



«Чем гениальнее
произведение,
тем больше разных
прочтений
оно допускает»

АНДРЕЙ ГУГНИН

Сергей
ДОРЕНСКИЙ:
«Важнейшее
качество
музыканта-
исполнителя —
фантазия»



Татьяна
ЗЕЛИКМАН:
«Главное —
быть готовым
удивляться
музыке»



Константин
ЛИФШИЦ:
«На концерте
обязательно
произойдет
ошибка, надо
разрешить ее
себе»



Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2016 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№1 (29), 2017

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

Обложка: фото Ирины ШЫМЧАК

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

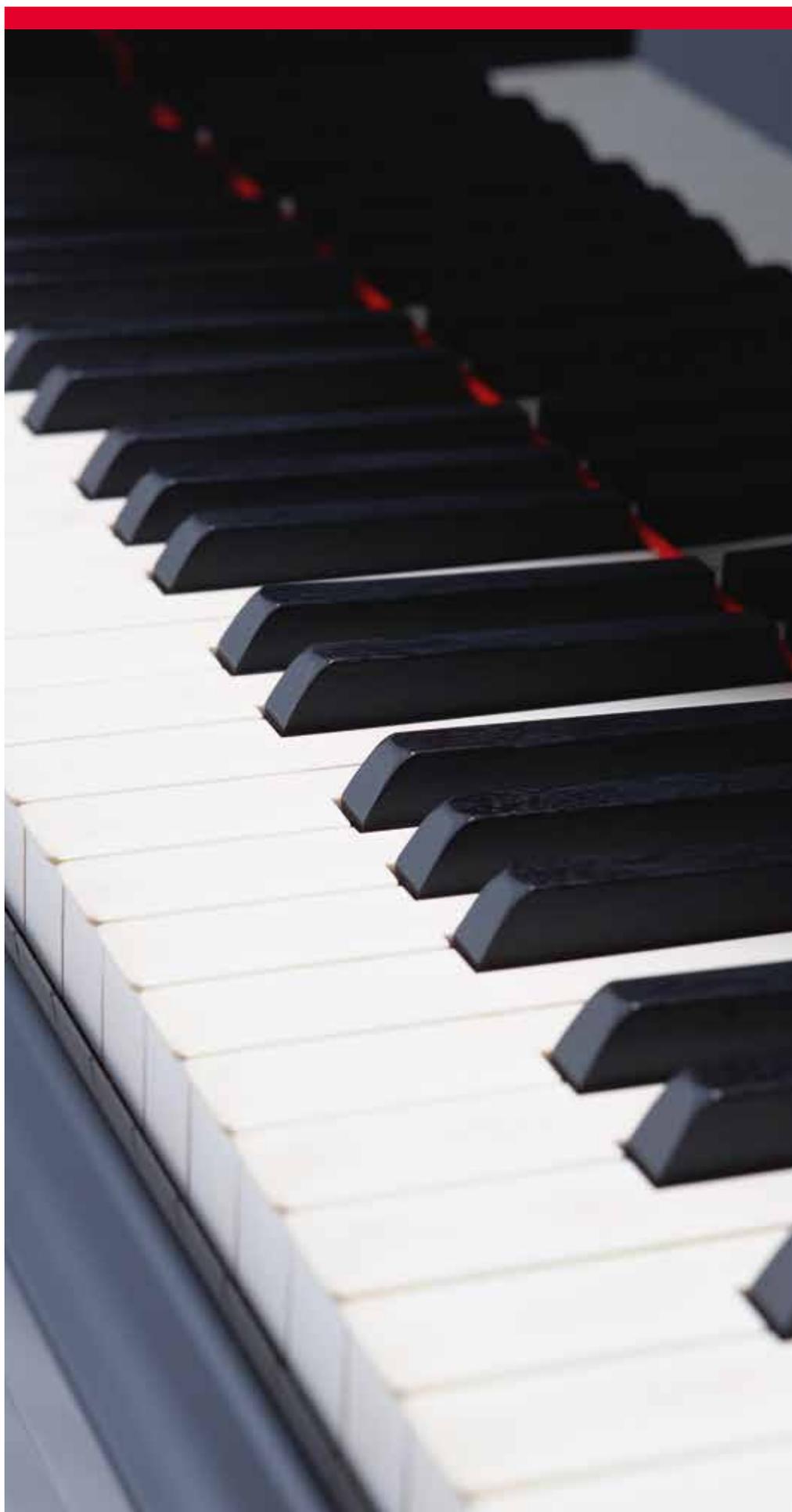
pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

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 ГУГНИН:
«Неважно, где
играешь.
Важно — как»



22

Сергей ДОРОНСКИЙ:
«Музыка — моя
ЖИЗНЬ»



4

Олли МУСТОНЕН:
«Плохо, что
исполнители
зачастую
не знают
композиторов-
современников»

88

Всеволод Задерацкий.
«Мы из будущего»
Эссе главного редактора

38

Татьяна ЗЕЛИКМАН:
«Исполнитель и творец стоят на разных
уровнях. Творец — выше исполнителя»





32

Фестиваль «Лики современного пианизма»

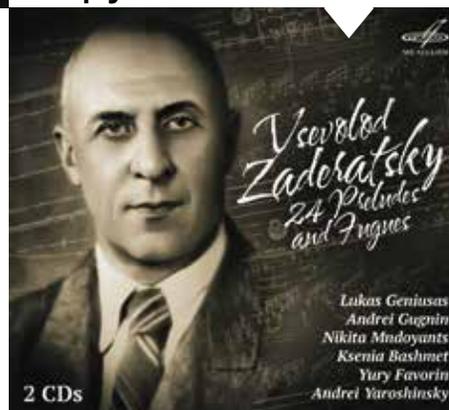
52

Константин ЛИФШИЦ:
«Нужно разрешить себе ошибаться»



110

Новый CD.
Всеволод Задерацкий.
24 прелюдии и фуги



ДЬЕРДЬ ЛИГЕТИ. ЭТЮДЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

стр. 61

ИСТОРИЧЕСКОЕ ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЕ
В ИСКУССТВЕ МАРИИ ЮДИНОЙ

стр. 68

САМУИЛ ФЕЙНБЕРГ О ЖЕСТИКУЛЯЦИИ
И ПЛАСТИКЕ ДВИЖЕНИЙ ИСПОЛНИТЕЛЯ

стр. 92

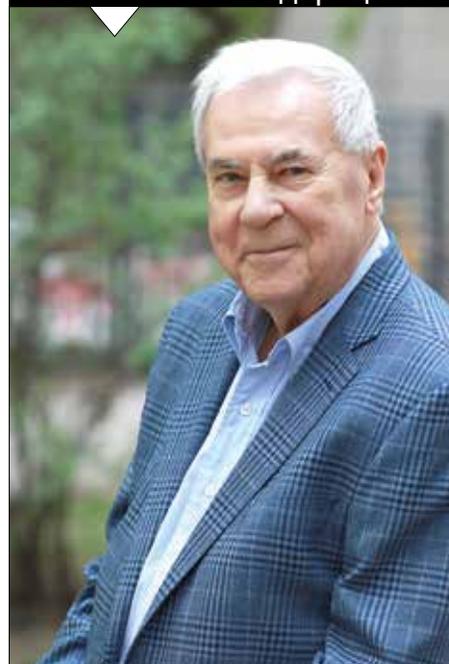
УРОК ПО МЕТОДУ ФЕЛЬДЕНКРАЙЗА

стр. 99

МЫ ИЗ БУДУЩЕГО



Всеволод
Задерацкий



Трудно избежать будущего.

О. Уайльд

Теперь будущее не то, что было раньше.

П. Валери

Мы знаем, кто мы есть, но не знаем, кем мы можем быть.

У. Шекспир

Нет, мы, конечно же, из прошлого. Для каждого из нас — из разного прошлого. Но в любом случае переживаемое нами сейчас — будущее для канувшего времени. Для кого-то наше настоящее — реализованное далекое и совершенно непредвиденное будущее (например, для автора настоящих строк), для других — вполне ожидаемый результат развития близкого опыта. Для каждого из нас прошлое все равно остается с нами, выраженное с разной мерой активности действенного присутствия. Кто-то вовсе забывает ушедший опыт, кто-то не может от него избавиться и либо упорно применяет его, либо борется с ним, достигая новизны и самых различных комбинаций, смешения действий и знаков в формировании своего настоящего.

Для того, чтобы осознать себя в настоящем, необходимо вспомнить минувшее. Для творческого сознания важны не только плоды технической эволюции, приводящей к ощущению «нахождения в будущем». Важно постоянно гнездящееся в сознании соотношение настоящего с различными ступенями прошлого — пережитого и не пережитого, лишь представляемого. Время не проходит. Оно вечно. Как говорил Руссо, это движущийся образ неподвижной вечности. Но каждый этап движения в вечности фиксирован символически искусством. Бальзак называл искусство «одеждой

нации», но не меньше оснований называть его «одеждой времени».

Музыка — искусство временное. Музыка одновременно символ нас во времени и самого времени (как некий протокол движения вечности). Погружение в музыкальную композицию — это погружение в вычлененное время. Для слушателя это остановленное в вечности, но внутри себя подвижное время. «Остановись, мгновение!» — этот знаменитый возглас был возможен только от имени творца, владевшего тайной временного искусства. Апеллируя ко времени стиха или музыкальной формы, он изымает из бытийного времени его часть, имеющую свое временное течение и внушаемую как нечто «остановленное в вечности». Условно — это образ искусственно пролонгированного мгновения — настоящего. Но безотносительно к природе того или иного искусства все дошедшее к нам из глубины веков — это счастливо осознанные «станции вечности». И всеобщее почтение к ценностям прошлого куда как шире элитарного внимания к новейшему. Это значит одно: каждое будущее соотносится с каждым прошлым на основе приятия и сохранения какого-то неизменяемого знака-сообщения о сущности человеческой природы и человеческого мироздания.

Однако именно новейшее есть знак нашей сегодняшней сущности. Мы жадно всматриваемся в наше новое искусство, как в себя самое, и с изумлением

замечаем неуклонное движение в сторону от антропоморфности. В этом очевидное сообщение об изменении мира и тех фундаментальных значений, которые извечно лежали в основе нашего мировосприятия. Кажется, что мы действительно в каком-то ощутимом будущем для целой совокупности веков. Вся наша внезапно обновившаяся «технология жизни» буквально настаивает на этом ощущении, толкает к осмыслению ключевых слов, на которых вечно покоится сущность человеческой духовности, равно как и сущность искусства.

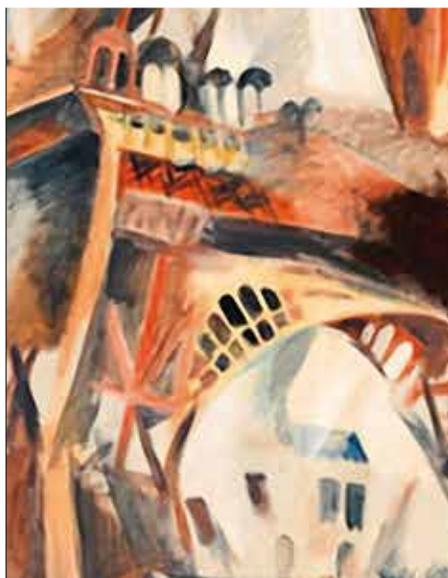
Нравственность, мораль, красота, совершенство, воображение, индивидуальность, авторитет, вкус, новизна, подражание, искренность, наконец, любовь, страсть, разочарование и смерть, интеллект и сомнение, константы и неожиданность — все эти значения всегда несло в себе искусство, даже в формах сугубо сакрального служения людям. Сейчас мы говорим о том искусстве, которое способно остаться во времени, стать символом своего времени, сохранив при этом таинственные «знаки вечности» для будущего. А живем



фольклором, накапливая нестираемые временем ценности. Сегодня эти накопления невозможны. Навязанная массам новооткрытыми средствами внушения культура развлекающего обслуживания остановила фольклорный процесс. Однако сам факт разлома в культуре означает сохранение интеллектуальных элит, требующих, постоянно жаждущих и наследия, и творческих новооткрытий. Существует мысль, что подлинно великим искусством могут наслаждаться все. Могут, но не хотят. Пока (в музыке и, наверное, не только в ней) все значительное принадлежит этой самой интеллектуальной элите, которая вовсе не замкнутая каста. Это открытый мир людей, предпочитающих интеллектуально-чувственное наслаждение поиску звуковых вариантов «физиологического соответствия». И это расширяющийся (или сужающийся — по обстоятельствам) мир людей. Принято думать, что искусство высокой традиции воспитывает нравственность. Но никто не в состоянии обнажить механизм подобного воспитующего действия и вообще объяснить суть подобного явления. Однако никто с этим не спорит. А если вообразить слушателя, купившего абонемент на фестиваль, где представлена музыка в диапазоне от XII до XXI столетия, вправе ли мы задаться вопросом, какой этап истории искусства имеет большую

мы в век безоговорочного торжества масс-культуры, артефакты которой стгорают в своем времени, но именно они насыщают жизнь подавляющего большинства. Звуковой фон современной жизни — самое яркое свидетельство торжества индустрии, заменившей понятие творчества. И если уж мы собрались обсуждать слова, то первым должно стать слово «музыка». Теперь оно для человека с усредненной ментальностью (коих подавляющее большинство) означает исключительно шоу-продукцию. Подлинное искусство звуков называют «классика». При этом в разряд «классики» попадает все, что не совмещается с современной шоу-индустрией, в том числе новейшее, создаваемое прямо сейчас, экспериментальное, все совокупно — способное и неспособное жить в пространстве истории. Вся эта «классика» стоит осторонь магистрали, именуемой «музыка». Такова современная обиходная «терминология».

Вспоминается древнее: *o tempora! o mores!* Нравы не просто мельчают. Они мутируют. Но ощутимый сегодня разлом в культуре, в сущности, был всегда. В другой коммуникативной и смысловой системе, когда все несовместимое с жизнью элит обслуживало себя



или меньшую силу суггестии в нравственном поле человека? Если принять мысль Л. Толстого, что разумное и нравственное всегда совпадают, и к этому добавить устоявшуюся мысль о том, что все нравственное суть прекрасное, нам придется задуматься: все ли в искусстве символизирует прекрасное и совмещается с понятием «разумное».

Если искусство — зеркало жизни, то как быть с такими свойствами человека, как безумие, жестокость, насилие, ярость, уродство, извращения и пр.? Изнанка человеческого в не меньшей степени формирует жизнь, чем его возвышенные деяния. Образы мирового зла еще в первой половине минувшего века начали оформлять свою интонационно-знаковую сферу в пространстве симфонических композиций (не говоря об опере и вообще музыке со словом).

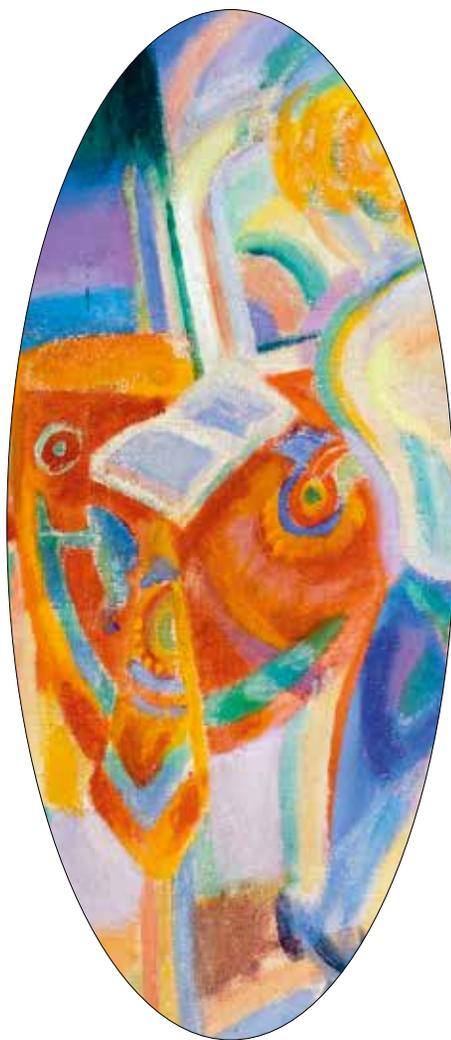
А что же красота? Какова судьба этого ускользающего понятия сегодня? Речь, конечно, о красоте собственно музыкальной. Споры нет, красота настраивает лучшие струны души. Считается, что красота в общепринятом понимании собрана во всей толще классического наследия. Для музыки это все, что предшествует музыкально-грамматической революции XX в. А что же потом? Можно предположить, что искусство XX века обнажает мысль о том, что пороки так же участвуют в формировании нравственности, как и добродетели. Не все антропоморфное расположено в сфере прекрасного. Художники-живописцы об этом догадались давно. Достаточно вспомнить Босха, Домье, Гойю, Дали...



Утверждение Гегеля, что нравственность всегда выступает в форме красоты, может быть, и верно. Это повиновение в свободе, а повиноваться красоте — естественное и правильное влечение. Но само ощущение красоты



в искусстве звуков в наши дни совершенно иное. То есть оно осталось тем же по отношению к классическим стилям, которые воистину воспроизводят «образ красоты». Но из глубин XX века к нам восходят интонации, несущие сложнейший ассоциативный круг, включающий образы титанического зла. Образ красоты как таковой (звуковой красоты) тоже может присутствовать, но в целом



обсуждать крупные полотна и вообще весь интонационный срез XX века с точки зрения музыкальной красоты в ее извечном ощущении — нелепо. Нет ее и в венских новопривнесениях, и в послевоенном авангарде, равно как нет ее (в старом понимании!) в симфониях Шостаковича, Хиндемита, в композициях Стравинского, Бартока... По отношению даже к классике XX века и тем более к новейшей музыке применимы иные критерии красоты. Мир меняет образ, а вместе с ним уходит многое из ассоциативного поля музыки. Стройная системная гармоничность и обольщение мелосом уступают место сонору, ритму,

«хронохромия» становится символом большого среза музыкальных явлений (вплоть до сегодняшнего дня). Красота самой выделки искусства, индивидуально окрашенные сонорные комплексы, изящно найденный алгоритм звуко-связей, тонкость преломления ratio, обольщение нежданной новизной — все это становится на место прежних «аполлонических» средств. Восхищение и то, что мы называем «волнением души», экстаз восторга постепенно уступают место удивлению и рациональному интересу. Словосочетание «интересная музыка» незаметно заменило весь арсенал эпитетов и восклицаний, связанных с ощущением восторга. Древние очень высоко ставили фактор удивления, считая, что вместе с удивлением начинается познание. Новая музыка стремится максимально активизировать названный фактор. И это можно трактовать как некий призыв к познанию. В данном случае — к познанию, в сущности, непознаваемого. Дистанция между восхищением и удивлением, вероятно, и есть индекс мутации. Без ощущения этой грани мы уже не живем в новом (суммарном) интонационном пространстве.

Новая музыка действительно ищет путь к познанию новой ментальности. Но новая ментальность в «чистом



виде» не существует. Человек в любую эпоху несет в себе генерирующий тон своего времени и всю сумму отзвуков минувших времен совокупно. Найти удивляющий компонент, зовущий к познанию нового в мироощущениях человека и в самом искусстве — сверхзадача для каждого творца. По-видимому, в какой-то мере он должен жертвовать частью познанного во имя ослепляющей доминанты иллюзорных построений — этих символов нового, становящегося опыта.

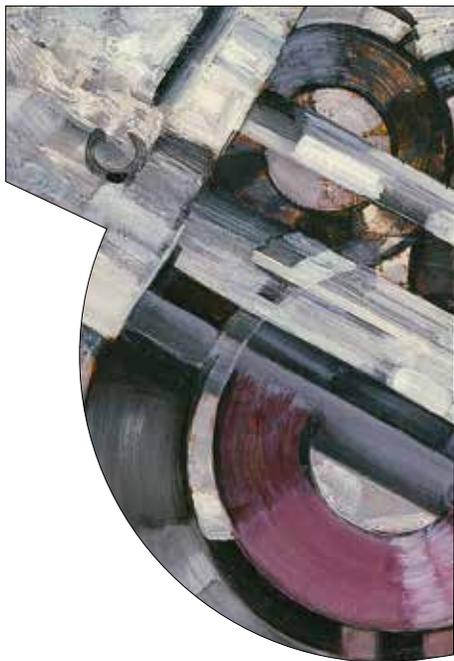
Мы говорим о нравственном основании искусства. Но идеалам нравственности порою остро противоречит

характер «нравов». А это уже в большей мере категория морали. Иммануил Кант утверждал, что прекрасное — это символ морального добра. Утверждение, по-разному шифрующее время. Срез музыкального наследия XX века предлагает определить новое «чувство прекрасного» и новое чувство «морального добра». Видимо, прекрасное — символ не только морального добра, но некоего



более широкого поля ментальности. Принципы морали и «добра в морали» во многом сохранены. Христианские заповеди остаются краеугольным основанием поведенческого императива современного человека, а нарушение заповедей, отвечающих за верность «моральному добру», — как раз индикатор нерушимой стабильности действия основных посылов. Однако понятие «морального добра» в современном планетарном пространстве расслоилось до степени полного сокрушения единства понимания прекрасного. Бешенство части современных исламистов в сугубо «моральном» пространстве привело к истреблению того, что ранее (в атмосфере толерантности и в общем понимании) относилось к прекраснейшим следам былых культур. Видимо, прекрасное в каждую эпоху отвечает конкретным представлениям о моральных ценностях. Для джихадистов прошлое прекрасное, веками сохраняемое в толерантном поле, вдруг становится символом «недоброй морали». В сущности новая история показала, что сдвинуться может все: и понятие прекрасного, и понятие «доброй морали».

Можно ли сказать, что наш мир теряет нравственность? Нет, конечно. Нравственность как идеальный посыл (в частности, — христианские ценности) сохраняет свое присутствие, но меняет энергию воздействия, ибо нравственность в значении «нравы» обретает новые очертания. Прагматика, приводящая к зловещему комментарию «ничего



личного!», — конечный продукт этой эволюции. В каждую эпоху нравственное поле людей имеет свои позитивные и негативные черты. В советское время при гуманном посыле «равенства» действовал принцип насилия и жесткое императивно-цензурное ограничение личности в разных сферах стремлений. В наши дни безусловно обретенная свобода личностного самовыражения омрачена крайней (и одобренной!) несправедливостью распределения жизненных благ и инерционным сохранением тотальной бедности. Если добавить к этому укоренение эсхатологичности в менталитете современного человека, рождение «нового средневековья» в Южном культурном поясе, остаточные процессы распада Империи (империй) и всю сумму планетарных напряжений, станет ясно, откуда прорастает чувство растерянности перед зыбкостью, неопределимостью мира людей. Проникновение в космос — еще одно потрясение сознания. Его следствие — величайшее открытие века — Интернет — становится инструментом тотального информирования, которое, поясняя детали, смешивает в непознаваемое целое большое и малое, суетное и судьбоносное, моральное и аморальное. Меняется вся система межличностных контактов, исчезает эпистоляция, обращенная к единственному читателю, возрастает публичное обнажение личностных подробностей жизни. В молодежной среде угасает практика личного общения, заменяемая виртуальным контактом, язык электронных «месседжей» — явление новое и трудно совместимое с классическими нормами речи. Встреча «друзей» происходит на «электронных

полях». И это уже сдвиг в сфере нравов, меняющих психологические и ментальные параметры личности. В результате



рождается иная нравственная ситуация. Искусство воспитывает нравственность, но одновременно зависит от ее посылов. Они в резонансе, и новый зон, в который мы входим начиная со второй половины XX века, предлагает новый отклик искусства — абстракцию.

Реализм, бичующий язвы общества, избличающий человечество, сыграв свою воспитующую роль, ушел в сторону. На первый план выходит абстракция — символ иллюзорного отклика, условного представления (точнее, ощущения) всего и вся. Может ли абстракция воспитательно повлиять на нравственное начало? Безусловно, поскольку мобилизует работу интеллекта. И не только поэтому. Реальность многим и во многом кажется безнравственной в различных сегментах бытия. Абстракция лишена безнравственности. Это плод если не искренности чувства, то уж во всяком случае — искренности ума. Уход от осязаемой антропоморфности в некую космичность — это тоже апелляция к интеллекту. Апелляция к удивлению (но не к восхищению). Следовательно и новейшие формы искусств (равно — музыкального и иных) сохраняют контакт с нравственной сферой человеческого сознания.

Мы жаждем новизны. И не просто новизны, но неожиданной новизны. Даже в быту. К примеру, внезапное оповещение о какой-либо новой модели смартфона возбуждает в толпах ажиотажа, не знаемый ранее масштаб энергии приобретения. В определенном смысле то же наблюдается и в элитарных кругах ценителей искусства, остро приемлющих подчеркнуто новое. Новизна, вообще говоря, одно из важнейших свойств гениального творения. Современников во все эпохи гений поражает прежде всего новизной мышления и чувствования. Но, если новопривнесенное не становится со временем нормой художественной речи, значит, оно было порождено не гениальной, но суетной фантазией, несущей лишь эпатажный, но не смысловой знак. Любая самая драгоценная новизна со временем меняет окраску. Блеск первого появления, эффект неожиданности тускнеют, им на смену приходит эффект наслаждения вождеденно-ожидаемым, который доминирует, но не отбрасывает совершенно ощущение новизны, продленное постоянно включенной памятью, никогда не отпускающей из подсознания симультанный образ предшествовавшего. Память более или менее просвещенного перцепиента невольно сохраняет суммарный образ многовековой эволюции художественной мысли. Памяти каждого следующего поколения будто передается таинственный образ эффекта первой чувственной реакции на открытие, на новизну, которая и позже, много позже в значении уже старинного образца все равно изнутри для воспринимающего сознания подсвечена тайной неувядающей новизны, обеспечивающей ту самую свежесть восприятия, которую всегда обещает истинно гениальное творение.

Новизна особенно ценима в союзе с неожиданностью. Последняя бывает двух типов. Одно дело, когда неожиданность производит эффект в ситуации преобладания знакомого, привычного. Такая неожиданность не требует адаптации. На подобном элементе неожиданности строится вся великая практика исполнительской интерпретации, когда этот самый элемент и обозначает личностное участие исполнителя в звучащей судьбе текста. Другое дело — неожиданный стиль (манера, техника) — явление, требующее адаптации: научения поиска семантики и понимания алгоритма формы, сотканной из новых для опыта элементов. К примеру, проблема современной электронной композиции именно в неожиданности стиля в целом. Первое, что ищет слух в подобных композициях, — связь с привычным. Она может быть скрыта



в глубинах формы, но вовне она не выводится. Декларация новизны — главное не только в источнике и природе звука, но именно в характере семантического поля.

Поиск «новой новизны» становится навязчивой идеей для современного творческого сознания, втянутого в практику поиска формы, отвечающей «индивидуальному проекту». Чувство растерянности должно испытывать сознание наших (особенно молодых) современников, подхваченных океаническим потоком информации, хлынувшей в наш век из века предшествовавшего. По сути первая треть XX в. — буйное смешение трех тенденций: постромантических представлений, новотонального реформирования и перво-авангардных прорывов. Европа середины минувшего века сначала воспроизводит стили с префиксом «нео», но потом покоряется «чистому» и обновленному авангарду, смакуя различные техники, экспонируя спорящие за первенство наклонения общей тенденции. Ситуация в России (Советском Союзе) осложняется репрессиями 30–50-х годов (в том числе и прежде всего — идеологическими), когда непреодолимая тяжесть императивного прессы выдавливала все новообретения начала столетия. Ретро-мышление («понятное народу») становится обязательной нормой. Однако в 60-е годы маятник снова качнулся в сторону и новотонального письма, и (не так уж робко) — в сторону ново-авангардных представлений. Весь минувший век, наше непосредственное прошлое — поражающая картина невообразимой эклектики, смешения потоков, несущих со всем вместе и золотые слитки великих свершений.

Это, конечно, схема, первый и весьма условный контур совокупной исторической реалии, некий образ суммарного опыта прошлого. Время отфильтровало ценности, распавшиеся на «филармонические» (всеобщей значимости) и элитарные (инерционно-авангардные, не замкнутые и как бы несущие в себе предпосылки к развитию). Первый тип ценностей предстает сегодня в виде «классики века», в то время как второй — в значении «символа века». XXI столетие — это уже время Интернета и новой ментальности. Новая ментальность начинает искать свои пути соответствий (в том числе и на векторе парадоксов). Опыт, закреплённый во времени, новому поколению может показаться чем-то навязанным. Современный художник готов предположить, что опыт — это все наши разочарования. Разочарование в опыте — источник устремленности к поиску иного, к иному (в том числе и чужому)

опыту, еще не присвоенному и еще не прошедшему стадию разочарования. Вместе с тем способность к приобретению опыта — залог успеха. В этом поиске иного огромную роль играет сомнение. Это может быть сомнение как в далеком, так и в близком опыте (и прежде всего в собственном).

Принцип сомнения становится одним из важных знаков ментальности сегодня. Он доминирует во всей системе осознания культурных процессов. Имеются в виду сомнения как некое суммарное чувство, порождающее полярностью суждений о настоящем и перспективе, как возможной (или невозможной) «инерции настоящего», полярностью самих творческих тенденций. Не менее показательны сомнения в оценочных суждениях критики, в том числе даже исследовательской критики, представляющей современные явления вне эмоционального фона и вне семантического поля, лишь через утверждение ценности и специфики технологического алгоритма сочинения. Известный тезис о том, что сомнение чаще всего терзает тех, кто толком не знает, чего хочет, здесь не работает, ибо речь не о тех, кто уже погружен в состояние реального творческого процесса (они уверены в своих конкретных действиях в момент созидания). Речь о сомнениях всех, кто в эпоху так называемого плюрализма хочет хоть на немного прозреть будущее, ощутить вектор (векторы?) и направить свое следящее внимание в главное русло развития искусства (если таковое можно обозначить в принципе). В нашем случае это вообще частица веры в большое будущее великого искусства музыки. И речь не только о творчестве, но и о судьбе классического наследия, заглушенного грохотом цехов шоу-индустрии и как будто тонущего в тягучей магме шоу-продукции.

Но что испытывает современный молодой сочинитель (равно как и исполнитель)? Образование учит традиции, в том числе и недавно рожденной традиции, продолжившей путь становления в новом столетии. Первое впечатление — огненное впечатление. В результате даже тот, кто ищет свой оригинальный путь, чаще всего начинает с подражания. К подражанию подталкивает все то же образование, внушающее прежде всего прелести опыта. Подражание может стать устойчивым знаком стиля, если в его сердцевине светится знак оригинальности, выводящей подражательство из пределов простого «портретирования стиля». В конце концов, все, что оценивается с префиксом «нео», несет в себе подражательный эффект, но уже в ситуации индивидуального присвоения, когда предмет

подражания подается не только в новом музыкально-грамматическом контексте, но и в индивидуальном (то есть тоже новым) пространстве поиска именно оригинальной конечной идеи. Но просто подражание — путь бесплодный в плане историческом, однако весьма продуктивный в прикладной сфере (прежде всего в кино), где подражание — призванный (и признанный!) метод. В прикладной сфере даже оригинальный талант подчинен требованиям нивелировки, уподобления чему-то привычному, ожидаемому. Стилиевые подражания, тиражированные в тысячах прикладных «опусов», не считаются

наталкивается на предчувствие той самой эсхатологической предопределенности, которое делает представление о грядущем иллюзорным. Иллюзии — необходимость, призванная несовершенством мира, потребность возбужденного ума. Ощущение компенсаторной функции иллюзий художественное воображение переносит в творческий замысел, насыщает ирреальными видениями семантическое поле композиции. Мираж выводит на передний план фантазийных интенций, мираж, зовущий испытать себя на реальность, мираж, несущий надежду на внезапную материализацию,

было авторитет авангардных «апостолов». И это еще одно свидетельство того, что любой авторитет для грядущего — симбиоз истины и несоответствий, инициальных и тормозящих факторов. Подчинение авторитету — путь гибельный. Внимание к нему и преодоление каких-то отдельных постулатов авторитета на пути живого, индивидуального самоутверждения — плодотворное стремление. Но важно понимать, что даже преодоление коренных постулатов не устраняет авторитет из исторического сознания.

Любой властитель может воскликнуть: «Пространство — символ моей власти, время — символ моего бессилия». Художник так не скажет. Он знает: гениальное творение — символ своего времени, устремленный в грядущее. Все гениальное вечно; остальное ждет своей смерти. Но достижение столь значимого успеха по-прежнему связано с сохранением возвышенных свойств человеческой природы. И прежде всего — искренности, ощутимой и признаваемой воспринимающим сознанием. Гениальность и искренность в определенном смысле синонимы. Есть искренность чувства и искренность ума, которая как будто возобладала в новом творчестве, но которая в конечном итоге — тоже плод чувственного выбора. Какой-то мудрец заметил, что человек рождается искренним и умирает лжецом. Но к художникам это не относится. Ощущение искренности не может быть исключено из эволюции художественного мышления. До конца искренним в обыкновенной жизни может быть только безумец. Художник же, если он нацелен на создание сочинений-символов, обязан быть искренним до конца (впрочем, Аристотель не случайно говорил, что не существует гения без примеси сумасшествия).

Что же мы оставляем в нашем настоящем-будущем, точнее, должны оставить? Свобода и выбор нам даны, дана и разомкнутая сфера выбора — в ретроспективу традиции и в перспективу перманентного поиска все новых и новых соответствий вечно меняющемуся времени. Традиция постоянно с нами. Огромная интеллектуальная элита общества и весь исполнительский корпус сохраняют ее. Но традиция — это живая растущая данность. Она прирастает новой классикой и новыми символами. К примеру, работа в сфере электронной композиции — это уже работа в сфере традиции. Пока в значении ее «символа». Модный, но далеко не всегда достигающий удачи минимализм — тоже пока в сфере «символики времени». Гонимые в прошлом творения наших модернистов второй



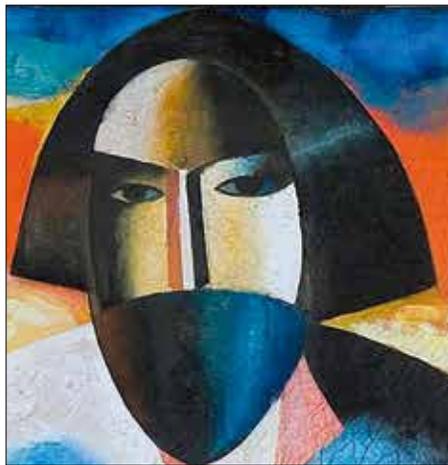
ни плагиатом, ни кражей. Намеренная подражательская деиндивидуализация — след воздействия масс-культуры, то есть индустриально-цивилизационных стремлений. Что же до самого подражания (как обязательного «действия ума»), тут уместно вспомнить чудесную мысль Ф. Ницше: «Мы начинаем подражаниями и кончаем тем, что подражаем себе». В подражательском движении таится знак сохранения некоей вечной сущности сознания. Однако сильная индивидуальность через подражание прокладывает путь к разочарованию в опыте как некоей цельной данности.

Собственно следование какому-либо прежнему опыту в сознании современного творца, видимо, постоянно

на уяснение тайны, но и непереносимое разочарование. Новое «чувство космоса», возрастающее по мере узнавания его прилегающего края, также возбуждает поиск, прежде всего — в открывшихся глубинах электронного звукового космизма. Апелляция к авангардной сфере интонационных новаций оказывается по-прежнему актуальной. Только там видится некое интонационное соответствие ускользающей зыбкости и пространственной бесконечности. И притом что извечная приверженность к антропоморфным сигналам сохраняет и свое место, и свои коммуникативные преимущества, стремление к интонационно-абстрактным построениям возвращает раскритикованный

половины минувшего века, все, подаваемое в соусе понятий «полистилистика», «интертекстуальность», «синкретизм-синтез» и прочих смешений, — все это постепенно вращается в тело мировой «классики». В том числе потому, что мы научились распознавать в вихре новаций сохраненное в значении вечной опоры (и коммуникативной, и семантической).

В сфере человеческого мироздания есть еще один важнейший и вечный знак. Это любовь. Пуще того — любовь и страсть. Любовь небесная — главная тема многовекового пласта музыкальной поэтики. В эпоху высокого барокко эта любовь окрасилась цветами страсти, но «страсти небесной». Классицизм уже взывает к любви людской, создавая высочайшие образцы «абстракции любви». Любовь к избраннику (грешно называть ее плотской любовью), любовь к жизни, к борьбе за красоту и совершенство жизни — все эти знаки любви в романтическую эпоху сомкнуты с образами страсти. Любовь всегда сопрягается с красотой. С красотой сопрягается и страсть. Не каждое искусство способно объединить их, подать в неразрывном сплетении, ввести красоту в объятия страсти. Скульптуре это вовек было не к лицу: мрамор не задыхается от счастья, не светится ликующим смехом безмерного наслаждения. Роден — великое исключение и начало-прорыв в экспрессию страсти. Живопись умеет показать, но не воссоздать. Последнее



доступно только музыке (из нового достаточно вспомнить «Романтическую музыку» Р. Щедрина, где красота преломлена отнюдь не в «аполлоническом» ключе). Страсть и красота, красота страсти в накаленных звуковых потоках, движение которых ярче всего раскрывает великую драму любви, ее временную, а потому трагически брентную сущность — эта способность музыки отражена во множестве драгоценных ее страниц.

Сегодня все это — редкость. Космическая охлажденность сознания, объективация средств и звуковая природа самих этих средств, острое повышение статуса ratio в самом творческом процессе, исчезновение мелоса в извечном понимании, вообще отказ от линейности в пользу эманированного звука и ритма, ритмо-сонора как решающего формообразующего фактора — все это не просто новое, но — постоянное. То, от чего музыка уже не откажется. Воссоздать в этой ситуации извечное обаяние знаков любви и красоты в сущности невозможно без того, чтобы не зачерпнуть из глубин традиционных основ искусства. Принцип плюрализма не очерчен и может быть приравнен к символу свободы. Свободы выбора и сотворения симбиоза. Фактор вкуса здесь определяет все. Вкус можно назвать производным самых тонких граней рассудка. Вкус по-прежнему выступает регулятором и выбора, и технологий слияний, и (может быть, это главное) — индивидуальных привнесений. Без «индивидуальных обертонов» все заимствованное из опыта обесценено и уподоблено простому подражанию. Новизна от имени персоны творца становится сегодня, может быть, главным измерителем ценности любого произведения искусства. Ощутить индивидуальную новизну в высоком измерении приближения к художественному свершению — большая и редкая удача в потоке «эпигонских подхватов» всего и вся.

Мы ждем подобных явлений. Мы — это представители «цеха». Но ждет ли этого общество? Пока, что называется, «народ безмолвствует». Возможно, ему не хватает импульсов от имени «цеха», от имени критики, которая сгинула в одночасье, увлекшись главным образом режиссерскими трактовками опер, затмевающими сами эти оперы. Сегодня можно сказать, что общественное мнение отвернулось от академического творчества. Устало ждать? Пушкин когда-то посетовал на молчание вокруг его гениальных идей и вообще высоких помыслов времени: «Отсутствие общественного мнения — это циничное презрение к мысли и к достоинству человека». Важно,



что поэт не говорит о хорошем или плохом мнении. Он говорит об отсутствии такового. Общественное мнение можно презирать (как это декларирует, к примеру, Шопенгауэр и многие другие высокие мыслители и поэты). Творцы как будто (или делают вид?) не оглядываются на него; они самодостаточны, ибо влекомы дарованием и внутренним ощущением призванности. Но жить в вакууме общественно-го реагирования искусству очень трудно. И если даже принять мысль Андре Моруа, что общественное мнение — не маяк, а блуждающие огни, все равно покажется, что даже мерцающие отблески могут высветить для всех знак целесообразности высокого творчества во имя сохранения Искусства в значении послания будущему. ■



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

Андрей ГУГНИН: «СТАРАЮСЬ КАЖДЫЙ КОНЦЕРТ ПРОЖИВАТЬ С ПОЛНОЙ ОТДАЧЕЙ»



Ирина Шымчак

Ирина Шымчак
Дэниэл Боуд
Чарли Раппо

— Когда в последний раз я слушала Вас в декабре прошлого года в Музее Скрябина, меня удивила перемена, произошедшая в Вашей игре. Особенно это было заметно по 23-й сонате Бетховена: она набрала глубины, контрастов и неистовства. Это была какая-то яростная манифестация. Что так повлияло на Вас в последнее полугодие? Вы стали воспринимать мир иначе?

— Мне очень приятно, что Вы это заметили, потому что я стараюсь (и надеюсь, что получается) постоянно дорабатывать свое видение произведений и музыки в целом. Оно развивается, иногда кардинальным образом меняется. Возвращаясь к той же «Аппассионате», мне кажется, что она изменилась не в сторону яростной манифестации, а, скорее, в сторону обострения каких-то конфликтов, контрастов. Есть еще один технический момент: интерпретация может меняться буквально на сцене, и это зависит от настроения, зависит — очень сильно — от рояля (на одном рояле имеет смысл делать большие контрасты, уходить в большее piano, на других это невозможно сделать, и ты вынужден все несколько сглаживать). В Музее Скрябина рояль был не очень удобный, поэтому я пытался играть, немного преувеличивая оттенки. Но главное — в последнее время каждый день я открываю для себя что-то новое и, когда у меня случается концерт, предвкушаю, что сейчас попробую новый вариант. А в следующий раз, может быть, другой. И это очень здорово.

Каждая встреча с творчеством этого пианиста — подлинное потрясение. И дело даже не в том, что он — один из самых загадочных и интересных музыкантов своего поколения, не так давно подтвердивший эту репутацию блистательной победой на одном из престижнейших пианистических конкурсов. Этот ученик Веры Горностаевой и Льва Наумова был замечен поклонниками фортепианного искусства с самого начала своей музыкальной карьеры: очень уж у него «лица необщее выраженье». Но Андрей Гугнин, триумфатор Международного конкурса пианистов в Сиднее, покоряет не только особой, мягкой, невероятной глубины манерой игры и ярким дарованием. В конце концов этим он обязан наставникам (за высочайший профессионализм) и родителям (за способности). Андрей — личность, в непростых условиях постоянной конкуренции и сумасшедшего ритма жизни неизменно остающаяся собой: застенчивым юношей с железным характером и солнечной улыбкой.

— Это бесконечный процесс.

— Да. Но я радуюсь, что для меня он не остановился. И не наступил момент, когда я не знаю, что делать дальше. Я вижу, сколько еще несовершенного в моей игре, но меня это абсолютно не пугает. Меня не пугают ошибки, которые я совершаю, потому что я знаю: я могу и буду расти. И это, наверное, главное. Поэтому трудности, не совсем удавшиеся концерты, конечно, расстраивают меня, но не вводят в состояние депрессии, когда все надоедает, и ты не знаешь, что дальше делать, как играть. Посмотрим, будет ли это ощущение сохраняться и дальше.

— После победы на конкурсе в Сиднее Ваша жизнь сильно изменилась?

— Конечно (улыбается). Стало еще больше концертов, что меня невероятно радует. Кроме того, после конкурса в Сиднее я принял важное решение, что больше не буду участвовать в конкурсах. Для меня это достаточно непростое решение, ведь я мог бы подать заявку, например, на Конкурс Клиберна-2017 (по возрасту еще попадаю), был такой соблазн... Я до последнего думал, нужно ли это мне, но потом понял, что не хочу снова оказаться в этой нервотрепке. Тем более концертных предложений у меня достаточно. А раз так, то какой смысл? В любом случае цель конкурса — это наработать связи и получить ангажементы, а они у меня уже есть. Надо этому радоваться.



— Как у Вас возникло решение принять участие в сиднейском конкурсе? Есть другие, не менее значимые.

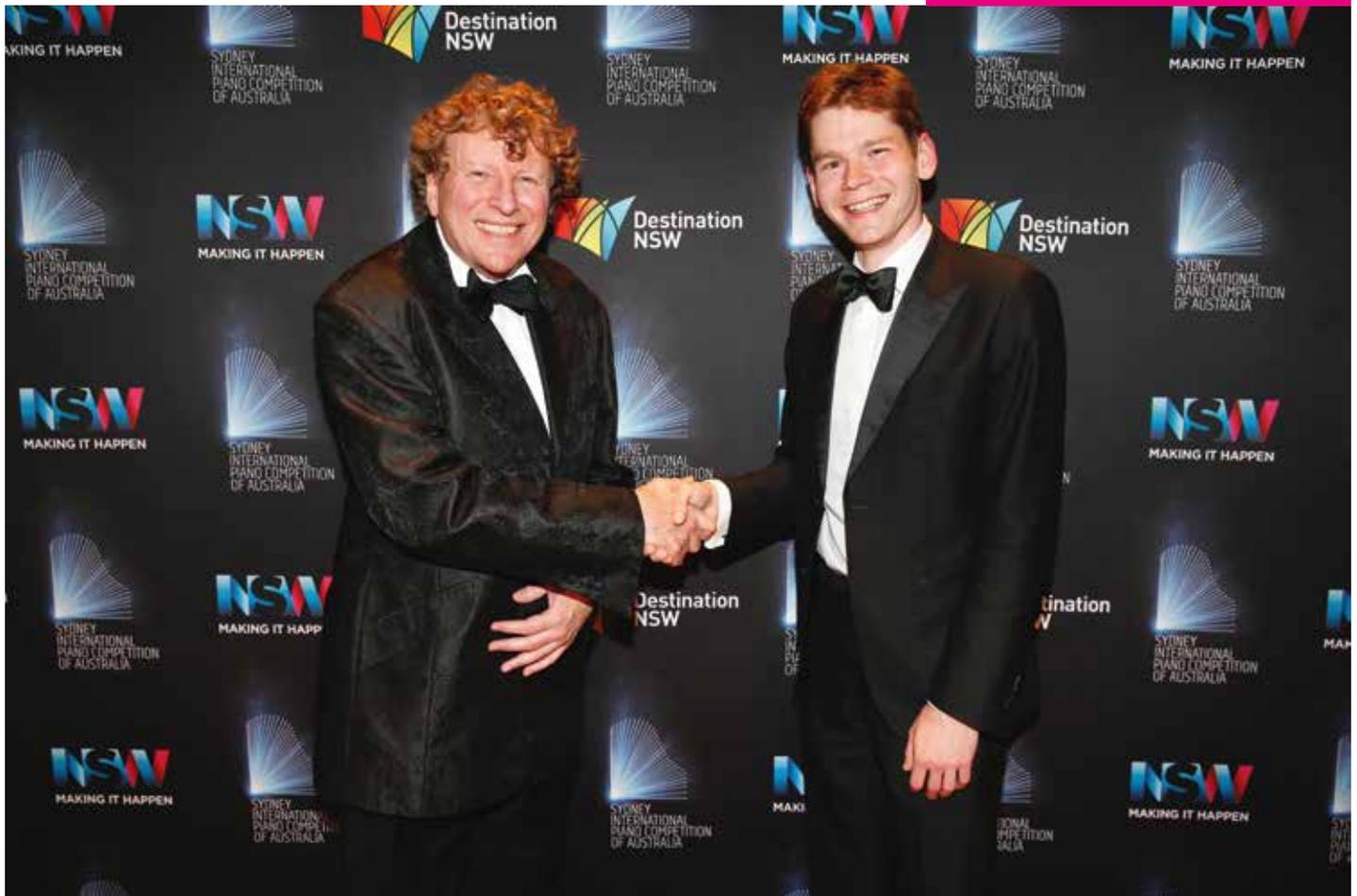
— Во-первых, меня привлекла сама идея поехать в Австралию, это же экзотическое место, а как туристу туда поехать не так просто. Кроме того, организаторы обеспечивают участникам замечательные условия (оплачивают перелет, проживание, питание), а это немаловажно. К тому же недавно там сменилось руководство — появился новый артистический директор, Пирс Лэйн, и в призовом фонде был сделан упор именно на концертные предложения для победителей, причем не только для лауреата первой премии, но и лауреатов второй и третьей. Меня это привлекло, потому что в «пакет» для победителя вошли концерты с Лондонским филармоническим оркестром, в Мариинке с Валерием Гергиевым и огромный концертный тур по Австралии (поеду, кстати, в этом году, с тридцатью концертами). Будут еще фестивали в США, Португалии, Франции, Швейцарии.

Со мной сейчас на связи главный менеджер конкурса, и постепенно мы выстраиваем график концертов. Концертов много, и это приятно. Мне рассказывали, что на предыдущих конкурсах в Сиднее ситуация была другой, но сейчас — новая политика, новые возможности, благодаря в том числе и артистическому директору Пирсу Лэйну. Он и сам замечательный музыкант, пианист, у него много связей в этой среде, и он использует их по максимуму, чтобы предоставить победителям широкие возможности. В Австралии, помимо сольного тура, будут также выступления с Сиднейским симфоническим оркестром. В следующем году буду также выступать и с Мельбурнским, и с другими местными оркестрами. Формально программа рассчитана на три года, предполагается, что за это время я должен поехать по всему миру и нарастить связи, чтобы потом уже сами площадки и оркестры приглашали меня без участия конкурсного менеджера. В этом, собственно, и состоит идея конкурса.

— Вы уже выступали в Австралии после победы?

— Да, я оставался в Сиднее сразу после окончания конкурса на три недели и играл несколько концертов. Правда, мне пришлось на один день летать из Австралии в Европу, так как у меня уже был запланирован концерт в Швейцарии, получилось забавно... На самом деле, спасибо Пирсу Лэйну и организаторам, что они позволили мне не отменить этот концерт в Швейцарии, хотя перед тем, как стать участником конкурса, я подписывал контракт, что, если выиграю, обязан остаться. Но они отменили один концерт, что дало мне возможность на день слетать в Европу. Было, конечно, необычно: в Швейцарию я летел 22 часа, обратно 29 часов, чтобы там пробыть сутки и сыграть один концерт. Тем не менее это того стоило. Я выполнил обязательства и там, и здесь, и никого не подвел.

— Что Вам еще запомнилось из конкурсных будней?



С артистическим директором Конкурса в Сиднее Пирсом Лэйном

— Мне довелось играть с совершенно феноменальной английской скрипачкой Тасмин Литтл. В полуфинале мы исполнили Крейцерову сонату Бетховена, получился очень хороший творческий контакт. Мы даже договорились, что будем вместе играть и дальше. В начале следующего сезона, в сентябре, продолжим наше сотрудничество на фестивале в Англии. Очень приятно, что Тасмин сама загорелась идеей нашего сотрудничества и предложила выступить вместе. Редко бывает, чтобы на конкурсах ты играл камерные номера с музыкантами такого уровня. Но нам повезло: Тасмин Литтл дружит с Пирсом Лэйном, они партнеры по сцене и по музицированию, и он уговорил скрипачку с мировым именем приехать на конкурс, чтобы играть с полуфиналистами. На самом деле, учитывая ее известность и карьеру, ей это не нужно. Скрипачи такого уровня обычно не соглашаются взаимодействовать с участниками конкурса. Видимо, чисто по-дружески благодаря Пирсу Лэйну она и согласилась.

— *В итоге Ваше исполнение было признано лучшим в этой категории.*

— Да, мы получили специальный приз «За лучшую скрипичную сонату»

(был еще приз «За лучший квинтет», но мне выпало играть в дуэте). Здорово, что мы познакомились и будем продолжать с ней сотрудничать.

— *А вообще, что Вы почерпнули из этого конкурса, какие эмоции, опыт? Что нового узнали в Австралии, Вы же не только в Сиднее были?*

— Мы были в Сиднее, Мельбурне, Перте, Таунсвилле. Я убедился, что Австралия — страна замечательная. Там абсолютно своя жизнь, очень расслабленная, в неторопливом ритме, чувствуется удаленность от всех проблем остального мира, в первую очередь от постоянных политических обсуждений. И потрясающая природа — очень красиво. Помню, как я был изумлен, когда просто шел по набережной в Сиднее и увидел живого попугая. Огромного, разноцветного. А там это было естественно — представьте, прямо в городе, даже не в парке!

На самом конкурсе мне понравилось, как были организованы выступления участников: два сольных тура, которые делились на две части, в итоге каждый участник играл четыре раза сольно. На этих выступлениях ты должен был

играть на разных роялях четырех ведущих брендов: Steinway, Yamaha, Kawai и Fazioli. Только в финальном туре ты мог выбрать, на котором из них будешь играть — до этого все распределялось. Получалось так, что фактически так или иначе ты пробуешь все рояли. Мне эта система очень понравилась — я такого не видел ни на одном конкурсе. Часто бывает так, что дают на выбор несколько брендов, но ты выбираешь сам. А тут ты должен поиграть на всех. Волей-неволей и сам их сравниваешь, и у жюри остается более цельное впечатление о тебе как о музыканте, о твоих способностях управляться с разными инструментами. Это очень важно, потому что в концертной практике ты играешь на том рояле, который стоит в концертном зале, а это может быть все что угодно. И умение подстроиться под рояль, «выжать» из него по максимуму — важная часть профессии.

— *И как, сложно было подстроиться?*

— Мне самому очень понравилось. Естественно, не на всех роялях было удобно играть. Скажем, тот же Steinway, который чаще всего встречается в залах, был в не лучшей форме.



Fazioli мне понравился значительно больше, он был удобнее и звучал лучше. Kawai для меня оказался очень удобным, но не хватало мощи звуковой, у Yamaha были как недостатки, так и преимущества. В общем, каждый раз надо было подстраиваться. В последнем туре с оркестром, где каждый финалист должен был исполнить концерт Моцарта и концерт композитора XIX–XX века, для концерта Моцарта я выбрал рояль Fazioli, потому что он дает возможность наилучшего контроля над звуком и прозрачностью, как этого требует Моцарт. Но для концерта Прокофьева, скорее, по суеверным соображениям, я выбрал Steinway, потому что раньше играл этот концерт на нем, и мне было привычнее. Хотя до последнего момента сомневался. Изначально я предполагал, что оба финальных выступления буду играть на Fazioli, но в последний момент передумал. Мне показалось, что в Steinway больше красок, которые подошли бы Прокофьеву. Вообще, это всегда мучительный процесс — выбирать рояль.

— *Когда есть возможность.*

— Я это вообще ненавижу! Я предпочитаю, чтобы мне сказали: ты должен играть на этом инструменте. Плохой он

или хороший — уже неважно. По крайней мере, выбора нет. И ты спокоен. А тут начинаешь мучиться: тот ли ты выбрал рояль или не тот. У меня сомнения порой съедают больше энергии, чем собственно выступление.

— *А интуиция спит, не подсказывает?*

— Она начинает метаться. И подсказывает...

— *Только бывает так, что обещают, к примеру, новенький Steinway, а в наличии оказывается разбитая «Эстония»...*

— Конечно, это же часть профессии. Но я люблю такие испытания — пытаться найти подход к любому инструменту. Когда что-то получается из него выжать, наступает чувство удовлетворения. Хотя, замечу, играть на прекрасных роялях с удобной механикой тоже сложно, потому что как раз на идеально выстроенных инструментах, где ровная механика и все звучит, особенно слышны недостатки. Так что тут наступает другая крайность. Если вкратце, на рояле вообще играть сложно (*смеется*).

— *Может, когда-нибудь определитесь с выбором и будете выступать*

только со своим роялем, как Михаил Плетнев с Kawai?

— Надеюсь, нет. Хотя в его случае это приносит колоссальный результат. И он может себе позволить этот комфорт. Но и кавайцы тоже молодцы — забываются об этом инструменте. Я замечал, что рояли Kawai, особенно линейка Shigeru, отличаются мягким красивым звуком, удобной механикой, но опять же часто не хватает мощи, если играть, скажем, концерт Рахманинова или Прокофьева, где нужна именно звуковая мощь. Fazioli в этом смысле сейчас проделали огромную работу, у них появились новые мощные концертные модели. Они, конечно, молодцы. Я был в их офисе и познакомился с Паоло Фациоли, основателем компании, и его сыном Лукой. То, с какой самоотверженностью они посвящают себя делу создания лучшего рояля и действительно в это верят, заслуживает восхищения. Я видел, как они переживают за свое детище, всю душу вкладывают. И поразительно, с какой скоростью они потеснили бренды, существующие десятилетиями (Steinway, к примеру, с середины XIX века), а они начали делать рояли под конец XX века. Сначала Паоло занимался изготовлением мебели, но у него была мечта — делать рояли. Чувствуется,



что они оба этим горят — в них живет страсть к созданию роялей.

— *Помню Ваше выступление в Геологическом музее на рояле Faziolì. Волшебный звук!*

— Да, там прекрасный рояль, это тоже концертная линейка, но не самая последняя модель. С тех пор они что-то дорабатывали, улучшали. У них все прекрасно: и звук, и мягкость, и механика. И главное, из года в год они продолжают совершенствовать механизм, придумывать что-то новое. Это впечатляет, конечно. А насчет остальных... Как-то раз в Вербье мне довелось играть на новой модели Bösendorfer BS 280, которую, кстати, сейчас все хвалят. И я поразился. Совершенно другое ощущение! Небывалая по удобству механика клавиатуры, которая позволяет выигрывать, скажем, совершенно неудобные для меня пассажи с трелями, в обычной ситуации дающиеся мне с некоторым трудом, а здесь они получаются «на раз», сами собой. Я даже заглядывал внутрь, пытался понять, как там все устроено и что же там творится... Для этого, конечно, нужно быть специалистом-техником, а не просто пианистом, но факт, что отношение к инструменту здесь совершенно другое, принцип организации и механики,

и клавиатуры — особенный. Кроме того, в этом рояле поразительно долго тянущийся звук. То есть, если ты просто берешь один звук, он может тянуться бесконечно, и ты с трудом улавливаешь собственно само затихание. Одну клавишу удерживаешь и слушаешь, а звук все тянется и тянется. Такого я никогда не встречал. Они проделали колоссальную работу! Многие пианисты, в том числе Андраш Шифф, Даниил Трифонов, я слышал, очень высоко отзывались об этой модели. Так что фортепианостроение развивается постоянно, и это радует.

— *Но ведь в итоге не техника, а человек, который ею управляет, имеет решающее значение.*

— Безусловно. Можно и из очень плохого рояля извлечь прекрасные звуки. Все зависит от мастерства исполнителя. Но, конечно, приятно, когда и инструмент позволяет тебе творить чудо.

— *У Вас дома какой инструмент?*

— У меня их три. Основной рабочий — Grotrian-Steinweg старенький, 30-х годов, но я к нему при всех его очевидных недостатках привык. У него есть свой характер, душа. Я подумывал о том, чтобы купить новый. Со временем, наверно, так и сделаю, но пока

чувствую, что не исчерпал еще все возможности этого рояля, и на нем можно многого добиться. Все равно все нюансы, градации из него можно извлекать. Заниматься на нем до сих пор приятно и комфортно. Конечно, концерты играть нельзя, но для работы вполне подходит. Есть еще «Шредер», тоже очень старенький, кажется, даже старше (я не знаю его точный возраст), мне его подарили. Но я использую его меньше: у него клавиатура короче и чуть более легкая, да и люфт меньше, поэтому на нем не так хорошо заниматься. А есть еще пианино «Заря», с которого я начинал. В общем-то, «Заря» — хорошее пианино, особенно для занятий: у него тяжеленькая клавиатура, и изредка я занимаюсь специально на нем, если нужно отработать какое-то технически сложное место, «пальцы прокатать».

— *«Тренажер» для пианиста.*

— Да, в своем роде. И все это стоит у меня в одной комнате дома в Москве.

— *Но большую часть времени Вы сейчас живете в Загребе.*

— Скажем так: частично я туда переместился, по нескольким причинам. Когда у меня выдаются периоды без концертов, а они довольно короткие, мне важно именно за этот период душевно

восстановиться, отдохнуть. Москва — город огромный, и тут волей-неволей постоянно находишься в некоем стрессе, а хочется оказаться в спокойном, тихом месте. Загреб в этом случае для меня идеален. Не очень большой город, но душевный и красивый, к тому же в Загребе живет много моих друзей-музыкантов. Если нужно, я могу там позаниматься. Можно съездить в другие страны Европы, навестить друзей, потому что оттуда все-таки ближе. К примеру, в сентябре я съездил в Люксембург на день рождения к моему другу Вадиму Холоденко. Кроме того, у меня появилась идея, которую сейчас, скорее всего, я смогу реализовать: буду немного преподавать в Загребе в Музыкальной академии. Преподавать мне нравится, но в небольших количествах. Все равно для меня самая важная часть жизни — это возможность играть концерты. Тем не менее мне нравится иногда давать мастер-классы. Это помогает развиваться мне самому: проговаривая какие-то вещи вслух, начинаешь лучше это понимать. И, видя, как студенты играют, анализируя их ошибки, ты как будто бы решаешь свои проблемы. Это все взаимосвязано: я вдруг вижу то, что раньше не видел, а тут — заметил со стороны. Я вообще убежден, что опыт преподавания в том или ином объеме практически необходим музыканту. Это могут быть мастер-классы или постоянная преподавательская позиция. Такие уроки, мне кажется, развивают именно музыкальное мышление, понимание, как бороться с исполнительскими проблемами, потому что услышать, что «где-то и что-то не так», могут многие. А вот понять, как это исправить, и объяснить человеку так, чтобы улучшить его игру, — задача очень сложная. Думая над этим, волей-неволей развиваешь свое музыкальное мышление и потом используешь в собственной работе. Так что преподавание, как и камерное музицирование, считаю необходимым.

— Помню, Вера Васильевна во время нашей беседы с Андреем Ярошинским и Даниилом Саямовым, когда мы затронули тему «педагог и ученики», заметила: «К Гугнину ребята иногда тоже ходят, он с ними с удовольствием занимается. С тем же Усовым занимался «Лесным царем».

— Я пытался, да.

— И она сказала, что у Вас хорошо получается и что, может быть, Андрей станет ассистентом.

— Были такие идеи. Я очень рад, что Вера Васильевна так по-доброму меня тогда оценила... Я и сам чувствую,



С Верой Васильевной Горностаевой

что у меня получается преподавать. Но я очень увлекаюсь в процессе и часто на мастер-классах забываю о времени. Обычно все четко распланировано, у тебя есть 40 минут или час. Это тоже искусство — за ограниченное количество времени успеть сказать самое главное, оценить возможности ученика, понять, что нужно ему говорить, а что он еще не способен оценить, то есть именно за выделенное время максимально улучшить пианистическую ситуацию ученика. И это очень привлекательная задача. В любом случае, не скучная.

— Не каждый на это способен.

