



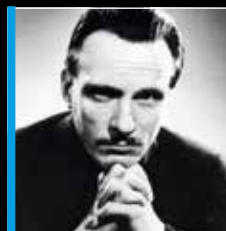
Пьер-Лоран ЭМАР

«Выход на сцену
— это рандеву
со смыслом
ЖИЗНИ»

Бехзод
АБДУРАИМОВ:
«Каждая нота для
меня — эмоция»



Артуго Бенедетти
МИКЕЛАНДЖЕЛИ
в мемуарах
Жака ЛЕЙЗЕРА



Вера
ГОРНОСТАЕВА.
«И нет от
музыки отбоя...».
Переиздание
раритета



Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2017 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

№1 (33), 2018

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

piano ФОРУМ

ИЗДАТЕЛИ:



Национальный фонд
поддержки правообладателей

ЗАО «Юрконсультация № 1»

при содействии
Российского Музыкального Союза

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ

Обложка:
Marco Borggreve

Адрес
для корреспонденции:
125009 Москва,
Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: +7 (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



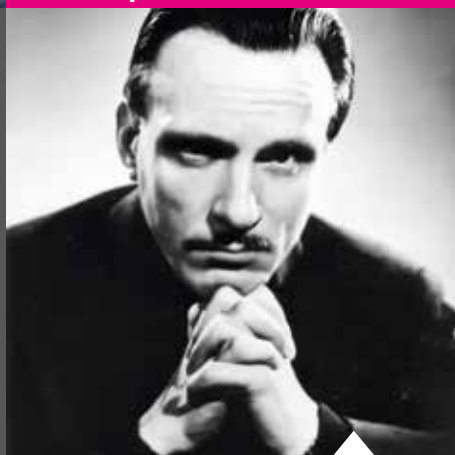
4

Пьер-Лоран Эмар:
«Чтить традиции
для меня
означает заново
изобретать их»



20

Бехзод
Абдураимов:
«Из всех культур
и традиций я
стараюсь взять
самое лучшее»



60

Артуго Бенедетти
Микеланджели
в мемуарах
Жака Лейзера



14

Фестиваль «Лики
современного
пианизма»

46

Фарадж Караев.
Западное
в восточном
или восточность
в западном?





34

Николас Ангелич:
«Музыкант
должен знать,
что происходит
в мире»

55

Ольга Мечетина:
«Авторитет
педагога
должен быть
абсолютным»



67

Юлия Рябова:
«Концерт
выдающейся
личности —
это и есть
мастер-класс»



МУЗЫКАЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ САМАРСКОГО ФИЛАРМОНИЧЕСКОГО СЕЗОНА

40

«ЛЮБИТЬ ШНАБЕЛЯ?»: ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

72

ГРИГОРИЙ ФАЙН: «БЕЗ АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ДЖАЗЕ НЕ ОБОЙТИСЬ»

80

НОВОСТИ ЦЕНТРА ПОЛИНЫ ОСЕТИНСКОЙ

85



Светлана Елина
Marco Borggreve

Пьер-Лоран ЭМАР: «КАЖДЫЙ ВЫХОД НА СЦЕНУ — РАНДЕВУ С ВОПРОСОМ О СМЫСЛЕ ТОГО, ЧТО ВЫ ДЕЛАЕТЕ, ПЕРЕД ЛИЦОМ ЖИЗНИ И СМЕРТИ»

