих

свободу. Нередко смена творческого пути под давлением идеологического прессинга — акт конформизма. Тогда «Я», в сущности, превращается в объект.

Высшая ценность — это человек. Хотя бы потому, что все ценности этого мира (кроме природных) — результат свободных действий человека. Всякий контроль над мыслями, насильственное формирование мировоззрения, идеологии и ментальности суть отрицание в человеке человеческого, т. е. покушение



THOMAS CAMPANELLA —



С. Дали

на высшую и конечную ценность. Вместе с тем ни одна государственность не отказывается от тех или иных форм идеологического внушения. Здесь, как и во многом другом, все решает мера. Императив тоталитарной власти — знак отношения к человеку, прежде всего к человеку творческому как к очевидному объекту.

Творческая свобода и параметры стиля времени — отдельная и совершенно особая тема осмысления.



О. Мандельштам

Можно предположить, что существует два типа художников, различающихся по признакам отношения к сумме стилевых универсалий того или иного художественного времени: те, кто полностью совмещаются с осознанной суммой норм и принципов художественного мышления, устремляя свое искусство к вершине творческого освоения названных норм, и те, кто со всей очевидностью стремится выйти за пределы стилевых предписаний. Если вспомнить мысль о том, что искусство — язык духовного опыта, а сам этот опыт — нечто пребывающее в постоянном движении, то логическое обоснование различий становится весьма проблематичным. Здесь, скорее, речь о нашем чувственном постижении этих различий. Рамо и Куперен воспринимаются как некие «стилевые символы» времени, условные «абсолюты» стиля. Но это наше восприятие, утратившее суммарное чувство *того* времени. Бетховен и сегодня воспринимается нами как Самсон, колеблющий опоры, как разрушитель классицистских оснований. Но тот, кто впервые услышит, к примеру, его Второй фортепианный концерт, не сразу придет к мысли,

что он принадлежит перу Бетховена, настолько усредненно классицистские нормы довлеют здесь. Однако и великие французы, и Бетховен, и вообще все отмеченные Историей исповедовали свободный творческий Дух — свободу выбора, свободу дерзновения и свободу ограничения. Ибо созданное ими несет в себе знаки абсолютного соответствия тому, что мы ощущаем как художественную правду. Свободная эластичность творческого духа — предусловие (в нашем искусстве) всего того, что можно назвать интонационной правдой.

Выразить эту правду от имени своего времени — сверхзадача, решаемая только в условиях свободного творческого волеизъявления. Казалось бы, для того, чтобы воплотить это намерение, художник должен остаться наедине со временем. Но всякое время имеет как свое настоящее, так и свою ретроспекцию. Последняя (в значении опыта веков) встроена в то, что мы привычно называем образованием. Груз образования давит всегда, но свободная творческая воля в состоянии преодолеть его «остановленность». Отношение к прошлому намечает черту предела в ограничениях собственной свободы выбора.

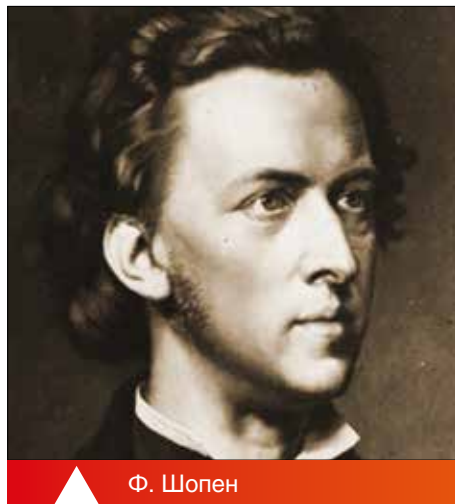
Кажущаяся беспредельной свобода авангардных устремлений — это попытка остаться не наедине со временем (хранящим всю суммарную память), но наедине с настоящим. Теоретическая оформленность новых «техник» — своеобразная претензия на историческую пролонгацию, т. е. на вхождение в «круг ретроспекции» для будущих времен. Получается, что бегство от прошлого устремлено в пространство будущего прошлого, что будущее — все то же суммарное время со своим настоящим и со своей ретроспективой, т. е. ресурсом для свободного выбора. И выбор этот на самом деле не уйдет от соблазна затронуть любые глубины, даже минуя не ушедшую актуальность прилегающего исторического времени.

Сегодняшний человек вправе воскликнуть: «Мы свободны, мы получили доступ к мировому знанию!». И это действительно знак высшей меры освобожденности человека. В античной древности бытовала мысль о том, что знание освобождает, устраняя иррациональные страхи и желания. Но в творчестве все наоборот! Знание приводит в острое волнение всю иррациональную сферу. Знание — побудитель фантазии, путь которой свободен в силу вмешательства иррационального фактора. Разум может быть подточен конъюнктурой, иррационально-чувственное, иррационально-ощутимое не подвластно этому и свободно по определению. Знание устанавливает границы возможного, оберегает от разочарования в случае попытки совершить невозможное (т. е. целиком поддаться иррациональному). Самоконтроль для самостояния — власть рационального. Отсутствие подобной власти или неожиданно вольная трактовка ее порождает самые различные последствия, нередко отвергающие вовсе жизнь сотворенного во времени.

Всякая художественная личность свободна в выборе пути рационального самовоспитания — этого неотъемлемого компонента в формировании творческого облика как предусловия природной свободы самоощущения, таящейся в иррациональной глубине. Опора на знание кажется главным в деле рационального самовоспитания как достижения свободы в границах познанной необходимости. Именно *ratio*, апеллируя к сфере знания, сообщает художнику о предпочтениях окружающего мира и ставит перед ним вопрос: должен ли всегда общий интерес включать интерес творца — определять, косвенно или прямо воздействовать? Ответы всегда бывают разными, ибо мера включенности в общий интерес у разных художников разная. Да и само понимание «общего интереса» разное. Для

одних — интерес интеллектуальных элит, для других — интерес усредненной массы, для третьих — вовсе жизнь сотворенного в будущем. В любом случае рациональное самовоспитание (как путь к свободному выбору) в качестве сердцевины, оси вращения всех вовлекаемых смыслов содержит отношение «творец — перципиент» (в нашем случае прежде всего «композитор — слушатель»). Свобода слушателя тоже зависит от свободы творца. Художественная неудача для слушателя — некое вычитание из его свобод. То есть творческая неудача влечет за собой чувство несвободы слушателя. Творческая удача воспринимается в значении *истинной* величины. Есть поверие: только истина освобождает. Значит, творческая удача — истина.

Зависимость от воспринимающей



Ф. Шопен

среды порождает право поставить наряду с вопросом о свободе творчества вопрос о «творческой несвободе». В конце концов общий интерес формируется массами, которые, будучи многослойными, находятся под воздействием тех или иных идеологических инъекций. Формирование самих масс — процесс весьма различный в разные времена, и суммарный образ условного общего интереса может быть то односложным, то многосложным. Были у нас периоды, когда мы достигали безоговорочного превалирования односложности, что-то вроде симулякра свободы, когда угнетенные и поработанные кричат, что они свободны. Мы пережили подобное время, которое по принципу крайнего парадокса совпало со временем рождения шедевров музыкального искусства (музыка в силу абстракции своей сохраняла знаки величия в правде). Именно в это время рождаются те самые Прелюдии и фуги, с которых



Н. Паганини

я начал рассказ. Что и говорить, если это время рождения Пятой симфонии Шостаковича!

Толерантность давно уже стала призывом от имени глобализации, от имени процесса внедрения универсальных норм музыкальной жизни и творчества, рожденных в северном культурном поясе. Толерантность в музыкально-творческой среде нашего недавнего прошлого была замещена своей противоположностью — так называемой принципиальностью, точнее, монопринципиальностью, нагруженной как идеологическими, так и стилистическими предрассудками. Сегодня же толерантность мы ощущаем как нечто включенное в круг представлений о свободе. Толерантность призвана, в определенном смысле обобществлена и становится главной предпосылкой для самоопределения творческого сознания. Она становится предпосылкой свободы выбора в решении намеченной творческой задачи, снимает необходимость оглядываться на реакции масс и правящих кругов. Но это вовсе не означает, что толерантность, нивелируя во многом внешние факторы, вовсе снимает проблему рационального (и чувственного!) ощущения предела свободы. Самоконтроль выходит здесь на первое место, самоцензура становится на место цензуры, и все это происходит в атмосфере молчащей критики. Последнее обстоятельство — обратная сторона толерантности. Допуск всего в атмосфере согласия снимает с повестки дня знаменитую тему системных дискуссий прошлого: «как правильно писать», «что не допускать», «куда двигаться» (т. е. не двигаться). Дискуссии по так называемым творческим проблемам (непрерывный аксессуар всех

пленумов Союза композиторов) канули, будто и не было их. Теперь граница возможного — вопрос, адресованный прежде всего индивидуальному сознанию. Атмосфера европейской толерантности в XX в., достигшая, наконец, наших берегов, сформировала то, что мы сегодня называем плюрализмом: сначала плюрализмом авангардных «систем», потом плюрализмом в широком понимании, по сути без берегов, наполненным такими понятиями, как полистилистика, интертекстуальность, коллаж, направления с префиксом «нео», миниализм, свободная сонорика, вся сумма формульно предложенных авангардных «техник» и даже «новая простота».

Предел свободы в разные эпохи определялся разными факторами. И трудно сказать, какие из них — внешние или внутренние — преобладали. Внешние факторы могли быть неблагоприятными, и их приходилось преодолевать во имя осуществления самого творческого процесса; они могли быть благоприятны, но ограничивать свободу содержательными параметрами жизнеобеспечивающего заказа. Все ограничительные рога на пути свободы не перечислить. Они индивидуальны для каждой жизнетворческой коллизии и размещены главным образом в круге тех самых внутренних



Ф. Лист

факторов, очевидных лишь самому творцу. Кажется, что XX век открывает врата свободе на полную их широту. От имени свободы совершается ниспровержение многовековых музыкально-грамматических оснований, рождается полихромный ряд (на выбор!) векторов пересмотра и смены путей конструирования интонационного поля. Но вот ведь парадокс! Каждая из предлагаемых «систем» несет в себе свой императив алгоритма — параметров, строго определяющих круг действия. Круг этот может быть весьма широким, но это все же круг, предел, за который выходить не позволяет упрежденно данный алгоритм. Он дан и от имени универсалий «системы», и от имени сочиненных условий конкретного соотношения с ней. Иногда внешний и внутренний факторы установления характера и пределов действия переплетаются самым причудливым образом. Впервые исполненные в России 5 ноября 2016 г. прославленные многочисленными описаниями «Группы» Штокхаузена для трех оркестров, по словам вдохновителя исполнения Владимира Юровского, несут в себе историческую инерцию обращения к имперскому масштабу оркестра и одновременно резкое оттолкновение от принципа синхронности «звукового шага», от любой возможной ассоциации с менталитетом эпохи нацистского рейха. Это внешние факторы. А внутренние касаются самой техники композиции, содержащей множество параметров-свидетельств назначения пределов собственно свободе. С уверенностью можно сказать, что ни одно произведение из классики прошлого не несло в себе столько предустановленных знаков предела свободы фантазийного полета. Но конечное впечатление от звучания прежде всего связывается с образом законченно свободного раскрепощения творческой интенции. И этот «образ свободы» формирует свобода выбора, направленного на воссоздание эффекта непредвиденности хода звуковых событий, каждое из которых несет элемент неожиданности для слуха, возвращенного классикой минувших эпох. Извечный парадокс, связанный с понятием свободы, отразившемся в нашем чувственном восприятии. И вся эта звуковая неожиданность предстала перед абсолютно полным главным филармоническим залом Москвы как предельная новизна. И подумалось тогда, что подлинно новое, свершившееся как искусство, воспринимается исключительно в атмосфере толерантности. Последняя, однако, — слоистая сфера рефлексии, подверженная к тому же эволюции.

Вообще, толерантность вовсе не означает монолитности «воспринимающего

поля». Именно сегодня, в целостном достаточно толерантном контексте возникают различные объединения, ассоциации, секции. По интересам и стилевым ориентирам, от АСМ-2 и МОЛОТА до новой «Могучей кучки». И это безусловно знак свободы.

Сфера исполнительства также напряжена поиском своего пространства для выявления творческой воли. Свобода исполнителя ограничена многократно. Во-первых, композиторским текстом как таковым. Во-вторых, исполнительской стилиевой (в предполагаемом звучании) традицией эпохи создания произведения (это особенно актуально для эпох с ушедшим из практики инструментарием). В-третьих (по отношению к классическому наследию), историческими традициями исполнения того или иного произведения



Д. Шостакович

(стиля). Аутентичное исполнительство — максимальное ограничение свободы, но как результат свободного выбора. Абсолютное ограничение свободы интерпретации и абсолютное сближение с «историческим подлинником» невозможны в силу психологических причин: ментальность нашего времени так или иначе транслирует свои обертонны в результирующий итог, хотя исходное намерение и связано с максимальным погружением, в иную, ушедшую из обихода, но сохраненную в творении ментальность.

Исполнительская свобода возможна только на фундаменте самоконтроля, более того, на фундаменте самопознания и самоощущения собственных возможностей и индивидуальных свойств. Взять хотя бы вопросы темпового решения. Даже если предположить

абсолютную меру виртуозного владения инструментом, исключительно в сфере самоощущения остаются все проблемы звукоизвлечения (для пианиста — тайны личностного контакта с клавиатурой, тайны, обеспечивающие дление и звукосопряжение). Но именно эти индивидуальные свойства в первую очередь являются регулятором темповых решений, хотя они вовсе не единственны. Постигание семантики произносимого подталкивает к поиску соответствия смыслу в решении артикуляционных задач. Акробатический темп смажет линейно-выразительную насыщенность виртуозных фигураций, лишит их внутренней «вокальвесомости» (по Асафьеву, в приложении к романтической классике). Слишком медленное движение без должной полноты (и красоты!) звуконасыщения приведет к «артикуляционной гибели» и разрушению природной текучести формы.

Свобода в исполнительском решении подразумевает не только поиск индивидуальной направленности применения ресурса владения инструментом. У слушателя чувство «свободно интерпретируемого» возникает при слиянии разных свойств и умений исполнителя. Достижение избранного волей результата — итог взаимодействия рациональных и иррациональных (чувственных) оснований в природе дарования, в предварительной работе и в феномене сценического самовыражения интерпретатора. Некая интонационная правда, являемая нам, правда и от имени стиля, и от имени индивидуальности, вообще присутствие индивидуального знака (при соответствии представляемым нормам стиля) сообщает звучанию вожделенный «привкус свободы». Грубое превалирование индивидуального знака над всей совокупностью стилевых представлений уравнивается с понятием распушенности. Тут уже свобода присутствует как непознанная необходимость, т. е. как нечто эпатажно и нелепо отстраненное от опыта, вобравшего в себя совокупность индивидуальных наклонений *сохраненного стиля* — этой высшей и в обязательном порядке сберегаемой драгоценности.

Исполнитель в сущности — самый несвободный из всех творящих. И, как всякий несвободный, он, по словам Пастернака, «идеализирует свою свободу». Для него свобода — это прежде всего радость исполненного долга. На пути к итогу он совершает творческий акт присвоения композиторского замысла. Он становится создателем искусства. И это подлинно творческий акт, ибо, согласно упомянутой выше мысли Платона, все, что вызывает переход

из небытия в бытие, — творчество. Исполнитель осуществляет второй акт перехода в бытие (т. е. в звуковую реальность). А подлинное творчество немислимо вне свободы самоощущения и действия.

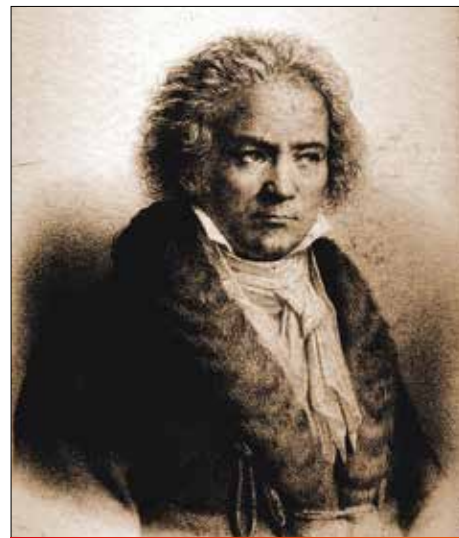
Ремесло, «подножие искусства», в сущности поэтическая данность, один из определителей параметров свободы действия. Отделять ремесло от творчества не следует даже на стадии обучения, ибо само овладение любым сегментом ремесленного знания — источник собственно «творческой радости». Без овладения ремеслом покусительство на творчество равноценно юридической формуле «покушение с негодными средствами». Вся ремесленная основа — многозначная сущность, предохраняющая несколько параметров стилевого абриса творения. Это прежде всего основные критерии языка, которые можно уподобить фундаментальному периметру, за пределы которого звание целого выйти не может. Таким образом, ремесленная основа — это ограничитель свободы выбора, назначающий контур свободы *от* — от всего остального, возможного в принципе и невозможного сейчас. Но подобное ограничение намечает одновременно поле действия свободы *для* — для реализации конкретного замысла, избранного и воплощенного свободной волей.

Ремесло действительно источник силы и свободы *для*. Владеющий ремеслом не тяготеет заказом, который



Ф. Гойя

по определению несет в себе ограничение свободы, предпосылая некие параметры содержательного поля. Опора на гибкое владение ремеслом позволяет находить индивидуальные (т. е.



Л. ван Бетховен

неожиданные) решения в сфере действия закрепленных универсалий при исполнении самых разных заказов на некий «конечный смысл». Владеющий ремеслом всегда испытывает радость от заказа, несущего в себе знак социальной целесообразности (и призванности). Это радость готовности исполнить заказанное на уровне свободного творческого соотношения с идеей. Владение ремеслом позволяет даже при необходимости отклониться в сторону спасительного конформизма, не утратив полностью ни художественного лица, ни художественного наполнения.

В наши дни овладение ремеслом играет особую роль и одновременно несет в себе очевидное требование к умножению умений, резкому возрастанию количества предпосланных к овладению ингредиентов обучения. Как говорилось, мы входим в эпоху плюрализма, в которой, однако, каждый (sic!) несет в себе чувство чего-то *незаменимого*. И, хотя это чувство у каждого оттеночно свое, оно в любом случае опирается на опыт прошлого.

Плюрализм — пространство для выбора свободной воли, которая все же не должна игнорировать это самое чувство *незаменимого*. Плюрализм средств — важнейшая предпосылка, но еще важнее — плюрализм как право свободного выбора замысла. Подобное может осуществляться лишь в свободном резонансе с предпосылками общественной жизни. В музыкальном творчестве мы достигли подобного права, реализация которого ограничивается факторами, привносимыми не только глобализацией и вытекающим из нее «модным приговором», но и противоположным императивом на векторе усиленного «сохранения самобытности» извечными средствами и сигналами.

Но плюрализм — это не только то, что расположено «по краям». И это не только опыт. И не только опыт смешения. Это также ожидание неожиданности, жажда новопривнесений от имени свободной творческой воли. В конце концов гений — это и есть вызов от первого лица, реализация неукротимой воли, ведущей к не знаемой ранее цели.

Существует суждение, что необходимо твердо отстаивать свои убеждения, даже осознавая их относительность, что это признак цивилизованного человека. Возможно. Но при этом творческая натура в принципе открыта к движению. Настояние на относительно ценных принципах — это тоже весьма относительное настояние, чреватое предпосылкой ограничения свободы — свободы *расширяющегося выбора* в условиях относительной (т.е. зыблемой) ценности устоев.

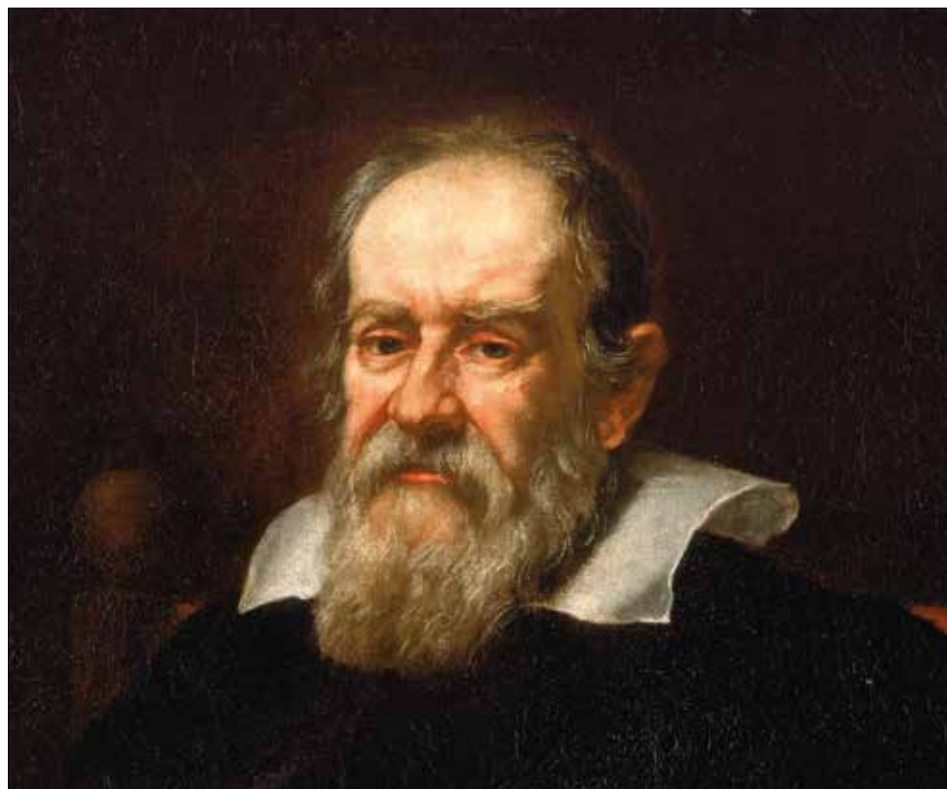
Завершая свои совершенно спонтанные размышления, вспоминаю чеховского Фирса, ненавидевшего свободу, которую называл волей. Слово «воля» в русском языке имеет двойной смысл. В сущности это «обогащенная свобода» — свобода, обогащенная волей, т.е. правом и жаждой действия. А действие влечет за собой ответственность, которой больше всего боялся Фирс. Душа его была воспитана рабством, не ведавшим напряженной ответственности. Творчество же — это по сути синоним ответственности, дитя свободы.



М. Булгаков

Свобода суть ответственность. Радость от содеянного — высший измеритель

чувства свободы, воплощение синдрома ответственности. Последнее, по всей вероятности, бывает двух типов: ответственность, основанная на страхе, рефлексия на понуждающий императив и ответственность, основанная на морали, рожденная свободным волеизъявлением. Сегодня мы живем в благословенные времена, когда внешние факторы, формирующие ответственность и присутствующие в значении императива, почти убраны из сферы действия. Сегодня чувство ответственности лишено сопротивленческого оттенка, столь характерного для музыкального искусства советской поры. Сегодня нет места подвигу типа того, который совершил создатель первого в истории новой Европы полнотонального цикла Прелюдий и фуг в 1937–39 гг. Сегодня чувство творческой ответственности (как творческой свободы) формируется в каждом индивидуальном сознании по-своему. Творческая личность освобождена от многих довлевших ранее внешних факторов (кроме социальных призывов). Но на стезе беспредельной свободы выбора творящее сознание входит в пространство размытых пределов, рискует потерять чувство параметров формы и и тем самым превращает наши ожидания, скорее, в грезы, нежели в предвидения. ■



Г. Галилей

Андрей ПИСАРЕВ И ЕГО РОЯЛЬ



Нонна Толстых



Фото из архива А. Писарева

Семья. Учеба и учителя

— Начнем с начала. Как Вы пришли в музыку? В семье были профессиональные музыканты или любители?

— Музыкантов в семье не было. Мои родители к искусству отношения не имели. Отец был токарем шестого разряда и всю жизнь проработал на заводе Россельмаше.

— Насколько я знаю, шестой — высший — разряд имели уникальные мастера своего дела?

— Да, это была элита рабочего класса. Они вручную на станках вытачивали самые сложные детали. Работа требовала точного глазомера и безошибочных движений. Родители познакомились в Волгограде, куда мама (будущий инженер-мелиоратор) приехала на практику из Москвы. По месту ее распределения родители приехали в Ростов-на-Дону, где я и родился.

Так что относительно музыки в семье могу только сказать, что мама любила петь, а во время учебы в Москве регулярно посещала оперные спектакли в Большом театре. Когда я рос, в 1960–70-х гг. множество детей занимались музыкой — это считалось полезным и престижным. Чтобы купить пианино, приходилось предварительно записываться и ожидать много месяцев. Музыкой занималась моя старшая сестра. Кроме всего прочего, это было удобно: известная в Ростове музыкальная школа имени Н. А. Римского-Корсакова, где она и училась, располагалась в нашем доме. В семь лет нас с моим братом-близнецом туда отвели, хотя ни он, ни я не проявляли особенной предрасположенности к этому

«Браво, Андрей!» — внятно раздалось в секундной тишине Большого зала Московской консерватории: так профессор С. Л. Доренский подытожил прекрасное исполнение «Времен года» Чайковского своим учеником.

Писарев начал цикл робко, нащупывая, задумчиво грезя и по-детски наивно спрашивая. Постоянно варьируя интонацию опять и опять повторяющегося вопроса, пианист заставлял рояль петь, шептать и рассказывать, сохраняя неизменно движущийся лирический покой. Можно много и подробно размышлять об исполнении музыкантом каждой миниатюры цикла, о продуманной драматургии целого, о многообразии красочных деталей. Можно удивляться неожиданному сочетанию простоты, мудрости и замечательной мастерovitости в искусстве артиста. Вспоминать удивительную естественность интонирования, точно рассчитанную и выверенную. Богатство, разнообразие звукоокрасок. Превосходную тембровую и ритмическую полифонию фактуры, позволяющую проследить, наслаждаясь жизнью каждого голоса, за его звучанием. Врезался в память невесть каким образом представленный слушателю чистый свежий колорит снежного ноябрьского воздуха и превосходная тембритмическая полифония «Святок».

Удивительное звукоокрасочное многообразие «Времен года» сменила головокружительная виртуозность четырех шопеновских Скерцо. Честное ясное звучание рояля в исполнении Мастера, не прячущегося за педализацию, но умело пользующегося ее возможностями и в кантилене, и в моментах блистательно подвижных. Грандиозные — но не превышающие возможностей рояля! — контрасты; кульминации, создающие образы трагически величественные; лирически величавые и скорбные эпизоды, приводящие к сокрушительным кульминациям произведений. Таким демонически виртуозным в противопоставлениях состояний, темпов, сбивов дыхания, перемен колоритов и предстал Шопен в трактовке пианиста.

С заслуженным артистом России, профессором, деканом фортепианного факультета Московской консерватории, педагогом ЦМШ, лауреатом международных конкурсов Андреем Александровичем Писаревым мы разговариваем о профессии, семье, годах учебы и учениках, концертах, ситуации в академическом музыкальном искусстве и образовании, о перспективах их развития.



делу. Проверили слух и память, видимо, ничего обнадеживающего не обнаружили и объявили, что в класс скрипки мы не годимся. Однако все же спросили, кто хочет заниматься на фортепиано. Брат промолчал, а я подумал, что это невежливо, надо кому-то соглашаться, потому и объявил, что я хочу. Меня взяла в свой класс известный в Ростове педагог Э.И. Палобекова, у которой я проучился восемь лет. Сейчас я понимаю, что она сумела привить мне верное отношение к музыке и дать солидное музыкально-пианистическое основание, на котором я мог полноценно развиваться дальше. Впрочем, до пятого класса никакого усердия я не проявлял, честно просиживая за пианино «целый час» (!) перед каждым уроком. А вот потом мне стало интересно, я стал серьезно работать и воспринимать музыку как профессию, к которой хочу себя приготовить. Школу окончил с до-минорным циклом из второго тома ХТК, первой частью Седьмой сонаты Бетховена, Вторым скерцо и Этюдом № 12 ор.

10 Шопена, Шестой рапсодией Листа и 21-м Этюдом Клементи.

— *Хорошая профессиональная заявка!*

— В 15 лет родители отпустили меня одного в Москву в Мерзляковское училище. Тут мне опять повезло: я попал в класс к замечательному музыканту Борису Абрамовичу Шацкесу.

— *Как Шацкес занимался? Рассказывают, что он многое перенял от своего отца Абрама Шацкеса — любимого ученика Н.К. Метнера и тонкого артиста-художника.*

— Главное, чему учил Шацкес, — отношению к звуку, к музыке. Он потрясающе знал музыку, всегда сидел за вторым роялем и все играл вместе с учеником.

— *Этот метод работы среди педагогов имеет горячих приверженцев и не менее пылких противников. Одни утверждают, что такой показ «управление», во-первых, «заражает»*

и «заряжает» ученика; во-вторых, ускоряет обучение, сразу же предлагая образец исполнения. Другие возражают против своего рода натаскивания, мешающего ученику себя слышать...

— А ученику иногда и не надо себя слышать! Мне кажется, что для музыканта лучше много не говорить, а просто взять звук! Борис Абрамович все объяснял и показывал играя. Инструмент звучал у него превосходно, мог выразить сотни оттенков настроений и красок. Педагог добивался от каждого студента точности передачи состояния в звуке, убедительности исполнения. В работе он во всем и всегда двигался от звучания, начиная от микроинтонации до выстраивания крупной формы.

Занимался Шацкес по-разному, сообразуясь с возможностями данного ученика. Например, была у него одна не очень одаренная студентка. С ней он работал очень тщательно и подробно. А я завидовал, ревнуя: «Если бы со мной так занимались!». Наверное, педагог лучше меня тогдашнего понимал, как,

сколько, в каком режиме с кем работать. За четыре года в училище я много переиграл: первую часть Второго концерта Рахманинова (на первом курсе), Второй концерт Брамса, Первый Метнера (к столетию его рождения), си-минорную Сонату Листа, «Лунную сонату» Бетховена, «Петрушку» Стравинского (к которому, кстати сказать, никогда потом не возвращался), Девятую ралсодию Листа, Полонез-фантазию Шопена. Заканчивал с Прелюдией и фугой сольдиез минор из первого тома ХТК, Шестой сонатой Бетховена (первая часть), «Дон-Жуаном» Листа, 23 этюдом Шопена, Вторым концертом Прокофьева (первая часть). Второй концерт Брамса, который сыграл целиком на четвертом курсе, в мою дипломную программу не вошел.

— *С этим более чем солидным багажом Вы поступили в консерваторский класс Доренского. А как с Вами работал Сергей Леонидович? Известно, что Б. Шацкес ряд лет, преподавая в училище, был ассистентом в его консерваторском классе и что Сергей Леонидович всегда присутствовал на классных концертах Шацкеса, проходивших неизменно с огромным успехом. Так что можно сказать, что Вы развивались в рамках одной школы, одной традиции.*

— Я не очень понимаю, что такое школа? Что такое русская школа? Была школа Г.Г. Нейгауза, А.Б. Гольденвейзера, С.Е. Фейнберга, К.Н. Игумнова. Они по-разному играли и учили. Доренский окончил консерваторию у Г.Р. Гинзбурга — прекрасного музыканта-виртуоза, Гинзбург воспитывался в классе А.Б. Гольденвейзера. Однако нельзя же утверждать, что они одинаково играли, одинаково слышали и чувствовали музыку.

— *Конечно, нельзя. Тем не менее общее, несомненно, присутствовало, порой запутывая самих музыкантов. Часто вспоминают полуанекдотический случай, когда Игумнов не узнал свое исполнение по радио, решив, что это Гольденвейзер «так плохо играет». А в линии Доренский–Гинзбург–Гольденвейзер при существенной разнице артистических индивидуальностей всем трем музыкантам свойственно высокое мастерство владения звуком, тщательная тембрально-интонационная разработка фортепианной партитуры. Не забудем про вокально-декламационный характер интонирования. И конечно же, у всех — солидная виртуозная база. В общем, тот комплекс, который обычно ассоциируется с понятием «русская школа».*

— Возможно, что общие принципы были. Но как личности, как индивидуальности в искусстве и в жизни, как люди своего времени, разделенные десятками лет и культурно-государственными катаклизмами, эти мастера были очень разными.

Что касается Шацкеса и Доренского, с которыми мне привелось общаться, у них была близость подходов, для них лирика была главное. Для обоих всегда было важно, как поизнести-пропеть лирическую тему. У них музыка могла разговаривать, петь, размышлять, шептать, лепетать, кричать.

Конечно, при всей близости их взглядов на искусство и личным дружеским отношениям они были разными натурами, и я хорошо различал их артистическое и педагогическое своеобразие. Доренский учил не только профессиональным пианистическим секретам, он учил, например, артистическому поведению — как выйти на сцену, как себя преподнести. Для каждого ученика Сергей Леонидович становился наставником и опекуном, лучшим советчиком во всех практических жизненных ситуациях.



Доренский остается для меня огромным авторитетом. Я пришел в его класс в 1982 году, когда он — лауреат международных конкурсов, заслуженный артист России (позже народный) — активно концертировал. Я помню его шопеновские программы, ведь он записал все Ноктюрны, Мазурки и превосходно их играл. Доренский постоянно гастролировал по СССР и за рубежом. Нередко давал большие концерты из самых репертуарных бетховенских сонат, которые неизменно остаются востребованными публикой. Исполнял новую музыку, например, Концерт С. Барбера, который записал на пластинку, пьесы Э. Вила-Лобоса, Р. Щедрина. Сольные концерты Доренского собирали публику в БЗК. Так что общение с ним многое поменяло в моем отношении к занятиям, к музыке.

Поначалу, присутствуя на его уроках с другими студентами, я порой с недоумением размышлял: «О чем это он говорит? Зачем?». А профессор в большом виртуозном произведении, вроде Концерта Листа, мог заботиться о выразительном произнесении-пропевании какой-нибудь незначительной, с моей точки зрения, простой лирической фразы. Для него это всегда было актуально и важно: не только тему — любой пассаж пропеть!

Доренский все прекрасно показывал и рассказывал, объяснял важные детали. Но мог он заниматься совсем по-другому: прослушав исполнение, давал общую оценку прозвучавшему. Или говорил студенту: «Не хватает настроения!». Это уже были уроки для взрослых. Сергей Леонидович вел себя как старший коллега. Молодой музыкант обязан был сам искать источник



Писарев-педагог

Впечатления от работы Андрея Александровича в консерваторском классе фортепиано дополнили и проиллюстрировали многие положения, прозвучавшие в беседах с ним. Присутствуя на занятиях, понимаешь на каком прочном фундаменте основаны исполнительское мастерство и педагогическая практика Писарева, как много унаследовал и развил он из полученного в годы учебы.

Идет работа над Вторым концертом Рахманинова. В фокусе внимания профессора, сидящего за вторым инструментом, — стремление научить слышать фактуру — всю, все ее слои и линии, оживить и одухотворить ее. Писарев дотошно и тщательно добивается выразительного смысла интонации. Профессор немногословен, он постоянно играет, показывая, что бы он хотел услышать в исполнении студента. Происходит ювелирная работа над мельчайшими деталями нюансировки. Красота звучания неотделима от смысла: одна и та же нота, берущаяся подряд, окрашена у Писарева абсолютно по-разному. Дело в том, что в первом случае она завершает построение фоновой фактуры. А во втором — начинает

новую мелодическую линию. И разница в краске и смысле поражает.

Показы Писарева замечательны. Его чудесные *subito piano* — не просто изменение динамики, но всегда пере-краска состояния. Поющие, налитые звуком, полные силы (но без стука и крика!) *fortissimo*. Поучительна для внимательного студента уже сама манера профессора сидеть за роялем во время исполнения. Прямая спокойная спина. Никаких лишних движений — наклонов, покачиваний и пр. Пианист замечательно приспособлен к своему инструменту. Полнейший контакт с роялем — единение и взаимопонимание. Показательно отношение к жизни длинных нот в мелодии, там, где ученик, нажав клавишу, нередко забывает о звучании, переключая внимание на другие слои фактуры. «В длинных нотах не останавливайся, связывай, передавай звук», — советует профессор. Долго добивается точности звуковой линии в арпеджио, исполняемых попеременно обеими руками: «Второй палец все время вылезает, потому что торопишься перенести руку».

недостатков, размышлять, самостоятельно находить решения драматургических и пианистических проблем, выстраивать исполнительскую концепцию. Вот такая школа самостоятельности и профессионализма! Вероятно, поэтому из класса Доренского вышли такие разные артисты.

Пианист и рiано

— *Хочется спросить, как Вам удастся заставить рояль так звучать? Стать таким послушным Вашей воле? Ваше «взаимопонимание» с роялем поразило меня еще во время исполнения «Времен года»...*

— Я люблю инструмент! Любил и люблю заниматься! И всю жизнь учился! Мне кажется естественным и нормальным для музыканта-артиста эволюционировать. Постоянно работаешь, ищешь за инструментом точного соответствия воображаемому звучанию; наиболее удобных, целесообразных движений. Наблюдаешь за собой. Слушаешь, смотришь, анализируешь, как играют коллеги, студенты. Кое-что примеряешь на себя. Например, всегда обращаю внимание на посадку. Иногда смотришь и чувствуешь мысленно, как пианисту неудобно играть. Важно ограничить себя минимумом движений, использовать мышцы спины, всю руку, а играть в основном пальцами, направляемыми плечом. Во всем нужна естественность!

Что-то со временем и опытом меняется даже в основах, в фундаментальных подходах. Например, лет двадцать позанимавшись на фортепиано, я попробовал играть более свободной ладонью, более прямыми пальцами. И понял, что таким образом я могу более точно управлять звучанием, что такой прием более уместен в кантиленных эпизодах.

Жизнь пианиста — это путь к Музыке. К пониманию этой простой в сущности мысли приходишь не сразу. Например, в консерватории я этого не осознавал, не мог понять, что надо не ноты играть!

Конечно, я изменился, что-то наработал, играю сейчас более уверенно, чувствуя, что важна только музыка, которую в этот момент исполняю, а все остальное не стоит внимания. Но для приобретения этой уверенности необходим запас профессионализма, эстрадный опыт и увлеченность делом.

Абсолютно убежден, что для пианиста огромное значение имеет инструмент, на котором он занимается. Сейчас у меня дома стоит старый хороший «Стейнвей». Несколько лет назад



я уже собрался с ним расставаться, потому что настройщики уверяли, что с этим роялем невозможно что-либо сделать. К счастью, судьба меня свела с двумя прекрасными профессионалами, которые буквально спасли инструмент, блистательно отрегулировав механику. Один из них — наш легендарный консерваторский мастер Евгений Георгиевич Артамонов, а второй — прекрасный японский настройщик. Я глубоко верю, хотя кому-то это может показаться странным, что пианисту можно и должно заниматься только на рояле, если он мечтает достичь результатов в своем искусстве! У пианино другая механика, это другой инструмент. Для игры на рояле нужно прикладывать меньше усилий, возникает запас свободы, да и природа звука иная. Так и скрипач не должен заниматься на балалайке. Каждому музыканту нужно изучать, исследовать возможности своего инструмента.

— *А как Вы относитесь к занятиям на электронных моделях? Производители уверяют, что сейчас они достигли уровня возможностей акустических образцов.*

— Крайне отрицательно. У этих инструментов совершенно иная природа рождения звука, чем у рояля. На них невозможно научиться хорошо играть на рояле, где все определяется качеством звучания. И я всегда ясно слышу, на чем человек занимается, это невозможно спрятать. Конечно, я знаю, что многие студенты вынуждены приобретать электрические инструменты для черновой работы. В консерватории процентов семьдесят пианистов иногородние. Они

ждут классов с роялями для самостоятельных занятий и порой просиживают в очереди больше, чем успевают позаниматься. И все же я уверен, что полчаса на приличном рояле лучше, чем десять часов на электронном инструменте.

— *Говорят, что труднее всего научить ученика хорошо педализировать. Действительно, необходимо синхронизировать слуховые представления, движения рук, пальцев, работу ног...*

— Педализировать надо ушами, а не ногами! Здесь незаменим и наиболее эффективен показ педагога, демонстрация характера и качества звучания, к которому нужно стремиться. Гораздо дольше объяснять словами. Да часто это просто не доходит до студента: слишком далекие материи. Даже хороший ученик не сразу обучается этому искусству. Педализация должна быть хорошая. Ее предназначение — дополнение красочности звучания. Она не должна мешать слышать фактуру. Я считаю, что способ педализировать у каждого пианиста всегда индивидуален и ситуативен в зависимости от музыки, которая исполняется, инструмента, акустики зала.

О репертуаре и его накоплении

— *Основательный запас концертного репертуара у Вас образовался еще к моменту прихода в консерваторию. А как Вы его потом пополняли?*

— Хорошо известно, что репертуар концертирующему артисту необходимо собирать с юности. В молодости

учишь быстрее и прочнее запоминаешь. То, что играно в пору учения, потом легче вспомнить, многое остается «в руках», хотя переосмысливается и исполняется порой совсем не так, как раньше. Естественно, программы пополняются всю жизнь. Что-то хочется сыграть самому, что-то просят организаторы концертов. Например, Третий концерт Рахманинова я выучил уже в возрасте за тридцать. А шопеновские Скерцо стал коллекционировать, начиная со Второго, в 15 лет, заканчивая ДМШ. Вот цикл Чайковского целиком играю с 2000 г. Отдельные пьесы, конечно, выучены еще со школы. Последние годы с удовольствием играю программу, где в первом отделении «Времена года», а во втором четыре Скерцо Шопена. Играю и многое другое. Наверно, я не смог бы, как некоторые активно концертирующие артисты, исполнять весь год одну и ту же программу, хотя понимаю, что такой режим позволяет быстро совершенствовать интерпретацию. А кроме того, позволяет заранее учить новые произведения.

— **Значит, пианист должен быть готов к оперативному выполнению заказа организаторов концерта.**

— И не только. К изучению нового репертуара подталкивают и звукозаписывающие компании. Третий концерт Рахманинова я позднее записал с С. Фридманом, а Второй с А. Чистяковым. На том же диске Вариации на тему Шопена. Еще два концерта с оркестром вошли в мой репертуар в зрелые годы — Грига и Второй Шостаковича, и теперь я их с удовольствием исполняю. Причем оба выучил по заказу. Грига раньше не играл, за три недели освоил и очень полюбил. Потом записал с О. Полтевским. Также люблю диск с концертными пьесами Мендельсона для фортепиано с оркестром: оба Концерта, Блестящее каприччио, Блестящее рондо, также с Фридманом. Не так давно сыграл в Японии в трех концертах и сделал моцартовские записи: Двадцатый концерт и сонаты с десятой по девятнадцатую.

Расширению репертуара способствуют и коллеги: я люблю играть в ансамбле и с благодарностью вспоминаю о занятиях в консерваторском классе Т.А. Гайдамович. Поэтому часть моего репертуара — ансамблевые произведения. В этой сфере многое зависит от настроенности партнеров. Например, в 1990-е гг. мы много выступали с Кириллом Родиным. Следовательно, переиграно немало музыки для виолончели и фортепиано, записан диск с виолончельными сонатами Мясковского. Несколько последних лет регулярно

играю с Квartetом имени Бородина. Исполнили «Forellenquintett» Шуберта, юношеский квинтет Дворжака, клавирный Квartet Моцарта. В планах — сыграть Квintет Франка.