— Думаю, да. Вера Васильевна была в этом невероятна.

— Она Вас называла Ильей Муромцем: «Он у меня как Илья Муромец — тридцать лет и три года, как в русской сказке, спал. Просто ничего не делал. Патологически. Его заставить ко мне на урок было невозможно, мой ассистент просто изнывал. При этом живет в соседнем доме. Ну, так далеко идти! А до меня он учился у Левы Наумова, гениального музыканта, педагога, тоже ученика Нейгауза... И с Левого была такая же история. Как-то я была на классном

вечере у Наумова, Андрюша вышел, очень хорошо сыграл, по-моему, Испанскую рапсодию. Я сижу с Ирочкой, моей подругой, это его жена, мы учились на одном курсе все вместе у Нейгауза. Я говорю: «Какой мальчишка чудный». А она: «Да, чудный. А если бы он еще ходил на уроки к Лево, был бы уж совсем чудным!». «А что, не ходит?» — «Абсолютно не ходит!». Это и правда так было?

— Да, Вера Васильевна любила этот образ применительно ко мне (улыбается). Она была замечательной. И с огромной любовью относилась и к Вадиму [Вадим Холоденко], и ко мне, ну, к Лукасу [Лукас Генюшас] само собой. Нашу троицу всегда как-то выделяла. Да мы и дружили таким тесным кружком...

— Возвращаясь к теме педагога, что самое главное оставила Вам Вера Васильевна в пианистическом наследстве? Что в Вас от нее живет?

— Хороший вопрос... Наверно, если обобщать, то это некая музыкальная культура. Отношение не только к музыке, к жизни вообще. К твоей роли в жизни. Ты должен постоянно и разносторонне развиваться, читать хорошую литературу. И определенная звуковая

культура, которая очень сложно вырабатывается, которая возникает больше на интуитивном уровне за годы работы. Я до сих пор помню, как она садилась за второй рояль и что-то показывала. Ей уже тяжело было играть в силу возраста, но звук у нее все равно был ясный. Эта ясность музыкального мышления — очень важна, и Вера Васильевна это убедительно показала. Именно ясность музыкального выражения, того, что хочешь сказать. А порою для нее была очень важна убедительность подачи. Несмотря на то, что у Веры Васильевны всегда было свое видение прочтения произведения, она могла согласиться с совершенно другим исполнительским решением, если видела, что это убедительно. Сейчас я все больше и больше осознаю, что чем гениальнее произведение, тем больше разных прочтений оно допускает. Что мы видим в нотах? Это набор нот, некая структура, костяк, но наполнить его ты можешь совершенно по-разному. И это поразительно. Это позволяет тебе, играя одну и ту же вещь, все время находить новые грани, играть по-разному. И она не может тебе наскучить. Именно творческий процесс постоянного поиска был для Веры Васильевны очень важен.

— *Мне кажется, то, что привлекало к ней людей, — это всеохватывающая, абсолютно естественная живость восприятия, какая-то неукротимая жизнерадостность.*

— И невероятная честность. Она была невероятно честным человеком и честным музыкантом. Она не боялась говорить то, что думает. Она не пыталась искать легких путей. Она всегда говорила искренне, честно и прямо в лицо, даже такие вещи, которые могли тебе не понравиться. И эта честность по отношению к жизни и к своему делу — это было важно. С каждым днем я все больше убеждаюсь, что в твоей игре слышно все, что происходит в твоей жизни. И то, какой ты человек, и насколько ты образован, и насколько умеешь логически мыслить. Я раньше не придавал этому значения, а сейчас все больше и больше осознаю, что на мою игру влияет буквально все.

— *Владимир Крайнев в одном интервью заметил: «Все выдающиеся интерпретаторы были выдающимися, прежде всего, тем, что интерпретировали композитора, а не себя... Поэтому быть действительно выдающимся интерпретатором безумно сложно. Ведь надо иметь, что сказать по-настоящему. Это и означает быть конгениальным, вытаскивать все, что заложил в произведение*

композитор, да еще и себя пораскрывать немножечко».

— Абсолютно согласен. Надо с большим уважением относиться к авторскому тексту. Я всегда тщательно, а в последнее время особенно, смотрю все авторские штрихи, динамические оттенки и так далее. Отталкиваясь от этой базы, строю свое видение произведения. Конечно, это очень необычный процесс. С одной стороны, ты играешь, и в этом должна быть частичка тебя. Если этой частички тебя нет, как ты скажешь что-то свое? Композитор написал эту вещь 200 лет тому назад, его уже нет. Ноты — это ноты, «сухой остаток». И музыка оживает только тогда, когда ты, живой человек, начинаешь вдыхать в нее жизнь. До этого она мертва. Иначе можно было бы загрузить ноты в компьютер, и он тоже сыграет. Но мы сразу почувствуем «мертвое» исполнение. А что происходит между этими дискретными нотками — жизнь, душа — это и есть то, что привносит исполнитель. Как ты это сделаешь, как тебе это удастся? Это, конечно, большая исполнительская задача.

— *Вы не боитесь раскритиковать каждый раз перед публикой? Обнажать душу?*

— Я считаю, что тут либо все, либо ничего. Надо обнажаться полностью. Отдавать всю душу. Тогда и слушатель это почувствует, иначе это полумеры. Бывает, что музыкант, особенно при загруженном графике, думает: «Этот концерт поважнее, здесь я больше выложусь, а здесь неважно, сыграю какнибудь». С одной стороны, я это понимаю, потому что тяжело каждый раз выкладываться полностью. Но, даже если это маленький зал, так нельзя. В этом смысле для меня показателен пример Даниила Трифонова. В декабре он исполнял с Валерием Гергиевым все фортепианные концерты Рахманинова, и я поразился, насколько Даниил отдастся игре. В каждую ноту он вкладывал всю свою сущность. Причем график у него невероятно насыщенный, в принципе Даниил должен быть безумно уставшим. Но это не мешает ему проживать каждый звук и каждый концерт как последний. Такое отношение к призванию вызывает у меня бесконечное восхищение, и мне кажется, что это хороший пример, как надо себя посвящать своему делу.

— *Разве Вы не такой же?*

— Хотелось бы так думать. По крайней мере, я взял себе такую установку. Стараюсь каждый концерт проживать полностью и отдавать всего себя. Потому что никогда не знаешь, какой

концерт станет последним. Если ты играешь формально, какой смысл вообще играть? Я считаю, что бессмысленно. Можно тогда заниматься чем-то другим. Музыка требует, чтобы в нее вкладывали всю душу. Только тогда ты и воспитываешь слушателей. Эмоции, которые они испытывают во время исполнения с полной выкладкой, совершенно другие. На концерте Трифонова, например, видно, какой мощный энергетический заряд он передает публике. И это не может оставить никого равнодушным. Люди выходят после концерта — они чем-то обогатились. Музыка имеет огромную терапевтическую силу.

— *Вы сказали, что не мыслите себя кем-то другим, кроме пианиста...*

— Ну, сейчас уже да.

— *Каждый человек задумывается рано или поздно, зачем он живет на свете. В чем же предназначение пианиста, как думаете?*

— Тут, наверное, целая комбинация разных задач. Это и удержание в мировой истории всех шедевров, которые были созданы композиторами прошлого, потому что, собственно, они оживают только под пальцами пианиста. Иначе это просто нотный набор. Это и удержание опять-таки культуры, ибо что нас делает людьми? Мне кажется, культурный человек не станет затевать бессмысленные войны, не допустит несправедливости... Все в мире взаимосвязано, и развитие человечества коррелирует именно с общекультурным уровнем человека. Естественно, музыка — одна из важнейших составляющих искусства, но давайте не забывать еще и об ее бесценной терапевтической силе. Время сейчас не самое простое, многие люди погружаются в проблемы, депрессии, становятся злыми. Но, сходя на концерт классической музыки, они становятся добрее, восстанавливается душевный баланс. Это как побывать в хорошей картинной галерее. Помню, два года назад у меня был концерт недалеко от Дрездена, и я специально прилетел пораньше, чтобы сходить в галерею старых мастеров. Никогда не забуду ощущения от картин великих фламандцев — очищающее. Конечно, что-то меняется в твоей душе. Мне кажется, это необходимо.

— *Безусловно, искусство старых мастеров вдохновляет. А как Вы относитесь к современным творцам?*

— Я воспринимаю современную академическую музыку с такой же серьезностью, как и произведения признанных старых мастеров. Естественно, есть



замечательные композиторы, и я стараюсь их исполнять. У меня есть друзья-композиторы, Алексей Курбатов и Павел Карманов, которые пишут интересную музыку, и в свой австралийский тур я включил, например, «Поэму для фортепиано» Курбатова, которую играл в прошлом году с большим успехом. Также сейчас играю фортепианную сюиту Леонида Десятникова, которого очень люблю и уважаю. Жаль только, что для фортепиано у него мало произведений... Хотя в целом не могу сказать, что у меня в репертуаре много современной музыки. Некоторые пианисты уделяют этому больше времени, например, Юрий Фаворин. Это здорово, и это нужно делать.

— **Как Вы составляете свои программы? По какому принципу?**

— Частично из тех произведений, которые я давно мечтал сыграть, частично по заказу концертных площадок, которые меня приглашают. В большей части это касается камерной музыки. В симфонической обычно зовут сыграть определенный концерт. Что касается сольного репертуара, тут, конечно, я сам выбираю плюс советуюсь со своими наставниками, друзьями. Часто бывает, услышу что-то интересное, тогда

открываю подряд ноты этого композитора, смотрю, разбираю, пытаюсь нащупать, что мне может пригодиться по душе. Так у меня случилось с Романтической сонатой Метнера, которую уже год играю, и она мне совершенно не надоедает. Настолько она мне полюбилась, что буду играть ее всю жизнь.

— **А другие вещи Метнера? Мне кажется, именно он Вам удивительно подходит.**

— Мне безумно нравится у него все! Со временем хочу сыграть всего Метнера. Тем более не так уж много у него произведений. А концерты какие замечательные! Это же потрясающая музыка, но ее почти не играют. Да, в этом, конечно, есть и плюсы, и минусы — такой огромный репертуар для пианиста, и очень многое хочется сыграть, а успеваешь освоить только ограниченный кусок. Но я стараюсь как можно больше учить новое, хотя это вероятно тяжело совмещать с частыми концертами.

— **Какой композитор Вам ближе по темпераменту? Или это зависит от Вашего состояния в данный момент?**

— Кстати, да. Это во многом зависит от моего состояния. От периода в жизни.

Я-то более-менее всеядный, в том смысле, что могу и способен прочувствовать разные стили музыки, но, если говорить в целом, музыка романтического, эмоционального, чувственного склада дается мне лучше, чем музыка структурная. Обычно мои наиболее вдохновенные моменты на сцене связаны с проживанием сложносоставных эмоций, заложенных, к примеру, в Романтической сонате Метнера. Она настолько многогранна в смысле содержания — и интеллектуального, и эмоционального, что буквально в каждом такте меняется мое состояние, и это не бездумное сочетание эмоций, а некая концентрация, сжатый вариант проживания целой жизни. Процесс переживания того, что заложено в музыкальном тексте, меня вдохновляет. С одной стороны, истощает, с другой — придает новые силы. Это всегда парадоксальный момент: после концерта, с одной стороны, ты дико устаешь, с другой — заряжаешься чем-то необычным.

— **Первую сонату Рахманинова не играете? Я почему-то сразу про нее вспомнила, когда Вы говорили про Романтическую сонату Метнера.**

— Да, в них есть что-то общее. Пока не играл и вообще в живом исполнении



▲ Александр Мндоянц, Андрей Гугнин, Ксения Кнорре, Дмитрий Ситковецкий, Никита Мндоянц, Людмила Мндоянц

в первый раз я ее услышал у Вадима Холоденко. Меня поразила и его игра, и эта соната. Безусловно, со временем я ее сыграю. Мне кажется, Вторая даже менее интересная, чем Первая. Первая и структурно, и эмоционально тоньше. И сложнее, чем Вторая.

— *Когда я смотрю на Вас и, главное, слушаю, у меня происходит разрыв шаблона сознания. Знаю Вас не один год, но внешне Вы так и остаетесь солнечным «рыжим мальчишкой» (как называла Вас Вера Васильевна), при этом ощущается твердость характера. Откуда такая внутренняя сила?*

— Мои родители дали мне эту силу. Меня всегда воспитывали, особенно отец, в направлении непрерывной душевной работы. «Не позволяй душе лениться!».

— *«Душа обязана трудиться И день, и ночь, и день, и ночь?»*

— Именно! Эти строки Заболоцкого очень показательны для меня. Нельзя расслабляться, нужно постоянно развиваться, что-то делать для обогащения своей сущности, своей души, хотя, конечно, это не всегда удается. Хочется иногда и дурака повалить, но тем не менее некий стержень, зов, привитый с детства, присутствует. Я всегда внутренне спокоен, и у меня есть ощущение, что в целом я следую честному

и правильному пути. Даже если иногда я могу делать какие-то ошибки, отклоняться, знаю, что вернусь на эту дорогу. Это внутренне успокаивает и придает мне силы и уверенность в том, что я делаю. А в целом я постоянно и во всем сомневаюсь. Не знаю, хорошо это или плохо. Сомневаюсь и в игре своей, то ли я делаю или не то... С другой стороны, сомнения помогают мне много размышлять — если говорить о музыке и о том, как следует играть. Зачастую это очень мучительно, но после таких сомнений наступает период, когда ты понимаешь, что нашел действительно что-то правильное, хорошее. То есть сомневаться, ошибаться — не страшно. Часто бывает, что ничего не получается, и кажется, что все ужасно. Но эти сомнения тоже помогают развиваться, потому что, если всегда все хорошо, значит, что-то идет не так (*улыбается*). Наверно, нельзя добиться по-настоящему хорошего, убедительного результата без этого мучительного процесса.

— *Как Вы бы сами определили Ваше главное достоинство?*

— Я всегда считал в человеке главным достоинством доброту. В самом широком смысле. Не знаю, насколько мне это удастся воплощать, но я всегда стремлюсь к тому, чтобы быть добрее. К окружающим людям в первую очередь. Все проходит, но главная

составляющая жизни, мне кажется, связана с добротой.

— *Музыканты — люди, склонные к космополитизму, сама природа музыки, не признающая границ, толкает их к нему. Некоторые при этом становятся гражданами мира, а некоторые все же сохраняют национальные черты и традиции. Какой подход Вам ближе?*

— Для меня Москва и Россия всегда будут родиной, где бы я ни жил. Опять-таки, я считаю, раз уж современные технологии и ритм жизни позволяют много путешествовать и жить в разных местах, грех этим не воспользоваться (*улыбается*). И мне действительно очень хочется побывать везде на свете, потому что Земля не такая уж большая. Я мечтаю побывать на всех континентах, сейчас как раз договариваюсь с менеджером конкурса в Сиднее, чтобы они организовали некий проект — концерт в Антарктике, на одной из полярных станций. Вроде бы это возможно, и есть шанс, что в этом году в декабре я туда поеду. Знаю, что Андрей Коробейников там побывал и остался в полном восторге. Это было бы здорово. Хочется охватить как можно больше разных мест. А в Загребе я, как только туда приехал на конкурс в 2011 году, сразу почувствовал что-то родное. Какое-то иррациональное чувство,

с логической точки зрения не могу этого объяснить, Загреб ведь не самый замечательный, красивый или важный город в Европе. Скажем, Вена — город значительно более яркий, ухоженный, привлекательный. Но в Загребе есть какой-то особенный шарм, к тому же там живут замечательные люди; приезжаешь и ощущаешь себя, как дома.

— *А где Вам больше нравится выступать, в больших городах или маленьких, на каком континенте, в каких залах?*

— Самый правильный и честный ответ — везде (*смеется*). Очень сложно выделить где. Конечно, если углубляться и каждый концерт рассматривать под лупой, то можно найти места более душевные, концертные площадки красивее, но в целом это неважно, где играешь, в какой стране, на каком континенте, в каком зале. Важно — как играешь. Потому что, кто бы в зале ни сидел, если ты играешь искренне и с полной отдачей, человек не может этого не почувствовать. Это одна из интернациональных сторон музыки. Не важно, где ты находишься. Не важно, на каком языке говорит твой слушатель, и даже не настолько важно в итоге, насколько он культурно развит. Даже те, кто никогда раньше не увлекался искусством, бывают по-настоящему поражены музыкой. Так что я люблю играть везде, лишь бы была возможность играть.

— *Кстати, есть такое произведение, которое мечтаете сыграть?*

— Многие хочу. «Гольдберг-вариации» — такая вещь, которую мечтает сыграть, наверное, каждый музыкант (*смеется*). Я начинал их разбирать, но там огромный объем работы, и пока не было возможности и времени... А вообще, это сложный вопрос. Даже не могу пока ответить.

— *Расскажите тогда о Вашем участии в фестивале «Возвращение» в этом году. Говорят, то, что Вы играли, прозвучало феноменально?*

— Мы играли очень-очень красивое произведение современного латышского классика Петериса Васкса. Я не знал его раньше, а теперь загорелся посмотреть, что он еще написал, есть ли у него сольные пьесы. На «Возвращении» мы играли с Борисом Бровцыным, скрипачом, и Кристиной Блаумане, виолончелисткой. Оба — абсолютно феноменальные музыканты. Вообще, камерное музицирование доставляет мне огромное удовольствие. Чувство взаимного творчества, какой-то связи усиливает твою собственную степень сопереживания. Когда возникает творческий

контакт с партнерами — это счастье. А произведение называется «Равнины», и это минимализм, с самого начала медитативная музыка, которая потом разрастается и показывает буйство природы, затем все обрывается, и вдруг через какие-то небольшие мотивы показывается зарождение жизни. Оставляет невероятное сильное впечатление. И очень талантливо написано.

— *Вам пришлось играть практически с листа?*

— С технической точки зрения там совсем несложно. Главное — надо было всем собраться, чтобы хорошенько порепетировать. За день до концерта мы встретились, плотно поработали, обо всем договорились, так что потом на сцене расслабились и наслаждались процессом. Вообще фестиваль замечательный! Каждый год радует необычными программами, идеями, огромным составом участников. Причем все — интересные, замечательные музыканты. В этом году фестиваль проходил уже в двадцатый раз, и приятно, что он живет и процветает. В наше время сложно делать подобные камерные фестивали, при этом чтобы они привлекали к себе столько внимания — залы были заполнены до предела. И это поразительно! В первый раз я выступил на «Возвращении» в прошлом году и был очень рад, что в этом меня снова позвали. Это и престижно, и приятно.

— *Чем увлекаетесь в свободное время?*

— Люблю читать, когда на это есть душевные силы. Из последних романов, которые произвели на меня огромное впечатление, — «Бледный огонь» Набокова. Конечно, чтение невероятно обогащает видение мира и очень помогает в музицировании. Сейчас читаю последний роман Людмилы Улицкой «Лестница Якова», пока еще в процессе, и он мне нравится. Это первый роман Улицкой, который я начал читать, кстати, она была близкой подругой Веры Васильевны.

Недавно в первый раз был в Риме, очень хотелось посмотреть все, но, к сожалению, времени было совсем мало, а очереди в музеи огромные. И тогда я пошел гулять. Походил, побродил по городу. Колоссальное впечатление от архитектуры, я был в восторге от этой монументальности, которой уже больше 2000 лет.

— *Не случайно же говорят, что архитектура — это застывшая музыка.*

— Абсолютно! Это удивительный процесс взаимодействия с подобным

видом искусства, которое само по себе статично. Вот картина или скульптура, она есть, и она не меняется. Тем не менее чем больше ты на нее смотришь, созерцаешь, тем больше изменений происходит в тебе. Не она изменяется, а в тебе что-то изменяется. В музыке, скорее, ты более статичен и наблюдаешь, впитываешь бесконечные эмоциональные изменения, которые происходят со звуками, а тут, наоборот, объект статичен, но он вызывает в тебе эмоции. Что и позволяет одну вещь созерцать бесконечное количество времени. И, более того, это единственный наиболее продуктивный вид искусства: ты приходишь в музей и проходишь мимо сотен картин, скульптур, а на самом деле впечатление смазывается, и ты ничего не получаешь. Лучше выбрать что-то одно: одну картину, одну скульптуру, и посвятить ей какое-то время. Дать ей в тебе раскрыться. Тогда действительно поймешь, почему это шедевр. Почувствуешь, что это меняет твоё отношение к жизни, раскрывает в тебе что-то.

— *Это же относится, мне кажется, и к музыкальным программам. Когда программа слишком насыщена и длинна, это уже перебор для слушателя.*

— Лучше меньше, да лучше (*смеется*). Я вообще сторонник не длинных программ, потому что процесс восприятия музыки — это, прежде всего, интеллектуальная и душевная работа. И надо осознавать пределы человеческих возможностей. Если ты ждешь полной отдачи от слушателя, должен понимать, что нельзя истощать его силы до конца, чтобы не возникло перенасыщенности эмоциями. Иначе человек будет вынужден отключиться от музыки. Надо очень умело составлять программы. Кстати, это еще один из многочисленных талантов Веры Васильевны. Для нее всегда было важно составить правильную стройную программу: согласно хорошему вкусу, с оригинальной изюминкой, чтобы была идея. Даже внешний вид афиши для нее имел значение.

— *Последний вопрос: довольны ли Вы собой?*

— Иногда, в какие-то моменты, да. Чаще всего во время занятий, когда удается нащупать в своей игре что-то, на мой взгляд, настоящее, и это приносит чувство удовлетворения. Но затем наступает период, когда себя ругаешь, что не получается... Так что в целом я не могу сказать, что я собой уж так доволен. Но я доволен тем, что во мне горит желание развиваться, продолжать работать, не останавливаться. Раз это есть, значит, все не зря. ■



Денис Рылов

ЗВЕЗДНОЕ НЕБО СЕРГЕЯ ДОРЕНСКОГО

В Москве случилось то, что на Западе называют «клавирный фестиваль». Выдающиеся пианисты современной России, звезды мирового уровня один за другим на протяжении более половины сезона 2016–17. выходили на сцены Большого и Малого залов Московской консерватории, удивляя постоянных слушателей разнообразием индивидуальностей. Отличительным знаком этого совершенно неординарного события было то, что все участники фестиваля — выходцы из одного консерваторского класса, который можно уподобить плавильной мастерской, где по индивидуальным проектам выплавляются мастера фортепианной сцены, победители международных конкурсов мира. Это класс одного из самых именитых профессоров русской фортепианной школы — класс Сергея Леонидовича Доренского.

Сам Сергей Доренский — выдающийся мастер, блистательный виртуоз, исполнительская звезда которого возшла в период знаменитой «оттепели». Время его исполнительских триумфов оказалось временем начала 60-летнего педагогического труда, проходящего под знаком подлинного творчества. Доренский — учитель, влюбленный в искусство. Душа его полнится восторгом

и глубочайшим преклонением перед высшими откровениями, несущими в себе сокровенные догадки о человеческих сердцах. Полная искренность по отношению к искусству — главный вектор трансляции от учителя — к ученику. Не просто ремесло, но высшее ремесло, как искусство, как фундамент творческой свободы также возвращается через любовь к искусству. Доренский — носитель генома любопытства и жажды откровения. Наследие — главный объект внимания, но искусство своего времени также в поле любопытства. Родион Щедрин и другие мастера XX века — в спектре его организационно-педагогической заботы. Но открывает он прежде всего новые исполнительские имена. Это его главное привнесение в художественную жизнь современного мира. Он — педагог-сочинитель. Изобрести для каждого питомца программу действий в ключе индивидуального соответствия — сверхзадача, с блеском решаемая Сергеем Доренским на протяжении десятилетий. Свой педагогический труд он воспринимает как артистический. В классе и вообще в стенах консерватории он, как на эстраде, — всегда подтянут, элегантно и академично одет, при «бабочке», всем видом своим внушая чувство приподнятости над обыденным и артистической дисциплины.

И еще одно чувство передает профессор Доренский своим ученикам — ответственность перед собственным дарованием и неутомимость служения высокому искусству музыки.

Клавирный фестиваль в честь Доренского — это подлинный парад звезд, озаривших творческий небосклон уникального Учителя.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

«Сергей ДОРЕНСКИЙ: «Музыка — моя жизнь» — новая книга, выпущенная Научно-издательским центром «Московская консерватория».

Автор книги — преподаватель ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова **Елена Перерва**, выпускница фортепианного факультета Саратовской консерватории и аспирантуры ГМПИ (как музыковед). В 2015 г. она защитила кандидатскую диссертацию «Творческая деятельность С. Л. Доренского и традиции русской исполнительской школы» (научный руководитель — проф. Л. Соколова). Работа над книгой продолжалась в течение полтора лет, частично были использованы материалы из диссертации.

Основные разделы книги повествуют о жизненном пути и профессиональном становлении героя, его исполнительской и педагогической деятельности. Последняя тема освещена весьма подробно: читатель буквально погружается в «педагогическую лабораторию» профессора, получает бесценные рекомендации. Автору удалось гармонично объединить высказывания С. Л. Доренского и собственный анализ его системы преподавания (безусловно, чувствуется фортепианный «бэкграунд» Е. Перервы). В приложении — избранная дискография, список учеников-лауреатов международных конкурсов, материалы прессы. Предлагаем краткие фрагменты прямой речи С. Доренского.

6 октября 2016. Екатерина Мечетина, Арсений Тарасевич-Николаев

25 октября. Андрей Писарев

3 декабря. Гала-концерт. Николай Луганский, Денис Мацуев, Екатерина Мечетина, Павел Нерсесьян, Андрей Писарев, Александр Штаркман, Вадим Руденко. Концертный симфонический оркестр Московской консерватории, дирижер Анатолий Левин

5 декабря. Классный вечер. Елизавета Иванова, Арсений Тарасевич-Николаев, Алексей Мельников, Жерар Аймонче, Филипп Копачевский, Наиль Мавлюдов, Максим Кинасов

14 января 2017. Павел Нерсесьян

25 февраля. Андрей Писарев, Надежда Писарева, Георгий Чаидзе

10 апреля. Екатерина Мечетина



«Звездный» класс:

Н. Луганский, Д. Мацуев, А. Писарев, С. Доренский, А. Штаркман, В. Руденко, П. Нерсесьян, Е. Мечетина. 2006 г.

► Секрет в том, чтобы понять внутренний мир и степень одаренности студента и дать ему возможность проявить себя, свою индивидуальность. Многие педагоги подминают под себя учеников — это неправильно. Поэтому у меня все очень разные.

► Должен заметить, что фантазия я вообще считаю исключительно важным качеством для музыканта-исполнителя. К сожалению, оно не слишком часто встречается в наши дни, когда мы живем в цепях неких устоявшихся представлений о том, что можно делать на сцене, а чего нельзя, что хорошо, а что нет. Так много штампов и стереотипов вокруг! Так развито подражание различным образцам и эталонам (пусть даже самым достойным — не в этом суть)! Поэтому, когда появляется артист, который силой своего воображения поднимается над привычным, привносит что-то принципиально новое в сценическое искусство, нельзя не радоваться. Хотя я отлично знаю, что такому артисту, особенно на первых порах, приходится нелегко.

► Глобальной проблемой сегодня является сужение фортепианного репертуара. В филармонии только за один месяц Третий концерт Рахманинова исполнялся шесть раз. Как же так можно? (...) Столько неигранных сочинений, которые совершенно не уступают «популярной музыке». Например, концерт Тальберга ничуть не хуже концертов Листа. Помню, Эмиль Григорьевич Гилельс жаловался все время: как ни приедешь в большой город, одни и те же афиши — Мусоргский, Бетховен, Шопен, Чайковский.

► Моторика и музыка взаимно сливаются в один поток, и самое трудное — воссоединить оба компонента. Ошибка многих молодых исполнителей состоит в том, что они сначала пытаются освоить нотный текст, добиться технической точности, стараются как можно быстрее сыграть в темпе, смысловое же содержание они оставляют на потом. Этого ни в коем случае нельзя делать.

Путь к преодолению трудности лежит через ее художественное постижение. Нельзя разделять ремесленную

и художественную стороны искусства. Работа над совершенствованием пианистического аппарата в конечном счете служит художественным целям. ■



Елена Перера

СЕРГЕЙ ДОРЕНСКИЙ:

«Музыка — моя жизнь»



Национальный Фонд Поддержки Правообладателей в сотрудничестве с фирмой «Мелодия» выпустил компакт-диск «Сергей Доренский играет Бетховена и Чайковского».

Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории Рувим Островский (из аннотации к диску):

«В последнее время несколько подзабылся персональный артистический облик Доренского. Отчасти «виноват» в этом и сам профессор, не раз публично заявлявший, что именно в педагогике нашел истинное призвание, отодвигая тем самым на второй план собственные исполнительские свершения. Добавим сюда и тривиальное напоминание о неумолимом беге времени, породившего за годы, прошедшие с того момента, когда Сергей Доренский вынужден был по состоянию здоровья покинуть концертную эстраду, новые вкусы и новых героев. К тому же записей его игры сделано было, увы, совсем немного, и это немного до недавнего времени было доступно лишь коллекционерам виниловых пластинок. Теперь, когда началась, наконец, работа по их переизданию на компакт-дисках, гораздо более широкая аудитория сможет оценить неоспоримые достоинства интерпретаций артиста.

(...) Концертные программы Сергея Доренского включали произведения самых разных композиторов. Здесь и Бетховен (среди прочего, одна из самых естественных и убедительных интерпретаций Сонаты ор. 110), и Шуман, и Лист, и Чайковский, и Рахманинов, и музыка XX века — в том числе впервые им у нас исполненный и опубликованный в его исполнительской редакции Концерт Барбера. Упомянем еще

и пьесы Щедрина, с которым пианиста связывает тесная человеческая дружба. Главной же темой исполнительского творчества Доренского стала, пожалуй, фортепианная музыка Фредерика Шопена, и в основном его произведения были представлены на уже опубликованных компакт-дисках. Конечно, это вполне закономерно, когда речь идет о музыканте, справедливо причисляемом к избранному ряду выдающихся шопенистов, но в случае Доренского подобное (пусть и весьма лестное и почетное) избранничество отнюдь не исчерпывает широкого диапазона художественных возможностей артиста. В этом смогут убедиться слушатели нового диска, воссоздающего его прочтения шедевров Бетховена и Чайковского.

Не счесть зафиксированных в звукозаписи интерпретаций бетховенской Сонаты ор. 27 № 2, так называемой «Лунной» — одного из всеохватно популярных столпов классического музыкального наследия человечества. Любые попытки перетолкования этого великого текста, казалось бы, должны неизбежно приводить к одной из двух крайностей: либо нарочито разрушающее каноны, эксцентричное своевольничанье, либо мертворожденное академически сухое пересказывание традиционного знания. Поразительным образом Доренскому удается избежать и того и другого. Его исполнение являет собой редкостную гармонию естественно льющегося самодвижения бетховенской материи (и это несмотря на избранный для первой части почти предельно медленный темп) и неназойливо деликатных персонифицированных деталей микроагогики и микродинамики.

Не меньшей убедительностью и вновь гармоничностью единения

различного поражает запись другого сонатного цикла, хорошо известного, но, конечно, не столь излюбленного и не столь однозначно воспринимаемого, как бетховенский опус — Большой сонаты Чайковского. Это грандиозное «фортепианно-симфоническое» полотно менее богато представлено в дискографических анналах. Выделяются здесь прежде всего выдающиеся «памятники» отечественного фортепианного исполнительства — записи К.Н. Игумнова, Г.Р. Гинзбурга, С.Т. Рихтера, М.В. Плетнева. Интерпретация Сергея Доренского достойно вписывается в этот перечень. Удивительно, что, будучи связанной генетическими нитями с прочтением его великого учителя Григория Гинзбурга, она отнюдь не повторяет его, а несет в себе множество глубоко индивидуальных черт. В конечном счете выстраивается некая четырехчастная целостность, в которой органично и, вновь приходится прибегнуть к этому слову, гармонично взаимодействуют и оркестральная полноточность разработки и начала репризы первой части, и трепетная лиричность ее же побочной темы, и трагическая исповедальность второй, и оживленная полетность скерцо, и целеустремленная напористость финала, с кодой наполненной счастливой усталостью завершенности творения.

Программа диска дополнена двумя жемчужинами осеннего ряда пьес из «Времен года» Чайковского. В октябрьской «Осенней песне» и в ноябрьской каприччиозной зарисовке «На тройке» с особой рельефностью проявлено богатое, образно-характеристически обусловленное красочнотембральное мастерство замечательного пианиста». ■



Ректор Московской консерватории А. Соколов вручает С. Доренскому Золотую медаль им. Н. Г. Рубинштейна. 2016



ЛОГИКА И СТРАСТЬ НИКИТЫ МНДОЯНЦА

КОНЦЕРТ



Ирина Шымчак



Эмиль Матвеев

Никита МНДОЯНЦ
8 февраля 2017
Большой зал
Московской
консерватории



Э то был первый московский клавирабэнд пианиста после блестящей победы на знаменитом конкурсе в Кливленде. Поэтому и хотелось присмотреться к нему повнимательнее, чтобы понять, каковы нынче критерии безупречной игры, позволяющей добиваться столь впечатляющих результатов. Забегая вперед, замечу, что после концерта осталось ощущение, что все было правильно. Так и должно

быть — как общеизвестный факт, что небо голубое, трава зеленая, вода — мокрая. А звук — звучит. У Никиты именно так и получилось. Без видимого (или изображаемого) напряжения молодой Мндоянц абсолютно свободно отыграл в Большом зале консерватории сложнейшую программу.

Каждое отделение сольного вечера было отдано любимому (догадываюсь) композитору. Впрочем, «любимых» композиторов у настоящих музыкантов

не бывает: бывают те, кто особенно близок в данный момент. Но в случае с Никитой можно смело утверждать, что творчество и Бетховена и Прокофьева постоянно и глубоко близко пианисту.

То, что Никита прекрасно освоил бетховенский язык, мы знаем точно: не случайно пианист выбрал Четвертый фортепианный концерт Бетховена для своего финального выступления на конкурсе в Кливленде и вышел победителем. *«Бетховен мне ближе всего, мне очень комфортно в нем, и по смысловой части, и по темпераменту, — признался Никита в интервью сразу после своей победы в Кливленде. — Причем разный Бетховен. И драматичный, и пасторальный, и лирический».*

Что касается музыки солнечного гения Прокофьева — считается, что это «конек» Никиты. Безусловно, выбор и составление новой программы для концертирующего исполнителя всегда становится определенной вехой в его жизни. Как заметил сам пианист в интервью на радио «Орфей», *«с одной стороны, это подведение итогов, с другой — попытка собрать мысли, которые беспокоят музыканта в текущий момент».* Как бы то ни было, программа, представленная им 8 февраля, выделялась среди множества других столичных музыкальных событий стройной красотой и целостностью замысла.

В первом отделении Никита представил **два бетховенских шедевра: шесть Багателей оп. 126** и классический «шлягер» — **Сонату оп. 57 f-moll**, знаменитую «Аппassionату». Во втором, **прокофьевском отделении** пианист пошел тем же путем: сопоставил вещи редко исполняемые — **«Сарказмы» оп. 17** и **Сонату № 4 c-moll из «Старых тетрадей», оп. 29** с любимейшим хитом всех пианистов — **Сонатой № 7 B-dur оп. 83.**

Исполнение Багателей, несмотря на кажущуюся простоту и легкость, требует от пианиста высочайшего мастерства. В подаче Никиты эти изящные вещицы прозвучали трепетно, свежо и утонченно. У каждой из них было свое «лицо»: шесть образов просияли перед нами. Подчеркивая арочные контрасты и темповые перепады (а там было что подчеркнуть, ибо Бетховен построил багатели прежде всего на основе диалогического принципа), Никита ясно и точно передал характер и индивидуальность каждой, показал утонченную красоту гениальных «безделушек» и увлек за собой в мир позднего Бетховена. Общее впечатление — Никита продемонстрировал блистательное владение штрихами, ритмом, динамическими оттенками и мастерски раскрыл заложенную в Багателях драматургию сюжета. Обратило на себя внимание то, с каким тщанием, бережным обыгрыванием каждой детали, обозначением каждого нюанса исполнялись эти Багатели. Никита не эпатировал и не экзальтировал, как это нынче модно, не превращал выступление в артистическое шоу, он не казался «кем-то» за роялем, а просто был собой. И эта всепоглощающая открытость, искреннее удовольствие самого пианиста от процесса и обнаженность души в сочетании с безукоризненной техникой больше всего и поразили.

Далее — Аппассионата. По определению Рихтера, «соната труднейшая, своего рода «сфинкс». Она несет в себе неограниченные возможности для интерпретации — издатель Кранц не случайно дал ей название «Аппассионата»: у страсти, как известно, много лиц. Вот и в этот раз она звучала так, как будто заново рождалась под пальцами Никиты. Безусловно, этому предшествовала огромная работа «до». В итоге перед публикой предстало цельное музыкальное полотно — полнометражный фильм, с завязкой, сюжетом, действием, кульминацией, финалом... Настоящая жизнь, вобравшая в себя бетховенский космос.

Огромную амплитуду эмоций Никита передал с полной свободой, без лже-эффектов, без сентиментальной чувствительности или гиперэкспрессии, неизбежно подстерегающих пианистов при исполнении Аппассионаты — уж такова ее суть. Здесь строгий разум и страсть слиты воедино, а стихией борьбы пронизано все — от начала и до конца. Каким-то удивительным образом Никите удалось совместить негибкую строгую логику четких бетховенских фраз со стремительно-неудержимым гибким потоком эмоций. подача звука — сдержанно-фило-софская, даже скромная, при этом сам

звук — бесконечно глубокий и объемный. Бурную Allegro assai молодой Мндоянц провел виртуозно, мощно, с нарастающей, но прекрасно контролируемой экспрессией, Andante con moto — мягчайшей поступью по клавишам, обволакивая каждую ноту в нежный бархатный футляр, третью — головоломную Allegro ma non troppo, наполненную и бурными контрастами, и неукротимой яростью, и звонкой радостью, и мятежным бунтом, — на одном дыхании. А его изумительное поощение туше! Им невозможно было не наслаждаться...

Второе отделение началось с пяти пьес цикла «Сарказмы» op. 17 С. Прокофьева. С первых же тактов стало понятно, что эти пять пьес, емких по содержанию, богатейших по наполнению, пронизанных темпераментом и дерзостью юного Прокофьева, имеют для Никиты особое значение. Сам композитор наиболее удачными считал две последних, но нам, живущим 100 лет спустя (пьесы были созданы в 1912–14 годах, впервые исполнены в 1916 г.) так не кажется. Никита блестяще исполнил весь цикл. Многоликие «Сарказмы» наполнили зал приторностью контрастных эмоций, иронией гротеска и искрящимся смехом. В игре Никиты не было, однако, пережимов в сторону акцентирования токатности или сильной звучности. Полный контроль над синкопированным ритмом, бесконечными сменами динамики и капризными изломами мелодики. При этом исполнение было вдохновенным и свежим — и никакой зажатости.

А далее публику ждали Четвертая и Седьмая сонаты. Когда-то в далеком 1943 году Святослав Рихтер впервые исполнил их вместе, и Никита (сознательно или случайно?) повторил это сочетание. Кстати, про тот концерт военных времен Мясковский писал самому Прокофьеву: «Недавно Рихтер в своем концерте в Большом зале сыграл 4-ю и 7-ю сонаты Ваши. 4-ю так себе, а 7-ю отлично, особенно Adagio. На 4-ю ему не хватало зрелости, потому она вышла клочковато». С автором этих строк не поспоришь, но очевидцы пишут, что исполнение было блестящим...

Впрочем, исполнение этих сонат и через полвека в том же Большом зале консерватории для многих стало откровением. Четвертая, как воспоминание юности Сережи Прокофьева (в 1918 году в бушующем революционном Петрограде он исполнил только что завершенные Третью и Четвертую), любимейшая им, последняя из «Старых тетрадей», — еще немного наивный солнечный гений, нащупывающий свой путь. Но уже есть былинный размах, песенная раздольность

и сказочная красота мелодики. Соната эта примечательна и тем, что вторую часть Andante assai справедливо отнесли к шедеврам, а автор играл ее как отдельную концертную пьесу.

Никита показал, что ему подвластен разный прокофьевский мир. От токатности и гротеска «Сарказмов» пианист уверенно перешел к спокойному сумрачному обаянию и прекрасной лирике Четвертой сонаты. С обезоруживающей проникновенностью и тончайшей интонацией он исполнил это удивительное сочинение. Очень волнующе прозвучала вторая часть; не удивлюсь, если в следующий раз пианист включит в программу Andante assai как отдельную вещь...

В завершение программы — Седьмая соната. В ней — весь Прокофьев, вся его дерзость, бешеные скачки настроения, изумленный восторг и сила жизни. Это музыка войны и вместе с тем — это музыка-счастье, музыка-вихрь, музыка-восторг. Как надо играть такие вещи, изначально несущие в себе нечеловеческий заряд эмоций? Чисто, свободно, раскрепощенно. Именно так и прозвучала Седьмая в исполнении молодого Мндоянца. Возникло впечатление, что для него не существует никаких технических преград. Невероятно сложная по фактуре, энергетике, темпоритмам, по всему, что является арсеналом профессионального музыканта, Седьмая соната захватила ошеломляющей свободой изложения и феерией эмоций при неукоснительном следовании авторской стилистике. Вот тут-то, когда клавирабенд, до краев наполненный эмоционально исчерпывающими звучаниями, приблизился к концу, а пианист на таком же подъеме, как и в начале, с колоссальным динамическим нарастанием, самозабвенно играл за пределами сложное сочинение, стало понятно, каким должен быть настоящий победитель настоящего конкурса. Логика и страсть. Естественность и виртуозность...

Последние торжествующие аккорды взорвали зал уже неконтролируемым восторгом — и Никита подарил публике еще два биса: трогательную арию из Охотничьей кантаты Sheer May Safely Graze И. С. Баха — Э. Петри и жемчужный «Граунд» Г. Перселла. И пусть в этот вечер февраль сурово морозил москвичей, сольный концерт Никиты Мндоянца оставил в душе ощущение дивной теплоты и предвкушения весны. ■

NB: 15 июня 2017 состоится дебют Никиты Мндоянца на одном из главных мировых фортепианных фестивалей — Klavier-Festival Ruhr в Германии.



«МЫСЛИТЬ

МУЗЫКОЙ СЕГОДНЯ»

Название известной книги П. Булеза не случайно появилось в заглавии данной статьи. Фигура Никиты Мндоянца объединяет в себе, что случается не так уж часто, две профессии: плодовитого композитора, в активе которого целый ряд как сольных, так и камерных произведений, с которыми он часто сам и выступает, и достаточно известного пианиста, лауреата целого ряда международных конкурсов. Словом, это музыкант широкого профиля, которому, во многом благодаря композиторской закуске, доступны самые разные стили.

Впервые я услышал игру юного Никиты Мндоянца еще на выпускном экзамене в ЦМШ в 2006 г. Уже тогда его исполнительский облик вырисовывался достаточно ясно: сочетание умного, интересно мыслящего подхода к исполняемому и в то же время яркой виртуозной одаренности. В игре Мндоянца нет ничего внешнего, броского, эффектного, рассчитанного на немедленное завоевание публики. Пианист достаточно скуп в движениях, и лишь изредка в его игре можно уловить намек на взрывчатость и патетику.

...С первых же тактов бетховенских Багателей ор. 126 сразу стали очевидными наиболее привлекательные стороны этого музыканта. Его вторая профессия композитора явственно ощущается во всем, что он делает за роялем. Он не просто очень умно и качественно доносит текст, но интересно «инструментирует» его, отчего каждая из пьес «озарилась» своим особенным колоритом: то нежным, как в первой багатели G-dur, то яростным, как во второй g-moll и четвертой h-moll, то философски углубленным, как в третьей, Es-dur. Все шесть пьес было интересно слушать, и все же я бы выделил те из них, а вернее, то в них, где музыка Бетховена окрашена созерцательным настроением, прозрачностью фактуры. Мндоянец, несомненно, одаренный лирик, но лирика эта не чувственно-романтического плана (хотя он, например, на одном из своих

прошлых концертов в БЗК прекрасно исполнял Шопена), а, скорее, ближе к тому типу лирики, который характерен для Прокофьева. Что же касается бетховенской Аппассионаты, завершавшей программу первого отделения, то наряду с замечательной отделанностью фактуры и мастерским владением формой, игре молодого пианиста (я говорю здесь о крайних частях сонаты и прежде всего о финале) временами недоставало тех самых качеств, которые в свое время так раздражали Г. Гульда, критиковавшего эту сонату за ее излишнюю, как он выражался, «театральность». И в определенной мере с этим утверждением Гульда можно согласиться: эта соната сильно проигрывает, если играть ее сколько-нибудь нейтрально, сохраняя невозмутимость и сдержанность. Я бы сказал, что Мндоянец, подобно некоторым исполнителям старшего поколения (назовем хотя бы, в ряду других, имена Г. Гинзбурга и Ан. Ведерникова), — пианист, скорее, интеллектуального плана, он, можно сказать, замечательно *мыслит музыкой*. Сфера *agitato*, вообще всего неистового, хотя и подвластна ему, но не совсем его сфера, тогда как музыка тонкая, созерцательная, требующая внутреннего погружения, проникновенности ему, с моей точки зрения, все-таки ближе. Как мне кажется, в его исполнении убедительно могли бы прозвучать, например, некоторые поздние сонаты Бетховена, требующие прежде всего философской углубленности.

Эти же мысли приходили мне в голову и во втором отделении, отрывавшемся циклом «Сарказмы» Прокофьева, где задумчивые эпизоды вроде *rosolargamento* в № 3 звучали более убедительно, чем, скажем, начальное *tempetoso* в № 1 или первая тема в № 5. При этом нельзя не отметить, что музыка Прокофьева в целом явно близка пианисту. Единственное, чего мне немного не хватало в исполнении «Сарказмов», так это наличия той характерной пластики, той виртуальной «балетности», которая пронизывает многие

прокофьевские страницы. В качестве примера можно привести юмористическую коду последнего «Сарказма», где явно слышатся комические жесты воображаемого персонажа.

Но опять же: пианисту ближе хрустальный, чистый, прозрачный Прокофьев, что очень чувствовалось, например, во второй, медленной части Четвертой сонаты, где замечательно прозвучал, например, завершающий эту часть эпизод *rosomeno mosso*. Обратило на себя внимание и начало этой части, где тонкое полифоническое сплетение линий было передано и изысканно, и абсолютно ясно. Да и в целом Соната c-moll показалась мне более родственной по духу пианисту, чем более «жесткая» Седьмая соната, где крайние части были исполнены, с моей точки зрения, в слишком быстрых темпах и, как следствие, без нужной в таких случаях мощи и объемности звучания. Как и в случае с Аппассионатой, Н. Мндоянцу все же не очень близки яростные, а тем более жестокие образы, которые более чем характерны для многих произведений Прокофьева и которые у него выявляются яркой антитезой к тем чудесным созерцательным, лирическим страницам, которые пианисту удается так тонко передавать. И здесь хочется отметить проникновенное исполнение побочной партии в первой части, а также тот знаменитый эпизод во второй, где В. Софроницкому чудились трагичные «колокола Вероны» (эпизод перед возвращением главной темы в коде).

... На бис пианист исполнил две пьесы, как бы перенесшие слушателя в совершенно иные миры. По-видимому, в память о Н. Петрове он сыграл известную транскрипцию Э. Петри одной из арий из баховской кантаты № 208, которую любил некогда играть сам Н. Петров, а также один из часто исполняемых «Граундов» Г. Перселла в c-moll. Обе пьесы были сыграны с тем тонким и изысканным звуковым ощущением, которое как бы окрасило завершение концерта в ностальгические тона воспоминания о Мастере, учеником которого Н. Мндоянец когда-то был. ■



Название «Эстафета Веры» глубоко символично. Фестиваль рожден Верой Васильевной Горностаевой, а теперь проходит уже как дань памяти великому педагогу и пианистке. Но в то же время само имя Вера настолько емкое по смыслу, что понимать миссию этого фестиваля можно широко и многопланово. Во вступительном слове Андрей Ярошинский, один из самых ярких воспитанников Веры Горностаевой, сказал: *«Все, чем мы, музыканты, занимаемся — это в определенной мере священнодействие, а священнодействие без веры невозможно. Каждый из нас, кто учился в классе Веры Васильевны и является ее выпускником, всю жизнь, на всех концертах стремится обратиться в свою веру слушателей»*. Будто в подтверждение этих слов первым номером прозвучала **Чакона Баха–Бузони**.

Несмотря на то что первоисточник чаконны — произведение для скрипки, в исполнении Ярошинского рояль звучал сродни органу, особенно в медленных эпизодах. Высокая культура звука, присущая пианисту, его мощная энергетика сразу же захватили внимание и не отпускали до последнего аккорда. Было ощущение монолитности, цельности исполнения.

Вторым номером Ярошинский исполнил **«Прелюдию», «Гавот» и «Жигу» И. С. Баха в транскрипции С. Рахманинова**. Эти пьесы в фортепианном изложении не самые популярные, и в то же время в них проявляется удивительное взаимодействие двух гениев. Рахманинов не просто раскладывает скрипичную фактуру для фортепиано, не просто сохраняет всю структуру первоисточника (которая в транскрипциях часто меняется), но, возможно, неосознанно наполняет ее собственными знаками. Ярошинский чутко уловил этот нюанс и исполнил пьесы превосходно, мастерски и ярко.

Завершали первое отделение **Вариации на тему Корелли С. Рахманинова**, которые пианист исполнил масштабно, предельно концентрированно,



прекрасно ощущая форму цикла и, подобно архитектору, воздвигая ее целостную структуру. Вообще Андрей Ярошинский — мастер крупных форм, способный охватить и распорядиться крупными драматургическими процессами. И если программа первого отделения состояла в основном из небольших пьес и не позволила ему в полной мере реализовать эту способность, то в **Сонате f-moll op. 5 Й. Брамса** Ярошинский явил подлинный масштаб и умение мыслить пространством всего весьма объемного цикла. Это произведение, несомненно, стало акцентным в программе и самой большой творческой удачей артиста.

После невероятно цельной первой части, полной яркой экспрессии, контрастов и энергетика, завладевшей вниманием и чувствами слушателей, пианист не делал долгой остановки. Роскошная в своем высочайшем парении духа вторая часть сонаты была исполнена просто и естественно, но вместе с тем тонко,

романтически горячо. Скерцо прозвучало словно на одном дыхании. Скорбное, но полное внутреннего сопротивления Интермеццо и порывистый, кажется, предельно экспрессивный финал сонаты держали в напряжении до последней ноты. Это исполнение запомнится как одно из самых ярких, энергетически концентрированных и в чем-то даже эталонных. Ярошинскому, несмотря на предельную континуальность фактуры и часто довольно быстрые темпы, всегда удается заметить мельчайшие детали текста. В его игре нет наносных эффектов, эпатажных штук и жестов. Трактовки, формирование фраз и само сценическое поведение артиста исходят из музыкальной, художественной целесообразности, помноженной на его личностный аристократизм.

Возвращаясь к словам Ярошинского, сказанных им в преамбуле к концерту, в тот вечер ему удалось обратиться в свою веру слушателей, а вместе с ними и автора этих строк. ■

В «PianoФорум» № 4 (28), 2016 был опубликован репортаж о X Московском Международном конкурсе юных пианистов им. Ф. Шопена. В дополнение к размещенной информации художественный руководитель и генеральный директор конкурса, заслуженный деятель искусств России Михаил Александров выражает сердечную благодарность всем тем, кто способствовал осуществлению проекта и поддержал юных талантливых исполнителей.



Сопредседатель
Попечительского совета
конкурса
Геннадий Алференко



Почетные гости и партнеры по проведению
конкурса Шен Ин и Шень Найфань (Китай) на
приеме в честь конкурса в Посольстве Польши в
России 16 сентября 2016 г.



Партнер PWC Карина Худенко вручает вторую
премию Андрею Зенину в Большом зале
Московской консерватории 18 сентября 2016 г.



Партнеры конкурса Мария и Александр
Третьяковы— Фонд социальных и культурных
программ «Международный день позитива»
и Кондитерское предприятие ООО «ГРАНЬ»



Сопредседатель Попечительского совета
конкурса Отар Маргания

A black and white portrait of pianist Andrew Tyson, looking directly at the camera with a serious expression. He has dark, wavy hair and is wearing a white shirt under a dark jacket.

Эндрю ТАЙСОН (США)

Гастрольный тур по России — 2017

9 апреля — Петрозаводск, Карельская государственная филармония

13 апреля — Мурманск, Мурманская областная филармония

16 апреля — Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж (Эрмитажный театр)

17 апреля — Великий Новгород, Новгородская областная филармония им. А. С. Аренского

25 апреля — Уфа, Башкирская государственная филармония им. Х. Ахметова

30 апреля — Москва, Большой зал Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Программа сольных концертов:

И. С. Бах. Партита № 1 B-dur BWV 825

Бетховен. Соната Es-dur op. 81a

Шопен. Баллада № 3 As-dur op. 47

Гершвин. 7 песен из сборника «18 песен в транскрипции для фортепиано»

Равель. «Отражения»

Эндрю ТАЙСОН дебютировал на российской сцене в московском проекте «Моцарт-марафон» в январе 2014 года. С тех пор он несколько раз приезжал в Россию, выступал с Камерным оркестром «Виртуозы Москвы» в Светлановском зале Дома музыки и с Академическим симфоническим оркестром в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии.

Тайсон — наследник великой фортепианной традиции, «внучатый ученик» Артура Шнабеля, у которого занимался музыкальный наставник Тайсона Клод Франк; лауреат фортепианных конкурсов

в Лидсе (2012), Королевы Елизаветы в Брюсселе (2013) и триумфатор конкурса имени Г. Анды в Цюрихе (2015). Интенсивный гастрольный график артиста охватывает США, Францию, Великобританию, Германию, Австрию, Швейцарию, Австралию, Южную Корею и многие другие страны. В нынешнем сезоне состоялись премьерные выступления пианиста в Карнеги-холле в Нью-Йорке, Вигмор-холле в Лондоне, на музыкальных фестивалях в Люцерне (Швейцария), Бад-Киссингене (Германия), Кольмаре (Франция). ■

Российский гастрольный тур проходит при поддержке Посольства США в Российской Федерации и Генеральных консульств США в Санкт-Петербурге и Екатеринбурге.

ЛИКИ СОВРЕМЕННОГО ПИАНИЗМА-2016

Бестелесность искусства, нематериальность шедевров, величие невидимой красоты — музыка. В отличие от композиторов, фиксирующих на бумаге пока безмолвную возможность звука, мастерство исполнителей, их творческие достижения и даже подлинные шедевры сгорают ярким пламенем в сиюминутности бытия, озаряя сердца слушателей, и тотчас прекращают существовать, оставляя лишь шлейф в памяти тех, кто видел, слышал. Звукозапись позволяет сохранить исполнение во времени, но как же трудно поймать и качественно зафиксировать именно тот волшебный, уникальный и непредсказуемый миг явления высшей формы искусства, который может возникнуть в любом зале и в любой концертной программе!

По традиции, уже ставшей неотъемлемой частью культурной жизни нашей страны, в конце декабря 2016 г. в Петербурге прошел XI Международный фортепианный фестиваль «Лики современного пианизма». Несмотря на пресловутый кризис, вносящий коррективы или даже отменяющий планы, стараниями маэстро Валерия Гергиева и пианистки Миры Евтич фестиваль не только не снижает своего качества, но, наоборот, растет, становясь одним из центральных событий фортепианного мира на евразийском континенте. Роскошество концертов и больших имен — счастливая повседневность творческого бытования Мариинского театра. Однако 12-дневный марафон «Ликов...» предлагает особенную идею, возведенную в ранг концепции фестиваля. Участники представляют слушателям не только и не столько собственный «пианистический лик», сколько личность композитора в преломлении своего восприятия. С этой целью программа большинства концертов содержит лишь одно-два имени автора.

В отличие от прошлого фестиваля, изобилующего музыкой XX в., на этот раз акцентным стало творчество Моцарта, Бетховена, Листа, Шуберта, Шопена, Рахманинова и Скрябина — словом, музыка классиков и романтиков. Впрочем, не обошлось и без премьер: на закрытии фестиваля прозвучало абсолютно новое сочинение Арво Пярта *Lamentate*, посвященное памяти Веры Горностаевой. Но обо всем по порядку.

Открытие фестиваля, как и полагается титульному мероприятию, было особенным. Внимание и даже некоторый ажиотаж вызвала не столько программа концерта, посвященная французской музыке и содержащая редко исполняемый концерт Андре Жоливе, сколько состав исполнителей: пианистка **Анастасия Волчок**, имеющая блестящую исполнительскую карьеру, но более известная на Западе, чем в России; основатель фестиваля, его душа и главный «движитель» — известная пианистка **Мира Евтич**; французский музыкант, запомнившийся петербургским слушателям своим утонченным исполнением романтических программ, — **Жан-Батист Фонлюпт**; глава, основатель фестиваля маэстро **Валерий Гергиев**. Главной интригой являлось дебютное выступление юного музыканта **Абисала Гергиева**, воспитанника Александра Сандлера и сына прославленного маэстро.

Открыл вечер Второй фортепианный концерт К. Сен-Санса в исполнении Анастасии Волчок, прозвучавший мощно, эмоционально и добротнo в профессиональном отношении, впрочем, без блеска. Следующим номером стал Концерт *cis-moll* op. 22 Ф. Пуленка в исполнении Абисала Гергиева. Многих в зале не покидала мысль о колоссальной ответственности за свою славную фамилию, возведенную отцом на пьедестал выдающихся в истории искусства имен, которую, должно быть, остро ощущает юный артист. Однако все



мысли исчезли, когда появилась музыка. Казалось, пианиста не волновали придуманные проблемы, он предстал настоящим исполнителем, сконцентрированным исключительно на решении творческих задач. Его теплый, окрашенный тон инструмента мгновенно захватил внимание, а органичность и одухотворенность разворачивания музыки постепенно отключали «оценочный» аспект слушания. Порою хотелось большей «вызвученности» фактуры. Однако в целом дебют Абисала Гергиева стал несомненной творческой удачей как самого артиста, так и его выдающегося педагога.

Второе отделение открыл Первый концерт М. Равеля, за роялем Мира Евтич. Ее исполнение запомнилось теплым, мягким тоном инструмента, естественностью фразировки. Подлинной жемчужиной вечера стала интерпретация второй части концерта, музыка которой была полна трогательности, струящегося света, тепла и проникновенности. Завершал открытие фестиваля один из наиболее ярких современных французских пианистов Жан-Батист Фонлюпт, на этот раз в амплуа исполнителя современной музыки. Не нам, русским слушателям, указывать французам на то, как исполнять французскую музыку, однако концерт А. Жоливе, впитавший многие тенденции и жанры музыки XX в. вплоть до джаза, казалось, предполагал больший кураж в исполнении. Тем не менее аристократичность и высокая культура звука, присущие Фонлюпту, сделали свое дело: концерт прозвучал эмоционально, ярко и весьма интересно.

Второй день фестиваля предлагал слушателям сразу три концерта. Первым в проекте «Дети — детям» играл юный турецкий пианист **Туна Бильгин**. Примечательно, что этот одаренный ребенок, которому еще предстоит освоить многие тонкости пианистического мастерства, обучается в музыкальной



Пирс Лэйн, Арсений Тарасевич-Николаев, Валерий Гергиев, Мира Евтич, Андрей Гугнин, Моз Чен

школе при Билькентском университете (Турция) у **Гульнары Азиз** — выпускницы Московской консерватории.

Следующим концертом в Зале Прокофьева стал клавирабенд **Жана-Батиста Фонлюпта**, предложившего публике сочинения и транскрипции Ф. Листа. Его выступление (как и концерты всех взрослых артистов в Зале Прокофьева) предваряло весьма интересное и насыщенное информацией вступительное слово **Ольги Скорбященской**. Своим исполнением Фонлюпт вновь подтвердил впечатление о себе как о пианисте, в котором сочетаются внешняя сдержанность аристократизма и внутренняя яркая и романтически чувственная натура. Особенно запомнились полные тонкости и проникновенности «религиозные» сочинения Листа, весьма нечасто звучащие с эстрады: «Обручение», «Благословение Бога в одиночестве», «Святой Франциск из Паолы, идущий по волнам». Замечательный концерт Андре Жоливе могут сыграть многие пианисты, обладающие хорошей техникой, а исполнить Листа так, как это сделал Фонлюпт, доступно лишь настоящим художникам.

В Концертном зале в этот вечер представлял сольную программу любитель России публики **Люка Дебарг**. В программе — сонаты № 14 a-moll D. 784 и № 13 A-dur D. 664 Ф. Шуберта

и Соната для фортепиано № 2 ор. 21 К. Шимановского.

Выступление Дебарга вызвало весьма неоднозначные чувства. Восторженные аплодисменты публики и восхищенные отзывы коллег-музыкантов несколько диссонировали с впечатлениями автора этих строк. Безусловно, Дебарг — сверходаренный человек, наполняющий музыку собственными индивидуальными знаками, мастер проникновенного, восхитительного piano. Но сонаты Шуберта, форма которых не всегда складывается сама собой, а будто воздвигается напряжением и волей исполнителя, казалось, стали поводом для пространных медитативных погружений в интровертные миры артиста. Упоение от красивого звука и искренней чувственности Дебарга постепенно сменялось усталостью от его ультраромантической «елейной» игры: хотелось, наконец, fortissimo! Однако во втором отделении Люка Дебарг будто сменил облик, в его исполнении появились и воля, и напор, и даже долгожданное fortissimo. Трудно представить лучшее исполнение сонаты Шимановского.

Резюмируя, скажу, что Дебарг — пианист больших (и пока оправданных) надежд, активно развивающийся музыкант, не всегда безупречный в стилиевой корректности исполнения, но всегда

в музыкантской честности, яркости и самобытности своих интерпретаций.

Невозможность посетить все концерты фестиваля заставляет сделать «купюру» и перенестись в шестой день, целиком посвященный концертам класса профессора РАМ им. Гнесиных **Татьяны Абрамовны Зеликман**.