Пьер-Лоран Эмар — исключительная фигура в пространстве современного фортепианного исполнительства, «блестящий музыкант и выдающийся провидец» (по мнению Wall Street Journal). В 2017 году, в год своего 60-летия этот признанный интерпретатор и страстный пропагандист современной музыки, автор и куратор образовательных проектов и экспериментальных концертов в Нью-Йорке, Вене, Берлине, Франкфурте, Зальцбурге, Париже, Лондоне и других городах мира, получил престижную Музыкальную премию имени Эрнста фон Сименса (среди других обладателей этой «музыкальной нобелевской премии» — Б. Бриттен, О. Мессиа́н, Г. Караян, Р. Серкин, И. Менухин, К. Штокхаузен, Д. Лигети, А. Брендель). О том, как найти новое в исполнении академического репертуара, о творческом сотрудничестве с О. Мессиа́ном, П. Булезом и Д. Лигети, об условностях в исполнительском искусстве, о конформизме в мире классической музыки и способах его преодоления, об истинном и ложном в личности исполнителя, о смысле жизни, праве быть на сцене и дискурсе неожиданного корреспондент «PianoФорум» Светлана Елина поговорила с Пьером-Лораном Эмаром в репетиции Московской филармонии накануне его выступления в Москве.

— В программе Вашего недавнего сольного концерта в Московской Филармонии Вы играли Этюды Дебюсси и Hammerklavier Бетховена — стилистически и эмоционально очень разные произведения. Вы объединили их в одну программу потому, что воспринимаете музыку как «единый процесс звукового развития» (так Вы однажды сказали в видеоинтервью порталу BigThink), или Вы просто любите рисковать?

— Я думаю, искусство становится искусством именно тогда, когда есть риск. Великие художники много рисковали, чтобы реализовать свое видение и транслировать его в будущее. Поэтому служить этим композиторам как исполнитель — значит рисковать, как в плане составления программ, так и в интерпретации музыки. Hammerklavier Бетховена и этюды Дебюсси — большие проекты в плане креативного процесса, и в этом смысле они не так далеки, как кажется. Оба композитора максимально свободно использовали коллективный музыкальный язык и свой собственный, тем самым они расширили границы собственной эстетики столь значительно, что в какой-то момент перешли в поиск совершенно уникального стиля. Что Бетховен делает так убедительно в Introduzione к фуге четвертой части, или Дебюсси в третьем этюде «Pour le quartet», например.

— Помнится, в прошлом сезоне Вы исполнили в Москве 24 прелюдии и фуги И. С. Баха. Я очень люблю музыку Баха, и вспоминаю, как еще в годы учебы в консерватории один профессор сказал, что по ритмическому рисунку в Куранте Шестой партиты явно слышно, что первым в истории музыки джазменом был именно Бах. Мне кажется, Бах, величайший изобретатель музыкальной выразительности, предвосхитил развитие музыкального языка на несколько веков вперед. Хочу спросить Вас как знаменитого интерпретатора современной музыки: чем является музыка Баха для Вас?

— Бах — один из величайших гениев в истории искусства, универсальный музыкант. Он знал так много о музыке своей эпохи и музыке прошлого, что в своем искусстве смог охватить и прошлое, и настоящее, и будущее. Есть композиторы-авангардисты, есть традиционалисты или конформисты, а Бах смог объять все! У него есть композиции в старинном стиле, Stile antico, также он использовал в своей музыке последние веяния европейской эстетики (Италии, Франции, Англии) и был очень современным композитором. Он мог сочинять и созерцательную музыку, и даже провидческую музыку, предвосхищающую будущее и крайне авангардную для своей эпохи. И во всех



этих проявлениях он оставался собой: музыкантом с крайне сильным темпераментом, виртуозностью и потрясающими знаниями композиции. Это то, что я называю универсальным композитором!

— **Прекрасно. Вы так страстно говорите о музыке! Откуда эта страсть, как Вы начали свой музыкальный путь?**

— Не уверен, можно ли вообще говорить об истоках страсти: она либо есть, либо ее нет. Дальше над ней можно работать или не работать. Вы можете осознать то, что мы называем талантом или энергией (это для меня одно и то же), организовать, дисциплинировать и развивать свои таланты. Но только те таланты, которые есть, потому что изобрести талант, конечно, нельзя. Если говорить о музыке в моей жизни, я был увлечен ею с самого раннего детства. Мой двоюродный дедушка, который жил в Италии, дирижировал оркестром мандолин (характерные итальянские инструменты). Однажды я пришел к нему домой и увидел множество мандолин, гитар и других инструментов, и мне это очень понравилось. Там же было и пианино, и в момент, когда я прикоснулся к нему, я понял — вот оно! Это и был момент решения посвятить себя музыке.