С удовольствием участвую в фортепианном ансамбле. Выступал с дочерью [Надежда Писарева — выпускница Московской консерватории и Университета искусств в Берлине — прим. ред.], с Павлом Нерсесьяном. Исполняли обе Сюиты Рахманинова, Двойной концерт Моцарта, его четырехручную Сонату D-dur, Фантазию f-moll Шуберта, двухручную Сонату Брамса.

— **А каков Ваш принцип составления концертных программ?**

— Где-то недавно прочитал, что хорошую музыку, которая нравится публике и себе самому, не нужно играть. Очень странное утверждение. Ведь шедевры не случайно стали так популярны. С удовольствием играю программу из Сонат Бетховена — Патетическая, Аврора, Лунная и Аппассионата. Вообще я стараюсь исполнять музыку, которая мне по душе. Хотя я достаточно всеяден: мне многое нравится, многое я переиграл. Не привлекают меня, пожалуй, только сочинения авангардных композиторов второй половины XX века. В основном мои интересы сфокусированы вокруг произведений, созданных в эпоху расцвета фортепианного искусства — прежде всего в XIX столетии. Хотя, конечно, люблю Моцарта и охотно его исполняю.

Работа над произведением

— **Как Вы занимаетесь? Как учите сочинения? Как работаете над ними?**

— Конечно, сейчас я многое знаю из огромных запасов фортепианной музыки. Много слышал и многое еще хочу сыграть. А занимаюсь просто: беру ноты, сажусь и играю. Что-то получается сразу в темпе, что-то в замедленном движении прощупываю. Потом наращиваю скорость. Очень полезно левую руку поучить. Сергей Леонидович всегда просит студента сыграть левую руку в каком-нибудь Этюде Шопена. Не у всех сразу получается.

— **Вы занимаетесь без инструмента?**

— Я не исключаю такого рода работу. Иногда вспоминаю произведение, которое сейчас учу, по дороге, на улице или перед сном. Но все же для меня занятия без инструмента это неполноценная работа. Мне нужно живое общение со звуком.

— **А сколько времени Вы проводите за роялем? Сколько советуете заниматься своим студентам?**

— Говорю, что чем больше, тем лучше. Хотя максимум, который я сам провел за роялем, — семь часов два или три раза в жизни. До шести часов — бывало. Больше — устаешь. Хорошо 4–5 часов в день. Неплохо — три. Но главное — каждый день!

Я люблю заниматься утром, на свежую голову. Конечно, ежедневно так не получается, к сожалению. Но стараюсь. Много зависит от программы, которую предстоит в ближайшем будущем играть: давно и хорошо выученная требует меньше времени. В любом случае перед концертом, гастрольями занимаюсь больше.

— **Анализируете ли Вы образность и драматургию произведения, его структуру, особенности гармонического языка и пр.?**

— Мне кажется, до всего интереснее добираться в живом звучании. Поэтому для меня естественнее анализ и осознание каких-то закономерностей композиции в процессе игры. Чем дольше медленно играть, тем лучше для понимания и исполнения. Происходит анализ-вслушивание, поиск красок, естественной пластичности и свободы движения. Когда я занимаюсь за роялем, я учусь. Это не прекращающийся процесс развития и совершенствования музыканта. До сих пор не воспринимаю себя опытным артистом. В этом смысле очень помогает педагогика. Парадоксальное утверждение, что для того, чтобы что-то понять, надо это кому-то объяснить, совсем не нелепость. Образ не всегда можно рассказать словами. Мои комментарии и рассказы — и для себя, и для учеников — чаще осуществляются в музыке. Я просто играю. Мне кажется, что студенты меня понимают.

Сцена — волнение — память

— **Молодых пианистов, да и не только молодых, часто волнует проблема сценического волнения и связанного с ней крепкими нитями запоминания наизусть. Как Вы ее решаете?**

— Я бы разделил эти вопросы. По поводу игры наизусть знаю, что у меня иногда музыка сама выучивается. Иногда надо учить. Я не учу специально, если, конечно, не поджимает время. Но не всегда доступна эта роскошь — учить медленно и прочно. Тогда действую просто — следую рекомендации Рихтера: сыграл страницу — повторяй

еще и еще, пока не запомнишь. Еще, как мне кажется, правильно идти от детали. Так нередко поступал Л. Н. Наумов, утверждая, что дом без кирпичей нельзя построить. Зацепившись за характерную подробность, можно раскрутить большую форму.

Что касается волнения на сцене, конечно, многое зависит от степени выученности, тщательности проделанной работы, обыгранности произведения. Выдающийся поляк Игнац Падеревский говорил, что проблема сценического волнения и ошибок памяти — это проблема нечистой совести. Совесть нечиста перед музыкой, потому что ты недостаточно много и честно работал, недостаточно обдумывал исполняемое, выучил текст в последний момент, не дал ему отлежаться, не обыграл в менее ответственной ситуации. По-моему, верно подмечено.

Еще знаю, что о тексте лучше не думать. В ситуации, когда все хорошо выучено и ты положительно настроен, возникает коммуникация с залом, когда играя, ты общаешься с публикой, разговаривая с ней. Речь музыканта — это еще момент контакта с роялем, подстраивания к акустике, нахождения каналов общения со слушателями. Иногда к залу долго привыкаешь. Иногда контакт рождается с первой ноты!

Но, конечно, этим проблема не исчерпывается. Нужен постоянный регулярный опыт выступлений, надо как можно чаще выходить на сцену. Мне всегда нравилось выступать. В 1980–начале 1990-х гг., когда еще работал Союзконцерт, были поездки — серии концертов с одной программой. Это был превосходный артистический опыт, воспитывающий уверенность и стабильность поведения на сцене. Сейчас играю примерно 20 концертов в сезон. И с удовольствием играл бы больше. Недавно в октябре я за неделю трижды сыграл одну программу в Китае, Нижнем Новгороде и Москве. Это прекрасно. Перелеты, перемещения по часовым поясам, ночи в поезде совершенно не влияли на эстрадное состояние. Было счастье играть в хороших залах, на хороших роялях хорошую музыку!

— Существует ли у Вас, как у многих пианистов, ритуал подготовки к выступлению?

— Каких-то твердо и навеки установленных рецептов нет. Многое меняется со временем... Раньше, например, я не мог есть перед концертом. Сейчас не могу играть голодным.

Точно знаю, что обязательно должен основательно позаниматься, чтобы войти в форму. Тут я хорошо понимаю Г. Соколова, проводящего много часов



на сцене за роялем в день концерта. Прекращаю играть минут за 15 до начала выступления.

— А как разыгрываетесь? В темпе или медленно?

— По-разному. Иногда не быстро, что-то быстро. Если постоянно в темпе — может засориться. Но вообще-то, если на концерт выходить не разыгранным, это страшно. Еще для меня важно не уставать перед выступлением. Лучший концерт случается тогда, когда само играет, а ты слушаешь. В таких случаях жена мне говорит: «Это не ты играл!».

— Подойдя после концерта Вас поздравить с замечательным выступлением, я была потрясена, потому что хорошо помню предельно усталый вид выходящих со сцены БЗК великих артистов прошлых десятилетий или прекрасных молодых артистов современности. Вы же казались таким же иронично спокойным и уравновешенным, как в коридоре консерватории с папочкой бумаг под мышкой. Сразу вспомнилась великая Майя Михайловна Плисецкая. Мне повеселилось присутствовать лет

двадцать пять назад на «Видении розы», где танцевала выдающаяся балерина. К концу спектакля все молодые артисты, окружавшие ее, выглядели крайне утомленными. Прима-балерина была абсолютно свежа и суха. Как Вам удастся оставаться спокойным на сцене, исполнив «Времена года» и четыре Скерцо Шопена в феерических темпах? Вы владеете какими-то специальными психотехниками?

— А может я вовсе не был спокойным.

— Тогда Вы прекрасно маскировались. Но как досадно, что вы не хотите поделиться волшебным секретом сохранения психического равновесия и энергии на сцене. Он бы пригодился многим молодым артистам.

Конкурсы и конкурсанты

— У Вас большой опыт конкурсных баталей. Как Вы относитесь к музыкальным конкурсам в современном социуме? А какую роль они

могут сыграть в личной истории пианиста? Кстати, разрешите поздравить Вас с недавними победами ваших воспитанников: Константин Хачикян получил Гран-при на юношеском конкурсе Шопена в Москве, а Тимофей Доля занял второе место на Международном конкурсе памяти Лотар-Шевченко в Екатеринбурге и победил на Конкурсе им. Изумнова в Липецке.

— Благодарю Вас за поздравления, но хочу напомнить, что события эти совершенно обыкновенные для фортепианного факультета нашей консерватории, где за год появляется несколько десятков лауреатов конкурсов разного уровня. Думаю, что конкурсы — это уже неотъемлемая часть музыкальной жизни и фактор, привлекающий внимание публики к музыке академической традиции, которой мы все занимаемся. Конечно, еще лет тридцать назад ситуация была совершенно иной. Для русских, советских пианистов существовала многоступенчатая система отбора на конкурсы, которую нелегко было преодолеть. Да и количество конкурсов было существенно меньше.

— Однако уже в 1960–70-е годы отечественные музыканты обсуждали плюсы и минусы «конкурсомании», тревожились о сужении репертуара молодых артистов, осуждали спортивный характер, присущий этим соревнованиям, казалось бы, несовместимый с искусством.

— Не думаю, что все так однозначно. Конечно, все хорошо в меру. Нелепо играть на ста конкурсах. Нужно время подумать и поработать. Необходимо постоянно пополнять репертуар. Что касается меня, я всегда любил конкурсы. Прежде всего любил готовиться к ним, заниматься. Любил выступать. Конкурсы — это всегда стимул для творческого роста молодого артиста. И удачные, и неудачные. Это момент сравнения, сопоставления себя и других, возможность познакомиться с другими исполнительскими традициями. Конкурс — это активатор саморазвития. После него хочется расти и совершенствоваться. Еще очень важно, что на конкурсе пианисту предоставляется сцена, сама возможность выступать.

Успех приходит, когда удается забыть про соревнование и играть музыку, что-то стараться сказать людям.

У меня были четыре удачных состязания. После победы в 1983 году на Конкурсе имени Рахманинова я получил возможность много концертировать, объездил СССР, начал играть за границей. Играл разные программы

и учил много нового. Меня тянуло к большому романтическим полотнам: выучил Третью сонату Шопена, Сонату В-дур Шуберта. Еще выучил много миниатюр, в основном XIX века ...

Успешным для меня оказалось начало 1990-х годов. В 1991 я победил в Зальцбурге на Моцартовском конкурсе. [Первая премия на этом конкурсе не присуждалась с 1956 г., и А. Писарев стал первым пианистом, получившим ее после 35-летнего перерыва! — Н.Т.] Благодаря этому конкурсу я пришел к Моцарту и стал ближе к роялю. И меня потянуло к классике.

— Поясните, пожалуйста.

— Мне кажется, что в то время писали МУЗЫКУ, неважно для какого инструмента. Возможно, меня убьют аутентисты, но... неизвестно, что бы сказал Бетховен, попробовав хороший современный «Стейнвей». Он умел ценить новые инструментальные возможности. И так ли уж необходимо играть его сонаты исключительно на хаммерклавире?

— Риторический вопрос... А какой репертуарный этап принесла победа на конкурсе в Претории (ЮАР) в 1992? Впрочем, была еще интересная ситуация на Конкурсе им. Бузони в Больцано 1991 года. Расскажите, пожалуйста, о ней.

— Это было довольно любопытно. В Больцано у меня был полупроход: я прошел сольные туры, но после исполнения концерта с оркестром Моцарта меня не допустили на финальное прослушивание. Однако там было независимое жюри от итальянского радио и ТВ. Оно и присудило мне специальный приз за исполнение Концерта Моцарта, дополнив его солидным денежным вознаграждением, вполне меня утешившим.

— Почти по Пастернаку: «Но пораженья от победы ты сам не должен отличать».

— Во всяком случае, повода для переживания у меня не оказалось. Правда, Сергей Леонидович был доволен моим самовольством. Он возражал против моего желания ехать в Больцано, полагая, что имея две первые премии на солидных конкурсах, мне не нужно ввязываться в новые состязания. Однако поездку в Преторию он одобрил. А после этого состязания пришла эра Шопена. Строго говоря, Шопена я начал учить еще в школе. В училище ко Второму скерцо добавился Полонез-фантазия; в консерватории — Экспромты, Баллады, Этюды ор. 25, некоторые мазурки и много ноктюрнов.

Линии профессиональной жизни

— Как Вы совмещаете исполнительство и педагогику с выполнением обязанностей декана фортепианного факультета? Много ли учеников в Вашем классе?

— Немало — тринадцать в консерватории и трое в ЦМШ. Совмещение работы в ЦМШ и консерватории — обычная практика для консерваторских пианистов с 1930-х годов, когда открылось это уникальное учебное заведение. Кстати, С.Л. Доренский учился и в ЦМШ, и в консерватории у Г.Р. Гинзбурга.

А на фортепианный факультет консерватории в качестве педагога я пришел в 1992 году ассистентом Доренского. Чуть раньше недолго работал на кафедре концертмейстерского мастерства.

— Деканом Вы стали в 2013 году, сменив профессора Е.И. Кузнецову, более десяти лет успешно руководившую этим крупнейшим подразделением консерватории.

— Да, факультет очень большой. Кроме собственно отечественных студентов, мы «опекаем» пианистов с иностранного факультета и с факультета исторического и современного исполнительства. Работа декана — это большая ответственность, но и большое удовольствие. Для меня это возможность общаться с коллегами — уникальными личностями и выдающимися профессионалами.

Московская консерватория — это уникальное образование, обладающее каким-то особенным духом, особой неповторимой атмосферой. Других подобных учебных заведений в мире не существует, потому так важно сохранять и развивать наследие наших музыкальных предков. Все наши педагоги — концертирующие артисты. Это старая консерваторская традиция. К сожалению, в последнее время стало очень трудно получить почетные звания для работающих в консерватории. «Вышестоящие органы» нам регулярно отказывают, ссылаясь на формулировку «преподаватель» в трудовой книжке претендента. Мне кажется это несправедливым в отношении постоянно концертирующих музыкантов. Акцент на исполнительство приоритетен на факультете: в последние годы на Совете факультета мы обязательно слушаем молодежь, которую предполагаем принять на работу в качестве ассистентов. А чтобы получить право вести собственных учеников, необходимо дать открытый урок в присутствии всех членов Совета факультета.

Ну, а что касается собственной исполнительской практики и совмещения ее с педагогикой, мне кажется, что это две стороны единого процесса интерпретации музыки. И одна сторона только обогащает другую.

Молодые музыканты в современном мире

— Хотелось бы узнать Ваше отношение к проблемам, волнующим молодежь и напрямую затрагивающим их наставников, всю нашу уникальную систему русского музыкального образования. Вы постоянно работаете «на будущее», общаетесь с молодежью, учите их тонкостям профессиональной жизни. Как Вы считаете, каковы перспективы существования музыки академической традиции в современном мире? Как молодые музыканты-пианисты могут реализовать свои способности, знания, талант? Где и кем они могут работать?

— Они получили разностороннее основательное музыкально-профессиональное образование. Могут преподавать, работать концертмейстерами в учебных заведениях, театрах; могут концертрировать. Причем опыт показывает, что они успешно этим занимаются в России и за рубежом. Тем не менее Ваш вопрос непростой. С одной стороны, мы видим интерес, существующий в мире к классической музыке, которая там в значительной степени дотируется на государственном уровне. Культура европейской музыкальной традиции продолжает жить, развивается. Сейчас в этот процесс энергично втянуты страны Юго-Восточной Азии. Миллионы молодых людей, детей берут уроки фортепианной игры в Японии, Китае, Корее, других странах региона, в Америке, в странах Европы.

В нашей стране, пережившей пик увлечения фортепиано во второй половине XIX–первой половине XX века, занятия классической музыкой, игрой на рояле стали менее привлекательны для людей. Уменьшилось финансирование образования в целом и музыкального в частности. Меньше стали конкурсы при поступлении в музыкальные школы, училища, консерватории. Однако ясно, что существуют люди, которые не представляют свою жизнь вне музыки и хорошо понимают ее значение. Директор Гнесинской десятилетки М. Хохлов рассказывал, что познакомился с информацией о том, что ученые исследовали влияние занятий академической музыкой на интеллект детей, обучающихся математике. Музыкой занимаются в начальной школе в равных долях



с математикой. Даже если впоследствии дети меняют профессию, общение с музыкой остается навсегда, «впечатавшись» в личность. Это развитие интеллекта и эмоций. Это польза от мелких движений пальцами и рукой — они развивают и совершенствуют работу мозга.

— К сожалению, сейчас проявляется тенденция отменить занятия письмом в школе (например, в Финляндии). Детей сразу учат набирать на компьютере, и психологи бьют тревогу по этому поводу.

— А вот в Японии при приеме на работу претендент на должность обязан резюме написать иероглифами от руки!

— Очень интересно! Но вернемся к нашим выпускникам. Молодые сходят на пустые залы в России, отсутствие менеджмента, трудности и скудности заработка... Однако они не могут без музыки...

— Справедливости ради надо признать, что кто-то уезжает за границу, где, как правило, выпускников Московской консерватории неплохо принимают. А вот некоторые даже уходят из профессии.

Тем не менее мне кажется, что не все так безнадежно. Часть молодых артистов делает карьеру через победы на международных конкурсах, и здесь нам есть чем гордиться. Кстати говоря, хочу поблагодарить «PianoForum» за сообщения об этих победах и за поздравления

лауреатов. Конкурсы нередко приносят ангажементы, но, как правило, не в России. Что касается отечественной ситуации, замечу, что в последние годы в Москве начала активно работать система «малых аудиторий». Особенно стараются крупные библиотеки, где налажена музыкально-просветительская работа, есть неплохие рояли и залы, всегда заполненные слушателями. А как это важно для исполнителя!

Однако проблема менеджмента действительно болезненна. В постсоветский период перестали действовать филармонии, Союзконцерт. Академическая музыка и исполнители остались без поддержки. Надеюсь, что менеджмент в области классической музыки будет развиваться. Вот свежий пример. Пианистка Алиса Куприева, этим летом закончившая ассистентуру-стажировку Московской консерватории, основала фирму, организующую концерты академической камерной музыки. Презентация проекта случилась только месяц назад, надеюсь, что дело будет развиваться.

К слову сказать, последний факт — еще один пример самореализации творческого потенциала наших выпускников. Вообще я знаю, что интерес общества, публики к культуре не исчезает, культура продолжает жить. Я верю в развитие академического музыкального искусства в России и желаю успеха артистам, играющим на рояле, своему любимому инструменту. ■

В ФОКУСЕ — ФОРТЕПИАНО

ПРОЕКТ



Владимир Раббе

Хорошие идеи, в отличие от нормальных героев в известном советском кинофильме, не всегда идут в обход. Проникнуть в мир музыки, увлечься им можно разными способами. Один из самых естественных — музыкальный инструмент — находится как бы на перекрестке научного («как это устроено?») и художественного («что это дает обыкновенному человеку, такому, как ты и я?») знания. Соединить эти дороги решил мультиинструменталист и дирижер **Юрий Медяник**. Его новый проект — **Арт-сезоны** — открылся 10 декабря 2016 года в Музее-заповеднике Горки Ленинские (при более чем деятельном его участии).

Главная идея Арт-сезонов как просветительского проекта для детей и родителей — погружение в мир музыкального инструмента через интерактивное действие, несколько напоминающее квест. Его этапы — мастер-класс с участием юных



музыкантов; беседа об инструменте, его тайнах и загадках, персонах, связанных с ним, — направление во многом определяют сами слушатели; концерт молодого музыканта и, наконец, само рождение инструмента как результат кропотливого труда многих людей.

Вполне естественно, что первый эпизод Арт-сезонов был посвящен именно фортепиано: оспорить королевский статус инструмента на концертной эстраде вряд ли возможно. В последний момент из-за болезни в событии не смогла участвовать профессор Московской консерватории Нина Коган, и ее часть программы пришлось провести самому Юрию Медянику.

Затем в игру вступил музыкальный критик, обозреватель журнала «PianoФорум» **Михаил Сегельман**. Его истории касались не только фортепиано в его историко-художественном аспекте, но и положения инструмента в обществе. Особый аспект беседы с будущими музыкантами, мечтающими о месте под исполнительским солнцем, — личность артиста как социальный феномен.

После перерыва слушателей ждал почти часовой концерт пианиста, стипендиата Фонда «Новые Имена» имени И. Н. Вороновой **Владимира Иванова**. Классический клавирабенд то и дело превращался в трехстороннее общение: пианист — ведущий М. Сегельман — зрители.

Финалом фортепианного квеста стал документальный фильм «Изготовление фортепиано сегодня», произведенный компанией C. Bechstein — одним из ведущих игроков на рынке музыкальных инструментов. Следующими героями Арт-сезонов станут скрипка и баян. ■

Михаил ПЛЕТНЕВ: ЧУДО В ИВАНОВКЕ

КОНЦЕРТ



Ирина Шымчак

Ивановка
9 октября 2016
Михаил ПЛЕТНЕВ

9 октября в Тамбовской области произошло явление. Нет, не солнечное затмение, не дождь метеоритов. В рахманиновском Музее-усадьбе «Ивановка» с монографической программой, посвященной Сергею Васильевичу Рахманинову, выступил Михаил Плетнев.

Явление это произошло в рамках рахманиновского фестиваля, организованного Российским национальным оркестром в Музее-усадьбе композитора уже во второй раз. В этом году программа фестиваля была камерной и объединяла три концерта, а ее кульминационным пунктом стал сольный концерт художественного руководителя и главного дирижера оркестра Михаила Плетнева.

Что удивительного в этом концерте? Все! Начиная от программы, заканчивая публикой и тем особенным состоянием духа, в котором пребывал Михаил Васильевич — пожалуй, нигде больше он так не раскрывается, как здесь, в Ивановке.

До сих пор, хотя уже прошло немало времени, вспоминаю этот день, как волшебный сон, случившийся наяву. Мне довелось слушать Михаила Васильевича и в столице, и за ее пределами, и не могу не поделиться своим впечатлением (кстати, не только я это заметила): в провинции Плетнев выступает совершенно иначе. В абсолютно ином состоянии души. Как тут не вспомнить его слова: «... готов играть для настоящей элиты русской: врачей, учителей...». Видимо, столичная публика, заполняющая знаменитые концертные площадки Москвы, в его представлении к этой категории не относится.

Оказаться на сольном концерте величайшего пианиста, исполняющего произведения русского гения в месте, где эти произведения создавались, мечтает,

пожалуй, каждый меломан. Не случайно программа, которую Михаил Васильевич готовил как гастрольную и для показа в Москве, впервые прозвучала именно здесь. Помните, как в детстве, когда, рисуя, мы соединяли точки по цифрам в одну линию, и возникал рисунок? Так и здесь — соединились все точки, и получилось идеальное целое: Рахманинов — Ивановка — Плетнев.

История этого концерта такова. О том, что он состоится, стало известно еще в конце августа, однако точной даты не сообщали, поскольку Михаил Васильевич был занят подготовкой к Большому фестивалю РНО, который в начале сентября и открылся концертами с его участием. Но вот стало известно, что заключительный концерт рахманиновского фестиваля с участием Плетнева состоится 9 октября. Что будет в программе, конечно, никто не знал, кроме него самого. Добираться в Ивановку Михаил Васильевич собирался на вертолете. Однако погода в этот день была нелетная, и вылет из Внуково запретили. Но Плетнев обещание выполнил: добрался до Ивановки автомобилем, и концерт все-таки состоялся.

Само пребывание в Ивановке в этот воскресный день вспоминается как погружение в другой мир. Мы приехали из Москвы ранним утром и, используя возможность побродить до концерта по парку, с удовольствием углубились в золото аллей.

Ивановка — совершенно удивительное по энергетике и духовному наполнению место. Каждый, кто здесь оказался, не может не почувствовать особую ауру — а в этот прозрачный осенний день воздух струился особым светом, под ногами на бесчисленных тропинках шуршали ароматные листья, обитатели Ивановки бродили по парку и собирали грибы. Когда



мы встретили Михаила Васильевича, энергично направляющегося в концертный зал, чтобы опробовать и выбрать для себя рояль, бросился в глаза, что он в хорошем настроении. «А вы что тут делаете?», — удивленно спросил он (а у самого смешинки в глазах). «Как что? — в свою очередь „удивились“ мы. — Приехали на Ваш концерт». Михаил Васильевич улыбнулся и заметил, что «в Ивановку вообще нужно



ездить каждому. Уникальное место». Да разве с этим поспоришь! И помимо сольного концерта Плетнева тут есть множество достопримечательностей, ради которых стоит добираться на перекладных. К слову, поклонники выдающегося пианиста прибыли в Ивановку специально на концерт из разных регионов — из Тамбова, Воронежа, Липецка, Волгограда, Астрахани, Москвы.

Рояль Плетнев выбирал долго, директор Музея-усадьбы Александр Ермаков потом рассказал, что Михаил Васильевич опробовал все имеющиеся в доме рояли, но остановился на стареньком Steinway, на котором играл и раньше. Kawai в этот раз не привез. Поэтому и переживал за силу звука, даже спрашивал потом лукаво: «Не скучно было? Я не слишком ударял?».

Программу Михаил Васильевич выстроил по-плетневски (долго подбирала слово, но, думаю, все меня поймут). Это означает: каждая вещь находится на своем месте не случайно. Хотя все было продумано до мелочей намного заранее (уверена в этом!), программа игралась в первый раз, и, как любого творца, «червь сомнения», видимо, мучил и Михаила Васильевича, который после концерта признался, что «думал программу построить по-другому — сначала Сонату № 1, потом юношеские

произведения, но сейчас понял, что это идеальное сочетание...».

Сочетание действительно оказалось идеальным. В первом отделении — ранние рахманиновские вещи, которые, по словам Михаила Васильевича, он «играл когда-то в юности», и трагичный Этюд-картина c-moll ор. 39. Второе же полностью было отдано Первой фортепианной сонате ор. 28.

Чем дальше удаляется тот октябрьский день, тем четче прорисовывается в сознании понимание деталей, но именно там, в музыкальном салоне Музея-усадьбы мне пришла в голову мысль (и пусть она не покажется вам крамольной), что между Рахманиновым и Плетневым есть нечто общее. Прежде всего, это внешняя сдержанность и кажущаяся скупость выражения эмоций при богатейшем внутреннем содержании. Рахманинов был загадочным и строгим, уходил от разговоров про себя и свою музыку... Рахманинов, который признавался, что «всем, чего я достиг, я обязан только Богу и ему одному», и сам стал Богом для Плетнева. Стоит ли удивляться, что в месте, которое композитор любил столь истово и безгранично, пианист выступил его Проводником?

«Прелюдия, как она мне представляется, это форма абсолютной музыки,

предназначенной для исполнения перед более значительной музыкальной пьесой, или выполняющей функцию введения в какое-либо действие, что и отражено в ее названии», — писал Рахманинов. С прелюдии и начал Плетнев свой ивановский концерт. Причем с той самой, принесшей автору и славу, и горечь, и величие, появление которой знаменовало, что в мир пришел великий композитор. Прелюдия cis-moll, а речь именно о ней, созданная Рахманиновым в дерзкие 19 лет, входила в цикл пьес-фантазий для фортепиано ор. 3 под номером два. Однако сам Рахманинов, уже намного позднее, сделал ее первой пьесой большого сборника своих «Прелюдий». Плетнев тоже поставил ее первой в своем концерте-монографии...

Первые аккорды до-диез минорной прелюдии властно перенесли в другой мир — в мир Плетнева, в свою очередь погруженного в мир Рахманинова. Это было очень странное ощущение, когда явственно ощущалась двойственность бытия. Вроде бы здесь и сейчас, но одновременно там, в начале века, когда юный композитор только начинал творить... Волнующаяся юность, рождавшаяся под пальцами сегодняшнего Плетнева, заполнила все пространство вокруг, пронзила до боли ошеломляющей искренностью, заставила затаять дыхание, внимать и внимать этому чуду! А Плетнев играл, то чудовищно замедляя темпы, когда, казалось, сердце вот-вот окончательно остановится и пульс замрет, то ускоряясь в прихотливом беге клавиш, и эта причудливая агогика казалась абсолютно необходимой и естественной. Почти пять минут неземного блаженства. Для каждого, кто в эти минуты находился в музыкальном салоне флигеля, мир остановился в этой точке — в этом пространстве. А. Ермаков предупредил, чтобы не аплодировали между частями программы, но, думаю, это было лишним, ибо сам Михаил Васильевич не дал такой возможности: как только таял последний звук, он брал новый. Без секундной паузы. И получался монолог Рахманинова, обращенный к нам, в его доме, как будто вот он, сидит рядом и рассказывает — спокойно, со сдержанной, временами прорывающейся страстностью... Без цветистости, надрыва, сентиментальности, но скромность эта потрясает не меньше, чем откровения иных мастеров с их потоком красноречивых фраз. В этом, кстати, и весь Плетнев — и в жизни, и в творчестве. Речь его скупа и лаконична, так же, как и жест за пультом, как и высказывания пианиста. Но сколько силы, пронизательности и эмоции в этой кажущейся простоте... Так и прозвучали одна за другой



еще две пьесы цикла — Элегия *es-moll* и Полишинель *fis-moll*. И, снова без перерыва, не дав возможности перевести дыхание, Михаил Васильевич перешел ко второму блоку первого отделения — Салонным пьесам *op. 10*: Баркароле *g-moll* и Юмореске *G-dur*. Живость, с которой они были исполнены, напрочь отрицает приписываемую Плетневу «рациональность» и «холодность» исполнения. Тепло звука, волной идущего от рояля, ощущалось почти физически. Игриво закончив Юмореску, Плетнев улыбнулся, лукаво посмотрел на зрителей, позволил им выплеснуть восторг буквально на полминуты, махнул рукой (хватит!) и снова отдался музыке.

Пять прелюдий из *op. 23*. Михаил Васильевич начал с си-бемоль мажорной (*Nº 2, Maestoso*). И снова без эпатажа, свойственного некоторым исполнителям Рахманинова, без крикливой душевности, без захлебывающегося восторга, но при этом абсолютно раскрепощенно, Плетнев погрузил нас в стихию прелюдий. При этом повествование его было настолько органичным для этого пространства, наполненного мистическим ощущением присутствия Сергея Васильевича, что сознание, казалось, буквально растворяется в потоке звуков. Си-бемоль мажорная увлекла ликующей торжественностью, полнозвучием аккордов, светлой мелодикой и радостным подъемом.

От мощных приливов волноподобных пассажей си-бемоль мажорной Михаил Васильевич перешел к задумчивой мечтательности ре мажорной (*Nº 4, Andante cantabile*). И вел ее, словно дружеский разговор, с паузами, затаенной улыбкой, вдруг вырывающейся нежностью, так спокойно, мечтательно, а временами страстно — так, что внутри тебя вздымалась захлестывающая волна счастья.

Следующим откровением стала до минорная прелюдия (*Nº 7, Allegro*). Бурный вихревой поток пассажей с мощными кульминационными взрывами-аккордами промчался так стремительно, как пойманная и отправленная в вечность мимолетная эмоция... Но как же безукоризненно «пропета» она была Плетневым!

После этой бури чувств ми-бемоль мажорная прелюдия (*Nº 6, Andante*) с ее упоительной лиричной певучестью увлекла так, что в музыкальном салоне почувчился запах сирени (это в октябре-то!), сочный, весенний, дразняще-нежный... Нет смысла говорить о мастерстве пианиста. Его не измерить. И кажется неуместным применение к Плетневу эпитета «душа нарапашку». Но ведь было именно так! Душа нарапашку, неожиданное откровение.

Михаил Васильевич подарил нам свое понимание и чувствование Рахманинова. Без эксцентричности, напускной хмури, сдерживающих, навязанных извне ограничений... Чистая радость от звучания музыки гения в месте, где эта музыка, зародилась. И он передавал нам, счастливым, эту красоту искренне, всем существом своим. Каждый из нас это понимал... И каждый понимал, что стал свидетелем уникального явления, когда хочется сохранить в памяти каждый миг, каждый звук, каждое мгновение этого волшебства.

Но вернемся в музыкальный салон Белого дома в Ивановке. К тому моменту, когда Плетнев дошел до соль минорной прелюдии (*Nº 5, Alla marcia*), чувствовалось, что публика приблизилась к той грани, за которой наступает экзотическое состояние. Знаменитая соль минорная многим представляется доступной. Плетнев словно говорит: это глубочайшее заблуждение. От первой, торжествующей части прелюдии к ее задумчивой мелодичной второй Плетнев прошел тяжеломерно, чеканно, как будто припечатывая клавиши (у меня даже возникло ощущение чугунной тяжести), то усиливая набатное звучание, то замирая на мгновение, кажущееся вечностью, гипнотизируя движением маятника: вверх — вниз, тихо — громко, мягко — жестко. Затем — вкрадчивый переход к завершающей части, а вслед за тем — вихрь эмоций, яростные удары, совсем не плетневские!

После краткой паузы Михаил Васильевич исполнил следующую череду рахманиновских шедевров. Невозможно передать чувство грусти и подлинного трагизма в прелюдиях *a-moll* (*Nº 8, Vivo*), *gis-moll* (*Nº 12, Allegro*) и особенно в Этюде-картине *c-moll op. 39*. Удивительно, но первые же звуки мне напомнили шумановские

«Ночные пьесы», с их мистическим потусторонним оттенком. Очень сложная ткань этюда, то рвущаяся, то истончающаяся, вобравшая в себя и тягучую скорбь, и жалобные рыдания, и мощный хоровой гул, Плетневым была передана на каком-то высочайшем, запредельном уровне, когда, казалось, уже и не человек за роялем, а мистическое существо. Яростные короткие удары, затихание в гулкую пропасть, мерцание педали, стоны клавиш... Но торжествующий колокольный звон, перемежающийся аккордами гордыми и обжигающе-страстными, превратил этот траурный марш в величавую оду жизни. Финал первого отделения прозвучал триумфально. Закольцевав первое отделение в два шедевра, Плетнев идеально подготовил нас ко второму, с его мистической первой Сонатой.

Первую сонату Рахманинова мало исполняют в наше время. Кому-то она кажется неподъемной по сложности (скорее, даже не технического характера, а из-за внутреннего драматизма), кто-то считает ее слишком длинной... Как бы то ни было, берутся за нее избранные — не каждому пианисту она по силам. Для Плетнева это исполнение стало премьерой. И, как заметил сам Михаил Васильевич, «для меня важно, что впервые я ее исполнил здесь, в Ивановке, в месте, где она создавалась».

Рахманинов написал Сонату *Nº 1 op. 28 d-moll* («Фауст») в начале 1907 года, затем долго над ней работал (сокращал, переделывал фрагменты). Известны письма, в которых композитор советовался с Константином Игумновым, который и стал ее первым публичным исполнителем. В одном из них Сергей Васильевич писал: «Мне хочется ее несколько переделать, а главное, сократить — она невыносимо длинна». Известно, что после всех редакций Рахманинов укоротил первую часть Сонаты более чем на 50 тактов, в финале также были сделаны сокращения — автор убрал около 60 тактов. Но даже после этого длительность и, главное, фактурная насыщенность были столь велики, что первая Соната не стала популярной. Впрочем, и сам Михаил Васильевич, по его словам, «сократил четыре страницы текста третьей части».

До сих пор кипят споры по поводу «программности» Сонаты. Официально сам Рахманинов так ее и не озвучил, хотя подзаголовок «Фауст» остался: возможно, фаустовская (европейская) тематика натолкнулась на ярко-выраженный русский характер его музыки, и сам композитор почувствовал это несоответствие? Но ощутимо: через всю ткань Сонаты красной нитью проходит



тема мучительной борьбы главного героя с собой, со своими сомнениями, в поисках самого себя. Именно поэтому, как мне кажется, вещь эта особо близка Михаилу Васильевичу, известному своим философским отношением к жизни. Мне показалось, он так ее и воспринимает — через призму фаустовского трагизма.

Как словами можно определить то, что произошло в тот вечер в Ивановке? Даже сейчас, по прошествии времени, сложно собрать воедино все впечатления и эмоции. Это было феноменальное исполнение. Плетнев, как известно — признанный мастер формы, видит все произведение целиком (и как дирижер, и как композитор, и как пианист), и, как следствие, выстраивает повествование так, что не теряется ни одна линия, тема, связка, фраза. Так было и в этот раз. Мы, сидящие в музыкальном салоне музея-усадьбы Рахманинова, с уже сгущающимся сумраком и неожиданно начавшимся дождем за окном, словно растворились в прошлом, исчезли из этого мира и этого времени. И оказались там, в Ивановке 1907 года. А за роялем — сам Рахманинов пробует свое новое сочинение. Мистическое ощущение — волнующая красота этой музыки и ошеломляющая экспрессия пианиста, его феноменальное мастерство, окрашенное магией этого места — шорохом дождя, шелестом ветра, стуком веток в окно... О какой затянутости Сонаты может идти речь, если с первых же звуков перехватило дыхание и не отпускало до последних мощных аккордов?

Поразила эмоциональная вовлеченность Плетнева. Мы привыкли видеть за роялем человека, на плечах которого лежат все тяготы этого мира, с уставшим лицом, застывшим в гримасе

недовольства или боли. Трудно в это поверить, но лицо Михаила Васильевича выражало самые живые эмоции... Удивительная открытость пианиста и сопереживание музыке, звучащей в салоне, сопровождали это исполнение. И уж совсем невероятным было то, что время от времени он кидал взгляд, заинтересованный, пронизательный, в публику, как бы проверяя реакцию — а нравится ли?

Первую сонату смело можно назвать эпическим фортепианным полотном — настолько она масштабна. Но в прочтении Плетнева не было ни скуки, ни длиннот, ни эклектичности, в которых часто упрекают это творение Сергея Васильевича. Был узнаваемый прекрасный рахманиновский почерк, а вот Плетнев был неузнаваем. Он был эмоционально распахнут. Фантастическое совершенство звукоизвлечения в этом «салонном» исполнении сплелось с невероятной экспрессией, романтической взволнованностью густым обилием красок — ни о какой привычной лаконичности, дозированной подаче звука или сдержанности эмоций и речи не было. Однако Плетнев не был бы собой, если бы с точностью не рассчитал все кульминации, градации звука, темпы. В итоге почти час мы сидели, боясь пошевелиться, чтобы не дай Бог, не спугнуть это чудо...

Богатство музыкальной фактуры первой Сонаты поражает — в плетневской интерпретации слышался целый оркестр. Поразительно, как Михаил Васильевич подавал звук — акцентированно, упруго, выпукло. Казалось, его можно потрогать руками — настолько он был «ощутим». В этих мощных аккордах и кристально-прозрачных пассажах, с постепенным динамическим нарастанием, переходящим в невиданное

роскошное *fff* (кстати, никогда раньше не слышала Плетнева с таким открытым оркестрово-подобным *forte*), вырисовывалась тема Фауста, с его неприкаянной мятущейся душой и противостоянием мирозданию. Мистики добавляла и побочная тема, прорастающая неизбежно в каждом произведении русского гения — русские знаменные распевы. Разве мог Рахманинов, с его русской душой, не вплести эту ветвь исконно русского в свое произведение? Пусть и на европейскую тему...

Вторая часть (лирический образ Гретхен), возвышенная, вдохновенная, поэтичная, была «пропета» Плетневым мечтательно, с завораживающими рубато, изысканным разноцветием звуков, а сам Михаил Васильевич словно светился изнутри — такое удовольствие ему доставляло это звучание...

Третью часть (тема Мефистофеля) Плетнев начал со стремительного «полета на Брокен». Дьявольский туман сумасшедших по энергетике аккордов, доведенных до абсолюта виртуозной педалью, сгустился над нами. Это было так осязаемо, как будто Плетнев рисовал звуками живую светящуюся картину: не жалея красок, свободно, смело, понимая при этом, что выкладывает-ся до конца, но не жалея себя, так самозабвенно, что становилось страшно от этой обнаженной искренности.

Последние ре-минорные аккорды колокольным звоном возвестили финал Сонаты и финал программы... Гипноз потихоньку отпускал, но музыка внутри плескалась, и состояние хрупкости не покидало долго — не хотелось распылить этот драгоценный дар пианиста. Всего лишь два часа концерта — а будто целая жизнь. Воспоминание об этом чуде навсегда останется в памяти каждого, кто там был... ■

ПОГРУЖЕНИЕ В ГАЙДНА

КОНЦЕРТ



Андрей Хитрук

Москва
Рахманиновский зал
консерватории
30 октября
Екатерина ДЕРЖАВИНА



Мне уже доводилось на страницах журнала (2015, № 4) писать об особенностях интерпретации Екатерины Державиной клавирной музыки Гайдна. Но то были впечатления от прослушанных дисков, а на этот раз хотелось бы поделиться живыми впечатлениям от монографической программы, состоявшей из сонат и пьес Гайдна разных периодов творчества.

Надо сказать, акустика Рахманиновского зала, где после недавнего ремонта очень усилилась реверберация, делает фортепианное исполнение (а классики в особенности) достаточно проблематичным, в частности потому, что очень затрудняет использование правой педали, роль которой как бы автоматически играет сама «плывущая» акустика зала. Но мне кажется, что пианистка в целом вполне справилась с этой проблемой, а появлявшиеся местами звуковой шлейф от пассажей мог быть воспринят как аналог тому характерному шлейфу, который всегда сопровождает игру на клавиатуре. Такое предположение имеет под собой некоторые

основания, поскольку ранние сочинения Гайдна (равно как и Моцарта) предназначались именно для клавирина. Так что, как посмотреть, и, может быть, в этих недостатках зала, на которые жалуются многие пианисты, есть и своя прелесть, хотя, конечно, пере-страивать свой слух исполнителю бывает, очевидно, не так уж легко.

На протяжении всего концерта чувствовалось, что музыка Гайдна, причем почти в любом из ее обликов, которые всегда неожиданно меняются по ходу развертывания того или иного сочинения, для Державиной является, если можно так выразиться, естественной средой обитания. Это, кстати, стало особенно ясным во время исполнения бисов («Октябрь» из «Времен года» Чайковского и Сказка Метнера, ор. 26, № 2). Обе пьесы, хотя и хорошо сыгранные, прозвучали, с моей точки зрения, как некий чрезмерно резкий диссонанс по отношению ко всему предыдущему.

Зато вся основная программа концерта выглядела наподобие единого целого — как непрерывное развертывание широкой картины гайдновского мира, который, как уже говорилось, отличается той особенной драматургией, которую я бы обозначил как «драматургия subito».

Екатерина Державина выстроила всю программу как бы в обрамлении двух очень известных и довольно трагичных — что редкость у Гайдна — сочинений: Вариаций f-moll (Hob. XVII: 6) и Сонаты h-moll (Hob. XVI: 32). И с самых первых тактов Вариаций уже можно было уловить те оригинальные черты, которые и делают гайдновские интерпретации пианистки столь содержательными. Во-первых, тут надо отметить очень широкую палитру внезапно сменяющих друг друга динамических градаций, даже внутри piano, которое, благодаря таким «перепадам», звучало очень разнообразно по тембру. Вместе с тем наряду с нежнейшими моментами тишины басовые аккорды иногда трактуются пианисткой в духе клавириных acciassatura, сопряженных с довольно резкой атакой звука. Исполнению Е. Державиной вообще свойственна очень подробная детализация, причем как

по вертикали, так и по горизонтали, откуда, очевидно, и рождается постоянная событийность происходящего — то, что в музыке Гайдна представляется очень естественным; подобная насыщенность событиями не членит форму, а, напротив, как бы собирает ее, придавая ей совершенно особенный колорит.