Между тем нельзя не сказать о наиболее ярких событиях, выпавших из нашего обзора. 21 декабря состоялся сольный вечер **Бориса Петрушанского**, исполнившего сонаты Моцарта и Бетховена и, по словам слушателей, оставившего глубокое впечатление от эмоционального, мастерского выступления. 22 декабря в Зале Прокофьева выступал молодой узбекский пианист **Нурон Мукуми**, в программе которого были все баллады и все скерцо Ф. Шопена. Его интерпретации отнюдь не хрестоматийны, в них слышен поиск собственного прочтения. И пусть пока они не всегда убедительны, но хочется верить, что одаренность пианиста, его эмоциональное реагирование на детали музыкального текста и тонкость восприятия музыки выведут его на собственный звездный путь.

Вечером того же дня в Концертном зале **Даниил Трифонов** с оркестром Мариинского театра под руководством маэстро Валерия Гергиева исполнял Первый и Четвертый концерты С. Рахманинова. Даже большие артисты имеют менее и более удачные



Абисал Гергиев, Валерий Гергиев

выступления. Однако, судя по отзывам слушателей и маэстро Гергиева, в этот вечер Трифонову удалось создать настоящий исполнительский шедевр. Самых лестных отзывов заслужил и Второй концерт Рахманинова, который Даниил Трифонов исполнил на следующий день.

Также в эти дни в рамках проекта «Дети — детям» выступили **Иван Бессонов, Арсений Гусев и Илья Папоян**, а среди взрослых участников — московская пианистка **Анна Денисова**.

Итак, приглашенным профессором, представившим свой класс в этом году, стал известный педагог, воспитанниками которого в разное время были Константин Лифшиц, Александр Кобрин, Алексей Володин, Даниил Трифонов и многие другие, — Татьяна Абрамовна Зеликман. В один день 24 декабря состоялись сразу два концерта. Первыми стали выступления **Николая Медведева, Романа Мартынова и Станислава Корчагина** с оркестром Мариинского театра под управлением замечательного, чуткого к солистам молодого дирижера Заурбека Гугкаева. Открыл концерт самый опытный и титулованный участник — Николай

Медведев, исполнивший Концертную фантазию для фортепиано с оркестром ор. 56 П. Чайковского. Уверенно и твердо, полным звуком, прекрасно распорядившись музыкальным временем, ярко и виртуозно Медведев воплотил это довольно редко звучащее с эстрады произведение. Концерт А. Скрябина в исполнении Романа Мартынова прозвучал тепло и даже несколько камерно. Контрастом ему оказалась Рапсодия на тему Паганини С. Рахманинова, которую с большим внутренним напором сыграл Станислав Корчагин.

Вечером выступали другие, более взрослые ученики Татьяны Абрамовны. Программа концерта была весьма интересной: **все сонаты А. Скрябина**. Сложность восприятия поздних сонат автора была решена выстраиванием программы: вначале прозвучала Первая соната, затем Десятая, дальше — Вторая, Шестая и Четвертая, во втором отделении Третья, Восьмая, Пятая, Девятая и Седьмая. В таком порядке была контрастность, облегчавшая для публики постижение многообразного мира музыки Скрябина. В преломлении индивидуальностей столь разных мастеров, как **Константин Шамрай, Роман Мартынов, Фредерик**

д’Ориа-Николя, Александр Кудрявцев, сонаты Скрябина были словно подсвечены разным светом, открывающим тончайшие нюансы смыслов, красок, настроений. Но всех артистов объединяла любовь к исполняемому сочинению, к великому Автору. И, конечно, в каждом из выступавших было особенное общее качество: принадлежность к единому профессиональному «корню», школе и высочайшей профессиональной культуре, которую дала им Татьяна Абрамовна Зеликман.

В дневном концерте 25 декабря Даниил Трифонов и Валерий Гергиев завершили исполнение цикла из всех концертов Рахманинова — прозвучал Третий концерт. Замечательное качество Трифонова состоит в том, что он, имея массу концертов, абсолютно звездную карьеру, продолжает развиваться, искать, экспериментировать, постигать. Поэтому, идя на его концерт, никогда не знаешь, как прозвучит то или иное сочинение в его исполнении. Но, благодаря своему безупречному вкусу и чувству меры, он убеждает всегда, даже тогда, когда исполняет не совсем в традиции. Третий концерт Рахманинова в интерпретации Трифонова стал полем столкновения активных действенных



Жан-Батист Фонтлюпт, Валерий Гергиев

образов и некой надмирной ирреальности. В лирических эпизодах артист сознательно понизил градус страстей, сыграл их отстраненно, довольно медленно, тихо, как нечто бесконечно далекое и глубоко интровертное. Возможно, не все согласятся с таким прочтением. Но Трифонов искренен в своих поисках и убедителен в своих экспериментах.

Через несколько часов того же дня в Концертном зале Мариинского театра состоялся концерт лауреатов Международного конкурса пианистов в Сиднее-2016 **Арсения Тарасевича-Николаева, Андрея Гугнина и Моэ Чена**. В программе концерты для фортепиано с оркестром, за дирижерским пультом Заурбек Гугкаев. Первым выступил Тарасевич-Николаев, который по-молодому смело и уверенно исполнил Концерт Грига. Иногда казалось, что некоторые эпизоды могли быть поданы более изысканно, но в целом концерт получился ярким и напористым.

Запомнилось выступление Андрея Гугнина, который исполнял Третий концерт С. Прокофьева. По складу своего творческого облика Гугнин — романтик, тонко чувствующий и эмоционально реагирующий на мельчайшие нюансы музыкального текста, обладающий

мягким, красивым, певучим и окрашенным тоном инструмента. Завалулировать свою яркую романтическую индивидуальность «антиромантической» музыкой Прокофьева Гугнину не удалось, и концерт прозвучал в несколько непривычных красках.

Последним выступал китайский пианист Моэ Чен со Вторым концертом Прокофьева. Моэ Чен — весьма интересный исполнитель, обладающий и масштабом мышления, и прекрасной виртуозностью, и ясным, разнообразным звуком инструмента. В то же время если в первой части концерта иногда удивляло необычное *rubato*, то в остальных частях появилась уверенность, что пианист плохо представляет себе русскую культуру, в которой укореняется эстетика Прокофьева.

Вечером того же дня в Концертном зале дал клавирабенд один из самых популярных корейских пианистов **Сон Чжин Чо**. Вопреки традиции выстраивать программу по принципу «из глубин веков — к нашему времени», пианист поставил первым номером Сонату № 1 *h-moll*, *op. 1* А. Берга — и оказался прав! Соната, открывающая целую серию выдающихся опусов автора, благодаря пианисту, очаровала слушателей

тончайшими нюансами стиля, не слишком часто являемого на эстраде.

Вторым номером артист исполнил Сонату № 19 *c-moll*, *D. 958* Ф. Шуберта проникновенно и в то же время мужественно, очень органично и естественно, восхитительно владея и распоряжаясь динамическими возможностями инструмента. Снизил впечатление следующие за сонатой Четыре баллады Ф. Шопена, в которых пианист позволил себе откровенно «недосчитывать» остигатные ритмические фигуры в начале первой и второй баллад, а также пропускать многие подробности музыкального текста. В итоге баллады были сыграны как бы широким мазком и потеряли изящество своих интонационных деталей.

На следующий день Сон Чжин Чо вместе с Валерием Гергиевым и оркестром Мариинского театра исполнили Первый концерт П. Чайковского. Интерпретация корейским пианистом музыки «самого русского» из европейских композиторов не была убедительной. Если драматические эпизоды прозвучали весьма эффектно и горячо, то все лирические темы отстраненно и созерцательно, совершенно не отвечая природе тематизма и логике



Валерий Гергиев, Сергей Бабаян

внутренних напряжений. Тем не менее исполнение имело большой успех у публики.

Однако этот концертный вечер врезался в память как один из самых ярких, благодаря исполнению оркестром Мариинского театра симфонической сюиты Н. Римского-Корсакова «Шехеразада». Вот где были и тонкость, и абсолютная органика в дыхании фраз, и потрясающе красочное, разнообразное звучание оркестра! Это изумительное исполнение родилось под управлением maestro Гергиева.

День 27 декабря был насыщен концертами. В Зале Прокофьева в рамках проекта «Дети — детям» выступил **Александр Болотин** — победитель многих серьезных детских и юношеских конкурсов (в том числе X Московского международного конкурса юных пианистов им. Ф. Шопена, 2016), воспитанник Александра Сандлера. Прекрасно обученный, почти «готовый» юный пианист точно, верно и очень осознанно исполнил весьма обширную романтико-импрессионистскую программу.

А Концертный зал Мариинки в тот день открывал свои двери сразу для двух сольных выступлений. Первым был любимец петербургской публики **Павел**

Райкерус с музыкой Бетховена и Листа в программе. Его концерт уже традиционно становится одной из ярких страниц фестиваля. Райкерус обладает важной для артиста способностью захватывать внимание и распоряжаться им в течение всего вечера, его игра в высшей степени процессуальна и в то же время насыщена подробностями, событиями, складывающимися в настоящий сюжет. Программа концерта была довольно интересна. Первое отделение было посвящено музыке Бетховена. Артист исполнил Прелюдию C-dur, op. 39 № 2; Allegretto, WoO 53; Аллеманду, WoO 81; Три багатели, Allegretto quasi Andante, WoO 61a и Симфонию № 2 D-dur (в транскрипции Ф. Листа).

Слушая миниатюры Бетховена в исполнении Райкеруса, вспоминалась его интерпретация Первой сонаты Рахманинова на прошлом фестивале. Тогда пианист своей внутренней волей воздвиг масштабную форму. Здесь произведения сравнительно небольшие, но у Райкеруса каждая пьеса превращается в целый мир с массой подробностей, пластов, смыслов и образов! В то же время, если, например, «Симфонические танцы» Рахманинова в фортепианной и оркестровой версиях,

условно говоря, равнозначный шедевр, то Вторая симфония Бетховена на фортепиано значительно проигрывает своему оркестровому первоисточнику.

Во втором отделении звучали редко исполняемые сочинения Ф. Листа: «Три волхва» из оратории «Христос» и Большое концертное соло. Несмотря на то, что Райкерусу-художнику, мыслителю, доступны самые глубокие пласты музыкальных смыслов и аффектов, Райкерусу-виртуозу не всегда удастся в полной мере справиться с превосходным, но довольно коварным «Стейнвеем» Концертного зала, вторая октава которого имеет матовый оттенок звучания. Особенно это было заметно в произведениях «фортепианного Паганини». И тем не менее, значительность духовного посыла, глубина концептуального постижения этих сочинений были воплощены в полной мере.

Спустя всего час после выступления Павла Райкеруса Концертный зал ждал почитателей пианиста другого поколения, одного из самых авторитетных и выдающихся интерпретаторов, популяризаторов и исследователей музыки Рахманинова, исполнителя сочинений Скрябина, знаменитого профессора РАМ им. Гнесиных и Московской



Валерий Гергиев, Николас Ангелич

консерватории **Владимира Мануиловича Троппа**. На сей раз программа Владимира Троппа состояла из сочинений Бетховена и Шопена.

Первым прозвучало *Andante favori* F-dur, WoO 57 Л. Бетховена. В этом исполнении была особенная, истинная простота. Казалось, что пианист ничего не делает, что по-другому сыграть, проинтонировать, распорядится музыкальным временем невозможно. Как невозможно было думать о чем-то ином, кроме струящегося «светозвука» восхитительного *Andante*. Это было исполнение, полное высочайшей культуры, подлинно сущностного аристократизма. Следующие 32 вариации c-moll и Соната D-dur, op. 10 № 3, были воплощены в объективном и несколько спокойном ключе. В исполнении Троппа ощущалась высокая степень обобщения смыслов, мудрое резюмирование.

Во второй части клавирабенда, посвященной музыке Ф. Шопена, случилось удивительное, чудесное рождение одной из вершин исполнительского искусства. После масштабного Полонеза c-moll, op. 40 № 2, и полной кристального звука, интровертной Прелюдии cis-moll, op. 45, прозвучала Соната b-moll. Это исполнение — одно из самых

значительных обретений фестиваля. Описывать его словами невероятно трудно, да и не нужно. Изумительная первая часть и пронзительный, будто гипнотизирующий *Marche funebre* стали подлинными «золотыми слитками», пополнившими сокровищницу исполнительского искусства. Отмечу только, что исполнитель сыграл все части почти *attassa*, что придало циклу еще большее концептуальное единство. Несмотря на то что дело шло к полуночи (концерт начался в 21.00), публика не отпускала пианиста, раз за разом вызывая его на сцену и ожидая бис. Последним — четвертым — бисом стала знаменитая интерпретация Владимиром Троппом Прелюдии cis-moll op. 3 № 2, в которой исполнитель значительно раздвигает в динамике пласты нисходящих басов и верхних аккордовых мотивов, словно переносит их в бесконечную даль, а на авансцене оставляя роковое, фатальное басовое нисхождение.

Это был последний концерт из серии, которую мне удалось посетить. Но фестиваль продолжался, как продолжались и значительные музыкальные события и обретения. 28 декабря состоялись выступления сербского пианиста **Владимира Милошевича**,

в программе которого были сонаты и рондо Л. Бетховена, и набирающего в Европе популярность **фортепианного ансамбля братьев Юссен** с разнообразной программой. Но кульминацией фестиваля, по отзывам слушателей, стало его закрытие, в котором участвовали всемирно признанные мастера: **Сергей Бабаян, Николас Ангелич и Валерий Гергиев**. Сергей Бабаян исполнил новое сочинение Арво Пярта *Lamentate*, посвященное светлой памяти Веры Васильевны Горностаевой. Эта музыка, которую мне удалось послушать на репетиции, полна не только печали, но и некоего надмирного света, будто луч солнца сквозь цветные витражи собора освещает скорбный сюжет фресок. В ней нет эффектной виртуозности, внешнего эпатажа, ничего лишнего, кроме озвученного движения воспарившего духа. Организатор фестиваля Мира Евтич так высказалась об этом вечере: «*Это была настоящая, чистейшая молитва. Маэстро Гергиев и Сергей Бабаян слились в единое в обращении к Великому Богу. Была слышна неземная, космическая тишина. Николас Ангелич со Вторым концертом И. Брамса продолжил этот духовный подъем, и конец фестиваля получился просто грандиозным!*». ■



Татьяна ЗЕЛИКМАН: «ГЛАВНОЕ — БЫТЬ ГОТОВЫМ УДИВЛЯТЬСЯ МУЗЫКЕ»

Что общего у столь разных и самобытных музыкантов, как, например, Константин Лифшиц, Михаил Мордвинов, Александр Кобрин, Константин Шамрай, Алексей Кудрявцев, Алексей Володин, Даниил Трифонов? Все они — известные пианисты, звезды мировой величины, — ответят многие и будут правы. Но главное — в другом: их всех объединяет принадлежность к единой профессиональной школе, которую им дал выдающийся педагог — профессор Татьяна Абрамовна Зеликман. Перечислить всех ее воспитанников, ставших значительными в музыкальном мире фигурами, — невозможно, ибо список этот чрезвычайно велик. Поле педагогической деятельности Татьяны Зеликман охватывает все ступени профессионального образования: от малышей-«нулевок» до аспирантов вуза. После выступления класса на сцене Концертного зала Мариинского театра в рамках фестиваля «Лики современно-го пианизма» в декабре 2016 года Татьяна Зеликман дала обширное интервью нашему журналу.

— *Несмотря на то, что музыкантам Ваш жизненный и творческий путь в целом известен, тем не менее всегда интересно узнать биографию из первых уст...*

— Я — послевоенный ребенок, хотя родилась перед самой войной. Младенческие годы я провела в эвакуации в Свердловске, куда был отправлен институт Академии наук, в котором работали мои дедушка и мама. Я из семьи ученых, у меня нет никого из музыкантов.

— *Чем занимались Ваши родители?*

— Они были химиками. Дедушка был очень знаменитым геологом, учеником Вернадского, другом и соратником Ферсмана. И они, конечно, совершенно не собирались делать из меня

музыканта. Иногда сейчас родители «за уши» тянут своего ребенка в десятилетку — наоборот, в моей семье не хотели этого. Но так случилось. Я, видимо, была музыкальной девочкой, потому что даже в послевоенном детском саду, куда меня отдали после возвращения в Москву, моим родителям говорили, что меня надо учить музыке. И еще я помню, что у меня была очень эмоциональная реакция на музыку. Каких-то произведений я очень боялась. Например, «Лесного царя»: помню, что перед сном даже плакала и звала маму, потому что у меня в голове звучала эта музыка. Были и другие музыкальные темы, которые меня «преследовали». Сама я очень хотела в музыкальную школу. Но время было трудное, родители много работали и к тому же были

очень далеки от музыкальной среды. Когда меня в семь лет отдали в первый класс, я стала просить, чтобы меня отвели в музыкальную школу.

И тогда мой дедушка, который очень меня любил, отвел меня в ближайшую музыкальную школу. Мне было почти восемь лет. Я жила на Старом Арбате и родилась в том самом родильном доме Грауэрмана, где родилось множество знаменитых людей. Рядом была Собачья площадка, еще не разрушенная Новым Арбатом, на которой находилась самая что ни на есть «исконная», старая Гнесинская школа. Это и была ближайшая ко мне музыкальная школа. Меня сразу приняли туда, это называлось «нулевка», не было даже педагога по специальности, только сольфеджио и ритмика.



© Fondamenta

А когда я заканчивала музыкальную школу, родители и дед по-прежнему не хотели, чтобы я продолжала музыкальное образование. «Играй себе, Танюшка, — говорил дед, — но только поступать надо в университет». Я очень хорошо училась, мне легко было в общеобразовательной школе. Но я сказала: «Нет, я не пойду в университет, я буду заниматься музыкой». Это было абсолютно мое собственное решение. У меня уже были друзья, с которыми мы покупали пластинки, — тогда это только начало распространяться, и на Арбате открылся магазин грамзаписи. С моим будущим мужем [В.М. Троппом — прим. ред.] я познакомилась в двенадцать лет в той же самой Гнесинской семилетке, и мы вместе бегали в этот магазин. Он с детства был увлечен поиском интересных записей и заразил этим меня. К тому времени я уже сама стала ходить на концерты. До этого ходила с мамой. Я помню, мы с ней прослушали все пять концертов Бетховена в исполнении Гилельса. Это был цикл концертов, который назывался «Все симфонии Брамса и все концерты Бетховена», с Зандерлингом. Мама

со своей подружкой часто ходила на концерты в консерваторию.

— *Мама у Вас, наверное, была довольно образованной в музыке?*

— Родители просто были интеллигентными людьми, любили музыку. Папа был очень способный к музыке, имел хороший слух. Он тоже посещал концерты, но мама делала это более сознательно. А потом уже я их водила.

Тогда были потрясающие концерты! Несмотря на «железный занавес», к нам на гастроли приезжали самые выдающиеся артисты из Европы и Америки, включая лучшие оркестры (например, Бостонский с Мюншем, Филадельфийский с Орманди, Нью-Йоркский с Бернштейном), не говоря уже о великих музыкантах, которые жили и творили в это время в Советском Союзе.

Мне посчастливилось слушать (а иногда и не один раз) Артура Рубинштейна, Бенедетти Микеланджели, Анни Фишер, Иегуди Менухина, «живого» (!) Гленна Гульда, многих других больших артистов и, наконец, несколько позже Владимира Горовица (причем и в Москве, и в Ленинграде)...

Разумеется, мы побывали на многих концертах Э. Гилельса, М. Юдиной, М. Гринберг (кстати, эта замечательная пианистка преподавала в Гнесинском институте), слушали весь цикл «Шуберт–Лист» С. Рихтера, его концерты с Фишером-Дискау, Бриттеном, премьеры последних симфоний Шостаковича, начиная с Десятой, Симфонии-концерта Прокофьева — всего не перечислить! Огромным открытием был для нас Первый конкурс Чайковского. Ну и, конечно, мы не пропускали концертов В. Софроницкого.

Типичным времяпрепровождением для тогдашней московской интеллигенции (включая музыкантов, и в первую очередь студентов) было многочасовое стояние в очередях за билетами на экстраординарные концерты, каковых было тогда много, а билеты, замечу, стоили, по теперешним меркам, неправдоподобно дешево. С кем только мы ни познакомились в этих очередях: с дочерью Скрябина Еленой Александровной, дочерью Софроницкого Ксаной, со многими «физиками» и «лириками»... Уровень тогдашней публики, благодаря уровню тех концертов, был действительно уникален! Доставали билеты и для



В классе Т. Д. Гутмана. Начало 70-х гг. За роялем В. Тропп, за ним — Т. Зеликман

родителей, водили их на Софроницкого, Клайберна... Именно тогда сформировались наши музыкантские представления и вкусы, и значение этого невозможно переоценить... К сожалению, нынешнее время несравненно беднее подобными художественными явлениями.

После окончания семилетки я пошла в Гнесинское училище. Когда я была маленькая, моей маме советовали отдать меня в десятилетку. Но родители очень осторожно к этому вопросу подходили, они считали, что поскольку сами далеки от музыки, то не имеют права определять мою дальнейшую профессию. Они решили, что я буду ходить в обычную музыкальную школу и в общую школу. Когда я начала учиться в училище, мне оставалось закончить в школе всего один класс, и родители стали настаивать, чтобы я все-таки получила школьный аттестат. Я попробовала ходить в школу рабочей молодежи вместе со старыми дядями, где занятия шли до двенадцати ночи. Мне это очень не понравилось, и я попросилась обратно в мою старую школу. Меня взяли и сказали: «Ходи, когда можешь», потому что я хорошо училась. Через год я закончила школу даже с медалью, а дальше, уже освободившись от общих предметов, закончила училище.

После окончания передо мной встала альтернатива: пойти в консерваторию или в Гнесинский институт. Но к тому времени я уже часто ходила слушать уроки Теодора Давидовича

Гутмана, которые проходили совершенно по типу нейгаузовского класса — двери всегда были открыты. Мои друзья, в том числе и мой будущий муж, уже учились у него. Было невероятно интересно, и уроки воспринимались почти как концерты. У Теодора Давидовича были очень хорошие студенты. Кроме того, в класс, где сидит полно народу, нельзя было прийти не подготовившись. Меня все это очень вдохновляло! Надо сказать, что и в училище я училась у педагога из института — Владимира Юрьевича Тиличеева — тоже ученика Г. Нейгауза и очень серьезного музыканта. Но атмосфера класса и сам артистический облик Теодора Давидовича были для меня столь притягательны, что я решила идти в класс к Гутману.

— *Расскажите, как он работал? На что обращал особое внимание?*

— Вы знаете, мы были тогда слишком молодыми, чтобы специально оценивать его метод. Мне кажется, он был очень талантливым пианистом и музыкантом старой школы. Ведь до того, как стать одним из первых учеников Нейгауза, он учился у ученика Лешетицкого — Турчинского, который преподавал в Киевской консерватории. А потом в Киев приехал работать молодой Нейгауз. (В то время, к слову, Горовиц также учился там у Блуменфельда.) Есть знаменитое польское издание произведений Шопена, где одним из редакторов фигурирует Турчинский.

Но Турчинский решил вернуться в Польшу, и Теодору Давидовичу

сказали, что на его место приехал новый педагог из Москвы.

Впоследствии Гутман вспоминал, как пришел первый раз к Нейгаузу домой. И когда дверь ему открыл симпатичный молодой человек, красавчик, его это даже сначала оттолкнуло: он представлял себе педагога, учителя солидным, импозантным, с бородой, как Турчинский. Но очень скоро, начав заниматься с Нейгаузом, он всецело подпал под его обаяние и, конечно, оценил его талант. Позже он приехал к Нейгаузу в Москву и стал его первым ассистентом.

И мне кажется, что стиль занятий Нейгауза, когда уроки превращались в некое артистическое действие, когда в класс мог прийти любой желающий, когда произведение разбиралось не только для данного ученика, но для всех присутствующих, господствовал и на уроках у Теодора Давидовича.

Я говорила о том, что Т. Гутман отчасти впитал школу Лешетицкого, имел замечательный пианизм. Он был превосходным шопенистом, одним из лауреатов довоенного конкурса им. Шопена в Варшаве, а в то время там были очень сильные пианисты. В сферу его интересов входила вся музыка вплоть до Прокофьева. Он играл практически всего Шопена, всего Шумана, много играл Бетховена. И, естественно, досконально разбирал все это на уроках. Более всего он обращался к слуху, и, может быть, в своем преподавании мы все так или иначе это восприняли. Он не столько учил, как палец поднять и что нужно сделать корпусом, сколько часто говорил: «А почему у тебя средний голос не звучит? А вот ты послушай, какая здесь должна быть педаль. Послушай, как должно звучать». Или: «А почему у тебя в левой руке совершенно неясный рисунок? Ты пойд и поучи его, чтобы он у тебя не был смазан». Исходя из этого, мне кажется, выработывалось уже и техническое мастерство. Он очень обострял слух своих учеников, заставляя их прослушивать всю музыкальную ткань, причем добивался, чтобы она звучала разными тембрами. У него самого звучало замечательно! Чем-то его пианизм мне напоминал гилельсовский. Каждая нота была наполнена смыслом, имела свою краску. В мое время он уже не занимался регулярной концертной деятельностью, выступал изредка. Но его уроки можно было назвать своего рода концертами. Когда у него было настроение, он мог в классе сыграть целиком «Карнавал» Шумана, сонату Бетховена, балладу Шопена... На уроках он довольно часто устраивал такие концерты, ему хотелось, видимо, играть.

Теодор Давидович представлял собой совершенно определенную творческую личность — шопенист, классик. Это воспитывало очень высокую профессиональную культуру. Но мы были детьми уже другого времени, и иногда вступали в полемику с его вкусами. Правда, он тоже постепенно «перевоспитывался» благодаря своим ученикам. К нему поступали очень интересные люди, которые имели свою индивидуальность, свое лицо, и он начинал присматриваться и отчасти принимать их взгляды и вкусы.

Когда я окончила институт, встал вопрос о том, где мне работать. В то время существовало распределение: молодые люди должны были ехать работать на периферию. Но я не могла куда-то уезжать — у меня был маленький ребенок, а муж уже трудился ассистентом у Теодора Давидовича. К тому же я сразу после выпуска получила рекомендацию в аспирантуру, но до этого все равно была обязана куда-то «распределиться». И тут вмешалась Елена Фабиановна Гнесина, которая меня знала с детства. Она как-то поинтересовалась, где я буду работать, потому что на распределении сказали, что я должна сама каким-то образом найти себе работу, раз я остаюсь в Москве. Она позвонила директору Гнесинской десятилетки, своему воспитаннику Зиновию Исааковичу Финкельштейну и рекомендовала взять меня на работу. Он назначил мне встречу. Я пришла, и он сказал: «Где я тебе учеников-то возьму? Могу дать только нулевков, маленьких. Ты не боишься?». Я говорю: «Нет, я попробую». Получилось, что одновременно с началом работы в десятилетке я поступила в аспирантуру. Естественно, учиться мне нравилось больше. Теодор Давидович тут же дал мне некоторых своих студентов для ассистентской работы. Кроме того, ко мне приходили поиграть и другие его студенты, и, конечно, я все время была в классе.

В то время, присутствуя в классе, я очень много почерпнула в педагогическом плане, потому что несколько с другой точки зрения смотрела на процесс. Вообще, сидеть и слушать уроки — это огромная польза. Сейчас студенты часто засовывают голову в класс и спрашивают: «Во сколько приходите?» А у нас считалось, что все рабочие дни нашего профессора — это те дни, когда мы сидим в классе. Слушая со стороны чужую игру, ты иначе многое воспринимаешь, яснее осознаешь исполнительские задачи. Когда играешь сам, волнуешься и часто себя не очень хорошо слышишь, а со стороны гораздо лучше видно, что нужно сделать, чтобы достичь цели, и одновременно очень

детально изучаешь произведение. Мне это очень помогло, когда я начала преподавать, потому что многие вещи я уже как бы знала а priori. Я не о произведениях даже говорю, а о каких-то исполнительских деталях. Кроме того, репертуар, который проходил в классе, естественно, был гораздо шире того, что я сама играла. Благодаря этому я очень подробно как бы «прошла» много фортепианной музыки — и это мне очень пригодилось потом.

В десятилетке, когда ко мне пришли только что поступившие маленькие детки, я должна была переключиться совершенно на другую область. В то время в школе работали только маститые педагоги, молодых фактически не было, и вообще мало кого брали. Я была самая молоденькая, и на меня посматривали с подозрением, тем более что я не училась в десятилетке. Но все же многие меня знали по семилетке, так как в период моей учебы там преподавали молодая А. П. Кантор, И. С. Родзевич, Т. Н. Зайцева, я застала даже знаменитую В. В. Листову — все они потом стали педагогами десятилетки. Так что в мое время состав педагогов семилетки был очень сильным.

В результате я сразу стала заниматься профессиональной работой. Но я совсем не знала, как надо работать с маленькими детьми, и интуитивно старалась нащупать какой-то подход. Отдушиной для меня был наш класс: прийти и слушать, как там проходят «Фантазию» Шумана, самой играть свои аспирантские программы, разумеется, в тот момент мне это было ближе и интереснее. Но надо было и другому учиться! У меня были маленькие детки, которых я старалась интенсивно развивать, и однажды пожилой педагог — чудесная Елена Самойловна Эфрусси — подошла ко мне и спросила: «Как Вы их так быстро двигаете?». Потом засмеялась и говорит: «Но Вы не торопитесь, я так быстро не могу».

Как все молодые педагоги, я в то время старалась идти с детьми семимильными шагами. Сейчас я думаю иначе и часто вспоминаю Елену Самойловну. На самом деле нужно иметь огромное терпение, чтобы следовать за учеником и не предвосхищать события. Потому что когда давишь на маленьких детей, все равно либо пропустишь какой-то важный момент в их развитии, либо они под тяжестью трудностей не смогут себя свободно и естественно выразить. Стравинский говорил про авангардистов, что они стараются «опередить время на полчаса». Сейчас, мне кажется, у нас это наблюдается сплошь и рядом. Пришло это «поветрие» и в обычные музыкальные школы, где могут задать

ученику пятого класса «Мефисто-вальс». Может, я преувеличиваю, но это и есть то самое опережение времени на полчаса, которое иной раз убивает способных детей, лишая их настоящей базы, последовательности в обучении.

Итак, мне пришлось срочно постигать педагогические азы уже на своем раннем опыте в десятилетке, где были очень высокие профессиональные требования. За мою долгую практику мне никогда не приходилось заниматься непрофессиональной работой — просто так, чтобы ребенок для мамы учился. Я очень хорошо сразу осознала, что должна думать вперед, представлять, кем будет ученик в восемнадцать лет. А это кардинально меняет отношение и степень ответственности. В обычной музыкальной школе педагог рассчитывает курс обучения до седьмого класса, а в десятилетке он продолжается до восемнадцати лет, фактически нужно выпустить готового пианиста. И поэтому, если в процессе обучения что-то упущено, ты ведь сам себя не можешь обманывать. Никто, кроме тебя, не пройдет этот путь! Осознание этого факта заставляет быть более осмотрительным и думать, стоит ли «наваливаться» на ученика, полгода учить с ним очень трудную пьесу, чтобы потом кого-то поразить, или, наоборот, может быть, нужно остановиться на чем-то? Конечно, к особо талантливым ученикам это не относится: у них своя скорость продвижения. Словом, требуется интуиция, которая должна подсказывать, насколько быстро можно «толкать» одного, а другого нельзя, потому что это не пойдет ему на пользу. Здесь нет правил, и может быть только индивидуальный подход.

Так я стала работать в десятилетке — в этом году ровно пятьдесят лет. А в конце 1990-х меня пригласили работать в Гнесинскую академию. С тех пор уже около двадцати лет я совмещаю все ступени музыкального образования.

— Вы сказали, что Теодор Давидович всегда ставил задачи «от слуха». Когда слушаешь Ваших учеников, поражаешься, насколько у всех идеальный технический аппарат. Вы этому аспекту уделяете большое внимание?

— Для меня это все неразрывно. Я тоже больше исхожу от слуха, но приходится очень много заниматься пианизмом, потому что для того, чтобы вышло то, что должно, нужно уметь это сделать. Все же надо заметить, что Теодор Давидович занимался со взрослыми студентами, а мне приходилось довольно много заниматься с детьми, и кто же, если не я, научит их, как играть. Этот опыт многолетней «черной»



работы с детьми над пианизмом отнюдь не лишний в вузе: к нам часто поступают студенты из разных городов с большими профессиональными пробелами, и здесь мне мой «школьный» опыт очень помогает. Должна сказать, что с нуля учить маленьких в чем-то легче, чем исправлять недостатки «школы» в старшем возрасте — это касается как школьников, так и студентов. В этом смысле продолжать в вузе заниматься со своими учениками из школы, проходить с ними новые программы — это уже музыкантская, творческая работа, и она доставляет большое удовольствие — в каком-то смысле становится наградой за многолетний тяжкий труд прошлых лет...

В принципе я заставляю своих учеников прежде всего слушать, что получается. Я заметила, что иногда дети очень быстро шлепают пальцами по роялю, но совершенно не слышат, что играют. Вспоминается случай, когда я была в Японии на мастер-классах — там были замечательные маленькие детки, очень виртуозные...

— *Кстати, эти юные азиатские виртуозы действительно проходят весь путь? Ничего не упускают при таком интенсивном развитии?*

— Пожалуй, в детстве это не так заметно — вот потом у них часто какой-то ступор наступает...

Так вот, на мастер-классе у меня был один маленький мальчик, который

во время игры очень внимательно смотрел на то, как поднимаются и опускаются его пальчики, а бегали они быстро и четко. Я начала просить его прислушаться к тому, что он играет, потому что он играл все одним звуком — просто отчетливо барабанил. Он был страшно поражен моей просьбой. Я поняла, что он вообще не слушает, что играет, а только смотрит, как его пальчики двигаются. Я почему-то запомнила этого мальчика, потому что он был очень симпатичный и весьма ловко играл вальс Шопена. Чтобы он мог брать педаль, была подложена специальная установка больше него самого (у них эта техника очень развита). И когда он, наконец, понял, что я от него хочу, он просиял — оказывается, можно даже и услышать, что играешь!

Мне кажется, что одно неотделимо от другого. Если вы хотите человека ласково погладить, вы же не будете его бить, шлепать! И то же самое со звучанием. От того, что ты хочешь извлечь из инструмента, зависит, каким должно быть туше, а оно может и должно быть очень разным. И вообще разная музыка требует разного прикосновения. Я не скажу, что у моих учеников идеальный аппарат, у всех свои индивидуальные особенности. У кого-то есть изначальная предрасположенность к виртуозности, кому-то это дается труднее, но их объединяет то, что они становятся музыкантами, появляется мотивация: то, что они хотят, толкает их на поиски того, как это сделать. Мы интуитивно постигаем многие вещи. Например, хотим нарисовать картинку: мы думаем, как это сделать, что-то меняем, что-то стираем, добавляем, то есть любое наше действие мотивировано, потому что у нас есть какая-то цель. А при игре на рояле часто у людей нет цели. Такие пианисты не музыканты, а скорее, спортсмены, которые бегают быстрее или медленнее. Конкурсы особенно провоцируют на такой стандарт игры. В итоге и публика становится на ту же позицию. На концерте у нее одни критерии, а на конкурсе — другие, как на футболе. Этот пианист чисто сыграл этюд — ура! А тот промазал. Конечно, все должны стараться играть чисто, это понятно. Но ради чего? По моему глубокому убеждению, надо одновременно воспитывать музыканта и пианиста. Очень важно научить человека читать нотный текст, причем на разных языках, потому что язык Бетховена и язык Скрябина — совершенно разные. Владея, предположим, лишь языком классики, когда открываете совершенно другие ноты, подчас вы и не знаете, как к ним подойти, какие средства использовать, и случается, что люди совершенно не понимают, что

читают уже на другом языке! Вот как раз этому и надо учить.

Вчера на фестивале [«Лики современного пианизма» — прим. ред.], на концерте моих учеников прозвучали все сонаты Скрябина. Это ведь совершенно уникальный и специфический язык! Когда студенты начинают его постигать, им становится очень интересно, они увлекаются.

— *Насколько я понял, у Вас никогда не стоял вопрос: в исполнительство идти или в педагогику?*

— Просто так получилось. На самом деле, я очень любила играть. Но работа в школе-десятилетке забирала колоссально много времени, потому что там приходилось возиться с учениками с нуля: то есть ты должен все от А до Я сделать сам. Надо выпустить человека уже солидно оснащенного, чтобы потом его кто-то развивал дальше (и желательнее в лучшую сторону). Конечно, пока я была в аспирантуре, я выучила несколько интересных сольных программ. Но постепенно времени на занятия становилось все меньше, а работы все больше и больше. Но все же в каких-то концертах я продолжаю иногда играть. Вот недавно даже случайно диск записала.

— *Как это — случайно? И что Вы записали?*

— Я играла Куперена, Гайдна, Моцарта и Шумана. Это была инициатива одного из моих учеников — Фредерика д'Ориа-Николя, он меня буквально заставил это сделать, за что я ему очень благодарна. Он давно увлекался звукозаписью и самой техникой звукозаписи. В итоге он основал у себя в Париже небольшую звукозаписывающую компанию, которая сейчас имеет большой успех. У него голова замечательная, творческая, и недавно он придумал метод реставрации старых записей, при котором посторонние шумы удаляются, а тембры звучания инструментов не искажаются.

Он заставил меня сделать запись на его фирме, я несколько дней занималась у него дома в Париже и записала диск. Просто я хочу сказать, что уж совсем играть пока не разучилась. Все время показываю в классе, не могу без этого. Для меня обязательно нужно самой попробовать, понять, как бы я играла, особенно это касается педализации. Мне очень трудно объяснить музыку, не играя...

— *По каким критериям Вы отбираете себе учеников? Каким надо быть, чтобы попасть в класс Татьяны Абрамовны Зеликман?*

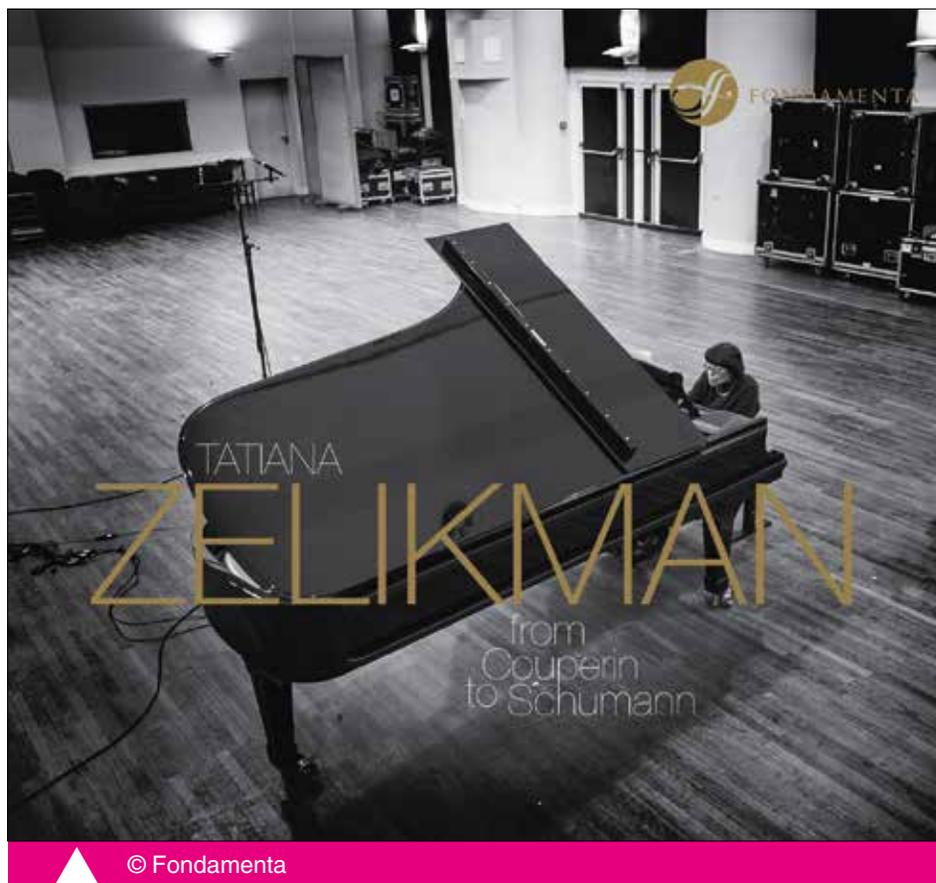
— Я в этом смысле абсолютно не-последовательный человек. У меня нет никакой фанаберии. Обычно приходит ребенок с родителем или взрослый студент и начинает меня очень просить, я вижу, что вроде неплохой — ну, давай попробуем. И все. Я в этом смысле не капризная. Иногда кто-то случайно попадает ко мне в класс. Бывает, что, когда уж совсем не могу, я говорю: нет, хватит. Но довольно редко. Обычно я начинаю мучиться, стараться что-то сделать. А если уж отказываюсь, то это, как правило, продиктовано самим отношением людей к делу. Когда я вижу, что человек любит музыку, пусть даже он не такой уж яркий и одаренный, мне с ним интересно заниматься. Меня больше всего интересует сама интерпретация музыки, и я каким-то образом удовлетворяю эту свою потребность через учеников. Поэтому я люблю проходить произведения, которых раньше не знала. Или то, что сама недоиграла. Мне интересно что-то свежее, новое, хотя не могу сказать, что я адепт современной музыки.

— *Значит, Вы проходите в классе современные сочинения?*

— Прохожу. Например, на фестивале в Петербурге в 2015 году исполнялся цикл Всеволода Задерацкого «24 прелюдии и фуги». Я слышала записи, недавно вышли ноты, и мне стало очень интересно с этим ближе познакомиться. И вот мы решили вместе с моим мужем (потому что одному классу это очень трудно поднять) силами студентов наших двух классов осуществить исполнение всех прелюдий и фуг в нашей Академии.

— *Кто из современных авторов Вам наиболее близок? Или нет такого?*

— Вы знаете, я все-таки больше классический музыкант. Но, когда я сталкиваюсь с чем-то новым, интересным, у меня тут же появляются идеи, как это можно интерпретировать. Иногда удивляет, почему у учеников не появляются! И тогда я начинаю увлекаться этим произведением. Сейчас, к сожалению, все хотят на конкурсах играть, и я не могу этому сопротивляться, особенно когда ученики взрослые, и им хочется как-то начать «пробиваться». И, бывает, нужно для конкурса сыграть какое-то современное произведение. Они приносят разные ноты, мы что-то выбираем и выучиваем. Во всяком случае я в этом смысле совершенно открыта, и мне всегда интересно разобраться в том, чего я не знаю. Кроме того, есть вещи, давно сочиненные, но в которых тоже трудно разобраться. Например, у меня учился Саша Кудрявцев (один из исполнителей цикла сонат Скрябина). Он, кстати, очень разносторонний парень: помимо



всех ступеней музыкального образования — школы-десятилетки, Академии, аспирантуры, он закончил театральный вуз. Он играл у меня в Академии 25-й опус Шенберга, сюиту. Это, по-моему, потруднее самой новой музыки! Вот там разобраться — это действительно интересно. В итоге он очень хорошо играл. Причем даже музыканты, которые очень много исполняют современной музыки, удивлялись, что он это играл наизусть и совершенно свободно. Там абсолютно независимая полифоническая ткань, когда каждый голос имеет свои нюансы, свою агонику, — очень трудное произведение. К тому же оно полностью серийное. В общем, мне было очень интересно этим заниматься. Я понимаю, что я уже музыкант старшего поколения и чего-то нового охватить не успеваю. Но у меня нет никаких предубеждений...

— *В продолжение темы композиторов: Вам не кажется, что сейчас эпоха больших художников закончилась?*

— Я не вправе делать такие заключения. Просто я мало вижу такого репертуара, который бы так же хотелось играть, как хочется иной раз сыграть какую-нибудь сонату Бетховена. Понимаете? Или тот же Скрябин — разве он не звучит современно? Он потрясающий, совершенно волшебный. И это, мне кажется, куда

интереснее. Потому что чисто формальные находки у этих композиторов были мотивированы определенным содержанием, творческими побуждениями. Скажем, экспрессионизм, нововенская школа — это же были попытки расширить выразительные возможности музыки. А когда то же самое делают по схеме, то часто выразительность ни при чем оказывается. Мне иногда кажется, что современная музыка очень легко уходит в прошлое, быстрее «устаревает», если она идет по формальным схемам, а музыка того времени, когда эти схемы родились, остается.

Еще никто не «отменил» Баха. Ты всегда чувствуешь, что он — над всем. «Искусство фуги», по-моему, никто не превзошел и не заменил по содержанию, по глубине, а музыка, как и любое настоящее искусство, должна нести в себе эту глубину.

Но я могу быть не в курсе положения дел. Может быть, есть какие-то очень интересные опыты, великие современные произведения, о которых я не знаю. У меня даже в классе композиторы учились, и я всегда очень интересовалась их творчеством и помогала им сыграть свои вещи.

Великий музыкант Артур Шнабель, гениально исполнявший Бетховена, Шуберта, Моцарта, то есть композиторов самого высокого содержания, занимался и сам сочинением музыки



Фредерик д'Ориа-Николя, В. Тропп, Т. Зеликман © Fondamenta

и учился, между прочим, у Шенберга. Он писал серийную музыку, но никогда ее не играл. (Есть только запись какого-то его произведения в четыре руки вместе с сыном.) Он это объяснял тем, что уже получил удовольствие от самого процесса сочинения, а играть ему интересно произведения, которые, как он говорил, «сложнее, чем их можно исполнить». Свою музыку он сочинял для собственного удовольствия, но прекрасно понимал, что она «не тянет» рядом с великими сочинениями. Это признак большой одаренности и ума.

Время покажет, действительно ли великая музыка создается сейчас. Когда я спрашиваю учеников, что им хочется сыграть, они опять возвращаются к сонате Шопена или к музыке Скрябина. Не так уж часто хотят играть современную музыку.

— *Как Вы подбираете репертуар со студентами? У вас есть жесткая линия?*

— Нет, нет. Должна сказать, что очень часто это происходит интуитивно. Если говорить о студентах, я всегда спрашиваю, что им хочется сыграть. Даже школьников спрашиваю. Иногда они по неопытности отвечают:

«Аппассионату». Я говорю: «А ты ноты «Аппассионаты» открывал?» — «Нет, еще не открывал». — «Ну, ты открой, принеси, тогда посмотрим». А иногда им хочется играть что-то такое, что мне в голову не пришло, но им было бы весьма полезно сыграть, и я очень одобряю их выбор. Каких-то догм в подборе репертуара у меня абсолютно нет.

Когда я занимаюсь с совсем маленькими, то тоже не следую какой-то строгой методике, а интуитивно «продираюсь» через трудности начала обучения, чтобы они, наконец, заиграли настоящую музыку. Но я стараюсь не проходить мимо их пианистических недостатков и учить всему как следует. А репертуар, конечно, разный и индивидуальный.

Как-то приходили дети из одной районной музыкальной школы и показывали мне ноты, которые в этом классе ученики по кругу передают друг другу. Я просто ужаснулась: все играют одни и те же произведения. И там уже все отмечено: и пальцы, и нюансы. «Анечка сыграла — передай Машеньке». Перешла в следующий класс — и все повторяется уже со следующей программой. К сожалению, это следствие очень низкого профессионального уровня музыкального образования, когда многие

дети учатся в музыкальных школах просто для мамы, и в конце концов педагоги перестают серьезно думать об их музыкальном воспитании и просто хотят, чтобы какой-то минимум был пройден. Я их не осуждаю, но для меня это, конечно, невозможно.

Разумеется, есть некоторые произведения, написанные для детей, мимо которых не пройдешь, потому что все остальное гораздо хуже. Например, «Детский альбом» Шумана, «Детский альбом» Чайковского, пьесы Грига и «Детская музыка» Прокофьева. Я предпочитаю проходить это, потому что стараюсь всегда давать детям только хорошую музыку. Мне часто приходится сидеть на детских конкурсах: боже, какую же низкосортную музыку там иногда можно услышать! Причем я прекрасно понимаю, что педагог хочет «закамуфлировать» уровень ученика, подобрав что-нибудь такое, чего никто не знает, и в итоге задает ужасную музыку. Разве это может воспитать вкус?!

Мне рассказывали, как учили одну девочку. Она «Первую утрату» Шумана играла, и ей учительница нарисовала такой образ: «Представь, что тебе мама дала ключ от квартиры, чтобы ты, когда придешь из школы, могла сама открыть

дверь. Ты приходишь домой, а ключ потеряла». Вы представляете — это содержание «Первой утраты»! Я, конечно, смеялась, но мне кажется, что даже на самом любительском уровне не следует опускаться до такого популизма. Даже если ребенок очень мало музыкален. Надо пытаться развивать его вкус и по возможности приобщать к музыке.

Я уже слышу возражения бедных педагогов: «Конечно, у вас в школе ученики без слуха не учатся!». Это правда. Но и учить этих детей приходится очень непростым вещам.

— Как Вы выстраиваете взаимоотношения со своими учениками? Вы коллеги, друзья, или есть строгая субординация?

— Мне трудно судить. Многие мои ученики становятся моими друзьями после того, как заканчивают обучение. Мы с ними продолжаем общаться, в том числе и творчески. Вот пример: те ребята, которые играли сонаты Скрябина на фестивале «Лики современного пианизма», уже не учатся у меня. Но наше творческое взаимодействие сохраняется, мы дружим. Фредерик заставил меня записать диск, чем я была очень тронута. Я говорю: «Записывай моего мужа». Он отвечает: «Мужа — обязательно. Но, понимаете, у него есть диски, а от Вас ведь ничего не останется, а я хочу, чтобы осталось». Вы представляете, какое отношение! Я считаю, что это лучшее доказательство дружбы.

А когда они у меня учатся, так я для них, скорее, учитель. У нас отношения совсем не панибратские. Иногда они меня побаиваются, потому что я многого требую. Не люблю, когда они ленятся, и, бывает, ругаю. С некоторыми сразу устанавливаются более близкие отношения, когда выясняется, что больше точек соприкосновения, а с другими более далекие, особенно если речь идет о взрослых студентах. Для маленьких я, конечно, прежде всего учительница. Только потом, когда они заканчивают, они видят, что я, оказывается, человек, что у меня есть обычные человеческие заботы.

Вообще дружба со студентами после школы и вуза зависит от того, что они представляют собой как люди и как дальше складывается их путь. Некоторые (не многие!) вообще отходят от музыки. Но больше от человеческого фактора зависит. Насколько они ко мне привязаны, насколько эгоистичны и живут только лишь собственными делами. Бывает, что некоторые возвращаются по прошествии довольно долгого времени. Они словно уносятся в свое будущее, а потом вдруг оглядываются и понимают, что у них тыл есть

за спиной, и им становится это нужно и дорого.

— Есть ли у Вас иностранные студенты и какая-то специфика работы именно с ними?

— Иностранные студенты есть, но никакой специфики нет. Музыка есть музыка. Я забываю, что они иностранцы.

— Практически все Ваши ученики — лауреаты всевозможных конкурсов. Но есть мнение, что конкурсы — это зло. Что Вы об этом думаете?

Я согласна с этим. Конкурсы — это зло.

Должна заметить, что не все мои ученики — лауреаты. Не может такого быть. У меня много студентов, и не у всех даже данные есть для того, чтобы пробиваться в солисты. Но играть на конкурсах хочется многим. К сожалению, это стало «общим местом». Насколько конкурсы вообще имеют отношение к искусству? Ведь в искусстве спортивная соревновательность совершенно не может иметь места. Ну что, мы устроим конкурс между Рафаэлем, Тицианом и Пикассо? И кто же займет первое место? Это смешно! Настоящий художник не имеет номера.

Кроме того, многие не пойдут на концерт того лауреата, которому первую премию присудили, потому что на самом деле это не всегда интересно. Но, с другой стороны, молодые люди рассчитывают на то, что где-то им выпадет заветный лотерейный билет, который даст им концерты и карьеру — просто они хотят играть. Но что-то можно придумать и другое...

Конкурсы с самого начала себя дискредитировали. Иоганн Себастьян Бах играл на конкурсе, и он в первый раз не прошел в Томаскирхе на должность капельмейстера. Есть даже очень забавная переписка между современниками Баха по поводу того, что достопочтенный маэстро не получил этого места, потому что у кого-то было больше золотых луйдоров. Невероятно, но это показывает суть того, что собой представляют конкурсы.

Другой известный случай был на конкурсе Антона Рубинштейна, когда Бузони не получил первой премии. Надо сказать, что устроители прекрасно понимали несправедливость этого решения, и в виде своеобразной компенсации Бузони был приглашен преподавать в Московскую консерваторию. Он год или больше был там профессором. Кстати, как раз в этот период у него училась Елена Фабиановна Гнесина. Насколько я знаю, он ее даже звал с собой в Италию, прочил ей большую

артистическую карьеру, но сестры Гнесины были одержимы идеей всецело посвятить себя музыкальному образованию в России.

Недавно я читала чье-то остроумное высказывание (еще из XIX века) о том, что среди победителей конкурсов чаще всего лучшим является тот, кто второй, потому что на первой премии сходятся иногда весьма полярные соображения: с одной стороны, необъективные, а с другой стороны, слишком объективные, когда все правильно, никого ничто не раздражает. А у самобытной личности могут быть подчас и преувеличения, которые кому-то могут не понравиться.

Кроме того, конкурсы требуют более или менее стандартного репертуара. Ребята уже знают, что, например, «Юмореску» Шумана и его концерт лучше не играть — это не для конкурса. Там есть свои репертуарные критерии, а это заставляет всех играть одно и то же. Вторая соната Рахманинова — подходит. «Симфонические этюды» в своем компактном варианте — без вставных номеров, которые делают это произведение совершенно иным, прежде всего поэтическим, — тоже подходят. Короче говоря, предпочтительнее те сочинения, где можно продемонстрировать виртуозность, смелость и точное попадание. Конечно, мне это не нравится. Нередко результат конкурса бывает откровенно несправедливым, уже по не объективным причинам, и тогда тем более жалко ребят.

К сожалению, все это уже «перекинулось» и на маленьких детей. Теперь с раннего детства родители мечтают, чтобы их дети были лауреатами. Не успел он еще песенку научиться играть, его уже готовят на конкурс, он несет грамоту и думает, что теперь он звезда. На самом деле в детском возрасте сам еще никто играть не может, и в результате ребенок становится просто кроликом, которого натаскивает педагог, и, собственно говоря, получается соревнование педагогов: кто лучше натаскает. Именно по этой причине бывают всякие перекосы с репертуаром, когда дают детям чрезмерно трудные сочинения, чтобы всех поразить, на них начинается дикое давление, чтобы они выучили этот репертуар, но тогда неизбежно пропускаются какие-то важные этапы развития. Например, Баха ребенок не играет, классику не играет, но зато он убежденно «шпарит» яркую виртуозную пьесу. Я считаю, что это иногда даже безнравственно — проводить над детьми такие эксперименты. Мне постоянно приходится сталкиваться с этим, когда к нам в гнесинскую школу приходят дети в средние и старшие классы из разных мест. Отчасти,



Т. Зеликман, Д. Трифонов, В. Тропп

мне кажется, этот «вундеркиндский бум» спровоцирован и азиатами — китайцами, корейцами...

— *Есть ли у Вас предпочтения среди современных пианистов?*

— Вы знаете, бывает иногда, что кого-то очень интересно слушать, но довольно редко. У меня был такой ученик — Константин Лифшиц, его мне всегда слушать интересно. Он не сделал коммерческой карьеры, не был лауреатом ни одного конкурса. Можно сказать, что у него были данные вундеркинда. Причем не «дутого» вундеркинда — он действительно сразу обращал на себя внимание своим индивидуальным творческим обликом, в нем с раннего детства угадывался музыкант. И двигался он огромными шагами. Будучи еще совсем ребенком, обожал Баха и уже тогда играл его незаурядно. Это и стало одной из главных линий в его творчестве — он закончил школу-десятилетку Гольдберг-вариациями, причем тогда, когда это произведение играли еще довольно редко.

— *Да и сейчас их не в школе играют.*

— Да, конечно... Но я видела китайку, которая чуть ли не в одиннадцать лет их исполняла. Конечно, запомнить это можно, тем более когда пальцы бегают.

Но Костя выучил их в 16 лет и играл очень интересно. Его запись, которую японцы сделали через три дня после его школьного выпускного экзамена, была номинирована на «Грэмми», хотя ему было только семнадцать. «Грэмми» он все же не получил, но был среди пяти очень известных артистов — номинантов на премию. В его репертуаре целиком присутствуют «Искусство фуги», «Хорошо темперированный клавир», «Музыкальное приношение», все партиты, все сюиты. Помимо этого, он играет массу сочинений других композиторов.

В последнее время он мало выступает в России, но, когда недавно играл, многие слушатели испытали настоящее эмоциональное потрясение от его уровня. Играть на конкурсах ему было совсем ни к чему просто потому, что на него обратили внимание известные импресарио, когда ему было лет двенадцать, и стали его приглашать на гастроли.

— *Это очень редкий пример.*

— Да. А до него был Женя Кисин, и те же самые люди, которые устраивали концерты Жене, стали интересоваться и Лифшицем. После окончания десятилетки он поехал в Лондонскую Королевскую академию к Хэммишу Милну, куда его взяли без всяких

экзаменов: просто послушали его диски и предложили поступать сразу в аспирантуру. Ему, как я уже говорила, было семнадцать лет.

Сейчас среди прочего он играет и много современной музыки, замечательно разбирается во всем этом, потрясающе читает с листа, а главное — всегда идет своим путем. Это не значит, что у него огромное количество концертов. Такой музыкант всегда особняком стоит, и он никогда не добивался громкого успеха, потому что тогда надо было бы играть другой репертуар. Ему сейчас исполнилось сорок лет, и он уже давно существует совершенно самостоятельно. Слушая его, я часто забываю, что это мой ученик, и никогда не знаю, какая будет интерпретация. Она для меня почти всегда неожиданна, иногда он совершает в музыке замечательные открытия...

Есть еще очень талантливые молодые люди. Например, нашу школу заканчивал Юра Фаворин. Это очень интересный музыкант. Я его наблюдала в течение всего его пребывания в школе. Он тоже особенный и тоже не по курсам специалист, хотя, в отличие от Лифшица, неоднократно в них участвовал. Понимаете, все же те, кто не «матается» постоянно по конкурсам, часто бывают интереснее и развиваются каким-то своим путем.

Сейчас все очень увлекаются Люка Дебаргом. Я не буду делать прогнозы. Хотя, безусловно, он очень талантливый молодой человек, но ему еще предстоит себя найти.

— *А Вам не показалось, что сонаты Шуберта в его исполнении [20.12.2016 в Концертном зале Мариинского театра — прим. ред.] были несколько аморфными по форме?*

— Мне кажется, они не были аморфными. Но его свободный и немножко волюнтаристский подход к музыкальному времени говорит о том, что стилистической культуры ему пока не хватает. И поэтому Шуберт у меня вызвал вопросы. Если играть такую музыку претенциозно, она многое теряет. Например, ля-мажорная соната (Соната № 13, D. 664) — это почти Моцарт. Есть такая музыка, в которой какие-то наши идеи, сугубо от ума идущие, не должны быть слышны. Мне кажется, когда речь идет о таком явлении, как Шуберт, исполнитель не должен создавать никаких препятствий естественному течению музыки. Самое лучшее — это чтобы слушатели о нем забыли, и оставалась лишь струящаяся божественная музыка — без посредников... А в Шимановском (Соната для фортепиано № 2 A-dur, op. 21) было видно, что он может охватить очень сложную и масштабную форму, и в этом отношении он был очень смелым и ярким.

— *Один из Ваших самых знаменитых учеников — Даниил Трифонов — поехал продолжать обучение в США к Сергею Бабаяну по Вашей рекомендации. Почему именно к нему?*

— Даниил заканчивал школу, уже будучи лауреатом серьезных конкурсов. Я принципиально не собиралась начинать делать ему карьеру с 9 лет. Все происходило постепенно, естественным образом. Хотя он играл на конкурсах и ему этого хотелось — он вообще очень любил выступать, это его стимулировало к занятиям, — он успел пройти все необходимые стадии профессионального становления талантливого ребенка, и я считала это исключительно важным. Когда он получил Гран-при «Щелкунчика», он был так счастлив, прижимая к груди врученную ему деревянную игрушку! В последнем классе школы он стал лауреатом первой премии в Сан-Марино, а это уже взрослый конкурс, где можно участвовать до 32 лет, и он считается значимым, потому что победителю предоставляется менеджмент. Даниле было 17! Сразу после конкурса он получил ангажементы, и у него появился свой импресарио.

Даниил по складу своей индивидуальности — блестящий виртуоз и при

этом очень одухотворенный и артистически одаренный музыкант. И меня не удивляет его успех на конкурсах. Вообще, у каждого своя судьба...

Все началось с того, что Данила стал стипендиатом Фонда Орбеяна, этот фонд спонсировал из Америки некий Гузик. Мне предложили, чтобы Данила участвовал в прослушивании на стипендию этого фонда. Его родители не были миллионерами — наоборот. Каждый раз он ко мне приезжал из-за города на трех видах транспорта. Однажды в гололед он гнал себя на маршрутке, упал и сломал руку — в самый неподходящий момент, когда надо было через два дня на концерте играть с оркестром. Вообще я восхищаюсь его родителями — они все сделали и многим пожертвовали для того, чтобы дать сыну настоящее профессиональное образование: они переехали ради него из Нижнего Новгорода, с трудом купив квартиру под Москвой. Мама не могла работать, потому что надо было мальчика возить на электричке, на маршрутке, на метро в школу и обратно — не отпустишь же его маленького одного. Папа, который был композитором, фактически сменил профессию, так как надо было зарабатывать: кормить семью, нести все эти транспортные расходы и прочее. Жили они очень скромно, и я была рада возможности стипендии для Даниила. К. Орбеян — глава фонда — сразу его «раскусил», и буквально на следующий день ему предложили ехать на гастроли в Америку. Там он с большим успехом выступал дважды, в том числе в малом зале Карнеги-холла в Нью-Йорке и в Калифорнии, одно отделение играя соло, а другое аккомпанируя талантливым детям-инструменталистам. Он там всем очень понравился, и Гузик предложил оплатить его учебу в Америке, куда бы он ни поступил. Встал вопрос, куда же ему ехать. Орбеян ему предлагал разные варианты, но мне казалось, что Даниле не это надо, тем более что он был еще очень юным — ему только что исполнилось 18 лет.