Отсюда и многочисленные, также довольно неожиданные разрывы в ткани и возникающие при этом своего рода «зависающие» паузы, причем далеко не всегда выписанные в тексте. Подобные паузы создают то эффект остроумия (что более характерно, конечно, для мажорных сочинений), то эффект трагического напряжения (как, например, в коде Вариаций f-moll). Одной из характерных черт интерпретации пианистки является и частое линейное расслоение ткани в духе Г. Гульда, когда рельефно выделяются линии внутренних голосов.

Не менее убедительно и интересно прозвучала завершавшая концертную программу довольно мрачная Соната № 32 с ее неистовым, напоминающим некоторые страницы Бетховена финалом. Кстати, явная «тень» Бетховена появляется здесь однажды и в разработке первой части, когда просто нельзя удержаться от воспоминания об одном из эпизодов первой части Лунной сонаты (см. нотный пример).

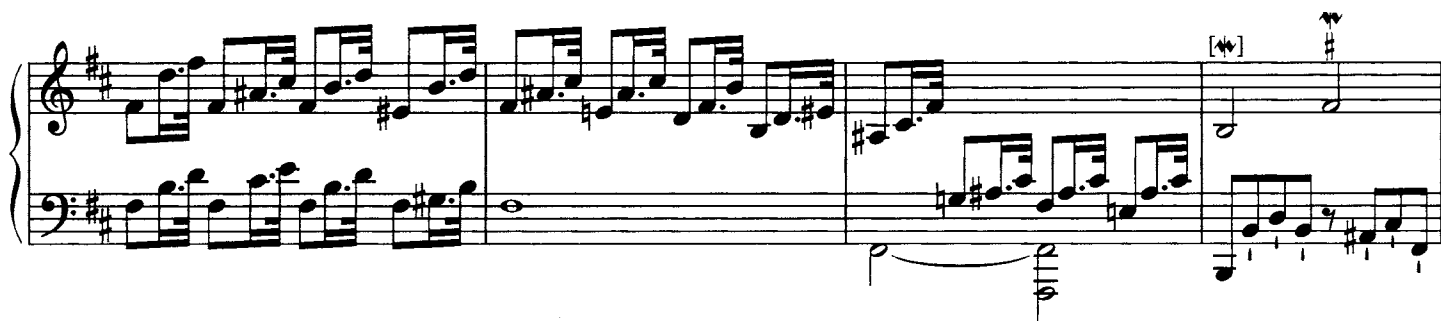
Два этих довольно трагических сочинения образовали своего рода арку, внутри которой зазвучала музыка, отмеченная совершенно иным колоритом. Относительно раннее (год сочинения — 1765) Каприччио G-dur (Hob. XVII: 6), в основу которого легла тема шутильной австрийской народной песенки, сыгранное вслед за Вариациями f-moll, сразу же перенесло нас в тот счастливый, жизнерадостный, полный шутиливости и остроумия мир, с которым музыка Гайдна чаще всего и ассоциируется. Здесь невольно возникали ассоциации с сонатами Скарлатти, поскольку пианистка по-итальянски изящно, с искрящимися гаммообразными пассажами, искусно применяя мелкие временные отклонения, трактовала эту, на первый взгляд незатейливую, музыку. Хотя и здесь, в центральном

минорном эпизоде, мы сталкиваемся с неожиданным «омрачением»: композитор резко обостряет ситуацию, достигая чуть ли не бетховенского накала. Далее следовала прелестная соната G-dur (Hob. XVI:6), созданная Гайдном в том же 1765 г. Здесь в первую очередь хочется отметить замечательно исполненную третью часть, Adagio, где мне слышатся отголоски музыки Филиппа Эммануила Баха (которого, как известно, Гайдн чрезвычайно высоко ценил) и даже, может быть, некоторых минорных страниц из «Гольдберг-вариаций», которые Гайдну вряд ли были в то время известны.

Завершили программу первого отделения Маленькие вариации D-dur (Hob. XVII: 7). Таким образом вся драматургия первого отделения была построена по принципу от трагического к шутиливому. Второе отделение оказалось почти «зеркальным» по отношению к первому: оно открывалось сочиненным в 1794 году, примерно в одно время с Вариациями f-moll, светлым и умиротворенным, также заставлявшим вспомнить некоторые медленные части бетховенских сонат, Adagio G-dur (Hob. XV: 22/4), тогда как завершалось, как уже говорилось, пожалуй, одной из самых неистовых Сонат (h-moll), ярчайшим примером гайдновского Sturm und Drang'a.

Не станем описывать исполнение прозвучавших далее во втором отделении пьес зрелого периода творчества — Фантазии C-dur (Hob. XVII: 4), а также Шести легких вариаций (Hob. XVII: 5) в той же тональности, поскольку они лишь подтвердили все сказанное выше.

В своем чрезвычайно содержательном комментарии к программе (такое редко можно встретить) Е. Державина, в частности, пишет: «Музыка Гайдна полна неожиданностей не меньше, чем остросюжетный детектив, его „выходки“ подчас почти хулиганские; он едва ли не более театрален, чем Моцарт, и часто — не менее глубокий философ, чем Бетховен». Хочу засвидетельствовать, что все эти свойства гайдновской музыки талантливая исполнительница весьма убедительно продемонстрировала в своем концерте ■





Ученик профессора С. Доренского Филипп Копачевский — несомненно, яркое, артистичное, очень гибкое и виртуозное в своем пианизме. Его интерпретации тщательно продуманы, все звучит у него естественно, он наделен прекрасным вкусом, и поэтому популярность у него вполне заслуженная. Слушать его действительно и легко, и приятно. На этом, собственно, рецензию можно было бы сразу и закончить. Но, как говорится, профессия обязывает: приходится давать пояснения к собственным впечатлениям, требуется что-то обобщать и анализировать.

Своей манерой игры и даже стилем интерпретаций Ф. Копачевский напомнил мне манеру П. Нерсесьяна, пианиста очень умного и тонкого, с которым Ф. Копачевский, как мне известно, творчески общался в свои студенческие годы. При этом, находясь под определенным воздействием Нерсесьяна, Копачевский несомненно сохранил свою индивидуальность. И все же не могу не отметить, что некий легкий «шлейф» от многочисленных конкурсов, в которых участвовал пианист, порою все еще довлеет над его игрой. Это чувствуется хотя бы в том, что он почти нигде не переходит тех вообразаемых,

но всем известных канонов высококачественной конкурсной игры, которая одна только и может, увы, принести устойчивый успех молодому музыканту. Это чувствовалось уже в открывших программу концерта шумановских «Детских сценах», сыгранных красиво, изысканно, но все же без тех ноток потаенного трагизма, которые то и дело просвечивают в этих, казалось бы, простых пьесах. Конечно «Детские сцены» — это не «Крейслериана», которую пианист также любит исполнять. Но все же и здесь, скажем, в таких пьесах, как «Почти серьезно» или «Засыпающий ребенок», да, пожалуй, и в «Грезах» и «Поэт говорит», мне лично чудится не только светлая печаль, но и нечто требующее большей напряженности в музыкальном времени. Хотелось бы и несколько большей интенсивности в подаче звука. Порой кажется, что пианист движется в фарватере введенного в обиход с легкой руки В. Горовица и ставшего теперь довольно модным *pianissimo leggiero* — приема, который хоть и во многом соответствует тембральности новых «Стейнвеев», но все же может проявиться и так сказать в более насыщенном виде, чему лучшее подтверждение — игра М. Плетнева.

Куда большее впечатление оставили пьесы Листа. Правда, порядок их

следования остался для меня все же не вполне понятен. Поскольку довольно популярная 10-я Рапсодия оказалась здесь как бы в необычном «окружении» двух достаточно редко исполняемых поздних сочинений композитора: а именно, третьего Мефисто-вальса и Багатели без тональности. Попутно отмечу, что в программе есть небольшая неточность: Багатель без тональности — это не то же самое, что 4-й Мефисто-вальс, как указано в программе. Сошлюсь на комментарий Иштвана Шеленьи к венгерскому изданию пьесы. И, скажем, на диске М. Лидского, человека более чем эрудированного, четвертый Мефисто-вальс звучит именно в таком наименовании, да и музыка там совсем другая.

Но все это, конечно, мелочи. Главное же в том, как были представлены эти чрезвычайно интересные и совсем не типичные для привычного образа Листа пьесы. Позволю себе здесь привести выразительную цитату из книги Бенце Сабольчи, посвященной последним годам жизни Листа: «*Действительно, — пишет венгерский исследователь, — эта музыка редко бывает прекрасной в духе чувственной красоты старого романтического искусства. Она стала тощей и костистой, шероховатой и суровой, часто словно*

колющей, более вихревой и кошмарной [...] чем какая-либо музыка, существовавшая до этого»¹. Приведу в качестве примера фрагмент довольно жутковатого эпизода из «Багатели без тональности», 1885 (см. нотный пример).

И вот подобные эпизоды из позднего Листа произвели на меня на концерте наиболее сильное впечатление. Возможно, конечно, причиной тому известная «незаигранность» этой музыки или, скорее, все же точно найденная исполнителем атмосфера это «вихревой и кошмарной» музыки (если воспользоваться выражением венгерского исследователя). И вот рядом с этими загадочными и чрезвычайно интересными, открывающими путь в будущее пьесами, 10-я рапсодия, пускай и прекрасно сыгранная и, разумеется, с благодарностью воспринятая аудиторией абонементного концерта, выглядела как некий сладкий десерт к непривычно острому блюду.

Как уже отмечалось выше, логика построения программы осталась для меня не вполне ясной. Завершившая 1-е отделение транскрипция «Смерть Изольды» Вагнера–Листа (точнее говоря, тут была представлена компоновка с включением небольшого фрагмента из оркестрового вступления, которое Лист в своей обработке опускает) прозвучала как-то не совсем к месту. Ей бы звучать в ряду других листовских оперных транскрипций, где она была бы уместнее. Но главное, что хотелось бы сказать об исполнении Ф. Копачевским знаменитой пьесы, это то, что именно здесь известная боязнь преувеличений, как мне кажется,

помешала пианисту в полной мере передать грандиозный симфонический размах пьесы, в которой безмерный трагизм и обреченность сплетаются со столь же безудержными восторгам. Именно здесь, по моему ощущению, тот самый конкурсный «шлейф» и ставшая привычной потребность в самоограничении проявились наиболее зримо...

Второе отделение концерта было посвящено Шопену. Вначале прозвучал Полонез As-dur op. 53. И тут вновь проявились те достоинства пианиста, о которых говорилось выше и, как продолжение этих достоинств, известная нехватка масштабности, героичности и той непреклонной воли, которая, например, ассоциируется с исполнением этого произведения Э. Гилельсом или В. Горовицем. С другой стороны, средний лирический эпизод (следующий сразу после октавного) прозвучал, с моей точки зрения, чересчур томно и расслабленно. Такая манера, конечно, может снискать признательность определенной части публики, но все же в исполнении Шопена это, скорее, недостаток, чем достоинство. И вновь повторю сказанное: при превосходном владении инструментом, тщательной проработке деталей пианисту временами не достает какой-то внутренней силы (не о динамике, понятно, здесь речь), как не достает и ощущения трагичности происходящего, которая, как мне кажется, присуща всем минорным Скерцо Шопена (на данном концерте были исполнены второе, b-moll и третье, cis-moll). Например, начальные октавы в скерцо cis-moll прозвучали, скорее, бравурно, чем грозно, а хорал, перемежающийся воздушными фигурациями пассажей в верхнем

регистре, почему-то был истолкован почти в том же характере, что и эти фигурации, хотя, как мне кажется, Шопен предполагал здесь противопоставление торжественного и даже героического хора воздушным трепетаниям пассажей из восьмых.

В Баркароле, сочинении невероятно светоносном, также не доставало «точек закипания» (если использовать известное выражение С. Рахманинова). Это относится, например, к кульминации, предшествующей модуляции в A-dur, а также и к кульминационному разделу коды, сыгранному блестяще в пианистическом отношении, но — вновь вынужден повторить это — не «дожатой» в смысле напряженности. Наиболее убедительной в этом разделе программы оказалась Колыбельная. В целом можно сказать, что в Шопене пианист ярко продемонстрировал свое «легкое дыхание». Возможно, для некоторых шопеновских произведений слишком легкое.

Три номера, исполненные на бис (Ноктюрн op. 9 № 2, Вальсы Des-dur, op. 64 № 1 и e-moll, op. posth.), лишь подтвердили общее впечатление: все это было сыграно в высшей степени артистично и (что касается вальсов) по-настоящему виртуозно.

Ф. Копачевский еще довольно молод. Мне кажется, что его ждет большое будущее. Но многое зависит от того, насколько он сможет освободиться от своего конкурсного «шлейфа» и стать по-настоящему самостоятельно мыслящим музыкантом.

Остается добавить, что концерт был посвящен 85-летию С.Л. Доренского. И думаю, что это было весьма достойное посвящение. ■

¹ См.: Сабольчи Бенце. Последние годы Франца Листа. Будапешт, 1959. С. 41

The image shows a musical score for a piece marked "schierzando". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system covers measures 26 to 29, and the second system covers measures 30 to 33. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in the right hand and block chords in the left hand. There are several slurs and accents throughout. A "Ped." (pedal) marking is present under measure 27. The score ends with a double bar line and repeat dots.

ПЕРЕКРЕСТКИ В СЕРДЦЕ МОСКВЫ



Малый зал Московской консерватории
10 ноября 2016
Людмила БЕРЛИНСКАЯ
Артур АНСЕЛЬ



Многие самые интересные вещи происходят на перекрестках: перекрестках дорог, перекрестках судеб, перекрестках стремлений. Удивительная пианистическая семья Людмилы Берлинской и Артура Анселя сама является яркой иллюстрацией. Но концерт, представленный московской публике 10 ноября в Малом зале Московской консерватории, нес в себе перекрестков намного больше. В одной точке сошлись множество явлений, процессов и стараний, и в абонементе «Французские музыканты в гостях у Московской консерватории» появилась программа «Перекрестки Парижа». Виновниками ее появления стали не только Людмила и Артур, но и Московская консерватория, и Французский институт в России, и фирма «Мелодия», которая незадолго до концерта выпустила диск с записями транскрипций для двух роялей Ференца Листа и Камилы Сен-Санса в исполнении Людмилы Берлинской и Артура

Анселя. Программа концерта не повторяла содержание диска, но два события были тесно связаны, а фирма «Мелодия» приняла деятельнейшее участие в подготовке вечера.

Дуэт Людмилы Берлинской и Артура Анселя в Москве хорошо знают и любят. Оба — представители знаменитых артистических династий: Людмила Берлинская — дочь выдающегося виолончелиста и педагога, многолетнего лидера Квартета им. Бородина Валентина Берлинского, а Артур Ансель — правнук легендарной оперной дивы Фанни Эльдии, сын театрального режиссера. Зародившийся пять лет назад дуэт быстро завоевал сердца слушателей России, Франции, Швейцарии и других стран. Кругозор музыкантов поражает и охватывает все возможные области мирового пианистического наследия. И даже то, что артистам приписываются иногда некие привычные амплуа (Людмила Берлинская, например, известна как замечательная исполнительница Скрябина и Бетховена,



а Артура Анселя знают как мастера потрясающих фортепианных транскрипций), это совершенно не мешает им реализовывать себя во всевозможных направлениях.

Парижские перекрестки, по которым нам довелось прогуляться вместе с музыкантами, — лучшее тому

подтверждение. Французский характер программы обязывал, и мы услышали музыку, появление которой в «Перекрестках Парижа» было абсолютно неслучайным. Кстати, три года назад Людмила и Артур привозили в Москву проект «Богемное настроение», в котором на сцене Концертного зала им. Чайковского исполняли некоторые вещи, вошедшие в нынешнюю программу. Ничуть не выпадала из концепции и листовская Соната h-moll в транскрипции Сен-Санса для двух фортепиано. Ею завершалось первое отделение. А вот открывалось оно интереснейшим исполнением сен-сансовской «Пляски смерти» в авторской транскрипции для двух фортепиано.

Знаменитая вещь выдающегося французского композитора, написанная для симфонического оркестра и солирующей скрипки, и в версии для двух фортепиано не растеряла своей мощи и яркости, а музыканты с первых аккордов дали понять, что явление, с которым мы столкнулись, совершенно не рядовое. Впрочем, и произведение было далеко не рядовым. Сен-Санс создал свою симфоническую поэму под тем же названием через полтора десятилетия после Листа, но обе «Пляски смерти» абсолютно разные по духу, хотя, безусловно, их роднит мощный эмоциональный посыл и красочность музыкального материала.

Сам Лист высоко ценил «Пляску смерти» своего младшего коллеги и даже сделал транскрипцию для одного фортепиано, которую и послал Сен-Сансу в 1876 году. Кстати, именно эту транскрипцию, дополненную Владимиром Горовицем и Артуром Анселем, музыканты включили в диск как замыкающее цикл звено (между прочим, это единственное произведение Сен-Санса, транскрипцию которого сделал Лист). Однако, возвращаясь к сен-сансовской «Пляске смерти» для двух фортепиано, хочется привести слова Людмилы Берлинской из аннотации к CD: *«Строгая, без украшений, но совершенно поразительная партитура, которая великолепно звучит в парном исполнении. Вот типичный пример. У вас такое впечатление, что вы увязаете в неприятном тексте, но в результате, когда все его части сливаются воедино, он наполняется глубоким смыслом. Великое искусство...»*. Да, цельность замысла композитора, воплощенного в фортепианной «Пляске смерти», обрела конкретные, даже осязаемые контуры по мере того, как Людмила и Артур, понимая друг друга на каком-то телепатическом уровне, наполняли зал оркестровоподобным звучанием.

Существует мнение, что оркестровую ткань невозможно перевести в клавиру без потерь в богатстве и многообразии фактуры, красок оркестра, деталей инструментовки. Однако собранность и энергия, с которыми музыканты взялись за это непростое произведение, сделали исполнение поистине симфоническим. Уверенная, очень крепкая, динамичная игра Артура идеально дополнялась страстной и виртуозной подачей Людмилы. И знаменитое «постукивание» костей, и пение скрипки в руках Смерти — все это явственно слышалось в магических звуках, несущихся со сцены Малого зала в пульсирующем ритме. Причем синхронность подачи пассажей, одновременность взятия аккордов, работа с педалью — все было выверено с грациозной точностью и высочайшим профессионализмом.

После с трудом утихших аплодисментов, которыми зрители (а их собрался практически полный зал) проводили «Пляску смерти», зазвучала си-минорная соната Листа в транскрипции Сен-Санса. История гласит, что сам Лист собирался сделать переложение сонаты для двух фортепиано, но не успел... В 1914 году Сен-Санс завершил работу по переложению сонаты для двух фортепиано и с Луи Дьемером, знаменитым виртуозом и профессором Парижской консерватории, ее исполнил. Кстати, еще при жизни Листа, в мае 1886 года, Сен-Санс и Дьемер сыграли для Листа это переложение на двух фортепиано.

Хорошо известное всем поклонникам пианизма произведение в транскрипции Сен-Санса приобрело особый характер. И без того мощная причудливая музыка получила ноту особой элегантности и легкости, которая так свойственна всему, к чему прикасался великий француз. Не будем приводить избитых шуток про «нехватку неопытности», заметим лишь, что в случае с этим переложением опыт Сен-Сансу помехой не был. На высоте оказались и музыканты. Блистательная виртуозность, динамическая и тембровая согласованность, удивительная «настроенность» и друг на друга, и на «голоса» композиторов привели к тому, что мы стали свидетелями исполнения выдающегося. И даже «неравенство между первым и вторым фортепиано», изначально заложенное Сен-Сансом при транскрипции «фаустовской» сонаты Листа, абсолютно не ощущалось. Разговор между двумя роялями шел на равных — именно разговор, живой, трепетный, то мечтательный, то бурлящий эмоциями. Оба пианиста, несмотря на жесткие музыкально-технические требования, предъявляемые к жанру фортепианного дуэта, судя по мечтательно

сияющему выражению лиц обоих, не испытывали никакого дискомфорта с трудностями и особенностями этого исполнения: звучание двух инструментов слилось воедино, казалось, они и «дышат» в унисон. Противоречивый, полный тайн, зыбкий мир си-минорной сонаты (посвященной Шуману, что во многом и объясняет ее мистический характер) увлек так, что к последнему аккорду публика ошеломленно молчала, потрясенная красотой только что звучащей музыки.

После антракта французы властвовали на сцене без всяких включений и оговорок. Блестяще исполненная прелюдия Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» в равелевской транскрипции для двух фортепиано уже повергла зал в подобие транса, а «Шесть античных эпитафий», каждый пассаж в которых можно было считать маленькой жемчужиной, довершили начатое. Мерцающая импрессионистская звучность шести пьес, первоначально задуманных Дебюсси как оркестровая сюита, заставила слушателей замереть, ловя шелесты и вздохи клавиш. Колоритность политональных наслоений, феерия гармоний, туманные гулкости созвучий заворожили и властно позвали за собой в экзотичный мир Древней Греции.

А потом с мощнейшим контрастом на зал обрушился равелевский вальс (хореографическая поэма) — музыка, требующая от музыкантов не только выдающегося технического мастерства, но и обжигающего жара души. Людмила и Артур справились с этим вызовом на отлично и оставалось только еще раз отметить, до какой высочайшей степени отлажено у них взаимопонимание и отстроена совместная пианистическая работа. Сияющий равелевский вихрь не имел ни лакун, ни темповых сбоев, и это притом что каждый из музыкантов вел очень разные и невероятно сложные линии, но вместе они сплетались в узор удивительной красоты, практически не имеющий недочетов.

Зал по достоинству оценил такое исполнение великого француза, овация не умолкала, а цветов было столько, что они не помещались у хрупкой Людмилы в руках. Музыканты, конечно же, подарили публике бис. «Кокетка» Аренского пронеслась над залом смывающими все печали и горести хохотом и лукавством, и послевкусие после столь непростого концерта приобрело тот самый идеальный оттенок, в котором горечь и страх, щедро навязанные нам веком двадцатым, веком Дебюсси и Равеля, смешались с извечной надеждой, подаренной музыкой. ■

Александр ГИНДИН: «ПИАНИСТ — ЭТО ПРОФЕССИЯ, А МУЗЫКАНТ — ПРИЗВАНИЕ»



Светлана Елина



Фото из архива А. Гиндина

— *Пианист — это профессия или призвание?*

— Пианист — профессия, а музыкант — призвание. Пианист — профессия потому, что это конкретное и очень детальное общение с инструментом. Музыкально одаренных людей много, как и музыкально-исполнительски одаренных; профессия же состоит в том, чтобы дверь между тем, что ты хочешь сказать, и тем, что ты реально говоришь, всегда была открыта. В более точном понимании это некое мышечное умение, которое сначала сознательно, а потом автоматически (и к этому надо стремиться) передает твою информацию на кончики пальцев, «настроенных» на клавиатуру фортепиано. Поэтому пианист — это все-таки профессия.

— *Но ведь бывают и стихийно одаренные музыканты, когда талант бурно проявляет себя с раннего детства. Вам, например, было всего 17 лет, когда Вы стали лауреатом Конкурса им. Чайковского. История знает немало примеров ярких вундеркиндов, многие из которых стали глубокими музыкантами. Как Вы считаете, можно ли вундеркиндство считать форой на пути становления художника?*

— Я не причисляю себя к классическим вундеркиндам: все-таки вундеркинд — это когда в 10–12 лет тебе весь мир открыт... Я развивался в возрастном смысле более гармонично. Упомянутый Вами возраст 17 лет — это, конечно, не взрослый человек, но и не ребенок.

Есть ли какая-то связь между вундеркиндом и его музыкальной зрелостью? В конечном итоге нет. У любого ребенка существует природная способность

Александр Гиндин сегодня — одна из самых ярких и масштабных фигур на музыкальном небосклоне. Замечательный (и любимый публикой!) пианист, гармонично сочетающий темперамент и интеллект, виртуозность и высокий вкус, артистизм и склонность к глубокому анализу. Чуткий ансамблист. Подлинный музыкальный деятель в самом позитивном значении этого слова: художественный руководитель Калужского молодежного симфонического оркестра и Ансамбля солистов «Эрмитаж», руководитель Royal Swedish Festival, арт-директор фестиваля «Приношение Кнушевицкому» в Саратове. Он выступает в знаменитых залах мира и сотрудничает с выдающимися дирижерами и солистами мировой сцены. С корреспондентом «PianoФорум» Александр Гиндин беседует о призвании и профессии, о феномене вундеркиндов и программно-репертуарной стратегии, о важности длинного вдоха и выдоха в пианистической технике и законах физики в искусстве.

подражать, копировать и приспособиваться, принимать ту форму, которую от него хотят, чтобы он принял. Просто у вундеркиндов эта способность развита лучше других. Он лучше копирует, и я сильно сомневаюсь, в том, что он художественно оценивает то, что он делает. Можно сказать, вундеркинд — действительно очень талантливый попугай, «птица певчая», которая слышит, что происходит вокруг него, воспринимает все замечания и пожелания, которые на него сыплются, и поэтому хорошо поет. Моцарт, скорее, исключение. А сегодня вундеркиндами у нас все благотворительные фонды полны: и сейчас, и с момента их появления (а они начали появляться в 90-е), потому, что всегда есть дети, которые хорошо воспринимают и запоминают то, что им говорят.

— *Интересно, что такие талантливые дети могут рождаться*

не обязательно в семье профессиональных музыкантов.

— Нет, нет, это не имеет отношения к профессии родителей, потому что ключевой момент — это возможность воспринимать. Просто чаще это бывает в семье музыкантов, так как обстоятельства направляют. Если, скажем, ориентировать таких детей не на музыку, а на литературу, то будут они писать хорошие стихи, читать будут рано или в шахматы будут хорошо играть. Просто хорошо «соображалка» работает — развитые дети. А в музыке важна еще и физическая предрасположенность к инструменту и склад реакции.

— *Каковы Ваши первые впечатления от инструмента?*

— Сказать, что я увидел роуль и умер от восторга, я не могу... Дело в том, что специфика входа в профессию такова, что, будь ты хоть трижды одаренным, невозможно не провести несколько лет



занятий прежде, чем приспособишься издать первый звук. Таких инструментов, пожалуй, два: скрипка и рояль, на других обучение идет быстрее. А это тяжелые инструменты, со сложной техникой игры, требующей координации многих движений и мыслей. Поэтому сразу ни у кого не получается. Вот поэтому такие первые впечатления.

— *В Московской консерватории Вы учились у выдающегося профессора Михаила Сергеевича Воскресенского. И в связи с этим мой любимый вопрос — о русской фортепианной школе. Мне иногда кажется, это как загадочная русская душа, о которой все говорят, но никто «в лицо» ее не видел. Кто-то говорит о непрерывном профессиональном образовании, кто-то — об особом отношении к звуку, о весовой игре, о духе служения искусству ради искусства. А что это для Вас?*

— Во-первых, классический представитель русской фортепианной школы способен сыграть хорошим звуком на любом инструменте. Это отличает русских пианистов, скажем, от английских или немецких. Возьмите любого

замечательного английского пианиста, посадите его за «Эстонию» в детской музыкальной школе и посмотрите, что из этого получится. От чего это идет? От обстоятельств. Ведь вес приходит потом, и весовая игра получается тогда, когда тело взрослеет. Это, кстати, важный момент в обучении, особенно в училищах. Это уже вопрос педагогики. Опытные педагоги это хорошо чувствуют, особенно у мальчиков: когда мальчик начинает становиться мужчиной, но еще не привык, что у него большие руки и плечи, да и за роялем он выглядит неуклюже, и ему самому очень неудобно. Здесь очень важно правильно направить ученика, помочь ему ощутить себя в новом теле. Но русская школа начинается раньше, не с консерватории, а с детской музыкальной школы: ключевое слово — «слушай». Слушай, слушай, слушай, слушай! Моя учительница за семь лет в ДМШ произнесла это слово, наверное, миллиард раз. Можно примерно посчитать: четыре раза в неделю заниматься по два-три часа и каждую минуту раз пять слышать это слово, пока, наконец, не поймешь, что ж от тебя хотят. А хотят от тебя точного звукового представления. В частности,

предслышания. Это достаточно конкретно — звук, который ты хочешь издать. Если ты его четко в ушах имеешь, то, будьте уверены, дальше качество инструмента в принципе неважно. Потом, когда идет весовая игра, возникает пресловутая палка о двух концах, потому что русская школа хорошо учит играть прежде всего русскую музыку и западную, которая похожа на русскую. Напросто найти русских пианистов, которые красиво играют, например, Гайдна или Скарлатти...

— *А французскую музыку?*

— Дебюсси играют лучше, чем другую, потому что Дебюсси вырос из Мусоргского. Но это к вопросу о связях и композиторских взаимовлияниях, так сказать, «вопросы крови». Так вот то, что нас учат использовать все свое тело в игре, иногда может сослужить и плохую службу. Вернее, надо просто понимать, что к этому приходишь позже, что не всегда этим надо пользоваться. Если же этого не понять, то так и остаешься, как про нас часто говорят, слонем в посудной лавке. Правда, позитива в подобном подходе больше, потому что весовая игра, использование



нетривиальное первое отделение, и в целом получилась бы картина русской музыки в развитии, плавно подводящем к «Пете и волку» и Второй сонате Рахманинова — таким значимым произведениям. Это явно финальные точки двух направлений. В общем, чтобы прийти к этим двум «воротам», я решил начать с «Думки» Чайковского, которая плавно перетекла в «Баркаролу» Лядова, оттуда в Прелюдии Скрябина и «Сказки» Метнера.

— **Вы практически дали мастер-класс по составлению программ!**

— Программу действительно надо составлять: во-первых, не лениться, во-вторых, перекопать большое количество музыки (особенно если ты ее не знаешь, если ее у тебя нет в активной памяти), и, в-третьих, все-таки смириться с тем фактом, что какой бы у тебя большой репертуар ни был, все время чего-то не хватает. Всегда нужно что-то новое, чтобы пазл сложился.

— **Именно об этом кусочке пазла я и хочу Вас спросить. Как будет строиться Ваша исполнительская работа, когда Вы берете новое произведение? С чего Вы начнете?**

— Во многом это определяется количеством времени, которое у меня есть на то, чтобы его выучить. Это очень важно: работа со временем — это залог успеха любого концертирующего музыканта.

— **Работа со временем — это...?**

— Планирование! Время может быть помощником, а может и врагом. Если у меня очень много времени, то идет плавное знакомство, медитирование на тему, просто я имею в виду, что я это буду учить. Информация закинута в мозг и зреет там. Если время все-таки лимитировано, то это другая история. Признаюсь, чем дольше пребываю в этой профессии, тем мне меньше нравится учить в последний момент. Это совершенно не означает, что я не могу выучить быстро. Но пускай эти «быстро» будут за три месяца до исполнения, а потом еще несколько дней накануне, чем это будет все накануне. Во-первых, потому что ты никогда не знаешь, с чем ты столкнешься, с какими непредвиденными проблемами и трудностями в изучении текста: материал иногда сопротивляется там, где совершенно не ожидаешь.

— **Можете привести пример такого «сопротивления текста»?**

— Например, в этом году я думал, что значительно быстрее выучу «К далекой возлюбленной», потому что

всего тела — это мягкий звук и звучание на большой зал. Иначе тебя просто не будет слышно. Вот, пожалуй, и все. А служение искусству, мне кажется, к русской поэме «К пламени», которая начинается в принципе в материи финала Второй сонаты Шопена, потихонечку выворачивает наверх и продолжает движение в Пятую сонату. А дальше идет логика сюжетная, но главное — музыкальная: что мы имеем — тень и свет, смерть и жизнь. И вокруг этого начала выстраивается программа комбинации любви, смерти, жизни, света и всего. А именно: «К далекой возлюбленной» Бетховена, Miserere из «Трубадура», «Траурная гондола» Листа, «Серые облака», «Скерцо и марш» как нечто демоническое в противовес, с одной стороны, Траурному маршу Шопена, с другой — сонате Скрябина как чему-то светлому.

— **Переходя к практической части Вашей исполнительской работы, хочу спросить: как Вы составляете программы концертов? У Вас огромный репертуар, а концерты с оркестром Вы переиграли чуть ли не все. Насколько Вы свободны в выборе?**

— По-разному. Когда есть пожелания заказчика, ты принимаешь их или целиком, или частично: это может быть какая-то генеральная идея, например, в год Прокофьева надо обязательно включать в программу его музыку, и вокруг этого начинает выстраиваться репертуарный «домик».

— **А когда полностью свободны?**

— Тогда это может быть и идея, лежащая в основе программы, и желание сыграть какое-то произведение: или что-то новое, или вернуться к давно не игранным музыке. Например, в этом году я играл сольный концерт в Концертном зале им. Чайковского. Началось все с идеи сыграть Сонату Шопена с Траурным маршем так, чтобы он не был концом программы, а соединить ее с Пятой сонатой Скрябина. То есть сначала по вектору до конца «вниз», а потом по вектору до конца «вверх».

— **Музыкальная парабола...**

— Вначале да. Потом я начал фанатизировать на эту тему и понял, что Пятую сонату после финала Сонаты

Шопена играть совсем не вкусно, потому что слишком большой контраст — нужен поворот. Поворотом оказалась поэма «К пламени», которая начинается в принципе в материи финала Второй сонаты Шопена, потихонечку выворачивает наверх и продолжает движение в Пятую сонату. А дальше идет логика сюжетная, но главное — музыкальная: что мы имеем — тень и свет, смерть и жизнь. И вокруг этого начала выстраивается программа комбинации любви, смерти, жизни, света и всего. А именно: «К далекой возлюбленной» Бетховена, Miserere из «Трубадура», «Траурная гондола» Листа, «Серые облака», «Скерцо и марш» как нечто демоническое в противовес, с одной стороны, Траурному маршу Шопена, с другой — сонате Скрябина как чему-то светлому.

— **«О море света, я тебя поглощаю!» — писал сам Скрябин об этой сонате...**

— Да. И в то же время серые облака... В прошлом году я хотел сыграть «Петю и волка» прокофьевского в обработке Николаевой — я открыл для себя эту транскрипцию. И как-то программа начала расти вокруг этого, тут же вспомнилась любовь-нелюбовь Прокофьева с Рахманиновым...

— **Известная история, как Прокофьев отзывался об этюдах-картинах Рахманинова...**

— Да, известная, поэтому «соседам» «Пети и волка» стала Соната Рахманинова. Дальше по логике ясно, что программа получается русская, и коли второе отделение, скажем, нетривиальное, то в первом «Времена года» Чайковского получились бы косяками, поэтому я начал собирать

музыка ясная до невозможности — вокальный цикл, аккуратненько переложенный Листом. Это на память училось очень долго и мучительно. Потому что это фактура мендельсоновских «Песен без слов», где голоса гуляют, примерно в гармонии, но все время со вспомогательными и проходящими нотами туда или обратно без какой-либо логики. Не стало ложиться на память. Очень важно — это я точно знаю из собственного опыта — свести первый этап работы над произведением до минимума. Первый этап — это от момента, когда ты открыл ноты, до момента, когда ты в состоянии сыграть пьесу от начала до конца на память более или менее прилично, не задумываясь о тексте. Этот этап нужно пройти как можно быстрее, «довести до кипения» сразу. Это может быть неделя по восемь часов в день или неделя по пятнадцать минут в зависимости от трудности задачи. Главное — сделать очень быстро, и тогда появляется возможность это отложить, чтобы это «отдыхало». Отложить на не слишком долго (можно забыть) — недельки на две, на месяц.

— *Довольно большой срок...*

— Поэтому я и говорю, что в течение первого этапа нужно добиться результата. Если просто разобрать текст и отложить, ничего не получится, все забудешь. Через месяц придется учить заново. А если ты это сыграл, еще лучше, если друга своего пригласил домой и ему сыграл, тогда это уже твое, оно никуда от тебя не убежит. Проходит условный месяц. Ты открываешь эти ноты, с ужасом понимаешь, что ничего не помнишь, но на то, чтобы вернуться на уровень, который был достигнут, понадобится уже не неделя, а день или даже пара часов (в зависимости от текста). Затем надо довести до очередного кипения, причем теперь уже встают художественные задачи (они сами пойдут). Когда ты привык к музыкальной канве, руки запомнили, можно подумать о том, что в этой музыке происходит. Вот тут тоже ремарочка: надо учить сразу музыкально! Это очень важно. Мы все через это проходили, я на своих молодых коллег смотрю, как они стоят в коридоре в консерватории (со скрипкой, например) и просто по многу раз повторяют... Жутко обидно, ведь это абсолютно бессмысленная работа! Когда ты начинаешь разучиваемое сочинений «окроплять живой водой», то выясняется, что все физиологические движения должны быть другими — совсем не такими, которые ты в бездумных повторениях заучил. И приходится переучивать «обратно». Поэтому сразу надо учить музыкально, лучше медленно! Не можешь быстро — пожалуйста,



▲ Партнеры по фортепианному дуэту: А. Гиндин, Е. Мечетина

для этого существует медленные темпы: медленно, очень медленно, очень-очень медленно. Вот прямо контролировать, как пальчик опускается, чтобы все сработало. Иначе, если ты все выучил просто руками, голова включится в какой-то неподходящий момент на сцене, и все порушится. Поэтому на все виды памяти запоминаем. Мы же важный файл сохраняем и на телефон, и на компьютер, и на жесткий диск, так же и здесь: в руки, в уши, в глаза, в память, в логику.

— *А в эмоции?*

— Конечно! Это все равно что бэк-апы поставить. Потом останется их синхронизировать, и все заработает.

— *Занимаетесь ли Вы мысленно, без рояля?*

— Да! Что самое трудное, когда уже умеешь сыграть сочинение? Научиться начинать играть. Потому что ты никогда не знаешь, какой будет инструмент, как выспишься перед концертом, что заболит, как будешь волноваться, будет дрожать рука или нога или не будет... Поэтому надо быть по возможности готовым в любых условиях делать то, что ты хочешь делать. Для этого все эти условия надо себе и представлять. Для этого в темную комнату уходить не надо, можно оставаться абсолютно социальным членом общества, прокручивая нотный текст в голове и эмоциональное состояние.

— *Вы сказали: «прокручивая нотный текст». Как Вы представляете этот нотный текст? Как страницу?*

— Задумался... Нет, я его не вижу, я его ощущаю, вот более подходящее слово. Без инструмента, мне кажется, лучше не столько слышать, сколько

стремиться мысленно взять именно пальцами, руками. Это, кстати, показатель готовности произведения: есть оно у тебя в голове, можешь ты его взять или нет. А далее тоже очень приятное и сладкое ощущение, которое, к сожалению, в карман не положишь, его надо постоянно поддерживать: это возможность мысленно представить пьесу как бы сразу, в один момент.

— *Как это?*

— Например, Концерт Чайковского я могу представить, сжав его в одну точку. То есть она не во времени, а потом мы ее растягиваем во времени, и получается концерт Чайковского. А можно его и обратно сложить — нотное, эмоциональное и слуховое как-то «сворачивается». И я знаю, что этот концерт у меня есть, а значит, можно в любое время сесть и сыграть. Это очень четкое ощущение, но его трудно объяснить словами.

— *Но подобное происходит лишь тогда, когда Вы полностью владеете произведением?*

— Конечно. Но в процессе работы это могут быть и части произведения. Мы же говорим о том, что нужно научиться играть первую страницу. Вот и представьте себе эту первую страницу: сожмите в комочек, а потом разверните — и у вас тот же листик. Это прекрасно работает с классикой, особенно с Моцартом, Бетховеном. Это трудно: тренировать чувство, которое будет владеть тобой, когда ты будешь играть первую ноту. Это определенное психологическое состояние, которое нужно тренировать и достигать.

— *Как тренировать?*



Вроде бы знаешь, что все будет нормально, но страх все равно существует и буд-то парализует тебя. На эту тему мне однажды Николай Арнольдович Петров четко и просто сказал: «Понимаешь, это вопрос статистики. Если у тебя 50 раз получилось накануне дома, то шанс, что 51-й раз не получится, фактически равен нулю!». Понятно, это могут быть пустые слова, а может быть, и нет, в зависимости от того, как ты к этому отнесешься.

Кроме того, волнение — это физическая судорога: она идет из солнечного сплетения и входит в грудную клетку. Это невозможно вылечить, но можно нормализовать дыханием. Мне очень помогают два глубоких вдоха при выходе на сцену, а затем идешь на выдохе. Вообще, у пианистов с дыханием связано абсолютно все, но, к сожалению, это мало преподается. А зря! Иной раз ученик вроде бы начинает хорошо играть, а дышит неправильно, поэтому — не получается. Просто ставишь дыхание по фразе или широкое, длинное дыхание. Как может получиться длинная фраза, если дыхание несвободно? Длинный вдох — длинный выдох. Это и физику нормализует, и музыке придает логику развития.

Недавно я открыл маленький физический секрет, очень помогает. У нас, пианистов, постоянно зажимается шея по разным причинам: не очень хорошо знаешь текст и поэтому вытягиваешь шею, думая, что это поможет; или вытягиваешь шею, чтобы прислушаться к собственному звуку. В результате — звук хуже, усталость, давление поднимается, внимание уходит. Можно сделать следующее: повернуть до упора голову вправо и затем влево.

— Количесвом раз! Практикой. Единственным, неповторимым и самым верным способом.

— Как в анекдоте о том, как по-пасть в афишу Карнеги-холла...

— Да, да. Сестя за инструмент. Найти нужное состояние, а что нашел однажды — не терять. То, что нашел за инструментом, можно представить и без него. Все то же самое. И действительно практика: утречком проснулся, глаза открыл и — оп! — в это состояние вошел; по улице идешь, остановился — оп! — в это состояние. Зачем? Чтобы мочь в любых обстоятельствах в нужное состояние войти.

— Вы волнуетесь перед концертами?

— Я помню дату и день, когда я перестал волноваться. Это был 2007 год, в августе у меня был концерт с Владимиром

Теодоровичем Спиваковым, мы играли три сонаты Брамса в Ментоне. Я туда прилетел, мы порепетировали, пришли на концерт, уже надо собираться, переодеваться. Я, как всегда, начал волноваться. А потом сказал себе: хватит, не буду больше. И все! Наверное, это как бросить курить. Легко сказать, но до этого еще надо дойти: с годами, с опытом приходит понимание того, что ты это точно сделаешь — перестанешь волноваться. Собственно, с чего начинается сценическое волнение? С детства. Ребенок выходит на сцену и не знает, доиграет он до конца или нет. В силу многих причин. Он не знает, как это гармонически сложено, не знает, какая там форма, не знает, каким пальцем он нажимает, но как-то все это работает. Причем работает само по себе, и он, бедняга, не знает, заработает или нет. И это приводит в дикий страх. Потом ты к этому страху привыкаешь.

— Во время исполнения?

— Именно. Музыка это абсолютно не мешает. Только сделать это там, где это нужно. Потому что, если вертеть головой в первой части Лунной сонаты, это будет странно, но всегда есть «точка с запятой», где естественным образом поворачивается голова. Здесь-то ты себя и отпускаешь.

— Интересно! Скажите, есть ли у Вас определенный предконцертный режим?

— Это зависит от того, когда концерт — утром или вечером. Мы исходим из того, что он вечером, хотя мне очень нравится играть дневные концерты, как на европейских фестивалях: проснулся, отыграл и снова свободен. При вечернем концерте главная задача — к вечеру не устать, сохранить силы и в 19.00 быть таким же свежим, как в 10 утра. Каждый пытается, как может:

выспаться ночью накануне, днем поспать. Особенно если утром репетиция. Важно хорошо себя чувствовать, чтобы ничего не болело, а для этого нельзя голодать, переждать, болтать по телефону. Никакой метафизики нет. Надо просто уподобиться чистому белому листу бумаги, а дальше мы на нем начинаем рисовать.

— Как отдыхаете и восстанавливаетесь после концерта?

— Если ты выспался, чрезмерно не волновался, не зажимался, то к концу концерта ты не такой и уставший! Усталость — вот эта смертельная усталость от концерта — она идет не от творческих нагрузок, а от зажатости. Или от накопленной усталости в течение дня, от тяжелой дороги, разницы во времени. Тогда да, надо добрести и попытаться как-то быстренько забыться. А дальше все будет хорошо.

— Мне так нравится Ваш оптимизм. Мне, например, кажется, каждый пианист, сыгравший сольный концерт, — уже герой!

— Мне тоже так кажется! Это действительно трудно. И, если у тебя сегодня получилось первое отделение, второе, как правило, обязательно просядет. Большая редкость, чтобы оба отделения ты чувствовал себя «как надо» от начала до конца. Обычно половина. На следующий раз, будь уверен, будет диаметрально наоборот: то, чем ты остался недоволен с прошлого раза, заживет всеми цветами радуги, но «лажанешься» где-нибудь в том месте, где совсем не ожидал. И потихоньку начинаешь этот «дельтаплан» выравнивать.

— Существует такой стереотип, что пианисты — достаточно эгоцентричные люди, в отличие от оркестрантов, например, или вокалистов, которым всегда нужен партнер на сцене...

— Совсем не всегда. А концертмейстеры?

— Я про пианистов-солистов.

— Пианист, который не умеет быть концертмейстером, не пианист. Просто не профессионал. Он может быть талантливым, но любителем. Это к самому первому вопросу, к вопросу о профессии. По диплому ты должен уметь предложить определенный перечень услуг. И в этот набор услуг входит камерное музицирование, концертмейстерский класс, хотя бы начальная стадия педагогики и по возможности сольный концерт. Поэтому эгоцентризм в профессии — не по-человечески это, для меня очень чуждо.

— Многие Ваши проекты — дуэтные выступления, абонемент «Магия рояля» — поддерживают именно партнерский дух в фортепианной среде. Что для Вас дуэтная, ансамблевая игра с пианистами? Тем более что Вы выступали и в трио, и даже в квартете роялей.

— В тот момент, когда научишься играть на двух роялях, дальше количество роялей не имеет значения. Желательно, чтобы оно было четным, так акустически удобнее. Вообще, фортепианный дуэт — это особая история. Этому надо учиться, хотя базовые вещи — и творческие, и чисто пианистические — те же. При игре в ансамбле надо научиться делать три вещи: слышать отдельно себя, отдельно партнера и как бы себя в нем. В этом смысле очень показательна постановка роялей вальетом: тогда слышишь так, будто у тебя два рояля, как одно тело. Хорошо слышишь себя и хорошо слышишь, что делает партнер. Но ты, вкладывая, все время уступаешь: ты вкладываешься в то, что играет твой партнер. Это первая ступень мастерства. А вторая — это когда ты сможешь знать, что твой партнер сделает. То есть не в реальном времени, а хотя бы на секунду ранее. Это опять-таки завязано на дыхании, в данном случае на совместном. В музыке без совместного дыхания никуда. Ну и, конечно, опыт. То есть слышание дуэтной фактуры и себя как части этой дуэтной фактуры — это первый постулат. И второй — предвидение действий коллег.

— Вы играли с разными партнерами в ансамбле — с Николаем Арнольдовичем Петровым, Алексеем Володиным, Екатериной Мечетиной, Вячеславом Грязновым, Константином Лифшицем. Приходилось ли подстраиваться друг под друга в игре, ведь все они совершенно разные?

— Когда есть схожее интуитивное понимание музыки, то достаточно легко играть сразу. Подстраиваться надо под звучание. Все-таки каждый пианист имеет свой звук, а, когда играешь вдвоем, желательно, чтобы звук сливался. Это как репетиция в зале: ты подстраиваешься под зал, под инструмент и корректируешь свои действия в связи с этим. Так же и здесь.

— Как Вы сейчас видите современную картину молодых пианистов? Как бы Вы охарактеризовали, если это возможно, тенденции в современном исполнительстве?

— Вы знаете, меня и в Европе эта тенденция на конкурсах пугает, ведь она действительно есть. И она такова. Если ты мало-мальски «берешь» инструмент

в свои руки, то сразу начинают говорить, что ты «брутал». Если же это такая вот «сопля-парень» (оно, конечно, хорошо быть поэтом, но при этом стекать в лужицу совершенно не обязательно), то это вдруг приветствуется. Я все-таки за мужественность в игре исключительно потому, что большинство композиторов, которых мы играем, были достаточно мужественными и сильными людьми. Просто так сложилось. Хотя были и другие, но все-таки большинство, основные фигуры — Бетховен, Лист, Брамс, Рахманинов... — сочиняли волевою сильную музыку. Поэтому «размазывать» ее немножко — это неправильно. А тенденция, в общем, к тому, что чем это «поэтичнее», тем это поэтичнее.

— Это ирония?

— Да, это ирония. Большая ирония. Чем это поэтичнее в кавычках, тем поэтичнее без кавычек. Все-таки профессию не надо забывать, надо владеть инструментом.

— Не секрет, что из огромного потока профессионально обучающихся музыке на сцене остаются единицы. В одном интервью Вы сказали, что это видно уже по ходу обучения. Скажите, какой вопрос Вы бы порекомендовали честно задать себе каждому студенту, который сейчас учится, чтобы не ошибиться в выборе будущей профессии?

— Банально до предела: любишь — не любишь. Если любишь, то вне зависимости от того, состоялся ты в этом или нет, ты счастлив, именно потому что ты любишь.

— А практический совет опытному концертирующему пианисту начинающим концертантам?

— Не халтурить! Не позволять себе халтурить никогда. Все мы люди, разные обстоятельства, все мы можем привести множество аргументов, например, это же не Большой зал консерватории, значит, играть можно похуже. Это искушение, это от лукавого. Мой добрый совет — не халтурить. Потому что момент, когда назад пути уже нет, наступает очень быстро. Вниз падаешь быстро и, что самое страшное, незаметно.

— Как Вы думаете, удачу можно заслужить?

— Да. Мы живем в общем космосе, одно притягивается к другому. Если чего-то очень сильно хочешь, не надо все время просить: «Дай, дай, дай». Не получишь. А вот если мысль зафиксировать и отправить, оно уже там и обязательно вернется. ■



НА ПОДИУМЕ СОБЫТИЙНЫХ ЯВЛЕНИЙ

Богдана Фроляк. Концерт для фортепиано с оркестром



В апреле 2012 года в Люблинской филармонии (Польша) в 16-й раз проходил традиционный фестиваль «Люблинский форум современного искусства». Одной из ярчайших его страниц стала мировая премьера Концерта для фортепиано с оркестром украинского композитора Богданы Алексеевны Фроляк. Жанр фортепианного концерта нечасто становится героем рубрики «Репертуар» вследствие объективных сложностей организации исполнения сочинения, тем более когда речь идет о современной музыке. Однако пройти мимо сочинения, отмеченного знаком столь высокого художественного качества, мы не можем.

Жизнь и творческое становление Богданы Фроляк связано со Львовом,

в котором будущий композитор получила музыкальное образование, обучаясь во Львовской государственной музыкальной академии у таких известных педагогов, как Владимир Флис и Мирослав Скорик («Токката» и «Бурлеска» Мирослава Скорика также становились героями публикаций нашего журнала). Необходимо отметить, что музыкальная и — шире — культурная среда Львова — это особенное явление по сей день. В силу своего географического положения и исторических перипетий Львов стоит на стыке западной и восточной ветвей европейской культуры, в полной мере испытывая на себе влияние обеих. У истоков Львовской консерватории стоит Франц Моцарт (сын великого Моцарта), а среди преподавателей были выдающиеся

представители украинской и польской культуры — Саломея Крушельницкая, Станислав Людкевич, Адам Солтыс, Микола Колесса, Александр Эйдельман, Тадеуш Маерский, Вилем Курц, Всеволод Задерацкий, Роман Симович и др.

Эстетика творчества Богданы Фроляк будто соткана из «нитей» западных традиций (в первую очередь польского авангарда с опорой на сонорику), в которые вплетены роскошные мелодические «ленты», отвечающие нашим «восточно-славянским» представлениям о музыкальной красоте. Сочинения автора обладают редким в наше время качеством: они одинаково интересны как профессионалам, поскольку имеют множество смысловых пластов, стройную и обусловленную концептуальной необходимостью композицию, яркость и современность музыкального языка, роскошную оркестровку, так и любителям, ценящим музыку в первую очередь за ее красоту и эмоциональность. И в этом — главная ценность творчества автора. Сонорика, принципы 12-тоновости, опора на кварт-аккорды в гармонии поставлены «на службу» чувственному началу музыки. Именно в нем заключается ее главный смысл, идея и конечное обольщение звучанием.

Будучи мастером, в совершенстве владеющим богатством колористического инструментария симфонического оркестра, Богдана Фроляк много работает в жанре монументальных форм и является автором симфоний, концертов, различных сочинений с широким инструментальным составом. Концерт для фортепиано с оркестром — одна из последних на данный момент работ автора в этом жанре.

Фортепианный концерт был написан в 2012 году по заказу Люблинской филармонии (Польша) для выдающегося украинского пианиста Йожефа Ерминя и посвящен ему. «Образная сфера концерта была инспирирована

художественной фигурой Йозефа Ерминя, его духовным миром и, конечно же, исполнительским мастерством. В то же время, помимо того, что концерт насыщен техническими трудностями, а также имеет две сольные каденции, я стремилась к воплощению идеи чисто музыкальной, эмоциональной и хотела создать утонченную атмосферу этой музыки», — рассказывает автор.

Концерт, хотя и обладает ярко современным звучанием, содержит вполне романтическую концепцию. Несмотря на то, что партия рояля как бы персонафицирована и, безусловно, имеет собственный характер, течение музыки не распадается на образно противоположные составляющие, а являет собой единое движение. В этом смысле сочинение больше похоже на поэму для фортепиано с оркестром, нежели на концерт «генем» которого возник в соперничестве и противопоставлении солиста и оркестра. Форма сонатного Allegro как таковая в концерте отсутствует, однако ее главные качества — контраст и процессуальное взаимодействие образных полярностей — имманентные черты сочинения.

При том, что образы концерта яркие и острохарактерные, они всегда не однозначны. В драматическом туттийном «обрушении» слышны светлые краски, а трагизм легко переходит в восторженность и ликование. Обилие знаков современной музыкальной семантики — диссонансов, острых созвучий — не лишает концерт ощущения одухотворенности, тепла, ибо все бесчисленное множество его аффектов будто озарено лучами солнца, и именно светлая сторона музыки господствует в драматургии. Замечательно, что при этом сама концепция в целом — трагична. Скрытая парадоксальность пронизывает все семантическое поле произведения.

Одна из особенностей сочинения заключается в том, что колористические сонорные эффекты достигаются использованием мотивных элементов, имеющих определенное символическое значение. Так, семантически самостоятельными «единицами» являются некоторые терцовые мотивы, напоминающие видоизмененный символ *dies irae*, квартовые и хроматические последовательности, определенный смысл придан направлениям движения мелодических линий.

Открывается концерт ярким вступительным эпизодом. Quasi-колокольное биение фактуры партии рояля охватывает весь диапазон инструмента (Пример 1). Тутти в нюансе forte крепко захватывает внимание слушателя и мгновенно погружает его в красочный

мир звучаний. В то же время в этих колористических сонорных звуковых вспышках скрыты тематические и гармонические элементы, которые получают развитие в дальнейшей драматургии. Ощущение монументальности рождает звучание тяжелой меди на «дне» своего регистра. Оттуда, будто из недр, прорастает тематическая линия оркестра, мелодия неуклонно восходит, а в партии рояля смятенно звучат напряженные и краткие аккордовые мотивы. Создается ощущение неустойчивой незапности. Вступительный эпизод врывается в звуковое «небытие» как нечто неожиданное и пугающее. Однако постепенно сонорный туман рассеивается, и сквозь его дымку в партии оркестра высвечиваются черты иного образа — трогательного, будто знакомого и любимого. Аккордовые «гроздь» в партии рояля обретают черты восторженности и внутреннего ликования. Но это лишь недостижимая возможность... Краски этого светлого образа начинают темнеть, словно погружаясь в едкие клубы «диссонантного дыма».

Из глубин оркестровой массы возникает новое тематическое образование. Партия солиста становится беспокойной, напряжение усиливается, и на кульминационном пике все тематические и колористические пласты фактуры оркестра обрываются — и остается один солист. Введение каденции на кульминационном гребне звучания — особый знак формы, идея чисто симфонического рядоположения в вечном соотношении символов общего и личного.

Начинаясь в нюансе fortissimo, сольный эпизод постепенно теряет градус экспрессии, обретая черты умиротворения. В диссонантных арпеджированных построениях появляется важный тематический элемент — ниспадающая триоль с повторяющимся нижним звуком (Пример 2). В этом мотиве и зов, и вопросительность, и твердая контурная очерченность. Повторяясь несколько раз в разных регистрах, он становится словно доминантной идеей, мечтой, желанием. Органный пункт в глубинной контроктаве своим басовым «магнетизмом» замедляет течение музыки и перехватывается густым тембром виолончелей и контрабасов. Тянувшаяся мелодия струнных, экспрессивная тема рояля, общее quasi E-dur'ное звучание возвращают на авансцену лирический образ, возникший ненадолго во вступительном разделе (Пример 3). За пределами тесситурного и динамического пика происходит эмоциональное понижение, к образу примешивается ощущение горечи и печали, чувство недостижимости лирической полноты.

Постепенно краски темнеют, возникает ощущение безысходного трагизма. Движение замедляется и будто бы гаснет. Здесь и вспыхивает внезапная кульминация — еще одна особенность формы: в полифонически насыщенной фактуре оркестра выделяется нисходящая по полутонам тема струнных, обретающая черты фатальности. И вновь трагизм будто озаряется светом, появляется чувственность субъективизма и одновременно молитвенное сосредоточение, ибо далее отчетливо слышен стройный хорал. Его восходящий мотив в партии струнных как эхо подхватывают кларнет и флейта, благодаря этому весьма яркому колористическому эффекту создается ощущение, будто молитвенная мысль возносится, заполняя все сонорное пространство. В изменчивом смешении светлых и темных красок, кажется, верх одерживает чувство умиротворения и хрупкой надежды. Оканчивается эпизод «зависанием» на доминантовом созвучии, которое, кажется, вот-вот разрешится в светлую мажорную тонику. Но течение музыки буквально взрывает следующий эпизод.

В невероятно экспрессивном накале начинается «безумное», ритмически и гармонически остро аккордовое движение в партии рояля (Пример 4). Оно подхватывается оркестром, фактура партии солиста сменяется на «фуриозные» гаммообразные пассажи. Возникает образ некой борьбы, иступленного стремления, не достигающего триумфа, но устремленного к завершающей зловеще звучащей кульминации. Каноническое проведение солистом и оркестром терцовой темы, которая звучит, словно злой фатум, и оканчивается безапелляционным грозным «приговором» в виде туттийного нисхождения по звукам es-moll'ного трезвучия. Этим трагическим итогом оканчивается первая часть концерта.

Вторая часть, хотя и воспринимается, как отдельный раздел цикла, не выделена в самостоятельную единицу, а продолжается attaca после генеральной двутактовой паузы и по сути является своеобразным трио, вставным эпизодом перед репризой. Это тоже весьма оригинальный нюанс формы. Весь достаточно протяженный раздел написан в едином размерном движении четвертными длительностями и в едином характере: на фоне длинных педальных гармоний у струнных — в партии солиста звучат мелодические ленты поступенных нисхождений (Пример 5). В этом глубоко интимном, лиричном, интровертном эпизоде, несмотря на обилие светлых красок, есть ощущение смирения перед некой проблемой, которую невозможно

решить. Восхитительная гармоническая «расцветка», ладовая красота мелодических «лент», одухотворенность и внутренняя озаренность этой музыки дают ей ключи к проникновению в самое сердце слушателя. Возникает желание, чтобы размеренное (но отнюдь не однообразное!) течение этого внутреннего повествования не прекращалось, с ним хочется быть снова и снова. Первоначальные пастельные и теплые тона A-dur на исходе раздела, кажется, окончательно мрачнеют, однако к концу эпизода в замирании движения вновь звучит A-dur как робкая надежда, как молитвенное обретение недолгого покоя.

Каденция солиста открывает репризный раздел. Собственно, реприза в данном случае — понятие условное, поскольку она сильно усечена: скорее, это резюмирование, подведение

итогов драматургии всего сочинения. Полисемантическая природа завершающего этапа очевидна. Это не синтез, скорее, обобщение через смешение тем и трансформацию. Лирическая тема возвращается, высвечивается из гущи патетики. Однако постепенно происходит ее «перерождение» в терцовую «тему фатума», напряжение усиливается колоссально, и на высочайшем экспрессивном градусе грозно звучит нисходящий терцовый мотив как окончательный итог, как вердикт судьбы, ставящий последнюю точку. Таким образом, ход развития не рождает ощущения разрешения проблем и конфликта, который представляется чем-то объективным, неизбежным. Однако весь смысловой ход этой замечательной формы в глубине своей имеет и таинственным образом сообщает слушателю знак противления, даже

не противления, а поиск возможностей личного примирения с трагической предопределенностью.

Концерт Богданы Фроляк принадлежит к числу тех сочинений, которые имеют магическую притягательность, заставляющую возвращаться к ним вновь и вновь, думать, открывать все новые смыслы, испытывать глубокое художественное переживание, катарсис. А доступность его образов и аффектов даже при первом знакомстве (правда, за первым рядом образов скрывается бесчисленное множество иных смысловых пластов — не это ли признак подлинного искусства?) практически неотвратимо обеспечивает успех у слушателей. Хочется верить, что сочинение Богданы Фроляк вскоре появится и в российских фестивальных и концертных программах, ибо оно создано для жизни. ■

Пример 1

Пример 2

Пример 3

Пример 4

Пример 5



ФОРТЕПИАНО И ШОСТАКОВИЧ

Цель предлагаемой публикации — определить характер и степень воздействия *культуры фортепиано* на становление индивидуального стиля Шостаковича. Его искусство, с необычайной силой отразившее трагические коллизии современности, имеет прочную традиционную основу. Выскажу предположение, что в создании этой основы значительную, если не ведущую, роль играло обучение композитора фортепианному исполнительству.

Начну с общих размышлений о роли *инструментального фактора* в творческом процессе композитора, получившего академическое образование музыканта-исполнителя.

Композиторское творчество и инструментальная сфера неразрывно связаны друг с другом. Но наиболее органично эти две ипостаси объединены в личности *композитора-исполнителя*. Совершенное владение инструментом, знание его звуковых и технических возможностей не может не влиять на созидательный потенциал музыканта в целом. В содружестве с клавиатурой фантазия Бетховена обретала большую свободу, и в результате его фортепианные сонаты по динамике новаторских стилистических изменений опережали его же симфонизм. Композиторы-пианисты (например, Лист, Брамс, Скрябин, Прокофьев) постигали закономерности оркестрового письма, словно бы перерастая рамки своего инструмента. И нередко их оркестровый

стиль сохраняет отчетливые рудименты фортепианного происхождения.

Медиумическая природа исполнительского искусства, призванного достоверно актуализировать для слушателей музыку прошлого и настоящего, следуя «поверх барьеров», обозначаемых на страницах истории культуры между художественными эпохами и направлениями, изначально предполагает потенциальную универсальность процесса обучения музыканта. Воспитание профессионального инструменталиста сопряжено не только с постижением теоретических основ музыки и изучением ее истории, но и, в значительной мере, с многочасовыми занятиями на инструменте, с формированием прочных технических навыков и с практическим освоением широкого и разностильного репертуара.

«Исполнительский цех», в силу специфики самой профессии призванный достоверно актуализировать для слушателей музыку не только настоящего, но и *прошлого*, обладает значительным запасом здорового консерватизма. Еще большей приверженностью традициям отличается примыкающая к артистическому миру, а иногда и объединяющаяся с ним, музыкально-образовательная среда, ответственная за воспроизводство не только исполнителей, но и самой себя. Здесь господствует идея преемственности, которую хорошо передают слова Г.Г. Нейгауза: «Я представляю себе всю музыку, сложившуюся веками, как грандиозное „генеалогическое древо“»

с его бесчисленными ответвлениями, где властвуют законы наследственности, не совсем точно именуемой „традициями“, а также законы борьбы против этих традиций» [16, 205–206]. Поэтому трудно представить, чтобы композитор, прошедший основательную академическую фортепианную школу, предположил бы своему произведению такие рекомендации, как П. Хиндемит к *Рэгтайму*, завершающему сюиту «1922»: «Забудь обо всем, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвертым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом» [13, 279]. Однако концертирующий пианист, если уж он взялся за эту пьесу, прочтя такое пожелание автора, постарается все же его выполнить.

В инструментальном исполнительстве немалую роль играет двигательная, моторная сторона, память «слышащих пальцев». Для пианиста-профессионала дополнительным консервативным фактором, прочно удерживающим его в рамках традиции, является сам инструмент и его клавиатура. Привычный для нас порядок чередования клавиш стабилизировался к концу XVII века — ко времени утверждения темперированного строя, и в рисунке клавиатуры словно бы материализовались господствующие нормы европейского музыкального языка¹. Клавиатура фортепиано — такой же естественный продукт развития музыкальной мысли, как и сама европейская система организации звуков. Не случайно, все попытки усовершенствовать клавиатурную топографию (например, «хроматические» клавиатуры, террасообразная клавиатура Янко) не имели успеха, подобно тому, как искусственный язык эсперанто не смог заменить исторически сложившиеся языки. Поиски новых средств выразительности, знакомство с экзотическими культурами Востока, растущая неудовлетворенность господствующей двенадцатиступенной темперацией, — «дюжинной системой», как ее иронически называл Ф. Бузони, — привели к композиторским экспериментам в области микрохроматики. Для «хорошо темперированного рояля» поворот к микрохроматике означал изменение конструкции и усложнение клавиатурной топографии. Эта задача оказалась трудно разрешимой. Когда один из апологетов нового мышления — И. Вышнеградский — в 1930 году смог испытать специально изготовленный четвертитоновый рояль (с двойной клавиатурой и двойной системой струн), он был вынужден с огорчением признать этот инструмент «неконцертоспособным» и впоследствии для исполнения четвертитоновых сочинений стал просто объединять рояли с различной настройкой.

«Творящая рука» музыканта, подчиняясь слуху и соприкасаясь с рельефом клавиатуры, формирует определенные последовательности, фактурные модели, в которых эти закономерности получают звуковое и пластическое выражение. Постепенно в коллективной практике общения с инструментом складываются привычные технические формулы, так называемые «общие формы движения». Их повсеместная распространенность позволяет предположить, что в них зафиксированы некие объективные принципы, фундаментальные закономерности мышления в звуках или, по крайней мере, запечатлен опыт нескольких поколений музыкантов. У вышколенных пианистов всегда наготове целый арсенал «динамических стереотипов» общения с инструментом, накопленный многолетней выучкой и, вдобавок, обогащенный изученным репертуаром. Поэтому в фортепианных произведениях композиторов-пианистов порой встречаются

непроизвольные «фактурные цитаты» из некогда выученных чужих произведений.

Сделаем предварительный вывод: в результате последовательных и систематических занятий на инструменте, изучения классического репертуара формируется определенный тип музыканта, обладающего развитыми исполнительскими навыками и преимущественно ретроспективным музыкальным тезаурусом. Композитор, воспитывавшийся еще и как исполнитель-инструменталист академического направления, получает в результате своего обучения такую мощную «прививку консерватизма», которая вполне способна защищать его в дальнейшем от крайних, порой разрушительных форм новаторства. Художественное сознание такого музыканта эволюционно, и важнейшим стабилизирующим фактором здесь является его непосредственная принадлежность к инструментальной культуре (в частности — культуре фортепиано).

Доказательством от обратного может служить сам факт отсутствия *фундаментального* фортепианного (или иного инструментального) образования у наиболее радикальных реформаторов музыкального языка, — таких, например, как А. Шенберг, представители Дармштадтской школы, Дж. Кейдж. Эту лакуну отчасти заполняют компоненты интеллектуального порядка: теоретическая оснащенность, примененные к музыке математические выкладки, широкоэстетические эстетические декларации, провокационные идеи. Памятуя о том разделении, которое И. Стравинский проводил между *фортепианной музыкой и музыкой для фортепиано* [см.: 20, 176–177], можно сказать, что в творчестве целого ряда композиторов XX века многие произведения, предназначенные авторами для рояля, правомерно поместить именно во *вторую* рубрику. Ведь связь подобных опусов с фортепиано ограничивается лишь *потенциальной возможностью* их исполнения на этом инструменте. Что же касается соображений практического удобства, то таковые композиторами почти не принимаются в расчет, — логическое, структурное мышление не столько подчиняет себе инструментальный фактор, сколько его *игнорирует*.

Р.К. Щедрин, получивший, как известно, основательную фортепианную подготовку, разделил современных композиторов на два вида: «Одни — рисовальщики, которые не слышат, как произведение будет звучать. <...> Другие — это те, кто сочиняет музыку в зависимости от степени своей технической оснащенности во владении фортепиано. <...> Причем играют они очень слабо, скажем так, и в медленном темпе. Вот эта замедленность начинает выдаваться за некую эстетическую программу» [29, 2].

Дмитрий Дмитриевич Шостакович — выпускник Петроградской консерватории по классам фортепиано и композиции, конечно же, не принадлежал к этим двум категориям, компрометирующим профессию композитора. Его становление как профессионального музыканта связано с гармоничным развитием исполнительского и композиторского дарований на прочной академической основе. И роль фортепиано здесь трудно переоценить. Уже в зрелые годы в интервью «Литературной газете» (от 9 октября 1956 г.) Шостакович признавался: «После окончания консерватории предо мной встала проблема: кем быть — пианистом или композитором? Побороло второе. По правде сказать, мне следовало бы быть и тем и другим» [27, 194].

Для судьбы музыканта чрезвычайно важны первые детские впечатления, направившие его на профессиональный путь. Именно о таком событии, связанном с фортепиано, повествует Шостакович в своей автобиографической записи: «Мне понравилась пьеса композитора Стреаббога „Галоп“, которую я слышал, как играла моя сестра с подружками в шесть рук. Я попросил мать научить меня просто выступать

¹ Еще более наглядным примером такого прямого воздействия можно считать «готовую» клавиатуру аккордеона и баяна, содержащую основные гармонические функции.

первую и вторую руки. Мать выучила. Потом, не зная еще нот, я научился играть еще две-три пьесы того же самого Стреаббога» [23, 69]². Музыка этого ныне полузабытого автора не блещет изобретательностью, она проста, весьма традиционна, имеет прочную жанровую основу. И можно посчитать символичным это рано пробудившееся внимание будущего композитора к бытовым жанрам, зная, какое значительное место в его творчестве они займут в дальнейшем. Здесь уместно вспомнить озорные «галопады» молодого Шостаковича, так достоверно передающие стремительный бег времени [см.: 30, 52].

Систематические занятия на фортепиано начались у Шостаковича довольно поздно — в девятилетнем возрасте. На музыкальных курсах И. А. Гляссера³ мальчик обучался сначала в классе его жены — Ольги Федоровны, а с 1916 года у самого Игнатия Альбертовича. Учебный репертуар носил сугубо традиционный характер — сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена, прелюдии и фуги Баха [см.: 28, 24]. По всей вероятности, ученик стремительно развивался. Но, все же, позволю себе подвергнуть сомнению недокументированное утверждение С. М. Хентовой, что одиннадцатилетний мальчик *через два года после начала занятий* «сыграл все прелюдии и фуги „Хорошо темперированного клавира“ Баха» [23, 71].

И. А. Гляссер был известным методистом, придерживавшимся весьма строгих и последовательных взглядов на воспитание технических навыков. Среди его требований: «точность воспроизведения звука, эластичность, сила, независимость рук и пальцев, ловкость в передвижениях, ритмическая выдержка и владение динамикой» [8, 8–9]. Физиологически оправданной основой мастерства он считал упражнения на трели и ритмические повторения [см.: 7]. Вполне вероятно, что позднее, в экстравагантном «Этюде» из цикла «Афоризмы» Шостакович припомнил «трельные упражнения» своего учителя (*пример 1, см. с. 46*).

Пример 1. Д. Шостакович. Этюд. Соч. 13, № 6

Развернутый «трельный эпизод» содержит также партия фортепиано в финале Первой симфонии (цифры 22–23 партитуры). «Родом из детства» и пассажи из финала Второго фортепианного концерта, где солист с нескрываемой иронией разыгрывает экзерсисы a la Напон (*пример 2*).

Пример 2. Д. Шостакович. Фортепианный концерт № 2. Финал

Как отмечает исследовательница отечественной фортепианной педагогики О. И. Передерий, наиболее заметным результатом методики Гляссера «стала техническая, а точнее, ритмическая сознательность, появившаяся у учащихся различных ступеней музыкальной подготовки» [17, 148]. К. А. Федин так передает свои впечатления от игры юного Шостаковича: «Чудесно было находиться среди гостей, когда худенький мальчик, с тонкими поджатými губами, с узким, чуть горбатым носиком, в очках, старомодно оправленных светящейся ниточкой металла, абсолютно бессловесный, злым букой переходил большую комнату и, приподнявшись на цыпочки, садился за огромный рояль. Чудесно — ибо по какому-то непонятному закону противоречия худенький мальчик за роялем перерождался в очень дерзкого музыканта, с мужским ударом пальцев, с захватывающим движением ритма» [22, 40].

Консерваторские годы, проведенные в классе сочинения М. О. Штейнберга и классе фортепиано Л. В. Николаева (с 1919 по 1929 год, считая аспирантуру), закрепят и разовьют сложившиеся навыки. И если с профессором по композиции,

придерживающимся академических позиций, со временем у Шостаковича эстетические расхождения становились все более заметными, то Николаев, будучи не только педагогом-пианистом, но и серьезным композитором, учеником С. И. Танеева, сумел привить своему студенту лучшие качества своей школы. Важнейший тезис Леонида Владимировича гласил: «Выявление художественных намерений есть цель, но она достигается лишь постольку, поскольку имеются для нее средства. Первое без второго бесцельно, второе без первого неосуществимо» [2, 42]. Следует еще раз подчеркнуть традиционную направленность той педагогической среды, в которой воспитывался Шостакович. Биограф композитора — К. Мейер констатирует: «чрезмерно авангардизмом Шостакович не увлекся: был для этого еще слишком молод, а под влиянием педагогов больше стремился к совершенствованию композиторской техники, чем к открытию новых выразительных средств. Сохранившиеся со времени учебы его произведения действительно показывают явную индивидуальность, но одновременно свидетельствуют о сильной связи их автора с традицией, главным образом русской» [15, 74].

По свидетельству современником, в учебе Шостакович, несмотря на значительные бытовые трудности, проявлял исключительное упорство и удивительную работоспособность. «Школьная догматика ему совершенно не мешала. Он умело вел свой „корабль“ среди всех „Сцилл и Харибд“, мудро обходил все препятствия, вбирая в себя все рациональное и полезное. И все это — без видимой борьбы, систематически, планомерно и упорно добывая себе высокое профессиональное мастерство» [21, 78], — вспоминал Ю. Н. Тюлин. «Так формировались точность мышления, точное осознание цели и методов работы, постоянная собранность, самодисциплина, которые стали столь характерными для Шостаковича — творца и интерпретатора и помогли ему всю жизнь делать многое и всегда добиваться намеченной цели» [24, 30], — обобщает С. М. Хентова.

Достойным подражания примером профессиональной целеустремленности служит его умение с максимальной пользой организовывать рабочее время. После смерти отца (1922) Шостакович был вынужден, по его словам, «много „халтурить“ и служить в кино» [27, 11], сопровождая игрой на фортепиано немые фильмы. В свои импровизации, представляющие, как он их иронически определял, «механическое изображение на рояле „страстей человеческих“», Шостакович время от времени «монтировал» фрагменты произведений, изучаемых в классе Николаева, повторяя и совершенствуя исполнение трудных эпизодов [см.: 24, 29]. Словно зафиксированный в нотном тексте след от подобных «коллажей» воспринимается фактурная аллюзия (скорее всего — непреднамеренная) из Второго этюда Шопена, промелькнувшая в Третьем фантастическом танце, сочиненном в 1922 году (*примеры 3 и 4, см. с. 46*).

Пример 3. Д. Шостакович. Фантастический танец, ор. 5, № 3

Пример 4. Ф. Шопен. Этюд, ор. 10, № 2

Взращенный в консерватории пиетет перед мастерством Шостакович сохранил на всю жизнь. Не случайно И. И. Соллертинский, характеризуя творческий метод композитора, писал: «Шостакович как творческий тип полярно далек от романтически-дилетантского мифа о художнике, работающем лишь в моменты „озарений“, „наития“ и „божественного безумия“. Он прежде всего настоящей профессионалом, владеющий техникой любого жанра. Он склонен порою даже полемически подчеркивать „ремесленность“ музыкальной профессии» [19, 20].

В классе Л. В. Николаева Шостакович овладел значительным, преимущественно классико-романтическим, репертуаром, в который входили сонаты Бетховена (в том

² Стреаббог — псевдоним бельгийского композитора Жана Луи Гоббарта (Jean Louis Gobbaerts, 1835–1886), произведения которого были популярны в домашнем музицировании и педагогическом репертуаре.

³ Игнатий Альбертович Гляссер (1850–1925) — ученик К. Клиндворта и Т. Кулака.

числе труднейшая Соната ор. 106⁴), множество произведений Шопена, Шумана, Листа, фортепианные концерты Шопена, Листа, Чайковского, Шумана. По воспоминаниям Л. Арнштама, «на консерваторских публичных „прослушиваниях“ и экзаменах поражал он не только ранней музыкальной зрелостью, но и какой-то особой, только ему свойственной ритмической остротой исполнительского почерка». И далее мемуарист добавляет: «Это **ОБОСТРЕННО РИТМИЧЕСКОЕ**, как мне представляется ныне, было не только приметой его пианизма. Оно было самой сутью его души, его мироощущения» [1, 108–109]. Действительно, в немногочисленных кадрах кинохроники, дающих возможность не только услышать, но и **увидеть** молодого Шостаковича, играющего на рояле, поражает мощная энергия ритма и графичный, невероятно точный, цепкий пианизм⁵.

Чрезвычайно важно, что многие, знавшие Шостаковича в юности, отмечают это органическое единство исполни-

стиль Шостаковича, остроиндивидуальный и своеобразный, формировался попутно и в прямом соотношении с возмужанием его композиторского таланта, отражая черты, которыми обогащалось его письмо, и, разумеется, не только фортепианное» [4, 144]. Об универсальности дарования Шостаковича свидетельствует и директор консерватории А. К. Глазунов. Его письмо в Наркомат просвещения (от 23 июля 1923 г.) с просьбой о помощи талантливым студентам содержит следующую аттестацию: «Питомец Петроградской консерватории Дмитрий Шостакович обладает исключительно разносторонним музыкально-художественным дарованием. У него яркий композиторский талант, рано обнаружившийся, и, несмотря на свой юный возраст (ему еще нет 17 лет), Шостакович в совершенстве овладел техникой письма. Вместе с тем он прекрасный законченный пианист. Нет сомнения в том, что Шостаковича ожидает блестящая музыкально-художественная карьера» [цит. по: 11, 102].



тельного стиля и композиторской манеры молодого музыканта. Вот, в частности, мнение В. Богданова-Березовского: «Свойственные Шостаковичу-композитору черты: продуманность и ясность планировки целого, рельефное выделение центральной идеи произведения, выпуклая характеристичность деталей, графическая четкость рисунка, не только и не просто организующая, но часто определяющая само содержание ритма — отчетливо выступают в его фортепианной игре. Можно сказать, что в годы юности пианистический

⁴ Исполнено на концерте 28 июня 1923 г.

⁵ Это, прежде всего, кадры, запечатлевшие авторское исполнение фрагмента Антракте к Третьему действию оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (снято ок. 1936 г.) и фрагмент Финала Первого фортепианного концерта (1940 г.).

Итак, не будет преувеличением сказать, что в студенческие годы фортепиано играло определяющую роль в профессиональной жизни музыканта. В перспективе оно открывало Шостаковичу путь солиста-концертанта, давало возможность так необходимого заработка, и было важнейшим средством познания музыки. Он с увлечением читал с листа, аккомпанировал, играл в ансамблях, исполнял произведения своих друзей-композиторов с тем же чувством ответственности, которое отличала его консерваторские выступления. Сам композитор позднее вспоминал: «Ради того, чтобы послушать или сыграть незнакомое сочинение, мы готовы были пройти хоть десять километров, а порой и отказаться от ужина. Среди моих консерваторских товарищей были подлинные энтузиасты игры в четыре руки» [27, 193]. Одним из таких

энтузиастов был и его преподаватель по классу композиции М. О. Штейнберг. Сохранились свидетельства, что 26 декабря 1923 года на на ерке у М. О. Штейнберга Шостакович играл с ним в четыре руки органные фуги Баха, Третью сюиту Чайковского и Симфонию до минор Гайдна [23, 529]. Вариации своего консерваторского друга В. М. Богданова-Березовского Шостакович, по словам благодарного автора, исполнял «мастерски — увлекательно, свежо, звонко, с каким-то уместным легким холодком, подчеркивающим образную контрастность каждой из вариаций...» [3, 31]. Ю. А. Шапорин повествуя о начале своего знакомства с композитором, отмечал, что: «Шостакович много и охотно играл, поразила меня как необыкновенной памятью, так и технической сноровкой. <...> Увидев на пиюпире рояля Виолончельную сонату Рахманинова, Шостакович сыграл ее медленную часть... и доставил двум слушателям, да, кажется, и самому себе, истинную художественную радость» [26, 16–17]. Этот факт тем более знаменателен, что Рахманинов не входил в круг любимых авторов Шостаковича. Традиции активного познания музыки Шостакович следовал и в своей педагогической деятельности. Его ученик Ю. А. Левитин пишет: «Всегда после занятий со студентами в классе у нас практиковалась обязательная игра в четыре руки в течение двух часов. Двое играли, остальные следили по партитуре. Программа бывала весьма разнообразной: мессы Баха и оперы Глинки, симфонии Чайковского и Малера, польки и вальсы Йоганна Штрауса и т. д.» [14, 85].

В конце 20-х годов концертная деятельность Шостаковича переживает подъем. Его исполнительский багаж обогащается Первым концертом С. С. Прокофьева, Двойным концертом Моцарта, собственными новыми сочинениями. Весьма показательны его достижения в виртуозном романтическом репертуаре. Авторитетнейший рецензент Г. М. Коган так характеризовал интерпретацию Шостаковичем произведений Листа: «Исполнение им всего листовского цикла „Венеция и Неаполь“ (гондольера, канцона и тарантелла) стояло в художественно-музыкальном отношении на чрезвычайной высоте» [12, 428]. Готовясь к участию в Первом международном конкурсе имени Шопена в Варшаве, пианист освоил значительный массив произведений польского гения. Несмотря на нездоровье, на конкурсе он играл удачно и был удостоен почетного диплома. Критика констатировала глубину и своеобразие его прочтений, отмечала такие качества как «мягкость, теплоту и красочность» [10, 40–41]. По мнению С. М. Хентовой, «обаяние Шостаковича в Шопене, как и в других стилях, заключалось в душевной чистоте, целомудренной сдержанности и той безошибочной логике, которая отличает музыканта, сочиняющего музыку и поэтому ощущающего без усилий все ее внутренние связи и закономерности» [24, 49]. Начиная с 1930 года, интенсивность концертных выступлений падает, и в дальнейшем композитор ограничивается исполнением только своих произведений. Очень жаль, что искусство Шостаковича-пианиста не было зафиксировано в период расцвета. Сохранившиеся записи собственных опусов, сделанные в 50-х годах, при всей их художественной ценности, не могут дать полного представления о масштабе его исполнительского дарования: в них, к сожалению, чувствуются ограничения, которые накладывают на исполнителя недостаточно регулярные занятия и все ближе подступающая болезнь.

Вполне традиционная направленность концертной деятельности парадоксально соседствует с периодом дерзких экспериментов в композиторском творчестве. Сама атмосфера Ленинграда 1920-х годов была благоприятной средой для самого смелого новаторства. Шостакович активно участвовал в работе Ассоциации современной музыки, в которую входили А. В. Мосолов, Г. Н. Попов, В. В. Щербачев и др. Не обошлось и без воздействия взглядов Б. В. Асафьева, увлеченного

в ту пору творчеством нововенцев, «Шестерки», Хиндемита и Стравинского. Все это стало причиной появления самых антиромантических опусов: глыбистой Первой сонаты (1926), аскетического по фортепианному письму цикла «Афоризмы» (1927), эксцентричной оперы «Нос» (1927–1928). В этих сочинениях с необычайной силой воплотилось «штюрмерство» Шостаковича. Но даже здесь, среди жестких звуковых конструкций «слышащие» руки пианиста вдруг невольно вспоминали знакомые пальцевые формулы. Может быть, так и произошло в «Пляске смерти»⁶ из «Афоризмов», когда секвенция *Dies irae* внезапно соединилась с фактурным рисунком шопеновского Вальса Ля-бемоль мажор (примеры 5 и 6, см. с. 47)⁷.

Пример 5. Д. Шостакович. Пляска смерти

Пример 6. Ф. Шопен. Вальс, ор. 42

Еще больше фактурных, стилистических и тематических аллюзий содержат Двадцать четыре прелюдии (ор. 34) и Первый фортепианный концерт (ор. 35) которые требуют отдельного и внимательного рассмотрения, выходящего за рамки нашего обзора. Монументальный сборник «Двадцать четыре прелюдии и фуги» своим появлением обязан не только знаменитому баховскому опусу, но и русской традиции, воплощенной в фортепианных фугах М. И. Глинки, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, полифонических циклах С. И. Танеева и А. К. Глазунова. Но это в большей степени касается вопроса о генезисе полифонии Шостаковича, чем проблемы инструментального фактора в становлении стиля композитора.

П. Хиндемит, музыкой которого увлекался молодой Шостакович, заявлял: «Я считаю несчастьем, что столь многие композиторы ожидают вдохновения за клавиатурой. Черные и белые клавиши или струны скрипки — жалкий источник оригинальности. <...> По моему мнению, композитор должен быть независим от механических приспособлений любого рода. Такое условие предполагает абсолютный слух, и я его имею» [25, 43–44]. Шостакович обладал феноменальным слухом и, как правило, при сочинении не пользовался инструментом. Тем не менее, он, наравне с А. Н. Скрябиным, С. В. Рахманиновым, С. С. Прокофьевым, Б. Бартоком, вошел в когорту композиторов-пианистов XX столетия, которые были воспитаны в общении с роялем, нашли индивидуальный стиль его трактовки, и ни в коей мере не тяготились зависимостью от него. Фортепиано для них — полноценный представитель мира музыки, источник и средство ее познания.