Сергея Бабаяна я знала только понаслышке, говорили, что студентов он очень воодушевляет. Я навела справки у моих знакомых в Америке, и это подтвердили. Тогда я предложила: «Может, тебе в Кливленд поехать, к Бабаяну?». Родители тоже поддержали эту идею. Не могу сказать, что я очень хорошо знала, куда его отправляю, но так или иначе у Данилы началась звездная карьера! Он давно мечтал о Шопеновском конкурсе в Варшаве. До этого мы с ним ездили в Китай на юношеский конкурс Шопена, когда ему было четырнадцать лет, где он стал лауреатом, и часть репертуара у него уже была в руках. После

успеха в Варшаве, воодушевившись, подали заявки на конкурсы Рубинштейна, Чайковского. У меня были сомнения, надо ли сразу на стольких конкурсах играть, но — победителя не судят!.. Получилось так, что у Даниила сейчас огромное количество концертов, он стал безумно смелым, проявил свои виртуозные и артистические качества очень ярко, и, конечно, ему это дало возможность себя почувствовать очень свободно за роялем.

Данила обладает очень яркой способностью увлечь за собой аудиторию, он полностью выкладывается на концертах. Иногда даже страшно, хочется, чтобы он немного поберег себя. Надеюсь, что ему все же удастся постепенно снизить скорость этого концертного марафона, и у него появится время для размышлений о том, что он уже сделал, и для обдумывания того, что еще предстоит сделать. Это необходимо каждому настоящему художнику, а Даниил, безусловно, относится к разряду очень одаренных.

— *На фестивале в Санкт-Петербурге Ваш класс исполнял все сонаты Скрябина, но не по порядку. Почему Вы выстроили их именно таким образом?*

— Вы знаете, здесь несколько резюнов. Главное в том, что если их играть по порядку, то очень трудно построить два отделения, потому что первое будет вдвое больше второго. С другой стороны, слушать подряд поздние сонаты публике тяжело. В поздних сонатах Скрябин уже как бы обитает в космосе, и нам открываются разные ракурсы и драматические коллизии этого космического пребывания. Там много схожего материала. Тем не менее они все разные: в каждой своя форма и своя особенная замечательная тема. Но форма очень сложная, слушатель ее не очень улавливает, хотя на самом деле это всегда идеальная сонатная форма. Поразительно, что у позднего Скрябина эта строгая сонатная форма выглядит как непрерывная импровизация. Мастерство не поддается описанию!

Когда чередуют эти «космические экскурсии» с более ранними сонатами, которые еще тяготеют к эпохе романтизма — к Шопену и Листу, публике это интереснее слушать. И, кроме того, получаются относительно пропорциональные между собой два отделения. Кроме того, когда я обдумывала порядок исполнения сонат, я старалась сделать так, чтобы один человек не играл подряд две сонаты. В итоге прозвучала Первая, потом — последняя, дальше Вторая и Шестая, после Третьей — Восьмая. Мне кажется, что

этот контраст помогает слушателям. Но так или иначе мы все время ощущаем, что находимся в мире Скрябина.

Мне хочется сказать несколько слов об исполнителях сонат. Все четверо — Константин Шамрай, Роман Мартынов, Александр Кудрявцев и Фредерик д'Ориа-Николя — очень талантливые и очень разные молодые пианисты. У каждого своя творческая индивидуальность и своя судьба, но все они — настоящие музыканты. Между ними есть небольшая разница в возрасте, но в определенный период они все одновременно учились в моем классе: кто-то еще был в школе, а кто-то уже стал студентом. В данном случае главное, что их объединило, — это любовь к Скрябину. Я счастлива, если в этом есть и некоторая моя заслуга. Трое из них (кроме Фредерика, который учился у меня только в Академии) еще школьниками, стали лауреатами конкурса юных пианистов на стипендию имени Скрябина, который уже лет 20 ежегодно проходит в скрябинском музее. С тех пор они регулярно играют там концерты, и Скрябин так или иначе присутствует в их репертуаре. Так что состав исполнителей сонат Скрябина отнюдь не был случайным!

Цикл из десяти сонат мы уже однажды исполнили в Москве в конце 2015 года в гнесинской школе и в музее Скрябина, к 100-летию со дня смерти композитора. Но тогда состав исполнителей был более многочисленным — в тех концертах, помимо нынешних «скрябинистов», приняли участие мои студенты из Академии и даже двое школьников. Но и тогда нынешние четверо моих, уже бывших, учеников были значительной «группой поддержки». На этот раз у нас возникла идея, чтобы ребята вчетвером сыграли эту программу на петербургском фестивале.

Мне кажется, что исполнение сонат разными пианистами, каждый из которых по-своему тонко чувствует стиль Скрябина, вносит дополнительное разнообразие и делает более интересным и менее утомительным для публики прослушивание всего цикла.

— *Есть ли музыкальное направление или, может быть, автор, музыка которого Вам особенно импонирует?*

— Музыканту задавать такой вопрос довольно сложно, потому что я увлекаюсь той музыкой, которую прохожу сейчас. Ты должен любить то, что сейчас интерпретируешь, жить этим. Вообще музыка — это проявление любви.

А если говорить о том, что я сама играла больше всего, то это Шуман, Бетховен, Шуберт. Ну и, конечно, нельзя

было не полюбить Скрябина после концертов Софроницкого. Еще я много играла старинную музыку, любила Куперена, французских клавеснистов. Я всегда больше играла классику. Шопена тоже, но не в такой степени. Многие произведения я больше люблю в исполнении других пианистов, потому что мой идеал интерпретации, например, Рахманинова иной, чем я могу своими руками сыграть. У меня маленькие руки, и хотя я всегда играла серьезные и трудные вещи, но все-таки не Третий концерт Рахманинова. Но увлекает в музыке меня многое: Дебюсси, Равель, Хиндемит — совершенно необыкновенный композитор!

О Бахе я вообще не говорю. Он — музыкальный бог. Что такое музыка Баха, я стала по-настоящему понимать уже в зрелом возрасте, когда столкнулась вплотную с «Искусством фуги». Я поняла, почему многие великие композиторы считали это чем-то недостижимым. Как можно было создать такое мироздание — это непостижимо! Не так давно я узнала, что для Шопена Бах был недостижимым идеалом. Шопен ведь был очень закрытый человек, и он не очень воспринимал чужую музыку, в своем мире жил. Например, он не любил Бетховена, который казался ему грубым. Но я прочтала, что на пюпитре у него всегда стоял «Хорошо темперированный клавир». И недавно даже вышло во Франции издание «Хорошо темперированного клавира» с пометками Шопена.

Оказывается, когда Моцарт познакомился с «Искусством фуги», он некоторое время не мог сочинять: ему казалось, что он ничего не умеет. И он начал от руки переписывать «Искусство фуги», каждый голос отдельно, сделав переложение для квартета. Вот таким образом он это изучил! Для таких людей «познакомиться» с чем-то — значит знать каждую ноту. В результате его поздние произведения, в том числе «Волшебная флейта», очень обогатились полифонически, но, конечно, в особом, «моцартовском» преломлении.

В преподавании роль Баха, полифонии не может быть недооценена. Настоящий музыкант (а пианист в первую очередь) должен быть способен слышать, контролировать и вести разные голоса, потому что рояль — это полифонический инструмент. Если вы умеете соединить три независимых голоса между собой, умеете придать каждому свой тембр и выразительность, то, конечно, мелодию с аккомпанементом вы уже по-другому слышите и исполняете. Поэтому я думаю, что с детьми надо с самого начала как можно больше играть Баха.

Для выработки хорошего пианизма, мне кажется, есть два композитора — Бах и Шопен, этого достаточно. Какая-нибудь Английская сюита или концерт Баха, которые выучит ребенок, гораздо больше пользы принесут, чем несколько этюдов. Вы так или иначе будете вынуждены контролировать ровность и отчетливость артикуляции, сочетание голосов, выразительность мелодических линий — придется слушать себя. Это нельзя бездумно «отбарабанить», как подчас детки «запускают» этюд Черни. А другая сторона — это legato, пластичный и мелодичный пианизм Шопена. Конечно, нельзя все ограничить только этим, но это два полюса, которых достаточно, чтобы выработать пианизм. Может быть, это покажется слишком упрощенным, но мне думается, все остальное к этому прикладывается...

— *Запомнилось Ваше высказывание: «В педализации слышен уровень мышления музыканта».*

— Мне кажется, что педализацию недостаточно учитывают как художественное средство, имеющее огромное значение в интерпретации. Причем в самых разных стилях. В Скрябине на одной гармонии может быть целая страница, и если не надо менять педаль, получается совершенно иная, особая атмосфера звучания. То же самое у импрессионистов — иногда очень длинная педаль. Иногда педаль абсолютно меняет звуковую картину. В то же время, конечно, игра без педали — это еще одна, тоже необходимая, краска. И в классической музыке, кстати, она бывает очень нужна, но именно здесь требуется очень тонкое и виртуозное владение педалью. Например, в Моцарте благодаря педали словно свет может озарить звучание, и вместе с тем вы не имеете права запедальить паузы или нарушить мелодическую ясность и прозрачность пассажей.

Иногда даже вполне виртуозные пианисты играют с очень примитивной педалью. И мне это режет ухо. На самом деле это очень важное и в то же время индивидуальное художественное средство, оно связано с особенностями творческой личности. Есть исполнители более «графичные», которые не берут много педали, а есть другой тип исполнителей — более романтического склада, для которых краска имеет очень большое значение, и тут огромную роль играет педаль. Вообще педализация очень много говорит не только об индивидуальности исполнителя, но и о его музыкантском уровне.

Например, Рихтер на первый взгляд брал педаль немного, но я видела, как интересно он это делал: иногда он



непрерывно вибрировал ногой. То есть он как бы играл все время с педалью. Мне как-то пришлось сидеть на его концерте в первом ряду так, что перед носом у меня была его нога — это было очень любопытно. В поздний период своей концертной деятельности он стал весьма интересно играть Баха. Помню, он исполнял Английские сюиты, Французскую увертюру — там было очень много педали, в отличие от того, как он играл раньше. И я поняла, что ему хотелось создать эффект игры в соборе — имитацию звучания гулкового пространства. Я сделала такой вывод, потому что это повторялось в разных залах и в разных сочинениях Баха. Рихтер все время вибрировал педалью, но так, что это не искажало полифонию: все голоса были слышны и имели разные тембры, и вместе с тем создавалась особая звучащая аура. Он это «изобрел» в конце жизни, явно нашел что-то новое. Подражать такой игре невозможно — для этого надо иметь невероятный уровень мастерства.

Творческие люди непредсказуемы, они меняются в течение жизни. Как сильно менялся Гилельс! Его владение звучанием инструмента совершенствовалось всю жизнь, и уже в последних

концертах это было что-то запредельное, божественное. Человек все время искал, шел своим путем, причем иногда через неудачи, и, наконец, в самый последний период своей жизни он играет «Хаммерклавир» — надо иметь мужество, чтобы выучить и сыграть его, будучи в преклонном возрасте. Я была на том концерте, и, когда он играл медленную часть, смотрела в зал и думала: слышала ли я когда-нибудь, чтобы здесь так звучал рояль?

Его творческая жизнь — это путь настоящего художника. Вот такие люди должны быть идеалом для молодых исполнителей!

Мы слышали живого Горовица в Москве. Никогда не забуду этого рiано! Именно рiано. Но ведь и он очень сильно менялся. В последнем периоде стал играть проще, поэтичнее, мягче. Услышав его рiано в зале, я просто себе не поверила. Когда он начал играть сонату Скарлатти, которой открывалась его программа, было непонятно, откуда возник звук! Все-таки так или иначе всегда слышен момент удара, а здесь его не было, как будто это рiано возникло из воздуха. Никакая звукозапись не в состоянии этого передать.

Всегда в собственном развитии надо отталкиваться от таких явлений. Важно исходить из самых высоких образцов и у них учиться. Тогда есть шанс реализовать все лучшее, что есть в тебе самом. До идеала, звезды никогда не достать. Но это и есть стимул для любого художника: звезда всегда будет отдаляться. Так было у самых великих, они всегда шли дальше, всегда были собой недовольны, даже делали паузы, перерывы в творчестве. У Горовица были жуткие кризисы, когда он переставал играть, чувствовал, что, как говорится, «буксует», повторяется. А такой художник, как он, не мог этого пережить. То же самое было у Софроницкого. После пятилетнего перерыва, когда он перестал играть в больших залах, изредка выступая только в музее Скрябина, его последние концерты были просто невероятными! Впечатления, которые были связаны с его концертами, перекрывают все! Это был гениальный артист, у которого великие произведения действительно словно переживали второе рождение.

Я помню один концерт, когда он играл сонату Листа. Я этого никогда не забуду: когда он кончил играть, люди были не в состоянии аплодировать, в зале стояла мертвая тишина. Не только у меня — у всех было ощущение, что только что перед нами завершилась чья-то грандиозная жизнь, и только спустя какое-то время публика разразилась овациями.

Однажды, когда я училась на первом курсе института, осенью я услышала, как он играл «Крейслериану». Я была под таким впечатлением от этой вещи, что за зимние каникулы ее выучила. Он открывал какие-то удивительные миры, после его концертов хотелось заниматься. Так не всегда бывает: порой очень совершенная игра подавляет — ты чувствуешь, что ничего не умеешь, а после Софроницкого, наоборот, хотелось скорее сесть за рояль.

Главное всегда — идти от музыки, всегда быть готовым удивляться ей. Я часто спрашиваю своих учеников: «Ты бы мог это сочинить? Тебя не удивляет, как это родилось?». Ведь исполнитель и творец все-таки стоят на разных уровнях. Творец выше исполнителя. Исполнитель может подняться и стать почти конгениальным творцу — были в истории такие артисты, которые становились почти соавторами музыки, но все-таки не авторами. Я часто думаю, как мог прийти Шопену в голову пассаж в начале Первого скерцо? Что должно было у него внутри происходить, чтобы родился такой деформированный пассаж-вихрь? Мне кажется, что этого изумления перед гением часто не хватало нашим исполнителям. ■



Ольга БЕР: «НАД ОФИЦИАЛЬНЫМ СТАТУСОМ НАШЕЙ ПРОФЕССИИ НАДО ЕЩЕ РАБОТАТЬ»

— Недавно Гильдия пианистов-концертмейстеров в одиннадцатый раз провела Школу концертмейстерского мастерства. Чем она отличалась от предыдущих?

— У Школы существует сложившийся распорядок: недельный курс занятий — ежедневные мастер-классы, каждый из которых длится около трех с половиной часов. В этот раз за семь дней работы Школы в них участвовало семеро преподавателей. Однако каждый год случаются и события особой важности, в этот раз их было больше обычного. Во-первых, Школу очень украсил приезд такого замечательного концертмейстера, музыканта, пианиста, как Ивари Илья. Нам давно хотелось сотрудничать, но договариваться с ним надо было заблаговременно, его гастрольная жизнь расписана надолго. Наконец, это удалось!

Во-вторых, практические занятия с Илизой Эльфатовной Сафаровой, специалистом в области профессиональных заболеваний рук. Она — последовательница Валентины Гутерман, автора книги «Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук». Илиза Эльфатовна развивает ее методику, много работает в Москве, похожие занятия она недавно проводила в Центре поддержки профессионального здоровья музыкантов Полины Осетинской. Приятно, что направления нашей деятельности совпадают: оказалось, что идея витает в воздухе и очень востребована. Мы планировали провести нашу встречу еще год назад, но Илиза Эльфатовна не смогла приехать. А в этом году приехала, и количество желающих участвовать оказалось гораздо больше, чем мы ожидали.

— Как проходили эти занятия?

— Они проходили уже после основных и предназначались для ограниченного количества слушателей. Поскольку это практические занятия, в каждой группе может быть до 15 человек, тогда как на наших мастер-классах идет индивидуальная работа на сцене с ансамблем, а остальные наблюдают и набираются опыта. Я ожидала, что сформируются одна-две группы, но их получилось целых три: таким образом, с Илизой Эльфатовной у нас занимались почти 50 человек. Это свидетельствует о важности темы: у многих коллег есть зажимы и иные неудобства, связанные с игрой, в том числе доставляющие боль. В то же время люди пытаются понять, какие физиологические и психологические процессы происходят во время игры на инструменте, какие мышцы в ней задействованы. Это было новое направление нашей работы, и оно оправдало себя.

В 2014 году журнал «PianoФорум» представил материал, посвященный 10-летию Гильдии пианистов-концертмейстеров России. Она была создана Марией Баранкиной и Ольгой Бер в декабре 2003 года; в сфере ее интересов — вопросы социального и творческого статуса профессии, помощь в трудоустройстве, поддержка конкурсов и фестивалей, организация творческих школ, лекций и мастер-классов с участием российских и зарубежных специалистов. Ольга Бер окончила Московское училище им. Ипполитова-Иванова и Государственную классическую Академию им. Маймонида (кафедра высшего концертмейстерского мастерства), а в 1997 году — ассистентуру-стажировку (класс проф. А. Бахчиева). Работала концертмейстером в вокальном классе Академии, преподавала фортепиано и концертмейстерское мастерство. С 2000 работает концертмейстером в классе проф. В. Попова на кафедре деревянных духовых и ударных инструментов Московской консерватории. О работе Гильдии последних лет и о прошедшей недавно Школе концертмейстерского мастерства Ольга Бер рассказала в интервью журналу «PianoФорум».

В-третьих, мы провели концерт участников Школы — этот опыт тоже был первым и тоже очень удачным. В Татьянин день, 25 января, в библиотеке имени Гоголя на сцену вышли слушатели и участники Школы: идея концерта состояла именно в том, чтобы дать им возможность профессионально проявить себя. Публика принимала очень тепло, концерт очень подходил к студенческому празднику, и мы старались провести его в праздничном духе: назвали программу «Вокруг света в Татьянин день», представили музыку композиторов почти со всех континентов.

— Сколько участников в этот раз было на занятиях Школы и откуда они приехали?

— Было представлено около 45 городов. В том числе Улан-Удэ, откуда ежегодно приезжают 3–4 человека, наши постоянные слушатели. Постоянно приезжают из Казахстана,



О. Бер, И. Илья, Н. Белькова

из города Уральска. Из Сургута, Новосибирска, Ростова-на-Дону, Симферополя. Двое из Читы. Одна слушательница из Якутска. Тула, Иваново, Великие Луки, Тольятти, Орел, Смоленск и, конечно, Петропавловск-Камчатский. С этим городом у Гильдии особые отношения, там уже, можно сказать, наша творческая ячейка образовалась, отсюда много людей в Гильдию вступило. В прошлом учебном году я дважды съездила в Петропавловск-Камчатский, где встретила коллег, заинтересованных нашей работой. Там живут два особенно активных члена Гильдии, они приезжают на занятия Школы уже не первый год и очень помогают в распространении информации о Гильдии и Школе. В результате в этом году приехали трое концертмейстеров с Камчатки.

Всего слушателей и участников было более 160. 60 с небольшим — те, кто выходил на сцену, активно участвовал в работе Школы (сюда включены и концертмейстеры, и солисты) и получил специальный диплом участника. Примерно 110 человек получили Свидетельства слушателей. Это люди, посетившие не менее пяти занятий. Концертмейстеры, выступавшие на сцене и активно посещавшие занятия, получили оба Свидетельства. Как и прежде, все наши занятия записываются на DVD. С 2015 года мы сотрудничаем с профессиональной студией фото- и видеосъемки «Камертон». Лучшие из этих записей мы дарим победителям конкурсов, которые поддерживает Гильдия.

— *Мы беседовали с Вами три года назад. Как изменилась Школа за прошедшее время?*

— В первую очередь, расширились возможности того, что она может дать слушателям. Помимо тех семи занятий, которые мы предлагаем обычно, и дополнительных, о которых я уже сказала, мы дали участникам Школы возможность посещения занятий в ЦМШ, Гнесинской школе, ДМШ при АМУ при консерватории, в других ДМШ Москвы. По договоренностям с руководством и преподавателями этих учебных заведений наши слушатели могли туда беспрепятственно ходить. По вечерам мы организовывали посещения концертов, в первую очередь в консерватории. В этом году параллельно с занятиями Школы в ЦМШ шли предварительные прослушивания II Международного конкурса пианистов Владимира Крайнева. Многие слушатели Школы смогли побывать на этом интереснейшем музыкальном событии. Мы и раньше стремились охватить различные сферы профессиональных потребностей и интересов наших «школьников», но такого масштаба, как в этом году, у нас еще не было.

Три года назад во время занятий Школы мы провели большую конференцию «Искусство пианиста-концертмейстера:

теория и практика» и по ее материалам выпустили сборник. Люди с огромным интересом к нему относятся, и мы по мере сил стараемся его распространять, поскольку концертмейстерской литературы не хватает. Также мы распространяем DVD с мастер-классами. С 2014 года мы сотрудничаем с Благотворительным фондом поддержки музыкального искусства Елены Образцовой. Я рада нашему обоюдному интересу; во время занятий Школы мы предлагаем издания из серии «Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера» под редакцией Важи Чачавы, выпущенные Фондом, а также диски, среди которых записи мастер-классов Елены Васильевны, сделанные на ее Школах вокального мастерства. В свою очередь, Фонд два раза в год проводит Школу имени Образцовой, приглашая для проведения мастер-класса Марию Наумовну Бер, бессменную ведущую наших мастер-классов. А если говорить о традициях нашей Школы, у нас есть два основных педагога — Александр Зиновьевич Бондурянский и Мария Наумовна Бер. Они каждый год дают мастер-классы, которые проходят с неизменным успехом. Третьим, пока был жив, оставался Важа Николаевич Чачава. По приглашению Гильдии он провел девять мастер-классов, пять — в рамках Школы и еще несколько вне ее.

— *Как существует Гильдия без Марии Баранкиной, вместе с которой Вы ее создали?*

— Идея создания Гильдии принадлежала в первую очередь Маше, и на протяжении первых десяти лет все делалось нами вместе. Я больше занималась исполнительской работой, Маша была «мозговым центром». Без Маши очень тяжело, а одной этим заниматься невозможно, для сохранения организации нужно несколько человек. Сегодня исполнительский директор Гильдии — Наталья Белькова, доцент Московской консерватории, очень хороший музыкант и великолепный концертмейстер. Мы многое делаем вместе, при этом у каждой есть свой круг обязанностей; идея концерта участников Школы целиком принадлежала ей.

Мы также много лет сотрудничаем с «Арт-Центром» и его основательницей Еленой Лашенко. Гильдия принимает участие в проектах, организованных компанией, среди которых конкурс «Дети в мире старинной музыки».

— *Одной из целей работы Гильдии было создание профсоюза, который охранял бы права ваших коллег, помог изменить статус профессии на государственном уровне. Удалось ли ее достичь?*

— Не совсем. За это время многое осложнилось. Были обсуждения темы на высоком уровне, но это пока не дало положительных результатов. Однако есть творческие моменты, которые не менее важны и которые радуют. Когда люди видят, что их работа нужна, что для них что-то делается, это поднимает их значимость в собственных глазах и в глазах коллег. В данном случае я имею в виду конкурсы. Их сейчас вдруг стало даже слишком много, статус у них самый разный, некоторые называются международными, но в реальности это не всегда так. Появилось и развивается много конкурсов концертмейстеров, которых прежде не было почти совсем! Были отдельные, один из них Важа Чачава проводил, очень трудный и серьезный конкурс. А сейчас проходят конкурсы разного плана и разного уровня сложности. Часто концертмейстерская номинация есть внутри общих конкурсов по всем музыкальным специальностям, но есть и специализированные конкурсы концертмейстеров. Появилось также немало интернет-конкурсов, где есть концертмейстерская номинация. Эта возможность получить лауреатское звание очень важна. В том числе для поддержания и поднятия престижа нашей профессии. А над официальным ее статусом еще надо работать. ■

Константин ЛИФШИЦ: «НАДО ИГРАТЬ НЕ ПО-ШОПЕНОВСКИ, А ШОПЕНА»

— Вижу, что у Вас на рояле разложены ноты предстоящего концерта. Тогда прямо к делу! В выборе программы для сольного концерта Вы представили оригинальное прочтение негласного правила «трех Б» (Бах, Бетховен, Брамс): в Вашей интерпретации это Берд, Булл и Брамс¹. Это часть той самой «Игры без правил»?

— Так случайно получилось! Действительно, Баха и Бетховена в программе нет. Так сложилось. Я уже играл Вариации Брамса в сочетании с этюдами Листа — это была программа в два вечера подряд. И совсем иная программная концепция, как Вы понимаете. А летом играл старинную английскую музыку, конкретно эти пьесы, которые завтра прозвучат, уже в сочетании с Гольдберг-вариациями Баха. И, когда мне предложили выступить в абонементе «Игра без правил» с программой на час, меня очень привлекла идея сочетания двух стилистически разных пластов. Программа, на мой взгляд, совершенно замечательная, она соответствует моему представлению об идеальной концертной программе без перерыва. Не люблю эти паузы в концерте вообще. Считаю, что форма концерта в два отделения себя изжила, хотя многие приходят именно пообщаться в перерыве, но исполнителя это рассредоточивает. Мне, например, тяжело, когда после первого отделения слушатели приходят, начинают поздравлять. Все настроение уходит, и второе отделение идет абсолютно «под

¹ Сольный концерт 13 ноября 2016, «Дом на Знаменке» (Органный зал МССМШ им. Гнесиных). В программе вечера: Дж. Булл, У. Берд, И. Брамс.

Еще в 1995 году, будучи учеником Гнесинской десятилетки К. Лифшиц был удостоен престижной премии ЕСНО Klassik в номинации «Лучший молодой артист года» за свой первый диск, а выпущенная в 1996 году запись «Гольдберг-вариаций» И.С. Баха была номинирована на премию Grammy и оценена музыкальным критиком издания «The New York Times» Э. Росштейном как «самая сильная пианистическая интерпретация со времени исполнения Гульда». В багаже пианиста — обширный репертуар монографических программ: «марафоны» Баха, Бетховена, Дебюсси, Шопена, Шостаковича; выступления в лучших концертных залах мира, сотрудничество с выдающимися дирижерами и музыкантами. Сегодня пианист и дирижер К. Лифшиц — член Лондонской Королевской академии музыки и профессор Люцернской консерватории (Швейцария).

Об исполнительских иллюзиях, о музыкальной правде и ее значении в постижении замысла композитора, о праве артиста на ошибку и о совершенстве несовершенства, о границе между хорошей игрой на инструменте и профессиональным музыкантом, о психологическом музыкальном произведении, мышлении дирижера и силе оптимизма обозреватель «PianoФорум» побеседовал с Константином Лифшицем накануне его сольного концерта в рамках абонемента с ярким названием «Игра без правил», автором идеи которого является Михаил Хохлов, директор Гнесинской школы-десятилетки.

рояль»! Я даже иногда скрываюсь где-то в антракте, чтобы меня никто не нашел, чтобы сохранить нужное состояние. Словом, антракт я переживаю мучительно. Вроде бы ты должен отдохнуть, но на самом деле отдохнуть не получается, а энергия уходит. Вообще, я часто замечаю, что первое отделение удачнее, хотя раньше считал, что ко второму отделению разыгрываешься. Оказалось, нет. С того момента, как я стал еще в школе играть концерты в двух отделениях, мне всегда было проще в начале

концерта. Даже если что-то неудачно сыграно, сама энергия, настрой в начале — самые лучшие: отдача идет полноценная. Поэтому мне нравится формат концерта без антракта.

— Концерты в абонементе «Игра без правил» предусматривают также беседу со зрителями после выступления. Насколько привычен для Вас такой формат?

— Бывает, что после концертов в других странах публика хочет



Светлана Елина



Сона Андреасян

Феликс Грюншлосс



пообщаться и задает вопросы. Это обычный стандартный набор вопросов: люди интересуются, например, сколько я занимаюсь, и я начинаю придумывать какую-нибудь ерунду. Людям это очень нравится, и чем больше глупостей ты им говоришь, тем более им кажется, что все серьезно, по-настоящему. Завтра, я думаю, будет другая ситуация: будут люди, которые меня знают, будут много музыкантов, и я думаю, что будут интересные вопросы. Можно будет какие-то смешные ответы дать.

— *Свой любимый вопрос я все же задам сразу: почему русская фортепианная школа считается лучшей? На эту вечную тему мы не так давно общались с Даниилом Трифоновым, который, как и Вы, учился в школе у Татьяны Абрамовны Зеликман. И он предположил: потому, что она в себя впитала лучшее из всех мировых школ. Действительно, когда братья Рубинштейны основывали Московскую консерваторию, они пригласили лучших педагогов со всего мира...*

— Зато сегодня у нас никого не приглашают. Посмотрите на другие страны: Германия, Франция, Италия, Швейцария... Там стараются приглашать иностранных специалистов. Америка — это вообще сборная солянка. У нас же сейчас в принципе иностранных специалистов нет.

Да, у нас пианисты сильные, но само ощущение: «Как это мы пригласим какого-то из Франции? Мы же лучше всех. Мы же центр мира!». В этом есть и негативные стороны. Да, школа очень сильная, но она не универсальна, как любая другая школа: она идеально подходит для определенного репертуара. Эта тенденция похожа на то, что происходит в российском театре: школа психологической драматургии идеально работает для драматических произведений...

— *В этом как раз суть системы Станиславского.*

— Да, а, скажем, греческая трагедия в этом контексте абсолютно не функционирует, потому что наша драматургия не способна ее передать, это

абсолютно иная техника, иные законы. Так же я могу провести параллель и с фортепианной школой.

— *Вы упомянули характерный для русской школы репертуар: в чем, по-Вашему, сильна русская исполнительская традиция, помимо русской музыки, разумеется?*

— Помимо русской музыки, это романтика, безусловно. Лист, Брамс, мейстами Бетховен. Но тот же Бетховен требует уже немного другого измерения. Шопен — вообще специальная тема, считается, что сложно найти прирожденных шопенистов. Хотя мне эта точка зрения не очень близка. Я считаю, что Шопен — достаточно крупный композитор, чтобы выдержать совершенно разные подходы к его музыке.

— *А в каком репертуаре русская школа не то чтобы проигрывает, но идет «по касательной»? Немецкая музыка? Барочная музыка?*

— В принципе, вся ранняя классика. Все, что включает ранняя классика,

на музыканта и в чем это выражается сейчас?

— Все они произвели на меня большое впечатление. Естественно, ни с кем из перечисленных музыкантов, кроме Татьяны Абрамовны в Москве, не было многолетнего методического обучения. Это была работа с готовым материалом — хорошим или плохим, но с которым они уже могли что-то сделать.

— Очевидно, что с хорошим материалом.

— Ну это все относительно (речь, разумеется, не идет о работе, проведенной Татьяной Абрамовной). Если говорить о влиянии, то назову прежде всего музыканта, с которым мне больше всего хотелось общаться: это китайский пианист Фу Цун. Сейчас ему 82 года, он, слава Богу, жив и до сих пор работает. Он уехал в Варшаву и получил приз за лучшее исполнение мазурок Шопена; это им восхищался Герман Гессе, услышавший его по радио. Цун из очень культурной семьи, его родители были знаменитыми переводчиками с французского на китайский, перевели всего Бальзака. И, когда в Китае произошла культурная революция, они покончили с собой, а он после конкурса остался в Польше и затем эмигрировал в Англию. Трагическая судьба. Я с ним познакомился в Англии, когда там жил. Я был под большим впечатлением от его мастер-класса, и мне очень хотелось с ним встретиться, но никак не получалось. Наконец, он порекомендовал меня в фортепианный фонд в Италии, где и произошла наша встреча. Помимо него там были Леон Флейшер, Карл-Ульрих Шнабель, Розалин Тюрк, Чарльз Розен. Это был важный для меня период, хотя и недолгий — два года.

— А что в музыкантском плане Вы взяли у него?

— Он помог мне разрушить много стереотипов, которые я ощущал, скорее, интуитивно.

— Какие, например?

— Многие даже чисто технологические, это касается всего: построения фразы, отношения к тексту — вся «кухня».

— Вот это очень интересно. Можете привести пример?

— Ну, скажем, мы говорили с Вами о русской фортепианной школе. Традиционно фразы построены на певучем звуке, на крупной лепке, исполнении на педали, руки отпускаются — вроде звучит что-то, что-то происходит. На самом деле, когда начинаешь анализировать это с другой позиции, когда



С Дитрихом Фишером-Дискау и его супругой Юлией Варади

вплоть до Моцарта и раннего Бетховена, я бы так сказал. Это, конечно, очень плакативно, очень грубое, черно-белое разделение. Разумеется, речь не идет об отдельных замечательных именно русских интерпретаторах старинного или раннеклассического клавирного наследия.

— А какая школа сильна именно в этом репертуаре?

— Мы сейчас говорим про русскую школу, а тот кризис, который сейчас переживает западная школа, — это отдельная тема.

— Отсюда кажется, что там все хорошо. Наша профессура там, аспиранты наши едут в Европу, Америку... В чем кризис — в исполнителях?

— Нет, кризис в рынке, кризис в публике. Это же все взаимосвязано. Хорошему оратору нужны соответствующие слушатели. Можно выйти в пустыню, и это будет глас вопиющего.

— В чем же выражается этот кризис, в низком уровне общей культуры?

— Кризис в том, что уже не одно поколение воспитано, на мой взгляд, абсолютно неправильно. Ведь сегодня мы едим неправильную пищу и сами того не замечаем: просто, быстро, уголяет голод. И этот fast food существует сегодня и в искусстве, причем это касается не только фортепиано или музыки, это затрагивает все сферы: живопись, театр, архитектуру.

— Вы ощущаете это на Западе острее, чем в России?

— Да, наша публика пока остается совершенно другой, потому что она иначе реагирует. Но и в России публика этот вирус ширпотреба подхватила. Я имею в виду широкую публику. Да, есть идеальные отдельные слушатели, с которыми ты общаешься без переводчика со сцены. И такие слушатели есть везде: в Америке, Европе, очень хорошая публика на Дальнем Востоке — Япония, Тайвань.

— А Китай, Корея? Ведь там бум музыкального образования.

— В меньшей степени. Да, там бум, но это не значит, что развит вкус. Вкус можно убить за одно-два поколения, и воспитание его требует значительно больше времени. И в том лучшем, что было воспитано в советском пространстве и что на сегодняшний день я наблюдаю в России, есть некий кризис тоже. Но все-таки русские люди на невербальном и на психическом уровне более отзывчиво реагируют на ту информацию, которую мы предоставляем со сцены, — это отрадно.

— Имена мэтров фортепианного искусства, у которых Вы обучались в разное время, впечатляют: Т. Зеликман, В. Тропп, Р. Тюрк, Х. Милн, К.-У. Шнабель, Л. Флейшер, Ч. Розен, А. Брендель и Фу Цун. Кто из преподавателей, может быть, кого-то я не назвала, произвел на Вас наибольшее значение как

смотришь на фразу изнутри звука, оказывается, что звучит только то, что держится на инструменте, а там, где нужно вздохнуть, это нужно сделать в том числе педалью. Иначе получается игра красивая, но немножко бессмысленная. Часто с этим я сталкиваюсь именно у людей, которые прошли школу в России, самую разную.

— *Правильно я понимаю, что это про скорее эмоциональный подход к построению фразы, а не технологический?*

— Да, но эта эмоция абсолютно субъективная, понимаете? Человек что-то испытывает, но при этом мало кто умеет себя слушать. И это не проблема российской школы, Боже упаси! Гилельс, например, когда занимался с учениками, старался, прежде всего, научить их слушать себя. И вообще он занимался, говорят, не «штурмом», как Рихтер, который много-много раз играл подряд, доводил таким образом до совершенства; он брал небольшие куски произведения и старался это именно услышать. Услышать отзвучавшую фразу и воспринять. Как бы тривиально это ни звучало, такой подход — уметь услышать — помог мне. У Фу Цуна были две замечательные фразы. Поскольку он был и есть, прежде всего, замечательный исполнитель Шопена, он говорил две вещи. Во-первых, что Шопена надо не петь, а говорить, а во-вторых, что надо играть не по-шопеновски, а Шопена. И эту фразу я стараюсь распространять на всю музыку.

— *А как ее понимаете?*

— Я долго ее осмыслял. У нас есть определенное клише, стереотип. Мы находим удобную для себя чисто технологическую или даже физиологическую форму исполнения, поскольку игра на рояле — это и пластическое искусство. Пластика руки, владение кистью, локтем, плечом, всем опорным аппаратом — все это влияет самым непосредственным образом на звучание. Не говоря уже об интерпретации. Достаточно взять один аккорд, и мы сразу услышим, как отличается качество этого аккорда у пианистов самого разного «калибра», от начинающих до маститых. И на эти моменты русская школа обращает большое внимание. Все это нужно усвоить обязательно, но наступает момент, когда нужно уметь раз-учиться, и Фу Цун мне в этом помог. Я ощущал сначала инстинктивно, потом более сознательно достаточно мощные пробелы. Поскольку я тогда активно концертировал, даже слишком активно, у меня не было возможности и времени остановиться и услышать. Задуматься, может,

и было время, но проанализировать и дойти до какой-то сути — нет. А тут был абсолютно другой подход, другие грани техники, и у меня появилась возможность какие-то вещи проанализировать. Я думаю, что я играть стал лучше с тех пор.

Бессознательная игра, на уровне эмоций, имеет свои плюсы, безусловно: когда ничего не анализируешь в принципе, когда ищешь удобства, идеальные условия, которые тебе подсказывает интуиция. Но этого недостаточно: нужен профессионализм в самом широком смысле этого слова. И, когда я начал работать с учениками, мне пришлось научиться облекать все это в слова.

— *Как бы Вы объяснили ученику, что значит «играть не по-шопеновски, а Шопена»?*

к замыслу композитора. Когда ты начинаешь себя заставлять услышать музыкальную правду и ее текст, даже, быть может, в неприглядности и неброскости, это и называется, по-моему, «нащупать» автора. Вот Вы упомянули Станиславского. Определенный дефект, если можно так сказать, русской пианистической школы при всей ее эмоциональности — это в основном «Я в предлагаемых обстоятельствах». И не имеет значения, что сегодня это Шопен, или Рахманинов, или Прокофьев. Даже при всей заинтересованности в стилистической дифференциации чаще всего исполнение стремится раскрыть личность человека, исполнителя. То есть ты должен вложить себя со своими проблемами, со своей жизненной драмой, со своим темпераментом, характером и раскрыть все это на материале



С Мстиславом Ростроповичем и Максимом Венгеровым

— Даже если тебе кажется, что фраза выглядит на бумаге в нотной записи Шопена нелепо, это еще не повод не постараться осмыслить ее такой, какая она есть во всей «корявости» и шероховатости. Нас же учат играть Шопена как бы «без костей»... А Шопен, как любой большой композитор, слишком многообразен. Более вьедливый, критический подход к тексту и к исполняемому — вот что помогает приблизиться

ле Шопена, Брамса, Листа, Шуберта, Шумана и т. д.

— *Вы удивительные вещи говорите для меня сейчас.*

— Почему?

— *Потому, что я еще нахожусь в тех иллюзиях, от которых Вы избавлялись. Ведь нас же учат, что во главе всего текст, и задача — передать*

замысел композитора. Это почти трюизмы уже. И ведь нам-то кажется, что мы именно замысел композитора передаем...

— Да, нас все так учат и так говорят, но на самом деле читают текст в основном по диагонали. И возникает иллюзия, что раз мы увидели там нюансы, артикуляцию, агогику — все, что входит в привычный набор выразительных средств, то и текст уже восприняли. Но важен на самом деле как раз следующий шаг: отделение смыслообраза, психообраза от исполняемого, когда ты этот текст воспринял с максимальной отдачей. Пианисты часто апеллируют к таким очевидным вещам, как изменение темпа, динамики и пр. А ведь настоящие средства выразительности заключаются в том, чтобы, не меняя ничего, играть выразительно и обратить внимание. Это немножко сродни тому, как дети слушают взрослых. Публика немножко превратилась в детей. Когда в детском саду говорит воспитатель, дети слушают его, потому что он несет определенную информацию. Через слово, путем повышения голоса или мягкого разговора с ними, дети ведь на это реагируют. Взрослый, «культурный» слушатель должен был бы реагировать в музыке совсем на другие вещи. На энергетiku, на импульсы, которые идут от исполнителя. На самом деле публика реагирует именно на это. Везде, в любой стране мира без исключения.

— Как же все это совместить? Исполнять Шопена, а не играть по-шопеновски, играть не себя в предлагаемых обстоятельствах, а музыку?

— Это уже следующий этап. Это уже отделение образа. Когда определенная психическая энергия исполнителя помогает раскрыть совершенно новый образ. И тогда мы готовы слушать, скажем, Баркаролу Шопена, условно говоря, заново, потому что вдруг нас эта музыка захватывает, притом что мы ее знаем по диагонали, вдоль и поперек, как угодно. А самый высший пилотаж — это когда тебе становится абсолютно все равно, что именно исполнитель играет: не потому что он тебя не интересует в предлагаемых обстоятельствах, а потому, что он создает нечто совершенно новое. Он, отталкиваясь (не отталкиваясь!) от этого «берега», заплывает настолько далеко и тебя так далеко увозит, своим исполнением показывает такую экзотическую страну там, где ты и не подозревал, что это завораживает.

— Мне очень нравится, что Вы берете такие глубокие пласты. Это ведь не только про технологию, это и про психофизиологию...

— А «техно» и есть искусство по-гречески. Мы-то эту технику задвигаем куда-то, считая чем-то ремесленным. Нет, это не ремесленное, потому что в искусстве нет отделения «как» от «что».

— Вы просто революционер! Вы даже Нейгаузу сейчас противоречите: он говорил, что «что» всегда определяет «как», а Вы говорите, нет «как» и «что», все едино.

— Все едино, абсолютно. Если Вы имеете в виду книгу «Об искусстве фортепианной игры», то я со многими ее тезисами спорю. Хотя там есть хорошие вещи, как и в Фейнберговской книге «Пианизм как искусство» и других — я много интересного там почерпнул для себя в период, когда больше интересовался, скажем так.

— Известно, что у Вас гигантский репертуар, кто-то даже подсчитал, что это 800 произведений. Вы исполняли концертными сериями монографические «марафоны» Баха, Шостаковича, Шопена, Дебюсси, Моцарта, Бетховена. Интересно, как Вы подходите к новому для Вас произведению сейчас, с учетом Вашего нового восприятия текста «без иллюзий», понимая, что все — «техно» и энергия? Как у Вас это происходит?

— Новое произведение — это игра, это жизнь с этим произведением, прогулки с ним, это исполнение этого произведения в мало-мальских сценических условиях. Это всегда длительный процесс, и, чтобы у меня было достаточно времени, такого, к сожалению, нет. Всегда нужно стараться экономить время и усилия для того, чтобы прийти к музыке. Я не могу сказать, что мне это удастся, скорее, нет.

— А как Вы учите наизусть, когда Вам нужно специально выучить?

— Каждый композитор имеет свои законы для запоминания. И есть такие композиторы, которых даже не стану учить. Например, пьеса Джона Булла «Ut, re, mi, fa, sol, la» настолько сложна по своей структуре, что я буду играть ее завтра по нотам. И кусочек Берда тоже. Это минималистическая музыка, где в принципе меняется очень мало, но эти маленькие детали и составляют фундамент воздействия на слушателя, детали очень важны. Учить их наизусть — абсолютно не нужный тест для моей памяти, потому что я более или менее знаю свои границы. Я не считаю, что у меня выдающаяся память: я быстро запоминаю, но очень быстро забываю — меня это подводит. Но я научился лавировать, направлять это качество в свою пользу. Такое умение

приходит с опытом, с количеством сыгранных концертов.

— Вы упомянули психообраз произведения. Что это для Вас?

— Это то, что возникает в процессе длительного общения с текстом. Вы спросили: «Сколько времени занимает выучить?». Когда учишь наизусть и какие-то вещи не заучиваются сами, приходится делать усилие и анализировать текст, это помогает и ускоряет во много раз процесс не просто постижения текста, а перевода его в иную плоскость — то, что меня и интересует собственно.

— Правильно ли я понимаю, что это относится к мысленной работе над произведением?

— Мысленная игра, конечно. Ее нельзя переоценить. Давно известно, что существуют четыре формы работы: с нотами за инструментом, с нотами без инструмента, за инструментом без нот и без инструмента и без нот.

— И я очень люблю эту цитату Иосифа Гофмана! Он, кстати, считал именно последний вид работы самым эффективным.

— Я думаю, что эффективно сочетание — нельзя исключать один из четырех. У разных людей в зависимости от их способностей, их типа психосоматики может превалировать какой-то один.

— Как у Вас происходит этот процесс? Вы слышите музыку внутренним слухом, у Вас же абсолютный слух, либо Вы видите ноты, либо, как Софроничкий говорил, «представляю свои руки на рояле в Большом зале консерватории»?

— Нет, мне это абсолютно не нужно. Я иду, скажем, по лесу (у меня перед домом лес, я там с собаками гуляю) и мысленно работаю над тем, что мне предстоит играть. Я стараюсь мысленно сыграть это произведение от начала до конца, необязательно без остановок, совсем необязательно.

— А у Вас есть представление двигательных ощущений мышц: как это, где это располагается на клавиатуре?

— Местами. Это микроощущения, они едва ли развиваются.

— А картинка нотного теста есть?

— Нет, картинки нет, картинка мне не нужна для этого. Пожалуй, самый любимый и комфортный для меня из этих четырех способов работы — это с нотами без инструмента. Это идеальный мир. Как только ты прикасаешься к инструменту, что-то начинает

раздражать, не нравиться. Этому негативному потоку сложно противостоять: не получилось это, дальше хуже, и очень сложно из этого состояния выпутаться, как из паутины. У меня такая борьба с собой происходит, в частности, на сцене: будучи в нервном состоянии, не поддаться этому негативному потоку, а пойти дальше и все-таки не потерять из вида цель.

— **Вы волнуетесь перед концертом?**

— Не то чтобы волнуюсь, но это, конечно, стресс. Особенно если это выступление с оркестром: ты понимаешь, что ты не один, это дополнительная ответственность. Но я скажу вот что: на концерте обязательно должна произойти какая-то ошибка. Это происходит практически у всех пианистов: какими бы стабильными они ни казались, они начинают играть лучше после того, как на сцене с ними что-то «случится». Опыт исполнителей заключается в том, чтобы научиться не поддаваться негативному искушению опустить руки, спасовать. Это требует сил, прежде всего нервных, которые, собственно, публики и ценит в артисте. Вот ты сидишь, играешь, все идет хорошо. Ты хорошо знаешь произведение, и тут прилетает «вестник», первым делом, в мозг: что-то слишком все хорошо, сейчас что-то произойдет. Естественно, оно происходит. Ты же не можешь запретить себе об этом думать, и обязательно что-то случается. Мне потребовалось много лет, чтобы научиться относиться к ошибкам на сцене не просто философски, а использовать их в своих целях.

— **Как же это сделать?**

— Нужно понять, что ошибка имеет позитивную цель: после короткого замыкания лампочка светит ярче, свет делается чище. Нужно поменять свое отношение, разрешить себе ошибаться, разрешить себе несовершенство. Ведь в этом в какой-то мере порочность системы, если можно так сказать. С самого начала обучения в школе идут постоянные конкурсы: вокруг все дети талантливые, играют сложные вещи, постоянно идет смотр. Это очень подогревает... И здесь нет никакого здоровья! Сплошная патология: родители, педагоги, отборы, прослушивания, даже просто зачет! Постоянные сравнения: а этот уже «это» играет, а наш еще «это» не играет. Может быть, педагог виноват? А педагог говорит: «родители» или «ты плохой, ты не можешь». И это происходит в том возрасте, когда ребенку сложно даже сосредоточиться. И что получается в итоге: одиннадцать лет такого образования, потом вуз, потом

аспирантура, и ты должен быть все лучше, лучше и лучше, если ты и правда серьезно собираешься заниматься этой профессией...

— **А эти постоянные сны-кошмары, что забыл текст...**

— Да. Постоянное давление на психику: начнешь от этого одного ошибаться и забывать текст. Ситуация, может быть, не столь жесткая, как в балете, но этот принцип имеет место быть и здесь тоже. Но это только начало истории. Дальше музыкант заканчивает учебное заведение и начинает концерттировать, даже имея концертный опыт. Но одно дело, когда тебя пестуют и над тобой «дышат», а другое — когда ты оказываешься один и понимаешь, что абсолютно не готов к стрессу настоящей сцены. Вот этому-то — самому основному для пианиста — никто и не учит, об этом даже речи не ведутся.

— **Получается, школа не готовит музыканта к реальной жизни концерттирующего артиста?**

— Да, в свободном плавании ты понимаешь, что никто, никакой педагог и никакой родитель за тебя не заступится: этого тыла нет. И этому нельзя научиться не потому, что плохо учат, а потому, что тебя слишком сильно нацеливают на качество «лучше, лучше, лучше», а не на то, чтобы ты умел адаптироваться в этом «водоеме»: понять, соленая вода или пресная, куда плыть и как. Понимаете, о чем я говорю?

— **Вы говорите про наше право на ошибку.**

— Да, и для меня прошли не годы, а десятилетия, чтобы научиться сказать себе: ну, хорошо, ошибся, а что делать, на то оно и преходяще это искусство, оно не фиксируется, оно пластично, оно и заключается в том, что оно не совершенно.

— **А мне даже нравится, когда пианист чуть-чуть ошибается на концерте! Возьмет пару нот лишних, и сразу понимаешь — хороший человек, не машина, ей-богу.**

— А на сцене не до таких сентиментальных мыслей, это действует, как холодный душ! И вот я научился использовать этот холодный душ как тонизирующее средство, то есть обычно я после этого играю лучше. Этот «душ» дает какой-то новый импульс. И это очень хорошо!

— **У Вас есть какой-то предконцертный режим?**

— Мне редко удается подготовиться так, как хотелось бы в идеале,



но хороший вариант, когда ничего не происходит как минимум в день концерта. Никаких встреч, звонков, развлекающих моментов, все очень спокойно. Конечно, выспаться, прогуляться...

— **Вы преподаете в Высшей школе музыки в Люцерне. В некоторых интервью Вы говорили, что преподавание помогает Вам как исполнителю.**

— Конечно, помогает, не будет красным словцом, если я скажу, что я не меньше учусь у своих учеников, чем они у меня, хотя отрадно было бы думать, что они тоже уходят другими, не жели приходят. У меня класс большой, и студенты еще и друг на друга влияют по-разному. Очень интересно наблюдать за этим процессом.

— **У Вас учатся швейцарцы?**

— Не только, абсолютно международный класс.

— **Отличается ли система музыкального образования в Швейцарии от нашей?**

— В Швейцарии действует Болонская система (хотя Россия вроде бы присоединилась к ней тоже), в разных странах по этой системе люди учатся разное количество лет. У нас бакалавриат продолжается три года (6 семестров), и дальше есть возможность получить два мастера. Каждый мастер — это два года, то есть в общей сложности обучение продолжается семь лет. Хотя у нас есть и подготовительные курсы.

— **Заседания кафедры проводите, индивидуальные планы тоже пишете?**

— Заседания кафедры у нас есть: мы встречаемся, обсуждаем, кого



пригласить на мастер-классы, обсуждаем какие-то проекты. А для бумажных дел есть большой штат сотрудников, которые это решают, к счастью.

— *Есть какие-то общие проблемные тенденции, который Вы уже как преподаватель можете наблюдать?*

— Проблем масса. Во-первых, Вы спросили про швейцарских студентов, и не только про швейцарских. У них абсолютно отсутствует то, что пока, слава Богу, есть здесь. Это начальное образование — фундамент, который все решает. Почему так мало швейцарских студентов? Потому, что уровень в музыкальных школах абсолютно катастрофический. Моя жена работает не в школе, а с частными учениками, ну, это кошмар абсолютно, там, когда начинаешь ноты объяснять, уже напряг. Хотя студенты играют, и швейцарцев много талантливых.

— *Вы также выступаете как дирижер?*

— Сейчас, к сожалению, практически нет, последний раз дирижировал в прошлом году. Очень хочу дирижировать, но пока не получается раскрутиться. Я и как пианист мог бы больше играть. Вот в чем вся беда: мне 40 лет,

правильное понимание пришло, а концертов гораздо меньше, чем тогда, когда никакого понимания не было. Возраст и внешность играют колоссальное значение. Сейчас лучший возраст для начала активной концертной деятельности — 19–20 лет, как раз возраст конкурсантов, еще лучше, если это девушка с голыми плечами и красивой фигурой. Таков спрос. Но ведь то, что они могут сыграть или даже играют концерт Рахманинова, совершенно не значит, что они профессионалы. Здесь и проходит разница между хорошей игрой на инструменте и профессионализмом. Часто путают эти два понятия.

— *Чтобы быть профессиональным музыкантом, мало хорошо играть на инструменте, нужно еще уметь функционировать в реальной концертной жизни. Так?*

— Сцена — это последний показатель, последний выход, не определяющий суть профессионализма. Думать иначе — это все равно, что по одной красивой взятой ноте судить об оперно-драматических данных певицы. Это все замечательно, но это внешний показатель, который еще не говорит о том, что она способна выстоять три часа на сцене, начнем с этого, или что у нее выработана

дикция и нужные двигательные способности, что она понимает материал, что она может себя комфортно на этой сцене чувствовать, что она способна реагировать на слово, что она способна взаимодействовать с дирижером, с партнером, реагировать на изменения мизансцены, на режиссерские коррективы.

То же самое можно перенести на исполнение самых заезженных произведений фортепианного репертуара. Все сводится к тому, что номер прошел на ура, были крики «браво», пригласили раз; хорошо, если пригласили два, а если потом не пригласили, это воспринимается как конец всего. В психике не развивается так называемая внутренняя stamina², когда человек научается не зависеть от внешних факторов так называемого успеха и обращает внимание на другие вещи. Это даже не самокритика, это другое: ведь самокритикой себя самого, как известно, можно сгубить. Это абсолютно другой подход к своей профессии. Я занимаюсь, у меня неплохо идут дела, но я знаю, чего я хочу. Знаете, у меня есть такая фраза, надо мной некоторые смеются, даже мои друзья и коллеги. Я говорю: «Если можешь

² Stamina (англ.) — выносливость, стойкость, выдержка.

не играть — не играй!». Это звучит, может быть, довольно резко и жестоко, но я считаю, что это так. Часто слышу: «Я бы играл, но нет условий, нет хорошего инструмента, нет того, сего, и вообще, мной никто не занимается, менеджер на меня не обращает внимания, на конкурсе меня зарубили, педагог попался плохой, родители неправильно относились ко мне, вообще не сложилось» и пр. И так мыслят очень многие музыканты! Ставить цель, что ты должен быть на сцене, и реагировать только на это — опасный путь. У меня были ситуации, когда полгода не было концертов, и я не считал, что это конец света. Для меня это была возможность поменять что-то, часто кардинально — выучить новый репертуар, это само собой, но поменять и в старом абсолютно свое отношение. Вообще, надо относиться к жизни шире. В отсутствии такого отношения — один из дефектов нашей школы: все поставлено на внешние показатели «успеха». Очень много людей приходят ко мне, жалуются: мы не играем, нет концертов, как быть, мы же в вакууме? Мне их жалко, конечно, но, с другой стороны, не жалко: они должны этот вакуум пройти. Из подобного опыта складывается большая личность. Если у тебя есть потенциал, тебе нужно побывать в пустыне какое-то время. Мне так кажется.

— *К слову о масштабе личности. В одном интервью Вы сказали, и меня это очень удивило, что скрипачу или духовику психологически легче выступать в роли дирижера, чем пианисту. Это потому, что оркестровые исполнители обращены всегда лицом к зрителю, а пианисты смотрят в стену, условно говоря?*

— Исполнители на оркестровых инструментах привыкают с детства быть с роялем, с аккомпаниатором: они всегда работают с кем-то, коллегиально. Пианист же привыкает быть один. Поэтому повернуться и раскрыться (делает движения телом и плечами) с посылом, что и у меня есть сообщение для вас, для пианиста не характерно.

— *Но при этом как раз мышление пианиста наиболее близко к мышлению дирижера: мы постоянно имеем дело с полифонической многоголосной фактурой, объемным музыкальным материалом, тембровыми красками звучания на рояле, охватываем вниманием все пласты фактуры...*

— Это да, конечно.

— *...и мне казалось, что дирижеров больше именно среди пианистов, или по крайней мере с фортепианным*

«бэкграундом»: Бруно Вальтер, Леонард Бернстайн, Клаудио Аббадо, Г. Рождественский, Е. Мравинский, Е. Светланов, Д. Баренбойм, В. Гергиев, не говорю даже про М. Плетнева. А сейчас начинает дирижировать и А. Гиндин. Но это мое субъективное мнение, непроверенная статистика.

— Я думаю, поровну примерно. Дело в том, что взмах смычка — это уже отчасти дирижерский жест. Скрипачу, например, гораздо легче перенять саму технологию, тем более что первые скрипки часто ведут группу в камерных составах. Кроме того, работа дирижера включает в себя слишком много аспектов. Отсюда особенности каждого дирижера. Каждый, даже великий дирижер, всегда с каким-то уклоном, если Вы обратили внимание.

— *Репертуарным, или Вы имеете в виду стиль дирижирования?*

— Я имею в виду уклон в технологии. Знание партитуры, идеи, фантазия, техника показа, спектр, психологическое воздействие, там масса всего, я перечислил то, что на поверхности. У каждого дирижера обязательно какой-то фактор является ведущим, сильным звеном, а остальные подтягиваются.

— *А у Вас как дирижера какое сильное звено?*

— У меня? Я думаю, как и во всем: это все-таки мир идей, мир фантазии. Фантом отделения психообраза от партитуры, когда важно не просто сыграть, а досконально, скрупулезно фразу почувствовать и сделать из нее нечто большее, нечто, что может пойти дальше. Это и есть то, что для меня представляется ядром искусства интерпретации, которому все остальное — физиология и технология исполнительства — подчиняется. Ведь любое восприятие музыкального нюанса, темпа и прочего всегда субъективно. Музыкальный «климат», атмосфера, в которой все это создается, — вот что мне интересно.

— *Можете привести пример самого Вашего удачного, на Ваш взгляд, выступления в качестве дирижера?*

— Да, это была моцартовская программа: я играл два концерта как дирижер и пианист, и дирижировал Хаффнер-симфонию. Это был очень удачный концерт в Японии, но и очень тяжелый. Поскольку у меня нет регулярной практики, я, наверное, слишком много сил теряю на одном таком концерте, потому что подобная нагрузка еще не стала моей рутинной — в этом моя драма, если можно так сказать. Если бы я имел возможность регулярно работать как дирижер, то не ощущал бы такого

физического опустошения. Если Вы будете каждый день бегать, условно говоря, наверное, Вам через полгода станет легче, а если Вы это делаете раз в семь лет, Вы приходите с высунутым языком, пульс 250. Та же ситуация.

— *Одно время Ваше имя часто появлялось на афишах камерных концертов. Вашими партнерами были М. Ростропович, Н. Гутман, Г. Кремер, М. Майский, М. Венгеров и многие другие, а на прошлом Транссибирском фестивале в Новосибирске Вы выступали с Вадимом Репиным. Какое место сейчас занимает камерная музыка в Вашем исполнительстве?*

— Я очень много играл камерной музыки, очень благодарен своим партнерам и собираюсь продолжать ею заниматься, но в какой-то момент я почувствовал, что идет перебор, и сейчас музицирую с другими меньше. Все же я считаю, что по своему воздействию с сольным выступлением не может сравниться даже игра с оркестром. И по творческим возможностям мне ближе всего формат сольной программы.

— *Почему Вас так редко можно услышать в Москве?*

— Здесь у меня нет агента. Раньше меня приглашала Московская филармония, почти каждый сезон я участвовал в концертах абонементов, но вот уже несколько лет этого нет. Сейчас я ищу агента в России. Для меня это трагедия — разрыв с моей аудиторией, с моей публикой, которую я люблю больше всего на свете. Я очень переживаю, ежедневно переживаю, и когда знаю, что через полгода у меня концерт в Москве, я с другим ощущением живу и играю другие концерты. Есть приглашения в другие города, в частности в Екатеринбург — я уже сотрудничал с Уральской филармонией и маэстро Димой Лиссом и очень люблю этот коллектив; в Омск, были концерты в Самаре, Ярославле, Нижнем Новгороде и некоторые других городах.

— *Какова ближайшая география Ваших гастрольных выступлений?*

— Баховский фестиваль в Монреале, где я исполню все партиты Баха, затем крупный фестиваль Music@Menlo в Калифорнии. А в следующем сезоне будет бурная осень, я собираюсь играть 32 сонаты Бетховена в восьми концертах — это Гонконг и разные города Японии и Тайваня. Там, где есть интерес и серьезная публика, которая в своей массе слушает концерт, как дети слушают сказку, открыв глаза и уши. Остальное — это отдельные приглашения: например, в конце февраля



мы едем вместе с Полиной Осетинской, Александром Рудным и Михаилом Копельманом на новый фестиваль кларнетиста Юлиана Милкиса в Мексике, где будем играть как раз камерную музыку. Этой весной у меня есть приглашение в Черногорию, где я был уже, на Тайвань и в некоторые другие страны.

— *Вы ничего не сказали о Швейцарии.*

— В Швейцарии ноль. С тех пор, как я работаю в Люцерне, Люцернский оркестр перестал меня приглашать, мне сказали, раз я здесь работаю, значит, мне уже не место как солисту. В других городах не лучше, так что это все сложно. Я не считаю это концом света для себя: да, такие вещи могут раздражать, но не более чем грубость на улице, дальше я на этом не сосредотачиваюсь.

— *Что Вас вдохновляет, что Вам дает силы двигаться дальше? Я так подозреваю, что Вы скажете: сама музыка, любовь к ней?*

— Нет, не скажу. Есть более глубинный пласт. Любовь к музыке — это внешнее проявление какой-то энергии. Поскольку для меня музыка — это жизнь и ее воплощение, то сказать, что любовь к музыке двигает меня вперед, означало бы сильно сузить мои

истинные чувства. Скорее, наоборот: от моего внутреннего оптимизма и каких-то моих внутренних жизненных соков у меня не затихает и не угасает любовь к музыке.

— *Откуда же в Вас оптимизм такой силы?*

— Гены, наверное, хорошие и крепкая нервная система. Это не значит, что у меня нет ощущения реальности, и оно часто связано с пессимизмом.