К. Мейер с восторгом рассказывает, как в одну из последних встреч Шостакович внезапно загорелся идеей сыграть с ним в четыре руки бетховенскую Большую фугу для квартета: «И хотя это звучит неправдоподобно, Шостакович, которому в то время было уже трудно играть на рояле, не только сыграл обе партии квартета Бетховена безупречно в техническом отношении, но и ни разу не ошибся, от начала до конца исполнив по памяти это исключительно сложное произведение!» [15, 472]. Мастерство и опыт заставили отступить болезнь. И как же после подобного факта не предположить, что баланс традиционного и новаторского в творчестве Шостаковича поддерживался отнюдь не конъюнктурными соображениями и не «историческими постановлениями» партии и правительства, а определялся полученным им фундаментальным академическим образованием, в котором фортепиано было значительным стабилизирующим фактором. Ведь недаром же он повторял своим ученикам: «Каждый композитор обязательно должен играть на рояле» [15, 462]. ■

⁶ Замечу попутно, что первоначально эта пьеса носила название «Пляска смерти» [см.: 18, 83].

⁷ Это наблюдение было сделано мною в диссертации «Генезис комического в творчестве Д. Д. Шостаковича» [см.: 5, 35]. Позднее его еще раз подтвердил А. Великовский [6, 88].

Пример 1 Д. Шостакович. Этюд. Соч. 13, № 6

legato
p

Пример 2 Д. Шостакович. Фортепианный концерт № 2. Финал

ff

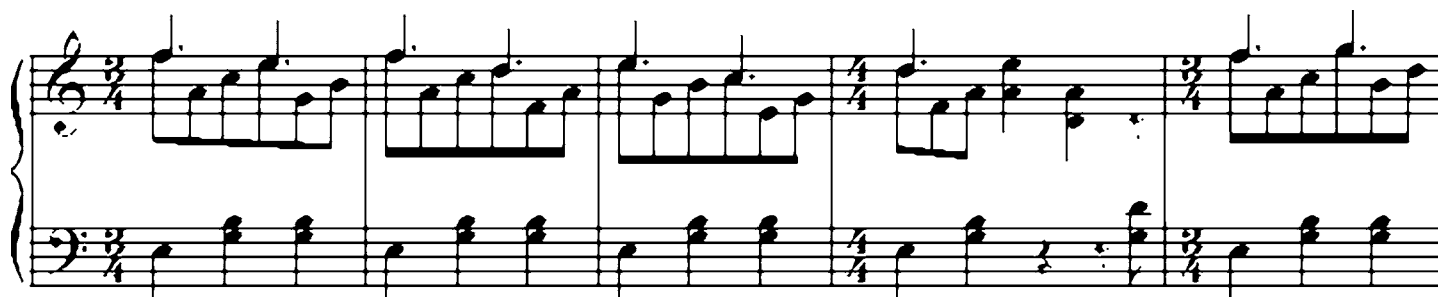
Пример 3 Д. Шостакович. Фантастический танец, ор. 5, № 3

animato
cresc.

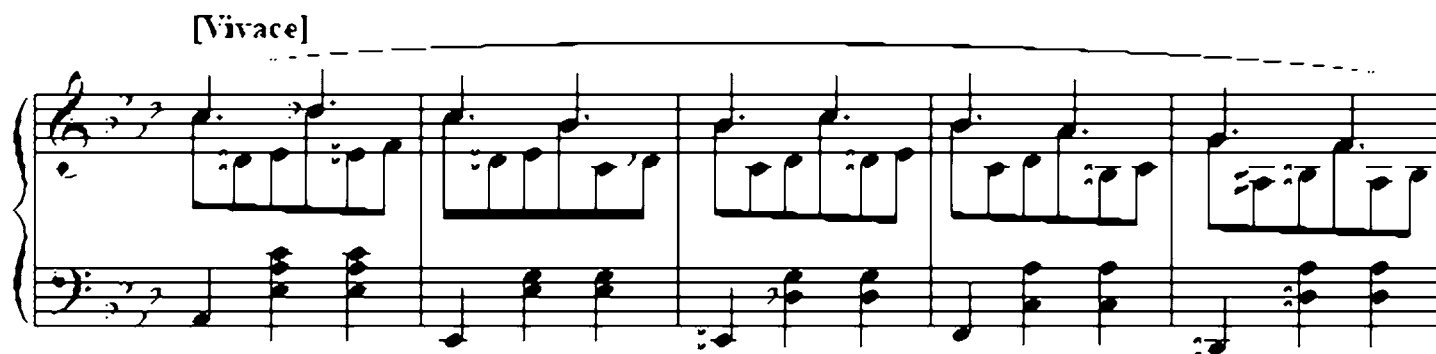
Пример 4 Ф. Шопен. Этюд, ор. 10, № 2

Allegro
p
cresc.

Пример 5 Д. Шостакович. Пляска смерти



Пример 6 Ф. Шопен. Вальс, ор. 42



ЛИТЕРАТУРА

1. Арнштам Л. О. Бессмертие // Д. Шостакович. Статьи и материалы. — М.: Советский композитор, 1976. С. 105–119.
2. Баренбойм Л. А. Шесть «тезисов» Николаева и комментарии к ним // Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма. — Л.: Советский композитор, 1979. С. 39–52.
3. Богданов-Березовский В. М. Встречи. — М.: Искусство, 1967. 280 с.
4. Богданов-Березовский В. М. Отрочество и юность // Д. Шостакович. Статьи и материалы. — М.: Советский композитор, 1976. С. 132–149.
5. Бородин Б. Б. Генезис комического в творчестве Д. Д. Шостаковича: дис. ... канд. искусствовед. — М., 1988. 198 с.
6. Великовский А. Ю. Эстетика абсурда в фортепианном цикле «Афоризмы» // Музыкальная академия. — 2008. — № 3. С. 84–89.
7. Гляссер И. А. Ритмические повторения. Новый метод, ускоряющий и облегчающий усвоение музыкальных произведений и техническую выработку. — Пг: Музыкальные курсы И. А. Гляссера, 1917. 24 с.
8. Гляссер И. А. Трели, как основа фортепианной техники [Ноты]: сборник специальных упражнений для выработки, укрепления и усовершенствования основ фортепианной техники у учащихся и пианистов. — Изд. 5-е вновь пересмотр. и доп. — Петроград: Изд-во муз. курсов И. А. Гляссера, [1917]. — 47 с.
9. Д. Шостакович о времени и о себе. — М.: Сов. композ., 1980. 376 с.
10. Дроздов А. Н. Концерт пяти пианистов — участников Варшавского конкурса // Музыка и революция. — 1927. — № 2. С. 40–41.
11. Зелов Н. С. Наркомовский стипендиат // Юность. — 1967. — № 10 (149). С. 101–102.
12. Коган Г. М. Вопросы пианизма. — М.: Сов. композ., 1968. 463 с.
13. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. — М., 1974. 448 с.
14. Левитин Ю. А. Учитель // Д. Шостакович. Статьи и материалы. — М.: Сов. композ., 1976. С. 81–85.
15. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. — СПб: Композитор, 1998. 559 с.
16. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / 3 изд. — М.: Музыка, 1967. 312 с.
17. Передерий О. И. Основные тенденции в отечественной фортепианной педагогике начала XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2008. — № 52. С. 142–157.
18. Саложников С. Р. Мой Шостакович. М.: Артистическое общество «Ассамблеи искусств», 2006. 241 с.
19. Соллертинский И. И. Творческий путь Шостаковича // «Леди Макбет Мценского уезда». — Л.: Изд. гос. Малого оперного театра, 1934. С. 20–25.
20. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 267 с.
21. Тюлин Ю. Н. Юные годы Д. Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Сб. статей. — М.: Сов. композитор, 1967. С. 73–81.
22. Федин К. А. Горький среди нас. — М.: Гослитиздат, 1944. 148 с.
23. Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах. Книга I. — Л.: Сов. композитор, 1985. — 544 с.
24. Хентова С. М. Шостакович — пианист. — Л.: Музыка, 1964. 92 с.
25. Хиндемит П. Из интервью // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. — М., 1975. С. 43–44.
26. Шапорин Ю. А. К пятидесятилетию Д. Шостаковича // Советская музыка. — 1956. — № 9. С. 16–17.
27. Шостакович Д. Д. О времени и о себе. — М.: Советский композитор, 1980. 376 с.
28. Шостакович Д. Д. Автобиография // Советская музыка. — 1966. — № 9. С. 24.
29. Щедрин Р. К. Искусство — это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца // Музыкальная академия. — 2002. — № 4. С. 1–9.
30. Druskin M. Schostakowitsch in den zwanziger Jahren. Persönlichkeit und Werk // Dmitri Schostakowitsch. Wissenschaftliche Beiträge. Interpretationen Programme. Dokumente. — Duisburg, 1984. S. 50–56.

Дмитрий МАСЛЕЕВ: Я БЛАГОДАРЕН КАЖДОМУ, КТО ПРИХОДИТ НА МОЙ КОНЦЕРТ



Ирина Шымчак

Ирина Шымчак
Дмитрий Маслеев

— Давайте не будем говорить о Конкурсе имени Чайковского. Начнем так: что стало происходить в Вашей жизни после него?

— Все видно, как на ладони: очень много концертов. Можно сказать, что жизнь изменилась полностью, начался новый этап. Конечно, у меня теперь появляется опыт концертной жизни. Что касается человеческих качеств, я очень надеюсь, что хуже не стал.

— Обычно любой творческий человек живет не столько внешним миром, сколько внутренним. Ваше внутреннее наполнение изменилось каким-то образом после того, как Вы стали знамениты? Теперь над Вами довлеют слава и обязательства победителя...

— Я стараюсь, чтобы именно то, о чем Вы сказали сейчас, не влияло на мой внутренний мир. Я даже затрудняюсь сказать, как бы оно могло повлиять. Конечно, и тяжесть, и большая ответственность — это есть, и я бы не сказал, что мне это легко дается. Но после конкурса не так много времени прошло, всего полтора года, я привыкаю. В какие-то моменты можно устать, но не от музыки, а от постоянных передвижений. Пока, наверно, в силу возраста, когда удается отдохнуть на следующий день, сразу становится хорошо (улыбается).

— Высыпаетесь?

— Иногда (смеется).

Кажется, совсем недавно мы дружно переживали за своих любимцев на пианистическом поле битвы Конкурса Чайковского. Мало кому удавалось без потерь пройти через его огонь, воду и медные трубы, чтобы в результате вознестись на золотой Олимп, оставаясь при этом то ли ангелом с фресок Пьеро делла Франческа, то ли человеком эпохи Возрождения. Да, Дмитрий Маслеев обладает удивительной способностью излучать безмятежное спокойствие и доброжелательность в любой ситуации. Такое впечатление, что он всегда выходит сухим из воды. В буквальном смысле. Мы с Дмитрием договорились о беседе в один из ноябрьских дней, когда Москву заливало потоками ледяной воды, а под ногами хлюпало грязно-серое месиво. Однако на встречу Дима пришел (пешком!) абсолютно сухой, в отличие от меня. Беседовали мы долго. Впрочем, он такой чудесный собеседник, что с ним бы и Лист поговорил охотно...

— Хороший ответ. А сколько концертов у Вас получается в месяц?

— Вы очень вовремя спросили, потому что как раз в октябре было 13. Но это, конечно, исключение. Стараюсь, и, кажется, у меня получается, соблюдать баланс. От многого приходится отказываться. Но, надеюсь, иду по правильному пути. Нельзя хвататься за все, что есть. К сожалению, иногда отказываю хорошим людям — я тогда честно пытаюсь объяснить, что не могу.

— Вы выступаете преимущественно в России или за рубежом?

— Честно говоря, не считал в процентном отношении. Есть и в России концерты, есть и зарубежные. Мне кажется, пятьдесят на пятьдесят. В конце октября

съездил в Екатеринбург, второй раз там уже был. Возвращаться — приятное чувство: тебя уже знают, ты знаешь и зал, и публику. Потом я съездил в Челябинск и Омск, играл сольные концерты. В следующем году надеюсь сыграть там с оркестром. В начале месяца был в Самаре, в середине — в Москве, так что в России играю много. И это очень хорошо. Я от своих слов — что хотел бы сыграть в каждой филармонии России — не отказываюсь. Думаю, мне это удастся. Мне нравится играть в России, потому что и публика у нас очень теплая, и принимает хорошо, и приятно играть даже в маленьких залах. Конечно, не должно быть разницы, играешь ты в большом зале или в маленьком. Но ощущения-то разные! Я не имею в виду, что



одно ощущение хуже другого. Просто другое. И очень приятно, когда ты приходишь в маленький зал, в котором помещается 200 человек, а он полный. И ты стараешься для каждого человека играть. Я искренне благодарен каждому, кто приходит ко мне на концерт.

— *В Вашем напряженном графике остается время, чтобы учить что-то новое?*

— Иногда да, иногда нет. К примеру, в октябре было много концертов, в декабре гораздо меньше, да и сейчас в ноябре уже чуть полегче. Конечно, в такое время, когда есть возможность, надо учить новое. Тем более новое уже запланировано, и установлено, когда надо играть.

— *А кто устанавливает, что надо играть? У Вас есть возможность самому выбирать, или концертные организации диктуют программу?*

— По-разному. Иногда я могу выбирать. Бывает, что сразу сообщают: нужно сыграть именно это.

— *Слышала от молодых музыкантов, что в регионах концертные организации требуют исполнения, как правило, классических шлягеров. Кто-то хочет играть, например, Прокофьева или Вайнберга, а организаторы говорят: нам нужны Первый концерт Чайковского и Второй Рахманинова. И что делать в таком случае?*

— Что делать? Я думаю, через несколько лет, я очень надеюсь, мы все сможем сказать: я буду играть только такую программу.

— *В чем Вам видится смысл существования музыканта?*

— Да... Это хороший вопрос. Заставил задуматься... В первую очередь я бы сказал, что точно не является смыслом (для меня, конечно): смысл существования музыканта не в том, чтобы играть везде, играть как можно чаще под вуалью «нести искусство». Это не так. Я уверен, что, если бы я играл каждый день, через некоторое время на сцене стало бы происходить какое-то

автоматическое движение и ничего больше. В первую очередь можно сказать довольно избитую фразу: «Донести смысл того, что хотел сказать композитор», потому что они — наши боги.

— *Тем не менее каждый раз это послание композитора выходит иным.*

— И очень хорошо! Замечательно, что есть много разных мнений. Очень надеюсь, что и композиторы так же считают.

— *Вы учились у Михаила Петухова, который в свою очередь был учеником Татьяны Николаевой, Татьяна Николаева училась у Александра Гольденвейзера. Можете ли назвать себя продолжателем этой линии? Или Вы выбрали в себя опыт разных пианистических школ?*

— Я был бы горд, если бы меня называли последователем этой линии. Но сам про себя не хочу говорить, именно в плане суждения «кто я в обществе». Объективно вижу, что очень много мне удалось, к счастью, почерпнуть



из педагогики Михаила Степановича Петухова. Я часто ходил на его концерты, слушал много записей и точно могу сказать, что это на меня повлияло. Мало того, я думаю, если бы кто-то сказал, что «этот пианист — ученик Нейгауза, на сто процентов, и никак иначе», я бы подумал: значит, что-то не так. Да, можно сказать: этот ученик продолжает традиции, тем не менее сам по себе музыкант не должен быть просто учеником, у него должно быть что-то свое.

— Кого из пианистов нашего «золотого века» любите слушать? Есть любимые записи?

— Я бы, наверно, назвал Марию Юдину. Не знаю, удивил Вас мой ответ или нет... Должен признаться, что я не так много и слушаю. Сейчас, к сожалению, и времени нет. Вот у меня появился — подарили добрые люди — юбилейный бокс с записями Святослава Рихтера, который «Мелодия» выпустила к его 100-летию. Потрясающая коллекция! Сделан он очень интересно: к примеру, на одном диске записана одна и та же программа, которую Рихтер играл в разные дни, и полезно послушать, чем отличается одна версия от другой. Хорошо, что они так придумали. К великому сожалению, не удается найти время, чтобы объять весь этот труд.

— Но, когда Вы учились, слушали записи великих пианистов?

— По-моему, целенаправленно я начал слушать только в Новосибирске [в 2002–06 Дмитрий учился в ССМШ-лицее при Новосибирской консерватории — прим. ред.]. Слушал то, что было под рукой. А что на меня впечатление произвело? Я сейчас правду скажу, хотя это и будет выглядеть, будто я специально... Но я назову имя своего педагога. Когда я учился на первом курсе консерватории, Михаил Степанович подарил мне несколько своих дисков, а у меня и CD-плеера-то не было! Не на чем было слушать... Я одолжил у друга плеер и слушал эти диски, а это были записи произведений Листа. На меня они произвели очень большое впечатление. Огонь внутри загорелся, что надо так же...

— Листа играть?

— Так же впечатляюще (улыбается). Чтобы игра производила впечатление, и не только в плане техническом, а отклик находила. Как у меня тогда. И я всем друзьям предлагал послушать отдельные произведения с этого диска. Еще я любил слушать записи Алексея Султанова. Султанов, когда мы учились, был для нас особенной фигурой.

— *Что Вас сформировало как музыканта?*

— Это был очень, очень медленный процесс, который продолжается до сих пор. Каждый этап (а начал я очень издавна, не так, как сейчас в ЦМШ или Гнесинке — в пять-шесть лет), как бы он ни проходил, приносил определенную пользу. Но окончательные и наибольшие изменения произошли все-таки в Московской консерватории. В первый раз я окупился в настоящую музыкальную атмосферу по приезду в Новосибирск, а до 14 лет я учился в Улан-Удэ. Да, сейчас там музыкальная жизнь, безусловно, есть, филармония функционирует, концерты проводятся, но в моем детстве либо это все проходило мимо меня, либо было не так активно. Да я и учился не в музыкальной школе, а в музыкальной студии при общеобразовательной школе. Поэтому, когда я приехал в Новосибирск, а там все вокруг музыканты, играют на разных инструментах, оркестр есть, я был потрясен настоящей творческой атмосферой.

Второй подобный восторг я испытал, когда приехал в Москву. Мне было 15–16 лет, я увидел на афишах знаменитые имена и подумал: как же так, они каждый день здесь бывают и играют! Я был просто поражен. И, конечно, с первого курса, когда можно было пройти на концерт по студенческим билетам в Большой зал консерватории, я ходил при каждой возможности.

— *С того времени изучили Москву, есть любимые места?*

— На самом деле лучше всего знаю район от общежития до консерватории.

— *Вы жили в общежитии на Малой Грузинской?*

— Конечно, там. К сожалению, как раз сейчас моя комната, где я восемь лет прожил, скоро перестанет существовать. Общежитие сносится... И «мое» общежитие останется только в памяти. Весь этот район я прекрасно знаю. Что касается других... Царицыно, когда я в первый раз туда поехал, честно говоря, меня удивило. Такое красивое место, и совсем рядом, в черте города. А мое любимое место? У консерватории, наверное, самое знаменитое — «фермата». Мы там часто «зависали»...

— *Да Вы романтик! Как думаете, какой композитор Вам подходит по темпераменту больше всего? Не случайно все больше играет Листа, Рахманинова?*

— Не так, чтобы больше, но, наверное, скажу, что какие-то произведения Листа у меня получаются. Мне очень



Букет от ректора Московской консерватории А. Соколова

комфортно играть Листа. Но не все его произведения, хочу заметить. Можно сказать, что не все его произведения мне подходят. В каких-то я чувствую себя свободно, какие-то нужно больше поучить. И еще мне нравится играть русских композиторов. Вот, допустим, пьесы Чайковского 72 опуса, которые я сейчас активно учу, — потрясающие. Но в них надо погрузиться, чтобы очень свободно себя в них чувствовать.

— *Бывает так, что после искреннего увлечения каким-то композитором охладеваете к нему?*

— Наверно, это больше касается произведений. Думаю, не только у меня может такое чувство возникнуть — либо пресыщения, либо того, что надо остановиться, чтобы вернуться через некоторое время. Может, даже через очень длительное время. Но к конкретным композиторам это не имеет отношения.

— *Первый концерт Чайковского сколько раз играли, не помните?*

— На удивление, не так много. И каждый раз в нем можно найти что-то иное. Мне нравится играть по-разному. Вот возьму и сыграю где-нибудь не абсолютно традиционно: вдруг захочется что-то изменить, и я себе это позволю.

— *Вам больше нравятся сольные выступления или с оркестром?*

— Если бы Вы меня спросили до 20 октября (когда у меня все выступления были с оркестром), я бы ответил: конечно, с оркестром. А сейчас я играл сольно, поэтому могу ответить, что мне больше нравятся сольные выступления. Я действительно переключаюсь, настраиваюсь. Но, когда все постоянно меняется (одна за другой: сольная программа — концерт с оркестром, опять сольная программа и еще один концерт с оркестром), я уже чувствую себя не совсем комфортно.

Я понимаю, почему жанр концерта с оркестром очень популярен, и так же прекрасно понимаю, почему профессионалу, чтобы понять артиста, нужно обязательно сходить на его сольный концерт. Почти полтора или два часа один человек должен удерживать внимание публики, быть ей интересным, а спрятаться не за кого...

— *Меняются ли Ваши пристрастия в музыке?*

— Могут меняться, конечно. Но я сейчас не так мобилен, чтобы сразу выучить по принципу: услышал, понравилось, выучил, сыграл. У меня нет на это времени. Могу только построить



какой-то долгосрочный план. Список того, что я бы хотел сыграть. Мою копилку.

— *И что бы вошло в эту копилку, если не секрет?*

— Она очень большая. И меня уже даже не радует... Сейчас не буду говорить, потому что надо выучить. Есть много произведений, которые составляют базис каждого музыканта. Это и концерты с оркестрами, которые просто необходимо выучить. Из того, что точно скоро будет, — это Третий концерт Рахманинова. Из того, что почему-то нигде пока не получилось играть, есть уникальная вещь: концертная обработка Испанской рапсодии Листа, которую сделал Михаил Петухов для фортепиано и струнного оркестра.

— *Летом в Казани в рамках проекта фирмы «Мелодия» Вы записали Второй фортепианный концерт Шостаковича с оркестром Республики Татарстан и Александром Сладковским...*

— Да, записали. Как я был рад, что меня туда пригласили! Я специально выучил этот концерт. Очень волнительно было, я ведь до этого и не записывался никогда, да еще и с оркестром. Но, к счастью, с Симфоническим оркестром Республики Татарстан и его художественным руководителем и главным дирижером Александром Сладковским я в прошлом сезоне уже выступал. И сотрудничать с ними было очень приятно. До этого я один раз с ними играл в Санкт-Петербурге Пятый концерт

Бетховена, в Казани сыграл Второй рахманиновский концерт, и вот мы записали Второй Шостаковича. Запись прошла очень плодотворно, мне понравилось. Я получил большой опыт, как банально бы это ни звучало. С нами работал потрясающий звукорежиссер, Владимир Рябенко. Скоро этот тройной диск со всеми инструментальными концертами Шостаковича должен выйти на «Мелодии». Я даже слушал запись.

— *И как оценили?*

— Мне понравилось, как звучит оркестр, как сделана звукорежиссура. Честно, я испытал удовольствие, когда послушал.

— *До этого, по Вашим словам, Вы и не записывались никогда? У Вас нет ни одного диска?*

— Так профессионально — нет. Я очень долго запрещаю (улыбается). Меня многие спрашивают: когда же? Несмотря на то что есть материал, я пока не хотел записывать диск. Например, в этом году для сольного концерта была целенаправленно составлена программа, которая показывает много стилей: Скарлатти, Бетховен, Рахманинов, Прокофьев, Лист. Для диска это не очень хорошо. В качестве дебютного CD мне было бы интересно сделать монографическую программу.

— *Чайковский?*

— Конечно. 18 пьес для фортепиано, ор. 72. Надеюсь, это состоится. И опять скажу не своими словами. Михаил Васильевич Плетнев говорил про 72-й опус так: «Здесь весь Чайковский». Я бы назвал это музыкальным дневником». Но это — долгосрочные планы...

— *Когда Вы находитесь на сцене, ощущаете энергию зала? Позитивная она или отрицательная? Принимает ли публика музыку, которую Вы даете, или нет?*

— Хороший вопрос. В принципе, наверное, разницы не должно быть изначально. Есть ты, рояль, композитор и произведение. Это идеальный вариант. Но, конечно, есть и внешние моменты: все мы люди, и влияние обстоятельств неизбежно. Я всегда по-разному это ощущаю. Например, очень воодушевляет и даже высвобождает, когда после первого сыгранного тобой произведения чувствуешь теплый прием у публики. И тогда сразу ощущаешь себя свободнее, ведь, когда выходишь, все равно тебя держит напряжение — что и как будет. Опять же, как я раньше говорил, приятно бывает играть в небольшом камерном зале. И сам зал влияет,

конечно, потому что играть в новом отстроенном зале на две тысячи человек либо в Большом зале консерватории — это разные вещи. Особенно для меня, воспитанника Московской консерватории. С Большим залом очень многое связано...

— *Год назад вместе с другими лауреатами Конкурса им. Чайковского Вы открывали сезон в Московской консерватории. Вы тогда вышли на сцену Большого зала очень уверенно и легко.*

— Да-да, помню. Мне тогда за час до концерта сказали, что надо кого-то еще заменить, и пришлось увеличить по времени свое выступление, я и набрал каких-то пьес...

— *Вы тогда спокойно и вдохновенно отыграли свою часть.*

— Да? Наверное, я очень хорошо маскируюсь, потому что иногда в душе, сами знаете, может происходить что угодно. А внешне — полная расслабленность.

— *Возвращаясь к вопросу про публику. Если Вы чувствуете, что публика не воспринимает произведение, что оно ей чуждо? Такое тоже бывает?*

— Да, бывает (грустно).

— *В такой ситуации Вы больше для себя играете?*

— Да. Получается, для себя. Когда выходишь на сцену, ты видишь и чувствуешь зал, но, к счастью, мы, пианисты, в зал не смотрим. Мы смотрим на клавиатуру, на инструмент. Можно вообще отгородиться от всего, что происходит в зале, от того, что кто-то подходит, у кого-то телефон мобильный звонит... Я этого не замечаю, хотя иногда это мешает. Иногда я прямо отгораживаю себя от всего и остаюсь как бы наедине с инструментом.

— *Вы как-то упомянули, что в театре бываете. А куда еще ходите, как относитесь к другим видам искусства?*

— Я был в театре довольно давно, месяцев пять назад. Ходил в Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко. получил огромное удовольствие: смотрел «Сказки Гофмана» Оффенбаха. Но с моим графиком тяжело куда-то вырваться, если играть каждый день и еще учить что-то новое. Вокруг столько интересного, даже если брать только искусство: театр, книги, кино. Я пока не готов сказать, что в моей жизни оставляю только музыку. Все-таки я хочу «питаться» не только этим. Поэтому для меня совершенно

не самоцель быть занятым каждый день в плане выступлений.

— *Вы еще и фотографией, говорят, увлекаетесь?*

— На очень и очень любительском уровне. Совершенно непрофессионально, тем не менее меня это очень захватывает. Я много читал теорию, и занимался этим.

— *Любите гулять-бродить просто так с фотоаппаратом в руке?*

— Раньше я часто так и делал. Особенно в поездках. А сейчас поездки получаются довольно напряженные: отель — концертный зал — отель — аэропорт. Раньше удавалось узнать город, сейчас это не так часто происходит. Но, когда происходит, я с удовольствием гуляю и получаю огромную порцию эмоций и впечатлений.

— *С какими людьми Вы предпочитаете общаться?*

— Сейчас мне приходится много общаться с незнакомыми людьми. Хотя я не отличаюсь разговорчивостью с незнакомцами. Больше всего мне нравится общаться с друзьями, которых я знаю очень давно. Приходится учиться коммуникабельности. Все телевизионщики с канала «Россия-Культура» уже знают, что я не люблю давать интервью. Но надо.

— *После Конкурса Чайковского заметили какие-то изменения в своем характере? Вы стали более открытым, уверенным? Или Вы были уверены в себе и раньше?*

— Ну что Вы, я был очень неуверенным. И стал ли я более открытым, я тоже не уверен (*улыбается*). Я очень много времени провожу один. И с инструментом. Мне очень комфортно быть одному. Раньше, может быть, я не мог бы сказать ни слова, да... Сейчас я стал более открытым. Когда это необходимо или у меня хорошее настроение. Но внутри все равно сомнения. Это никуда не уходит. Слишком большая уверенность легко может перерасти в самоуверенность, и я считаю, что это совсем нехорошо.

— *Как заметил Анатолий Франс, «сомнение — привилегия интеллекта». А в какую сторону Вы бы хотели дальше развиваться? Исполнительскую или, может, педагогическую?*

— Когда я участвовал в Конкурсе им. Чайковского, у меня не было опыта концертной жизни. Можно сказать, что концертную жизнь я начал после победы на конкурсе, и она мне еще не надоела (*улыбается*). Я могу лишь надеяться,



что в течение какого-то времени это будет интересно мне и публике, и я буду востребован. И через пять и через десять лет концерты в моей жизни будут. Что касается педагогики, я считаю, у меня не так много опыта накопилось, чтобы учить студентов консерватории. Я не так давно окончил ее сам. Да, я давал несколько мастер-классов, в прошлом году, и мне было интересно работать со студентами колледжа. А для работы с детьми нужны особые знания. Большая честь всем педагогам, которые учат детей абсолютно неизведанным движениям. Это не значит, что студентов колледжей легче учить. Наверно, у меня есть частичка опыта, чтобы им передать. Так что, возможно, через какое-то время определенную часть моей жизни будет занимать педагогика.

— *А кто в Вашей жизни был самым главным педагогом?*

— Немного дополняя один из первых вопросов, хочу сказать, что на каждом этапе учебы и жизни у меня было несколько педагогов, и каждый из них внес тот вклад, который, я считаю, был незаменим и необходим. Конечно, мне очень много дал мой консерваторский педагог, который меня учил и продолжает учить, — Михаил Степанович Петухов. Восемь лет, проведенные в его классе, были самыми плодотворными и насыщенными. Все эти восемь лет он не только меня учил. Он воспитывал творческий вкус, опосредованно через прослушивание его любимых артистов и музыки, например, записи оркестра Тосканини. И говорил: «У кого

надо учиться пению на фортепиано? У вокалистов». Для него примером потрясающего пения (и я полностью разделяю его мнение) был тенор Николай Гедда. Он-то ходил на его живые концерты, а я только в записи мог слушать. Линия движения голоса у Гедды настолько естественная, что, кажется, перед ним нет абсолютно никаких преград, полная свобода исполнения. Как будто человек родился с этим. Заслушаться можно. И это ощущается даже в записях. Представляю, какое впечатление пение Гедды производило вживую! И я бы хотел сходить на живой концерт Рихтера, потому что не раз слышал, что концерт Рихтера в записи и живой концерт — это совершенно разные вещи. Но, увы... С другой стороны, немного уклонюсь от темы, существует такое мнение, что, к примеру, у Листа нет записей, и это хорошо, потому что иначе у некоторых людей возникло бы свое «особое» мнение. Что «великий Ференц Лист не так хорошо на самом деле играл». А если бы послушать, как Бетховен или Моцарт играли? Это ведь очень интересно. К счастью, остался Лист во впечатлениях, записанных словами.

— *А Вы бы, например, Шопена хотели послушать? Как думаете, какое впечатление он бы произвел на Вас?*

— Это уже из серии вопросов: «А с кем из композиторов вы бы хотели поужинать?». Дело в том, что лично я ни с кем из композиторов не хотел бы поужинать, но я бы каждого хотел послушать. Говорить с ними — я был бы им неинтересен. Лучше послушать,



С. В. Гергиевым

конечно. Это было бы во стократ интереснее, чем любой разговор. Тем более, разговаривая, можно разочароваться.

— *Вы росли далеко от столиц. Как думаете, есть ли шанс пробиться к известности, сделать мировую карьеру талантливому ребенку из провинции?*

— Наверно, тяжело сейчас пробиться, но возможно. С другой стороны, я знаю много музыкантов, которые родились не в Москве, а, допустим, в Красноярске, и стали настоящими творческими людьми. Наверное, присутствие Интернета в нашей жизни что-то сделало проще. Если есть желание, какой-то поток знаний можно получить свободно и в провинции, он доступен не только в крупных центрах. Хотя, конечно, ничто не отменяет роль педагогов. В провинции в музыкальных школах, колледжах работают замечательные педагоги, которые, несмотря на маленькую зарплату, отдают себя целиком своему делу, крайне преданы своему призванию. Памятники таким людям надо ставить. Они не относятся спустя рукава к детям. Какое-то время я работал в Казани, в музыкальной школе (Казань, конечно, далеко не провинция), и педагоги там самоотверженные: либо вдохновители, либо зачинатели. К примеру, в Казани уже давно, года четыре назад, появился молодежный симфонический оркестр, состоящий из детей и подростков. И в большей степени это заслуга педагога Светланы Геннадьевны Лось. Я с ней работал и был свидетелем, сколько сил и труда

(на чистом энтузиазме!) ей это стоило. И она продолжает вдохновенно этим заниматься. И ведь это совершенно не единичный случай. И в Улан-Удэ это есть. И в Красноярске, и в Иркутске.

— *Можете ли Вы позволить себе на данном этапе жизни оставаться самим собой?*

— Я надеюсь, я сейчас такой, какой я есть на самом деле. А что меня может изменить?

— *Как что? Ваша слава.*

— Для меня это, скорее, негативный фактор. Появляются мысли, что это плохой груз ответственности. Когда люди чего-то конкретно ждут, эти ожидания могут оказаться либо завышенными, либо заниженными. Резюмируя, я совершенно не стремился к тому, чтобы быть знаменитым.

— *О чем Вы мечтаете?*

— Эх... (тяжкий вздох). У меня даже нет мечты, которая бы занимала весь мой разум, чтобы она постоянно крутилась в голове.

— *С какими мыслями обычно по утрам просыпаетесь? Предвкушаете наступающий день?*

— Предвкушаю обычно день, когда ложусь спать. А вот утром все немного по-другому (смеется).

— *Вы, наверно, сова?*

— Я пассивная сова. Я очень люблю вечер и ночь, тем не менее особо работать по ночам не люблю.

— *Конечно, пианистам по ночам работать противопоказано. Жалко соседей.*

— Согласен. Хотя в Италии у меня был 24-часовой режим [имеется в виду стажировка в Международной фортепианной академии на озере Комо в 2015 — прим. ред.]. Но это неправильно. Если бы в сутках было, допустим, 27 часов, мне было бы намного удобнее (смеется). Тогда я мог бы каждый день чуть дольше спать и чуть больше работать. На озере Комо я жил один, и вообще там нечего было делать, кроме как ходить в школу и заниматься. Я и занимался до поздней ночи. А вокруг не было ни души... Сейчас вспоминаю об этом как о плодотворном и хорошем времени.

— *Любите путешествовать?*

— Очень!

— *В этих путешествиях выбрали для себя зал, в котором хотели бы выступить?*

— Как нет самоцели играть каждый день, так нет и самоцели выступить в каком-то знаменитом зале. Несмотря на то что у меня в календаре запланировано выступление в зале, который должен внушать шок и трепет. И я говорю сейчас не про Карнеги-холл (улыбается). Он-то будет внушать и шок, и трепет. Разговор у нас о Европе. Наверное, мой ответ — нет. У меня нет сакральной мечты сыграть в каком-то намоленном зале. Но, как бы то ни было, когда оказываешься на сцене, где выступали знаменитые старые мастера, невозможно не ощутить особое волнение. ■



П. ЧАЙКОВСКИЙ, К. ИГУМНОВ, А. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

Исполнительские концепции на фоне эпохи

Э то естественная историческая закономерность, когда хронологически отдаленный исток как первозданный мир художника входит в контекст уже совсем иных художественных измерений, и конкретная интерпретация в таких условиях становится уже не просто частным и произвольным случаем, а символизирует свое время, его — времени — художественные тенденции. Отражения духовного мира Чайковского у Игумнова и Гольденвейзера не будут здесь исключением.

Записи сочинений Чайковского в исполнениях Игумнова и Гольденвейзера были осуществлены почти одновременно. Студийные записи Гольденвейзера сделаны в 1947 г. («Романс», «Сентиментальный вальс» (ор. 51 № 5 и 6), «Размышление» (ор. 72 № 5) и в 1954 г. («Диалог», ор. 72 № 8); студийная запись Игумнова «Времен года» — в 1947 г. Однако возникает ощущение, словно они отражают свет разных эпох, настолько исполнительские концепции двух мастеров отличаются друг от друга. Причем эти различия не ограничиваются лишь индивидуальными творческими почерками, они гораздо глубже — в этических представлениях Игумнова и Гольденвейзера об искусстве интерпретации.

Не раз высказывалось мнение, что художественное мироощущение Игумнова генетически связано с романтической традицией. Безошибочно узнаваемый пианистический лексикон Игумнова, конечно, дает немало оснований слышать в нем романтика: об игумновской «магии звука», о его культивировании фортепианного «пения», об особом мастерстве педализации, благодаря которой инструмент у него «дышал», много говорили его современники.

Сам же Игумнов, как известно, едва ли не отождествлял романтическую звуко-тембровую «поющую» природу инструмента с искусством фортепианной игры. По его убеждению, пение является «жизненной основой музыки», только из певучести «может вырасти подлинное пианистическое мастерство».

В связи с игумновской интерпретацией «Времен года» Д. Рабинович дает более развернутую характеристику его «тембротворчества»: эта музыка требует от исполнителя *«того совершенного колористического даже не мастерства, а инстинкта, которые оказываются уделом лишь немногих музыкантов. Но как раз такие качества входили в число сильнейших в поэтически одухотворенном таланте Игумнова, составляли одну из самых существенных определяющих красок в “игумновском оттенке” романтического пианизма»*.

Даже когда мастер говорит об одном из важнейших своих исполнительских принципов — о «горизонтальном мышлении», основанном на нарративных взаимосвязях музыкального процесса как «живого рассказа» По словам Игумнова, «музыкальное исполнение есть живой рассказ — рассказ интересный, развивающийся, в котором звенья связаны друг с другом, контрасты закономерны. Для этого необходимо уметь горизонтально мыслить, необходимо каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, не как нечто самодовлеющее, а иметь в виду его функциональное значение и, только исходя из этого, придавать ему тот или иной характер». В данном контексте путеводной звездой для игумновского прочтения Чайковского была программа его сочинений — скрытая или явная, именно она, как считал пианист, определяет эмоциональную канву повествования. «Чайковский связан

с жизненными коллизиями прошлого гораздо теснее, чем, скажем, Бетховен» — замечает пианист. По его наблюдению, в шумановской «Крейслериане», инспирированной прозой Гофмана, «бытовых картин, конкретных, точных образов, как в музыке Чайковского, совершенно нет»; «... его музыка отразила мой быт, мою эпоху»; «Тут житейские воспоминания, впечатления, что-то бытовое, отошедшее в прошлое, касающееся и меня, моей жизни»; ассоциации и настроения пьес «надо черпать из личных переживаний».

Когда слушаешь цикл «Времен года» в его исполнении, понимаешь, что всматривание в смутные образы субъективной памяти — именно они, а не банальные жанровые зарисовки, определяют тонус его интерпретации. Игумнов акцентирует слушательское внимание на тончайших переливах ускользающих чувствований.

Удивительная психологическая связность сокровенного рассказа в «Баркароле», затем в «Осенней песне» достигается тонко колорированной интонационностью фортепианного «пения». При этом движение переменчивого чувства у Игумнова кажется непредсказуемым: последования фраз начального эпизода *Andante cantabile* в «Баркароле» как бы раскрывают едва уловимые грани настроений тоски, сожаления и далекой надежды, но иллюзия мечты (в среднем эпизоде *Poco più mosso*) разбивается о неожиданный экзотический порыв пылкости (арпеджированные аккорды *ff*, *Allegro giocoso*), столь же неожиданно истаявающей в рр... Пожалуй, в игумновском прочтении цикла меланхолическая грусть стала доминирующим настроением, но в «Осенней песне», этот образ меланхолии воспринимается как пронзительная по силе воздействия вершина всего цикла. В тончайших градациях



П. Чайковский

«Времен года»: «Святки» это «вальс в домашнем уютном кругу»; тот же уют домашнего очага — в пьесе «У камелька»; «Подснежник» — неподдельный детский восторг от созерцания весенних цветов, собранных в монастырском еще заснеженном саду; вполне бытовая ассоциация, связанная с «Баркаролой»: это обязательно на небольшой русской реке»; Но, пожалуй, самое глубокое ностальгическое переживание — это «Осенняя песнь», которая (со слов Игумнова) «у меня всегда связывается с отцом... Картина облетевшего сада... а октябрь — это месяц, когда умерли Чайковский и мой отец»... Но, заключает Игумнов: «Все это — в прошлом». Но как все-таки объяснить эту артистическую интенцию? Ответом могла бы быть мысль К. С. Станиславского, высказанная по поводу чеховской «Чайки»: «Незрячему глазу кажется, что Чехов скользит по внешней линии фабулы, занимается изображением быта, мелких жизненных деталей. ...

интонирования, гибко расцвеченного динамической нюансировкой и свободного от каких-либо «внешних» атрибутов выразительности Игумнов передает закатно гаснущие образы ностальгии и прощания.

Слагаемые игумновской исполнительской поэтики в совокупности своей, действительно, роднят его с заветами романтического пианизма, когда сам факт исполнительского процесса становится «дневником» интровертных переживаний артиста, его «звучащей автобиографией» (Соллертинский). Сам же Игумнов говорил со всей определенностью: «... Эмоционально-романтическое отношение к музыке — черта, свойственная моей натуре». В одном из интервью Игумнов связывал свою интерпретацию «Времен года» с ностальгическими образами своего детства и юности. Вот лишь несколько припоминаний из детства и отрочества Игумнова, которые он связывает с исполнением

его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц ... нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа. ... Все эти часто не передаваемые словами настроения, предчувствия, намеки, ароматы и тени чувств исходят из глубины нашей души». Исполнительское искусство Игумнова было тем самым «внутренним реализмом», на который опирался Станиславский в своей знаменитой системе актерского мастерства. Слово игумновской «автобиографической» интерпретации Чайковского предпосланы слова режиссера: «Душевный материал и оформляющие его процессы, благодаря случаю и совпадению, заблаговременно подготавливались самой жизнью. Роль и образ созданы органически — самой природой. Они вышли такими, какими могут быть; иными они быть не могут. Их так же трудно анализировать, как и свою собственную душу». «Линия интуиции

и чувства¹», направляющая поиски Станиславского и его «театра переживания», — разве не она вызывает родство с таким же «внутренним реализмом» Игумнова в Чайковском?

Но, как известно, уже в начале XX века европейский артистический опыт был отмечен поиском и утверждением новых творческих ориентиров и альтернатив, в которых «биографичность», а тем более «автобиографичность» как предпосылка к художественному выражению субъективных чувствований, утрачивают былую актуальность — дух времени все более выражает себя в радикальной объективизации и интеллектуализации творческих процессов.

Иное у Гольденвейзера. В разные годы музыкальные критики характеризовали его как пианиста «классически строгого, даже несколько «академического» стиля»; в его игре отмечали «некоторую отвлеченность, схематичность исполнения», «недостаток проникновенной непосредственности». Как проникательно замечает Л. Гаккель, «В отличие от Игумнова, Гольденвейзер склонялся к размеренности, линейности, беспедальности; пожалуй, во всей новейшей русской пианистической истории этот мастер был одним из немногих, кто позволял любоваться прелестью стиля, расположенного в диапазоне «классицизм — академизм»».