— *Что бы Вы посоветовали студентам, начинающим музыкантам, которые еще не знают реальной жизни на сцене и пока просто хотят выступить? Как понять, нужно ли им в эту жизнь идти, а раз уж они пошли в профессию музыканта, что им нужно иметь в своей сердце для этого?*

— Поле битвы — это сердце человека, и борьба продолжается ежедневно. В моей жизни была масса случаев, когда можно было опустить руки и остановиться. Самое тяжелое для меня было, когда я осознал, что ничего другого делать я просто не умею. Если я не хочу играть эти концерты, так как меня не устраивает структура моей жизни, а другое мне не предоставлено, значит, я должен делать что-то другое, а я не могу.

Значит, мне нужно было пересмотреть свое отношение и стараться смотреть с солнечной стороны на трудные ситуации. Не терять оптимизма, стараться через любое болото перешагивать и верить, конечно, в то, что ты занимаешься своим делом. Все-таки юношеский период достаточно длинный для того, чтобы разобратся, случайно ли тебя занесло в эту «историю» или нет. Хотя у меня есть масса учеников, которые, я вижу, попали в профессию по ошибке, и они страдают. Человек должен заниматься своим делом. Ну, можно меня ставларом отправить в цех, я буду стараться, но не мое это, это очевидные вещи. А в искусстве не все так очевидно, тем более что его практическая цель не понятна... Ну вот сталь — понятно, из нее важные предметы делают, а искусство для чего?

— *Для красоты души.*

— Вот, а некоторые люди этого совершенно не понимают, и это сложно объяснить, хотя иногда вдруг смотришь: открылось!

— *Я с большим оптимизмом смотрю на Вас и жду Вас в Москве с 22 сонатами Бетховена, с шестью партиями Баха и, конечно, за дирижерским пультом. Спасибо! ■*



ЭТЮДЫ ЛИГЕТИ: НОВЫЙ ОБРАЗ ЖАНРА

Вторая половина XX века — период бурного развития и экспериментов в музыке для фортепиано: создается и разрабатывается множество новых приемов игры и расширенных техник, включая различные кластерные техники, игру по струнам и корпусу рояля, обертоновые техники и множество других приемов. Ключевую роль в этом процессе сыграли Дж. Кейдж, Д. Крам, Х. Лахенман и К. Штокхаузен. Но одним из самых уникальных и неповторимых примеров фортепианной литературы XX столетия является музыка Д. Лигети, в частности, его цикл Этюдов для фортепиано.

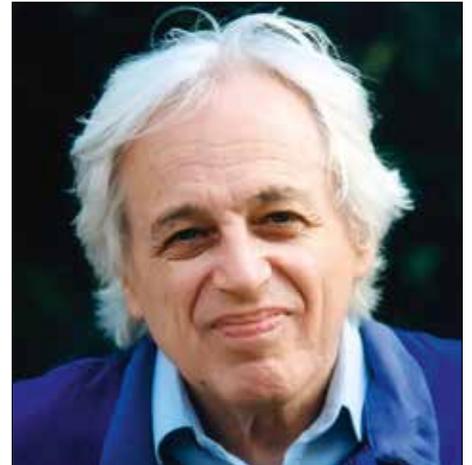
Д. Лигети (1927–2006) родился в Трансильвании. Музыкальное образование получил в городе Клуж, а затем в Будапеште. В раннем периоде творчества он испытал большое влияние музыки Б. Бартока и венгерской народной музыки. В 1956 году, после вторжения советских войск в Венгрию, Лигети эмигрирует в Австрию. Вскоре в Кельне он знакомится с К. Штокхаузеном, Г. Кенигом и сотрудничает с ними в сочинении электронной музыки. В 1960-е годы Лигети становится одним из первых новаторов в сфере сонорной музыки и разрабатывает собственную технику, которую называет микрополифонией. Ключевыми сочинениями этого периода являются Атмосферы для симфонического оркестра (1961), Lontano для симфонического оркестра (1967), Реквием для хора и оркестра (1963–65) и Камерный концерт (1969–70). В 1970-е годы Лигети — профессор Гамбургской Высшей школы музыки и театра. В этот период композитор отходит от микрополифонии и переходит к более изощренному стилю, основанному на обновленном подходе к мелодике и ритмике. Самыми яркими сочинениями этого времени являются Clocks and Clouds для 12 женских голосов (1973), Трио для скрипки, валторны и фортепиано (1982), Концерт для фортепиано с оркестром (1985–88), Концерт для скрипки с оркестром (1992) и цикл Этюдов для фортепиано (1985–2001).

Лигети обращался к фортепиано в разные периоды творчества. Одним из важнейших ранних сочинений является цикл Musica Ricercata (1951–53). Он состоит из 11 пьес, первая из которых написана на двух нотах, вторая — на трех и т.д. Финальная пьеса является фугой на двенадцатитоновую тему. В этом цикле ощущается большое влияние музыки Б. Бартока. В переходном периоде Лигети сочиняет Три пьесы для двух фортепиано (1976). В них присутствуют признаки сонорики предыдущего периода, но также ощутимы элементы позднего стиля и влияние минимализма. Вершиной фортепианного творчества Лигети является его Концерт для фортепиано с оркестром (1985–88), в котором он разрабатывает ритмические и фактурные техники, примененные им в Этюдах.

Цикл фортепианных этюдов Д. Лигети был написан между 1985 и 2001 годами. Он является одним из важнейших сочинений для фортепиано XX века и вошел в репертуар концертирующих пианистов. Цикл состоит из 18 пьес, поделенных на три тома: I том (1985) — 6 этюдов, II том (1988–94) — 8 этюдов, III том (1995–2001) — 4 этюда¹.

Изначально Лигети планировал создать два тома, состоящих из 12 этюдов, следуя модели Этюдов Дебюсси, но в процессе сочинения цикла масштабы расширились. Последний том является незавершенным. Каждая пьеса в цикле имеет программное название.

В этом (позднем) периоде творчества Лигети разрабатывает крайне сложную ритмическую технику, основанную на полиритмике и полиметрии. В Этюдах композитор в первую очередь стремился воплотить эти ритмические техники. На музыкальный язык этюдов, как и на другие сочинения позднего



периода, повлияло множество различных течений и направлений (как музыкальных, так и не музыкальных).

Одним из стимулов влияния стала музыка американского композитора Конлона Нанкарроу (1912–1997). Нанкарроу вошел в историю благодаря циклу «51 этюд для механического пианино» (1948–1993), в котором он полностью раскрывает технические и ритмические возможности механического фортепиано. Этюды построены на крайне сложных полиритмических соотношениях. Большинство из них применяют технику пропорционального канона, но используя пропорции, которые оказываются недоступными для человеческого исполнения, поскольку включают соотношения между иррациональными числами. На этюды Лигети, кроме полиритмической и политемповой техники Нанкарроу, повлияло также его обращение к изоритмии. Самым ярким примером влияния Нанкарроу является Этюд № 6, который может быть рассмотрен как политемповая fuga. Не случайно Этюд № 14 имеет отдельную версию, написанную для механического фортепиано.

Одновременно на этюды Лигети влияла фортепианная музыка романтиков. Композитора особенно интересовало их применение гемииолы, которое он описал как «одну из самых привлекательных черт музыки Шопена, Шумана, Брамса и Листа».

¹ Первый том Этюдов Д. Лигети в 1986 г. был отмечен в США одной из самых престижных ныне композиторских премий — Grawemeyer Award. Примечательно, что за 32 года существования этой премии (с 1985) сольное фортепианное сочинение было признано победителем лишь однажды.

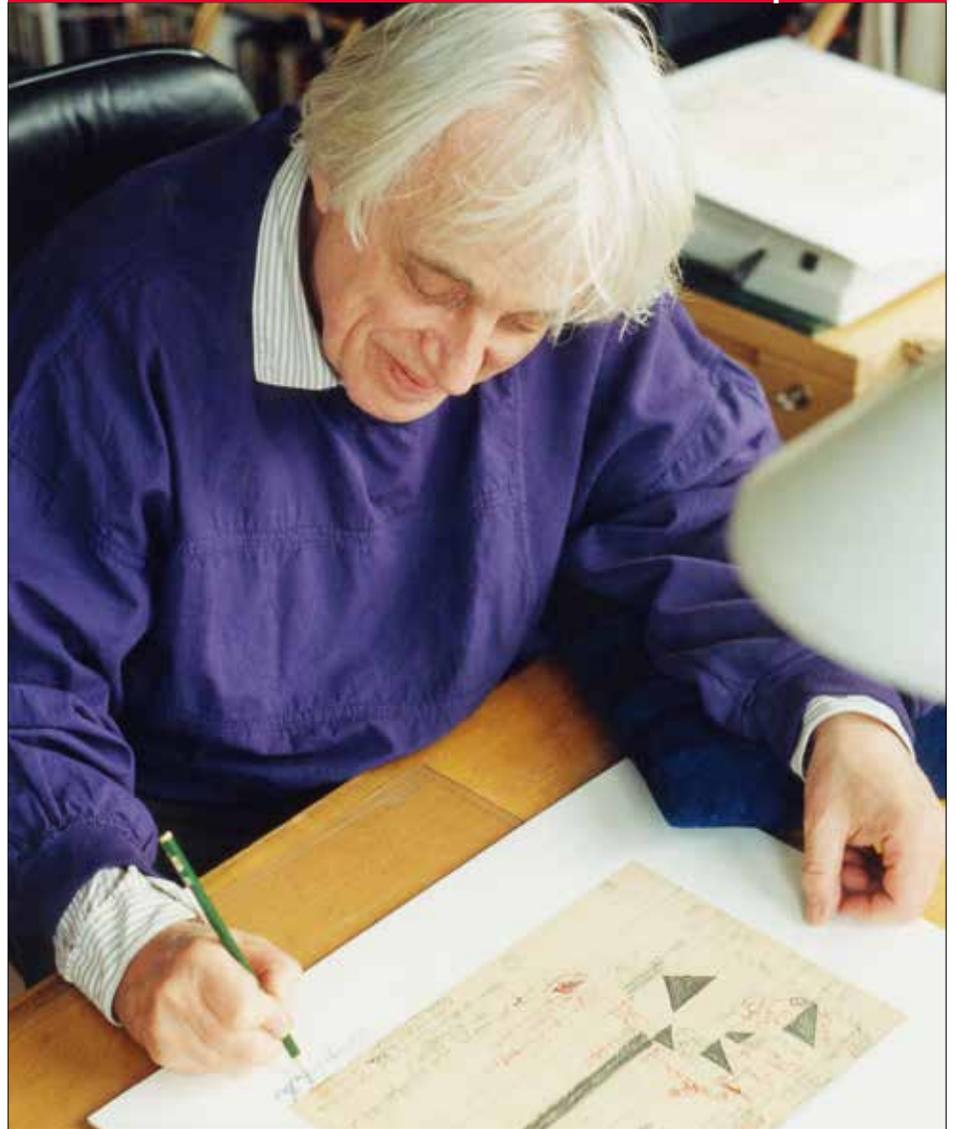
В тексте «О моих этюдах для фортепиано» композитор приводит пример из Четвертой баллады Шопена (такты 175–176). В этом фрагменте присутствует соотношение 3:2. Левая рука играет обычные шестнадцатые в размере 6/8, в то время как правая играет шестнадцатые триоли. Сложность в том, что они группированы таким образом, что в результате возникает соотношение 9:4, и мелодический рисунок переходит через тактовую черту, снимая ощущение сильной доли.

Не менее важным эффектом такой техники является создание иллюзии политемповости. Подобный эффект Лигети применяет, используя более сложные соотношения, такие как 5:3, 7:5, 7:5:3. Самым ярким примером этого является Этюд № 6. Применение гемимолы в манере приближенной к романтикам можно найти во Втором, Пятом и Одиннадцатом этюдах.

Пример 1. Этюд № 6.
«Осень в Варшаве». т. 17–20

Не менее ощутимое влияние оказала на Лигети музыка Центральной Африки, в частности, ее пространственно-полифонические и полиритмические черты. В тексте «О моих этюдах для фортепиано» Лигети отметил, что в африканской музыке нет тактов в европейском смысле этого слова и нет идеи сильной доли. Общая ритмическая структура состоит из постоянного фоновых пульса (который в некоторых случаях не исполняется, но чувствуется каждым исполнителем); многочисленные ритмические ячейки полиритмически налагаются на этот фон. Соотношение между этими ячейками создает общий (совокупный) ритмический и мелодический рисунок. В сочинении этюдов Лигети интересовала возможность того, как один исполнитель может таким образом создать иллюзию нескольких одновременных уровней разных темпов, и того, как можно убрать ощущения сильной и слабой доли. Этот принцип применяется в этюдах №№ 1, 4, 6, 7, 10 и 12. В них присутствует непрерывное фоновое движение восьмыми или шестнадцатыми, которые функционируют как наименьшие неделимые величины, своего рода «атомы». В них чаще всего отсутствуют акценты. На них накладываются одновременно несколько разноритмических уровней, с разными акцентными долями, вместе создавая новый мета-ритм.

Еще одна характерная черта африканской музыки, интересовавшая Лигети, — это одновременное наложение симметрии и асимметрии. В то время как фоновый ритм всегда симметричен, ячейки, которые на него накладываются, чаще всего асимметричны. Например, группа 12 долей может



быть поделена на 7+5, в то время как фон может быть поделен на 12, 6, 4, 3 или 2 симметричных долей, создавая полиритмические соотношения.

В Этюдах ощутимо также влияние других музыкальных культур, включая венгерскую музыку, индонезийский гамелан и джаз. Из венгерской музыки Лигети взял ритм aksak, основанный на метрах состоящих из комбинаций не равных долей, чаще всего 2+3. Самыми яркими примерами применения ритмов aksak являются Этюд № 4, который основан на остинатом ритме 3+2+3, и Этюд № 13, в котором начальная ритмическая ячейка состоит из 3/8, поделенных на разные комбинации 2 и 3.

Пример 2. Этюд № 4
«Фанфары». т. 1–4

Пример 3. Этюд № 13.
«Лестница дьявола». т. 14

Из гамелана Лигети взял сочетание разных, одновременно звучащих нетемперированных строев, которое он имитирует в Этюде № 7 за счет

применения двух одновременно звучащих целотоновых гамм, создавая иллюзию нетемперированности.

Пример 4. Этюд № 7.
«Меланхоличный голубь». т. 46–48

Влияние джаза на этюды Лигети присутствует в гармоническом языке некоторых из более медленных этюдов, включая свободное применение септаккордов в этюде № 5, а также в применении темповых ремарок with swing и as in jazz в этюдах №№ 5 и 11. Сам Лигети говорил что Пятый этюд — почти джазовая пьеса.

Помимо музыкальных течений, на Этюды оказали влияния новейшие научные и математические течения, в частности фрактальная геометрия и теория хаоса. Фракталы — геометрические фигуры, обладающие свойством самоподобия, когда любая деталь в точности или приблизительно похожа на целую фигуру. Теория хаоса изучает причины непредсказуемости казалось бы первоначально детерминированных систем в их динамическом соотношении.

Лигети интересовало то, как можно эти теории выразить музыкальным языком и отразить в музыкально-семантическом поле. Самым ярким воплощением фрактальной теории и теории хаоса является Этюд № 1. Также их признаки присутствуют во Втором и Двенадцатом этюдах. Здесь все элементы самоподобны и рекурсивны, но не точно репетитивны, и за счет небольших изменений общая музыкальная структура меняется с каждым повторением.

Этюды Лигети являются одним из самых трудных сочинений для исполнения во всей фортепианной литературе. Они доходят до самого предела исполнительских возможностей с точки зрения темпа, динамических контрастов и ритмических сложностей. Этюды требуют очень четкой и беглой техники, особенно для выделения полиритмических соотношений. Они имеют динамический диапазон от восьми *piano* до восьми *forte*, что имеет уже метафорический смысл. Этюды № 6 и № 13 содержат сложные полифонические соотношения (до шести одновременно движущихся голосов, каждый из которых написан в своем ритме). Исполнение этюдов требует очень тонкого применения правой педали.

Лигети сочетает ударно-токатный тип пианизма, характерный для Бартока и Прокофьева, с более мягким импрессионистским стилем игры. К ударному пианизму можно отнести этюды №№ 1, 3, 4, 8, 10, 13 и 14; к импрессионистскому — №№ 2, 5, 7, 11 и 12. Этюд № 6 содержит элементы обоих типов пианизма.

Сам композитор не был пианистом-виртуозом. Он начал заниматься музыкой слишком поздно и в дальнейшем писал о том, как он жалеет об этом. Из тех, кто влиял на его пианистический стиль, он выделил Скарлатти, Шумана, Шопена и Дебюсси. По признанию Лигети, именно его собственная «недостаточно развитая техника» стала одной из причин обращения к жанру этюдов высочайшей виртуозности.

Такие этюды, как № 1, 4, 6, 12 и 13, требуют очень четкой акцентировки, иногда с разными динамическими градациями, для разделения разных ритмических пластов или в попытке имитировать разные тембры оркестра. В этюдах № 9 и № 10 с помощью исполнения простых фигур в крайне быстром темпе Лигети пытается достичь эффекта континуума, при котором ощущение отдельных нот исчезает, и все сливается в непрерывную звуковую массу. Большинство из этюдов развивают один тип фактуры. Этюды № 6 и № 13 являются более развернутыми, сочетая несколько типов.

Пример № 5. Этюд № 9.

«Головокружение». т. 1–3

Пример 6. Этюд № 10.

«Ученик чародея». т. 1–3

Лигети почти полностью избегает расширения исполнительских возможностей, связанных с игрой на струнах рояля или препарированием инструмента, которые применяли его современники Джон Кейдж и Джордж Крам. Он в основном придерживается традиционной манеры игры. Единственным исключением является Этюд № 3, который основан на беззвучном прижатии клавиш. Но даже в этом примере композитор больше интересовал ритмический эффект «заикания», который возникает за счет пропущенных клавиш, а не обертоновый и тембральный эффект.

Пример 7. Этюд № 3.

«Блокированные клавиши». т. 1–4

Ритмический язык этюдов сочетает элементы из африканской и венгерской музыки с ритмическими техниками романтиков и Конлона Нанкарроу, создавая уникальный гибридный стиль, который не похож ни на одно из этих течений. Основным принципом его ритмического мышления является попытка совместить четкость и неизменность африканского ритмического языка со свободой и рубатностью ритма у романтиков. За счет этого сочетания достигается то, что можно назвать «иллюзорным ритмом», который является одновременно четко регламентированным, но по звучанию свободным.

Несмотря на крайнюю ритмическую сложность, почти все этюды написаны в простых двух- и трехдольных размерах, которые остаются неизменными на протяжении всей пьесы. Но так же, как и в его сонористических сочинениях, ритм и метр почти полностью разделяются. Тактовые черты чаще всего служат только лишь ориентиром для исполнителя, не неся в себе акцент и ощущение сильной доли. Африканскую ритмическую концепцию с венгерскими ритмами *aksak* связывает то, что в обоих случаях действует аддитивный принцип, в отличие от западноевропейской музыки, где ритм делительный. То есть в европейской музыке размер 4/4 делится на 4 четверти, 8 восьмых и т.д., в то время как в этих традициях музыканты мыслят комбинациями двух, трех или больше долей, упорядочивая их в системе размера. В музыке романтиков Лигети нашел первые попытки преодоления тактовой черты, т.е. некое приближение к этим особенностям.

По ритмическому языку этюды можно поделить на два типа. Первый тип основан на непрерывном потоке, чаще

всего восьмых или шестнадцатых нот, на которые накладываются акцентные созвучия или мелодические линии в других голосах, создавая между собой полиритмическое соотношение. В этих этюдах полностью отсутствует ощущение метра, и тактовые черты функционируют только для ориентира. В эту группу входят этюды №№ 2, 6, 7, 9, 12. Из-за того, что равномерно пульсирующие звуки не создают ощущения метра, выполняя роль фона, между остальными голосами возникает ощущение политемповости, что является одним из важных нововведений Лигети. Этюд № 6 — самый яркий пример этого принципа.

Вторая группа основана на циклических ритмах, которые иногда имеют внутренние акценты либо строятся на определенной, неизменной ритмической формуле. Полиритмия в этих этюдах получается за счет одновременного сочетания этих ритмических циклов. В этой группе уже может существовать некоторое ощущение метра за счет акцентов. Этюд № 4 является основным примером этого, поскольку ритмическое остинато в нем основано на цикле 3+2+3, что дает метр 8/8. Вместе с Этюдами № 1 и № 13 эти три пьесы являются самым ярким примером применения ритма *aksak*. Однако в Тринадцатом этюде Лигети скоро уходит от основной ритмической формулы, применяя в дальнейшем свободные комбинации двух или больше долей. Первый этюд имеет черты и первого и второго типа.

Этюды № 5 и № 11, которые являются самыми медленными, можно отнести к дополнительной третьей группе, основанной на более традиционном применении гемииоли. В пятом этюде это соотношение 3/4 и 6/8, в Одиннадцатом — 6/4 и 12/8. В них также есть общие черты с ритмическим языком джазовой музыки.

Пример № 8. Этюд № 11.

«В нерешительности» т. 1–2

По ладогармоническому языку некоторые из этюдов, включая №№ 3, 6, 9, 13 и 14, написаны в тотальном хроматизме. Но в отдельных разделах все же возникает ощущение тональности за счет применения мажорных и минорных трезвучий, особенно в Тринадцатом этюде. Вторая группа этюдов основана на сочетании разных ладов. В Этюде № 1 правая рука играет полностью на белоклавишной диатонике, а левая на черноклавишной пентатонике. В Десятом этюде применяется этот же принцип. Одиннадцатый и Двенадцатый этюды сочетают до мажор в одной руке с ре-бемоль мажором в другой.

Пример 9. Этюд № 10.

«Ученик чародея». т. 67–72

Пример 10. Этюд № 12.
«Сплетения». т. 10–15

Этюд № 7 основан на сочетании двух целотонных гамм, имитируя нетемперированный строй ансамблей гамелана. Этюды № 2 и № 8 почти полностью строятся на квинтаккордах и их обращениях.

Пример 11. Этюд № 2.
«Пустые струны». т. 1–4

Четвертый этюд основан на остинатном звукоядре, состоящем из двух мажорных тетрахов, на который накладываются различные мелодии, интервалы и аккорды, соблюдая определенные гармонические принципы. Пятый этюд является самым традиционным по гармоническому языку, имея признаки обычной тональности. В нем свободно сочетаются септаккорды далеких тональностей, напоминая музыку Дебюсси и джаз.

Во многих этюдах важную роль играет также движение вниз и вверх по хроматической гамме (№№ 3, 6, 9 и 13).

Поскольку почти каждый из этюдов основан на развитии одного типа фактуры, большинство из них воспринимаются как единое целое. В то же время

в них присутствуют разделы. Первый раздел обычно посвящен изложению основной фактуры. Со второго раздела начинается ритмическое развитие, передвижение по регистрам, вступление мелодических голосов. Развитие приводит к кульминации, которая чаще всего смещена ближе к концу пьесы (иногда падая на самый конец). В конце иногда есть элементы репризности.

В некоторых этюдах присутствуют признаки трехчастности. Этюд № 13 является самым явным примером трехчастной формы. Также черты ее есть в этюдах №№ 3, 5 и 10.

Четвертый этюд имеет черты формы рондо-сонаты, Шестой написан по принципам строения фуги, Одиннадцатый является короткими вариациями на мелодию. Формы Первого, Девятого и Четырнадцатого этюдов представляют собой единый поток без деления на части.

В лекции, которую Лигети прочитал в 1990 году, он назвал Этюд № 1 («Хаос») «скрытой данью новой науке детерминированного хаоса». За счет постоянного смещения акцентов в этюде действительно создается внешний эффект хаоса. Но при более близком

рассмотрении становится ясно, что эти процессы основаны на строгой логике и в сущности строго детерминированы. С гармонической точки зрения Первый этюд статичен, до конца придерживаясь начальной системы соотношения черных и белых клавиш. Мелодическая тема, которая выделяется в акцентных долях, также вызывает ассоциации с венгерскими народными мелодиями.

В этом смысле Этюд № 1 весьма показательен именно в роли заглавной пьесы, содержащей основные знаки техники, смысловых ассоциаций пианистических формул. Опираясь на ритмические и мелодические элементы венгерской народной музыки, Лигети избегает холодных интеллектуальных звучаний которые часто присутствуют в музыке, написанной с использованием математической логики. Он создает яркую живую пьесу, доступную для любых слушателей.

В целом же описанные Этюды Лигети — произведения, отмеченные и очевидной новизной, и ощутимой связанностью с традиционными предпосылками, проистекающими из самых разных источников. ■

Пример 1

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins at measure 17 and features a complex melodic line in the right hand with various accidentals and a steady accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *mf*, *mp*, and *pp*. The second system starts at measure 19 and continues the piece with similar textures. A *sim.* (sostenuto) marking is present at the beginning of the second system. The score concludes with a *mp* dynamic marking.

Пример 2

Vivacissimo, molto ritmico, $\text{♩} = 63$, con allegria e slancio

Musical score for Example 2. The piece is in a 3+2+3 time signature. The tempo is Vivacissimo, molto ritmico, $\text{♩} = 63$, con allegria e slancio. The score consists of two staves. The right staff has a dynamic marking of *mp* and a slur over the first two measures. The left staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over the first two measures. There are also markings *pp sempre legato, quasi senza pedale* and *pp sempre*.

Пример 3

Musical score for Example 3. The piece is in a 3+2+3 time signature. The tempo is Vivacissimo, molto ritmico, $\text{♩} = 63$, con allegria e slancio. The score consists of two staves. The right staff has a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The left staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over the first two measures. There are also markings *pp sempre legato, quasi senza pedale* and *pp sempre*.

Пример 4

Musical score for Example 4. The piece is in a 3+2+3 time signature. The tempo is Vivacissimo, molto ritmico, $\text{♩} = 63$, con allegria e slancio. The score consists of two staves. The right staff has a dynamic marking of *pp in rilievo* and a slur over the first two measures. The left staff has a dynamic marking of *ppp* and a slur over the first two measures. There are also markings *pp sempre legato, quasi senza pedale* and *pp sempre*.

Пример 5

Prestissimo *sempre molto legato, $\text{♩} = 48$ (very even / sehr gleichmäßig) **)

Musical score for Example 5. The piece is in a 3+2+3 time signature. The tempo is Prestissimo, $\text{♩} = 48$, (very even / sehr gleichmäßig). The score consists of two staves. The right staff has a dynamic marking of *ppp* and a slur over the first two measures. The left staff has a dynamic marking of *ppp* and a slur over the first two measures. There are also markings *pp sempre legato, quasi senza pedale* and *pp sempre*.

Пример 6

Prestissimo, staccatissimo, leggerissimo *)

sempre simile

sempre senza ped.

Пример 5

Vivacissimo, sempre molto ritmico

sempre legato

p
"stuttering" / „stotternd“

senza ped. (sempre)

Пример 7

Andante con moto, ♩ = 98, -avec l'élégance du swing-

pp sempre pochiss. ped.

mp — *p*

Пример 8

cresc. poco a poco

pp

poco a poco tre corde -

(cresc.) p

Пример 9

Musical score for Example 9, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamic markings *mp*, *pp*, *mf*, and *sim.*, along with the *dolce* marking. The second system includes *pp*, *mf*, *mp*, and *sim.*. The score is written in a key signature of three flats and a 2/4 time signature.

Пример 10

Musical score for Example 10, which is identical to Example 9. It features two systems of piano accompaniment with dynamic markings *mp*, *pp*, *mf*, and *sim.*, and the *dolce* marking. The key signature is three flats and the time signature is 2/4.



И.С. БАХ: ОТ ИНТОНАЦИИ К ОБРАЗУ И ПОНЯТИЮ

Об историческом переинтонировании в исполнительском искусстве Марии Юдиной

Исполнение старинной музыки на фортепиано ставит целый ряд вопросов, ответы на которые лежат отнюдь не в плоскости «верно–неверно», а обретаются как результат творческого дерзания и исполнительской свободы. Происходит это по хорошо известным причинам: отсутствие непрерывной традиции аутентичного исполнения (в результате происшедшей в XIX веке замены старинных клавиров на фортепиано — инструмент принципиально иного звучания и техники) привело к тому, что фортепианное звучание музыки, например, И.С. Баха может мыслиться нами в чрезвычайно широком диапазоне допущений — вплоть до сосуществования полярных, взаимоисключающих версий, ни одна из которых заведомо не сможет оказаться «правильной». Ведь играть Баха на фортепиано — ничуть не меньшая вольность и модернизация, чем давать его в электронном звучании! Просто фортепианное исполнение Баха оказалось как бы «узаконено» и «освящено» традицией в силу особых исторических обстоятельств: характерная для XVIII–XIX веков идея прогрессивного развития (инструментария в том числе) предполагала снятие предыдущих, якобы не столь совершенных стадий. В отмеченном «узаконивании», несомненно, сыграли свою роль и романтические представления об универсальности фортепиано, способного заменить собой все что угодно, от органа до симфонического оркестра, — представления, для своей эпохи совершенно обоснованные. Справедливости ради стоит сказать о том, что устройство старинной музыки, уровень ее индивидуализации не препятствовали категорически «варьированию» инструментария. Если композиторы барокко (не говоря о еще более ранних эпохах) не всегда

указывали, какой именно инструмент должен быть использован (или открыто допускали возможность замены), то почему не допустить, что такая замена будет произведена новым, только что созданным инструментом?

Второе обстоятельство, заметно усложняющее ситуацию, связано с тем, что исполнительское искусство Юдиной всегда вызывало удивление и даже недоумение необычностью, непривычностью интерпретаций. Оно противостояло утвердившимся к началу XX столетия романтическим исполнительским подходам, благодаря чему явилось заметным показателем обновления музыкального мышления вообще.

Чем был для Юдиной Иоганн Себастьян Бах? В своей статье «Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса» пианистка пишет о Бахе не только как об уникальном явлении в мире искусства, но и как о порождении великой традиции, идущей из глубины веков и при этом открытой и внятной современному мышлению, традиции, сохраняющей свою художественную актуальность. «Но, разумеется, мы провидим и предшественников Брамса в музыке самой, в великолепной музыке, тоже отчасти северогерманской и нидерландской. Искусство это строго и сурово, даже можно сказать, „жестко очерчено“, эмоциональность доведена до основного ярчайшего стержня, организованного познавательной и этически».

Это Свелинк и его школа, Генрих Шютц, Дитрих Букстехуде с его удивительнейшим пророческим даром импровизации. И, конечно, — также средоточие всех высочайших тайн и открытый искусства вообще, Колумб, Ньютон, Николай Чудотворец, Апостол, — он, Иоганн Себастьян Бах»¹.

¹ Мария Юдина. Лучи Божественной Любви: Литературное наследие. <Воспоминания. Статьи.> СПб., 1999. С. 239.

Конечно, в самом по себе факте признания Баха величайшим явлением и «точкой отсчета» для музыканта Юдина сходится со многими — и с очень близкими ей Брамсом и Стравинским, и с совсем не близкими Шопеном и Дебюсси. Гораздо интереснее другое: облик Юдиной-пианистки практически с первых же ее публичных выступлений вызывал у самых разных людей баховские ассоциации и словно каким-то волшебством воспроизводил ту атмосферу, в которой жил и работал Бах.

Вот некоторые выдержки из критических статей в прессе 1920-х годов. «М. Юдина — фигура любопытнейшая и своеобразнейшая. Эта фигура — явление, до того она необычна и знаменательна. Некий неожиданный и своеобразный анахронизм: строгий Эйзенах XVII века, мудрое безумие контрапункта, головоломная „KunstderFuge“ и „рассудительнейший“ Бах!»². Другой критик пишет о своих впечатлениях от концерта в Витебске (где Юдина, помимо Баха, играла также Франка и Глазунова): «Скромное черное платье, с белым воротничком, с белыми узкими манжетками дополнили представление о той интимной обстановке, среди которой Бах исполнял свои произведения: тесный кружок слушателей, состоящих из хозяев дома и нескольких приглашенных гостей, строгих ценителей и знатоков музыки, людей высшего круга Запада того времени, XV и XVI веков <так в оригинале. — К. З.>»³. Наконец, А. Лосев в романе «Женщина-мыслитель» пишет — фактически о Юдиной (так как образ гениальной пианистки, героини романа, создан под прямым впечатлением от ее игры), что

² Стрельников Н. Производственный успех (Акт в Консерватории) // Жизнь искусства. 1921. № 773–775 (9–11 июля), с. 1–2.

³ Сфинкс. Концерты М. В. Юдиной // Отклики (Витебск). 1922. № 19 (28 августа).



она есть «Бах XX века, данный не в композициях, но в исполнении»⁴.

Попробуем сформулировать, что же нового и специфического внесла Юдина в понимание Баха и в качестве первого шага на этом пути посмотрим, как реагировала критика на юдинское прочтение сочинений великого немецкого композитора. Конечно, пианистка поражала слушателей неожиданностью решений при исполнении любой музыки, но в целом можно отметить, что к юдинскому Баху претензий у критиков было меньше, чем, скажем, к юдинскому Бетховену, Шуману или Шопену. Обычно отмечались отдельные «странности», резко расходящиеся с академической исполнительской традицией. Так, автор цитированной выше статьи о концертах в Витебске 1922 года, в целом очень положительно оценивший дарование пианистки, писал: «Единственно, что не согласуется с представлением о М.В. как о законченном артисте, это один, но, по-моему, крупный недостаток в исполнении фуг: ускорение темпа первой — главной темы при вступлении второго и последующих голосов. Такое ускорение совершенно недопустимо в исполнении таких ультрастрогих и точных форм, как фуги. Артистке надлежит за этим

следить, так как этот пробел проглядывал неоднократно»⁵.

Тем не менее, уже в начале 1920-х годов было понятно, что, двигаясь наперекор привычным нормам, Юдина приближается к подлинному Баху. Вот еще одно критическое свидетельство тех лет: «Когда дело идет об исполнении Баха, то самым скользким местом является вопрос о стиле. Зачаточное состояние учения о стиле вообще позволяет нам лишь ощупью бродить в этой интересной области. Академическому исполнению Баха обычно противопоставляется исполнение его как автора живой, созвучной любой эпохе музыки. Очень любопытным и показательным в этом отношении явилось выступление М.В. Юдиной. При всей строгости исполнения ее Бах лишен какой-либо сухости, всякого „упирания“ на академизм»⁶. По словам И. Браудо, «именно ее <Юдиной> толкование клавирных произведений Баха является не толкованием пианиста-виртуоза, а толкованием музыканта, глубоко проникшего в старинное искусство и поставившего свою непревзойденную технику на службу этому пониманию»⁷.

Говоря о юдинской трактовке музыки Баха, нельзя обойти вниманием программные комментарии (в форме черновых «заметок на полях»), данные пианисткой к прелюдиям и фугам «Хорошо темперированного клавира», а также к «Гольдберг-вариациям». Упомянутые комментарии были сделаны в духе (и под явным влиянием) Б. Яворского, к идеям которого Юдина относилась весьма сочувственно (в ряде случаев «расшифровка» баховской символики у названных интерпретаторов совпадает).

В приложении к публикации М. Дроздовой помещены аннотации Юдиной к некоторым прелюдиям и фугам из «Хорошо темперированного клавира», сделанные, по-видимому, в 1950-е годы, в период подготовки баховского цикла для грамзаписи. Эти записи сведены мной в таблицу, где прелюдии и фуги сгруппированы по томам, а разные варианты программ объединены; кроме того, опустив тональности циклов, оставшихся у Юдиной без комментариев, я для сравнения цитирую аналогичные толкования Яворского⁸ — применительно к тем циклам, которые были откомментированы Юдиной.

⁴ Лосев А. Женщина-мыслитель: Роман // Москва. 1993. № 4. С. 104.

⁵ Сфинкс. Концерты М.В. Юдиной // Отклики (Витебск). 1922. № 19 (28 августа).

⁶ ДЭМ <Мазуров Д.> Цикл Баха // Красная газета: Вечерний выпуск. 1923. 24 декабря.

⁷ Цит. по: Дроздова М. Юдина: взгляд на ХТК // Музыкальная жизнь. 2000. № 7. С. 9.

⁸ Цит. по: Берченко Р. Из истории отечественного баховедения. Б. Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Наследие Б.Л. Яворского (К 120-летию со дня рождения): <Сб. статей.> М., 1997. С. 85–87.

Тональность прелюдии и фуги	Версии Юдиной	Версии Яворского
	Из I тома	
До мажор	Сотворение человека или Благовещение (все равно – творящий дух!)	Благовещение
До минор	(Зло)	Пламенеющая вера
До-диез мажор	Введение во храм	Троица
До-диез минор	Crucifixus (Dies irae?)	Моление о чаше
Ре мажор	Вход в Иерусалим? Явление народу	Сошествие Святого Духа
Ре минор	Исцеление расслабленного	Грехопадение
Ми-бемоль минор	Гефсиманский сад	Снятие с креста
Ми мажор	Из Рождественских смыслов Бегство в Египет	Бегство в Египет
Ми минор	У креста и «разделиша ризы моя и об одежде моей меташи жребий» Мария Магдалина и дележ риз	Посещение Марией Елизаветы
Фа мажор	Химера?	Чудо на рыбной ловле
Фа минор	O, Mensch, beweine dein' Sünde gross хорал	Stabat Mater
Фа-диез мажор	Сретение	Новый год
Фа-диез минор	Избиение младенцев и продолжение «ныне отпускаеши»	Несение креста
Соль мажор	Вознесение?	Воскресение Христа
Соль минор	Благодарный разбойник??? Гефсиманский сад Отдых на пути в Египет или Мария и Елизавета	Посещение Марией Елизаветы
Ля-бемоль мажор	Благодать	Поклонение волхвов
Соль-диез минор	Успение или Эммаус?	Распятие
Ля мажор	Волхвы	Поклонение волхвов
Си-бемоль мажор	Поклонение пастухов	Поклонение пастухов
Си-бемоль минор	Плащаница	Шествие на Голгофу
Си мажор	Тайная вечеря Иуда	Воскресение Христа
Си минор	Pieta	Шествие на Голгофу
	Из II тома	
Ми-бемоль мажор	Любовь и Осанна	Троица
Ля минор	Первородный грех	Мытарства Христа
Си-бемоль мажор	Рождество (Ангелы и хлеб)	Симеон-богопримец

К настоящему времени стали известны и пометки Юдиной к «Гольдберг-вариациям» Баха — благодаря их изданию с комментариями М. Дроздовой⁹. В этом произведении Юдина уже не могла опереться на толкования Яворского, но следовала его методу отыскивания «зашифрованных» символов.

Программные толкования, данные Яворским и Юдиной к произведениям Баха, представляют собой весьма примечательное явление — с точки зрения истории мысли о музыке, а также истории слышания и восприятия музыки. Прежде всего, эти комментарии поражают тем, что редко ограничиваются фиксацией какого-либо эмоционального состояния или обобщенной идеи, но стремятся к выявлению предельно конкретных ассоциаций, вплоть до указания действующих лиц того или иного сюжета из Священного писания, раздела церковной службы и т.д. С одной стороны, выискивание программных заглавий, а нередко — и сюжетных комментариев к чужим непрограммным произведениям составляет характерную черту романтического мышления: вспомним хотя бы многочисленные сюжетные «расшифровки» произведений Шопена. Так,

Лист «рассказывал» Владимиру Пахману фа-минорную Фантазию¹⁰, Таузиг — Баркаролу, Бюлов — Прелюдии (кстати, свою программную версию шопеновских Прелюдий оставила и Юдина!). Однако, с другой стороны, внешне вписываясь в традиции романтической эпохи, комментарии Яворского–Юдиной к баховским произведениям «взрывают» данную традицию изнутри — при этом совершается ощутимый поворот к более подлинному, то есть неромантизированному Баху.

Разумеется, новое слово, сказанное здесь Яворским и его последовательницей Юдиной, заключается не в том, что они якобы везде «разгадали», о чем говорит баховская музыка. Многие из приведенных толкований вполне «вписываются» в общепринятые (то есть не вызывающие сомнений) представления, но излагают их в виде конкретизированных и программно локализованных смыслов. Некоторые комментарии воспринимаются как остроумно и удачно подобранные гипотезы, не обладающие, впрочем, сколько-нибудь явной доказательностью и всеобязательностью (например, версия о Поклонении волхвов в Ля-мажорном цикле из I тома). Иные же выглядят довольно

наивно в силу преувеличенно характеристической трактовки смысла: таково, в частности, юдинское понимание ре-минорного цикла из I тома как притчи об исцелении расслабленного. Суть дела, еще раз подчеркну, заключается не в этом.

Новое слово Яворского и Юдиной состояло в следующем. Во-первых, был разрушен сложившийся в романтическую эпоху миф о Бахе как творце «чистой», «абсолютной» музыки. Во-вторых, было дано не литературно-поэтическое или чувственно-картинное описание музыки (что присуще романтизму), а символично-эмблематическое и во многом умозрительное (характерное именно для барокко). В своем постижении музыки Баха Яворский и Юдина шли, как известно, за А. Швейцером, описавшим в самом начале XX века основные элементы музыкального языка баховских вокальных сочинений. Однако для Яворского и Юдиной программно-изобразительный характер музыки Баха стал универсальным ее качеством, присутствующим и в инструментальных произведениях. К тому же в баховедческих изысканиях названных русских музыкантов, наряду с чисто исследовательским моментом «дешифровки» (Яворский изучал соотношенность баховских тем с протестантскими хорами, наличие риторических фигур,

⁹ Бах И.С. «Гольдберг-вариации». Комментарии М. Дроздовой. М.: Композитор, 1996.

¹⁰ Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен: <Исследование.> Новосибирск, 2002. С. 120.

характерных мелодических символов и т.п.), заметно присутствие индивидуального творчески-интерпретирующего начала, приводящего к оригинальным, подчас спорным решениям. И все-таки, несмотря на дискуссионность и ярко выраженный субъективный момент в «привязывании» музыки Баха к тем или иным конкретным библейским смыслам, Яворский и Юдина в принципе приближались к специфически барочному слышанию, к осознанию барочного соотношения музыкального смысла и его словесного именованного. Такое соотношение было названо выше символично-эмблематическим, при котором музыкальная интонация не рождается, как у романтиков, «изнутри» — из недр души композитора и прочувствованного им смысла, уже преломленного в собственно музыкальной логике, а, напротив, конструируется под влиянием самых различных внемузыкальных факторов (от зримой конфигурации явлений и предметов — например, креста, восхождения, нисхождения, вращения и т.п. — до проявлений числовой символики) и принимает на себя тот или иной аффект. Именно такое соотношение собственно музыкального и внемузыкального в интонации — соотношение «внешнее», параллельное (то есть сохраняющее полную автономию и самодостаточность чисто музыкальной логики) — и позволило Баху стать для XIX–XX столетий эталоном чистой музыки. Яворский и Юдина прекрасно почувствовали принципиальную нагруженность барочного искусства множеством символических значений — то качество, которое позже описал Умберто Эко: *«Вспомним, что в означенную эпоху изобреталось и переизобреталось много рисунков, чтобы ухоранивать в них тайные зашифрованные смыслы. Завидев, не говорю уж цветок или крокодила, но даже и корзину, лестницу, сито или колонну, ее облепливали кучей смыслов, которые на первый взгляд к картинке отношения не имели <...> Люди того столетия считали обязанностью преобразовывать мир в чащу Символов, Знаков, Конных Игрищ, Маскарадов, Живописностей, Языческих Трофеев, Почетных Добыч, Гербов, Иронических Рисунков, Монетных Чеканов, Басен, Аллегорий, Апологий, Эпиграмм, Сентенций, Двусмысленностей, Пословиц, Вывесок, Лаконичных Эпитол, Эпитафий, Комментариев, Лapidарных Гравировок, Щитов, Глифов, Медальонов... и тут позволю себе остановиться, хотя они не оставались»*¹¹ (курсив мой. — К.З.).

¹¹ Эко У. Остров накануне: Роман. СПб., 1999. С. 330–331.

Замечу, к слову, что иной раз и современный исследователь баховской символики, в особенности числовой, никак не может остановиться, увлекаясь, словно в бездну, игрой бесконечных цифровых комбинаций. В результате подобных исследований невольно создается впечатление, что Бах сочинял музыку, предварительно опутав себя мощнейшими цепями числовых символов и сосредоточившись на подсчитывании количества нот в прелюдиях и фугах или количества использованных в произведении клавиш. Быть может, дело и обстоит сходным образом — кто знает... Яворский же, а впоследствии и Юдина хотели именно «остановиться» (по-видимому, напрасно!) на выявленных ими самими программных ассоциациях. Отчасти это объяснялось индивидуальными особенностями характеров (непреклонная, почти догматическая вера в принятое решение), отчасти — укорененностью Яворского и Юдиной в романтической традиции осмысления музыки: убеждением в единственности генеральной идеи произведения, приводящим к конкретным литературно-поэтическим программам (а если к иным, например, пейзажным, то и последние трактовались как quasi-поэтические). Впрочем, и путь Швейцера к постижению барочного мышления символами начинался из недр позднего романтизма: немецкий ученый проводил параллели между баховской мотивной символикой и лейтмотивной техникой Вагнера. Обладая феноменальным историко-стилевым чутьем, Яворский и Юдина, вероятно, сходились в том, что «остановки» на избранном ими пути толкования Баха быть не может; отсюда и знаки вопроса на полях, и «незаполненные» места, и варианты программ у самого Яворского, и в особенности, показательные расхождения — иногда вплоть до полной противоположности — у Юдиной со своим единомышленником и идейным вдохновителем в данном вопросе. Например, для Юдиной до-минорный цикл из первого тома — образ «зла» (правда, слово «зло» пианистка заключила в скобки, видимо, чувствуя какую-то недоговоренность), а для Яворского — «пламенеющая вера». В данном, почти исключительном случае Юдина выдвигает трактовку, еще следуя романтическому методу — через эмоционально-психологическое переживание (отсюда и неуверенность и скобки!), а Яворский — через зримую графику интонации («пламя»). Цикл ми-минор из первого тома для Юдиной — «делег риз», для Яворского же — «посещение Марией Елизаветы». На фоне таких расхождений вряд ли стоит упоминать о тех, которые связаны общей

(или близкой) образно-смысловой аффектной сферой: например, ми-бемоль-минорный цикл из первого тома Юдина трактует как «Гефсиманский сад», Яворский — как «Снятие с креста» и т.п. А по поводу соль-минорного цикла из первого тома сама Юдина не утвердилась в едином мнении, обращаясь в поисках ответа, что весьма примечательно, к различным истолкованиям: 1) «Благоразумный разбойник» (со знаком вопроса!), 2) «Гефсиманский сад», 3) «Отдых на пути в Египет», 4) «Мария и Елизавета» (последнее совпадает с толкованием Яворского).

Вероятно, Юдина с ее более практически-исполнительским, чем теоретически-исследовательским подходом (в отличие от Яворского), скорее могла бы приблизиться к тому, что позже сформулировал У. Эко: к пониманию потенциальной неисчерпаемости, многомерности и принципиальной зашифрованности барочной символики, а самое главное, к уразумению артистически-виртуозного и творчески-игрового преломления данной символики, где серьезнейшая ученость и игра сливаются воедино¹². Своим исполнением Юдина как бы неизменно утверждает: символика для Баха — не тяжеловесный перевод чисел и понятий на язык музыки, вернее, не только и не столько этот перевод, сколько условия игры, позволяющие максимально проявить артистическую виртуозность, композиторское мастерство, воодушевление и экстаз творческого ума — неизменно во славу Божию! В самом деле, не учитывая той свободы, с которой мастера эпохи барокко играли символами и эмблемами, как объяснить переносы целых законченных номеров из одного баховского произведения в другое — то есть в новый смысловой контекст?

О такой же степени артистической свободы можно говорить и применительно к Юдиной, достигающей особого размаха в толковании «Гольдберг-вариаций», где эпизоды из Евангелий сопоставляются с определенными фрагментами православной службы.

Обращаясь к юдинским исполнениям Баха, мы обнаруживаем те же специфические черты, что и в осмыслении его музыки, а именно: прорастание из недр романтической традиции (путем ее «снятия», творческого отрицания) современного, деромантизирующего

¹² Естественно предположить, что специфика барочной символизации в инструментальной музыке допускала — при отсутствии конкретизирующих словесных указаний автора — возможность не только заведомо исчерпывающей отсылки к какому-либо одному сюжету, но и охвата целого ряда «параллельных мест» из Библии.



подхода, устремленного к подлинно барочному интонированию.

В данном отношении несомненным предшественником Юдиной был Ф. Бузони, исполнительская и редакторская деятельность которого заложила основы постромантического понимания музыки Баха, доминировавшего в XX веке. Не случайно Юдина, весьма критически относившаяся к редакции «Хорошо темперированного клавира» К. Черни (где совместились черты бетховенской детализированной диалогичности и романтического психологизма), уделяла особое внимание редакции Бузони и безусловно одобряла его штрихи — хотя обычно предпочитала работать с уртекстом. Бузони же, в свою очередь, опирался на интерпретации Г. Бюлова и К. Таузига, о чем оставил следующее свидетельство: «Хотя мы обязаны Карлу Черни (человеку, немалое значение которого состоит в том, что он был посредствующим звеном между Бетховеном и Листом) как бы воскрешением „Клавира хорошего строя“, однако этот превосходный педагог слишком перерядил названное произведение в костюм своего времени. <...> Лишь Бюлов и Таузиг, исходя из откровений своего учителя Листа в передаче классиков, достигли впервые в высшей

степени удовлетворительных результатов в толковании баховских произведений»¹³. Действительно, редакцию Таузига можно считать документально зафиксированным началом поворота в сторону воспроизведения принципов барочного интонирования — поворота, осуществляемого еще в недрах романтического пианизма. (Интересно, что исключительную роль в отмеченном «повороте» сыграли листианцы, вышеупомянутые ученики или страстные адепты венгерского композитора — Бузони, Яворский.) Эпизодически появившиеся у Таузига новые принципы исполнения Баха были развиты и систематизированы Бузони: речь идет о террасообразной динамике, сохранении уровня громкости на протяженных участках формы, нонлегатном и преимущественно беспедальном («сухом», невокальном) звукоизвлечении.

Однако даже у Бузони сохранялись достаточно ощутимые романтизирующие черты. Это, во-первых, слышание

¹³ Цит. по: Кудряшов А. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха в исполнительских интерпретациях середины и второй половины XIX века // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: сб. статей и материалов. М., 2001. (Науч. труды МГК: Сб. 32). С. 168.

клавирной музыки Баха сквозь призму органного звучания, иными словами, ее монументализация (вплоть до изменения текста в целях наращивания ткани). Во-вторых, в рамках длительно выдерживаемого динамического и темпового уровня Бузони играл все-таки романтически свободно, психологизируя интонацию. Как справедливо пишет А. Кудряшов, основываясь на записи До-мажорной прелюдии и фуги из I тома, интерпретация Бузони «...содержит много субъективно-личностного, изысканно-детализированного, романтического уже без всяких поправок на исполнительский „классицизм“. Структурная ясность полифонической формы, достигаемая путем строго выдержанной динамической устойчивости отдельных построений, четкость и выпуклость артикуляционных приемов игры *nonlegato* в этом исполнении Бузони сочетается с выразительным „вокальвесомым“ дыханием отдельных фраз, многочисленными и весьма значительными для современного слышания отклонениями от первоначально избранного темпа, дробной, эмоционально вибрирующей *Gefühlsdynamik*. В начале XX века такое исполнение называли холодным, бесстрастным, эмоционально не захватывающим, сугубо рассудочным, но сейчас, вне всякого сомнения, оно удивляет своим несоответствием строгой баховской стилистике»¹⁴.

В свете сказанного становятся совершенно очевидными не только единство и преемственность общих принципов интерпретации Баха у Бузони и Юдиной, но и существенные историко-стилевые различия между ними, обусловленные интенсивным юдинским продвижением вперед, в глубь XX столетия, и одновременно — навстречу Баху. Исследователи подчеркивают большую свободу баховских трактовок Юдиной в начале пути (1920-е годы, когда еще был жив Бузони) и усилившуюся строгость в исполнениях 1950–60-х годов (время Г. Гульда). Сравнивая записи фадиез-минорной прелюдии (ХТК, II т.), выполненные пианисткой в 1936 и 1956 годах, С. Федосеева указывает в первом случае на множество темпоритмических отклонений и «подчеркнутую кантилену», во втором же — на отход от романтизма¹⁵. Замечу, впрочем, что С. Федосеева, говоря о романтических чертах юдинского исполнения Баха, несколько преувеличивает. К примеру, взятие баса раньше мелодического звука — прием отнюдь не романтический, а характерный для старинного

¹⁴ Там же. С. 171.

¹⁵ Федосеева С. Исполнительское искусство М. В. Юдиной. Черты стиля: Дисс. канд. иск. Казань, 1983.

исполнительства, да и темпо-ритмическая свобода у Юдиной далеко не всегда имеет романтическую природу (об этом ниже).

Но главное заключается в другом: мы совсем не услышим в юдинских записях Баха романтизирующего субъективного психологизма на уровне интонирования. Юдина, таким образом, в своих баховских интерпретациях преодолела главную, сущностно определяющую черту романтического пианизма (до конца не изжитую Бузони). Это, разумеется, не означает, что у пианистки не осталось вообще никаких связей с романтическим этапом исполнительских трактовок Баха. Во-первых, следует указать на вольное обращение с авторским текстом: те же, что и у Бузони, утолщения фактурных пластов с целью имитации органной монументальности, а также отклонения, касающиеся ритма. Во-вторых, юдинское воспроизведение барочного интонирования совмещается с совершеннейшим анти-академизмом. Ничто в игре Юдиной не напоминает о классической сдержанности и умеренности. Наоборот, каждое состояние, каждый аффект словно возводится пианисткой в степень, реализуется в предельном, максимальном осуществлении (к той же сфере, кстати, относится и заостренная характерность, порой — ошеломляющая конкретность юдинских программных комментариев, приведенных выше).

Одно из частных проявлений отмеченной предельности аффектов — знаменитые «крайние» темпы, избираемые Юдиной вопреки советам А. Швейцера, который при исполнении Баха рекомендовал вообще избегать какой бы то ни было характерности — в штрихах ли, в динамике или в темпах. Бесспорная правота Швейцера предопределялась идеалом антиромантической объективной обобщенности барочного интонирования. В данном русле исполнял «Хорошо темперированный клавир» С. Рихтер. Под его руками аффекты прелюдий и фуг Баха словно получали какое-то высшее, надвременное и надмирное бытие, несколько отрешенное от земных страстей. Подобный подход настолько возобладал в XX веке, что, например, Я. Зак, говоря о баховских интерпретациях Юдиной, отмечал драматизм ее исполнения как «странность». Но разве многомерная, антиномическая картина мира барокко не допускает акцента на заострении антитез? А ведь антитезы эти достигают предельной обостренности именно в музыке Баха! Вспомним хотя бы Мессу си минор или пассионы, где бок о бок соседствуют самые «крайние», предельные состояния. Максимально

усиливая аффект и до предела интенсифицируя то или иное качество, Юдина в общем-то следует принципам романтического искусства. Но указанная черта в той же мере способствует воссозданию полярных противоположностей барочного мира. Приведу лишь некоторые, особо выразительные примеры исполнительски «усиленных», интенсифицированных аффектов: яростная, «бешеная» гонка ре-минорной прелюдии (II), почти вахлическое ликование и «рубенсовское» буйство красок в прелюдии Ре мажор (II), замедленное, как будто «вязкое» движение фуги до-диез минор (I), «нематериальный», невесомый «шелест» Си-бемоль-мажорной прелюдии (как сообщалось выше, Юдина видела в ней сюжет «Поклонения пастухов»). Вот что пишет М. Дроздова о юдинском исполнении названной прелюдии: «...в легких трепещущих 32-х, за темпом которых даже трудно уследить, узнаются порхающие ангелы, прилетевшие к младенцу Христу. Такая трактовка приводит Юдину к необходимости играть аккорды в середине прелюдии, вопреки укоренившейся традиции, *piano*, даже *pianissimo*. Это — хор ангелов»¹⁶. Замечу, кстати, что ангелы в соответствующей ситуации поют «Большое славословие» — Gloria. Но тогда, если придерживаться данной программной версии (Яворского и Юдиной), вся рассматриваемая прелюдия в соответствии с барочными традициями музыкальных воплощений упомянутого текста (Бах, Гендель) должна звучать более материально, ярко-празднично и громогласно. Юдина же, заостря характерность конкретной картины, предлагает слушателю миниатюрную, изящную «вещицу» в духе рококо с запечатленной евангельской пасторалью.

Важно подчеркнуть, однако, следующее: обостренная характерность состояния (коренящаяся, как было сказано, в романтическом пианизме) отнюдь не делает саму интонацию в юдинских исполнениях Баха романтической — она полностью лишена романтизирующего психологизма.

Весьма показательно сравнение интерпретаций До-мажорной прелюдии из I тома ХТК, принадлежащих Бузони и Юдиной. Звукоизвлечение у Бузони значительно острее, суше, «клавесиннее», чем у Юдиной, которая, пользуясь возможностями современного фортепиано, играет *molto legato*, что создает эффект своеобразного quasi-педального *sfumato*, напоминающего о нежнейшем звучании лютни или клавикорда.

Но при этом Юдина не допускает романтизирующего *tempo rubato*, присущего исполнению Бузони; у нее прелюдия звучит мягче, лиричнее и в то же время строже, объективнее.

Остановлюсь на других важнейших чертах юдинского исполнения Баха, противостоящих «психологическим» романтическим трактовкам и несомненно приближающихся к специфике барочного интонирования. Это в первую очередь тенденция к преодолению вокальности фортепианного звукоизвлечения; причем нельзя утверждать, будто quasi-вокальное интонирование у Юдиной отсутствовало совсем. Пианистка пользовалась широким спектром возможностей современного фортепиано — ей вообще была свойственна идущая от романтиков убежденность в универсализме данного инструмента. И тем не менее, как пишет С. Федосеева¹⁷, в 1950-е годы Юдина регулярно возвращалась к мысли: фортепиано — не тот инструмент, на котором нужно играть Баха. Следовательно, Юдиной не могла не осознаваться задача известного преодоления фортепианности, аккумулявавшей в силу сложившихся исторических обстоятельств различные постбарочные наслоения в интерпретациях Баха. Вокальному интонированию (основе основ романтического пианизма) Юдина в своих баховских программах отводила весьма скромное место. Взамен вокальности она подчеркивала два иных исполнительских фактора: декламационность и дофортепианную инструментальность.

Декламационная трактовка Юдиной целого ряда фуг ХТК воспринимается как совершенно непривычная, нетрадиционная, но при внимательном рассмотрении оказывающаяся значительно более убедительной и, возможно, более «аутентичной» (насколько это возможно на неаутентичном инструменте), чем многие из распространенных ныне подходов к музыке Баха. М. Дроздова пишет, что fuga ре минор из первого тома, «медленная, претяжная и напевная», в интерпретации Юдиной «оказывается активной, решительно моторной», и связывает такую трактовку с оригинальной юдинской программой данного цикла («Исцеление расслабленного»): в фуге изображено «...уже бодрое шествие и опять — восхваление»¹⁸. Но, с другой стороны, прежде чем выдвинуть некое программное истолкование, нужно сначала определить характер музыки. И здесь обнаруживается

¹⁷ Федосеева С. Исполнительское искусство М. В. Юдиной. Черты стиля.

¹⁸ Дроздова М. Юдина: взгляд на ХТК // Музыкальная жизнь. 2000. № 7. С. 10.

¹⁶ Дроздова М. Юдина: взгляд на ХТК // Музыкальная жизнь. 2000. № 7. С. 10.



следующее: для Юдиной свойственно активное, энергично декламационное исполнение тех фуг, где всегда было принято подчеркивать вокальность, напевность. Да, собственно, почему принято думать, будто ре-минорная fuga (I) — «медленная, протяжная и напевная»? Только потому, что так решили исполнители и редакторы XIX века. Тема фуги и в самом деле переключается с наиболее типичными вокальными интонациями романтической лирики (поступенное движение мелодии, опевания, восходящий скачок на сексту, «вопросительная» остановка на доминантовом тоне...): упомянутого сходства оказывается вполне достаточно для человека соответствующей эпохи, который «узнает» в данной теме нечто близкое себе — интонации задушевно-элегического романса! Современный же историк музыки обязан расчистить баховский оригинал от позднейших внутритекстовых, доисполнительских интонационных наслоений, от привнесения в музыку чуждых внутримызыкальных смыслов!

Еще один выразительный пример всеобщего заблуждения — внутритекстовая трактовка ре-диез-минорной фуги из первого тома. Принято считать, что тема этой фуги — песенная, лирическая; некоторые исследователи даже находили в ней сходство с русской песней

(безусловный «нонсенс» с любой точки зрения)! Но слышание здесь «мелодической шири» в русском духе — это грубейшая романтизация. На самом деле тема, о которой идет речь, — строгостильна (в манере Палестрины) и не лирична, а предельно сдержанна, «объективна» и графична. Юдинское прочтение ре-диез-минорной фуги отличается особым радикализмом в отношении к устоявшейся традиции. Когда, например, Рихтер играет упомянутую фугу ровным тихим звуком, «аэмоционально», «органно» (чем тоже деромантизирует ее интерпретацию), то все же как бы сохраняется возможность и для «песенного» осмысления темы. Юдина же играет энергично, порой приближаясь к *pop legato*, декламационно — и нельзя не признать, что такой вариант ближе к «исконному» звучанию клавесина.

Сходным образом исполняются пианисткой другие фуги ХТК, темы которых несут на себе явный отпечаток старинной вокальной полифонии (До мажор из первого, Ми-бемоль мажор и Ми мажор из второго тома), — довольно подвижно, активно и с явной «поправкой» на клавесинное отражение хоральных прообразов.

Декламационность для Юдиной есть не только один из способов интонирования, но в некотором смысле универсальный способ осмысления баховской музыки, которая воспринималась пианисткой прежде всего как проповедь. В сохранившихся записях Юдина многогранно подчеркивает ораторское, риторическое качество баховских фуг. Так, первые проведения тем обычно звучат *forte*, словно провозглашаемый тезис. Мало того, Юдина почти во всех фугах играет тему (как, впрочем, и тематическое ядро в прелюдиях) медленнее, а затем ускоряет темп. Вот уж, действительно, невообразимая вольность! Судя по цитированной рецензии начала 1920-х годов и по gramзаписям 1950-х, эта особенность была постоянным приемом пианистки на протяжении ее творческого пути. Однако отмеченная вольность не имеет ничего общего с романтической стихийностью чувства, приводящей к свободным, постепенным сменам темпа в ходе исполнения. Юдинский прием имеет чисто риторическую, ораторски-декламационную природу. В начале Юдина громко и чуть замедленно «объявляет» тему сочинения, а затем приступает к ее развитию¹⁹.