В своих воспоминаниях Гольденвейзер пишет о разговоре, состоявшемся между А. Г. Рубинштейном и Л. Н. Толстым. Для нас особенно важен комментарий самого Гольденвейзера к высказыванию великого пианиста. «Рубинштейн сказал Толстому на первый взгляд парадоксальную, но чрезвычайно мудрую вещь: «Знаете, Лев Николаевич, если я играю на эстраде и сам при этом взволнован, моя музыка не доходит до слушателя». Он хотел этим сказать, что искусство — это не воздействие самой жизни, а жизни претворенной. Когда художник создает свое произведение, он переживает очень большое волнение и возбуждение, но когда это волнение претворилось в искусство, он должен передавать его с исключительным хладнокровием. ... Если слушатель застает его в момент переживания, то художественного впечатления не получится». «Художник должен быть взволнован, обдумывая произведение, работая над ним, но слушателю он должен показать результат этого творческого волнения; это и есть «осознанное вдохновение»». Именно здесь, как кажется, сконцентрирована точка отсчета профессионально имманентных свойств «классицизма»

¹ Там же.



К. Игумнов

эмоциональных настроений, а обобщенная репрезентация возвышенных и вневременных смыслов. Ведь, по сути, в пьесах Чайковского Гольденвейзер представляет череду не столько разноплановых характеров, сколько их отточенных стилизаций. Звучащие образы тут условны, как герои, изборожденные на античных порталах: фронтальность их значительных поз, лаконичная выразительность жестов словно остановлены во времени и пребывают в вечности. (тут — советский ампи́р)

Когда пианист играет пьесы Чайковского, нельзя не вспомнить: «Целью исполнителя должно быть раскрытие звукового образа произведения, а не выявление себя»; исполнитель должен «уметь обуздать собственный темперамент ... излишнюю горячность». При этом раскрытие «звукового образа» пианист сопрягает с показом (по его определению) «архитектоники» произведения.

Не трудно понять, что за редуцированием «темперамента», «горячности», «выявления себя» в синтезе с отвлеченной

архитектонической красотой «звуковых образов» стоит идея объективированного высказывания, когда между артистическим «я» и произведением возникает нечто вроде демаркационной линии, а точнее — дистанции, когда не только пропорции музыкальных архитектур, но и сами чувства становятся фактом стороннего созерцания.

Именно так Гольденвейзер выстраивает на нашем слуху смысловую ткань «Романса»: психологическая мотивированность переходов от фразы к фразе, от предложения к предложению, равно как и синтезирующие большие линии музыкального развития могут восприниматься, как восхождения к эмоционально-смысловым вершинам; но вместе с тем это и своеобразная череда архитектурных аркад, образующих в итоге логически безукоризненную стройность перспективы. Те же ассоциации со стройными сводами монументальной архитектурной конструкции в «Размышлении» — неуклонно

ведущей к впечатляющему по своему величию купольному центру; но одновременно это и картина патетичного чувства, «взрывающегося» в мощном кульминационном накале пафосных *ff — fff*. Картина «сентиментальных» чувствований здесь воспринимаются, скорее, как искусно стилизованная композиция декоративно величавых типажей, запечатленных на мраморном барельефе.

Гольденвейзер словно отрешивается от всего того неопределенного, ускользающего, второстепенного, что могло бы дезавуировать идею монументальной и отчетливой подачи музыкального материала. Известная сентенция мастера о «прелести беспедального звучания фортепиано» ориентирована как раз на достижение ясности фактурных пропорций, рельефности всех элементов звуковой ткани.

Если игра Гольденвейзера тут и свободна от неуловимых звуко-тембровых градаций (абсолютно имманентных игумновскому педальному флеру), она характерна отчетливыми контурами звуковых пропорций, словно пианист созерцает ритмически упорядоченные орнаменты на классических архитектурных фризах.

С точки зрения формы каждая пьеса в исполнении Гольденвейзера представляет собой безукоризненно выстроенное законченное целое. Однако не только искусность звуковой архитектоники придает исполнительскому процессу логическую стройность и структурную завершенность, а звуко-образным характеристикам — рельефность и определенность. Тонко нюансированному фортепианному «пению» (опять же вспомним об игумновском вокально-интонационном мастерстве) у Гольденвейзера противопоставлена идея «декламационной правды».

Здесь раскрывается гольденвейзерский принцип (его термином) «ритмотворчества». Заметим: не психологизированная стихия романтического *cantabile*, а именно «ритмическое соотношение звуков во времени»

В отличие от игумновской интонационно гибкой экспрессии фортепианного «пения», Гольденвейзер культивирует четко артикулированное «произнесение» музыкальных фраз от их детальных штриховых характеристик до масштабных фразировочных абрисов целостных построений. Причем «декламационная правда» для него почти тождественна поэтической декламации как таковой. Не случайно, когда пианист определяет, что «решающую роль в музыке играет вопрос о строении музыкальной фразы», он ассоциирует ее



▲ А. Гольденвейзер

ритмику с правилами стихосложения: «хорей в музыке встречается, во всяком случае, не реже, чем ямба». Однако интерес для нас представляет не сама по себе декламационная природа гольденвейзеровского пианизма (что, как кажется, не вызывает сомнений). Дело в том, что с помощью декламационного арсенала выразительных средств Гольденвейзер как раз и достигает уже упомянутого нами ранее эффекта дистанцирования образов.

В частности, обратим внимание на принцип повторности, свойственный декламации поэтического текста и — в не меньшей степени — произнесению музыкальных фраз у Гольденвейзера, когда агогические и артикуляционные характеристики (в пределах одной фразы) четко обозначены и устойчивы, а их повторяемость (в пределах предложения или более развернутых построений) создает эффект стройной «рифмованности» музыкальных горизонталей.

Гольденвейзер часто обращается к аналогичным приемам отстраненной стилизации, когда гибкая нюансировка фраз вроде бы призвана передать взволнованность вот сейчас пришедшего чувства, но регулярные возвращения к агогически и артикуляционно узнаваемым рифмам рождают обратный эффект — поэтической условности «непроизвольных» чувств — они как бы заключены в благородные оправы классических рифм и подвластны упорядоченной метричности классических строф — это не спонтанность чувств, а их искусственная упорядоченная «версификация». По-ораторски ясно поданные музыкальные «слова» — укрупненные, импозантно-явные, без неуместных здесь смысловых обертонов, как раз и создают эффект приподнятой поэтической декламации. Особенно показательно здесь «Размышление», в котором смысловая нарративность словно рифмуется по законам строго регламентированного александрийского стиха с его обязательными цезурами, симметрией сильных

и слабых слогов, с его значительностью и эпическим пафосом.

Конечно, мы не склонны ставить знак равенства между Условным театром Вс.Мейерхольда или Эпическим театром Б. Брехта и искусством Гольденвейзера — «авангардные» и «классические» константы в нашем случае слишком далеки друг от друга. Однако определенные сближения все же обращают на себя внимание.

Не пройдем мимо соответствий гольденвейзеровской поэтики «декламационной правды» и мейерхольдовской дикционной актерской техники, когда «необходима холодная чеканка слов» и «в звуке нет расплывчатости ... Звук всегда должен иметь опору»; когда актерское произнесение текста «внешне спокойно, почти холодно, без крика и плача, без тремолирующих нот, но зато глубоко». Но разве аналогичные характеристики не актуальны в гольденвейзеровской манере произнесения музыкальных фраз,

самого его пианистического туше? Или вот это: «Эпическое спокойствие не исключает трагического переживания. Трагические переживания всегда величавы»; «Для актера должна быть основной пластической статуарностью... прием выражения должен быть зодческий». Но ведь, по нашим наблюдениям, те же цели преследует и гольденвейзеровская концепция «жизни претворенной».

При всей разности эстетических оснований кажется не случайной общность установок на интеллектуализацию исполнительского процесса у Гольденвейзера и рациональность актерской игры у Брехта. Каждый из них, и каждый — в своей эстетической системе координат, утверждает не востребованное эстетикой «переживания» художественное измерение — артистическое восприятие сценического ли, музыкального ли события со стороны. Как писал Брехт, «прежде всего, мне нужно дистанцирование от образа»; «Ни на одно мгновение нельзя допускать полного превращения актера в изображаемый персонаж»; а это влечет за собой особую актерскую «сдержанность» как избавление от «воздействия не в меру пылкого темперамента»; Еще одна параллель: «Эпический театр не отмечает эмоции, а исследует их. <...> он апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму зрителя». Но разве данная позиция не напоминает нам об «исключительном хладнокровии» — том исполнительском свойстве, которое Гольденвейзер отождествлял с «осознанным вдохновением»?

Можно сказать, что исполнительская концепция «осознанного вдохновения» Гольденвейзера во многом связана с общим поворотом в развитии театра и драматургии, а шире говоря — литературы и искусства первой половины XX века. Гольденвейзеровская отстраненная эпизация мира Чайковского весьма показательна для своего времени. Однако нас не перестает изумлять и тончайше нюансированный психологизм чувствований Игумнова.

Так возможно ли возвращение, о котором (как мы помним) чаял Хайдеггер? Или это будет всегда контрапункт культур, когда настоящее каждый раз как бы заново, с различных артистических позиций стремится осознать и себя (в диалоге с прошлым), и само это прошлое? Воссоздание мира Чайковского в диаметрально разных прочтениях Игумнова и Гольденвейзера ставит перед нами аналитическую проблему — она в поиске критериев достоверной интерпретации музыки прошлых эпох как все более отдаляющегося от нас истока. ■



МОСКОВСКАЯ ШОПЕНИАНА

X Московский международный конкурс юных пианистов имени Фридерика Шопена
8–18 сентября 2016



Члены жюри и лауреаты конкурса (слева направо): Катаржина Попова-Зыдронь, Александр Болотин, Ли Мин Чан, Дон Мин Лим, Чжен Боянь, Чжэн Хайвей, Андрей Зенин, Константин Хачикян, Иван Крпан, Михаил Александров, Лев Шугом, Владимир Овчинников, Балаш Соколаи, Дан Тхай Сон

Трудно сказать, предвидели ли организаторы столь долгую и успешную судьба проекта, когда четверть века назад создавали Общество имени Фридерика Шопена в Москве и задумывали первое состязание юных шопенистов. Однако факт: в течение 25 лет с четкой периодичностью проходит Московский международный конкурс юных пианистов имени Фридерика Шопена. Для того, чтобы обозначить профессиональный уровень состязания, приведем (конечно, не полный) список его лауреатов разных лет, которые сегодня составляют подлинную

элиту фортепианного мира: Рэм Урасин, Екатерина Мечетина (1992), Федор Амиров, Лим Дон Мин, Лим Дон Хек (1996), Галина Чистякова (2000), Лукас Генюшас (2004), Дмитрий Шишкин, Даниил Трифонов (2006), Сеонг Джин Чо, Николай Хозяинов (2008), Рустам Ханмурзин (2011)... Многие московские триумфаторы становились затем лауреатами главного шопеновского конкурса — в Варшаве. Интересная статистика: среди 80 участников варшавского конкурса-2015 было 12 лауреатов и дипломантов московских шопеновских состязаний разных лет.



Председатель жюри, профессор
Михаил Воскресенский



Председатель Попечительского совета конкурса,
стратегический советник
ООО «ПрайсвотерхаусКуперс Консультирование»
Геннадий Алференко

Художественный руководитель–генеральный директор конкурса, пианист Михаил Александров обладает уникальным качеством: собрать вокруг проекта единомышленников, привлечь к сотрудничеству авторитетные организации. Традиционно среди учредителей конкурса — Правительство Москвы и Департамент культуры г. Москвы, действенными партнерами выступили Посольство Республики Польша в РФ, Польский культурный центр в Москве и Российский Музыкальный Союз.

Важнейшая отличительная черта этого юношеского конкурса (с первого года существования) — чрезвычайно авторитетное жюри, составу которого может позавидовать любое «взрослое» состязание. В 2016 в судейскую коллегию вошли профессор Московской консерватории **Михаил Воскресенский** (председатель), художественный руководитель конкурса **Михаил Александров**, **Дон Мин Лим** (Республика Корея), профессор Московской консерватории, директор ЦМШ при Московской консерватории **Владимир Овчинников**, профессор Музыкальной академии Быдгоща, председатель жюри Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве-2015 **Катаржина Попова-Зыдронь** (Польша), профессор Академии музыки им. Ф. Листа и Университета в Граце **Балаш Соколаи** (Венгрия), профессор Монреальского университета, победитель варшавского конкурса-1980 **Дан Тхай Сон** (Канада–Вьетнам), профессор Шанхайской консерватории **Ли Мин Чан** (Китай), профессор Саратовской консерватории **Лев Шугом**.

Прекрасный старт конкурсу дал концерт-открытие: в Концертном зале ЦМШ при Московской консерватории

выступили члены жюри — Владимир Овчинников, Балаш Соколаи и Дан Тхай Сон, а также лауреат VIII конкурса (2012) Ли Хек (Южная Корея), обучающийся ныне в ЦМШ. А дальше — напряженная неделя прослушиваний (три сольных тура) в Концертном зале ЦМШ и финальный тур на сцене Большого зала Московской консерватории. Все выступления — на рояле «Kawai»: с 1996 года — это официальный эксклюзивный инструмент конкурса.

В юношеской группе (до 16 лет) состязались 23 пианиста, в молодежной (до 21 года) — 11. География участников — Вьетнам, Казахстан, Канада, Китай, Республика Корея, Польша, Россия, Украина, Хорватия.

Накануне финального тура в Посольстве Республики Польша состоялись церемония награждения дипломантов и лауреатов специальных премий конкурса и концерт. Дипломантам были вручены премии, учрежденные Посольством Республики Польша в РФ и Польским культурным центром.

И, наконец, волнительный день финала: по три участника в каждой группе (на этот раз девушек в финале не оказалось), у каждого — свой опыт игры с симфоническим оркестром (или его отсутствие). Отметим тонкую и чуткую работу дирижера **Владимира Рыжаева**, возглавляющего **Симфонический оркестр Московского государственного колледжа музыкального исполнительства имени Ф. Шопена**. Маэстро сделал все, чтобы юные солисты смогли максимально проявить себя.

И вот — результаты.



Ведущие церемонии закрытия — обозреватели «PianoForum» Светлана Елина и Павел Левадный



Лауреаты: А. Болотин, Чжен Боянь, Чжэн Хайвей, К. Хачикян, А. Зенин, И. Крпан

МОЛОДЕЖНАЯ ГРУППА

I премия — Константин Хачикян

Род. 1995. Окончил АМК при Московской консерватории (класс Т. Никитиной, Т. Директоренко). Студент Московской консерватории (класс проф. А. Писарева).

Ведет активную концертную деятельность: выступает в залах Московской консерватории, в Камерном зале Московской филармонии, в ГМИИ им. А. С. Пушкина и Музее-квартире А. С. Пушкина, Доме-музее А. Н. Скрябина, концертном зале «Эстония» в Таллине, Большом зале Филармонии Астаны. В 2015 представил сольные программы на фестивале в Казальмаджоре (Италия). С 2015 — пианист МАМТ им. Станиславского и Немировича-Данченко, исполняет партию сольного фортепиано в балетах «В ночи» и «Маргарита и Арман». В ноябре 2016 дал сольный концерт в Камерном зале Московской филармонии в рамках проекта «Филармонический дебют».

Лауреат международных конкурсов юных пианистов им. Ф. Шопена в Эстонии (2014), «Astana Piano Passion» (2014), им. М. Юдиной в Санкт-Петербурге (2015).

II премия — Андрей Зенин (студент Ростовской консерватории, класс проф. Р. Скороходовой)

III премия — Иван Крпан (студент Загребской Академии музыки, класс проф. Р. Далибалтаяна)

ЮНОШЕСКАЯ ГРУППА

I премия — Александр Болотин

Род. в 2000. В 2008 начал заниматься игрой на фортепиано, с 2012 обучается в ССМШ Санкт-Петербургской консерватории (класс проф. А. Сандлера). Выступал в различных концертных залах Санкт-Петербурга и Москвы. Завоевал множество призов на международных конкурсах, лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга. Гастролировал в Эстонии, Израиле, Италии, Испании, Германии, Австрии, Швейцарии, Венгрии, Словакии, Финляндии и США.

Принимал участие в фестивалях «Новогодний дивертисмент юных музыкантов Петербурга», «Лики современного пианизма» и «Земля детей» в Санкт-Петербурге, в международных фестивалях «Цветы России» в Финляндии, Австрии, Италии, Словакии и Беларуси, «Детский Петербург» в Тель-Авиве, им. Д. Ойстраха в Силламяэ, Международном фортепианном фестивале в Таллине, Summit Music Festival в Плезантвиле (США). В 2016 стал также победителем Международного конкурса им. Ф. Шопена для детей и юношества в Сафарне (Польша).

II премия — Чжень Боянь (учащийся музыкальной школы при Шанхайской консерватории, педагог Ч. Тин)

III премия — Чжэн Хайвей (учащийся ЦМШ при Московской консерватории, класс проф. Ю. Слесарева)



К. Хачикян



А. Болотин



ФОРУМ

Пятый
Международный
фестиваль
актуальной
музыки

РЕГ ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО



СВЯЩЕННЫЕ ЧУДОВИЩА

ФЕСТИВАЛЬ



Илья Овчинников



Пресс-служба
Московской филармонии

В Московской филармонии прошел V фестиваль «Другое пространство»

«Фестиваль актуальной музыки» — именно так с момента рождения в 2009 г. позиционирует себя «Другое пространство», хотя споры о том, что именно называть актуальной музыкой, продолжают до сих пор. В интервью накануне открытия Владимира Юровского спрашивали, не поздно ли исполнять на «фестивале актуальной музыки» сочинения Берлиоза и Штокхаузена, созданные полвека назад. Маэстро считает, что не поздно: «Мы наверстываем упущенное и заполняем дыры в своем музыкальном образовании. Да, поздновато, конечно, но не наша вина, что до нас не нашлось людей, которые рискнули бы взяться за этих «священных чудовищ». Вместе с Юровским дыры в образовании заполняла публика,

посетившая десять концертов фестиваля в Зале им. Чайковского и Камерном зале Московской филармонии.

Ключевыми пунктами программы стали три вечера под управлением Юровского, обрушившие на публику лавину мировых и российских премьер: новые сочинения Олега Пайбердина и Владимира Николаева, «Группы» Штокхаузена, «Эль Ниньо» Адамса, «Маленькая торжественная музыка в честь Пьера Булеза» Куртага. Российской премьерой было объявлено и исполнение грандиозной Симфонии Берлиоза, хотя, как выяснилось, в 1988 г. на III Международном фестивале современной музыки в Ленинграде она звучала ни много ни мало под управлением автора. И тем не менее значение нынешнего ее исполнения невозможно переоценить.

Обретение пространства

Еще предыдущий фестиваль окончательно утвердил Юровского в качестве первого музыкального ньюсмейкера Москвы. Основания для этого были и прежде, будь то речь о плановых выступлениях маэстро с Госоркестром, о его незабываемых вступительных словах или о его грандиозных летних тематических циклах. То, что маэстро мог бы возглавить и «Другое пространство», казалось невероятным: текущие концерты и гастроли Госоркестра, запланированные не один год назад зарубежные ангажементы, наконец, июньский абонемент. Многим и этого было бы чересчур, однако Юровский взял на себя художественное руководство фестивалем и два года назад в этом качестве впервые



▲ Фуад Ибрагимов, Владимир Юровский, Филипп Чижевский

приготовил три вечера музыки, практически неизвестной российской публике, еще три — теперь.

То, что maestro почти полностью отдал роль ведущего **Рауфу Фархадову**, можно понять, имея в виду подготовку сложнейших программ. К тому же, Фархадов — признанный специалист в области современной композиции, музыковед, близкий АСМ, владеющий речью свободной, с оттенком импровизационности. Перед исполнением монументального сочинения Штокхаузена «Группы» пояснения Фархадова были дополнены блистательным словом maestro Юровского, еще раз подтвердившего свою уникальность и в этом жанре. Суггестивная сила, глубина и темперамент слова Юровского стали важнейшим оттеняющим событием моментом. Добавлю, что если два года назад после каждого концерта проводились встречи музыкантов со слушателями, теперь подобный разговор произошел лишь в последний вечер.

Тем не менее, именно V фестивалю, как ни одному предыдущему, удалось сформировать вокруг себя совершенно новое, особенное и удивительное пространство: для многих меломанов он

стал главным событием этих пяти дней. Разговоры до, во время и после концертов, круглосуточно продолжавшиеся в Фейсбуке, объединяли сотни слушателей, споривших об уместности партии чтеца во Второй симфонии Уствольской, завершившей концерт-открытие, о возможности исполнения «Групп» Штокхаузена в зале Чайковского, об особенностях творческого метода Мартынова или Адамса. Казалось бы, мало ли сегодня более насущных проблем? Однако для посетителей фестиваля в те дни не было вопросов важнее, и ощущение общности, причастности к Настоящему оказалось главнейшей составляющей «Другого пространства».

До и после полуночи

Афиша IV фестивалю, также прошедшего под художественным руководством Юровского, неявным образом делилась на вечера с его участием, с одной стороны, и остальные, с другой. На этот раз картина была иной — почти все камерные программы так или иначе имели отношение к симфоническим, предваряли или дополняли их. Так, ночным концертом ансамбля «Галерея

актуальной музыки» дирижировал его руководитель **Олег Пайбердин**, чье сочинение Vox («Глас») в новой редакции для оркестра и женских голосов открыло фестиваль за несколько часов до того. Программа «Американские горки» Алексея Любимова и Александра Зенина представила **экспериментальную музыку для клавишных американских композиторов XX века**, став предисловием к последнему дню фестиваля, где звучали Райх и Адамс, живые американские классики нового столетия.

«Фрагменты из Кафки», одно из классических сочинений **Куртага**, дополнили впечатление от его новейшего сочинения «**Маленькая торжественная музыка в честь Пьера Булеза**», созданного через тридцать лет и звучавшего двумя днями раньше на концерте-открытии — уже не как приношению к юбилею Булеза, но как оплакивание. Там же исполнялись с участием Алексея Любимова и «**Танцы с умершим другом**» **Мартынова**, а еще одному его сочинению, **Opus Prenatum**, был посвящен отдельный концерт «Академии старинной музыки». Польский Neo Quartet уже выступал на фестивале два года назад и вернулся как старый

знакомый; представленная программа «Балтийский спектр новой музыки» — кураторский проект Антона Сафронова, который активно участвует в «Другом пространстве» как композитор и один из авторов буклета. Его же сочинением **sentimento ... — CODA** для фортепиано (памяти Эдисона Денисова) далеко за полночь закончился первый день фестиваля.

Двойной портрет

Единственный камерный концерт, не связанный напрямую с симфоническими, — исполнение «Индекса металлов» Фаусто Ромителли. Три года назад ансамбль «Студия новой музыки» уже представлял эту экстравагантную партитуру в Центре Мейерхольда, и возможность услышать ее вновь была очень ценна. Зато программы последнего дня фестиваля идеально рифмовались друг с другом: **Стив Райх** и **Джон Адамс** — два живых классика, хотя и принадлежащие к разным поколениям. Творчество обоих в свое время было принято связывать с минимализмом, но их произведения *Tehillim* и *El Niño* оказались абсолютно разными, что вновь говорит об условности подобных

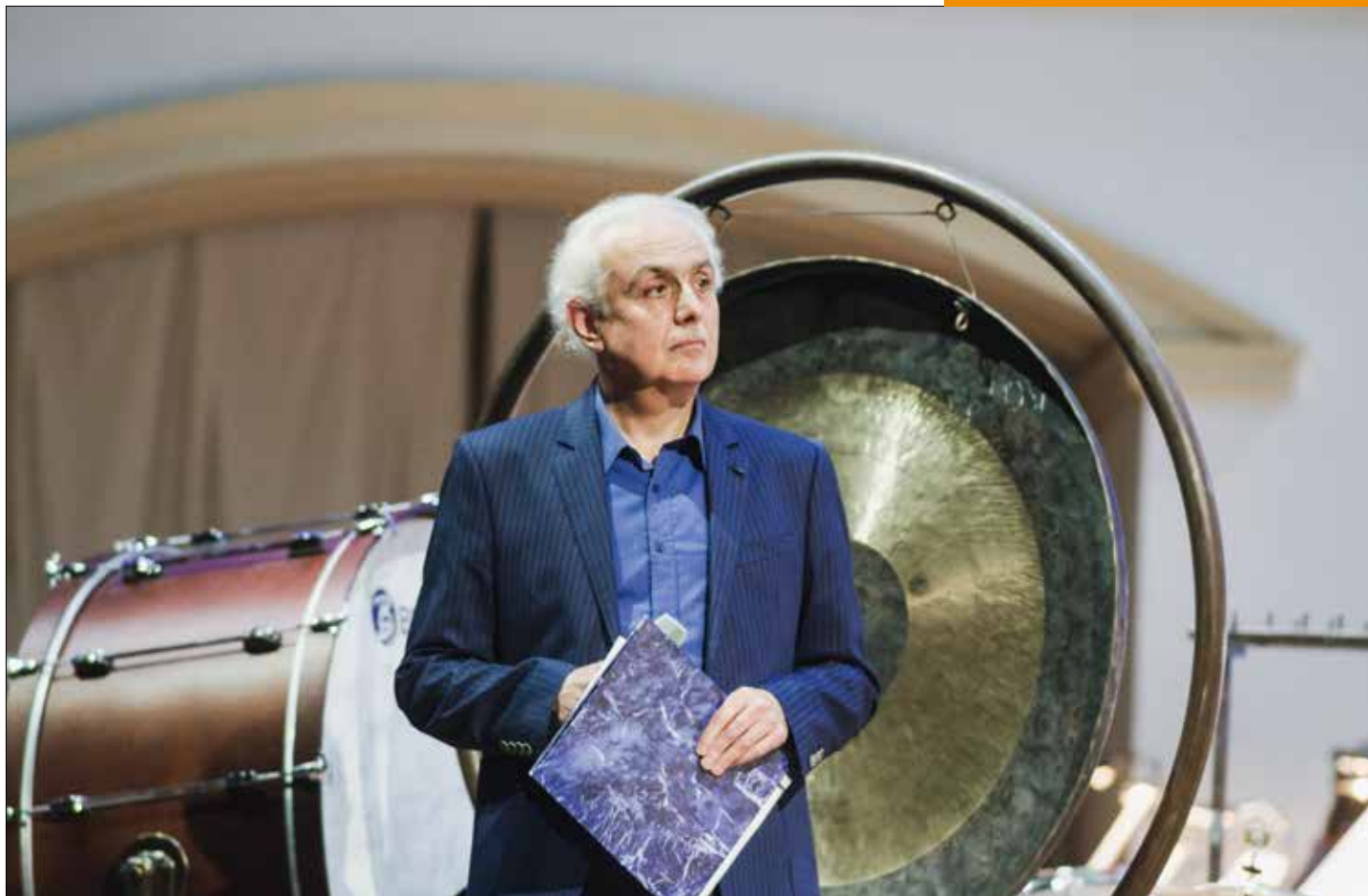
терминов. Небольшой инструментальный состав против гигантского, двадцатиминутная продолжительность против двухчасовой, подчеркнуто сдержанные интонации против максимально открытых — сплошная противоположность, из которой и проступал двойной портрет современной американской музыки.

Tehillim («Псалмы») — поворотное сочинение в творчестве Райха, в основу его лег древнееврейский текст четырех библейских Псалмов. По сравнению с такими хитами, как *Drumming* или «Музыка для 18 музыкантов», где музыка словно находится в свободном полете, *Tehillim* гораздо строже, как поздние сочинения Стравинского на фоне ранних. Как и в других опусах Райха, здесь есть устойчивая пульсация, неизменный темп и постоянные повторы нескольких фигур. Но результат звучит по-новому: «*В отличие от моих прежних работ, Tehillim не строится на повторяющихся паттернах. Здесь нет фиксированного метра, музыкальный ритм опирается на ритм текста. Впервые со студенческих лет я положил текст на музыку, основой сочинения стала мелодия в самом традиционном смысле слова. Использование*

протяженных мелодических линий, имитационных контрапунктов, инструментовка — все это отсылает к классической, барочной и более ранней музыкальной практике Запада. О западной музыке до 1750 года напоминает и безвibrатное пение. Tehillim может восприниматься как музыка привычная и в то же время новая».

С сочинением, впервые исполненным в России, великолепно справились дирижер **Федор Леднев**, солисты ансамбля **N'Caged** и Московский Ансамбль Современной Музыки, в расширенный состав которого влились такие известные музыканты, как альтист Сергей Полтавский, скрипачка Ася Соршнева и другие. Вновь подумалось об условности не только термина «минимализм», но и разделения музыки на академическую и популярную: невооруженным ухом были слышны параллели между *Tehillim*, сочинением американского композитора 1981 года, и композициями крупнейшей британской рок-группы King Crimson, буквально в те же годы радикально сменившей стиль на более строгий. Единственный минус исполнения — краткость: 22 минуты, сочинение сразу хотелось услышать еще раз.





Рауф Фархадов

Полтора часа спустя на той же сцене зала Чайковского прозвучало полотно, напротив, многим показавшееся чрезмерно длинным: *El Niño* («Младенец Христос») **Джона Адамса** — рождественская оратория, восходящая к «Мессии» Генделя и «Страстям» Баха. *El Niño*, еще одна российская премьера — настоящее музыкальное пиршество для сопрано, меццо-сопрано, баритона, трио контратеноров, смешанного хора, детского хора и оркестра. В либретто Питера Селларса на английском и испанском использованы тексты от Евангелий и новозаветных апокрифов до поэзии наших современников. С тех пор, как в 2012 году в Колонном зале Дома союзов звучала симфония Адамса «Доктор Атом», это первое его крупное сочинение, исполненное в Москве.

Впечатления от двух отделений, каждое почти в час длиной, оказались разными: первая часть поражала контрастностью, богатством красок, певцы были один другого краше. Контратенора Дэниел Бубек, Брайан Каммингс, Стивен Рикардс, исполняющие *El Niño* с момента премьеры в 2000 году, завораживали публику, обращаясь к ней от имени архангела Гавриила. На высоте была

и меццо-сопрано Мишель де Янг, одна из лучших малеровских певиц нашего времени. После антракта что-то изменилось: оркестр ли устал в финале марафона, Адамсу ли не хватило сил, чтобы выдержать все сочинение на одинаково высоком уровне? Однако музыка перестала трогать, если не считать фрагмента «Горе тем, которые зло называют добром», слишком напоминающего свиридовское «Время, вперед!», и финальной песенки «Пальма», исполняющейся детским хором под гитару. Для одних слушателей она стала апофеозом американского кича, для других — лучшим моментом вечера; на этом перекрестке мнений и формировалось «Другое пространство».

Европейский авангард из Баку

Совсем другого рода музыка звучала в зале Чайковского днем раньше. Два манифеста европейской культуры середины XX века, два программных заявления: «Группы» **Штокхаузена** и *Симфония Берлио*. *Серенада «1791» Фараджа Караева*, посвященная памяти Моцарта, заняла центральное место

программы не случайно: именно по инициативе Караева в 2013 году на фестивале современной музыки в Баку была исполнена *Симфония Берлио* — впервые на всем постсоветском пространстве с момента распада СССР. Ее представили Азербайджанский государственный симфонический оркестр и солисты московского ансамбля *Questa Musica*. Этим же составом решили повторить ее на «Другом пространстве»; попутно в программу вошло и произведение Караева, без усилий которого *Симфонию* не услышали бы ни в Баку, ни в Москве.

Благодаря тому, что на фестивале появился еще один симфонический коллектив, возникла идея сыграть «Группы» для трех оркестров Штокхаузена, на что не хватило бы сил Госоркестра. Для исполнения партитуры требуется состав оркестра из 109 человек, разделенного на три части, каждая со своим дирижером. Автор предполагал нахождение слушателей в центре — посреди этих групп, расположенных справа, слева и спереди. Часть публики была недовольна тем, что замысел не был воплощен и три оркестра расположились на сцене, а слушать их пришлось из зала. Юровский согласился с тем,

что это компромиссное решение: делались попытки, рассказал он, расположить второй и третий оркестры либо в зале, либо на балконах, но не увенчались успехом.

Тем не менее, исполнение «Групп» получилось вполне бескомпромиссным: три дирижера (помимо Юровского, это Филипп Чижевский и Фуад Ибрагимов), будто перекидываясь мячом, передавали друг другу инициативу, три оркестра звучали то вместе, то поврозь, и все это контролировал Юровский, руководивший не только оркестром, но и двумя своими партнерами. «*Всех композиторов тянет, особенно по молодости лет, к большим оркестрам*», — не без иронии сказал он вначале, сравнив результат с тем, как если бы «человек чего-нибудь надыхался и пошел слушать радио», постоянно вращая ручку настройки. И пусть не все вышло одинаково успешно, но переключки медных духовых и ударных из разных групп получились восхитительно, производя впечатление

даже на совсем свежую публику, впервые узнавшую имя автора.

Пронзительная серенада «1791» Караева не только сыграла роль интрижки, но и стала островком гармонии между двумя манифестами о невозможности ее обретения. За пульт стал Фуад Ибрагимов, заменивший внезапно заболевшего Рауфа Абдуллаева, он же провел и Симфонию Берлиоза для оркестра и восьми голосов. В свою очередь, Филипп Чижевский взял в руки не дирижерскую палочку, но микрофон, исполняя одну из восьми сложнейших партий и одновременно руководя вокальным октетом. Центр Симфонии, основанной на идее коллажа, — третья часть, полностью цитирующая Скерцо из Второй симфонии Малера, поверх которого звучит множество словесных и музыкальных цитат: из Шенберга, Дебюсси, Хиндемита, Равеля, Берлиоза, Стравинского, Р. Штрауса, Баха, Берга, Бетховена, Булеза, Веберна, Брамса, Пуссера и даже «Групп» Штокхаузена.

По словам Альфреда Шнитке, «*комментирующие реплики вокального ансамбля уже в самом начале Скерцо предвещают тонкую сеть намеков, аллюзий, косвенных ассоциаций, объединяющую как будто несвязные образы в музыкально-поэтическую картину современного мира, раздираемого потрясениями*». Действительно, если в начале Скерцо, сообщая слушателю непостижимое количество информации за единицу времени, в пору рассмеяться, то к финалу Симфония звучит все тревожнее, тем не менее оставляя слушателю слабую надежду на обретение гармонии. И это одно из важнейших посланий фестиваля «Другое пространство», уже во второй раз обратившегося не просто к поклонникам современной музыки, но к самой широкой публике. Когда исполнитель играет с аудиторией по-честному, не ставя ее ниже себя и не делая ей никаких скидок, она немедленно чувствует и ценит это. Жаль, что таких музыкантов немного в любую эпоху. ■



Ф. Караев,
Ф. Ибрагимов



А. Любимов,
В. Юровский



Ф. Ибрагимов,
А. Сафронов



ПРИ ЯРКОМ СВЕТЕ ДНЯ

Софья БУГАЯН: попытка творческого портрета

Еще студенткой она снискала известность как энтузиаст новейшей музыки. «Быстро выучить сложное современное сочинение? Это к Софе!». Это завидное умение — не просто за короткий срок подготовить, но и блестяще исполнить — восхищает даже опытных музыкантов. Ни один из первых, самых представительных фестивалей «Ростовские премьеры» не обошелся без ее участия: она исполняла опусы Сильвестрова, Канчели, Шахиди, Артемьева, ростовчан Светличного, Фуксмана в присутствии авторов.

У нее давняя устойчивая безупречная репутация — профессиональная и человеческая, о ней с симпатией и уважением отзываются коллеги-пианисты, дирижеры, композиторы. Софья Бугаян — это надежность. При всей серьезности отношения к жизни, к людям, к делу ей присущи открытость, готовность к общению. Улыбчива. Чистый, приятного тембра голос всегда звучит, словно в нем плещется радостное волнение. Обладает превосходной памятью как музыкальной, так и общей — на имена, даты, названия; помнит не только где, когда и что играла, но кто еще принимал участие в концерте или конкурсе и с какой программой, а также — кто играл накануне и на следующий день (бесценная находка для биографа!).

Она из когорты учеников выдающегося фортепианного педагога Сергея Осипенко. И пусть ей не довелось пока познать такие феерические успехи, как другим его питомцам — Александру Яковлеву и Анне Винницкой, в разговорах профессор называет ее имя сразу вслед за этими двумя. Когда в 2014 году воспитанникам Сергея Ивановича была предоставлена уникальная возможность выступить на международном фестивале «Лики современного пианизма» в Концертном зале Мариинского театра (16 человек в трех концертах), с оркестром играли именно Яковлев, Бугаян и Винницкая.

С детских лет она успешно участвовала во многих конкурсах, гастролирует, с недавних пор сама входит в состав жюри различных музыкальных состязаний, дает мастер-классы.

Настало время рассказать о Софье Бугаян.

Бывали времена, когда творческие портреты музыкантов-исполнителей, даже не столичных, писались с широким использованием рецензий, обзоров, интервью, других критических материалов. Увы, сегодня это «работает» по отношению только к звездам первой величины, живущим в столицах. По крайней мере, будучи ростовчанином, намерившимся написать о ростовчанине, невольно приходишь к такому заключению, ибо опереться в этом смысле практически не на что: критика как «летопись современности» отсутствует напрочь. Приходится, претворяя бессмертные идеи чужие, опираться в основном на собственные силы: материалы нескольких бесед с артисткой, личные впечатления от концертов, аудио- и видеозаписей с концертов и конкурсов. Эти записи — своего рода моральная компенсация за острую нехватку свидетельств прессы: «Зато у нас есть YouTube». Отдельное спасибо коллегам, которые специально для предлагаемого очерка любезно поделились своим наблюдениями о пианистке. Крайне немногочисленные исключения, т. е. печатные оценки выступлений Бугаян, пробившиеся сквозь асфальт нынешнего

«тренда» и ставшие достоянием общественности, будут представлены на этих страницах — во избежание унылого авторского «одноголосия», всегда чреватого вкусовщиной.

Биография Софьи Бугаян во многом типична для людей ее круга и поколения. В «личном листке по учету кадров», можно предположить, все выглядит вполне стандартно. Принятые в нашей стране три ступени музыкального образования плюс аспирантура, конкурсы и концерты, преподавание — такой путь прошли и проходят многие. Индивидуальность проявляется в том, как проходят, еще важнее, кто проходит и к чему приходит. Забегая вперед, замечу, что таковы и интерпретации пианистки: их неповторимость не стремится выйти на передний план, проявляется в отдельных штрихах, но они-то порой и определяют впечатляющий результат.

Софа, как зовут ее близкие и друзья, родилась в Ростове, в том его районе, который горожане по традиции называют Нахичеванью. В конце XVIII столетия возникшему на этом месте городу дали имя Нор-Нахичеван. Его основали армяне, перебравшиеся сюда из Крыма по указу Екатерины II; среди переселенцев были и далекие предки пианистки. Спустя



еще полвека город был переименован в Нахичевань-на-Дону и оставался в этом статусе до конца 1920-х годов, когда он слился с Ростовом. Место это по сей день не утратило аромата старины. Узкие тенистые улицы, именующиеся, в подражание Васильевскому острову Петербурга, линиями... Крепкие одно- и двухэтажные дома... На одной из площадей в канун нового, 1900 года был возведен великолепный по барочно-ренессансному декору и внутреннему убранству городской театр, ни разу за прошедшее время не изменивший свое назначение (в наши дни Ростовский академический молодежный театр). Немало тут и других красивых зданий. В предреволюционные десятилетия Нахичевань уже стал культурным городом; культура его имела недвусмысленно выраженную европейскую ориентацию, но — в восточной «аранжировке» и с явным национальным колоритом.

Горожане — интеллигенция, торговцы, ремесленники — отправляли своих детей учиться в Москву и Петербург, Лондон, Париж, Берлин (двоюродный прадед Софы получил медицинское образование в Вене, потом работал в Ростове). В 1920 году Михаил Гнесин, уроженец и большой патриот Ростова, основал в Нахичевани детскую музыкальную школу, ныне носящую его имя; спустя 70 лет в ней будет обучаться маленькая Софа. В Нахичевани училась и потом время от времени жила Мариэтта Шагинян, будущий автор романов о Ленине, а тогда молодая журналистка и поэтесса, близкая символистским кругам; здесь в 1915 году побывал у нее в гостях Рахманинов, где и состоялся знаменитый разговор о страхе смерти и фисташках. Отсюда вышли Мартирос Сарьян, целый ряд известных литераторов, архитекторов,

артистов, музыкантов. Здесь появился на свет и легендарный советский разведчик Геворк Вартанян, сорвавший в 1943 году в Тегеране покушение гитлеровской агентуры на «большую тройку» — Сталина, Рузвельта, Черчилля.

Словом, Софа появилась в месте, которое рождает артистов и героев с южным темпераментом.

Эзотерики убеждены, что дети сами выбирают себе родителей (следуя этой логике, тогда уж и место рождения). Если это так, Софа, младшая из трех дочерей в семье, сделала правильный выбор. Папа Мирон Рубенович всю свою трудовую жизнь верно служил рядовым армии искусств — аккомпанировал на баяне на занятиях по хореографии и хору учащимся культпросветучилища, но его подлинной страстью была и остается музыка донских армян. Мама Ольга Овагемовна — экономист (по ее стопам пойдет средняя дочь), но в свое время окончила детскую студию при филармонии, играет на фортепиано. Дед по матери — кларнетист-самоучка, знаток музыки донских армян, известный и почитаемый в Нахичевани, работал на мебельной фабрике. Дед по отцу — участник Великой Отечественной войны, шестикратный чемпион РСФСР, бронзовый призер чемпионата СССР по греко-римской и вольной борьбе, мастер спорта, заслуженный тренер России (на доме в Нахичевани, где он прожил более 50 лет, установлена мемориальная доска) — обладал прекрасным слухом и сильным приятным голосом.

Софа росла в доме, где стояло пианино и часто звучала музыка. Обучение музыке подразумевалось само собой. По отношению ко времени, когда пианино имелось во многих городских жилищах, а в музыкальную школу дети попадали по результатам конкурсных испытаний, в этом трудно усмотреть что-то необычное. Необычным был самый первый шаг к клавиатуре. Когда к сестре-погодку, шестилетней Лиде стала приходить на дом учительница музыки Мария Георгиевна Терехова, девочка не покидала комнаты, живо наблюдая за происходящим. Интерес этот не укрылся от глаз педагога, и через некоторое время мама, вернувшись с работы, с удивлением обнаружила, что занимаются не с Лидой, которой суждено в будущем стать экономистом, а с Софой.

Подлинное увлечение каким-либо делом идет рука об руку с серьезным к нему отношением. Да, тогда учили музыке всех, но не все начали занятия в пять лет по собственной инициативе. Да, необходимость раннего приобщения к инструменту зачастую предполагает элемент принуждения ребенка («потом втянется»), но далеко не все предаются утомительным штудиям с удовольствием и ответственностью. «Грудень первый шаг и скучен первый путь», — сказал известный литературный персонаж. Знай тогда Софа это высказывание, она с ним не согласилась бы. С младых ногтей она полюбила инструмент и действует по принципу «если заниматься, то заниматься». Тянуло к клавиатуре и летом, когда другие дети с удовольствием от нее отдыхают.