¹⁹ Кстати, нечто подобное встречалось в истории барочного исполнительства: Дж. Фрескобальди в предисловии к первой книге своих «Токкат и партит» для чембало (1615) писал, что «начала токкат должны быть сыграны медленно и *arpeggiando*». С другой стороны, по отношению

Многие прелюдии, традиционно исполняемые на фортепиано с элементами «вокальности», обнаруживают у Юдиной прежде всего инструментально-клавесинную природу (до-диез минор, ми-бемоль минор, си-бемоль минор из первого тома). Здесь пианистка даже приближается к барочному принципу «неровной игры» (неровной на мельчайших долях времени, в отличие от более протяженных «волн» *tempo rubato* у романтиков). «Клавесинная» сухость звучания замечательно соответствует образу сдержанной, просветленной скорби, а камерность интонирования позволяет воспринимать каждую из перечисленных прелюдий не как ораторски построенную проповедь, а как лирическую исповедь, то есть опять-таки речь, а не пение.

Впрочем, не везде Юдина, стремясь приблизиться к Баху, ориентируется на органное или клавесинное звучание. В прелюдиях Ми мажор (I), обеих До-диез-мажорных, соль-диез-минорной (I) и других — в основном, там, где программные толкования связаны с ангельским миром, — создаются образы, насыщенные тончайшими красочными нюансами (в духе полихромных картин эпохи Возрождения), вряд ли достижимыми без фортепиано.

Можно было бы еще долго рассматривать те или иные грани юдинской интерпретации Баха, но уже сейчас можно сделать главный вывод: Юдина смело преодолевает ограничения устоявшейся традиции, чтобы достичь более подлинного понимания старинной музыки. Юдинское исполнение Баха — не аутентичное барочное, а современное необарочное. В историческом плане постромантическое необарокко Юдиной продолжает линию романтического необарокко Бузони и подводит к антиромантическому, «авангардному» необарокко Гульда. Резкая ломка слуховых и мыслительных стереотипов на пути к подлинному Баху, осуществленная пианистами — представителями названной линии (Бузони–Юдина–Гульд), безусловно переключается с открытиями композиторов XX века, сознательно обращавшихся к баховскому наследию как истоку собственного творчества: Стравинского, Хиндемита, Шостаковича, Щедрина, Шнитке и многих других. ■

к Баху мы не располагаем подобными свидетельствами, и в совокупный «образ» аутентичного исполнения баховской музыки на рубеже XXI столетия они не вписываются. Так или иначе рассматриваемый прием Юдиной, уникальный для современной исполнительской практики и некогда резко критикованный вследствие его «безусловной ошибочности», оказался вовсе не чуждым барочной эпохе.

Джулия ЗИЛЬБЕРКВИТ: «ИСПОЛНЯЕМАЯ МУЗЫКА ДОЛЖНА БЫТЬ БЛИЗКА»

— В нашей стране Вас знают пока недостаточно хорошо, несмотря на то что Вы родом из России. Расскажите о себе, Вашем становлении в музыке, о том, как складывается Ваша творческая судьба.

— Я родилась в Москве и прошла традиционный путь профессионального пианиста. Закончила Московскую школу-десятилетку имени Гнесиных. Училась у известного педагога Елены Самойловны Эфрусси, последний год занималась у Владимира Троппа. А потом переехала в Америку и поступила в Джульярдскую консерваторию, где после пяти лет обучения получила степени бакалавра и магистра музыки. Все эти годы я была в классе прославленной пианистки Бэллы Давидович. Здесь я бы хотела еще назвать Александра Мндоянца, учителя от Бога, с которым мне также довелось заниматься. Непременно хочу упомянуть моего отца — Марка Зильберквита, педагога-пианиста, музыковеда и музыкального издателя, общение и занятия с которым всегда очень много мне давали.

— Вы упомянули своего отца. Значит, Вы происходите из музыкальной семьи?

— Наша музыкальная династия начинается с моей бабушки — пианистки, преподававшей фортепиано в течение более полувека. Она закончила консерваторию в Одессе у профессора Надежды Чегодаевой, ученицы Скрябина. У меня хранятся ноты, подаренные бабушке Чегодаевой, по которым, возможно, с нею занимался великий русский композитор. Для меня такие моменты, связанные с традицией, чрезвычайно важны. Равно как и тот факт, что через поколение (я имею в виду моего горячо любимого педагога Бэллу Давидович)

Русско-американская пианистка Джулия Зильберквит (род. 1971), как пишут о ней в биографических справках, окончила МССМШ имени Гнесиных в Москве и в том же году (1989) переехала жить в Америку, где и развивалась ее карьера. Выступая с концертами и делая записи, как и все ее коллеги-исполнители, она нашла свой путь и уже сегодня может гордиться своим вкладом в фортепианное искусство. Джулия Зильберквит сделала то, что удается немногим даже более прославленным пианистам. Автор нескольких транскрипций, она обогатила фортепианный репертуар, введя в него имена и произведения первого ряда. Благодаря ей появились два концерта для клавира с оркестром Антонио Вивальди, одночастный концерт (Концертино) для фортепиано с камерным оркестром Дмитрия Шостаковича. Она же вдохновила замечательного композитора Сергея Слонимского на создание фортепианного концерта с оркестром — «Еврейской рапсодии», которую автор посвятил Джулии. И все это помимо ее традиционной исполнительской деятельности, которая высоко оценивается мировой прессой. «Выдающаяся солистка» (New York Times), «романтическая поэтесса фортепиано» (Der Tagesspiegel) — таковы лишь некоторые отзывы музыкальных критиков на ее выступления.

я нахожусь в одной «цепочке» с ее учителями — выдающимися русскими пианистами Яковом Флиером и Константином Игумновым.

— Как складывалась Ваша музыкальная судьба после окончания Джульярда и когда началась Ваша концертная деятельность?

— Вскоре после окончания Джульярда я выиграла Международный музыкальный конкурс в Вене, и началась моя исполнительская деятельность. Благодаря этой победе было много интересных концертов. Одно из самых ярких впечатлений — исполнение Четвертого концерта Бетховена, когда за дирижерским пультом стоял великий Иегуди

Менухин. Это выступление в Вене в рамках большого Бетховенского фестиваля стало поворотным моментом в моей карьере. Я стала довольно много играть и с большими, и с камерными оркестрами.

— После побед на конкурсах и первых успехов на эстраде у молодых исполнителей часто наступает спад, своего рода кризис. Испытывали ли Вы нечто подобное?

— Вы правы: в какой-то момент я поняла, что меня не увлекает перспектива присоединиться к бесчисленному количеству моих коллег (которых я очень уважаю), бесконечно исполняющих Первый концерт Чайковского, Третий



Павел Левадный



Влад Локтев



Рахманинова и т. д., гениальные, но безумно заигранные сочинения. Как раз в этот период я много советовалась с отцом. Речь шла о том, что есть много произведений, которые незаслуженно редко исполняются. Но был и другой ресурс. В какой-то момент пришла идея попробовать сделать собственную транскрипцию произведения известного, признанного, но которое могло бы, как мне казалось, иметь более выигрышное воплощение.

— *И на какое же сочинение упал Ваш взор?*

— Начала я с Концертино Дмитрия Шостаковича. И это было прямое попадание. Но не сразу. Концертино написано автором для двух фортепиано. Было известно, что Шостакович создал эту пьесу для своего сына Максима к моменту окончания им школы. Довольно короткое одночастное произведение, очень красивое, немного похожее на его Второй концерт. На мысль о том, что это сочинение может замечательно звучать как одночастный концерт для

фортепиано с оркестром, меня навела его фактура: это словно клавиры, где ясно слышатся фрагменты солирующего рояля и оркестровые эпизоды. Я сделала первую обработку для фортепиано с камерным оркестром и показала ее Владимиру Спивакову. Сама идея исполнить «другого», нового Шостаковича ему очень понравилась. Но было возражение: дескать, из-за 7–8 минут, которые длится оригинальное сочинение, не стоит выдвигать на сцену рояль. И замысел мой был близок к провалу. Я отложила работу, но продолжала размышлять о том, как найти выход, не нарушив авторского замысла. И выход был найден: по образцу классических произведений, написанных в сонатной форме, была повторена экспозиция, что органично удлинит произведение; кроме того, я осмелилась написать собственную каденцию (разумеется, в стиле Шостаковича). Маэстро Спиваков полностью одобрил получившийся вариант.

— *И — премьера?*

— С Владимиром Спиваковым и «Виртуозами Москвы» мы начали играть это сочинение позднее. А премьера состоялась в Сиэтле на фестивале, посвященном творчеству Шостаковича, артистическим директором которого был известный скрипач и дирижер Дмитрий Ситковецкий. Все прошло очень успешно. Примечательно, что местный критик написал, что звучание оркестра и фортепиано таково, будто Концертино написано именно для этого состава.

— *А какую лепту во «внедрение» нового сочинения в репертуар внес Владимир Спиваков и «Виртуозы Москвы»?*

— С маэстро Спиваковым и «Виртуозами Москвы» мы сыграли это произведение в Америке, Канаде, Израиле, Франции и России. После концерта в Карнеги-холле «Нью-Йорк Таймс» поместила восторженный отклик. Позднее мы записали мою версию Концертино на диске Спивакова Hommage a Shostakovich. Надо сказать,

что это произведение до сих пор очень востребовано и с энтузиазмом воспринимается публикой. Но, быть может, самым интересным «заключительным аккордом» оказался мой разговор с Максимом Шостаковичем. Он рассказал мне, что его отец начал писать Третий фортепианный концерт, но потом передумал и использовал уже созданный материал для двухрояльного Концертино. Таким образом, все как бы вернулось на круги своя.

— Как появились Ваши транскрипции концертов Баха–Вивальди?

— Здесь движущей силой была другая идея. Мне казалось нонсенсом, что в репертуаре пианистов нет ни одного концерта с оркестром Антонио Вивальди — фактически создателя этого жанра, который написал сотни концертов для скрипки и других струнных инструментов, но не оставил нам ни одного клавирного концерта. Своего рода «мостиком» стали две обработки Баха для органа соло, основанные соответственно на ля-минорном концерте Вивальди для двух скрипок с оркестром и ре-минорном концерто-гроссо для двух скрипок и виолончели с оркестром. Я максимально использовала партитуру оркестра Вивальди и органную партию в обработке Баха. Творческим оправданием «законности» моей транскрипции, если так можно выразиться, был тот факт, что инструментальные концерты Баха существуют в двух авторских версиях: для солирующего клавира и для солирующей скрипки. В результате мы, пианисты, получили два «новых» концерта, один из которых — с совершенно гениальной и изумительной ре-минорной Сицилианой.

— Может быть, мы вправе называть сделанные Вами транскрипции просто «концертами для клавира с оркестром Вивальди»?

— Думаю, все-таки нет. Поскольку музыка изначально было создана Вивальди, его имя должно стоять первым. Но вместе с именем Баха.

— Насколько мне известно, Вы сделали запись этих концертов, и престижный английский журнал сравнивал Ваше исполнение с интерпретациями Гульда и Рихтера?

— Это важнейшая для меня тема. Здесь мне удалось соединить два направления, в которых я работаю: исполнительство и создание транскрипций. Мы записали с «Виртуозами Москвы» и ныне покойным дирижером Саулюсом Сондецкисом, выдающимся музыкантом и необыкновенным человеком, все семь сольных

концертов Баха для клавира с оркестром и два концерта Вивальди — Баха, о которых я рассказывала выше. Мы проделали очень большую работу и выпустили в Америке двойной диск, который был высоко оценен прессой. Еще больший успех имело второе издание этих концертов на фирме Warner Music. На этот раз великолепная рецензия была помещена в знаменитом лондонском журнале Gramophone. Действительно, критик сравнивал нашу запись с другими записями всех концертов Баха, сделанными выдающимися музыкантами.

— Значит, этот проект был задуман Вами и полностью выполнен?

— Не совсем. Во-первых, для педагогических целей я сделала переложения этих концертов Вивальди–Баха для двух фортепиано в формате «учитель — ученик». Во-вторых, недавно закончена еще одна работа: транскрипция этих же концертов, но уже для клавира соло. По жанру они примыкают к тем баховским обработкам, в которых он превратил концерты для солирующих инструментов с оркестром других композиторов (в частности, несколько концертов Вивальди!) в сольные произведения этого жанра.

— Они уже исполнялись?

— Некоторое время назад в Нью-Йорке прошла премьера моих переложений. Это были четыре концерта Баха, два концерта Вивальди–Баха, один Бах–Марчелло и Итальянский концерт Баха.

— Изданы?

— Да, издательством «П. Юргенсон». Но пока не во всех вариантах. Работа над транскрипциями и композиция — близкие области.

— Может быть, Вы и сами сочиняете?

— Области близкие, но все-таки совершенно разные. Я не сочиняю и не импровизирую, а если делаю транскрипции, то работаю в рамках уже созданных произведений. Единственное, что я сочинила, — это, как я упоминала, каденция к Концертино Шостаковича, которая основана на темах произведения. При этом я советовалась с разными музыкантами. Но переосмысление готового произведения, перевод его в другое инструментальное звучание, придание ему иной образности — на мой взгляд, тоже творчество.

— А какова история создания нашим сегодняшним классиком — Сергеем Слонимским — его «Еврейской рапсодии»?

— Наше знакомство началось с того, что я включила в свою программу его «Интермеццо памяти Брамса» — очень красивую пьесу, я ее всегда ставила с брамовскими циклами ор. 116 и ор. 117. Однажды Слонимский пришел на мой сольный концерт в Малый зал филармонии в Петербурге, мы познакомились и подружились. Мне нравится его музыкальный язык, фортепианная фактура его сочинений, яркая образность музыки. Я стала его уговаривать написать фортепианный концерт. Сергей Михайлович не соглашался, ссылаясь на то, что жанр этот как бы изжил себя. Спустя какое-то время — как гром среди ясного неба — я получаю от него сообщение, что концерт написан, называется «Еврейская рапсодия для фортепиано с оркестром» и... посвящен мне. Можно представить, как я была воодушевлена. Получив ноты и начав учить, я сразу влюбилась в это произведение.

— Где состоялась премьера этого сочинения?

— Впервые оно прозвучало на сцене Большого зала Московской консерватории с Государственным камерным оркестром под управлением моего большого друга, замечательного музыканта Константина Орбеляна. Потом прошла премьера в родном городе автора — Петербурге, когда я исполняла это произведение с оркестром Мариинского театра и дирижером Джанадреа Нозеда, который сегодня занимает пост главного дирижера Вашингтонского национального оркестра.

Рапсодия была написана к 50-летию создания государства Израиль. И я была чрезвычайно рада, когда представилась возможность сыграть премьеру этого сочинения в Израиле с Иерусалимским симфоническим оркестром и американским дирижером Леоном Ботстайном. Позже мы записали этот концерт с оркестром Большого театра.

— Знаю, что у Вас есть и другие опыты «открытия», точнее сказать, возвращения в фортепианный репертуар редко исполняемых, незаслуженно забытых произведений...

— Здесь я должна вспомнить моего очень большого друга, старшего друга — Льва Григорьевича Гинзбурга, сына выдающегося пианиста Григория Гинзбурга. Он уникальный знаток фортепианной музыки и часто говорит о том, что много, очень много достойных произведений даже выдающихся композиторов фактически выпало из действующего репертуара.

— Да, его блестящая статья на эту тему опубликована в

«PianoФорум» № 4, 2015 под титулом «Живая музыка или музей звуков?».

— Однажды Лев Григорьевич посоветовал мне найти и начать играть юношеский концерт Бетховена (иногда его называют «нулевым»). И я открыла для себя подлинный шедевр: 27-минутный трехчастный концерт, созданный будущим великим композитором в 14-летнем возрасте. Позже я не раз находила подтверждение того, что это действительно малоизвестное сочинение: многие даже знаменитые дирижеры в России, Америке и Европе, которых я спрашивала, о нем не слышали. Сочинив концерт в юношеском возрасте, Бетховен потом уже не возвращался к этому произведению. Его ученик Хесс позже сделал оркестровку по пометкам, сделанным автором. Я играла этот замечательный классический концерт в Москве с Юрием Башметом и его оркестром, в Монреале с камерным оркестром под управлением покойного Юлия Туровского. Весной я буду его исполнять с известным дирижером Михаилом Юровским в Варшаве на Бетховенском фестивале, который проводят Кшиштоф и Эльжбета Пендерецкие. Не знаю, играл ли кто-нибудь этот концерт в последнее время. Существуют редкие записи, но он по-прежнему недооценен. А тем не менее, на мой взгляд, он не уступает некоторым концертам Моцарта.

— Вернемся к началу Вашего рассказа. Вы сказали, что занимались с отцом. Часто бывает, что, когда занимаешься с родителем, возникает внутренний протест. Знакомо ли Вам это чувство?

— У меня весь этот протест вылился в то, что я отказывалась заниматься с моей бабушкой. Бабушка, как я говорила, была очень известным, беспредельно преданным своему делу педагогом, но я хотела, чтобы она была для меня просто бабушкой. А с отцом наоборот: у нас какая-то особенная внутренняя связь, в основе которой — музыка, фортепиано и все, что с этим связано. Я с детства занималась с ним, и мне всегда было очень комфортно. К сожалению, сейчас он редко приезжает на мои концерты, но, когда это происходит, я очень рада. Когда ему случается оказаться на моей репетиции, я знаю, что мы слышим одинаковыми ушами. Для меня очень важно его мнение, я всегда прошу, чтобы он послушал все мои записи, иногда даже до меня. Я очень самокритичный человек, мне всегда кажется, что можно было сделать по-другому, у нас даже бывают споры на эту тему. Но это — частности. Вообще же у нас одинаковый музыкальный вкус, обычно

нам обоим нравятся одни и те же исполнения. Как-то у нас так сложилось, что проблемы, о которой Вы говорите, не было.

— Как Вы рассказали, в течение пяти лет Вашим наставником была Бэлла Давидович. Расскажите о ее особом методе, манере преподавания.

— Как Вы понимаете, в формате короткого интервью невозможно рассказать о том, как преподает большой самобытный педагог, да еще с опытом выдающегося концертирующего пианиста. Пожалуй, главное — это ее отношение к звуку, продолжающее традицию «игумновско-флиеровского» звукоизвлечения — то, чем, на мой взгляд, отличаются лучшие представители так называемой русской фортепианной школы. Мне бы хотелось верить, что, судя по рецензиям на мои выступления самых разных критиков, я никак не копирую ее (это и невозможно!), но унаследовала от моего профессора особое прикосновение к роялю, когда красота звука неотделима от его образного наполнения. У меня и сегодня прекрасные отношения с Бэллой Михайловной, мы с ней дружим. Помимо того, что она мой педагог, мы соседи, рядом живем. Я иногда прихожу, играю ей свои программы, она делает замечания. Мне очень повезло, потому что, хотя я училась в Нью-Йорке, но фактически в моем обучении оставалась приверженность традициям Московской консерватории, старой школе.

— Вероятно, Ваше общение с Бэллой Давидович часто выходило за рамки узко профессиональных проблем?

— О, да! Благодаря историям, которые она рассказывала про своих профессоров, коллег — людей, которых я просто в силу возраста не могла знать, — я с ними тоже как бы познакомилась. Это то, что называется «уходящая культура». Многих из этих людей с нами уже нет. Но, когда я к ней прихожу и слышу ее воспоминания, мне кажется, что они все вместе с нами сидят за столом: Константин Николаевич Игумнов, Яков Владимирович Флиер, Яков Израилевич Зак. Вот один пример этих глубинных связей и традиций. После смерти Игумнова Бэлла Михайловна недолго занималась с изумительной пианисткой, рано умершей Розой Тамаркиной, которая ей подарила ноты Рапсодии на тему Паганини Рахманинова. Когда я заканчивала школу, Бэлла Михайловна приехала со своим сыном в Москву — первыми из артистов-эмигрантов. Тогда она играла эту Рапсодию. Мы познакомилась, и она

сказала, что, если я приеду в США, она возьмет меня в Джульярд. Естественно, за год я успела выучить Рапсодию, это было первое концертное произведение, которое мы с ней прошли. Позднее я играла Рапсодию в Америке с гастролирующим там Госоркестром. Мне это показалось очень символичным: своеобразный круг преемственности замкнулся.

— Преподаете ли Вы сами?

— Сейчас я иногда преподаю частным образом. А раньше преподавала в специальной музыкальной школе при Линкольн-центре, которая, можно сказать, эквивалентна Гнесинской десятилетке. Но в какой-то момент мне пришлось выбирать. И я решила, что лучше я буду больше играть сама и больше времени проводить со своими детьми.

— Вы уехали в США уже в сознательном возрасте. Почувствовали ли Вы разницу в менталитете российском и американском?

— Я уезжала из другой страны в 1989 году — из Советского Союза. Конечно, для меня было шоком, что я переехала, как тогда говорили, в «кап-страну». Но не меньший шок я испытала, когда стала возвращаться в Москву и Петербург и выступать в России.

— Когда это случилось?

— Первый раз я приехала в 1992 году. Изменения, которые произошли в этой стране, гораздо более шоковые, чем в Америке. Конечно, США с 1989 года тоже изменились, но не настолько радикально. Впечатления были самые разные. Одно из самых приятных, — когда я попала в мою alma mater, Гнесинскую десятилетку, в здание, где я провела 12 лет, куда школа вернулась после долгого ремонта. Это было похоже на возвращение домой.

— Очень интересно узнать об американской публике, ее реакции, ожиданиях по отношению к артисту. К чему готовиться российскому исполнителю, когда он едет на гастроли в США? Может, есть какая-то специфика?

— Безусловно, есть, но я не берусь охарактеризовать это в двух словах. Приведу несколько примечательных моментов. Аудитория в Нью-Йорке в равной степени открыта как для традиционной, так и для самой современной музыки. Когда я играю в Нью-Йорке, я могу поставить популярные произведения вместе с премьерными, здесь очень любят новую музыку. Например, совсем недавно я играла концерт, в котором произведения Баха соседствовали



с сочинениями современного американского композитора Давида Винклера. И то, и другое воспринималось с большим энтузиазмом. Что касается американской «глубинки», то я стараюсь ставить что-то более популярное. Если я исполняю русскую музыку, которую, кстати, они очень любят, то это обязательно Чайковский и Рахманинов. Я бы сказала, Чайковский — это национальный американский композитор. Музыка Рахманинова также хорошо знают и очень любят. Вообще концертная жизнь очень интенсивная. В Нью-Йорке в день проходит двадцать и более концертов. Кроме крупных залов, очень много альтернативных мест, где звучит музыка, в том числе та, которая написана вчера. Многое сходно с тем, как это сегодня происходит в России. Но есть и чисто американские традиции. Мне, например, нравится, что публика встает, аплодируя стоя, если исполнение очень понравилось. Это какая-то особая степень признания, которая, как обратная реакция, очень важна для исполнителя.

— *Вы играли со многими оркестрами, с различными, в том числе выдающимися, дирижерами, выступали в лучших залах мира. Что бы Вы посоветовали молодым музыкантам: как себя по возможности подготовить к концертной жизни?*

— Когда-то один пожилой и очень маститый дирижер мне сказал: «Не все, кто выпускается из консерваторий, даже те, кто получает первые

места на конкурсах, готовы к концертной жизни». Много позже, как мне кажется, я поняла, что конкретно он имел в виду. Здесь есть два очень важных момента. Первый — это репертуар. Я бы посоветовала школьникам и студентам консерватории как можно больше всего выучить, по возможности вынести на эстраду или хотя бы прочитать с листа, потому что наш мозг, наша память устроена так, что все, что мы выучили в молодом возрасте, прочно и органично остается на всю жизнь. А все, что учится потом, труднее усваивается и не так прочно «сидит» в памяти. Итак, первый совет — наработать максимум репертуара. Второе — надо быть физически и психологически готовым к особой жизни. Концертная карьера — это далеко не только аплодисменты и цветы. Это скитания, самолеты, отели, репетиции, необходимость каждый раз приспосабливаться к разным роялям. Это жизнь вдали от дома, от семьи. Мне кажется, что не все, кто учится и хочет стать солистом, до конца понимают, насколько это трудно. Что касается меня лично, то я в какой-то момент просто сделала выбор. Я не стремлюсь играть десятки и десятки концертов в год. Стараюсь сама продюсировать свои концерты, по возможности сама выбираю программы и т. д. И едва ли не самое главное: для меня семья, мои дети — никак не менее важная часть моей жизни по сравнению с концертами. Скорее, наоборот. Но это пусть каждый решает сам. Я не готова жить одна вдали

от дома, без семьи. Это важный психологический момент, который человек сам должен для себя определить.

— *Григорий Коган в книге «У врат мастерства» описывает, как он сыграл на бис до-минорную прелюдию И. С. Баха из первого тома ХТК, которую не играл 20 лет. Но в свое время он хорошо ее выучил.*

— То, что я давно выучила в школе, я помню, мне достаточно повторить. Но когда я учу новые произведения, это целый процесс. В него я включаю и первые три-пять исполнений. Когда тыходишь на сцену и играешь что-то впервые, многое меняется. Я считаю, что произведение у меня выучено, когда оно сыграно несколько раз. На сцене происходит «дозревание» произведения, приходят какие-то прозрения, которые не всегда возникают на репетициях.

— *Что Вы думаете о современной музыке? Исполняете ли Вы ее?*

— За те два десятилетия, что я на концертной эстраде, само понятие «современная музыка» изменилось. В годы моей учебы в него входила и музыка Шостаковича и Прокофьева. И, конечно, я играла сочинения обоих этих гениальных композиторов. Из плеяды Шнитке — Денисов — Губайдулина я играла Эдисона Денисова; о Слонимском я уже подробно говорила.

— *А из композиторов сегодняшнего дня, которых Вы не играете, но цените, кого бы Вы назвали?*

— Первой хочу упомянуть нашу соотечественницу Леру Авербах. Это большой, серьезный композитор. Я думаю, что она одна из самых исполняемых композиторов своего поколения. Есть замечательный московский композитор Павел Карманов, мне очень нравится его музыка. Из американских композиторов мне нравится Пол Шенфилд. Мне кажется, что сейчас появляется очень много хорошей музыки, и благодаря Интернету, YouTube все можно посмотреть и послушать. Наша семья связана с издательствами «Музыка» и «П. Юргенсон», у которых есть отдельное направление, ориентированное на ныне живущих авторов. Там, в частности, печатается замечательный молодой пианист и композитор Никита Мндоянц.

— А что Вы больше всего цените в современной музыке?

— То же самое, что в любой музыке: нравится ли мне самой, смогу ли донести ее до слушателя так, чтобы ему было интересно.

— Т.е. эмоциональное начало?

— Безусловно, но наша задача как исполнителей не только самим эмоционально погрузиться в музыку, но и максимально ярко передать ее характер. Исполняемая музыка должна быть близка. Если этого нет, вряд ли ты сделаешь ее понятной для слушателя. Именно потому, что я очень люблю концерт Слонимского, который играю уже много лет, мне кажется, что у меня получается донести до слушателя его красоту и образность. Хотя там не очень простая музыка, особенно вторая часть, произведение всегда имеет успех у публики. Конечно, слушатель тоже должен быть мало-мальски образованным. Здесь есть определенная аналогия с современным изобразительным искусством: чем больше ты знаешь живопись, скульптуру, чем больше твой зрительский опыт, тем больше можешь понять и оценить такое искусство. Я немного увлекаюсь живописью — как любитель, очень люблю и старинное искусство, и современное. Когда мы росли, нас воспитывали почти только на классике. Мне кажется, нынешние дети больше видят и чувствуют современное искусство. По крайней мере, моим детям оно очень нравится. Один раз мы были на концерте с моим сыном, и ему больше всего понравилось современное произведение. Я поняла, что ему по эстетике это ближе. Приведу другой пример. Я играла камерный концерт с большой серьезной программой с двумя замечательными скрипачами в малом зале Карнеги-холла. Там был

и Брамс, и Чайковский, и произведение одного малоизвестного латиноамериканского автора. Времени на репетиции у нас было мало, и, честно сказать, основательно занимаясь классикой, мы не слишком долго репетировали это сочинение. А судя по приему публики — обычной, совершенно не профессиональной, — именно оно и понравилось аудитории более всего.

— Если брать шире, в чем Вы видите основные тенденции современного искусства?

— С Вашего разрешения я сужу этот вопрос до того, как современный музыкант-исполнитель должен «транслировать» современную музыку аудитории, а педагог — своим ученикам. Два простых принципа: верить своему вкусу, выбору для того, чтобы вынести произведение на слушательскую аудиторию. Второй: не различать классическую и современную музыку в смысле подхода — выбирать то, что тебе по душе, и стараться максимально раскрыть произведение сначала для себя, а потом для аудитории. Не будем забывать, что сегодня, в век Интернета, когда появились новые средства «доставки» музыки, включая YouTube, современная музыка обступает человека со всех сторон.

— Поясните, пожалуйста, Вашу мысль; приведите конкретный пример, как Вы выходите на встречу с аудиторией, не разделяя классическую и современную музыку.

— Я опять вернусь к началу нашего интервью, где я говорила о нестандартности, продуманности, иногда парадоксальности в выборе репертуара. У меня была сольная программа, которая называлась «Три века багателей». Она вошла в первый сольный диск, записанный на Naxos, и имела большой успех. Начиналось все с Куперена и Бетховена, а заканчивалось Бартоком и Денисовым. Три века. Один жанр. Разные стили. И включение в программу, наряду с широко знакомыми произведениями (багатели Бетховена), малоизвестных, таких как красивейшие багатели Сен-Санса, изысканные багатели редко исполняемого потрясающего русского композитора Александра Черепнина. Для многих, включая музыкантов, многие пьесы были открытием.

— В 1995 году Вы впервые выступили в Карнеги-холле. Как это произошло?

— Это была часть тура с «Виртуозами Москвы» и с маэстро Спиваковым. Перед любым концертом я очень нервничаю. Но есть два зала, в которых я нервничаю более всего, но где играть

мне особенно комфортно. Это Карнеги-холл и Большой зал Московской консерватории. Это два моих любимых зала в мире. В них изумительная акустика. Хотя ты нервничаешь, но по крайней мере спокоен в одном: что звук летит, все слышно.

— Вы упомянули тему волнения. Как Вы с ним справляетесь?

— Это нормальное состояние, знакомое каждому исполнителю. В свое время выдающийся советский виолончелист Даниил Шафран так ответил на вопрос, волнуется ли он: «Да, я волнуюсь. Я очень волнуюсь. Но больше всего я волнуюсь, что вдруг когда-нибудь... перестану волноваться». Я думаю, что профессионализм заключается среди прочего и в том, что, когда ты выходишь на сцену и начинаешь играть, волнение уходит, и ты уже занят другим — работой и творчеством.

— Кого из современных пианистов Вы слушаете?

— Я всегда стараюсь ходить на концерты Евгения Кисина. Я очень давно его знаю и, пожалуй, знаю все его программы. Мы вместе учились в одном классе двенадцать лет, и наши учительницы очень дружили. Также я стараюсь не пропускать концерты Андраша Шиффа. Мне особенно нравится, как он играет Баха. Но в принципе я слушаю многих. Назову еще три важных для меня имени: Григорий Соколов, Марта Аргерих и Михаил Плетнев.

— У Вас хватает времени ходить на концерты?

— Я, конечно, стараюсь посещать концерты. Но больше слушаю на YouTube или в записи. Если у меня есть выбор, я стараюсь сходить на художественные выставки или вернисажи, потому что для меня это настоящий отдых. Когда идешь на концерт, а особенно фортепианный, начинается работа, все время думаешь, как бы сама сыграла тот или иной фрагмент. С новейшими технологиями сейчас все можно послушать в записи или в Интернете именно в тот момент, когда тебе это нужно.

— Вам не кажется, что обилие аудиозаписей, с одной стороны, это некое удобство, а с другой стороны — губительно для домашнего музицирования людей, для посещения концертов?

— Сейчас же все можно послушать в интернете, необязательно бежать в концертный зал. Это правда. Но «живое» слушание музыки и слушание записей было и остается во многих отношениях разным по восприятию.

И я бы их не сравнивала и тем более не противопоставляла.

— Вы слушаете собственные записи?

— Да, когда это необходимо для дела. Недавно я повторяла концерты Баха и слушала собственные записи, потому что мне нужно было вспомнить свои темпы, «украшения», потому что украшения у меня всегда импровизационные. Кроме того, человек меняется сам, меняются его вкусы, многое я играю сейчас по-другому.

— Есть ли композитор, к которому Вы особенно расположены?

— Иоганн Себастьян Бах.

— Только Бах или барокко в целом?

— Нет, именно Бах. Для меня в его музыке есть абсолютно все. Конечно, я очень люблю романтическую музыку, русских композиторов, особенно Чайковского и Рахманинова. Мне все это очень близко.

— Задавались ли Вы когда-нибудь целью сыграть, например, 24 этюда Шопена или все фортепианные произведения Прокофьева?

— У меня нет такой цели. Я считаю, что люди уже сделали это и сделали хорошо. Мне интересно то, что, может, звучит и нечасто, но что я могу сделать лучше других. Все сонаты Прокофьева сыграны и переиграны — хорошо, плохо, по-всякому, как и этюды Шопена. Я не считаю, что в этом репертуаре скажу свое слово. Бах — единственное исключение.

— Легко ли Вам было учить наизусть музыку Баха?

— Я об этом не задумывалась. Баха очень многие играют по нотам. Не знаю, как в России, а у нас это в порядке вещей. Я пока не пришла к этому. В Джульярде, как и в Московской консерватории, тоже не принято играть по нотам. Точнее, когда я училась, было не принято. А сейчас, кажется, распространено.

— В чем Вы видите свою главную задачу как исполнителя, как артиста?

— Тот, кто прочитает наше с Вами интервью подробно, строчка за строчкой или «по диагонали», получит исчерпывающий ответ на Ваш последний вопрос. А если кратко, я была бы рада и полностью удовлетворена, даже счастлива, если бы продолжала играть на сцене, делать записи. И, конечно, хочу постараться создать еще что-то на том пути, который я выбрала для себя и которым иду. Я имею в виду расширение фортепианного репертуара. ■



ПАМЯТЬ И
ПОСВЯЩЕНИЕ

Александр Куликов

Фестиваль «Посвящение Эмилю Гилельсу» в Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера

«Мнение авторов может не совпадать с позицией редакции» — известный и даже хрестоматийный постскриптум к статьям, обзорам, блогам и т. д. Мотивов, по которым об этом несовпадении упоминается специально, — великое множество: от творческих до юридических.

Материал Александра Куликова — индивидуальный и в какой-то степени полемичный взгляд на юбилей Э. Г. Гилельса. Внимательный читатель, вероятно, опровергнет некоторые частные выводы рецензента. Например, о «скромности», с которой этот важнейший для отечественной музыки юбилей был отмечен в Москве. С формальной точки зрения, все неплохо: несколько концертов (среди них вечер Бориса Березовского в Концертном зале им. П. И. Чайковского; «клавирабенд на троих» Александра Гиндина, Басинии Шульман и Бориса Блоха в сопровождении Калужского молодежного симфонического оркестра им. С. Т. Рихтера (!) под управлением Арсентия Ткаченко — в Большом зале консерватории), установка бюста в фойе БЗК и другие события. Гилельсу было отдано несколько вечеров телеканала «Культура» (документальный фильм «Эмиль Гилельс — единственный и неповторимый из цикла «Острова» и четыре концерта пианиста). Отдельного упоминания достоин уникальный



50-дисковый юбилейный бокс фирмы «Мелодия».

Но все эти события не сложились в более или менее стройную картину. Юбилей столь значимых фигур — «приглашение к танцу», более глубокому осмыслению, повод к освоению эпистолярного наследия, монографиям и т. д. И с этой точки зрения дела обстоят не так уж блестяще.

И еще об одном аспекте прошедшего юбилея — психологическом. Пожалуй, впервые за многие годы о величии этого артиста стали говорить не в оправдательном тоне, не в парадигме «против кого

дружите», — но со спокойным достоинством. К этому подталкивает, увы, и естественный ход событий (все меньше остается людей, лично знавших Э. Г. и воспринимающих его, в той или иной степени, с «эмоциональных» позиций). Вечная память в ее буквальном смысле (в православной традиции — память «от века», длиной в человеческую жизнь помнящего) уступает место памяти иной. Не будем, однако, обольщаться: во множестве случаев вслед за вечной памятью наступает беспмятство. Но ведь с Гилельсом будет иначе?

Михаил СЕГЕЛЬМАН



Вадим Вилинов, Екатерина Мечетина, Кирилл Гилельс

Столетие со дня рождения Эмиля Григорьевича Гилельса в столице было встречено весьма скромно: ни масштабных форумов, ни пышных гала-концертов, пестрящих звездными именами. Тем ценнее и значимее стал фестиваль «Посвящение Эмилю Гилельсу» в Музее-квартире А. Б. Гольденвейзера.

Идея выросла из выставки «Эмиль Гилельс. Путь мастера», открывшейся ровно в юбилейный день, 19 октября 2016. На ней были представлены награды, подарки коллег, грампластинки, произведения искусства и многие другие вещи, связанные с именем пианиста. Помимо материалов, хранящихся во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры имени М. И. Глинки (Музей-квартира А. Б. Гольденвейзера — один из отделов ВМОМК), значительную часть экспонатов любезно предоставил внук Э. Г. Кирилл Гилельс, который уже долгое время занимается систематизацией записей и документов своего деда.

К сожалению, любая выставка рано или поздно заканчивается, и у заведующего отделом мемориальных квартир ВМОМК имени М. И. Глинки **Вадима Вилинова** возникла идея завершить ее ярким музыкальным праздником, достойным памяти великого пианиста. Разнообразная программа фестиваля, помимо традиционных клавирабенов, включала и мастер-классы, а также встречу с автором книги о Э. Г. Гилельсе Григорием Гордоном.

Открылся фестиваль **концертом Михаила Воскресенского**, знаменитого

пианиста и профессора Московской консерватории, воспитавшего несколько поколений отечественных музыкантов. Символично, что на том самом конкурсе имени Чайковского 1966 года, когда председатель фортепианного жюри Э. Г. Гилельс разглядел будущего гения в Григории Соколове, молодой Михаил Воскресенский был ответственным секретарем. Пианист составил свою программу из сочинений, особенно ценных и любимых Э. Г. Гилельсом. Прозвучали *Adagio h-moll* и Соната *C-dur* К. 330 Моцарта, за которыми последовал ряд миниатюр русских композиторов: Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Скрябина; завершила программу Соната-Элегия Метнера. Искусство Воскресенского многогранно, но на этом концерте особенно поражали гармоничность и возвышенная простота стиля пианиста как результат своеобразной музыкальной «мудрости», накопленной за долгие годы плодотворной жизни в искусстве. «Корифей фортепиано» — название концерта, которое, конечно, обращалось к Эмилю Гилельсу, но его без малейшего преувеличения можно адресовать и Михаилу Воскресенскому.

Духовный диалог с Гилельсом продолжился в программе «Бетховен. Вариации жизни» **Михаила Лидского**. Пианист, известный масштабностью и серьезностью своего творческого багажа (в частности, в его репертуаре — полные циклы сонат Бетховена и Мясковского, все произведения для фортепиано с оркестром Шумана и другие крупные циклы), Лидский часто представляет подчеркнуто концептуальные

программы, отличающиеся глубоким интеллектуальным и смысловым содержанием. Не стал исключением и этот концерт: от шутивно-ироничных вариаций на тему Сальери «*La stessa, la stesissima*» через Двенадцатую сонату (первая часть — вновь вариации!) и 32 вариации *c-moll* пианист подошел к грандиозной *Hammerklavier*-сонате.

Интерпретация произведений Бетховена Михаилом Лидским отличалась прежде всего масштабностью и объемом замысла. Пианист исполнил все сочинения «крупными мазками», выстраивая протяженную музыкальную линию. Лирические фрагменты (как, например, тема вариаций I части Сонаты № 12) звучали в непривычной декламационной, повествовательной манере. Все эти качества, присущие пианисту, приводили к необычному с точки зрения слушателя эффекту: многие оригинальные моменты казались спорными и отчасти надуманными непосредственно в момент исполнения, но с последними аккордами все будто вставало на свои места, и интерпретация осознавалась как целостная и убедительная, несмотря на намеренный отказ Лидского от многих «готовых», традиционных для Бетховена решений.

Самой большой удачей пианиста стала самая сложная часть программы, знаменитая Соната № 29. Не секрет, что это огромное звуковое полотно нередко становится непосильной задачей даже для опытных «бетховенианцев», превращаясь под их руками в медленную пытку для публики. Как не вспомнить, что Эмиль Гилельс — один из величайших исполнителей Бетховена, чьи интерпретации, в частности, приводили в восторг многих великих музыкантов-соотечественников композитора — обратился к Двадцать девятой в лишь на склоне лет, в 1980-е! С неослабевающим вниманием вел Михаил Лидский линию развития музыкальной мысли, и силой его воли за ней неотрывно следовали и все присутствующие в зале.

Единственным действительно спорным моментом стали, на мой взгляд, динамические решения в этой сонате. Казалось, что пианисту «тесно» в небольшом зале, и в кульминационных моментах произведения он играл на предельном уровне *forte*. Такой звук произвел бы впечатление в Большом зале консерватории, но в камерном зале Музея-квартиры Гольденвейзера эти кульминации воспринимались практически на грани слухового дискомфорта, особенно в первых рядах, в трех-четырех метрах от рояля.

Следующей остановкой на фестивальном маршруте стала



Михаил Лидский

творческая встреча с профессором РАМ им. Гнесиных Григорием Гордоном, автором трех книг о Э.Г. Гилельсе («Эмиль Гилельс: за гранью мифа», «Эмиль Гилельс и другие», «Вокруг Гилельса»). Все они в свое время стали настоящей сенсацией. Их горячо обсуждали в коридорах Московской консерватории, во время антрактов в концертах, появились и многочисленные отзывы в прессе (рецензия М. Сегельмана на одну из книг публиковалась в «РiаноФорум» — № 4 (12), 2012). У автора появились как преданные сторонники, так и бескомпромиссные противники. Главное, что эти дискуссии наглядно показали огромную востребованность этих книг, широкий, не ослабевающий со временем интерес публики к личности Э. Г. Гилельса.

Григорий Борисович Гордон раскрыл себя на этой встрече как яркий, увлекательный рассказчик, искренне восхищающийся великим музыкантом. Их дружба с Гилельсом началась практически случайно, в Брянске, куда знаменитый пианист приехал с концертом. Знакомство продолжилось в Москве, а затем переросло в многолетнюю дружбу. Автор книги неоднократно бывал у Гилельса дома, получал письма и открытки от маэстро. Однажды Гилельс даже посетил сольный концерт своего друга; учитывая занятость Э.Г. и его высочайшие профессиональные критерии, факт далеко не рядовой.

Благодаря повествованию Г. Гордона мы смогли раскрыть для себя

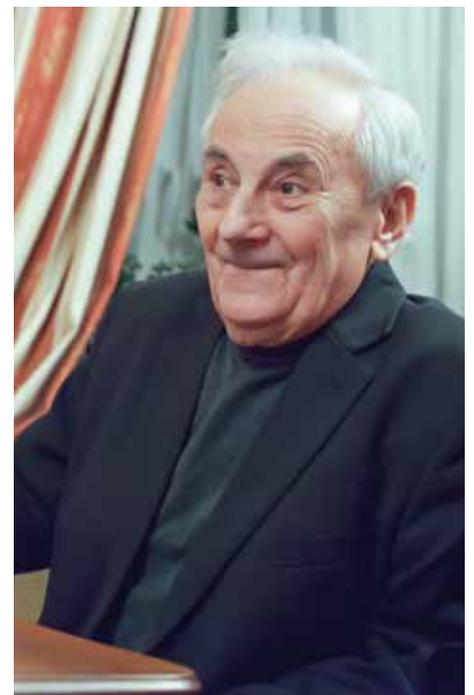
подлинный, человеческий образ Эмиля Гилельса, скрытый, как и у многих музыкантов, за «фасадом» их великого искусства. Пианист предстал перед нами как исключительно благородный, деликатный и сдержанный человек, бескомпромиссный по отношению к низости и подлости. Не обошел стороной рассказчик и непростую историю взаимоотношений в треугольнике «Нейгауз — Гилельс — Рихтер», убедительно развенчав лживые мифы, увы, и сегодня циркулирующие в музыкальной среде.

Заключительным аккордом фестиваля стал мастер-класс Екатерины Мечетиной. Мероприятия такого формата редко включаются в программы «именных» фестивалей, но в данном случае оно было более чем уместным. Дело в том, что за блеском Гилельса-пианиста нередко забывают о его педагогической работе в Московской консерватории. Безусловно, для Эмиля Григорьевича преподавание фортепиано никогда не стояло на первом месте. Известна фраза Гилельса: «Когда я преподаю, то преподаю как музыкант-исполнитель». Характерно, что из Московской консерватории он ушел добровольно (в 1976 году), по более чем понятным мотивам (полная концентрация на исполнительстве). Но вспомним лишь несколько имен учеников Гилельса — Валерий Афанасьев, Марина Мдивани, Игорь Жуков, Феликса Готлиб — и согласимся, что подобное завершение фестиваля послужило своеобразным напоминанием об этой части жизни великого

музыканта. Учитывая масштаб дарования и карьеры Екатерины Мечетиной, воспримем как должное колоссальный интерес к мастер-классу: раскупленные буквально за несколько дней билеты, аншлаг в зале. Участниками стали ученики и студенты музыкальных учебных заведений Москвы и Петербурга.

Не секрет, что мастер-класс как форма демонстрации собственного мастерства имеет свои особенности: к ним относится и необходимость отчасти «работать на публику», и задача работать в короткий промежуток времени (30–40 минут) большой объем информации, подчас совершенно новой и непривычной для «подопытного» ученика. Отметим, что Екатерина Мечетина достойно справилась с этими вызовами. Подкупала доброжелательность и естественность работы с учениками, а также комплексный подход пианистки: за непродолжительное время урока она успевала проработать и вопросы звукоизвлечения, и аппликатурные проблемы, уделяла внимание и проблемам сценической интерпретации. Яркой частью мастер-классов стало собственное исполнение фрагментов прорабатываемых произведений пианисткой, наглядно конкретизирующее ее словесные ремарки. А затем Екатерина Мечетина обстоятельно ответила на многочисленные вопросы слушателей.

Таков был первый фестиваль «Посвящение Эмилю Гилельсу»; его камерный, «теплый» формат напомнил нам об артисте, для которого дело было выше пафоса. Последний ли? ■



Григорий Гордон

СУДЬБА ПИАНИСТА

ПАМЯТЬ: ВЗГЛЯД НА ДИСТАНЦИИ



Владимир Скрынченко



Фото из архива автора

Фактически рубрика, отвечающая обозначенному смыслу, уже давно открыта на страницах нашего журнала. Открыта, но не объявлена. Материалы, посвященные В. Лотар-Шевченко, Л. Половинкину, В.П. Задерацкому, В. Топилину, Л. Зелихман, М. Хальфину, М. Неменовой-Лунц, С. Нейгаузу, Б. Землянскому, А. Логовинскому, исторически более отдаленным фигурам П. Пабста, Г. Пахульского, К. Киппа, А. Зилоти, корифеям недавнего прошлого, — такие публикации с самого начала жизни «PianoФорум» стали устойчивой принадлежностью содержания, по существу, всех его выпусков. Мы говорим «взгляд на дистанции» не только потому, что вихри новостей, современная нам бурная жизнь уводят многое на периферию памяти. Пожалуй, главное — в переосознании творческих имен в новое время, дистанцированно от времени их деятельности, в ситуации «исторической осужденности» их значения не только для своего настоящего, но и нашего будущего.

Предлагаемый читателю очерк, посвященный Сергею Скрынченко, — продолжение публикаций подобного рода, каждая из которых представляет совершенно индивидуальную судьбу и совершенно индивидуальный артистический облик. Мне довелось слышать игру Сергея Скрынченко в ходе упоминаемых в очерке конкурсных прослушиваний 1960 года во Львове. И сегодня я все еще помню впечатление от его «Картинок с выставки». Уже тогда было понятно, что в наше музыкальное пространство входит фигура, которой суждено обрести статус исторической значимости. Судьба распорядилась жестоко, создав жизненный контекст, не позволивший выдающемуся артисту до конца раскрыть весь масштаб своего дарования. Но и то, что дошло до нас в форме звукозаписей, — подлинная и высокая ценность, не распознанная и не оцененная до конца. Новое время в долгу перед безвременно ушедшим артистом.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Судьба отнеслась к нему безжалостно: из жизни ушел он так рано и так внезапно, в самом расцвете сил. Всего 48 лет суждено ему было прожить... Знатокам музыки пианиста Сергея Скрынченко представлять не надо. Имя этого музыканта навсегда вписано золотыми буквами в историю фортепианного искусства. В музыкальной прессе 80-х Сергей Скрынченко упоминался как один из самых талантливых пианистов Украины. Высоко ценил искусство пианиста Скрынченко профессор Дмитрий Башкиров: «Он настоящий рыцарь музыки, Музыкант, который никогда никого не расталкивал локтями... Его искусство живо, что, к сожалению, является огромной редкостью на современной эстраде».

Из музыкальных предков Сергея по линии матери наиболее известен прославленный Игорь Маркевич, французский пианист, композитор и дирижер, родившийся в 1912 буквально в стенах Киевской консерватории (тогда — в корпусе гостиницы «Континенталь»). Их пути — Сергея Скрынченко и его родственника — сошлись опять-таки в Киеве, на последнем концерте Игоря Маркевича в Колонном зале им. Лысенко, где прославленный маэстро за пару недель до своей кончины выступал с Седьмой симфонией Бетховена и «Шехерезадой» Римского-Корсакова в феврале 1983-го.

Нелегким был путь в искусство будущего пианиста. Родился он 25 августа 1940 года в Киеве. Не прошло и года, как немецкие бомбы обрушились на улицы города: началась война. От мрака военных лет в памяти ребенка остались голод и лишения.

Но была еще музыка... Она помогла ему выжить в тяжкие годы войны, она помогла ему всю жизнь. О детстве Сергея Скрынченко в послевоенные годы вспоминал его друг, профессор Михаил Степаненко: «Жил в лишениях. Семья была очень бедной. Детство прошло в оккупационном Киеве. Талантливый человек — прекрасный слух, прекрасные музыкальные способности... Чем ребенок после войны мог помочь семье? Играл на аккордеоне по пионерским лагерям, где зарабатывал деньги для своей семьи. В то же время для него музыка была всем...»

Студентом консерватории Сергей Скрынченко стал еще до окончания школы. Именно тогда произошло судьбоносное событие, определившее весь его творческий путь: встреча с профессором Владимиром Нильсеном.

«Кто повлиял на меня? Конечно же, Нильсен. Нильсен. Нильсен! Это какая-то магия. Это сумма художественных убеждений, которые мгновенно стали моими (с первых же уроков — безусловно и навсегда), артистического взгляда, эстетических устремлений, даже жизненных оценок...»

Педагогической деятельности профессора В.В. Нильсена в Киеве предшествовали новации руководства фортепианного факультета Киевской консерватории в лице К.Н. Михайлова, заведующего кафедрой специального фортепиано, направленные на обновление педагогических кадров и расширение творческих возможностей пианистов-исполнителей. Так, на фортепианном факультете появились молодые педагоги А.А. Александров, А.Д. Иноземцев (Одесса), И.А. Комаров (Ленинград), а из Тбилиси были



Все, кому посчастливилось слышать пианиста Скрынченко «живьем» (как принято говорить сейчас), отмечали в нем обаяние творческой личности, умение захватить и взволновать аудиторию силой своего таланта. С первых же звуков на концерте создавал он контакт со слушателями; и каждый понимал, что на сцене происходит нечто значительное. Весь арсенал его пианизма, манера прикосновения к инструменту, незаурядная техника и мастерство как бы не замечались, но подчинялись самому главному — гармоничному ощущению целого.

Особое место в творческой биографии пианиста Скрынченко занимали «Гольдберг-вариации» Баха. Этот цикл, заказанный Иоганну Себастиану Баху для «тихого и радостного утешения» графа Кайзерлинга, написан был под клавиш (с учетом двух клавиатур) и представлял для пианистов невероятные технические трудности. Среди немногих исполнителей этих пьес — канадский виртуоз Гленн Гульд: ему дважды присуждалась премия Grammy за Гольдберг-вариации. Сергей Скрынченко отважился на собственную интерпретацию баховского шедевра, притом — на родине композитора, в Германии. По словам заслуженного артиста УССР О. Криштальского, «пианисту удалось воссоздать все богатство интонаций, метроритмическое разнообразие и тончайшее кружево мелодики Гольдберг-вариаций...». Игра Сергея Скрынченко в Лейпциге, в Высшей школе музыки им. Ф. Мендельсона-Бартольди буквально ошеломила взыскательную немецкую профессуру; она принесла пианисту драгоценную награду — медаль И. С. Баха.

У Сергея Скрынченко был уникальный, просто фантастический по объему репертуар. «...Невозможно перечислить все то, что он играл, — писал в одном из писем профессор Нильсен, — вероятно было бы проще назвать то, что он не играл». Так, в сезоне 1974–75 гг. он сыграл цикл историко-монографических концертов, который состоял из десяти программ: от музыки барокко до современных сложнейших форм. Исполнял он при этом не отдельные пьесы, а сольные программы, что давало возможность проследить творчество того или иного автора в развитии. В перечне имен достаточно вспомнить Вивальди, Прокофьева и Штрауса, Рахманинова, Шенберга и Хиндемита. И все же более всего привлекала его музыка романтиков. Проникновенная одухотворенность и трагический подтекст ощущались в интерпретациях Шопена и Шуберта, Шумана и Брамса.

По-разному складывались судьбы пианистов-исполнителей Гольдберг-вариаций Баха — Гленна Гульда и Сергея Скрынченко. Судьба им отмерила не более полувека жизни: Гульду — 50, Скрынченко — 48. Детство Гленна прошло под мирным небом Канады, Сергея — в оккупированном Киеве, в холоде и голоде, от которого двухлетний ребенок перестал ходить. Великий канадец обласкан был при жизни и после смерти. Помимо четырех премий Grammy, Гленн Гульд уже через год после кончины включен в Канадский музыкальный зал славы. В Торонто, на родине пианиста, сооружен памятник, создана организация Glenn Gould Foundation, которая раз в три года вручает премию Гленна Гульда. В честь великого пианиста названа одна из школ в Торонто — The Glenn Gould School, а также студия Glenn Gould Studio. Всего не перечтешь... Воистину, чтит Канада своего гения!

Сергей Скрынченко — непризнанный художественная величина. Так утверждали все, кто соприкасался с его фортепианным искусством, и прежде всего его Учитель — профессор Нильсен. Сказались на драматической судьбе Сергея Скрынченко интриги и зависть коллег. Бог им судья!

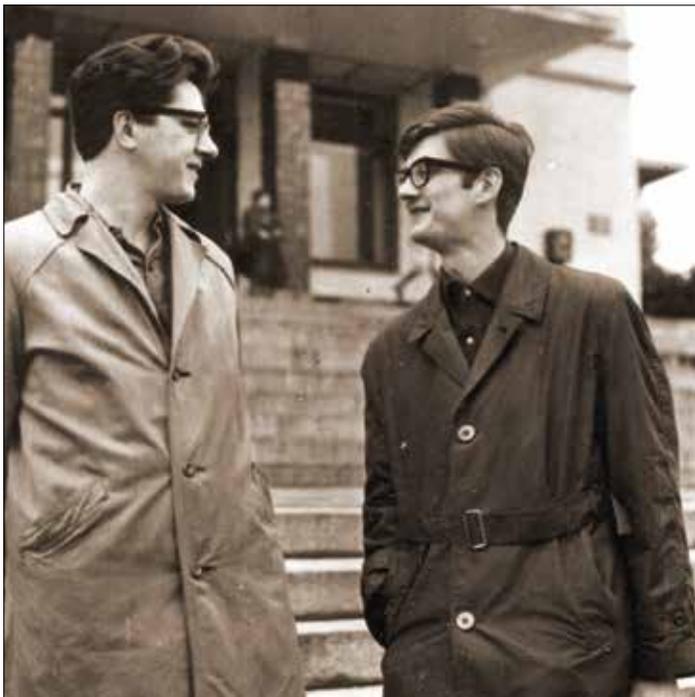
Как всегда, концерт пианиста Скрынченко 13 октября 1988 года прошел в Колонном зале имени Лысенко с большим успехом. В программе — Моцарт (Соната G-dur) и дорогие его

приглашены профессор В. К. Стешенко-Куфтина с ассистентом В. М. Воробьевым.

В историю киевской фортепианной школы Владимир Нильсен вписал одну из самых ярких страниц; он немало сделал для развития пианистической культуры на Украине. В Киевской консерватории он работал с 1955 по 1962 г.г., приезжая ежемесячно и успевая, кроме занятий со студентами, провести семинары и консультации для преподавателей консерватории, музыкального училища им. Глиэра, школы десятилетки им. Лысенко, дать открытые уроки, выступить с концертами. Его занятия со студентами привлекали немало музыкантов и практически всегда превращались в мастер-классы. Двери его класса были распахнуты для всех.

Учиться у Нильсена было непросто. Он был учителем не для всех, а лишь для очень талантливых и умных. Одним из таких учеников был Сергей Скрынченко...

С консерваторских лет в его игре ощущалась яркая самобытность, «настоящая музыкальная интуиция и особенное любовное отношение к музыке», вспоминал Нильсен. Уже тогда его исполнительская манера отличалась предельной бережностью прочтения автора в мельчайших подробностях. Годы упорного труда превратили феноменально одаренного юношу в настоящего мастера, зрелого художника с необъятными горизонтами исполнительских возможностей, с вполне сложившимися художественными идеалами и ясным пониманием своих творческих задач. И в апреле 1960, на межреспубликанском конкурсе пианистов во Львове Сергей, тогда еще студент II курса консерватории, был удостоен первой премии. Так 20-летний юноша сразу вошел в элиту украинской фортепианной музыки. Успеху его выступлений способствовал и редкий артистизм. С годами его исполнительский стиль все более совершенствовался благодаря углубленной работе над колоссальным количеством музыкальных произведений. Искусство пианиста становится известным в Швеции, Дании, Исландии, Шотландии и Германии...



После конкурса во Львове
(справа – скрипач Олег Крыса)

сердцу романтики — Шуберт (Экспромт), Брамс (Четыре пьесы ор. 10) и Шуман («Венский карнавал», Presto). В творческой жизни пианиста Киевская филармония занимала особое место. Он ценил великолепную акустику Колонного зала, трепетно вслушивался там в каждую ноту, каждый звук. И никто тогда в зале и подумать не мог, что этот концерт — последний...

Неоцененный ушел он из жизни, так рано и так внезапно — в самом расцвете творческих сил! Так говорили все, кому посчастливилось слышать пианиста Скрынченко

на сцене, прочувствовать обаяние его артистической личности, его творческих интерпретаций. По мнению профессора Нильсена, искусство Сергея Скрынченко в 80-е годы вышло на качественно новый уровень. Его концерты в то время проходили с колоссальным успехом.

...Не вернуть уже удивительный мир концертов Сергея Скрынченко, его духовную ауру. Навсегда утрачено многое из исполнительского наследия пианиста, поскольку профессиональной записи его концертов 80-х гг. так никто и не выполнил. Однако, немалый задел все же имеется...

Достоиним памятником пианисту Скрынченко стал бы альбом компакт-дисков на основе записей из фондов Украинского радио. Сюда могли бы войти Гольдберг-вариации Баха, «Детский альбом» Чайковского, «Детские сцены» и «Альбом для юношества» Шумана, «Сюита» Генделя, две фантазии Телемана, фортепианные произведения Степаненко, Шамо, другие записи, выполненные известным мастером звукорежиссуры Украинского радио Леонидом Быльчинским.

Безграничен мир фортепианных образов Сергея Скрынченко: он требует своего изучения и осмысления, прежде всего, в историко-теоретическом контексте. Помогли бы и архивы пианиста, воспоминания друзей, коллег и учеников, которых, увы, становится все меньше и меньше.

Все, кто его знал, говорили: Сергей Скрынченко был человеком необыкновенным, как говорят, «не от мира сего». И, когда надо, шел на жертвы, подчас во вред себе. Как вспоминал скрипач Аркадий Винокуров, во время гастролей в Норильске Сергей Скрынченко выступал на концерте с почечной коликой в течение трех часов. «Колика не отпускала его все это время, — рассказывал Винокуров, — бледный сидел и играл, преодолевая страшную боль. И как играл! Надо быть рыцарем музыки, таким, как Скрынченко!».

Он не искушался ни на какие соблазны успеха. Он был честен и бескомпромиссен, он не мог предать себя и всю свою недолгую жизнь стремился к правде в искусстве. Видно, не забывал Чехова, его завет собратьям по творческому цеху: «Можно лгать в любви, политике, медицине, ... можно обмануть людей и самого господ Бога, но в искусстве обмануть нельзя!». ■



В октябре 1988. Слева – В. Воробьев, справа – В.В. Нильсен.



Наталия Сурнина



Оути Монтосен

Олли МУСТОНЕН: «СОТРУДНИЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ ДОЛЖНО ВДОХНОВЛЯТЬ ОБЕ СТОРОНЫ»

Олли Мустонен — личность уникального дарования: пианист, композитор, дирижер. Причем все три ипостаси его творческого облика гармонично сосуществуют и в равной мере востребованы. В качестве солиста и дирижера он выступает с лучшими оркестрами мира, его сочинения звучат на крупнейших фестивалях, его записи отмечены множеством наград. Кстати, именно Мустонену посвятил свой Пятый фортепианный концерт Родион Щедрин. Но, если до недавнего времени в России финского музыканта знали прежде всего как пианиста (он, в частности, участвовал в Московском Пасхальном фестивале В. Гергиева и Фестивале Ю. Башмета в Сочи), то теперь представляется возможность познакомиться с Мустоненом-дирижером.

23 апреля в Концертном зале Филармонии-2 пройдет третий концерт фестиваля «Опера априори — 2017». Главная интрига вечера — российская премьера единственной, известной лишь узкому кругу специалистов, оперы Яна Сибелиуса «Дева в башне» (1896). Она прозвучит вместе с редко исполняемой оперой Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» (1902). Объединяет их сюжетная канва: красавицу, заточенную злодеем в башне, спасает ее возлюбленный. Сольные партии в обеих операх исполнят Наталья Мурадымова (сопрано), Ксения Дудникова (меццо-сопрано), Максим Пастер (тенор), Маркус Ниеминен (баритон, Финляндия) и Петр Мигунов (бас), за пультом Московского камерного оркестра Musica Viva встанет Олли Мустонен. В эксклюзивном интервью «PianoForum» он рассказал о гипнотических свойствах музыки Римского-Корсакова, о судьбе единственной оперы Сибелиуса и о том, сколько ошибок пришлось исправить в ее партитуре.

— Сибелиус — фигура достаточно хорошо известная в России, но о его единственной опере «Дева в башне» мы ничего не знаем.

— Даже в моей родной стране она не очень хорошо известна, все знают лишь о факте ее существования. Сибелиус написал ее в молодости, при жизни состоялось несколько не очень удачных исполнений, которыми он сам дирижировал. И, хотя он тепло относился к этому сочинению, он решил отложить его в сторону, планируя вернуться к нему позже и сделать новую реакцию. Но, видимо, он был слишком занят другими делами и в итоге так и не собрался переделать оперу.

Впервые, после большого перерыва, она была исполнена в 1981 году. Я тогда был еще мальчиком и, кажется, видел ее по телевизору. Но это было давно, поэтому, получив приглашение от замечательного фестиваля «Опера априори», я плохо представлял музыку и начал ее изучать.

Когда я получил материалы «Девы в башне», то увидел, что там полно ошибок. Я сам композитор, и знаю, что партитура состоит из десятков тысяч деталей: когда я готовлю свои сочинения к печати, то корректуру приходится вычитывать много раз, и все равно попадают опечатки. Сейчас к изданию готовится уртекст всех сочинений Сибелиуса, и я связался с главой этого проекта, Тимо Виртаненом. Мы знакомы со школы,



но я его не видел лет 30. Благодаря ему я смог познакомиться с рукописью Сибелиуса. Это было чудесно! Прежде я никогда не имел возможности так близко прикоснуться к первоисточнику. У меня был список примерно из 50 вопросов, и я могу сказать, что все их вполне разрешил благодаря знакомству с манускриптом. Сибелиус очень логичен, даже если он делает что-то необычное, это всегда оправдано. В рукописи, кроме прочего, есть его дирижерские карандашные пометки, и меня охватило чувство такого тесного общения с ним, какого не возникало раньше.

Сибелиус умер за 10 лет до моего рождения, я с ним никогда не встречался, хотя мне посчастливилось быть знакомым со многими членами его семьи. Его музыка всегда была очень близка мне, но, работая над «Девой в башне», я ощутил новый уровень близости. Мне казалось, будто он совсем рядом, сидит надо мной на облаке, и я чувствовал, что он был рад, что у меня возникло желание разобраться в этой партитуре. И я счастлив, что мы представим ее российскую премьеру.

— **Как Вы считаете, Сибелиус не случайно думал о пересмотре оперы?**

— Опера изумительная. Но это раннее сочинение, и Сибелиус работал над ней в большой спешке. Наверняка, он был чем-то недоволен, что-то надеялся исправить, но ее лучшие страницы написаны на уровне шедевров Сибелиуса. А раз композитор ее сам не переделал, мы должны только исправить очевидные ошибки в рукописи, что я частично и попытался сделать. Мы должны принять ее как неограниченный

бриллиант, это ценный исторический документ со всеми его шероховатостями. В ней много гениальной музыки, проникновенной и сильной, например, эпизоды с хором во второй и третьей сценах.

— **Однако известно, что сам Сибелиус сказал, что «девушка должна остаться в башне», и больше не возвращался к ней. Вы как композитор можете прокомментировать, почему он отверг свою единственную оперу?**

— Я хорошо его понимаю. Он постоянно был занят сочинением новых произведений, а об опере у него, вероятно, сохранились не лучшие воспоминания. Поэтому естественно, что при наличии более приятных занятий он неприятное оставил позади. Так я это себе представляю, хотя, что думал Сибелиус, не знаю. Но это нормально, когда тебя занимают те сочинения, над которыми ты работаешь. Наверное, Сибелиус просто забыл, какая прекрасная вещь его «Дева в башне».

— **Мы знаем Сибелиуса как великого симфониста, а что можно сказать о его вокальном стиле?**

— Человеческий голос не был чужим для него, и его вокальный стиль очень естественен. Хоровые произведения Сибелиуса — сильные сочинения, а прекрасные песни — важная часть его наследия, вполне сопоставимая с симфониями. По стилю они недалеко от оперы.

— **Часто ли «Деву в башне» исполняют в Финляндии, в Европе?**

— Нечасто. Несколько исполнений состоялось к 150-летию со дня рождения Сибелиуса. Эта опера — из разряда тех сочинений, о которых все знают, но никто не слышал. Существуют всего несколько ее записей.

— **Опера была создана по довольно необычному заказу: для благотворительной лотереи.**

— Да, это был заказ одного известного певца. Думаю, предложение написать небольшую оперу для сравнительно небольшого оркестра давало ему хорошую возможность попробовать свои силы в оперном жанре. До этого он начинал работу над большой оперой на основе сюжета из Калевалы, но не закончил ее; осталось много набросков, часть из них он использовал в других сочинениях. Поэтому «Дева в башне» была для него своеобразной лабораторией.

— **Концерт, в рамках которого прозвучит опера, посвящен 100-летию независимости Финляндии. Сибелиус был живым свидетелем процесса обретения этой независимости.**

— Культурная жизнь была важной частью национального самосознания. Тогда Финляндия была еще меньше, чем сейчас, но там появилась большая группа крупных деятелей искусства, и в музыке центральной фигурой был Сибелиус. Много людей, важных для финской культуры, было среди его родственников: его жена Айно была выдающейся личностью, один ее брат (Арвид Ярнефельд) был писателем, другой (Ээро) — одним из наших наиболее значительных художников, третий (Армас) — композитором и дирижером. Удивительная семья. А самый выдающийся поэт того времени Эйно Лейно — мой дальний родственник. Моя Первая симфония с солистом написана на его стихи.

Многие из музыкантов, писателей, художников, архитекторов того периода вдохновлялись Калевалой, нашим национальным эпосом, который записывался от носителей устной традиции. В западной части нашей страны до сих пор есть люди, которые могут петь эпос часами. Сибелиус, конечно, встречался с ними, для него это был колоссальный источник вдохновения. Калевала и национальная культура

имели огромное значение в то беспокойное время, не случайно его называют золотым веком финской культуры, именно тогда у нас появились художники мирового масштаба. В Финляндии даже далекие от искусства люди рассматривают их наследие как что-то очень важное, определяющее, что значит быть финном.

— *Петербургская премьера «Кашея Бессмертного» по сути стала откликом на первую русскую революцию. Это обстоятельство сыграло какую-то роль при выборе сочинения?*

— Это неожиданное, но удачное сочетание. Сибелиус был моложе Римского-Корсакова и прожил долгую жизнь, его мы воспринимаем как композитора, более близкого к нам по времени, но даты создания произведений близки. Опера Сибелиуса — ранняя, опера Римского-Корсакова — одно из самых поздних его сочинений, сочинение композитора, в совершенстве владеющего мастерством. В этом их важное отличие.

Интересно, что «Дева в башне» гораздо больше принадлежит романтической традиции, чем «Кашей Бессмертный». У них есть сходство в сюжетах, это архаичные истории о юной принцессе или девушке, похищенной злодеем и заточенной в неволе. Обе оперы имеют счастливый конец: девушек спасают и влюбленные воссоединяются.

«Кашей Бессмертный» — подлинный шедевр, открывать для себя его партитуру было для меня увлекательным приключением. Сейчас я записываю все фортепианные концерты Прокофьева, через пару недель пишу Второй, и удивительно, насколько близок музыкальный мир этого раннего концерта опере Римского-Корсакова. Но, конечно, более очевидна связь оперы с «Жар-птицей» Стравинского, который тоже вдохновлялся сказкой про Кашея. Партитура Римского-Корсакова восхитительна, для меня как для композитора каждая ее страница полна чудес. Но оркестровка у него всегда стоит на службе музыкальной идеи, демонстрация мастерства для него не самоцель. «Кашей» хорошо известен в России, но за ее пределами — нет, в Финляндии он ни разу не исполнялся. Я приложу усилия, чтоб поскорее это исправить.

— *Обе оперы основаны на сказках.*

— «Дева в башне» — не финская сказка, это классический для центральной Европы сюжет. Русским сказкам ближе Калевала, ведь главное в них — волшебный, магический элемент, а у Сибелиуса в опере нет волшебства, нет магии и волшебников, это, скорее, сюжет о рыцаре и принцессе.

— *Партии в обеих операх будут исполнять одни и те же солисты. Насколько это оправдано?*

— Хотя это концертное исполнение, исполнителям придется преобразиться за время антракта. Если у девушек амплуа в обеих операх совпадают, то тенор должен будет переоплотиться из героя в злого волшебника, а баритон — наоборот.

— *В концерте примет участие певец из Финляндии — баритон Маркус Ниеминен. Вы его пригласили?*

— Его пригласил фестиваль, и я доверяю этому выбору. Опера написана и будет исполняться на шведском языке; Финляндия — двуязычная страна, и наши певцы имеют большой опыт пения на шведском. Я немного на нем говорю, но в процессе работы над оперой язык рождает дополнительные сложности, и очень хорошо иметь в команде того, кто им владеет.

— *В Вашем репертуаре есть «Шехеразада». А чем еще из сочинений Римского-Корсакова Вы дирижировали?*

— Пока только «Шехеразадой», но теперь собираюсь по-лучше познакомиться с его творчеством. Несколько лет назад,

зная лишь некоторые оркестровые сочинения Римского-Корсакова, я наивно спросил Родиона Щедрина, правда ли «Шехеразада» — его главный шедевр, а все остальные сочинения — не столь высокого уровня. Щедрин ответил, что, конечно, это не так. «Шехеразада» — мое любимое сочинение, но «Кашей» тоже оказался абсолютным шедевром, он демонстрирует такие вершины мастерства, каких не каждый может достичь. Это шаманское, по-настоящему мистическое сочинение. Даже если я просто читаю партитуру, музыка гипнотизирует меня. Она постоянно звучит в моей голове; кажется, Кашей пленил и меня (смеется).

— *Каким образом Ваша композиторская деятельность помогает в дирижировании?*

— Мне очень нравится универсализм слова «музыкант», в том смысле, в котором оно относится, например, к Хиндемиту — композитору, дирижеру и альтисту. Если мы оглянемся хотя бы на 200 лет назад, станет очевидно, что такое сочетание очень органично, оно было, скорее, правилом, чем исключением. Да и в более близкие нам времена достаточно вспомнить Рахманинова — великого пианиста, дирижера и композитора.

Конечно, такое сочетание не обязательно должно быть в каждом музыканте, но внутреннее взаимодействие между композитором и исполнителем очень полезно, хотя в последние лет 70 такой универсализм встречается недостаточно часто. Плохо, что исполнители зачастую не знают композиторов-современников, а композиторы работают закрыто в своей лаборатории и не используют музыкантов в качестве подопытных кроликов. Мне кажется, что сотрудничество композитора и исполнителя должно вдохновлять обе стороны. Как дирижер и пианист я невероятно люблю работать с современными композиторами — Щедриным, Раутаваарой, а также с Джоном Адамсом, который стал для меня очень важной фигурой. А как композитор я часто пишу на заказ, имея в виду определенных исполнителей, и это тоже становится источником вдохновения.

— *Не возникает ли у Вас иногда желания во время дирижирования чужих сочинений что-то подправить в партитуре?*

— Если я дирижирую какой-то шедевр, вроде музыки Римского-Корсакова? Нет, никогда (смеется). Вообще, как можно сравнить разных композиторов? Кто лучше — Прокофьев, Брамс или Бетховен? Мне кажется, это как выбирать, кто совершеннее — лев или тигр; оба они созданы природой равно совершенными. Каждый композитор прекрасен по-своему, и что-то менять было бы глупо. Когда я дирижирую сочинениями мастеров, я учусь, по крайней мере стараюсь. Состоять в столь близком контакте с великой музыкой — потрясающее чувство, и вся она так или иначе оказывает влияние на мои собственные сочинения.

— *Когда Вы планируете завершить запись цикла прокофьевских фортепианных концертов?*

— Он почти завершен. Первый, Третий и Четвертый концерты уже вышли, Пятый мы записали в прошлом году, скоро запишем Второй. Прокофьев всегда был для меня одним из самых важных композиторов, я исполняю все девять его фортепианных сонат. Обычно я играю их в двух программах, но однажды по просьбе бельгийского фестиваля я сделал сумасшедшую вещь — сыграл их в один день. Может показаться, что это слишком масштабный и насыщенный концерт как для исполнителя, так и для слушателей. Но все сонаты разные: есть очень большие — Шестая, Седьмая и Восьмая, есть необыкновенно лирические — Пятая и Девятая, есть короткие — Первая и Третья. И если верно выстроить драматургию концерта, вместе они составляют прекрасную программу. ■

23
АПРЕЛЯ
19:00

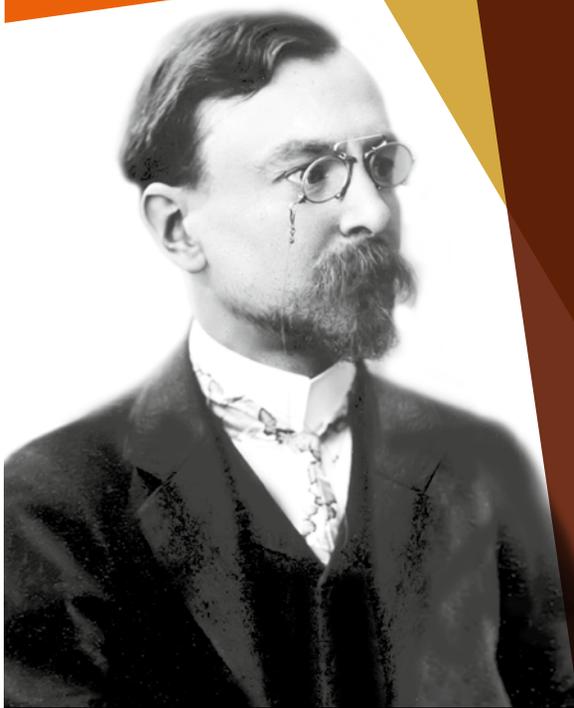


ФИЛАРМОНИЯ-2

Ян Сибелиус
Опера «Дева в башне». Премьера в России
Николай Римский-Корсаков
Опера «Кашей Бессмертный»

Московский камерный оркестр Musica Viva
под управлением Александра Рудина
Государственная хоровая капелла им. А.А. Юрлова
под управлением Геннадия Дмитрияка
Наталья Мурадымова (сопрано)
Ксения Дудникова (меццо-сопрано)
Максим Пастер (тенор)
Маркус Ниеминен (баритон, Финляндия)
Пётр Мигунов (бас)
Дирижёр – Олли Мустонен (Финляндия)

6+



IV МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ
ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

ОПЕРА
АПРИОРИ



Партнёры:



Информационные партнёры:



Информация и заказ билетов: operaapriori.com



«НА АУДИТОРИЮ ВОЗДЕЙСТВУЕТ ДАЖЕ ТО, КАК ПИАНИСТ ПОДХОДИТ К РОЯЛЮ»

Самуил Фейнберг о жестике и пластике движений исполнителя

С.Е. Фейнберг — одна из самых выдающихся личностей в истории отечественной фортепианной культуры. Виднейший пианист, педагог, композитор, он был еще и крупнейшим теоретиком фортепианного искусства. В своих научных работах, собранных большей частью в книге «Пианизм как искусство», исследователь проанализировал едва ли не все многообразие проблем, относящихся к клавирной и фортепианной музыке и проблемам ее интерпретации, и как проанализировал!

Его выводы в ряде фундаментальных вопросов пианизма отличались от тех установок, которые господствовали в советской фортепианной педагогике и методике обучения игре на фортепиано в середине XX века; не случайно труды ученого были опубликованы уже после его кончины в октябре 1962 года. Редкостная глубина рассмотрения Фейнбергом различных явлений исполнительского и педагогического искусства обусловила тот красноречивый факт, что ни одно серьезное отечественное исследование по истории, теории, эстетике и психологии исполнительства не обходится без ссылок на его работы.

Свежесть, непредвзятость, широта и аргументированность исследовательского взгляда музыканта удивляет до сих пор, хотя после первого издания его знаменитой книги прошло уже полвека. В ней, на наш взгляд, содержится еще немало ценнейших мыслей и наблюдений, которые по разным причинам остались не замечены и потому по-настоящему не востребованы в современной исполнительской практике. Даже ученики Мастера продолжают открывать в написанном им новое и неизвестное! Перечитывая его труды или знакомясь со статьями об Учителе, они нередко, как нам пришлось наблюдать, восклицают: «Мы этого не знали, он нам в классе этого не говорил!»...

Фейнберг не только нестандартно рассматривал известные, основополагающие темы в области истории и теории пианизма, например «композитор и исполнитель», «композитор и нотный текст», «права и обязанности исполнителя» и так далее¹. Он смело обращался к таким проблемам, которые в то время специально не разрабатывались и которые его маститые коллеги — корифеи советского фортепианного искусства в лучшем случае лишь затрагивали вскользь. Одной из таких проблем была проблема поведения пианиста на сцене, жесты и пластика движений исполнителя за роялем.



Надо сказать, что данная тема до сих пор не получила серьезного научного освещения². Она почему-то считается скользкой, неудобной, рискованной для анализа, «мутной», как выразился один коллега, не советовавший ею заниматься. Возможно, это следствие слишком широкого разброса мнений по данному вопросу или отсутствия у многих достаточно продуманного и сфокусированного представления об этом факторе игры. Кто-то считает, что такая тема слишком незначительна и на нее вообще не стоит обращать внимания.

Ввиду отсутствия вплоть до сегодняшнего дня каких-либо обобщающих работ на эту тему именно она стала в последнее время особенно злободневной и актуальной, в чем автор этих строк постоянно убеждается, общаясь с многочисленными пианистами — студентами и аспирантами, а также педагогами и слушателями различных курсов ФПК.

Как же к такого рода вопросам подходил Фейнберг и как он их решал?

Прежде всего, следует сразу подчеркнуть, что он считал их весьма важными и достойными внимания. Это следует уже из того, что музыкант посвятил данной теме несколько разделов в своей книге, таких как «Извлечение звука и жест»,

¹ Оригинальная позиция Фейнберга по ряду традиционных вопросов рассмотрена автором этих строк в следующих публикациях: Меркулов А. «Слово "исполнитель" не передает сущности процесса музыкальной интерпретации» (размышляя над книгами С.Е. Фейнберга) // «Фортепиано», 2010, № 1–2; его же. «Талантливый пианист — не только "исполнитель"» // «РiаноФорум», 2010, № 2; его же. «Убийственно только выполнять нотную схему» // «Музыкант-классик», 2010, № 8–9; его же. «Отвоевывать все, что доступно осознанию и обобщению...» О книге «Пианизм как искусство» и других работах С.Е. Фейнберга // СФ 120.

² Рассмотрению роли внешнего образа исполнителя, его пантомимической выразительности и пластики движений во время игры посвящены несколько статей автора этих строк. См., в частности: Меркулов А. «Жест есть не движение тела, а движение души» // «РiаноФорум», 2013, № 2; Меркулов А. «Мы с концерте слушаем и глазами» // «Музыкант-классик», 2013, № 9–10; 2014, № 112; № 334; Меркулов А. Мимика и жестикация пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Ученые записки РАМ им. Гнесиных, 2014. Ч. 1. № 1; Ч. 2, № 2.



«Движение пианиста и штрихи смычковых инструментов», «Контроль над звуком и экономия движений».

Об этом же говорят и ключевые строки некоторых других работ Фейнберга, где автор недвусмысленно подчеркивает значение внешнего облика исполнителя, его мимики и пластики движений для создания (разумеется, в комплексе всех исполнительских средств выражения) должного художественного воздействия на слушателя. «Вид артиста, безучастного к исполняемой музыке, деревянная неподвижность посадки пианиста, окаменевшее в ледяной неподвижности лицо — все это мало способствует располагающему впечатлению», — указывает Мастер (с. 186–187³). Фейнберг подчеркивает: «Всем своим обращением с инструментом, всем своим обликом пианист против воли выражает свое чувство, свои переживания. На аудиторию воздействует даже то, как пианист подходит к роялю на эстраде, как он выдерживает паузу до начала игры. Даже четверть минуты полной неподвижности артиста перед началом исполнения есть своего рода жест, призывающий слушателей к сосредоточенному вниманию, как неподвижно поднятая палочка дирижера перед первым взмахом его руки»⁴.

Не менее категоричен Фейнберг и в следующем принципиальном утверждении: «Совет музыканта, отрицающего все внешнее в движениях исполнителя, „играйте с наименьшим числом движений, лишь бы — звучало“, на практике обычно приводит к нежелательным результатам, так как влечет за собой не только порчу зрительного впечатления от игры, но и дурное исполнение» (с. 185–186).

Тут невольно вспоминаются строки из статьи Шумана о манере поведения на сцене немецких певцов: «Прекрасное пение при мраморно-неподвижном лице заставляет усомниться — есть ли в этом искусстве внутреннее содержание». Еще в 1753 году об этом же, в сущности, писал К. Ф. Э. Бах: «Музыкант может растрогать слушателей только в том случае, когда будет растроган сам... При этом без мимики нельзя обойтись — это может отрицать только тот, кто, будучи бесчувственным, сидит за инструментом, как изваяние».

Скептикам, к которым обращался Фейнберг и которых немало сегодня, можно указать на результаты проведенного уже в наши дни научного эксперимента, когда несколько **разных видеорядов** (исполнители использовали противоположную

пантомимику), наложенных на **одну и ту же звукозапись** произведения, делали ее такой, как будто это были **разные звукозаписи, разные интерпретации!**⁵ Такова сила зрительного воздействия исполнителя, его пантомимических действий, внешне выраженной экспрессии (нравится это кому-то или не нравится)... По сути к аналогичным заключениям приходили и другие исследователи⁶ и методисты⁷; об этом же в принципе говорили и музыканты-практики. В 1961 году, практически одновременно с Фейнбергом, С. И. Савшинский отмечал «значение синтетичности восприятия **слышимого и зримого** в игре артиста со сцены»⁸.

Естественно, что Фейнберг не ограничивается констатацией сущности определенной жестикюляции и пантомимики в игровом процессе исполнителя, хотя такая констатация важна сама по себе. Он проводит разграничение в движениях пианиста, разделяя их на два класса. В одну группу Фейнберг относит движения, как он их обозначает, «целесообразные». Сюда входят движения, связанные преимущественно со звукоизвлечением, обусловленные прежде всего задачей получить на инструменте необходимый (по высоте, длительности, громкости, тембру и т. д.) звук. Их иногда называют «рабочие», «игровые». Мы именуем их **звукоизвлекающими** в основном.

К другой группе движений Фейнберг относит, по его терминологии, движения «наглядно выразительные», «субъективно настраивающие», «эмоционально объяснимые». Здесь объединяются движения по преимуществу **смыслопояснющие**, обусловленные задачей (или неосознанной потребностью) **с помощью пантомимических средств** яснее и полнее раскрыть содержание музыки и ее индивидуальное

⁵ См. об этом: Бочкарев А. Психология музыкальной деятельности. М., 2006. С. 127–136.

⁶ Упомянем в качестве примера статьи одного из английских ученых: Davidson J. W. Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians // Psychology of Music, 1993, Vol. 21. P. 103.113; Davidson J. W. Which areas of a pianist's body convey information about expressive intention to an audience? // Journal of Human Movement Studies, 1994, Vol. 26. P. 279.301.

⁷ В. Ю. Григорьев отмечал: «Слушатель „прочитывает“ звук <...> также по замаху смычка, движению корпуса и другим моментам, то есть опираясь на зрительную информацию. Оказывается, во время разговора воспринимающий речь слышит ее громче, разборчивей и выразительней, если видит своего собеседника. Д. Ойстрах признавался, что если во время конкурса, сидя в жюри, закрыть глаза, то игра исполнителя во многом теряет свое обаяние. Не случайно А. Серов писал, что „зритель у виртуоза хочет не только услышать его игру, но и увидеть ее“. При сильном замахе руки, смычка слушатель субъективно почувствует более яркий звук, ибо на его получение будет нацелено восприятие. Именно поэтому зрительный, артистический компонент игры так тесно связан с непосредственно музыкальной стороной» (Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. М., 2006).

⁸ Савшинский С. Пианист и его работа. М., 2002.

³ Здесь и далее ссылки на источник даются по следующему изданию: Фейнберг С. Пианизм как искусство. Изд. 2-е, доп. М., 1969 (ПИ). В дальнейшем в основном тексте сразу после цитаты указывается соответствующая страница книги Фейнберга.

⁴ Фейнберг С. Путь к мастерству // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Воспоминания. Вып. 1 / Сост. и общ. ред. М. Г. Соколова. М., 1965. С. 85.



понимание пианистом. Сюда относятся не только движения рук, плеч, корпуса, но и головы, частей лица и т. д. Мимика вся относится к сфере незвуковых смыслопрояснительных, характероуточняющих факторов, которые можно обозначить как «немая речь», «немая игра». Движения рук входят и в первую, и во вторую группы.

В другом месте Фейнберг несколько иначе излагает свои исходные мысли по этому же вопросу: «Разделим условно два понятия — движение и жест. Под движением будем подразумевать тот вполне целесообразный акт, который приводит к нажатию клавиши, необходимому для извлечения звука или ряда звуков. Жестом условимся называть ту часть движения, которая призвана выразить настроение, чувство, эмоцию исполнителя. Я сказал „часть движения“, потому что обе цели — нажим на клавишу и внешнее выражение чувства сплавлены между собой и неизбежно присутствуют в каждом движении исполнителя. Важно только, какая цель превалирует и насколько сознательно организован тот или иной жест [курсив Фейнберга]»⁹.

«Большой опыт профессионалов, — указывает Фейнберг, — учит отличать в игре движения необходимые [то есть звукоизвлекающие] от тех движений, которые только отражают чувства и творческие намерения [то есть смыслопоясняющих]» (с. 185). Позднее двойственность звукоизвлекающих двигательных проявлений и мимики исполнителя своеобразно отразил Г. М. Коган. «Некоторые пианисты, — писал он, — владеют инструментом, как иные люди лицом: и тот, и другое ничего не выражают [выделено мною. — А. М.]»¹⁰.

Фейнберг специально оговаривает неразрывное единство обоих типов движений. «Слитность тех и других настолько велика, — подчеркивает он, — что если отнять у играющего возможность проявлять свою эмоциональную настроенность в движениях [то есть проявлять себя посредством и смыслопоясняющих жестов], то это отразится на самом звучании и лишит игру не только внешней, но и звуковой пластики» (с. 185). Это наблюдение музыканта еще раз свидетельствует, насколько значима для Фейнберга была пластическая выразительность в игре. Итак, в системе исполнительских средств выражения (тембр, громкость звука, артикуляция, темп, особенности претворения метроритма, педализация и др.) пантомимические, смыслообъясняющие приемы (не связанные напрямую со звукоизвлечением) выполняют особую роль. Их основную специфику Фейнберг формулировал так:

«Жест — это та сторона движения, которая призвана зрительно разъяснить аудитории настроение и эмоции исполнителя. Жест шире звучания: замысел, выраженный им, превосходит возможности инструмента [везде выделено мною. — А. М.]» (с. 188).

Говоря о выразительных (смыслопоясняющих) движениях пианиста, Фейнберг неизбежно переходит к аналогичным в определенной степени пластическим действиям исполнителей на смычковых инструментах и дирижеров. «Жест скрипача, отмечает он, как бы рассказывает о содержании музыкального произведения и о намерениях играющего... Смычок виртуоза, естественно, приковывает взгляд слушателя, как и движения дирижера, когда он выразительно передает оркестру свое толкование произведения или желательный оттенок ритма и динамики» (с. 183).

В искусстве дирижера (и любого другого исполнителя) можно увидеть ту же двойственность движений, что и у пианиста. Собственно звукоизвлекающими здесь являются формальные жесты, показывающие темп, размер и вступление инструментов, все остальное относится к смысло-разъясняющим, характероуточняющим жестам и мимике. Последние важны не только для оркестрантов, но и для публики. Сущность такого рода ситуации точно обрисовал Фейнберг: «Жест дирижера должен обладать известной декоративной показательностью: в противном случае его намерение не будет понятно. Как бы красноречиво ни объяснял на репетиции дирижер словами свой замысел интерпретации, решающее значение всегда будет принадлежать жесту, которым он будет выражен. Поэтому многие превосходные музыканты с глубокими и продуманными художественными намерениями все же беспомощно чувствуют себя за дирижерским пультом [только ли за ним? — А. М.], если они не владеют особой культурой внешне выразительного жеста» (с. 184).

Примечательно, что Фейнберг не проводит разграничительной линии между дирижером и исполнителем-инструменталистом, заостряя момент соединения (часто бессознательного) движений звукоизвлекающих и смыслопоясняющих. Он пишет: «Артист, всю жизнь отдавший своему искусству, настолько свыкается с ролью привычных движений, необходимых при игре на инструменте или дирижировании, что для него исчезает условность некоторых связей и передаточных моментов [между движениями двух типов]» (с. 184).

Разбирая вопросы внешней пластики движений, Фейнберг не может не коснуться зрительного фактора в восприятии игры исполнителя. Необычайно показателен в этом плане следующий его афоризм: «То, что видит глаз, слышит затем и ухо» (с. 188). В таком же духе остроумно высказывался и известный

⁹ Фейнберг С. Путь к мастерству // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. Воспоминания. Вып. 1 / Сост. и общ. ред. М. Г. Соколова. М., 1965.

¹⁰ Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2. М., 1972.

швейцарский пианист-педагог Эдвин Фишер: «Мы в концерте слушаем и глазами»¹¹. Еще раньше о том же говорил русский театральный деятель С. М. Волконский: «Впечатление удваивается, если слушать музыку слухом и зрением»¹².

В связи с разной реакцией аудитории на визуально воспринимаемую пантомимическую составляющую в искусстве артиста Фейнберг делит публику на две части: «Нередко опытный слушатель стремится занять такое место в концертном зале, откуда легче следить за движением рук пианиста. Каждый жест исполнителя, выражение его лица, весь его облик могут что-то добавить к интерпретации произведения. Но в это время другой, не менее музыкальный слушатель может закрыть глаза, чтобы полностью сосредоточиться на звуках и остаться как бы наедине со звуковыми образами»¹³. Но, развивая свою мысль, Фейнберг указывает на абсолютную неразрывность звуковых представлений и зрительных впечатлений, отмечая, что даже если мы закроем глаза на концерте, то все равно не сможем избавиться от сопутствующих внутренним зрительным представлений, сформировавшихся ранее: «Слушая музыку и с опущенными веками, мы подсознательно дополняем звучение образами движения рук пианиста, жестами, свойственными его игре» (с. 186).

Акцентируя важность единства зрительных и звуковых впечатлений, Фейнберг считал недопустимым рассогласованность видимого и слышимого. Музыкант следующим образом конкретизирует отмеченное: «Уместный при игре на органе быстрый, активный взлет всей руки с целью снять звучащий аккорд не имеет смысла при снятии пальцев с фортепианной клавиатуры, когда продолжение звучания поддерживается педалью» (с. 196). Важно и такое обобщающее наблюдение Фейнберга: «Значительное количество противоречий между

держит все на педали, откидывает руки в стороны. Так поступают иногда и крупные пианисты»¹⁴.

Идеальный вариант гармоничности пантомимики исполнителя и звукового результата его действий образно обрисовал учитель Фейнберга т. А. Б. Гольденвейзер, который отмечал важность внешних проявлений пианиста за роялем и неоднократно говорил о необходимости находить максимальное соответствие пластики движений музыканта художественному образу исполняемого: «Играть нужно так, чтобы человек, отделенный от исполнителя звукопроницаемой, но вместе с тем прозрачной перегородкой и **только видящий** движения его рук, мог бы себе представить, конечно, не звуки, но характер той музыки, которую он играет [курсив мой. — А. М.]»¹⁵.

Один из важнейших аспектов проблемы пластических движений пианиста Фейнберг видит в необходимости полной взаимосвязи жеста исполнителя с характером и стилем интерпретируемой им музыки. «Как всякий прием звукоизвлечения, определенный жест связывается с конкретным звуковым образом, и было бы ошибкой требовать, чтобы он подходил к любому стилю» (с. 192–193). И далее Фейнберг поясняет: «Ярмарочные пестрые картины, образы кукольного народного театра в рапсодиях Листа, во многих произведениях Прокофьева, там, где нужно подчеркнуть гротескную наглядность образов, исполняются соответствующими приемами. Например, фантастический марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» и «Данза» из ор. 32 несовместимы с плавными, закругленными движениями руки» (с. 193). В другом месте Фейнберг еще более уточняет свою мысль: «Исполнитель фортепианных произведений Прокофьева должен позаботиться о том, чтобы угловатая жестикация пассажей не переносилась и в истолкование чудесных лирических моментов» (с. 138).



действиями пианиста и звучанием возникает от смешения педальных и пальцевых воздействий на продолжительность звука» (там же).

В аналогичном аспекте о встречающемся в игре артиста несоответствии звуковедения и жестикаляции говорил позднее Э. Г. Гилельс: «Если сопоставить движения рук некоторых пианистов с исполняемой музыкой, то это просто безобразие. Когда звук тянется, скрипач не может бросить смычок, певец — прервать звучание голоса. А иной пианист в это время

Важность и специфику такого рода пластического оттенения отмечали позднее некоторые пианисты-педагоги. «Нельзя, — указывал автор коротких рассуждений „В классе рояля“ Н. Е. Перельман, — играя трагедию, жестикулировать комедию; нельзя, играя Прокофьева, жестикулировать Мендельсона»¹⁶. Я. И. Зак замечал по схожему поводу: «Во внешнем облике исполнителя, в „рисунке“ его движений, в жестах — во всем этом может и должен выражаться **стиль** [подчеркнуто Заком. — А. М.] исполняемой музыки, так же

¹¹ Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена // Исполнительское искусство зарубежных стран / Сост. и ред. Я. Мильштейн. Пер. с нем. Эпштейн-Львовою, Л. С. Товалевою и с англ. М. И. Кан. Вып. 8. М., 1977. С. 169.

¹² Волконский С. Человек на сцене. СПб., 1912. С. 163.

¹³ Фейнберг С. Путь к мастерству. Цит. изд. С. 85.

¹⁴ Цит. по: Баренбойм Л. Эмиль Гилельс: Творческий портрет артиста / Ред. Т. Н. Голланд. М., 1990. С. 152.

¹⁵ В классе Гольденвейзера: Сб. ст. / Сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. М., 1986. С. 39.

¹⁶ Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. М., 2002. С. 13.

как выражают его звук, ритм, фразировка, педализация и т. д.»¹⁷. Наблюдениями на сей счет делился и один из лучших учеников Фейнберга — В.К. Мержанов: «Если в музыке заложен громадный пафос, как часто бывает в сочинениях Листа, то артист должен передать это состояние зрительно. Смешно, если имеется большое музыкальное восклицание, а пианист сидит согнувшись, понуро, не поднимая головы»¹⁸. Вообще Мержанов рекомендовал молодым пианистам занятия театральным искусством и актерским мастерством: «Это помогло бы нашим студентам, не в меру увлекающимся чисто внешним „изображением“ музыки, ощутить пластику движения тела, мимику лица, естественно связанных с музыкой, стилем, эпохой, жанром, избавиться от каменной скованности, с одной стороны, и карикатурой мимики и развязности движений, с другой (неизвестно, что хуже!)»¹⁹.

Очень труден и неоднозначен вопрос о движениях лишних и потому нецелесообразных. Фейнберг не только не уклоняется от него, но разбирает подробнейшим образом и дает

ми. Когда внешняя реакция начинает торжествовать над звуковой, это вызывает у меня тревогу. Такой подход очень опасен, так как зрительный ряд не может быть основополагающим в музыке»²¹. После одного из конкурсов Мержанов указывал: «К сожалению, несколько исполнителей (от природы талантливых), желая играть во что бы то ни стало „ярко и значительно“, желая предстать обязательно „личностью“, теряли чувство меры на эстраде. Это выражалось <...> в противоестественном для здорового человека гримасничанье, чисто внешнем „изображении“ музыки, в конечном счете уводящем от нее и от естественного выражения чувств и мыслей, являющемся по существу одной из форм саморекламы»²².

По мнению Фейнберга, вред от излишней жестикуляции играющего мешает не только самому исполнителю, но и слушателю, отвлекая его от восприятия музыкальных образов. Такой вред «еще усиливается в тех случаях, когда движение не соответствует музыкальному содержанию и, что хуже, противоречит смыслу звуковых представлений». И далее



ответы, как всегда, необычайно емкие, многосторонние, основанные на диаметрально противоположных точках зрения и учитывающие разные аспекты проблемы.

После рассмотрения выразительного жеста исполнителя с жеста, сливающегося с целесообразным движением и приемом звукоизвлечения, Фейнберг констатирует, что «существует большое количество явно лишних движений». «Назойливо-однообразное качание туловища, — продолжает музыкант, — встряхивание волосами, преувеличенные движения локтей, излишняя размашистость, так же, как внешняя угловатость и резкость движений, мешают впечатлению от игры, даже обладающей незаурядными достоинствами» (с. 186).

Всякий сколько-нибудь опытный исполнитель и педагог может без труда продолжить этот ряд движений-паразитов. Можно вспомнить, например, как в наши дни Н. А. Петров постоянно предостерегал молодых пианистов от «размахивания манишками и верчения головой в разные стороны»²⁰. Более обобщенно по этому поводу высказывался В.К. Мержанов: «Следует отличать пластическое воплощение художественного образа пианистом от увлечения визуальными эффектами»

Фейнберг приводит пример, когда «излишне плавные и однообразно закругленные движения пианиста дисгармонизируют со стремительностью и драматической контрастностью музыки» (с. 186–187).

Подобные несоответствия пытался предотвратить еще Лист, знаменитый своей ярко театральной манерой поведения за роялем. Он был очень разным и далеко не всегда таким, каким изображен на карикатурах. Чрезвычайно показательна, к примеру, такая его словесная ремарка в нотном тексте: «Сдерживаемая боль, тяжесть... такое настроение, которое исключает легкие эластичные движения, как их привыкла делать виртуозная рука». Или такое листовское пояснение в нотах: «Эта бурная вариация должна быть сыграна с мощной звучностью... не надо применять „изящные верчения кистью“»²³.

Развивая мысль о пантомимических преувеличениях, Фейнберг приводит яркую образную ассоциацию, на которую нельзя не обратить внимания. «В некоторых случаях, выполняющая тонкую и сложную звуковую задачу, пианист производит столько неосторожных и широких движений, что никак не верится в возможность достижения точного звучания такими грубыми средствами. Это также немислимо, как вдеть нитку в тонкую иглу посредством размашистых несосредоточенных движений. Если в жизни это невозможно, то и на эстраде этому не веришь» (с. 187–188).

¹⁷ Цит. по: Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения: Учебное пособие / Сост. и коммент. проф. Г.М. Цыпина. М., 2011.

¹⁸ Мержанов В. «Музыка должна разговаривать!» Беседа с О. А. Ларченко // Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 2 / Ред. — сост. А. М. Меркулов. М., 2002.

¹⁹ Мержанов В. Пианисты-77. Итоги Пятого Всесоюзного конкурса молодых пианистов (Ленинград, ноябрь 1977 года) // Советский музыкант, 1978. 18 янв.

²⁰ Петров Н. Воспоминания об учителе // Уроки Зака / Сост. А. М. Меркулов. М., 2006.

²¹ Мержанов В. «Музыка должна разговаривать!» Указ. соч. С. 162.

²² Мержанов В. Пианисты-77. Указ. соч. С. 3.

²³ Цит. по: Мильштейн Я. Лист. Изд. 2-е, расширенное и дополненное. Т. II. М., 1971.

Ущерб от излишней жестикуляции при извлечении звука Фейнберг видит еще и в том, что она препятствует объективной оценке собственной игры пианиста. «Добавочный балласт жестикуляции напряженность движения сейчас же отражаются на игре и на звуке, затрудняя объективный контроль над результатом игры». Заканчивается этот фрагмент работы блестящим афоризмом: «Чрезмерная артикуляция оглушает самого исполнителя» (с. 189).

Разъясняя более подробно этот тезис, Фейнберг указывает: «Все лишние движения, все дополнительные напряжения являются **актом своего рода самогипноза** [курсив мой — А. М.]. Они восполняют для пианиста эмоциональные и технические пробелы его игры. Благодаря этим движениям пианист слышит свою игру не в ее истинном звучании, а в предпологаемом». Для того чтобы избежать такого положения дел, музыкант советовал: «Необходимы известная степень сдержанности, привычка достигать звучания самым простым и целесообразным движением, способность выключать все ненужные жесты: качание торса и головы, взмахи локтей, излишнее напряжение ног, отбивание такта ступней»²⁴.

В качестве одного из важных доводов в обоснование своей точки зрения Фейнберг приводит наблюдение, что именно на фоне общей умеренной внешней пантомимической активности наиболее ярко и значимо «звучат» визуальные смысловые «акценты». Вот как об этом пишет музыкант: «Если пианист дает почувствовать аудитории свою сосредоточенность на целесообразности движений, то небольшой жест, отражающий настроение исполнителя, — легкий взмах руки, оторвавшейся от клавиатуры, едва заметное покачивание корпуса — будет замечен и прочувствован аудиторией. В этом случае каждый намек на жест, выражающий чувства, будет тщательно уловлен слушателями. Аудитория исключительно чутка к таким намекам, вкрапленным в строгий фон сосредоточенно-сдержанного исполнения. И на нее эти небольшие вехи истинного чувства производят большее впечатление, чем хорошо известный каталог декоративно-показательных жестов: небрежные взлеты рук, с размаху берущих аккорды; излишнее закидывание головы; взор, рассеянно или вдохновенно устремленный в пространство, сильное откидывание корпуса на вытянутых руках и т. п.»²⁵.

Вместе с тем Фейнберг не был бы Фейнбергом, если бы не рассмотрел анализируемое явление с другой стороны. Он был врагом простых решений, и это обеспечило (и до сих пор обеспечивает) его наблюдениям жизненность и злободневность.

Здесь нельзя не отметить, что сам Фейнберг как пианист прошел путь от внешней пластической экстравагантности за инструментом в юности до сдержанности в манере держаться на эстраде в старости и поэтому мог рассуждать на эту тему, основываясь и на собственном опыте. Примечательно описание сценического поведения Фейнберга на концерте в 1912 году (пианисту в то время было 22 года), оставленное М. Ф. Гнесиным, сидевшим в зале, кстати говоря, рядом с автором «Прометейя»: «Помню, как Фейнберг появился на эстраде. Молодой, необыкновенно нервный артист, он во всей повадке своей, во всех „приемах артистических переживаний“ находился тогда под страшным влиянием Скрябина. Он исполнил сонату и несколько пьес Метнера. И это объединение скрябиноподобной взвинченности, маленьких „экстазов“ на стуле за фортепиано с музыкой Метнера меня лично как-то раздражало, как что-то противостоительное и ложное (хотя играл он искренно-вдохновенно, очень тонко)»²⁶.

²⁴ Фейнберг С. Путь к мастерству. Цит. изд. С. 82.

²⁵ Фейнберг С. Путь к мастерству. Цит. изд. С. 86.

²⁶ Гнесин М. Воспоминания о Скрябине // Памяти Михаила Кесаревича Михайлова. Сб. материалов и статей к 100-летию со дня рождения (1904–2004) / Сост. и отв. ред. Г. А. Некрасова. СПб., 2005. С. 67.

Следует пояснить, что кумир Фейнберга (и не только в молодости) — Скрябин, как известно, необычайно свободно вел себя за роялем. Более того, экспрессивное воздействие такого рода он считал совершенно необходимым. Л. Л. Сабанеев свидетельствовал: «Скрябин не любил пианистов, которые делают некрасивые жесты во время игры, „играют, точно белье стирают“, не любил, когда „нюхают клавиатуру“. „Жесты должны обуславливаться самим произведением, — говорил он, — они должны выражать произведение. Этот жест пианиста должен быть тоже частью его творения. Как можно обойтись без соответствующего жеста — я не понимаю!»²⁷. Описывая скрябинскую манеру исполнения одного из фрагментов его Седьмой сонаты, очевидец констатировал: «Когда Скрябин играл эти, по его словам, „искрометности“ и „взлеты“, то сам как бы собирался взлететь или рассыпаться искрами... Он напряженно дышал и подскакивал на стуле, точно в самом деле хотел отделиться от него, смотрел куда-то вверх, почти закинув голову...»²⁸. (Рассмотрению обильной и разнообразной скрябинской пантомимики следует посвятить отдельную статью.)

Безусловно, образ Скрябина-пианиста и пережитое в юные годы сильнейшее увлечение его искусством всегда оставались в думах Фейнберга — даже тогда, когда он уже преодолел возможные пантомимические преувеличения. Вот почему, думается, борясь с гипертрофией во внешних пластических проявлениях исполнителя, Фейнберг одновременно прозорливо отмечает, что «вдохновение и творческий порыв могут увлечь артиста, и он невольно нарушает узкие границы полезного и необходимого». «Не всегда избыточное является ненужным», — завершает Фейнберг размышление очередным афоризмом (с. 189).

«Нельзя педантично ограничивать исполнителя рамками необходимого и целесообразного, — поясняет музыкант. — Процесс игры не обладает безупречно точным механическим аппаратом» (с. 188). В другом месте книги он так пишет об этом же: «Жест исполнителя может несколько превысить необходимое целесообразное движение: абсолютно целесообразных движений при игре не может быть, так как всегда в них мы можем найти избыток той доли внешней пластики, отражающей эмоциональные стимулы» (с. 195–196).

Можно ли каким-то образом определить и разграничить жест «лишний» и жест «нелишний»? Музыкант-исследователь пытается ответить и на этот вопрос. Он обращает внимание на то, что жест, как пронизанный эмоцией элемент движения, может быть направлен к чувству и даже подсознанию самого исполнителя, а может, наоборот, открыто и сознательно продемонстрировать перед аудиторией переживания исполнителя. В первом случае, указывает Фейнберг, жест является чем-то излишним, поскольку призван компенсировать для самого пианиста недостатки его игры. «Во втором случае все зависит от вкуса и такта артиста. Если жест действительно соответствует тому, что звучит, если он правдиво и наглядно отражает чувство играющего, то такое выразительно-декоративное движение нельзя считать недостатком. Не следует думать, если пианист, играя, сделал движение головой и локтем, что перед нами и слабый пианист. В этом отношении **нельзя быть абсолютным аскетом** [курсив мой — А. М.]»²⁹.

Фейнберг предлагает даже необычную типологию исполнителей, основанную на разграничении их по характеру преюмления ими пантомимических действий. Он пишет: «Мы должны, несколько условно, разделить всех пианистов на две группы: на тех, которые стремятся по возможности избежать какой бы то ни было жестикуляции, замкнуться в кругу строго целесообразных движений, и на тех, кто привык

²⁷ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 220.

²⁸ Там же. С. 159.

²⁹ Фейнберг С. Путь к мастерству. Цит. изд. С. 84–85.



к ряду декоративно-показательных жестов и стремится посредством некоторых дополнительных движений наглядно выразить свои эстетические переживания. И если наш вкус да и теоретические соображения подсказывают нам симпатию к первому разряду пианистов, то все же нельзя отрицать, что многие знаменитые виртуозы неизменно прибегали в своей игре к большому числу разнообразных внешне выразительных жестов [не имел ли музыкант здесь в виду и упоминавшегося нами ранее Скрябина!? — А. М.]»³⁰.

Не желая ни в коей мере навязывать свой подход к решению вопроса и, более того, стремясь быть понятным до конца и уйти от однозначного, упрощенного ответа, Фейнберг дополнительно подчеркивает: «Желание во что бы то ни стало избежать каждого лишнего жеста есть своего рода туризм (курсив мой — А. М.), не всегда полезный исполнителю, так как при этом может возникнуть доля некоторой скованности, чувство потери свободы. Ведь жест иногда призван не только

активизировать настроение самого пианиста, но и раскрепостить его от излишней скованности, освободить от чрезмерного эмоционального напряжения»³¹.

Не похожие ли в чем-то мысли затрагивал Л. А. Баренбойм в своих рассуждениях на эту же тему: «Далеко не всегда так называемые „лишние фортепианные движения“ действительно являются лишними, то есть бесцельными и даже вредными. Зачастую эти физиологически как будто „лишние движения“ являются индивидуальными фортепианными жестами играющего, не только не мешающими его исполнению, но в определенном смысле его настраивающими и, следовательно, ему помогающими. Психическая роль жестикуляционных движений в музыкальном исполнении чрезвычайно велика... „Исправив“ такого рода „лишние движения“, педагог зачастую выхолащивает музыкальное исполнение ученика»³².

Замечательно, что Фейнберг, касаясь педагогических аспектов проблемы, предлагает работать в зависимости от ситуации и над удалением избыточного, и над формированием недостающего: «Педагогу часто приходится бороться с привычкой к чрезмерно выразительным жестам у одаренного студента. Но не реже встречается случай, когда необходимо освободить ученика от излишней скованности, от зажатости, от ненужного напряжения и неподвижности запястья, локтя или плеча»³³.

Как видим проблема, избранная Фейнбергом для рассмотрения, совсем не проста, и то, что, давая серьезный ее анализ, исследователь избегает в своей работе односторонности и крайностей, — большое ее достоинство.

Итак, попробуем подвести некоторые итоги нашему изучению взглядов одного из корифеев отечественного музыкально-исполнительского и педагогического искусства по необычной теме, которой он один из самых первых специально уделил пристальное внимание³⁴.

По мнению Фейнберга, жестикуляция и пластика движений пианиста — неотъемлемый атрибут исполнения, атрибут важный и необходимый. «Настроение артиста, его отношение к идейно-эмоциональному содержанию произведения, — указывал Фейнберг, — **должно** проявляться в жесте и пластике движения» (с. 188; курсив мой — А. М.).

Органично вписать пантомимические средства выразительности в систему исполнительских выразительных приемов игры для максимально яркого и полного претворения индивидуальной образно-драматургической концепции артиста — одна из сверхзадач концертирующего музыканта. Именно об этом в обобщенном и одновременно конкретно-методическом аспекте кратко, но емко писал учитель Фейнберга у А. Б. Гольденвейзер: «Соответствие всех движений и ощущений нашего тела звуковым образам влияет и на зрительные впечатления слушателей, и на самоощущение играющего, и на качество звучания инструмента»³⁵.

В том же духе, но гораздо более развернуто и детализированно решал эту проблему и Фейнберг, отстаивая гармоничность в соединении пластических действий и звуковой картины ради максимально полного выявления смысла музыки. ■

³¹ Там же.

³² Баренбойм Л. Фортепианная педагогика: Учебное пособие по курсу методики фортепианного обучения / Предисловие Г. Г. Нейгауза. Ч. 1. М., 1937. С. 132.

³³ Фейнберг С. Путь к мастерству. Цит. изд. С. 86.

³⁴ Данная проблема подробно рассмотрена автором этих строк в различных аспектах (историческом, теоретическом, практически методическом) в следующей публикации: Меркулов А. Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Ученые записки РАМ им. Гнесиных, 2014, №№ 1, 2.

³⁵ Гольденвейзер А. Советы педагога-пианиста // Уроки Гольденвейзера / Сост. С. В. Грохотов. М., 2009.

³⁰ Там же. С. 85.



Светлана Елина

Фото из архива
Юлии Харитоновой

СИТУАТИВНЫЕ РЕШЕНИЯ ПЕРЕД КОНЦЕРТОМ: центрируемся, восстанавливаем границы, восполняем ресурс

Урок по методу Фельденкрайза и биодинамический экспресс-практикум перед концертом

*Когда мышцы попадают под осознанный контроль,
это дает новые средства исследования мира
и раскрытие творческого потенциала.*

Лизбет Марчер

Концертное выступление для каждого пианиста, даже самого опытного, всегда сопряжено со стрессом: сценическое и предконцертное волнение по умолчанию является неотъемлемой частью экзаменационного процесса для студентов и постоянным спутником для многих концертирующих музыкантов. Умение справляться с волнением, способность эффективно и успешно выступать в стрессовом состоянии — не только признак выдержки и самообладания, но и важный фактор профессионализма музыканта. В этом помогает сам сценический опыт, а также работа с психологом, индивидуальная терапия и проч. И все же можно ли сделать что-то, чтобы снизить интенсивность волнения непосредственно перед выступлением самостоятельно, облегчить свое психологическое состояние, а значит, увеличить шансы на успех? Ответ на этот вопрос дают передовые телесно-психологические практики — метод Фельденкрайза и биодинамика: можно!

Урок ведет Юлия Харитонова — 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 Биодинамике (Bodydynamic International ApS), терапевт по методу Фельденкрайза.

Задача данного занятия — научиться лучше ощущать свое тело, а также самостоятельно помогать себе в психологически напряженной ситуации непосредственно перед выступлением. В стрессовой ситуации очень важно переключить внимание с внешнего окружающего мира (публика, критики, педагоги, друзья и «доброжелатели» и пр.) на свой внутренний мир, сконцентрироваться на себе и своих возможностях. Стресс перед выступлением обладает высокой интенсивностью, что немедленно сказывается на чувстве «собственного центра» и своих психологических границ. Сегодня мы поработаем над лучшим центрированием правой и левой сторон тела относительно позвоночника, а также усилим личные границы и ощущение внутренней силы за 10 минут перед выступлением.

Рис. 1



Юлия ХАРИТОНОВА: «Музыканты, приходящие ко мне на прием, часто обозначают задачу терапии как желание лучшего контакта со своими возможностями во время выступления: они хотят в полной мере проявлять свой талант и раскрыть себя, максимально донести сделанную в классе работу на публику. По сути это означает, что люди хотят быть в контакте с другими. Это возможно только через тело, поскольку мы живем в теле, мы играем «из тела», посредством тела. Именно через телесное осознание мы ощущаем себя живыми, талантливыми, готовыми к выходу в мир, а значит, и на сцену. Поэтому в своей работе я использую телесные ресурсы, включающие центрирование на ощущениях, энергии и чувствах, чтобы помочь установить глубокую связь человека с самим собой, своим телом и окружающим миром».

Для того чтобы творчески и чистосердечно взаимодействовать с залом, важно четко ощущать свои личные границы и собственное пространство. Границы нужны для того, чтобы изнутри музыкант мог «контейнировать» большое количество поднимающейся энергии и направить ее на свое музыкальное выступление, не «расплескав» силы на волнение и стресс, прибывая при этом в состоянии большей безопасности.

Начать подготовку к выступлению необходимо заранее, посвятив некоторое время дома «настройке» себя. С помощью небольших легких движений вы сможете убрать лишнее напряжение в теле и восстановить телесный и психологический баланс.

Часто люди обращаются к телесно-ориентированной терапии, когда заболевают. Однако особенную пользу телесно-психологической практикой может принести тем, кто чувствует себя здоровым. Исполнители не только усовершенствуют свои движения, снимут излишнее напряжение, но и заново почувствуют радость жизни и остроту восприятия, а также научатся предупреждать возникновение многих недомоганий и профессиональных заболеваний (в том числе воспаление связок, туннельный синдром запястья и др.). Обычно мы пренебрегаем сигналами, которые подает наше тело, и не осознаем, как накапливающееся напряжение порождает зажимы в теле, и, как следствие, отражается на качестве игры: возникает ощущение «неудобства», зажимаются запястья, плечи поднимаются вверх, устают шея, падает виртуозность, блокируется легкость игры.

Данный краткий комплекс упражнений по методу Фельденкрайза поможет мягко снять лишнее напряжение, подготовить тело и ум к выступлению. При регулярном выполнении произойдет укрепление глубоких мышц спины (именно они удерживают позвоночник в правильном положении), улучшится настроение, повысится осознанность и качество концентрации. Упражнения подходят всем, вне зависимости от возраста и физической подготовки.

Рис. 2



Начать можно с небольшого самообследования

Проверьте посадку перед инструментом. Чтобы понять, правильно ли вы сидите, ответьте на такие вопросы:

1. Сажусь ли я под прямым углом к туловищу на обеих седалищных костях или предпочитаю больше опираться на одну из них?
2. Кладу ли я одну ногу на другую, и если да, то какую ногу обычно кладу сверху?
3. «Оседаю» ли я или имею привычку сидеть прямо, в застывшей позе?
4. Касаются ли мои ступни пола или же ноги вытянуты вперед либо расположены под стулом? (Если так, то нижняя часть спины чрезмерно напряжена)
5. Всегда ли я опираюсь о спинку стула? (В этом случае мышцы спины работают не в полную силу и постепенно теряют упругость).

Данное самообследование позволяет сделать вывод об уровне и эффективности расходования энергии. Если тело находится в более скоординированном положении, ему требуется меньше энергии для совершения движения. Следовательно, к моменту выступления человек сохранит больше сил. Когда же в теле присутствует скованность, это приводит к быстрому и неэффективному расходу энергии и, как следствие, усталости и ощущению недостатка жизненных сил.

Итак, вы готовы к занятию. Помните: бережные и небольшие по амплитуде и скорости движения в приведенных упражнениях помогут быть в контакте со своим телом, снизить напряжение, улучшить движение и «образ себя».

Рис. 3



Психологический эффект комплекса

Центрирование тела отвечает за стрессоустойчивость. В этом занятии вы узнаете легкий и быстрый способ восстанавливать мышечный баланс и симметрию тела с помощью биодинамических движений. С психологической точки зрения у вас появится ощущение большей безопасности и чувство устойчивости, уверенности и силы — центрирование. Вы заметите, что данный комплекс станет отличной подготовкой к выступлению. Если во время самых первых движений вы почувствуете жесткость и некоторую неподатливость мышц, то после первых же пауз тело становится менее напряженным. Вы заметите, что дыхание станет глубже, голос мягче, а напряжение начнет уходить. Также вы почувствуете надежную центральную ось своего тела — позвоночник и ясное ощущение своих границ. Начинаем.



Рис. 4

Урок по методу Фельденкрайз

1. Лягте удобно на спину. Постарайтесь почувствовать, как лежит на полу ваше тело, как оно взаимодействует с полом. Заметьте области комфорта и дискомфорта, различия между правой и левой стороной, какие части лежат на полу, а какие не касаются пола. Запомните свои ощущения, чтобы наблюдать изменения, которые будут происходить в течение урока.

2. Лягте на правый бок и согните ноги в коленях перед собой под прямым углом. Найдите удобное положение для стоп, устройте колени удобно. Одно колено лежит на другом. Вытяните правую руку на полу и положите на нее голову. Охватите левой рукой голову через макушку так, чтобы ладонь левой руки обхватила нижнее ухо. **Рис. 1, рис. 2.**

3. Вдохните и левой рукой очень медленно и мягко поднимите голову. Затем выдохните, давая возможность голове медленно опуститься. Отследите, в какую сторону обращена во время движения ваша голова? Куда направлен взгляд?

Повторите 3–4 раза и затем сделайте паузу. Что вы замечаете в области верхних ребер? Что в нижних ребрах? Участвует ли в дыхании грудная клетка, если да, то где именно? Где, как вам кажется, движений, связанных с дыханием, совсем нет? После паузы повторите еще 4–5 раз. **Рис. 3.**

4. Вдохните и очень медленно поднимите левую голень и стопу так, чтобы при этом левое бедро вращалось внутрь. Немного и медленно.

Затем выдохните, давая возможность стопе медленно опуститься и вернуться в исходное положение. Повторите 3–4 раза. Замечайте, как удлиняется боковая поверхность тела, когда вы опускаетесь. Обратите внимание, что при вдохе приходит в движение прежде всего? Откуда начинается движение при выдохе? После паузы повторите еще 4–5 раз. **Рис. 4.**

5. Вдохните и очень медленно поднимите одновременно и голову, придерживая ее рукой, и правую стопу. В какую сторону обращена во время движения ваша голова? Куда направлен взгляд?

Обратите внимание, как сокращается, подобно гармошке, верхний бок. Нижний бок может надежно оттолкнуться от пола? Затем выдохните, дав им возможность одновременно опуститься. Повторите 3 раза. Насколько широко простираются в вашем теле дыхательные движения?

Когда вы в следующий раз поднимете локоть, голову и стопу вверх, немного задержитесь в этом положении. И затем медленно опускайтесь, одновременно вытягивая руку и ногу. Мягко потянитесь прямой верхней рукой и прямой верхней ногой в стороны из центра, удлинняя верхний бок. И отдохните, лежа на боку и согнув колени.

После паузы повторите еще 4–5 раз. **Рис. 5.**

Лягте на спину и отдохните минуту, вытяните руки вдоль тела и отпустите ноги.

6. Осознавайте тело. Что Вы ощущаете в теле? Улавливаете ли вы какую-либо разницу между левой и правой сторонами? Контакт с полом стал больше, чем прежде?

Что еще изменилось, кроме этого? Как хорошо вы теперь можете распределять свой вес? Повторите упражнения с другого бока. Отдохните.