Годы обучения в музыкальной школе, где ее преподавателем стала дочь Марии Георгиевны — Наталья Михайловна Семенюк, пришлись на нелегкое время. Конец 1980-х — первая половина 1990-х — эпоха тотального дефицита, кончины СССР, военно-политических кризисов, «шоковой терапии». Все это прошло мимо сознания ребенка и в силу возраста, и благодаря недюжинным усилиям родителей. Софа была занята другим: выросла как личность и музыкант. Уже в младших классах ей было ясно, что музыка станет делом всей жизни (родители намеревались учить девочку «для общего развития», но выбор профессии всецело поддержали). Однажды она услышала, как ее бабушку спросила бабушка подруги: «А вот зачем вы водите ребенка в музыкальную школу?». И удивилась бессмысленности вопроса, ибо ответ был очевиден: чтобы посвятить себя игре на рояле. Рано полюбила сцену, никогда не испытывала перед ней панического ужаса. Волнение — да, но это

другое. Школьницей принимала участие в городских детских конкурсах, брала призовые места. Выступала в Малом зале филармонии.

В 1993 году, только что отметив 12-летие, Софа удостоилась чести сыграть в Большом зале вторую и третью части Третьего концерта Кабалевского с Ростовским симфоническим оркестром. Опыт совместного музицирования с большим коллективом будет накапливаться и дальше, еще до поступления в консерваторию она исполнит Ре мажорный концерт Гайдна, Первый Прокофьева, потом не раз выступит с коллективами филармонии и консерватории, соответствующая часть репертуара пополнится еще рядом партитур. Как лауреат специального кафедрального конкурса получит право выйти на филармоническую эстраду вместе в маэстро Равилем Мартыновым, в то время главным дирижером Ростовского симфонического. Руководители коллективов будут отмечать ее открытость к сотрудничеству. «Мы сразу же сработались,— вспоминает молодой армянский дирижер Сергей Смбалян.— Она понимает и с ходу улавливает настроение оркестра, пожелание дирижера». Маститый Мурад Аннамамедов, который, как он сам подчеркивает, имеет «относительную свободу в выборе партнеров по концертам», однажды встретившись с Софьей на «Ростовских премьерках», счел желательным продолжение сотрудничества и пригласил ее для исполнения в Ярославле виртуозных «Вариаций на детскую тему» Эрне Донаньи.

Но вернемся в школьные годы. Рано наметились и вкусовые предпочтения, тоже нетипичные. В том возрасте, когда подростки заслушиваются Бетховеном, Шопеном и Рахманиновым, ее божеством стал Прокофьев, в сонм богов вошли и другие мастера XX века. Романтиков поняла гораздо позже. Преподаватель сольфеджио Маргарита Давыдовна Гутер, обратив внимание на острый музыкальный слух девочки, которая играючи писала диктанты, определяла интервалы и аккорды, несколько лет занималась с ней композицией. Этот эпизод в биографии ребенка не пробудил сочинительских амбиций, но помог приблизиться изнутри к пониманию тайн композиторского ремесла. Побывать — хотя бы недолго, хотя бы на детском уровне — «в шкуре композитора» невероятно полезно тому, кто потом будет всю жизнь заниматься расшифровкой чужих «черных значков» — нот, пауз, штрихов и т. п. Кто будет стараться, по превосходной метафоре Г. М. Когана, расколдовать спящую в нотах красавицу Музыку¹.

А потом началась «эпоха Осипенко», формально продолжавшаяся 11 лет, а фактически начавшаяся немного раньше и длящаяся поныне. За год до окончания школы родители справедливо рассудили, что пора подумать о будущем, и повезли девочку «показать» в Москву. Там-то они и услышали: «Зачем вам Москва, когда в Ростове работает профессор Осипенко?». Сергей Иванович к той поре уже приобрел заслуженную славу блестящего педагога. Таганрожец по рождению, воспитанник Ленинградской и Московской школ, один из последних учеников Льва Оборина, он с первых лет работы в Ростовской консерватории ярко завил о себе. О нем заговорили как об Учителе с большой буквы, в чьем классе «играют все». Его известность быстро переросла границы города, области Южного региона, а потом и страны. И что немаловажно и что дано далеко не всем даже великим, в Осипенко открылся и талантливый детский педагог (при консерватории в 1992 году был открыт Музыкальный лицей — 11-летка для особо одаренных детей, позднее он стал ССМШ-Колледжем). Ко времени встречи с Софой его вузовский стаж приближался к 20-летней отметке, вскоре ему было присвоено звание профессора.



Доцент С. Бугаян ведет занятие в рамках Летней творческой школы для одаренных детей и молодежи. Астрахань, 2016.

Последний школьный учебный год прошел под присмотром Осипенко. Он советовал, какие произведения стоит пройти, несколько раз слушал ее игру, давал рекомендации. В 1995 году девочка официально стала его ученицей. По прошествии более 20 лет профессор скажет: «Все эти годы рядом со мной находится удивительно теплый, отзывчивый, бесконечно преданный человек и музыкант, который вырос на моих глазах в значительную и самостоятельную личность в искусстве». Тогда же ей предстояло пройти нелегкий период адаптации к изменившимся условиям.

Сама она говорит о начале «новой жизни» как о времени перестройки сознания. При том, что поступление в восьмой класс лицея выглядело как простое продолжение учебы, новым было все. Отношение к аппарату: «Беглость уже успела развиться, но руки были детские,— вспоминает она.— В коррекции нуждалась и постановка, и механика, и многое другое»; на это ушло около двух лет. Объем программ, накопление репертуара. Профессиональный режим. Меньшая нацеленность на конкурсы (Сергей Иванович временно притормозил такие устремления). Проникновение в мир романтизма, в чем важную роль сыграли ноктюрны Шопена, позже Полонез-фантазия. Чрезвычайно придиричив Сергей Иванович к звуку, не к звуку «вообще» (звука «вообще» не должно быть) — к способу звукоизвлечения, который соответствует исполняемому сочинению. Усилий ума и сердца потребовали классические сонаты, которые игрались теперь «по-взрослому», целиком. Если с быстрыми частями проблем было меньше, то вторыми педагог оставался недоволен («я ощущала, что чего-то недопонимаю или „недочувствую“»). Софа вдруг обнаружила, что ей не хватает... воображения. Обнаружила потому, что профессор взялся исподволь его пробуждать. Добросовестной ученице, усердно разбиравшей тексты, продиравшейся сквозь технические препоны, раньше было просто не до этого, и произведение, как она теперь поняла, оставалось «холодным».

Качественный скачок произошел к концу девятого класса, когда шла подготовка к Международному конкурсу молодых пианистов памяти В. Горвица в Киеве. Удачей он не одарил — в тот раз среди 10 лауреатов в трех возрастных группах (Софа входила в среднюю) не оказалось ни одного россиянина. Но пользу принес: программа доводилась до такого уровня качества, которого раньше юная пианистка не знала. Похвала учителя оказалась наградой более дорогой, чем возможная,

¹ Коган Г. Парадоксы об исполнительстве // Коган Г. Избранные статьи. Вып. 3.— М.: Советский композитор. 1985. С. 33.



В жюри Международного конкурса молодых пианистов им. П. А. Серебрякова с профессором Атанасом Куртевым (Болгария). Волгоград, 2015.

но неполученная премия. Кстати сказать, именно тогда, в работе над Чаконой С. Губайдулиной и Бурлеской М. Скорика, Осипенко заметил склонность Софы к современной музыке: тут ее воображение пробуждалось охотнее. В Киеве перед выходом на сцену Колонного зала Национальной филармонии Украины она впервые почувствовала такую концентрацию, про которую говорит: «*Либо расплакаться, либо взорваться, либо сесть за рояль*».

Следующий «прорыв» в становлении как музыканта случился в 10 классе. Долго не давалась Прелюдия, хорал и fuga Франка: технически все было выучено — с трудом пробивалась к пониманию стиля, в котором сочетались романтические и барочные черты, глубокого религиозно-философского содержания пьесы. Преодолеть сопротивление материала Сергею Ивановичу удалось, умело и деликатно включив личный духовный опыт молодого музыканта. В 1998 году девушка возьмет реванш и завоюет I премию в Волгограде на молодежном конкурсе пианистов им. П. А. Серебрякова, который в том году получил статус международного (исполняя, в частности, цикл Франка). С этого начнется ее многолетняя дружба с городом на Волге, где она не раз выступит в концертах, на правах лауреата прошлых лет войдет в жюри конкурса, будет проводить мастер-классы.

По наблюдениям Софы, Осипенко умеет «объяснять» музыке. Не стремясь специально блеснуть эрудицией, к месту вспоминает кинофильмы, книги, стихотворные строки. Умеет перевести музыкальные образы в словесную форму. «*Порой, — говорит Бугаян, — это что-то потрясающее, настоящие откровения*». Как бы музыканты-практики ни любили утверждать, что искусство звуков не терпит разговоров, что все это досужие домыслы, что о музыке не нужно говорить — ее де нужно слушать и играть, сколько бы ни ссылались на шумановское (гетевское? гейневское?) «музыка начинается там, где кончается слово», без слова не обойтись. Не только в музыкальной науке, популяризации, публицистике (тот же Шуман, одаренный литератор, оставил после себя сотни критических статей), но и в педагогике. Чем тогда будет, в частности, урок — только «немыми показами» педагога?

Но — принципиально важная особенность! — Осипенко заводит речь о подобных материях после того, как выполнена основная работа над текстом: проработаны штрихи, фразировка, усвоена логика формы. Иначе говоря, когда определенный

технический уровень студентом достигнут. Правда, в классе Осипенко он должен быть достигнут довольно быстро. Не будем сейчас вдаваться в вечный спор, с чего правильнее начинать — с текста («как можно? не понимания общего содержания?») или с художественной концепции («откуда ей взяться, если ноты не выучены?»). Отмечу лишь, что наставнику Софы близок первый из означенных принципов, который применительно к специфике предмета можно назвать индуктивным: от частного к общему.

С 1999 по 2004 год Софья учится в консерватории, в 2006 оканчивает аспирантуру. Главными событиями этих лет, включавшими и конкурсные успехи (в Андорре, в итальянском Варалло), она считает концерты класса, отношение к которым было чрезвычайно ответственным. Они проходили в консерваторском и филармоническом залах и становились, таким образом, событием не только вузовского, но и городского масштаба.

Обладая громадным педагогическим авторитетом, Осипенко давно уже не считает нужным тратить время на ребят средних способностей². С теми же, кого он принял под свое крыло, занимается много и подробно, уделяя внимание всем сторонам исполнения. Направление всех усилий сходится, как в фокусе, в воспитании чувства стиля. Он говорил об этом публично не раз, но афористически емко и точно высказался в одном из интервью: «*Надо играть так, чтобы композитор был доволен. Моя цель — дать возможность будущему исполнителю ориентироваться в море стилей и жанров существующей музыки*»³.

На это сориентированы и работа над «тысячью мелочей», из коих складывается звучание инструмента, и словесные комментарии, и кстати упомянутые произведения других искусств, и рекомендованные к прослушиванию записи других музыкантов. Причем без чинов и званий: рядом могли называться, если того требовала поставленная профессором задача, Гилельс, Рихтер и... Катя Новицкая (когда работали над названным выше циклом Франка).

Считая себя «птенцом гнезда» Осипенко, с благодарностью вспоминая своих первых учителей, Софья не упускает возможности почерпнуть нечто для себя необходимое и у других музыкантов. Уже после аспирантуры она посетила мастер-классы Василия Лобанова в Минске, Константина Щербакова, Николая Петрова в Петербурге. Как человек склонный к осмыслению происходящего, каждый раз отмечает, какой новый опыт приобрела. К примеру, после единственного урока с В. Лобановым (в рамках Молодежной академии стран СНГ Ю. Башмета, 2009) пришлось играть на публике Французскую сюиту E-dur Баха. Предложенные мастером идеи не успели до конца усвоиться, но это придало, как она заметила, больше смелости в экспериментировании. И Софья сформулировала для себя вывод: каждый выход на сцену, тем более представление новой программы, есть творческий риск — таковы условия существования артиста.

Важной страницей профессиональной жизни пианистки стала стажировка в Канаде в 2006 году. Почти трехмесячное пребывание в Банфф-центре, куда она попала благодаря выигранному гранту ЮНЕСКО Aschberg Bursaries for the Artists, Софья называет «творческим санаторием». Только занятия — самостоятельные или с мастером — и выступления в концертах, в отсутствие каких-либо иных забот! Девушка оказалась там едва ли не первой играющей пианисткой из России. Наряду с музыкантами-инструменталистами стажировались также звукооператоры (благодаря их «производственной практике» имеется вполне качественный CD с записью

² Прилуцкая И. Не грусти, рояль! Мировые звезды рождаются в ростовской школе талантов // Аргументы и факты на Дону. 2015. 15 апреля. № 16.

³ Боровская Н. Музыка побеждает там, где есть любовь // RELGA. 2013. № 8.



ее сольного концерта) и скульпторы, а также представители коренного населения Канады (индейцы), которые стажировались в фольклорном жанре. Банфф-центр представляет собой огромную территорию, раскинувшуюся на просторах старейшего национального парка страны с ледниками, хвойным лесом и фантастически красивыми альпийскими пейзажами. В жилом корпусе комнаты на двоих (соседкой Софьи была канадская флейтистка, что помогло усовершенствовать американский английский), в отдельном здании для занятий индивидуальные студии с роялями Yamaha (студии скульпторов устроены иначе). Большой концертный зал с замечательной акустикой. Мастер-классы давали известные канадские пианисты Кевин Фитцджеральд и Антон Куэрти (Кюрти); уроки с последним запомнились особо.

Чем еще пополнила Канада «золотой запас» профессионального опыта? Тесным творческим общением с духовниками и струнниками. Может быть, до этого пианистка не вслушивалась так пристально, вблизи в игру коллег-«смежников», в звучание флейты и фагота, струнного квартета. Как это полезно и для поиска новых красок в звуковой палитре своего инструмента, и для музицирования с оркестром! Заново, после консерватории, испытала радость участия в камерном дуэте (с канадской виолончелисткой сыграли Виолончельную сонату Шостаковича, специально выученную для еженедельного вечернего концерта, с польским коллегой — Сонату для флейты и фортепиано Прокофьева). Сама попробовала родственный инструмент; позанимавшись, даже выступила в качестве клавишницы в ансамбле. И главное: вчерашняя студентка, много лет находившаяся под опекой педагога, почувствовала творческую свободу, когда можно полагаться только на себя. Свободу — и новую меру ответственности.

После окончания аспирантуры Софья приняла участие еще в ряде конкурсов. Весьма представительный Первый

Всероссийский музыкальный конкурс принес ей звание дипломанта, а Международный конкурс им. А. Хачатуряна (2007)⁴ — первую премию. Примечателен по-своему успех на Международном конкурсе пианистов памяти В. Лотар-Шевченко (Екатеринбург, 2014). Во-первых, воспользовавшись отсутствием верхней возрастной границы, она оказалась одной из самых старших участниц конкурса за всю его историю. Во-вторых (и это, кажется, единственный случай) — получила четвертую премию, не предусмотренную условиями состязания. Именную премию специально для Бугаян учредил (и профинансировал из личных средств) член жюри, американский дирижер и пианист Уильям Нолл, которого называют знатоком и поклонником российской традиции пианизма. И обеспечил ей, таким образом, звание лауреата!

Еще раньше, чем мы услышим игру музыканта, многое можно сказать о его творческом облике на основании репертуара (подобно тому как опытный критик делает предварительные заметки к рецензии, только изучив афишу предстоящего концерта). Как и многие современные пианисты, Бугаян играет «все»: от Баха до Бабаджаняна, от Шуберта и Брамса до Губайдулиной и Скрябина. Тем не менее, один широкоохватный репертуар не похож на другой. Все дело в приоритетах. Как уже говорилось, она с готовностью и давно сформировавшимся неподдельным интересом берется за музыку последних ста лет. К примеру, среди почти полутора десятка концертов с оркестром и близких по жанру сочинений решительно преобладают партитуры XX–XXI веков, более трети из них — премьеры или впервые исполненные в Ростове. Тут, безусловно, сказываются творческое любопытство и своего

⁴ На третьем туре она ярко блеснула исполнением Концерта Хачатуряна, который посвящен и был в свое время впервые сыгран Львом Обориним, ее «дедушкой по профессии». Напомним, что он был также вторым — после адресата посвящения — исполнителем Первого концерта Шостаковича.



рода артистическая отвага. Играет она эти сочинения так же, как классику, будто они давно «в руках»: ни малейшего следа «предварительности»; все не просто безукоризненно выучено — продумано и осмыслено.

Сольные программы куда шире по стиливому диапазону, но и в них просматривается доминирующий принцип: симпатии отданы не самым ходовым произведениям. Скажем, если это сонаты Бетховена, то без Лунной и Аппассионаты, но с включением Тридцатой и Тридцать первой. Если Мендельсон, то не Песни без слов, а Серьезные вариации. Если прелюдии Скрябина, то опус не 11, а 16. В репертуарном списке также Регер, Метнер, обращение к которым говорит, что любовь к музыке бывает сильнее любви к аплодисментам, которые гарантированы после фортепианных хитов.

В оценке репертуара важны приоритеты «статистические» (каких произведений сколько, что чаще и охотнее выносятся на эстраду), но еще важнее некие центры силы. Авторы и произведения, которые являются словно источником излучения, посылающим импульсы в разные стороны, или, если угодно, магнитом, притягивающим другие тела.

Такая роль в собрании исполнений Бугаян принадлежит Прокофьеву. Начала она освоение его наследия, еще в старших классах лица, с Первого концерта, затем к нему прибавился Третий, Восьмая соната; в списках значатся также «Мимолетности» и Токката, Флейтовая соната. Количественно пока не бог весть сколько. Эстетически же эти создания определяют в стиле артистки очень многое. Склонность к четкости рельефа, энергия ритма, вкус к «токатно-ударной» звучности, стальному *martellato*, к пианизму реально-беспедальному, как определил его Леонид Гаккель, к отчетливому расслоению пластов фактуры. (Разумеется, сказанное не значит, что она не пользуется педалью, не владеет кантиленой и т. п.)

За комплексом приемов кроется сродство мироощущения — неспроста и потянулась совсем юная Софа к творениям мастера, которого называют «солнцем музыки» XX века⁵. По душе ей прокофьевский жизнеутверждающий тон, броскость высказывания, адресованного большой аудитории. Целомудренность лирики. Ей определенно близка задиристая максима Прокофьева: «Не люблю пребывать в состоянии, я люблю быть в движении».

Коренные свойства стиля Бугаян имеют прокофьевское происхождение. Ее искусство — воплощение душевного здоровья, полнокровного существования. Преобладающая «тональность» — мажорная, даже если звучит минорная музыка. Шепот, робкое дыханье, томные замирания — это не про нее. В том же ряду туманности разного рода, ложное глубокомыслие, мистика, открытая чувственность. Бурный драматизм и «половодье чувств».

Это искусство золотой середины. Бугаян не стала бы, в отличие от Марины Цветаевой, клеймить ее

*Низостью двуединой
Золота и середины.*

Это искусство при ярком свете дня.

Итак, Бугаян играет Восьмую сонату Прокофьева. Многочисленные ее трактовки известными пианистами простираются в диапазоне между напряженным размышлением, острым внутренним переживанием с тонкими внутренними градациями, общим преобладанием

⁵ «Прокофьецентризм» исполнительской манеры Бугаян был замечен обозревателем Конкурса памяти Лотар-Шевченко. В программу входили Гайдн и Брамс, Бетховен и Шуман, но журналист, подписавший свои репортажи именем Марфа Треплева, безошибочно угадал: «Несомненно, это ее автор» (http://www.lotar-shevchenko.ru/press_center/iiturosnovnoy-konkurs/).

камерности — и монументальной фреской о вселенском бедствии, борении исполинских сил. Для Бугаян это полотно — спутник не только «Войны и мира» и Пятой симфонии, но и поздних балетов. Удачно избран темп первой части, начального *Andante* — не слишком медленно, не слишком быстро. Воображение рисует балетное *Adagio*, в котором в согласии с жанром ощущается движение. А может, это и не любовный дуэт, а дуэт двух сестер, упоенных красотой мироздания. Здесь та особая прокофьевская лирика, о которой не скажешь лучше, чем строками Жуковского, распеваемы Наташей и Соней в сцене в Отрадном:

*Ручей, вьющийся по светлому песку,
Как тихая твоя гармония приятна!*

Однако в образах «мира» порой проступает предчувствие «войны», созерцание словно готово взорваться действием, и готовность эта чувствуется даже если взрыва не происходит. Выбросы драматизма до времени придерживаются: показательно, что басовое проведение главной партии дано без «стали», именно *espressivo*, как предписано композитором. Там же, где ожидаемое совершается, артистка смело «вводит в бой» все свои резервы жесткости и громкости. Меняется все — ощущение времени, характер звука, выстраивание динамического баланса фактурных планов. Юных героинь сменяют на сцене боевые офицеры и генералы, стенающие женщины. Но дымные ветры войны (безостановочный бег шестнадцатых в *Allegro moderato*) все же не превращаются в мертвенный вихрь, подобный финалу *b-moll*’ной сонаты Шопена. И в заключительном *Vivace* сквозь стремительно-суховатое *perpetuum mobile* тарантеллы распознаются и Меркуцио с Кормилицей, и цыган с медведем из «Петрушки», и тень «Наваждения» и «Сарказмов». Звук может и налиться свинцом, и рассыпаться хрустальными градинками (специалисты знают, что в состав хрустала входит свинец)...

Возможно, не в последнюю очередь именно точками пересечения с Прокофьевым привлекли музыканта фортепианные концерты Шостаковича. Оба они, каждый по-своему, «молодежные». Первый написан композитором, не достигшим 27-летия; Второй, которому суждено было стать последним произведением гения для фортепиано, посвящен сыну — выпускнику ЦМШ. Образному строю обоих присущи юношеская задиристость, в обоих встречаются комедийные «персонажи» и ситуации. Первый концерт — ранний предвестник полистилистики: Гайдн подмигивает Шопену, *quasi*-цитата «Аппассионаты» подхватывается опереточным канканом и одесским блатняком, томный медленный вальс перебивается построениями в духе упражнений Ганона. Но юмор этот — шостаковический, веселье то и дело обнаруживает свою невсамделишность. Ведь уже написана «Леди Макбет», и не случайно в гротесковой побочной партии слышится катеринино «отпустите бабу». Вероятно, это обстоятельство служит Бугаян ключом к интерпретации. Под ее пальцами стилевая пестрота скрадывается, будто это Шостакович второй половины 30-х и более поздний, уже произнесший «Наше дело — ликовать». А глубинная серьезность общей концепции прямо заявлена в экспозиционном проведении главной партии и в коде начального *Alegretto* с ее символическим снижением темпа.

Серьезнее, чем можно было бы ожидать, предстает у Бугаян и Второй концерт: за пионерским задором и комедийностью она слышит, по ее собственному признанию, «все то, что было пережито композитором и страной». О том, с каким техническим блеском она справляется с виртуозными трудностями, специально говорить не приходится.

В сезоне 2015/16 она в один вечер сыграла оба произведения с Ростовским симфоническим оркестром (дирижер



Александр Яковлев, профессор Сергей Осипенко, Софья Бугаян, Анна Винницкая. Фестиваль «Лики современного пианизма». Петербург, 2014.

Михаил Леонтьев, Санкт-Петербург), а перед этим, в консерватории, Восьмую сонату Прокофьева. Согласимся с Осипенко, который уверен: эти выступления надолго запомнятся слушателям.

В откликах на ее игру на разные лады повторяется сходные мотивы:

«Интеллект, погруженность в содержательную глубину музыки» (В. Дайч);

«Зрелость трактовок» (С. Смбалян);

«„думающие“ руки... музыкант-художник, поверяющий „алгебру гармонией“» (М. Аннамамедов)⁶;

«Классическая ясность и четкость, недопущение ни малейшей манерности» (Марфа Треплева).

Эти характеристики напрямую связаны еще с одним качеством пианизма Бугаян, имя которому — баланс различных исполнительских устремлений. Природный темперамент обдувается не дающим сбоев чувством меры. Мужская хватка уравнивается женственной грацией. Лирические высказывания, как верно подметил Мурад Аннамамедов, *«всегда наполнены достаточной экспрессией и пульсом»*.

Трактовки пианистки не поражают оригинальностью и экстравагантностью. Ей глубоко чуждо стремления сделать все шиворот-навыворот, принципиально «не так, как вы привыкли». Поверхностное слушание может породить иллюзию, будто она «просто играет, как написано». Видимо, жертвой этой иллюзии стал многоопытный Владимир Ойвин, после одного из ее выступлений резко высказавшийся в том смысле,

⁶ В оригинале, как мы помним, наоборот: «Поверил я алгеброй гармонию». Думается, маэстро не оговорился, а перефразировал хрестоматийную строку, ибо Софью Бугаян она характеризует именно в такой «редакции».



что играла она «*воплне добротнo и технически со всем справлялась, но на ее исполнении лежит печать некоторой школьной назидательности. Оно больше походит на учебное пособие, чем на живую музыку*»⁷.

Да, ее интерпретации не переворачивают ваши представления, но они всегда убедительны, цельны и естественны. Парадоксальное внешне, но точное по сути соображение на этот счет высказал когда-то Лев Власенко: «*Индивидуальность на сцене — это прежде всего естественность*»⁸. При всей условности разделения пианистов на «субъективных» и «объективных», Бугаян, безусловно, принадлежит второму типу. Когда-то Мария Юдина сказала (по конкретному поводу, но формула родилась универсальная): «*Чем более объективен и самоотвержен интерпретатор, тем более он прав*». Как верно! И каким ослепительным блеском сверкает тут слово «самоотвержен», открывая свой этимологически чистый смысл: отвергнуть себя ради объективности, то есть во имя музыки, которой служишь!

Подстать исполнительской манере, которая схватывается и по аудиозаписям, сценическое поведение артистки. Пластика скупая, сдержанная, без внешних эффектов, но очень выразительная. В цитированном выше пресс-релизе конкурса в Екатеринбурге отмечалось, что руки Бугаян, в зависимости от звучащей музыки, напоминали то хищных коршунов, то легкие воздушные волны. И там же: «*Вообще пластика рук Софьи — красивых, сильных, гибких — один из самых сценичных моментов конкурса*». Добавлю, что Бугаян не избегает таких эффектов вовсе. Но, как и все, что делает пианистка, они строго дозированы. Однако один-единственный высокий взлет руки, причем вряд ли являющийся

«домашней заготовкой», способен, будто мгновенной ослепительной вспышкой прожектора, подчеркнуть и усилить фразировочный или динамический нюанс.

Хотя бы афоризм «искусство — это подробности» верен, но с важной поправкой: перебор подробностей чреват искусственностью.

Прислушаемся же к некоторым подробностям.

Звучит Партита D-dur Баха (BWV 828), подкупающая у Бугаян благородством инструментального колорита. В Увертюре, которая, как известно, составляет около четверти от общего звучания семичастного цикла и противопоставит остальным частям своей «нетанцевальностью», солистка не старается уподобить инструмент оркестру или клавесину. Она играет на рояле, но рояле особом, не давая воли его колористическим возможностям, прибегая к их использованию, весьма ограниченное, для дальнейшего. Куранта предстает живой, активной, словно хранящей память о присущих этому танцу когда-то прыжках, но громкость нигде не достигает полномасштабного forte, ведь танец был старинным уже ко времени Баха. Сарабанда звучит довольно медленно, в характере размышления, здесь больше лирики, чем патетики. Тот самый единовременный контраст, о котором мы говорим, когда речь заходит о подобных баховских страницах — ритмически ровная, «бесстрастная» поступь нижнего голоса и гибкая, свободно льющаяся, эмоционально окрашенная мелодия, — внятно выявлен. Скупость двухголосной фактуры (как будто выписаны только ведущий голос и basso continuo) возмещается тембровым уподоблением: мы слышим дуэт флейты и виолы да гамба. Иное прикосновение, иной тембровый результат в Менуэте: камерно, но с клавесинной остротой. Арию, чье название способно обескуражить, ибо в ней начисто отсутствует певучесть (не единственная такая «ария» у Баха), пианисты часто или приближают к маршу или, напротив, стараются «оправдать Баха» чрезмерным замедлением темпа. Бугаян же не скрывает истинной жанровой природы пьесы: танец с развитым инструментально-пассажным началом. И лишь один микроскопический отрезок музыкальной ткани напоминает слушателю: что-то от арии тут есть — единственное, но многозначачнее отклонение от равномерной метрической пульсации в начале доминантового преддыкта перед кодой. Оно проитонировано так, как было бы спето мастером бельканто.

В двухчастной Сонате G-dur (Hob XVI/40) Гайдна предстает предшественником не столько Моцарта, сколько Бетховена и... Прокофьева. Такое впечатление возникает благодаря темповым, динамическим, регистровым «недоразумениям». В Allegretto пианистка словно игнорирует указание *innocente* (безыскусно, просто) и вскрывает в музыке лукавство, а местами — подлинный драматизм. Частые образно-тематические перемены позволяют показать и концертность сонаты (контрасты «оркестровых тутти» и соло), и камерную салонную галантность — как-никак посвящена княгине Марии Эстергази. Но и опера временами выглядывает из-за кулис, причем и *seria* и *buffa*.

Совсем по-другому подается многотемность и многообразность в Четвертом концерте Бетховена: переключения в характере звука, в фразировке — все, как говорится, на месте. При этом Бугаян избегает излишеств, не перегружает частностями («*послушайте, какой сделан акцент, какой средний голос вытасчен, какая придумана изысканная фермата!*»). Ремарку *leggiamente* в первой части (на триолях шестнадцатыми) оставляет без внимания, пассажи звучат довольно крепко. «Лирический герой» второй части, которую традиционно трактуют как «сцену Орфея с фуриями», определенно наделен силой духа. Сольные реплики рояля не нуждаются в каком-то специальном отграничении от оркестровых, ибо контраст обеспечен всем комплексом выразительных средств,

⁷ Ойвин В. *Classica.FM* // http://www.lotar-shevchenko.ru/press_center/classica_fm/

⁸ Цыпин Г. *Музыкант и его работа*. — М., Советский композитор, 1988. — 384 с. С. 39.



поэтому можно позволить себе пройти мимо указания *in a corda*: да, тихо, но не вполголоса. Да, лирический, но — герой!

Название цикла Раделя «Отражения» способно поставить в тупик. Оно остается таковым и при использовании другого перевода, как свидетельствуют знатоки французского, более точного, но не прижившегося в России: «Зеркала». Говорят, его следует понимать как отражения впечатлений композитора, который был тогда во власти импрессионизма, от природы. Действительно, здесь воплощены образы природных стихий: воздуха — «Ночные видения» (точнее, не подумайте плохого, «Ночные бабочки», мотыльки), «Печальные птицы», отчасти «Долина звонов»; воды — «Лодка в океане». Лишь одна пьеса являет собой жанровую сцену — «Альборада». Дело, однако, в том, что Софье Бугаян не слишком близки живописные задачи. Милее красочных мазков ей графика, рельефность линий. Отчетливо наведенная резкость, четкие очертания там, где могла бы возникнуть расплывчатость, — не забудем о ее прокофьевстве. Вот почему ее «бабочки» довольно бойки, траектории их порханий остры и динамичны. Вот почему «Печальные птицы» именно печальны, но не меланхоличны. Вот почему в «Альбораде» не менее чем гитарные переборы и песня «шута», ее привлекают дробь каблучков и постукивание кастаньет той, к кому утренняя серенада обращена...

Этюд для восьми пальцев Дебюсси (написанный, кстати сказать, десятью годами позднее раделевского цикла), наряду со всеми пьесами этого опуса, тоже назван с целью мистифицировать музыканта и слушателя. Будто здесь нет ничего, кроме задачи не использовать первые пальцы! Музыковеды по-разному толковали образ этюда (лучи солнца, искрящиеся сквозь тысячи красочных капелек; легчайшее, воздушное, полетное скерцо). Слушаешь Бугаян, и воображение подсказывает иное: если это полет, допустим, шмеля, то... не железный ли он? Или, если струение воздуха, то воздух этот порой шершав, холоден и тверд, как металл.

Начиная еще со старших классов лица, каждое выступление Бугаян подкупало основательностью школы и музыкальностью. Со всяким новым сезоном она поднимается на следующую ступень мастерства. Профессор Владимир Дайч, заведующий кафедрой, на которой она училась и теперь уже 10 лет преподает, наблюдает ее много лет: «Она поступила в Лицей при Ростовской консерватории, когда ей не было 14 лет, и на моих глазах

постепенно превратилась из способного ребенка с невероятно быстрыми пальцами в серьезного, зрелого, умного и яркого музыканта. Тут все сошлось: природная одаренность, интеллект, трудолюбие и, конечно же, руководство выдающегося педагога Сергея Осипенко.

Хочу сказать еще об одной важной грани ее таланта: Софа — прекрасный педагог, впитавший все лучшее из методики своего блистательного учителя. Ее педагогический дар проявляется в продуманном выборе репертуара для учеников, в умении научить их владению ресурсами рояля, верному пониманию жанровых и стилевых особенностей исполняемых произведений. А высказывания Софы при обсуждении выступлений студентов на экзаменах всегда отличаются снайперской точностью, тактом и полной объективностью — как по отношению к ученикам коллег, так и по отношению к своим ученикам».

Можно не сомневаться: успешная преподавательская работа доцента Бугаян немало способствует собственному дальнейшему совершенствованию, ибо работа в классе, если вы хотите быть понятым своим учеником, требует рационально осознавать интуитивные прозрения, чтобы «дойти до самой сути», чтобы ясно ставить цели и указывать пути их достижения.

Она царит за инструментом, чутко и умно им управляя. Легко, без специальных усилий завладевает вниманием слушателей и удерживает до последней ноты. Она неизменно стабильна на эстраде, доносит задуманное до аудитории без потерь. Ее сценическое амплу ассоциируется с такими понятиями, как крупная, выпуклая, масштабная игра.

Впрочем, таким оно видится сегодня. Полагать, что стиль артистки полностью сложился, преждевременно. Зрелый музыкант, она молода и склонна к развитию. Безусловно, будет расширяться круг исполняемых опусов. Возможно, он обогатится произведениями мастеров XX века, которые в трактовке рояля стоят рядом с Прокофьевым: Бартока, Фалья, Стравинского. Должен, по-видимому, пополниться собственным прокофьевский репертуар. Возможен уклон и в сферу традиционного романтического пианизма, который пробудит в ее художественных высказываниях нотки исповедальности. Не удивлюсь, если она попробует себя в области дирижирования, для этого есть предпосылки: чувство крупной формы, слышание музыкальной ткани как пространства, музыкантская воля.

Думается, она еще удивит слушателей. ■



«СИНЕМАТОГРАФ» ЮРИЯ ФАВОРИНА

ПРОКОФЬЕВ, ПОПОВ, ШОСТАКОВИЧ, РЕБИКОВ, ФЕЙНБЕРГ
«МЕЛОДИЯ», MEL CD 1002459. Звукорежиссер Михаил Спасский



Совсем недавно я побывал на очередном выступлении Юрия Фаворина в Свердловской филармонии, на котором пианист представил публике одно из самых редко исполняемых сочинений Сергея Прокофьева — Пятый концерт для фортепиано с оркестром. Уже за кулисами я узнал о выпуске нового компакт-диска Юрия на фирме «Мелодия» с весьма интригующей программой. Появилась заманчивая перспектива сравнить игру пианиста на концерте и в записи. Тем более что на бис музыкант сыграл Этюд оп. 2 № 4 Presto Energico, который значился и в буклете диска.

К слову, это уже не первый опыт сотрудничества Фаворина с солидной отечественной фирмой звукозаписи, как и не первое соприкосновение в атмосфере студии с миром авторов, получивших емкое, но, увы, неточное определение «современные композиторы». Авторы, заявленные в содержании диска, до сих пор парадоксальным образом воспринимаются как представители именно данной обобщающей категории. Здесь сказывается инерция восприятия, связанная как с недостаточным знакомством слушателей и исполнителей с обозначенным пластом фортепианной музыки, так и с определенным дефицитом действительно современных, новых сочинений сравнимого масштаба и композиторского мастерства. Впрочем, вполне возможно, в данный момент где-то пылятся неведомые,

непризнанные шедевры, которые ждут своего часа, для того чтобы вновь возродиться как классический образец «современной» музыки под пальцами пытливого исполнителя лет через сто. Примерно как в случае с диском Юрия Фаворина: «По ту сторону» Ребикова написана в 1912, Соната Фейнберга — в 1923-м... Конечно эти произведения изданы, их ноты без труда можно найти в Сети, они изредка мелькают в афишах но, согласитесь, пока не получили широкого признания. Подчеркнем, пока — так как, будем надеяться, рецензируемый альбом привлечет должное внимание и профессиональных музыкантов, и любителей академического искусства к музыке русского авангарда.

Примечательно, что записанные сочинения были созданы всего за 18 лет: Этюды Прокофьева закончены в 1909-м, Большая сюита Попова — в 1927-м. Такая точная выборка позволяет рассмотреть конкретный культурный слой музыкального искусства, услышать результаты творческих поисков нескольких художников, работавших почти одновременно.

Открывают диск **Четыре этюда оп. 2 Сергея Прокофьева**. С первого же трека Юрий Фаворин погружает нас в дерзкий, беспокойно-стихийный мир начала XX столетия. Жанр этюда имеет глубокие корни в фортепианной литературе и сквозь бунтарский тон нового прокофьевского языка проглядывают «тени» сочинений Рахманинова, Шопена, Черни. Некоторые фрагменты опуса являются предвестниками будущих произведений самого композитора: например, колоссальный, ужасающе-тяжелый «полет» в окончании первого этюда заставляет вспомнить кульминацию первой части Второго фортепианного концерта. Четвертый Этюд в исполнении Юрия ассоциируется в моей памяти с начальными кадрами фильма Ч. Чаплина «Новые времена», где после стада бегущих овец, показаны спешащие на работу толпы горожан. И эта ассоциация, вероятно, не случайна, — хочется отметить кинематографичность фаворинского исполнения, которая сказывается в умении пианиста убедительно и рельефно интерпретировать «сценарий» композитора.

Имя **Гавриила Попова** сохранилось в титрах десятков кинофильмов. Самым известным его опытом в жанре киномузыки является знаменитый «Чапаев». Но значительную долю его творческого наследия составляют симфонические, камерные сочинения, которые практически не исполняются на российской филармонической сцене. **Большая Сюита для фортепиано оп. 6**, представленная на диске, с одной стороны относит нас в эпоху барокко, но, в то же время, ее номера оказываются наполнены иным содержанием. Особенно это касается «Песни». В Инвенции и Фуге волевая, графичная игра Юрия Фаворина оставила ощущение идеально структурированной формы сочинения. «Рваные» аккорды в завершающем Largo Фуги напомнили мне удары по струнам гитары импровизатора из фильма Михаила Швейцера «Маленькие трагедии» перед началом пьесы «Каменный гость».

Последний номер Большой Сюиты перекликается с последующим опусом — **Сонатой № 1 Д. Шостаковича**. Соната создана в 1926-м и первоначально носила название «Октябрьская». В период с 1923 по 1925 Дмитрий Дмитриевич работал тапером в кинотеатрах Петрограда и этот факт в его биографии, наверняка, не мог пройти бесследно. Резкая смена планов, сюжетных линий, «нелинейный монтаж» являются характерными чертами композиторской техники Первой Сонаты. Несмотря на обозначенную автором тональность ре мажор, в сочинении она практически отсутствует. Тектонические процессы, происходящие в сонате, переданы Фавориным с покоряющей ясностью и техническим совершенством.

Сюита Владимира Ребикова «По ту сторону» — контрастный номер программы. Хрупкие, рафинированные пьесы, в которых, как в калейдоскопе, разноцветные стекла невообразимых оттенков в случайной комбинации складываются в причудливые узоры, сменяются образами диких, угловатых плясок то ли деревенских мужиков, то ли туземцев, как будто сошедших с картин художников-примитивистов. Подобная фантазмагоричность отчасти объясняется посвящением сочинения Франсиско Гойе. Репродукция его

офорта «На шабаш» расположена на обложке публикации Сюиты в издании «Юргенсона».

Завершает диск **Шестая Соната Сауила Фейнберга**. Произведение предваряет многозначительный эпиграф из «Заката Европы» Шпенглера: «Ужасны символы быстротекущего времени, день и ночь звучащего ударами кургантов бесчисленных башен Западной Европы. Вот, может быть, страшнейшее выражение того, на что способно историческое чувство бытия Мира». Из тягостного оцепенения разворачиваются далекие «зовы», гармонические лабиринты, экстатические нарастания. Безусловно, это сочинение не является попыткой скопировать скрябинскую эстетику, несмотря на авторские ремарки *Impetuoso*, *Misterioso*. В ней отсутствуют полетные образы — она написана более густыми, экспрессивными мазками. Подчас возникала даже мысль, что так звучала бы музыка Скрябина в исполнении Рахманинова. В момент прослушивания записи Юрия Фаворина, завораживает колоссальный «котел», в котором переплавляются музыкальные идеи различной валентности, плотности, текстуры, образуя новые, невиданные ранее стилистические соединения.

Но вернемся к Пятому концерту Прокофьева, о котором мы говорили в начале. Строго говоря, исполнение этого сочинения дополнило мое впечатление от прослушивания диска и наоборот. Концерт, кстати, относится именно к той эпохе, которая отражена на записи: он создан в 1932 году. Несмотря на непопулярность, прямо скажем, подозрительно-снисходительное отношение большого числа музыкантов к данному произведению, исполнитель заставил зал внимательно и напряженно следить за пестрой чередой эмоциональных состояний и сменяющимся рядом «мыслей».

Сравнивая живое исполнение и звучание диска, стоит отметить, что игра Юрия Фаворина на концертной эстраде обладает ценными для звукозаписи качествами, и они не исчезают в студийных условиях — в этом выражается определенная фоногеничность пианиста. В звуке сохраняется живой «нерв» исполнителя, его контакт с незримой аудиторией. Треки не производят впечатления стерильного, консервированного продукта. В жестком регламенте записи, под «дулами» микрофонов его исполнение не становится другим, искусственно прилизанным, стыдливо корректным. Именно поэтому, слушая новый диск Юрия Фаворина,

возникает желание поставить его еще раз на повтор.

Отдельных слов заслуживают подготовка инструмента и качество непосредственно самой записи. Порадовал сочный, детальный звук рояля, без гулких резонансов в нижней середине и звона в дисканте, которые могли бы помешать восприятию временами весьма плотной фактуры. В издании диска важно все, каждый элемент способствует достижению ценного художественного результата. Думается, это как раз тот случай удачного совпадения, когда и исполнитель, и фортепианный мастер, и звуко-режиссер проявили свое мастерство.

P. S. Добавим, что появлением нового сольного диска Юрия Фаворина мы обязаны заместителю генерального директора фирмы «Мелодия» Карине Абрамян. Летом 2016 она присутствовала на записи Прелюдий и фуг В.П. Задерацкого (этот релиз выпущен в декабре 2016 и будет представлен в следующем номере), была абсолютно восхищена искусством Юрия и мгновенно сделала ему предложение записать CD, не откладывая. Пианист продумал программу и записал ее в Большом зале Московской консерватории за две смены — восемь часов. ■

Фортепианная картина мира через призму новых CD

(по материалам журналов «PianoNews», «Gramophone», «International Piano» второй половины 2016 года)

«Pictures». *Ибер*. Маленькая сюита в 15 картинах. *Мусоргский*. «Картинки с выставки». *Бабаджанян*. Шесть картин.
Андрей Гугнин

«Вдохновленные Брамсом». *Брамс*, *Дорман*, *Бретт Дин*. **Орли Шахам**

«Забытые произведения для фортепиано». *Капралова*, *Бич*, *Карвитен*, *Альмен*, *Бацевич*.
Бенгт Форсберг

«Любовь и смерть»: фортепианные транскрипции фрагментов из опер *Вагнера* и *Верди*. **Абдиэль Васкес**

«Посвящение». *Лист*. Соната h-moll. *Шуман*. «Крейслериана». *Шопен*. Этюды ор. 10. Два ноктюрна.
Никола Ангелич

«Свет и тень». *Моцарт*, *Бетховен*, *Шуман*, *Шопен*. Запись на исторических роялях XIX века.
Сирил Гиллотен

Балакирев. Все произведения для фортепиано, том II. **Никола Уолкер**

Бартók. Импровизации на венгерские крестьянские песни ор. 20. *Рожа*. Соната ор. 20. *Картер*. Соната.
Мартин Перри

Бартók. Полное собрание сочинений для фортепиано соло, т. 3. **Андреас Бах**

Бартók. Сюита ор. 14. 15 венгерских народных песен. Три бурлески. «Микрокосмос», т. 6.
Седрик Тиберген

Бах. «Гольдберг-вариации». **Игнасио Прего**

Бах. «Гольдберг-вариации». **Мари Роза Гюнтер**

Бах. Партита № 4. Английская сюита № 3. Токката c-moll. **Нельсон Фрейр**

Бетховен. Все фортепианные сонаты, том 3. **Жан-Эфлам Бавузе**

Бетховен. Соната ор. 106. Багатели ор. 126. **Нельсон Гернер**

Бетховен. Соната ор. 53. *Лист*. «Утешения» №№ 1, 2. Венгерская рапсодия № 6. «Воспоминание об опере «Дон Жуан». «Грезы любви» № 3.
Софи Пачини

Бетховен. Сонаты ор. 7, ор. 110. Л. *Ауэрбах*. «Картинки из детства» ор. 52. «Страшный сон Людвига».
Георг Михаэль Грау

Борткевич (в серии «Русская фортепианная музыка», том 12). «Крымские этюды» ор. 8. 10 этюдов ор. 15. Три пьесы ор. 24. Прелюдии ор. 13, ор. 40, ор. 66. Соната № 2. *Lyrica Nova* ор. 59. **Альфонсо Сольдано**

Борткевич. Соната № 2. Три мазурки. Югославская сюита. Фантастические пьесы. **Надежда Влаева**

Брамс. Соната № 3. Вариации на тему Шумана. Скерцо ор. 4.

Габриэле Каркано

Вебер. Все сонаты для фортепиано. «Приглашение к танцу».

Микеланджело Карбонара

Гайдн. сонаты №№ 39–41, 44–47.

Эйнав Ярден

Донаньи. Пассакалия ор. 6. Рапсодии ор. 11. Три пьесы ор. 44.

Даниэль Рем

Мари Жаэль. Все произведения для фортепиано соло.

Кора Ирсен

Кажлаев. Романтическая сонатина. «Дагестанский альбом». Шесть прелюдий. «Пьесы-картинки».

Чисато Кусуноки

Лист. Трансцендентные этюды.

Кирилл Герштейн

Лютославский. Все произведения для фортепиано соло.

Коринна Симон

Ляпунов. Произведения для

фортепиано, том 2.

Флориан Ноак

Мендельсон. Все произведения для фортепиано соло, том 4.

Ховард Шелли

Михевец. «Характерные пьесы».

Марина Хорак

Мосолов. Все произведения для

фортепиано соло.

Ольга Андрющенко

Мусоргский. «Картинки с выставки».

Скрябин. Сонаты №№ 6–10. Этюды,

прелюдии, поэмы.

Михаил Рудь

Прокофьев. Все сонаты для фортепиано.

Стефан Гинзбург

Прокофьев. Все сонаты для фортепиано, том 1.

Александр Мельников

Равель. «Гробница Куперена». «Ночной гаспар». Сонатина. «Остров радости».

Акико Эби

Рахманинов. Этюды-картины ор. 39.

Музыкальные моменты ор. 16.

Борис Гильтбург

Сати. Шесть Гноссиен. Три гимнопедии.

Три сарабанды. «Je te veux».

Ольга Шепс

Никлас Севелев. 24 прелюдии. Два

ноктюрна. Toccata Fegose. Два

экспромта.

Никлас Севелев

Д. Скарлатти. 16 сонат.

Анжела Хьюитт

Скрябин. «Нюансы» (пьесы ор. 1, ор. 2, ор. 9, ор. 14, ор. 18, ор. 21, ор. 59, Поэма ор. 41, Скерцо ор. 46, 12 этюдов ор. 8, три этюда ор. 65).

Валентина Лисица

Скрябин. Прелюдия ор. 2. Экспромт ор.

14. Прелюдии ор. 11. Пьесы ор. 45, ор.

57. Поэма ор. 32 № 1.

Клара Мин

Сметана. Чешские танцы.

Гаррик Ольссон

Сорабджи. 12 трансцендентных этюдов

(из цикла «100 трансцендентных

этюдов»).

Фредрик Уллен

Гвидо Альберто Фано. Соната E-dur.

Четыре фантазии.

Пьетро Де Мария

Фроммель. Сонаты.

Татьяна Бломе

Хиндемит. Все сонаты для фортепиано.

Маурицио Пачарьелло

Й.В. Хэслер. Большая жига ор. 31.

Соната-фантазия ор. 4. Фантазия c-moll.

Сонаты.

Энтони Спири

Хюттенбрэннер. «Geisterszenen».

Шуман. Geistervariationen.

Юлия Риндерле

Б.А. Циммерманн. Все произведения для фортепиано соло.

Андреас Шкураас

Чайковский. «Времена года». Большая соната.

Йонас Вито

Чайковский. «Времена года».

Маурцио Моретти

Шимановская. Полное собрание танцев для фортепиано соло.

Александр Кострица

Шопен. Вариации на тему из оперы

Моцарта «Дон Жуан». Фантазия на

польские темы. Рондо-краковяк.

Andante spianato и Большой блестящий

полонез. На историческом рояле Erard,

1849.

Дина Йоффе

Шопен. Полонезы ор. 26, ор. 40, ор. 44.

Полонез-фантазия.

Паскаль Амуайель

Шопен. Фантазия f-moll. Моцарт. Соната

D-dur KV 284. Лист. «Данте-соната».

Юлианна Авдеева

Шопен. Четыре скерцо. Фантазия f-moll.

Прелюдии ор. 28.

Петр Палечный

Шостакович. 24 прелюдии и фуги.

Крэйг Шеппард

Шуберт, Штраус мл. Танцы из Вены.

Пауль Бадура-Шкода

Шуберт. Соната Es-dur D568.

Экспромты ор. 142.

Янина Фиалковска

Шуберт. Соната G-dur D 894. Шуман.

«Крейслериана».

Наталья Эвальд

Шуман. «Бабочки». Видманн. 11

юморесок. Цирковые танцы.

Луиза Иморде

Шуман. «Детские сцены».

«Крейслериана». Равель. «Гочной

гаспар».

Ирина Георгиева

Шуман. «Крейслериана». Лесные сцены.

Сюзана Бартал

international
Piano

Piano
MAGAZIN FÜR KLAVIER UND FLÜGEL
NEWS

GRAMOPHONE
THE WORLD'S BEST CLASSICAL MUSIC REVIEWS



РАХМАНИНОВ И XXI ВЕК. ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ.

**Сборник статей.
Кафедра истории русской
музыки Московской
консерватории.
Редакционная коллегия:
И. Скворцова, Н.
Свиридовская, Е. Потяркина.
М., НИЦ «Московская
консерватория, 2016.
248 с., ил., нот. Тираж 300 экз.**

Сборник статей составлен по итогам международной научно-практической конференции, состоявшейся

в Московской консерватории в апреле 2013 года, когда весь музыкальный мир отмечал 140-летие со дня рождения и 70-летие со дня смерти Сергея Васильевича Рахманинова. Материалы сгруппированы в четыре раздела: «Вопросы исполнительства», «Проблемы стиля и композиторской техники», «К изучению биографии и наследия С. В. Рахманинова», «Рахманинов и современники».

Знакомство с материалами позволяет сделать однозначный вывод: целью и самой конференции, и книги по ее итогам было заинтересовать личностью и музыкой Рахманинова максимально широкий круг читателей и слушателей, представить эту фигуру в разнообразии исследовательских подходов. В результате аналитические статьи (узко-музыковедческого профиля) соседствуют с почти беллетристическими, источниковедческими и т. д. Утончаются многие факты биографии (особенно это касается зарубежного периода), привлекается внимание к ранее не известным фигурам, окружавшим русского гения.

Сискренней оговоркой, что абсолютно все материалы сборника — ровного и высокого достоинства, позволю себе так называемый «выбор редактора». Это статьи Станислава Дяченко «Голованов и Рахманинов. Дирижер и композитор. Опыт исследования интерпретации»;

Ирины Скворцовой «Принципы модерна в творчестве Рахманинова. «Остров мертвых» в авторской интерпретации»; Екатерины Кузнецовой «Благотворительная деятельность Рахманинова в эмиграции: дело Глазунова» (удивительный пример благородства композитора, помогавшего своему коллеге, который когда-то «провалил» Первую симфонию С. В. Р. и вверг молодого автора в длительную творческую депрессию!); Анатолия Цукера «Рахманинов в мире массовой музыки»; Евгении Чигаревой «Рахманинов и Чехов (романс «Мы отдохнем»)». Особняком стоит самый обширный материал сборника, представленный Ириной Медведевой, — «Рахманиновские дни продолжают-ся». Исследователь рассказывает о первом этапе изучения жизни и творчества Рахманинова в СССР; оно началось еще при жизни композитора, но особенно активно развернулось в начале — середине 1940-х годов, когда произошла смена официальной позиции советских властей к творчеству великого соотечественника. В частности, вспоминаются первые печатные отклики к 70-летию Рахманинова, а потом и на его смерть (как известно, до своего 70-летия он не дожил 4 дня); первые выставки, концерты, абонементы, научные конференции и сборники статей. ■



ФОРТЕПИАННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ.

**Сборник статей
и материалов.
Серия:
«Музыкальные эпохи
и стили: эстетика,
поэтика, исполнительская
интерпретация», сб. 80.
Кафедра истории и теории
исполнительского искусства
Московской консерватории.
Научный редактор
Владимир Чинаев,
отв. ред. Сергей Грохотов.
М., 2016. 264 с., ил., нот.
Тираж 300 экз.**

Собрание материалов, вышедшее к 150-летию Московской консерватории, сложилось, в основном, по итогам двух научных конференций — «Русская исполнительская школа: история, поэтика, эстетика» (Москва, февраль 2014) и «Русская школа музыкальной интерпретации» (Берлин, май 2014). Материалы сгруппированы в три раздела — «На путях истории: отечественное фортепианное искусство в свете времени», «Фортепианное искусство России: опыт теоретического осмысления», «Творческие портреты, воспоминания, интервью». Есть и своеобразный пролог из трех статей, погружающих нас в проблематику сборника. Как отмечается

в Предисловии, сборник «не дублирует корпус сообщений на берлинском и московском научных форумах». Это особенно касается последнего раздела: в него вошли ранее не издававшийся очерк пианиста Товия Логовинского о его занятиях с учителем Александром Гольденвейзером; ставшие библиографической редкостью рецензии музыкального критика Анатолия Дроздова (и предваряющие их воспоминания Марины Дроздовой об отце); материал Марины Смирновой о пианисте Абраме Логовинском; последнее интервью Веры Горностаевой Ларисе Слуцкой; беседы Владимира Чинаева с Иваном Соколовым и Юрием Фавориным.

От многих сборников, в которых встречаются (иногда в избытке) замечательные статьи, нынешний отличается особое качество полемичности. Русская исполнительская школа (сознательно не беру понятие в кавычки, ибо, в отличие от некоторых авторов, убежден в ее существовании) рассматривается в предельном разнообразии аспектов, иногда с взаимоисключающих позиций и точек зрения. В статье ««Советский пианизм»: между идеологией и мифологией» Сергей Грохотов вспоминает о «терминах движения» — концепции, сформулированной русским филологом, культурологом и музыковедом Ал.В. Михайловым: «Назовем терминами движения те слова, которыми пользуется наука, работая с движущимся материалом». Таким «термином движения» становится не только «предмет» (отечественная исполнительская традиция и пианизм как ее проявление), но и — в широком смысле — сам сборник, и он от этого лишь выигрывает. Из полемичности и контрастности мнений рождается хорошая «форма», которую хочется снова «прожить» и прочувствовать (редкое для подобных изданий качество).

Проблемный остов сборника, его концептуальные рамки — статьи **Константина Зенкина** («Где искать специфику русской пианистической школы»), **Владимира Чинаева** (««Эффект контрапункта: русские исполнительские традиции и современный контекст»), **Александра Меркулова** («К вопросу о стилевой

специфике отечественной пианистической школы»), **Августы Маленковской** («Искусство фортепианного интонирования в отечественной теории исполнительства»), упомянутый материал **Сергея Грохотова**. Почти все из перечисленных статей пытаются отринуть многочисленные трюизмы и идеологические наслоения, которыми «поросла» тема в советский период. Впрочем, иногда в борьбе с мифами возникают другие мифы: в той самой (в целом блестящей!) статье Сергея Грохотова критикуется известный сборник «Мастера советской пианистической школы» под редакцией А. А. Николаева, в котором роль отцов-основателей отводится А. Б. Гольденвейзеру, К. Н. Игумнову, Г. Г. Нейгаузу, С. Е. Фейнбергу. «Почему именно *четырем*, а не, скажем, *двум, трем или пяти?* (...) Мне кажется, причина в особенностях мифологического сознания, породившего этот своеобразный памятник эпохи. Такое сознание *невольно опирается на символы или скрытые аналогии*. В данном случае *четыре имени пианистов отсылают нас к имени четырех вождей мирового пролетариата — Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина...*». С этим мнением спорят герои очерка **Александра Меркулова** Сергей Доренский («В этих четырех направлениях — полнота и многообразие традиций пианистической школы Московской консерватории») и Михаил Воскресенский («На фортепианном факультете Московской консерватории в течение последних 70–80 лет было четыре направления...»). Но спорят в ином контексте — призывая, чтобы все школы отражались в составе жюри Международного конкурса имени Чайковского.

Пространство внутри «концептуальных арок» заполняют статьи, освещающие конкретные проблемы (сочинения, их авторы, интерпретации и т. д.). Например, в материале **Нонны Толстых** рассказывается о ныне забытом виртуозе середины XIX века (критика сравнивала его с Адольфом Гензелем и даже Антоном Рубинштейном) Иване Черлицком; **Ольга Горшенина** обращается к интерпретациям прелюдий и фуг Дмитрия Шостаковича Татьяной Николаевой, **Андрей Хитрук** — к

интерпретациям Шопена русскими пианистами (Михаил Плетнев, Владимир Горовиц, Святослав Рихтер, Генрих Нейгауз).

Важная тема сборника — взаимодействие романтических и авангардных тенденций в фортепианном исполнительском искусстве — рассматривается в историческом контексте. Еще одна статья **Владимира Чинаева** — ««Романтическая экспрессия» vs. «Новая деловитость» — исследование музыкального исполнительства в контексте русского авангарда 1910 — 1920-х годов; упомянутые интервью того же автора с Иваном Соколовым и Юрием Фавориным, в сущности, — «вариации на тему» через столетие.

Статьи немецких музыковедов приносят в сборник иной исследовательский акцент, — если угодно, определим его так: «Пианизм как точная наука». Статья «Медленнее и свободнее — анализ темпа в интерпретациях русских пианистов» **Ханса фон Лёша** и **Фабиана Бринкмана** (соответственно, профессор и аспирант Берлинского технического университета) изобилует таблицами и диаграммами. Например, в связи с первой частью «Аппассионаты» Л. Бетховена возникают две таблицы («Потактовые колебания темпов у русско-советских и немецко-австрийских пианистов»; «Амплитуда темпа у русско-советских и немецко-австрийских пианистов») и 2 рисунка («Кривая темпа русско-советских и немецко-австрийских пианистов», «Кривые темпа Эмиля Гилельса, 1951, 1961 и 1975»). В статье директора Дома-музея Роберта Шумана в Цвиккау **Томаса Зиновфика** «Искусство фразировки и звуковое волшебство: Шуман в интерпретации русских пианистов» приводятся сравнительные таблицы темпов темы и вариаций (этюдов) «Симфонических этюдов», динамические кривые отдельных фрагментов у разных пианистов, темпографики и т. д.

«Полна мысли и будит мысль», — сказал однажды Генрих Нейгауз о музыке Николая Мяковского. Именно полнота мысли, в первую очередь, привлекает к сборнику читателей, избегающих простых ответов на сложные вопросы. ■



Юрий Зильберман.
«ГОРОВИЦ БЫЛ МНЕ
КАК БРАТ...»
(письма Натана Мильштейна
Владимиру Горовицу:
от повседневной жизни
к творчеству).
Киев, 2016. 224 с., ил.
Тираж 500 экз.

Кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Украины, проректор Киевского института музыки имени Р.М. Глиэра Юрий Зильберман избрал своей главной научной темой жизнь и творчество Владимира Горовица (1903–1989). И не только научной: в 1995 году Зильберман создал Международный конкурс молодых пианистов памяти Владимира Горовица в Киеве; к настоящему моменту прошло 11 состязаний (в большинстве случаев — в нескольких возрастных группах). Горовицу посвящены статьи и три книги музыковеда: «Киевская симфония Владимира Горовица», «Владимир Горовиц. Киевские годы» и «Семь очерков о Владимире Горовице».

На сей раз Зильбермана заинтересовала дружба длиною в жизнь гениев исполнительского искусства — Владимира Горовица и скрипача Натана Мильштейна (1902–1992). Заголовок — фрагмент известного

высказывания скрипача: «Многие говорили, что я был самым близким другом Горовица. Это не вся правда. Горовиц был мне как брат, а это совсем разные вещи. Друзья отдают и берут друг у друга. Володя брал, но не давал. Он был таковым, а я это принимал, так, как брат принимает недостатки своего брата, которого любит». Логично было бы ожидать, что от «чуждой дружбы» (заголовок вступительной статьи Дмитрия Кабалевского к знаменитой книге «С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка») останется столь же богатая эпистолярная. Но этого не случилось: к настоящему моменту известны лишь 10 писем, 9 телеграмм и 1 открытка Натана Мильштейна Владимиру Горовицу. В чем причина, сказать трудно. Во всяком случае, мы имеем дело с общей проблемой лакун в эпистолярном наследии Горовица: например, почти ничего не осталось от переписки с корреспондентами (родственниками и т.д.) в Советском Союзе. Между тем указания, что эта переписка имела место, неоднократно встречаются в уцелевших письмах и документах Горовица. В 1986 году артист начал передачу своего архива Йельскому университету; по свидетельству биографа пианиста Гарольда Шонберга, документы в основном систематизировала жена композитора Ванда Горовиц. Юрий Зильберман делает однозначный вывод: «Все, что хоть как-нибудь могло «повредить» репутации великого пианиста, безжалостно уничтожено, причем, видимо, во время передачи документов...». Зильберман подробно рассказывает об обстоятельствах эмиграции Горовица, о его семье, оставшейся в СССР (в частности, сгинувшем в ГУЛАГе брате), и тем не менее не совсем понятно, какой вред все эти связи могли принести пианисту. Скорее, его «советским» родственникам, но только не в 1986 году, когда контакты

с «заграницей» уже не были опасными ни для жизни, ни для карьеры, когда началась перестройка, одним из символов которой в музыке как раз и стал знаменитый приезд В.Г. в СССР.

В сущности перед нами две книги в одной: творческие портреты музыкантов и документы с комментариями. Не считая телеграмм, первое письмо датировано 1930-м, последнее 1965-м годом. В одном случае дату прочесть невозможно, но исследователь неопровержимо доказывает, что письмо написано в октябре 1961 года.

И вот из этих считанных первоисточников музыковед соткал виртуозное повествование. Скучность документального материала заставила Юрия Зильбермана глубоко анализировать даже те фрагменты, которые на первый взгляд кажутся малозначительными. Характерный пример — фраза «Поцелуй Ванду» (письмо от 30 июня 1955 года), за которой следуют четыре страницы комментариев! Естественно, что используются многочисленные источники — от документов из киевских и одесских архивов до писем, свидетельств, фрагментов известной книги бесед Натана Мильштейна с Соломоном Волковым. Между письмами проходили годы и даже десятилетия, и Юрий Зильберман ни на секунду не оставляет героев повествования. Таким образом, переписка Горовица и Мильштейна оказывается вершиной огромной исследовательской, источниковедческой пирамиды, и к каждому новому артефакту читатель приходит все более и более подготовленным. Добавим к этому многочисленные фотографии (в том числе фотокопии документов раннего, киевского периода), концертнографию Горовица первой половины 1920-х, а также репертуарные списки обоих музыкантов. И лучшим книгу, которая, безусловно, привлечет и знатоков, и любителей. ■



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



Светлана Елина

Фото из личного архива
Юлии Харитоновой

Решаем проблему холодных рук: заземляемся, центрируемся, согреваемся

Урок по методу Фельденкрайз

В одном из сюжетов музыкального биографического фильма о жизни австралийского пианиста Дэвида Хельфготта «Блеск» (Shine, 1996) главный герой опускает руки в теплую воду перед выходом на сцену. Странная непосвященному человеку, эта ситуация совершенно ясна пианистам, которые хоть раз волновались перед экзаменом. Или вспомним сцену из фильма «Тридцать две истории о Глене Гульде» Франсуа Жирара (Thirty Two Short Films About Glenn Gould, 1993): летний нью-йоркский день, среди легко одетых прохожих узнаваемой походкой движется человек со складным деревянным стулом в руках: на нем темное драповое пальто, кепка, шарф, а на руках теплые вязаные перчатки. Это легендарный канадец, вечно укутанный, боящийся сквозняков и почти никогда не снимающий перчаток. Причиной тому — рано возникшие у пианиста проблемы с кровообращением, вследствие чего он постоянно мерз. Можно предположить, что это стало одной из причин отказа пианиста от живых концертов и перемещением его «творческой лаборатории» в стены звукозаписывающих студий.

Действительно, одна из самых распространенных проблем среди студентов исполнительских специальностей, создающих значительный дискомфорт при выступлении, помимо собственно волнения, это холодные, влажные пальцы. Каждый пытается бороться с этим по-своему: одни выходят на сцену с платком, другие не снимают перчатку до самого выхода на сцену, что, разумеется, не снимает проблему. Все больше музыкантов осознают важность физической нагрузки, спорта, различных телесных и психологических практик. Однако проблема остается актуальной для многих. Решение — существует, и заключается оно в правильно организованных движениях. Именно этой теме посвящен данный урок по методу Фельденкрайза, знакомство с которым состоялось в двух предыдущих выпусках журнала «PianoФорум».

В профессиональной терапевтической среде считается, что психологические состояния страха и паники закладываются в раннем детстве и фиксируются в мышцах, создавая стойкие блоки в теле. «Критическое отношение значимых взрослых, резкость, излишняя требовательность и высокие нагрузки могут стать причиной укорененного состояния тревожности», — говорит эксперт метода Фельденкрайз и биодинамики Юлия Харитонова. Однако ни для кого не секрет, что сам процесс музыкального образования, концертная исполнительская практика и современная реальность активно способствуют

накоплению тревожности, усиливают стресс и, как следствие, сказываются на самочувствии музыканта в целом и на состоянии его рук в частности. Это определяет острую актуальность данного урока.

Тема урока — связь стресса, волнения и явления холодных рук у музыканта: каковы причины и физико-психологические механизмы этого явления и, главное, что с этим делать. Урок ведет Юлия Харитоновна — сертифицированный терапевт по реабилитации и восстановлению движения, специалист Медико-гуманитарного института дополнительного образования, психолог с педагогическим стажем более 15 лет, арт-терапевт, дипломированный специалист международной образовательной программы по бодинамике (Bodydynamic International ApS), терапевт по методу Фельденкрайза. Руководитель направления «Повышение эффективности и охраны труда» (компания «МАГ-Консалтинг»), преподаватель курсов повышения квалификации «Музыкальная психология и профессиональное здоровье музыкантов».

Страх перед выступлением часто носит ярко выраженный физический характер, хотя является следствием неправильной работы мышц и дыхания. Прислушавшись к своему телу, вы можете заметить как стресс «наваливается» на верхнюю часть спины и делает болезненной поясницу. По мере приближения ответственного выступления или экзамена часто возникают следующие ощущения:

- сердце начинает колотиться сильно и быстро;
- появляется повышенная потливость в ладонях;
- озноб, мышечная дрожь, тремор рук;
- приливы (мгновенные ощущения жара);
- одышка, затрудненное дыхание, ощущение нехватки воздуха;
- боль в животе;
- онемение, покалывание и холод в конечностях;
- психические состояния;
- ощущения нереальности происходящего, отсутствие четкого ощущения тела;
- отсутствие способности мыслить ясно, страх перестать контролировать свои действия;
- бессонница и прерывистый сон;
- зажим — гипертонус определенной группы мышц, необходимый для свободной игры;
- блок — нецелесообразный хронический зажим.

Задача: научиться управлять состоянием страха перед выступлением.

Причина: вегетососудистый криз. Симпатоадреналовый криз — одно из проявлений панического расстройства.

Стратегия

Проработать в персональной терапии сильные эмоции страха, гнева, стыда. Обратит внимание на жесткость и ригидность некоторых жизненных установок. Отпустить лишнее и позволить себе радоваться тому, что вы выбираете оставить. Освоить разнообразные новые движения и обогатить свой телесный опыт. Включить размеренное и медленное движение (биодинамические комплексы, бег трусцой, пешие прогулки) в свою ежедневную практику.

Тактика в данном комплексе

Данный комплекс специально разработан и проверен на десятках людей, он эффективно помогает справиться с вегетососудистым кризом и паническими состояниями. Занятия помогают осознать, что именно мы блокируем в теле и как снять соответствующие блоки.

Мы сможем:

- заземлиться через активацию стоп;
- замедлить и удлинить дыхание через наклон;
- отпустить излишнее напряжение через ноги в землю (принцип «громоотвода»);
- включить глубинные мышцы-ротаторы позвоночника через скручивание;
- соединить коллапс и сжатие грудной клетки через раскрытие;
- соединить вращение вокруг центральной оси и раскрытие грудной клетки;
- задать глубокий и спокойный ритм движения, основанный на выдохе.

Результаты

Вы почувствуете себя уверенно стоящими на земле, спокойными, сильными и живыми через ноги.

Снимете онемение и холод в кистях и ладонях.

Получите хорошую связь с реальностью и со своим внутренним центром.



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7

Вы успокаиваетесь и сосредотачиваетесь.

Получаете доступ к своему внутреннему миру.

Разблокируете шейно-плечевой отдел и получаете свободные и гибкие плечи, руки, кисти.

Получаете доступ к энергии и активности через раскрытие в области груди и живота.

Поможете сердечному ритму.

Чувствуете все тело целиком, позвоночник — как поддержку и центральную ось.

Ощутите прилив энергии, ясности и здорового азарта для начала активных действий.

Занятия в специальной группе для музыкантов и персональной терапии в нашем центре не только улучшают физическое и телесное состояние, но и включают работу с такими состояниями музыкантов и исполнителей, как:

связанность (принятие, соединение, открытие сердца, принятие поддержки, ощущение поддержки, открытие сердечного контакта);

позиционирование (творческая позиция и раскрытие, моя позиция по отношению к жизни, исходное положение для действия, способность настоять на своем и получить желаемое, ориентирование — сохранение или потеря контроля);

центрирование (наполненность (изнутри), способность оставаться собой в различных ролях, ощущение собственной ценности);

границы (личное пространство (энергетические границы), самоутверждение — организация пространства для себя в социальном контакте);

заземление и тестирование реальности (способность быть устойчивым, ощущение укорененности и поддержки земли (заземленности), отношение к действительности; отношение к духовности);

социальные балансы (сбалансирование собственных желаний-чувств-потребностей и ожиданий ближнего, способность собираться и расслабляться, баланс ролей и открытости во взаимодействиях, балансирование между тем, чтобы быть самим собой и членом группы одновременно, баланс между тем, чтобы управлять стрессом и справляться с ним).

На психологическом уровне работа по предложенному комплексу позволяет соединиться с чувством опоры, включением глубоких мышц спины и грудной клетки, дает доступ к огромному количеству внутренних ресурсов, в частности:

- я могу двигаться и смотреть вправо и влево, оставаясь в контакте со своим внутренним стержнем;
- я уверенно стою на земле, я в безопасности;
- я чувствую свое тело и нахожусь в контакте с собой;
- я могу о себе позаботиться и установить собственный ритм;
- я могу требовать и получать то, что мне нужно;
- я двигаюсь легко и непринужденно;
- я могу выражать себя полностью, тотально и при этом получать удовольствие.

Причины холодных ладоней и скованности рук на уровне тела:

- остеохондроз шейного отдела позвоночника — онемение рук возникает в результате компрессии корешка спинномозгового нерва, отвечающего за иннервацию верхней конечности;
- неудобное положение тела, при котором происходит механическое сдавливание артериальных сосудов верхней конечности — похолодание и онемение наступает вследствие гипоксии (нехватки кислорода) тканей;
- туннельный синдром запястья — происходит компрессия срединного нерва, иннервирующего руку.

Важно

Биодинамические комплексы упражнений улучшают циркуляцию крови в конечностях, делают их теплыми и послушными, помогают установить контакт со своими глубинными чувствами: уверенностью, стабильностью; обучают расслабиться, помогают научиться самостоятельно выходить из-под негативного давления стресса. Кроме того, данные упражнения укрепляют физическое здоровье и «включают» поддерживающие мышцы в спине и бедрах; помогают всегда и во всех обстоятельствах ощущать центр своего «я» и жизненную силу перед выступлением; обучают чувствовать надежную опору на землю, стул, свои ноги и на стержень позвоночника; предлагают здоровые и естественные движения вместо нездоровых двигательных привычек. Также они мягко разрабатывают мышцы и суставы, способствуя их укреплению; делают дыхание ровным, с удлиненным выдохом; снижают напряжение и гипертонус мышц и увеличивают спонтанность и легкость тела и рук

Биоэнергетическая работа с телом включает движения, помогающие сокращенным мышцам расслабиться. Ниже вы увидите комплексы, которые помогают осознать напряжения и высвободить их с помощью специально подобранных

маленьких и бережных движений (подробнее об этом см. «PianoФорум» №3 (27), 2016). Важно знать, что каждый сокращенный мускул блокирует определенное движение, в то время как релаксация — это «расширенное» состояние организма в противоположность сжато, жесткому. Поэтому она требует энергии и может произойти только при условии открытого свободного и глубокого дыхания во время выполнения наших опытов. Человек чувствует, что все части тела расслабились, ориентируясь на ощущение тепла и изменение цвета кожи, поскольку при релаксации улучшается кровоток.

Контрактированные части тела остаются холодными и контакт с ними неощутим. Мы описываем их как «мертвые» зоны, подразумевая, что человек с ними не в контакте.

Биодинамика как синтез дисциплин — это способ оставаться в настоящем, встречаться с будущим, получать ресурсы, навыки, СИЛЫ и двигаться вперед.

Для того чтобы взять под контроль свою жизнь и свой страх, необходимо включить некоторые мышцы. И потом мягко отпустить. Но знают ли люди разницу своих ощущений, знают ли они разницу между тем, что значит отпустить и сдаваться? У многих людей вместо «отпускания» происходит полное оседание вниз: но это не про «отпускать», это про «сдаваться». Многие люди действительно думают, что отпустить — значит сдаваться. На самом деле «отпустить» означает освободиться к чему-то, для чего-то, а не сдаваться.

Давайте пределаем все это в движении.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Положение сидя

Снимаем последствие гипоксии (нехватки кислорода) в тканях и активируем мышцы, отвечающие в теле за уверенность и самопредъявление. Мышцы, разгибающие позвоночник, позволяют удерживать себя в прямом положении — «быть гордым и готовым к действию». Буквально создают нашу способность выдерживать и противостоять эмоциональным и физиологическим стрессам. Мы также активируем грудные и передние зубчатые мышцы. Эти мышцы дают нам чувства собственной ценности и силы в близких и дальних контактах, например, с публикой.

Сложите руки перед грудью в жест «Намасте» и надавливайте ладонями друг на друга. Так, чтобы активизировались грудные мышцы. Все время сжимайте руки. Начните поворачиваться вокруг позвоночника направо и налево. Вдох налево — выдох направо. После 1–1,5 минуты медленно отпустите. Не рывком и не бросив руки вниз. А медленно снимайте напряжение между ладонями, постепенно уменьшая его. Освободитесь от напряжения и опустите руки вниз.

Это движение в совокупности с дыханием поможет вам быть в контакте и управлять своим напряжением и расслаблением. Вы можете почувствовать жесткость и напряжение, которые блокируют поток возбуждения и чувствования. Только ощутив напряжение, можно высвободить его.

Продолжайте делать еще примерно 1–1,5 минуты.

Иллюстрации 1,2,3.

2. Положение сидя

Эти движения снимают компрессию корешка спинномозгового нерва, отвечающего за иннервацию верхней конечности. Мы также включаем мышцы спины, приводящие и вращающие плечо. Движение включает связь действий с ядром self (истинным Я). Активизируется защита себя и способность к получению поддержки от других. Также такая последовательность движений создает вам личное пространство.

1) Переплетите пальцы за головой и положите замок из рук на затылок.

2) Наклонитесь вперед с выдохом. Взгляд вниз.

3) Со вдохом раскрывайте локти и поворачивайтесь направо, слегка прогибаясь в спине. Направляйтесь взгляд вверх.¹ Правый локоть направляйте назад и вверх, можете следить за ним взглядом. Именно взгляд вверх помогает раскрыться задним мышцам спины и снять блок с плечевого пояса.

¹ Если взгляд направлен вниз, работают мышцы-сгибатели на передней стороне корпуса. Но разгибатели спины не могут полностью включиться в движение, создавая в теле напряжение и борьбу. Поэтому разгибаясь, направляйте взгляд вверх. Если вы задерживаете дыхание, легкие изнутри распирают грудную клетку и делают ее жесткой. Скручивание и поворот вокруг позвоночника тогда будут трудными и неприятными. В обоих случаях спина оказывается заблокированной и не совсем «оживленной» и не может обеспечить активные и экспрессивные действия, которые необходимы во время выступления. Ригидный человек не может прогнуться, то есть отступить при конфронтации, в то время как слишком податливый — не может выстоять в сложной ситуации и сдаться. Есть огромная разница между силой и бессилием или перенапряжением. И она всегда чувствуется в игре.



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10



Ил. 11



Илл. 12

Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



4) Затем снова вернитесь в центр и сделайте небольшой наклон с выдохом. Взгляд вниз.

5) Теперь одновременно поворачивайтесь налево и разгибайтесь. Позвольте левому локтю удаляться налево. Взгляд вверх. Медленно растягивая сжатые передние мышцы, мы таким образом позволяем им растянуться, отпустить напряжение и принять здоровую эластичную длину.

6) Сделайте несколько поворотов вправо — через центр — влево в медленном и осознанном темпе. Опустите руки и отдохните. Пусть руки лежат на коленях.

Иллюстрации 4, 5, 6, 7, 8, 9.

3. Движение стопами

Если вы чувствуете напряжение, первичная релаксация и согревание рук достигается путем аквизиции стоп. Как правило, сжатые или слабые мышцы стопы не дают достаточной опоры всему телу, и состояние беспомощности может усиливаться.

Мы можем включить руки путем движений в стопах и экспрессивных движений. Экспрессивные движения, такие как подъем на пальцы, прыжки на пальцах ног, перекаты по стопе вперед-назад и надавливание на боковые грани стопы, дает вам ясное и быстрое чувство, как ноги давят на землю. В этом случае человек соединен с землей, он не «парит в воздухе» и не «приподнят» над ней.

Психологически эти движения снимают страх, дают чувство опоры, уверенности и стабильности, а также возможность баланса и движения к желаемой цели. Эти движения на заземление позволяют установить контакт с реальностью и видеть ее безопасной.

Активное заземление через 5–7 минут приводит к согреванию ладоней, стабилизации всего тела и ощущению поддержки.

Иллюстрации 10, 11, 12.

4. Наклон с присогнутыми коленями

Этим наклоном мы удлиняем выдох, снимаем нехватку воздуха, успокаиваемся, заземляемся, чувствуем надежную опору и отпускаем нервическое возбуждение свободно протекать сквозь ноги в опору. Этим наклоном мы активизируем первичные дыхательные мышцы и получаем доступ к ощущению полноты бытия как пространству свободного дыхания. Активируются разгибатели бедра. Это дает нам возможность быть в контакте со своей силой, чтобы стоять на своем и способностью «продвигаться вперед».

Этот наклон позволит потоку энергии течь от головы к стопам и далее в землю. После высвобождения от напряжения мускулатура ног начинает вибрировать и снимает излишнее напряжение с корпуса, тяжесть с плеч и меняет ритм дыхания на замедленный. Направленность вниз — это путь к удовольствию и освобождению от напряжения. Мы часто бессознательно поддерживаем себя «приподнятыми». Поскольку внутри себя боимся падения, провала, боимся потерпеть неудачу и соответственно боимся позволить себе отдаться собственным чувствам. Если мы боимся отпустить свой вес вниз, возможность разрядки от психического напряжения будет заблокирована. Отпустить себя — значит опуститься вниз, на опору.

Рисунок 1.

1) Встаньте, расставив стопы на расстояние около 25 сантиметров и развернув мыски вовнутрь так, чтобы слегка потянуть ягодичные мышцы.

2) Наклонитесь вперед и коснитесь пола пальцами обеих рук, как показано на рисунке.

3) Колени слегка присогнуты. Весь вес тела должен приходиться на стопы, не переносите его на руки.

4) Расслабьте шею, насколько возможно, дайте голове свободно повиснуть.

5) Дышите ртом свободно и глубоко. Внимательно следите за дыханием. На время проведения опыта забудьте о дыхании через нос. Выдох постепенно станет длиннее, чем вдох.

6) Позвольте весу тела «перетечь» вперед так, чтобы он пришелся на передние части стоп. Пятки могут чуть-чуть отрываться от пола, но только чуть-чуть.

7) Немного разгибайте ноги, пока не натянутся подколенные сухожилия. Ноги, однако, не должны выпрямиться полностью, а также не должны быть заблокированы. Удерживайте эту позицию около минуты.

Отвечайте себе на несколько вопросов.

- Вы дышите свободно или что-то мешает вашему дыханию? Если дыхание сдерживается, вибрации не возникнут.

- Чувствуете ли вы вибрационную активность в ногах? Если нет, то попробуйте слегка присогнуть колени, а затем распрямить их, приняв исходную позицию.

Повторяйте это легкое разгибание, чтобы мышцы ног получили возможность расслабиться.

Большинство людей (особенно в городах) центрированы в верхней части тела, в основном в голове. Мы воспринимаем голову как центр управления движениями, но это далеко не так. Физически наш центр находится внизу живота. И лишь 10% наших движений осознанны, в то время как 90% — неосознанны.

Комментарии:

Важно понимать, что приведенные здесь упражнения не заменяют терапию. Они не решают глубоких эмоциональных исполнительских проблем, поскольку это требует компетентной профессиональной помощи. Однако, очень часто люди, не знакомые с биодинамикой, но выполняющие приведенные здесь движения, приходят к выводу, что им следует регулярно и ежедневно практиковать маленькие движения.

Регулярное выполнение предложенных движений поможет вам освободиться от панических приступов, быть живыми и раскованными и получать удовольствие от выступления.

Полный комплекс: рисунки 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Регулярные занятия помогают заметно усилить самообладание, точность, экспрессию, усиливают индивидуальность исполнителя, поскольку работают на фундаментальном телесно-психологическом уровне.

Процесс пребывания в контакте с телом никогда не заканчивается. По мере того как вы делаете биодинамические комплексы, вы сможете углубить контакт с телом и через него с залом. Вы научитесь чувствовать отдельные части тела, осваивая новые позы и движения, делать тончайшие движения более точно и выразительно.

Ваше самообладание, легкость исполнения и виртуозность будут расти!

Для справки

Общий обзор и история метода

Начало телесной психотерапии положил Вильгельм Райх, ученик Зигмунда Фрейда, который отошел от психоанализа и основное внимание уделил воздействиям на тело. Его работы продолжили Ида Ролф (основательница ролфинга), Герда Бойсен (основательница биодинамики), Франц Александер (один из основателей психосоматической медицины), Мэрион Розен (основательница розен-метода) и Александр Лоуэн (один из основателей биоэнергетического анализа). Биодинамика — это синтез дисциплин, объединяющих ряд авторских методов: вегетативную терапию (В. Райх); биоэнергетический психоанализ (А. Лоуэн); стержневую (Core) энергетику (Д. Пьерракос); соматическую терапию — биосинтез (Д. Боделла); радикс (Ч. Келли); хакоми (Р. Курц); соматический процесс (С. Келеман); организмическую психотерапию (М. Браун); первичную терапию, или терапию первичного крика (А. Янов); комплексы двигательных упражнений, связанных с выявлением и улучшением привычных телесных поз (Ф. Александер), а также осознанием и развитием телесной энергии (М. Фельденкрайз); структурную интеграцию, или рольфинг (И. Рольф); биодинамическую психологию (Г. Бойсен); бодинамику, или психологию соматического развития (Л. Марчер); чувственное осознание (Ш. Селвер); психотонику (Ф. Гласер); процессуальную терапию (А. Минделл), различные виды двигательной и танцевальной терапии, телесно-дыхательные и звуковые психотехники, а также восточные виды телесных практик.

Материал подготовлен с использованием литературы:

Березкина-Орлова. Телесная психотерапия. Бодинамика, М, АСТ 2010

Лоуэн А. Физическая динамика структуры характера. М., 1996

Манадес К. Стратегическая семейная терапия/Пер. с англ.

Т.В. Снегиревой. — М.: Независимая фирма «Класс», 1999.

Минделл А., Минделл Э. Вскать задом наперед. Процессуальная работа в теории и практике. М.: АСТ, 2005.

Хрестоматия по телесно-ориентированной психотерапии и психотехнике (под редакцией В. Баскакова). М., 1997.

Фельденкрайз М. Осознание через движение, Москва, 1999 г.

Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7





Борис БОРОДИН

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



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедов Российской музыкальной ассоциации.



Владимир ЧИНАЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории. Автор фундаментального исследования «Исполнитель в контексте художественной культуры XVIII–XX веков», более 200 статей.



Антон БОРОДИН

Пианист, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской консерватории.



Илья ОВЧИННИКОВ

Музыкальный критик, член экспертного совета Московской филармонии.



Нонна ТОЛСТЫХ

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

Авторы «PianoФорум» № 4 (28) 2016



Александр СЕЛИЦКИЙ

Доктор искусствоведения, профессор Ростовской консерватории. Советник художественного руководителя Ростовского музыкального театра.



Михаил СЕГЕЛЬМАН

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



Андрей ХИТРУК

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



Светлана ЕЛИНА

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



Ирина ШЫМЧАК

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



КЛАВИРТИН

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 русской музыкальной литературе
для детских музыкальных школ
и детских школ искусств

«Национальный фонд поддержки правообладателей»
и «Фирма Мелодия» представляют:

ФОНОХРЕСТОМАТИЯ
по истории зарубежной музыки
для высших учебных заведений
I курс

**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