Рис. 5



Рис. 6

Психологические функции мышц тела

В психологическом плане каждая мышца нашего тела отвечает за определенные психологические функции и личностные качества. Например:

- плечи — ответственность. Приподнятые и «натруженные плечи», как правило, означают попытку нести на себе весь мир, неподъемную ношу;
- руки отвечают за контакт, взаимодействие с миром;
- спина в психологическом плане — это выражение чувств, моторика;

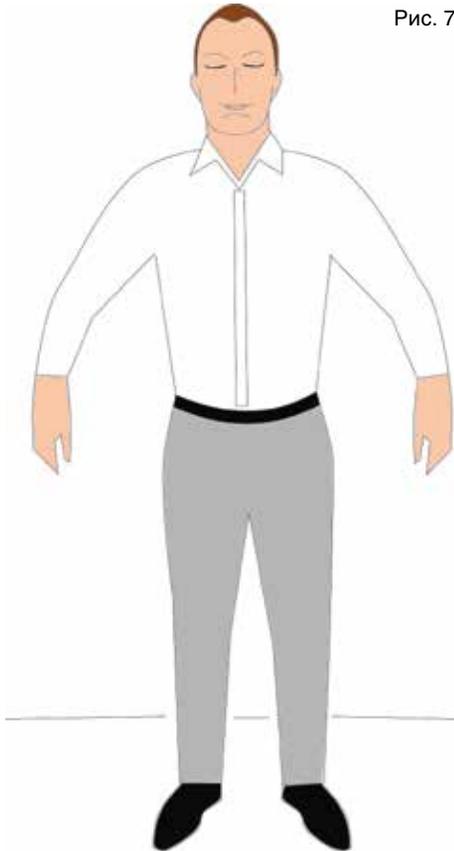


Рис. 7

- стопы и поясница — это взрослая опора. Мышцы стопы и поясницы позволяют нам стоять прямо и твердо, действовать в соответствии со статусом взрослого, ответственного человека;
- боковые мышцы в целом отвечают за безопасный контакт с внешней средой и мобильность.

Зоны и узлы мышечных зажимов препятствуют спонтанности эмоциональных и телесных выражений своего творчества, мешают естественности и свободе в игре на инструменте, ограничивают чувства и мышление. В результате «включения» отдельных мышечных комплексов, создается «ощущение ресурса», чувство внутренней силы и энергии.

Справка

Психологические аспекты личных границ

Ученые датского института бодинамики и его основательница Лизбет Марчер в течение нескольких десятилетий проводили исследования моторного развития, в результате которых выяснилось, что каждая мышца тела и группы связанных мышц воплощают определенное психологическое содержание, связанное с одной или несколькими Эго-функциями. В частности, Эго-функция границы включает способность создавать собственное пространство в социальных контактах. На телесном уровне границы поддерживаются ощущениями кожи, областью пупка и мышцами: четырехглавой мышцей бедра (Quadriceps femoris), трехглавой (Triceps) и дельтовидной мышцей плеча (Deltoides). В рамках данного подхода разработан блок телесных упражнений, направленных на изменение мышечных паттернов, отражающих состояние личных границ.

Ю. Харитонов: «На основе многолетнего опыта работы могу уверенно добавить, что достижимо состояние, отличное от традиционных напряжений и негатива. Это спокойное и радостное состояние творчества, при котором человек живет в полном согласии с самим собой, без напряжения психологической защиты. Он испытывает глубокие чувства и ощущает себя целостной личностью. Именно такого состояния могут достичь люди, прошедшие курс первичной терапии».

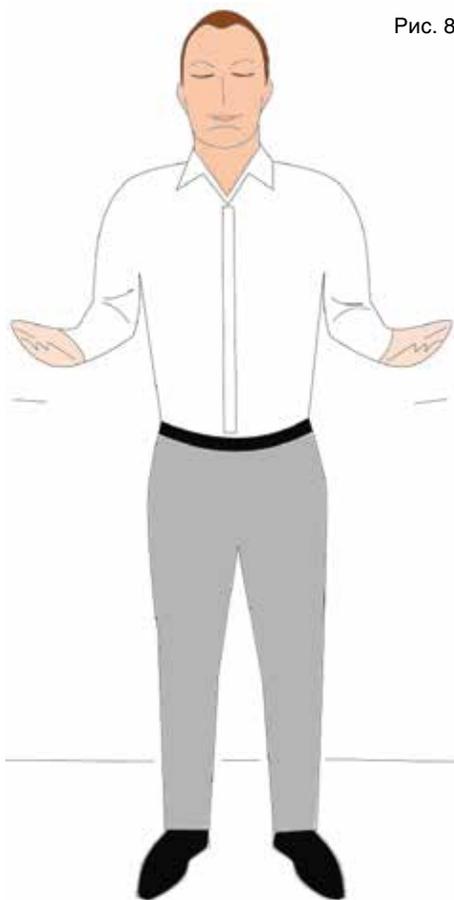


Рис. 8

С психологической точки зрения для выступления не подходит ни слишком расслабленное, ни перенапряженное состояние мышц. Сверхрасслабленное состояние мышц говорит о психологическом «уходе», своеобразном бегстве из ситуации (это тип послания «меня здесь нет» или «я отсутствую здесь и сейчас»). Гипертонус мышц мешает тем, что приносит жесткость, ригидность и невозможность обмена энергией и чувствами с внешним миром. Перед выступлением каждому музыканту важно чувствовать себя в состоянии активного внимания, быть сильным и вдохновленным одновременно. Телесный комплекс из нескольких движений подходит для быстрого доступа к своим внутренним ресурсам.

Важно отметить, что изменения, связанные с телом, и внутренние убеждения не могут радикально измениться за 10 минут. Для серьезной работы с «мышечным панцирем» лучше подойдет персональная терапия и групповая программа. Мы приводим экспресс-методику для поддержки и ресурса «здесь и сейчас». Данные упражнения открывают доступ к ресурсному состоянию напрямую. Выполнение данного комплекса займет не более 10 минут, сделать упражнения вы можете прямо перед выступлением, в гримерке или в классе.

Биодинамический практикум «Активизируем свои границы»

1. В положении стоя дополнительно осознаем центральную ось и активизируем боковые стороны тела.

Центрирование дает нам ощущение наполненности, способности оставаться собой в различных ролях, ощущение собственной ценности. Тело приходит в контакт со своей способностью справляться с высокой интенсивностью энергии. Один из действенных способов тренировки центрирования — это обучение людей чувствовать свой позвоночник.

Наклонитесь вбок и поднимите противоположную руку вверх. Это аналог положения лежа на полу. Сделайте несколько потягивающих движений. Затем поменяйте сторону. *Рис. 6.*

Ю. Харитонов: «Когда люди таким способом установили контакт с позвоночником, я прошу их ощутить его после окончания движения. Вы можете удерживать ощущения в позвоночнике, когда стоите? Представьте эту сильную и мощную поддерживающую структуру внутри вас».

Рис. 9

2. Включаем внешние границы рук и плечевой зоны.

Вы можете извлечь пользу из движений рук и их силы. Внешние мышцы рук «охраняют» наше личное пространство и помогают устанавливать границы в отношениях, сохраняя собственное достоинство.

Опустите руки вниз и начните поднимать их в стороны, как будто преодолевая некоторое сопротивление. Включайте трицепсы и разводите руки в стороны с усилием. Затем медленно снимайте усилие и опускайте руки, но не бросайте их вниз! Сделайте медленно и с силой 2–3 движения вверх и вниз. **Рис. 7.**

3. Включаем спину и лопатки.

Это поддерживающие мышцы спины, все они создают мышечный контейнер для высокого уровня энергий во время выступления.

Согните руки в локтях. Удерживайте локти около корпуса, а предплечья разводите в стороны, ладони смотрят вверх. Переключите внимание на лопатки и сведите их, помогая рукам. Сделайте медленно и с силой 5–6 движений, разводящих руки и кисти в стороны. **Рис. 8.**

4. Включаем границы передней поверхности бедер.

Разгибатели бедра в нашем теле психологически отвечают за силу стоять на своем и способность продвигаться вперед (в частности, вперед — от начала к удачному завершению — в исполнении конкретного произведения). Именно сильные квадрицепсы психологически осуществляют саму способность стремительного движения вперед и остановки в нужный момент. Это наша регулировка силы и мягкости.

1) Из положения стоя: возьмите себя сзади за голень ближе к стопе противоположной рукой: правая рука — левая нога. Теперь мягко направьте колено вниз и почувствуйте, как активируются, напрягаясь, сильные мышцы, квадрицепс бедра. Поменяйте пару: теперь левая рука — правая нога. Снова захватите сзади голень и потяните колено вниз. Затем встаньте на 2 ноги и почувствуйте стопы, все ноги, все тело. Как вы ощущаете собственную силу сейчас? **Рис. 9.**

2) Из положения стоя медленно присядьте, как если бы вы хотели бы опуститься на воображаемый стул. Вытяните руки вперед, наклонив корпус. Потянитесь головой вперед и сделайте спину ровной. Если сможете, поднитесь на носки. Это увеличит эффективность включения мышц на 20–25%. Разгибатели пальцев на ногах помогают отпустить напряжение и тонко отрегулировать границы. Эта способность пригодится в момент игры, когда необходимо чувствовать тончайшие нюансы произведения. Кроме того, мышцы-разгибатели пальцев ног включают нашу способность дотянуться до желаемого как в физическом, так и в эмоциональном плане. Удержите себя в этом положении несколько секунд и мягко поднитесь. Повторите 2–3 раза. **Рис. 10.**

3) Потратьте несколько секунд на то, чтобы осознать свое тело и себя целиком после проделанных движений и попробуйте найти несколько одобрительных слов для самого важного человека в вашей жизни — вас! Интегрируйте достигнутый результат.

Комментарий

Для кого-то такая тренировка перед выступлением становится способом восстановления связи между собой и залом. Другим она дает ощущение уверенности и баланса. Вы сразу сможете почувствовать «зону своей безопасности» и четкий фундамент «я» внутри себя. Этот краткий комплекс затрагивает фундаментальные ресурсы человека на очень глубоком уровне. Но может подняться и терапевтический материал из жизненной истории человека, с которым лучше разобраться с помощью специалиста.

В институте МГИДО (Медицинский государственный институт дополнительного образования) открыта запись на Программу «Профессиональное усовершенствование движения для музыкантов», которая начнется в сентябре 2017 г. Записаться на персональный прием или программу можно по телефону: +7 (495) 661 6131. Информацию о регулярных занятиях в группе для музыкантов вы найдете в группе Facebook «Школа Профессионального Усовершенствования Движения» и на сайте www.felden.ru

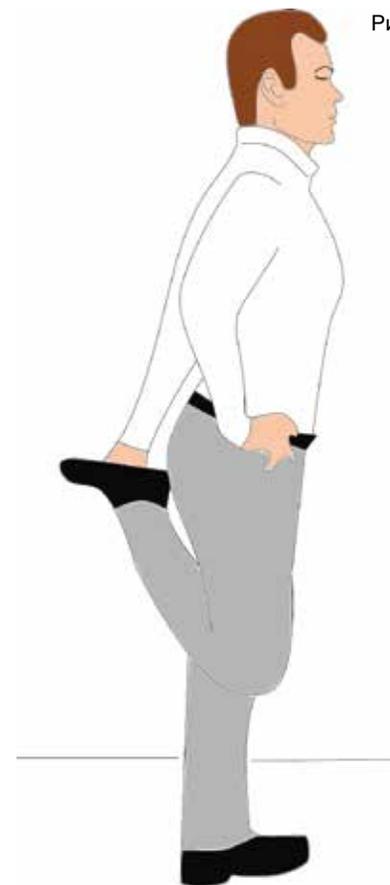
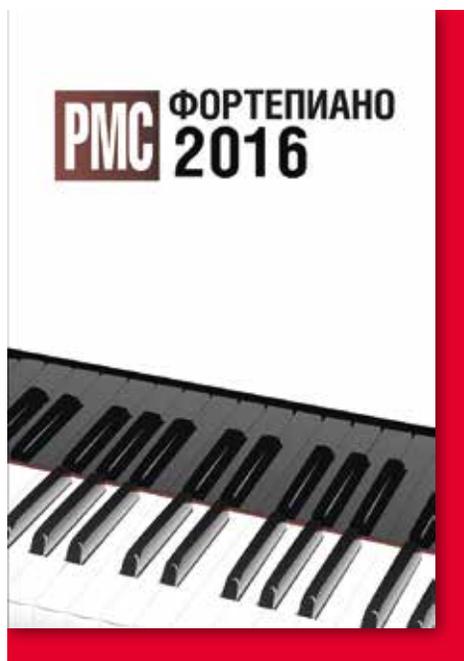


Рис. 10



Будьте здоровы и радуйтесь профессии!



СБОРНИК: НОВАЯ ЖИЗНЬ

РМС — Фортепиано — 2016. При участии ИД «Классика-XXI». Редактор-составитель М. Лидский. М., 2017. — 248 с., ил.

Собрание статей и материалов продолжает замечательную серию «Волгоград — фортепиано»; предыдущие сборники вышли в 2000, 2004, 2008 и 2012 годах. Предельная широта охвата проблем фортепианного искусства и при этом — предельная же концентрация на предмете; склонность к рассмотрению феномена в максимальном увеличении, сочетание аналитического, источниковедческого и даже публицистического ракурсов (но это именно компетентная, погруженная в тему публицистика!) — все эти качества делают «фортепианный сериал»

исключительным явлением отечественного музыкознания.

Фирменным знаком сборников является раздел *Les tombeaux* — собрание материалов памяти великих пианистов. Каждое из них — своего рода книга в книге, со своей внутренней логикой построения материала. Первый раздел нынешнего сборника перекликается с идеей *Les tombeaux*: он посвящен памяти пианиста, педагога, музыкального общественного деятеля Николая Ивановича Рубцова (1952–2014). Пианист, учившийся у Аллы Доброшенко в Волгоградском училище искусств и Людмилы (Люции) Алексеевой в Уфимском институте искусств, связал свою жизнь с двумя этими городами. Он был директором Детской музыкальной школы № 1 имени Наримана Сабитова в Уфе, а с 1997 года — директором

Волгоградского областного информационно-методического центра по художественному образованию. Именно этот Центр и издавал все предыдущие сборники серии. «*Действительной работе Н.И. должность соответствовала лишь в малой степени*», — отмечает редактор-составитель книги, пианист, доцент Московской консерватории Михаил Лидский. Рубцов был тем самым деятельным интеллигентом, которых во все времена так мало в нашей стране. Он был подлинным создателем и источником культуры, мостом между учителями и учениками, артистами и слушателями. Он проводил детские конкурсы и фестивали, мастер-классы и семинары, он думал о детях, которые должны избрать музыку профессией, но еще больше о тех, кто станет преданным слушателем и, однажды

прикоснувшись к настоящему, не станет размениваться на случайное.

Центральный раздел **Les tombeaux** посвящен четырем фигурам. Первая из них, сквозная для всего «фортепианного» сериала — **Самуил Евгеньевич Фейнберг**: публикуется факсимиле Фуги из Двадцать девятой сонаты (ор. 106) Л. Бетховена с пометками С. Фейнберга и «Заметки о Третьем фортепианном концерте ор. 44 С.Е. Фейнберга» Виктора Бунина. Пианист и музыковед, Бунин многие годы изучает творчество своего учителя, является хранителем архива С.Е. (как объявлено, вскоре документы будут переданы в Российский государственный архив литературы и искусства). Третий материал — воспоминания о Фейнберге и его ученице, пианистке, профессоре Московской консерватории Нине Петровне Емельяновой Константина Цатуряна.

«**Венок Шостаковичу**», напротив, — подчеркнуто аналитической направленности (статьи Бориса Бородина о Первой сонате, Ильи Блинова — о скрытых цитатах в Прелюдиях, ор. 34). Тема творчества Шостаковича прорастает в следующую часть **Les tombeaux**, посвященную **Марии Израилевне Гринберг**: таковы публикации Ольги Макаровой о пометках пианистки в Прелюдии и фуге H-dur, ор. 84 № 11, Сергея Воронова — о пометках в фортепианной партии Квинтета, ор. 57 (оба материала — комментарии к факсимиле). Статья Алины Платоновой — как бы двойная реконструкция исполнительской концепции Гринберг в Сонате h-moll Листа: через беседу с Аллой Чередниченко, учившейся у Марины Израилевны в Институте имени Гнесиных, и с помощью нот произведения с пометками Гринберг. Наконец, последний «веночек» — мемориального характера — посвящен пианисту, профессору Московской консерватории **Валерию Владимировичу Кастельскому** (1941–2001): о нем вспоминают Ольга Жукова, Полина Федотова, Нина Макарова, Ольга Макарова, Алексей Гуленко, Андрей Шибко, Элеонора Карпухова. В этом разделе непосредственные

отклики на смерть артиста (в журнале «Филармоник», март 2001) сопоставляются с материалами, написанными в последние годы. И несмотря на историческую дистанцию, для людей, близко знавших В.В. и испытавших невероятное обаяние его личности, боль утраты все еще жива. Законченность разделу придают публикация интервью Валерия Кастельского Ларисе Слуцкой, а также дискография, составленная Михаилом Лидским.

Материалы раздела «**Публикации**» охватывают основные линии сборника. Таковы факсимиле Транскрипции Анатолия Ведерникова Пассакальи c-moll, BWV. 582 И.С. Баха (Олег Худяков); статья (предположительно, 1953 года) пианиста, музыкального деятеля, бывшего директора Музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки Ростислава Здобнова (1926–2004) о его учителе, профессоре Московской консерватории Льве Николаевиче Оборине; автореферат кандидатской диссертации пианиста, музыковеда, профессора ГМПИ (РАМ) имени Гнесиных Юрия Петрова (1938–1998) «Идея цикличности сонат Д. Скарлатти и проблема их интерпретации» (публикация Елены Бельфор); работа замечательного пианиста и педагога Дмитрия Паперно «Некоторые вопросы фразировки в фортепианном исполнительстве», написанная почти полвека назад (1969), но вышедшая лишь сейчас (предоставлена автором). Еще один материал — стенограмма дискуссии на фортепианном факультете Московской консерватории, состоявшейся в 1953 году и посвященной сравнению интерпретаций Первого концерта для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского: главный предмет обсуждения — запись К.Н. Игумнова.

Приятная традиция предыдущих фортепианных сборников обозреваемой серии — **открытие новых имен и акцент на забытых фигурах отечественного пианизма**. Увы, с горькой и почти стопроцентной уверенностью можно констатировать, что практически никто в нынешней России не знает о жизни и творчестве пианиста и композитора русского зарубежья **Сергея**

Эдуардовича Борткевича (1877–1952). Новую фигуру отечественной музыки открывает статья Анны Резник. Сочинения Борткевича привлекали внимание Артура Никиша и Морица Розенталя (ученика Листа); он долгие годы жил в Вене, преподавал в Венской консерватории. Композитор-пианист, Борткевич писал почти исключительно для фортепиано. Материал Всеволода Задерацкого посвящен прелюдиям и фугам его отца, композитора **Всеволода Петровича Задерацкого** (1891–1953). Первая часть заголовка («Возрождение и небытия...») символична: в последние годы творчество композитора стремительно выходит из забвения — авторские концерты состоялись в России и странах Европы, изданы ноты, книги, CD, недавно в Москве прошла научная конференция. Еще одну фигуру можно назвать условно забытой: пианист, педагог **Анатолий Васильевич Самонов** (1931–2013) долгие годы возглавлял кафедру общего фортепиано (ныне — межфакультетская кафедра фортепиано) Московской консерватории. Однако сочинения Самонова для фортепиано известны гораздо меньше, чем того заслуживают; они и стали предметом статьи Станислава Бачковского.

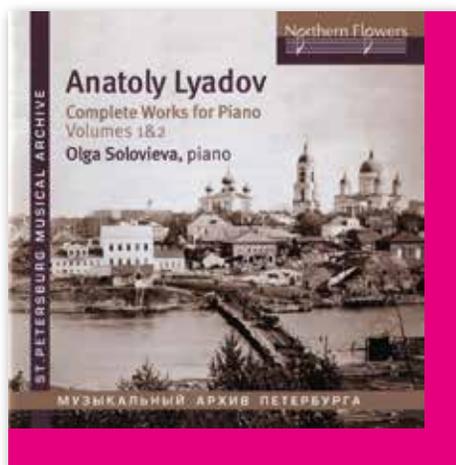
Естественно, что сборник, создававшийся в год 100-летия со дня рождения **Эмиля Григорьевича Гилельса**, не мог обойтись без этой фигуры. Гилельсу посвящен один материал, и в данном случае подобный «минимализм» более чем оправдан. Беседа Михаила Лидского с зятем пианиста Петром Никитенко и внуком Э.Г. Кириллом Гилельсом — блестящий образец живого и профессионального диалога, из которого иногда узнаешь больше, чем из скучных монографий.

Подобно сборнику 2004 года, нынешний издан на год позже, чем указано в названии. Красноречивый факт, напоминающий о трудностях, почти неизменно сопровождавших издание. Приятно, что сейчас фактически началась новая история старого сборника: он продолжает свою жизнь под другим названием под эгидой Российского музыкального союза. ■



Лядов фортепианный: полное собрание

4 CD. Ольга Соловьева. Northern Flowers



В последние годы мы наблюдаем все возрастающее стремление многих музыкантов приоткрыть забытые и полузабытые страницы русской музыки. Одним из проявлений этой тенденции явился выпуск на лейбле Northern Flowers четырех компакт-дисков, на которых записаны все сохранившиеся сольные фортепианные сочинения А. К. Лядова. Подобный проект в нашей стране осуществлен впервые.

Надо признать, что мы явно недостаточно знакомы с творчеством этого крупного русского мастера. В свое время наши выдающиеся исполнители прикоснулись лишь к небольшой части его наследия. Среди таких примеров в первую очередь надо вспомнить замечательное воплощение Вариаций на тему Глинки, оставленное К. Игумновым, несколько пьес, входивших в репертуар В. Софроницкого и С. Рихтера, поразительное по остроумию исполнение М. Плетневым «Музыкальной табакерки». К этому ряду примыкают и запись Дм. Паперно Вариаций на польскую народную песню, исполнение Баркаролы Т. Николаевой, кое-что можно также обнаружить и в репертуаре М. Гринберг.

В общем же, можно утверждать, что за исключением немногих популярных сочинений (среди них Вариации на тему Глинки ор. 35, знаменитая Прелюдия h-moll, ор. 11 № 1, не менее известная «Музыкальная табакерка» ор. 32, Баркарола ор. 44) фортепианное

творчество Лядова осталось недооцененным и, как следствие этого, полузабытым.

Лядов занимает особое место в истории русской музыки последней четверти XIX в. и первого десятилетия века XX. Это относится в равной мере и к его творчеству, и к его личности. Биографы пишут о том, как неохотно и словно через силу фиксировал он на бумаге свои замыслы, так что многое осталось незаписанным (в этом смысле его судьба сходна с судьбой Мусоргского). Мы также знаем о необычайном «перфекционизме» Лядова, доходящим до того, что даже у таких бесспорных гениев, как Бетховен или Шопен, он находил много недостатков. По свидетельству современников, Лядов был просто помешан на правильности голосоведения и качестве фактуры, так что за ним прочно закрепилось прозвище «композитор-ювелир». Это, с одной стороны, действительно приводило к абсолютной чистоте и продуманности всех аспектов фортепианного письма (оркестровые пьесы Лядова — это особая тема, которую мы здесь затрагивать не будем), с другой же, как пишет один из его биографов М. Михайлов, «известная односторонность понимания им проблемы мастерства приводила его, таким образом, к недооценке или, во всяком случае, суженности восприятия художественно значительнейших и самобытных явлений»¹.

Довольно яркий, хотя и несколько саркастический портрет Лядова человека и педагога — мы находим в дневниках и автобиографии одного из его учеников по Санкт-Петербургской консерватории С. Прокофьева. Парадоксальность фигуры Лядова состояла и в том, что, наделенный недюжинным остроумием (это проявилось, в частности, и в ряде его пьес вроде «Музыкальной табакерки»), он был человеком, явно склонным к депрессии,

вечно сомневающимся в собственном предназначении, что, вероятно, и препятствовало более активной и целеустремленной творческой жизни. Тем не менее большинству фортепианных сочинений Лядова присущ все же светлый колорит, что принципиально отличает его музыку, например, от музыки Скрябина. Вместе с тем, несмотря на известный консерватизм и явную нелюбовь к тому, что в свое время называлось русским модерном (включая сюда прежде всего позднего Скрябина и раннего Прокофьева), Лядов одним из первых угадал творческий потенциал совсем юного в те годы Прокофьева, что доказывает его недюжинную интуицию.

Хорошо известно, что Лядов прославился прежде всего мастер фортепианной миниатюры. Крупная форма встречается у него лишь в немногих случаях. Наиболее распространенные жанры миниатюр у Лядова — это его довольно многочисленные Прелюдии, а также Мазурки. В этом плане он бесспорный предвестник Скрябина, с музыкой которого у него много пересечений, о чем будет сказано ниже.

...Слушая записи О. Соловьевой, не единожды ловишь себя на мысли, что Лядов на протяжении своей жизни испытал довольно сильные влияния, сперва Глинки и Шумана. Влияние последнего очень ощутимо, например, в раннем цикле «Бирюльки» и в прымькающим к ним по времени создания других опусах композитора. Несколько позже начинает ощущаться, наряду с воздействиями кучкистов Балакирева и Бородина (реже Мусоргского), сильное воздействие музыки Шопена, которую Лядов не только хорошо знал и любил, но и сам, по отзывам современников, прекрасно исполнял. Это влияние ощущается в очень многих случаях, например, в мазурке ор. 11 № 3, в пьесах ор. 13, где ассоциации с некоторыми этюдами Шопена на двойные ноты возникают почти постоянно, а также и во многих других случаях. ■

¹ См.: Михайлов. М. А. К. Лядов. Л., 1985. С. 41.

Ольга СОЛОВЬЕВА

Окончила РАМ им. Гнесиных (класс проф. А. Скваронского) и ассистенту-стажировку в классе камерного ансамбля проф. Л. Блока. Лауреат II Всероссийского конкурса камерных ансамблей имени С.И.Танеева, финалист XX Международного конкурса камерных ансамблей в Трапани (Италия). На XII Международном конкурсе им. П.И. Чайковского (2002) получила специальный приз и диплом «Лучший концертмейстер», стала лауреатом Премии имени Бориса Чайковского в 2010.

В качестве солистки и в составе камерных ансамблей участвовала в различных международных фестивалях: Фестиваль русской камерной музыки в Генте и Festivalder Voorkempenв Схильде (Бельгия), West Cork Chamber Music Festival в Бантри (Ирландия), «Раритеты фортепианной музыки» в Хузуме (Германия), «Северные цветы» в Санкт-Петербурге, «Музыкальные собрания» в Третьяковской Галерее (Москва). Гастролировала в городах России, Бельгии, Франции. Среди партнеров, с которыми О. Соловьева выступала в камерных ансамблях: RTE Vanbrugh Quartet, Vilnius String Quartet, Augyn Quartet, Тай Мюррей, Фанни Кламажиран, Джулиан Блисс, Эрве Жулэн, солисты ГАСО им. Е. Ф. Светланова, БСО им. П.И. Чайковского.

Записи сочинений Б. Чайковского, Г. Галынина, А. Лядова и С. Танеева в исполнении О. Соловьевой были изданы фирмами Naxos, Toccata Classics и Albany Records. Эти работы получили высокие оценки журналов Gramophone, American RecordGuide, International Record Review, Fanfare, Opus, Tempo, в британской газете Guardian.

Преполагает камерный ансамбль в Государственном музыкальном колледже им. Гнесиных, проводила мастер-классы в Бельгии и Ирландии.



Разнообразные стилистические пересечения и сближения у Лядова возникают на разных этапах творчества с музыкой Скрябина. На первом этапе, например, в Этюде ор. 5 (1881) можно предположить влияние Лядова на молодого Скрябина, но позднее, по мере того как Скрябин довольно быстро обрел свой собственный стиль, можно уже говорить о встречном влиянии. Здесь я имею в виду не только общеизвестный пример четырех, созданных в 1909–10 гг., пьес ор. 64 («Гримаса», «Сумрак», «Искушение», «Воспоминание»), о которых некоторые исследователи высказывали предположение, что это, скорее, пародия на позднего Скрябина, чем подражание ему (впрочем, возможно и то, и другое одновременно). Здесь можно вспомнить и Прелюдии ор. 36 (1895), создававшиеся почти одновременно с Прелюдиями ор. 11 Скрябина, так что тут даже затруднительно сказать, кто на кого влиял в первую очередь. Во всяком случае эти два выдающихся русских композитора на отдельных участках своей творческой эволюции довольно сильно сближались, и в плане гармонического языка, и в плане фактуры (например, для Лядова, как и для Скрябина, очень характерно сочетание квинтолей в одной руке с триолями в другой). Более редкий случай «пересечения», на этот раз уже с творчеством Рахманинова, можно услышать в Прелюдии из ор. 31 (1893), где, как мне

кажется, предсказаны будущие очертания рахманиновского «Вокализа».

Все это очень ясно ощущается в изысканно-музыкальными в виртуозном отношении безупречном исполнении О. Соловьевой. Хочется отметить, что пианистка не только с большим мастерством и обаянием исполняет все пьесы Лядова². Она подошла к своему проекту и как исследователь, посетив все места, связанные с жизнью композитора в Петербурге и в новгородской губернии (где находилось имение его жены Полюновка, в котором он любил проводить свои летние каникулы), а также много времени уделила работе в архивах, благодаря чему в собрание вошли почти не известные шуточные отрывки-послания, которыми Лядов любил сопровождать свои письма друзьям и знакомым. Иногда такие отрывки длятся всего по несколько секунд, и все же даже это вносит дополнительные штрихи к портрету композитора, одновременно и склонного к шутке, и к глубокой меланхолии, преданного заветам русской сказки и одновременно чутко воспринявшего опыт европейского романтизма, а при этом очень серьезно относившемуся к написанию сложных упражнений в контрапункте. В собрание включены отчасти напечатанные

² Помимо произведений Лядова, пианистка записала ряд малоизвестных произведений С. Танеева, Б. Чайковского, Г. Галынина и ряд других.

Лядовым, отчасти оставшиеся в рукописях каноны и фугетты, в которых просматривается несомненное влияние школы Римского-Корсакова и, возможно, Танеева.

Фигура Лядова одновременно и очень цельна по своей чистоте стиля, по филигранной отделке фактуры и формы, и в то же время многолика и во многом противоречива. Его склонность к пародии — на одном из дисков запечатлено шуточное сочинение «Вступление к оратории „Святая Матрена“ Ф. Листа» с явным намеком на листовскую «Святую Елизавету» — радикально отличает при всех возможных сходствах его музыку, например, от музыки Скрябина, совершенно чуждого каким-либо проявлениям юмора в своем творчестве. В этом плане Лядов близок, скорее, к своим предшественникам — Даргомыжскому и Мусоргскому, чем к большинству своих современников и ближайших потомков, вплоть до эпохи Прокофьева и Шостаковича. И в то же время его творчество в целом отличается особым благородством и изысканностью вкуса.

Знакомство с альбомом О. Соловьевой позволяет нам не только познакомиться с интересной интерпретацией талантливой пианистки, не только более полно охватить фортепианное творчество самого Лядова, но и лучше понять сложную эволюцию русской музыки на рубеже XIX–XX в. ■



«МЕЛОДИЯ АПРИОРИ»

CD 1. «Низкие струнные». В. Рябов. «Мотет Кельнскому собору» для альты, виолончели и контрабаса. Л. ван Бетховен. Дуэт «с парой обязательных очков» для альты и виолончели Es-dur WoO 32. А. Шнитке. «Гимн II» для виолончели и контрабаса. Э. Ошер. «Южные сцены для альты и контрабаса». Б. Ромберг. Трио e-moll для альты, виолончели и контрабаса. П. Везенауэр. «Испорченное трио» для альты, виолончели и контрабаса. И. Л. Бергнер. «Palabras» для альты и электроники. В. Шэннон. «Картина в стиле Баха» для виолончели и электроники. А. Филоненко. «Jackson (G)» для контрабаса и электроники. М. Локк. Фантазия № 3 c-moll для трех виол да гамба. Запись с концерта 29 сентября 2016 г.

CD 2. Н. Метнер. Квintет C-dur op. post. С. Прокофьев. «Увертюра на еврейские темы» op. 34. А. Курбатов. Секстет (мировая премьера, произведение написано специально для концерта). Д. Шостакович. Квintет g-moll, op. 57. Запись с концерта 29 октября 2016 г.

Звукорежиссер Михаил Спасский



Фирма «Мелодия», переживающая ныне истинный Ренессанс, в этом сезоне начинает возрождать традицию выпуска «живых» записей концертов (т.н. Liverecords). Совместный проект «Мелодии» с агентством AprioriArts (автор идеи и продюсер — Елена Харакидзян) при поддержке компании Yamaha — это абонементная серия вечеров в Малом зале Московской консерватории под титулом «Мелодия априори». В программах разнообразные камерные сочинения, многие из которых крайне редко (а иногда и впервые)

исполняются в нашей стране. Запись выступлений и последующий выпуск дисков с такой малоизвестной музыкой делают эти концерты особенно важными и значимыми.

В рамках абонементной осенью-зимой 2016 г. состоялось четыре концерта, и соответственно планируется четыре релиза. Диск с записью первого концерта уже представлен на полках магазинов, а в ближайшее время выйдет и второй CD.

Первый концерт абонементной «Мелодия Априори» назывался «Низкие струнные». В его программе были представлены произведения для необычного камерного состава: альты,

виолончели и контрабаса. Сочетание инструментов поистине исключительное: немногие профессиональные музыканты смогут без подготовки вспомнить хотя бы несколько сочинений для такого ансамбля. Тем не менее программа концерта была составлена интересно и разнообразно, концентрируясь вокруг двух «полюсов» истории музыки: XVII–XVIII и XX–XXI в. Столь необычный репертуар исполняли известные молодые музыканты: **Сергей Полтавский** (альт), **Евгений Румянцев** (виолончель) и **Григорий Кротенко** (контрабас). Как подчеркивается в буклете диска, «главным объединяющим

моментом диска стала художественная воля (не без доли дерзости!) исполнителей и прежде всего альтиста, организатора и просветителя Сергея Полтавского, под эгидой которого объединили усилия виолончелист Евгений Румянцев, контрабасист Григорий Кротенко и (его роль в записи диска одна из ведущих!) звукорежиссер Московской консерватории, создатель единого звукового пространства низких струнных» Михаил Спасский.

«Первый полюс» концерта включал произведения Бетховена, Б. Ромберга и М. Локка. Наибольшее впечатление произвела Фантазия для трех виол Локка. Она прозвучала сосредоточенно-медитативно, сродни глубокой философской беседе трех голосов. Музыканты убедительно продемонстрировали свое умелое обращение с добаховским музыкальным стилем, весьма скупо представленным на эстраде в нашей стране.

Трио Бернхарда Ромберга, современника Бетховена, прозвучало как вполне добротная, качественная музыка, однако произведение само по себе явно не претендует на какие-либо глубины содержания. То же отчасти применимо и к Дуэту для альтя и виолончели Бетховена. Эта милая короткая пьеса имеет подзаголовок «дуэт с парой обязательных очков», так как в семейном альбоме, где ее обнаружили, ноты были записаны очень мелким, «бисерным» почерком. Очевидно, что Бетховен предназначал эту вещь для домашнего, развлекательного музицирования. Вполне естественно, что она все же не достигает высот знаменитых сочинений гениального композитора.

Второй «полюс» программы был представлен обширным списком имен: Альфред Шнитке, Владимир Рябов, Эфрен Ошер, Вильям Шеннон, Петер Везенауер и другие современные композиторы. Выскажу радикальную мысль: современная музыка для данного камерного ансамбля с контрабасом произвела в целом несравненно более глубокое и разноплановое впечатление, нежели аналогичные сочинения барочных и классических композиторов. Причина, возможно, в самой творческой идее: очевидно, что для современного автора выбор именно такого состава является намеренным и безальтернативным решением, вызванным желанием наиболее точно воплотить конкретное содержание.

Настоящим открытием концерта стали «Южные сцены» Эфрена Ошера для альтя и контрабаса, написанные в 2008 г. Это очень яркая, красочная музыка, наполненная ритмами танго и других латиноамериканских танцев. Впечатляет постепенное и сосредоточенное

развитие музыкальной мысли в этом произведении, которое было искусно передано исполнителями.

Убедительно прозвучал и «Гимн II» Альфреда Шнитке, в котором виолончель и контрабас, начав с самых низов звукоряда и пройдя через напряженный и многоступенчатый диалог, завершили свой «анабасис» высочайшими флажолетами. Переключался по своему медитативному состоянию с этим сочинением «Мотет Кельнскому собору» Владимира Рябова, представляющий собой своеобразную цепь вариаций в неоренессансном духе, завершающуюся светлым, утвердительным хоралом.

Другие современные сочинения, представленные в концерте, также оставили о себе яркое впечатление. Особо отметим «Картину в стиле Баха» Вильяма Шэннона, где «квазибарочные» фигуры виолончели звучали на фоне воспроизводимых динамиками повседневных звуков: речи людей, вещания телевизора и других городских шумов.

Столь необычный концерт должен был привлечь внимание меломанов, но случилось, к сожалению, иначе: зал был наполовину пуст. Замечательно, что этот «низкий струнный» вечер был записан: теперь им смогут в полной мере насладиться те, кто не смог или не рискнул прийти на столь необычный концерт.

Программа второго вечера цикла (29 октября 2016 г.) включала в себя квинтеты Метнера и Шостаковича, «Увертюру на еврейские темы» Прокофьева и Секстет Алексея Курбатова. Исполняли эти сочинения известные и авторитетные музыканты: пианистка Людмила Берлинская, «Новый Русский Квартет» (Юлия Игонина, Елена Харитоновна, Михаил Рудой, Александр Стеблев) и кларнетист Игорь Федоров.

На первый взгляд сочетание грандиозных квинтетов Шостаковича и Метнера с остроумной увертюрой Прокофьева, дополненное современным секстетом Курбатова, выглядело весьма неожиданным и даже отчасти спорным. Все опасения, однако, оказались совершенно необоснованными. Концерт прошел буквально на одном дыхании: два часа пролетели совершенно незаметно, как несколько мгновений.

Открывал вечер квинтет Метнера. Этот огромный посмертный опус композитора — редкий гость на российской сцене. Тем не менее он позволяет взглянуть на его создателя совершенно с иной стороны: в этом произведении с очевидностью раскрывается поистине симфонический масштаб мышления композитора.

Интерпретация квинтета Метнера стала безусловной удачей исполнителей — они смогли добиться исключительного единства в этом грандиозном звуковом полотне. Отметим, что музыканты нашли верные эмоциональные краски для исполнения квинтета Метнера: присущие этому композитору «ностальгические» оттенки приобрели глобальный, философский смысл, как своего рода музыкальное приношение Belle époque, горестное расставание с уютом и покоем уходящего времени.

После столь глубокого произведения «Увертюра на еврейские темы» Прокофьева прозвучала как некий «антракт», как отдых от серьезных переживаний. Интерпретация этого сочинения также заслуживает высокой оценки: музыканты удачно подчеркнули своеобразный «хулиганский» юмор этой музыки, не впадая при этом в приземленную грубость.

Второе отделение открывалось секстетом Алексея Курбатова, написанным специально для этого концерта. Современное сочинение молодого композитора, звучащее среди произведений признанных классиков, не может не вызвать критического, отчасти предубежденного к себе отношения вследствие неизбежного сравнения его с шедеврами мастеров. На этом концерте тем не менее произошло удивительное: недавно созданный секстет органично влился в общую музыкальную ткань концерта. Возникло ощущение своеобразного «моста» между квинтетом Метнера и сочинением Курбатова, повествующем о смертельном беге времени и тщетном стремлении человека угнаться за ним, вскочить на подножку этого уходящего поезда.

Завершал концерт квинтет Шостаковича ор. 57, ставший очевидной кульминацией всего вечера. Это глубокое, многоплановое произведение представляет собой одну из вершин творчества композитора. Квинтет достаточно часто звучит на эстраде, но в интерпретации «Нового Русского Квартета» и Людмилы Берлинской произведение прозвучало оригинально и раскрылось с неожиданной стороны: музыканты будто бы сознательно выстраивали содержательные параллели с квинтетом Метнера из первого отделения.

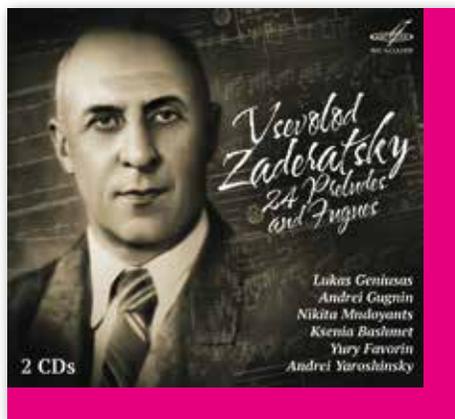
Становится по-настоящему горько, когда задумываешься о том, сколько превосходных концертов в одной Москве проходят бесследно, не оставляя после себя никаких следов. Отраднее, что этого не случится с данной серией камерных вечеров. Надеемся, что «Мелодия» продолжит свою замечательную возрожденную традицию. ■



«СВЕРХНОВАЯ» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦКОГО

В.П. Задерацкий (1891–1953). 24 прелюдии и фуги

Лукас Генюшас, Андрей Гугнин, Никита Мндоянц, Ксения Башмет, Юрий Фаворин, Андрей Ярошинский. Звукорежиссер Михаил Спасский



Что я знал о Задерацком до недавнего времени? То, что у его сына в Новосибирске училась супруга моего профессора Евгения Левитана. Это все. Когда появились ноты Прелюдий и фуг, первые обзоры и аналитические публикации о нем, я первым делом, конечно, ознакомился с биографией композитора. Както в очередной раз, проходя мимо места, где расстреляли царскую семью, вдруг подумал, что Задерацкий связан с Екатеринбургом довольно странным и драматическим образом: музыкант являлся наставником юного цесаревича Алексея, которому судьбой было уготовано погибнуть именно здесь. Этот факт опосредованной причастности к царскому двору повлиял на вектор жизненного пути Задерацкого, поскольку дал формальный повод блюстителем идейной чистоты молодой Советской республики вплоть до самой смерти нещадно преследовать его, по сути поставив крест на возможности какой-либо творческой реализации. Тут вспоминаются вехи биографий Солженицына, Лотар-Шевченко, Бродского и многих-многих талантливых «тунеядцев», по судьбам которых с маниакальным садизмом прошлось корявое колесо советской идеологической бюрократии.

А начинал свой профессиональный путь Задерацкий многообещающе, можно сказать, классически: закончил

Московскую консерваторию, где учился у Танеева, Ипполитова-Иванова, был вхож в широкие музыкальные круги. Молодой композитор уже тогда являлся автором сочинений различных жанров. К сожалению, именно творчество раннего периода не сохранилось, поскольку все рукописи конфисковали и уничтожили после очередного ареста Задерацкого в 1926 г. На протяжении всей жизни его только и делали, что арестовывали, переселяли, увольняли. Самой жестокой и тяжелой оказалась ссылка 1937 г. на Колыму. Именно в тех невероятных условиях он и создает свои 24 прелюдии и фуги, текст которых записан на разлинованных вручную телеграфных бланках, блокнотных листках в клеточку. Автору приходилось беречь ценную бумагу (какой бы она ни была) и заносить свои идеи только после того, как они обрели законченный вид в его памяти. После освобождения в 1939 г. ему осталось зафиксировать всего лишь несколько фрагментов макроцикла.

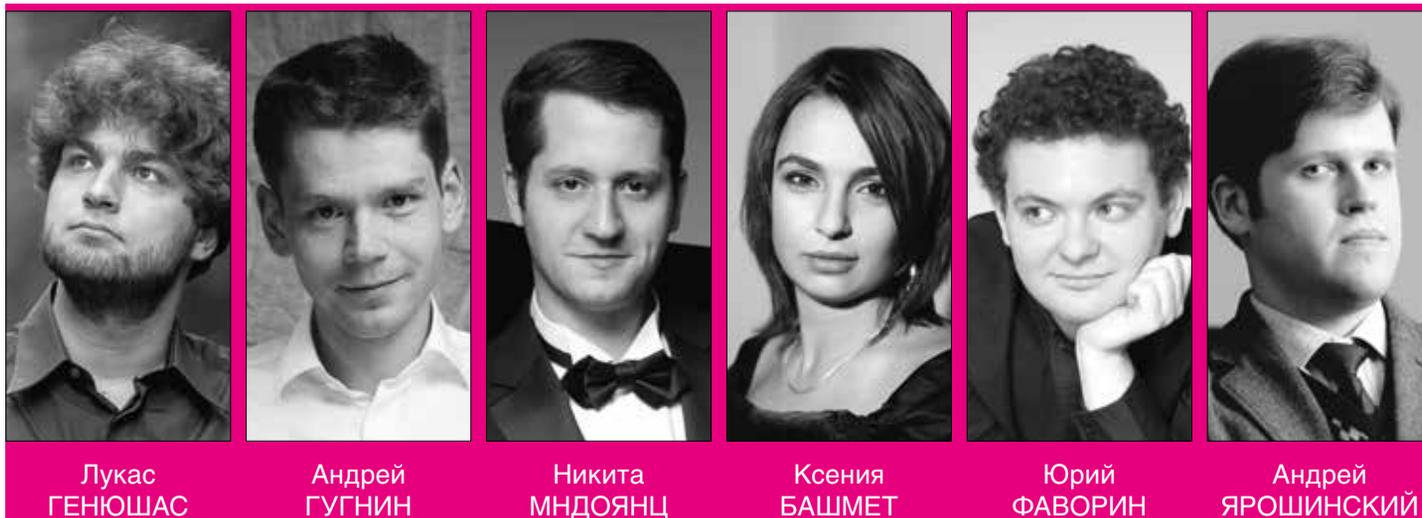
Благодаря изданию в 2012 г. нот с факсимиле оригинальной рукописи Прелюдий и фуг¹ мы имеем возможность оценить всю мощь духовного подвига Задерацкого. Несмотря на жуткие условия содержания почерк композитора твердый, четкий. Ровной сеткой перекрещенных линий зачеркнуты многочисленные выбраковки. В силу конкретных обстоятельств Задерацкий сочинял номера цикла не подряд, постепенно заполняя тональные «пробелы».

Думается, что автор меньше всего хотел, чтобы его сочинения оценивали через призму лагерной жизни, через снисходительную поправку на драматическую ситуацию. Вполне возможно,

он даже не надеялся, что его произведения когда-либо будут исполнены, изданы, записаны. Здесь не вкрадывалось какого-то стремления к славе, барышу — это исключалось по определению. Это была глубоко духовная, бескорыстная работа, высшая мобилизация слуха, интеллекта, воли, благодаря чему, возможно, он выжил и морально, и физически. Актер Георгий Жженов в интервью как-то сказал, что когда сам находился в лагере, его спасло смирение, а тот, кто терзался и мучился от чувства несправедливости, погибал. Да, именно: Задерацкий смирился с ситуацией во имя ее преодоления. И жанр прелюдий и фуг был наверняка избран не случайно. В этом есть что-то и от истинной барочной традиции, пронизанной религиозными символами. А еще, почему не сонату, не симфонию? Потому как шансов сохранить хоть часть музыки больше. Не для потомков, не для залов филармоний — для себя. Станным оберегом самой объемной партии рукописей оказалась газета с портретом М. Калинина, в которую всегда были возвращены драгоценные листки.

Что важно для композитора? Чтобы его музыка звучала. Как мы уже отметили, Задерацкий так и не получил от судьбы хоть какой-то надежды на это. Он покинул сей мир до смерти Сталина, которая по чудовищной иронии случилась в том же 1953 году. Только спустя долгие четверть века сочинения Задерацкого стали появляться в печати. С 2014 г. Прелюдии и фуги композитора наконец-то зазвучали на концертных эстрадах Москвы и Санкт-Петербурга. Самое уникальное то, что попали эти сочинения в руки молодых востребованных концертирующих пианистов, находящихся в фокусе исполнительской формы. И в 2016 г. масштабный цикл «24 прелюдии и фуги» был записан в Большом зале Московской

¹ Задерацкий В. П. 24 прелюдии и фуги. I том Академического полного собрания сочинений для фортепиано. М.: Русское Музыкальное Издательство, 2012.



консерватории фирмой «Мелодия» при участии молодых известных исполнителей: Лукаса Генюшаса, Андрея Гугнина, Никиты Мндоянца, Ксении Башмет, Юрия Фаворина, Андрея Ярошинского.

Прелюдии и фуги организованы по принципу квартново-квинтового круга. Причем параллельные тональности даются композитором в паре: C-dur — a-moll; G-dur — e-moll и т. д. Именно в таком порядке они представлены и на диске. Оценивая исполнения, невозможно не упомянуть об индивидуальной, присущей каждому из пианистов манере, узнаваемой, личной интонации. Естественно, круг музыкальных образов диптихов уникален, обладает своей архитектурной, штриховой палитрой. Именно поэтому с первого взгляда достаточно трудно идентифицировать того или иного исполнителя. Более «честно» было бы сравнить несколько интерпретаций всего цикла. Тем не менее стиль истинного музыканта и заключается, на мой взгляд, в надконтекстном уровне и угадывается на различном, подчас контрастном звуковом материале. Нередко и в самих прелюдиях и фугах Задерацкого наблюдаются эмоциональные параллели, едва уловимые смысловые нити, скрепляющие в единое целое серию отдельных номеров. Именно поэтому я начал слушать оба диска без оглядки на треклист буклета, в котором после каждой четверки прелюдий и фуг обозначен исполнитель.

К сожалению, начав слушать, я совершенно забыл об этой, по-своему увлекательной задаче, поскольку музыка цикла совершенно захватила все внимание. Я ожидал, что придется что-то додумывать, оправдывать звучащий звуковой поток трудной судьбой автора, искусственно достраивать семантику, искать те или иные шифры, символы. Нет, в первую очередь было

какое-то непосредственное, естественное впечатление от музыки. Конечно, «по ходу дела» слышались явные намеки, цитаты, но более осозанный анализ этого подтекста производился мною позже.

Следует отметить, что я испытал почти гедонистическое ощущение от звучания инструмента. В этом, безусловно, заслуга и исполнителей, обладающих высокой звуковой культурой, и звукорежиссера, и настройщика. На самом мощном forte рояль не утрачивает объема звука, той воздушной прослойки, которая дает впечатление колоссального запаса динамического диапазона. Здесь сказывается грамотная расстановка микрофонов среднего и дальнего поля, которые естественно передают великолепную акустику Большого зала. После более чем двух часов прослушивания обоих дисков отсутствует какая-либо слуховая усталость.

Имена музыкантов, упомянутых в буклете издания, не нуждаются в дополнительной аннотации. Все они концертирующие пианисты, лауреаты престижных конкурсов, участники статусных международных фестивалей. Говоря о характерных чертах исполнения прелюдий и фуг, хотелось бы отметить сочетание монументальности и хрупкости у Генюшаса; живую, гибкую фразировку Гугнина; композиторский охват целого и штриховое разнообразие Мндоянца; порывистое, эмоциональное исполнение Башмет с интенсивным микроинтонированием мотивов; оркестровую палитру Фаворина и почти органное звучание инструмента у Ярошинского. Безусловно, все перечисленные пианисты в плане музыкально-выразительных средств универсальны, и мое впечатление от их интерпретации музыки Задерацкого передано далеко не полно в силу формата рецензии.

Рациональный этап изучения записи дал еще больше поводов для восторга. Мне это напомнило исследование материи от самых масштабных ее проявлений до погружения в микромир, к элементарным ее частицам. Музыка Задерацкого удивительно гармонично объединила в себе различную стилистику. Здесь есть и барочные мотивы, импрессионистические состояния, неоромантические черты. И все это не укладывается в понятие «эkleктизм». Это что-то совсем-совсем другое. Думается, через какое-то время даже иные «разношерстные» явления в музыкальном искусстве перестанут воспринимать как случайную «встречу» языка других эпох. Ведь и ренессанс, и барокко, и рококо тоже впитали в себя материал предшествующих этапов развития искусства. Последующие прорывы в мире звуков кроме революционных озарений неизбежно аккумулировали в себе «генофонд» мировой европейской музыкальной традиции. Именно поэтому, услышав характерные интонации предыдущих эпох, так легко обвинить композитора в пресловутом эkleктизме. Но вернемся к Задерацкому.

Музыка прелюдий и фуг появилась, подобно тому как рождаются звезды второго поколения — из материала предшествующих. Цикл как «сверхновая» осветил пространство современной отечественной музыкальной культуры. Сколько времени будет сиять эта «звезда» и отдавать материю для построения новой жизни, не знает никто. Но в любом случае многое зависит от исполнителей, от их стремления к новому, неизведанному. Свои четыре шага «в космос» шесть замечательных пианистов, представленные на диске, уже сделали. Быть может, сделаете их и вы, хотя бы в качестве слушателя. А это, поверьте, немало. ■

УЧИТЕЛЬ И ДАРОВАНИЕ

КОНКУРС



Александр Давелевич



Вадим Шульц

Подарок от «Щелкунчика»

Давно прошли те времена, когда творческие состязания музыкантов классического жанра становились объектом внимания всего общества. Кажется, что вкусы и запросы публики безнадежно деградировали, и телевидению не остается ничего, кроме как смаковать человеческие страсти невысокого бытового порядка, таковы уж потребности зрителя. Но телеканал «Культура» успешно преодолевает господствующую практику, организуя и включая в сетку вещания такие проекты, как «Большая опера» и «Щелкунчик». Их отличает настоящий высокий профессиональный уровень, а элемент шоу заметно облагорожен. И главное, что интерес к ним выходит далеко за пределы «абонементных» зрителей «Культуры» и привлекает аудиторию других, менее возвышенных телеканалов. И здесь возникает вопрос: что в означенной проблеме первично: невысокий культурный уровень зрителя или его целенаправленное обескультуривание с помощью масс-медиа? Но заметка наша об этом лишь по касательной, и такая преамбула спровоцирована исключительно «телевизионным» характером события.

С 29 ноября по 6 декабря в Москве разворачивались настоящие творческие баталии: проходил XVII Международный телевизионный конкурс юных музыкантов «Щелкунчик». В жюри конкурса входили такие знаменитые педагоги, как Дмитрий Алексеев (Россия/Великобритания), Юстас Дварионас (Литва), Цзиань Ли (Китай). Также в состав жюри каждой номинации были включены и представители других номинаций. Пианистам составили компанию скрипач Роберт Кабара (Польша) и флейтистка Мария Федотова (Россия). Особенность судейства на конкурсе состоит в том, что жюри вынуждено ставить баллы практически мгновенно в прямом эфире, не совещаясь, а потом и объяснять свою позицию под оком видеокамеры.

В нынешнем конкурсе в номинации «Фортепиано» было несколько ярких пианистов. Кроме финалистов Ольги Иваненко, Александра Короваевича и Сергея Давыдченко хочется отметить 10-летнего китайского пианиста Чунь Шин Питер Лян, который, к сожалению, не прошел в финал, Романа Соснина (Россия), Жун Е Сюань (Китай).

Подлинным открытием конкурса (лауреатом «Золотого «Щелкунчика» и приза зрительских симпатий) стал 12-летний **Сергей Давыдченко** из станицы Александровская (Ставропольский край). Его выход на сцену широкими шагами, деловитое натягивание манжетов перед игрой вызвали улыбку, после такой «прелюдии» ожидаешь не слишком серьезной «фуги». Но его игра — это преображение, она мастерская, и кажется, что принадлежит духовно зрелому человеку. Удивляет сама посадка пианиста: свободная, раскованная, немного «хозяйская» — обычно дети более напряжены за инструментом. Программа Сергея Давыдченко была объективно самой сложной среди его соперников. В первом туре — Скерцо из музыки к спектаклю «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона и Этюд cis-moll op. 2 А. Скрябина; во втором — Восьмая рапсодия Ф. Листа; в третьем — первая часть



Сергей Давыдченко

Концерта № 3 для фортепиано с оркестром С. Прокофьева. От тура к туру в его игре появлялось все больше уверенности. По окончании прослушивания второго этапа он был явным фаворитом, а Третий концерт Прокофьева в финале стал одним из лучших концертов в истории «Щелкунчика».

Кто же этот юный победитель? Кто его педагог? Слишком много вопросов и слишком мало ответов дал телеканал «Культура» в своих эфирах. К слову, заслуги педагогов, воспитавших лауреатов, во многом первичны. И в случае с детским конкурсом было бы логично и правильно вывести на сцену вместе с лауреатами и их педагогов. Поэтому редакция журнала связалась с педагогом Сережи — Татьяной Борисовной Левадной, которая любезно рассказала о нем и о тех условиях, в которых развивается этот сверходаренный ребенок.

Рассказывает Татьяна ЛЕВАДНАЯ — известный на Юге России педагог, воспитавший многих талантливых детей. В настоящее время она заведует отделением специального фортепиано в Ставропольском краевом музыкальном колледже им. В. И. Сафонова в г. Минеральные Воды:

«Яркие звездочки Одаренности вспыхивают в любом уголке мира. Но будет ли Одаренность развиваться, превращаясь в результате постоянного и неуклонного труда в Талант, зависит от многих факторов.

И первое важное звено — это семья. Мама Сережи Давыдченко — умный и тонкий человек — почувствовала его одаренность первой и привела семилетнего сына в Александрийскую ДМШ. В течение первого года обучения Сережины способности уже проявились ярко, и директор музыкальной школы Сергей Молодых привез его в музыкальный колледж Минеральных Вод, где я преподаю и где состоялась наша первая встреча.

Педагог, который в полной мере может развить дарование, — следующее и наиболее важное звено в судьбе будущего пианиста. К моменту встречи с Сережей в моей педагогической практике был опыт работы с несколькими исключительно одаренными детьми. Безусловно, работа с такими учениками требует от педагога постоянного творческого поиска, так как каждая одаренность неповторима. Эти дети, как правило, обладают особой нервной организацией, что обязывает педагога искать нетривиальные методические приемы, а каждый урок превращать в настоящее творческое действо.

В течение года Сережу привозили ко мне на консультации. Но такие разовые „вливания“ профессиональной информации были недостаточными, так как работа над формированием пианистического аппарата, воспитанием настоящего музыканта требует постоянного присутствия квалифицированного педагога. И мама Сережи, Светлана Юрьевна, проявив родительскую мудрость, определила сына в мой класс официально. С этого момента началась плотная профессиональная работа.

При этом приходится преодолевать трудности бытового характера: живет Сережа на окраине станицы Александрийская, два километра идет до маршрутки, которая привозит его в Минеральные Воды. И так ежедневно ему приходится преодолевать 80 километров в оба конца. Начинаем мы работать с семи утра, так как Сережа учится во вторую смену в общеобразовательной школе, в которой он отличник по всем предметам.

Наш колледж издавна имеет тесные связи с Ростовской консерваторией, педагоги которой оказывают неоценимую методическую помощь в виде мастер-классов и концертов. Наиболее крепкое профессиональное сотрудничество у меня сложилось с известным профессором кафедры фортепиано Сергеем Ивановичем Осипенко, у которого продолжали обучение мои наиболее талантливые ученики. Сережа стал постоянным участником мастер-классов С. И. Осипенко, которые, безусловно, оказывают сильное влияние на его творческий и профессиональный рост.

Результаты нашей активной работы не заставили себя долго ждать. Сережа развивался семимильными шагами. Итогом первого года нашего сотрудничества стал Гран-при на одном из самых известных детских конкурсов — XI Международном юношеском конкурсе пианистов им. В. И. Сафонова в Пятигорске в 2015 году. Я считаю, что конкурсы нужны далеко не всем ученикам. Но для одаренных детей выучивать серьезные программы к конкретному сроку, представлять их в высоком профессиональном качестве, находиться в концертной и творческой атмосфере — необходимо. Поэтому уже через 4 месяца Сережа участвовал с новой сложной программой в другом серьезном профессиональном состязании — X Международным конкурсе молодых пианистов



Татьяна Левадная, Сергей Давыдченко

им. А. Караманова в Симферополе, где получил I премию. А спустя еще 4 месяца он впервые сыграл с оркестром в финале XI Международного конкурса фортепианной и ансамблевой музыки «Путь к мастерству» в Ростове-на-Дону, завоевав Гран-при.

Участие в телевизионном конкурсе «Щелкунчик» — давняя мечта Сережи. На освоение новой программы и подготовку к конкурсу у нас было полгода. Первый тур был самым волнительным. В этот день Сереже исполнилось всего 12 лет, а невероятная глубина и трагизм этюда Скрябина *cis-moll* и сложнейшая виртуозность Скерцо Мендельсона–Рахманинова требовали отнюдь не детских чувств, умений, воли. Во втором туре при исполнении Восьмой Венгерской рапсодии Ф. Листа Сережа был уже более свободен и уверен в себе. А Третий концерт С. Прокофьева в финале, хотя и исполнялся им впервые с оркестром, прозвучал ярко, свободно и в то же время с полным исполнительским контролем.

Интересы Сережи не ограничиваются музыкой, являющейся, безусловно, в его жизни доминантой. Общаясь с ним, не устаешь удивляться его глубоким познаниям в разных областях: географии, истории, литературе. Возникает ощущение, что интересующие его факты он запоминает без видимых усилий. Но о музыке он старается узнать как можно больше: изучает монографии композиторов, много читает с листа, немало сочиняет сам».

В заключение специально для московского слушателя отметим, что 13 мая в Большом зале консерватории состоится концерт, в котором примет участие герой нашей публикации. Выступления молодого артиста запланированы также в Сургуте, Воронеже, городах Германии, но главное — в Санкт-Петербурге в рамках фестиваля «Лики современного пианизма» в декабре 2017 года. ■



Илья БАБУРАШВИЛИ

Композитор, выпускник Московской консерватории в классе проф. Т. Чудовой, ныне — ассистент-стажер.



Антон БОРОДИН

Пианист, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской консерватории.



Светлана ЕЛИНА

Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик, доцент Московского Института музыки им. А. Шнитке и Академии хорового искусства им. В. С. Попова.



Константин ЗЕНКИН

Доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской консерватории. Автор более 100 статей, последняя фундаментальная работа — книга «Музыка — Эйдос — Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» (2015).



Александр КУЛИКОВ

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



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедения Российского музыкального союза.

Авторы «PianoФорум» № 1 (29) 2017



Александр МЕРКУЛОВ

Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор монографий «Каденция солиста» и «Сюитные циклы Шумана», а также свыше 200 публикаций.



Илья ОВЧИННИКОВ

Музыкальный критик, член экспертного совета Московской филармонии.



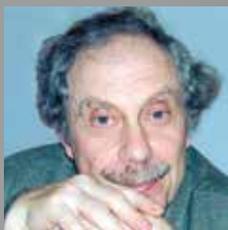
Михаил СЕГЕЛЬМАН

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



Наталья СУРИНА

Музыковед, музыкальный критик. Редактор литературной части Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.



Андрей ХИТРУК

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



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



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