— **Вы ведь не из музыкальной семьи?**

— Нет. Мои родители врачи-нейропсихиатры. Это, кстати, очень помогает в понимании внутреннего мира композиторов. Мои родители были очень культурными людьми широких взглядов и очень поддерживали своих детей (нас было трое). До отъезда в Париж я учился в Лионе, и моя первая учительница была очень интересным человеком. Она приносила нам ноты, записи музыки самых разных периодов и эпох, от ренессанса до авангарда, даже индийскую и североафриканскую музыку из Магриба — для нее не существовало границ. Вместе мы играли в камерном ансамбле: она играла на флейте и писала музыку для L'Avant Garde Theatre в Лионе. Она была артистичным человеком, много рассказывала о сцене, иногда даже показывала театральные роли. Все вместе с моим отцом мы ходили на концерты симфонической музыки и в оперу, на великолепные концерты авангардной музыки в Лионе. Таким образом, образование, которое она давала мне, было, можно сказать, общим, широким музыкальным образованием, а не сконцентрированным только на инструменте. Благодаря ей я стал смотреть на мир широко открытыми глазами. Ее имя Женеви́ев Льевр, и я учился у нее 8 или 9 лет.

— **Потом Вы переехали в Париж и учились у Ивонны Лорио, супруги Оливье Мессиана. Вы сотрудничали со многими современными композиторами, с некоторыми Вас связывает и дружба. Но первые имена, которые ассоциируются с Вашим творчеством, это О. Мессиа́н, П. Буле́з и Д. Лигети. Каково было влияние этих гранд-фигур на Вашу карьеру, художественное и личностное развитие?**

— Я начал обучаться в классе Ивонны Лорио в 12 лет в Парижской консерватории и сразу же познакомился с О. Мессиа́ном. Конечно, возможность достаточно хорошо узнать столь прославленного творца невероятно обогащает жизнь музыканта. Мессиа́н не просто воспроизводил модели коллективного языка в своей музыке, он создал собственный уникальный язык, в основе которого его особый дух, взгляд на мир и сильная независимость. Очень многому учишься у такой личности. У Мессиа́на была фантастическая способность слышать все аспекты акустики звука: он не только замечал мельчайшие неточности в балансе оркестра, которые никто другой бы даже не заметил, но и в повседневной жизни чувствовал звучания окружающего мира, незаметные остальным. Общение с человеком столь ясного мировосприятия в корне меняет то, как ты слышишь музыку и звук. С другой стороны, он был очень открыт для людей. Меня каждый раз поражало, что он

всегда находил время, чтобы внимательно послушать 12-летнего мальчика. Он проявлял внимание к каждому! Поэтому он был великолепным учителем совершенно разных композиторов, иногда даже противоположных по эстетике и музыкальному стилю: он всех вдохновлял и поддерживал. Он был человеком широких взглядов, и для меня, тогда подростка, это дало большой импульс к развитию.

Следующим важным этапом в моей жизни было сотрудничество с Пьером Булезом. Он основал в Париже два прекрасных института: IRCAM (Центр исследования акустики и музыки) и оркестр, специализирующийся на новой музыке, — The Boulez Ensemble. И искал пианиста для этого ансамбля. Он послушал меня и взял к себе. Булез совершил революцию в композиции, изменил мир дирижирования и был активным общественным деятелем, пытаюсь изменить мир, который, как он считал, застрял в конформизме. Шанс работать с ним — это был шанс работать с профессионалом высокого класса в разных категориях! Это был способ сконцентрировать свои силы, видя высокий пример того, чем может быть искусство в нашей жизни.





Сотрудничество с Лигети было позже, в середине 80-х годов. Тогда он был в третьем периоде своего творчества, «третьем стиле», так можно сказать, и сосредоточился на создании фортепианной музыки (писал фортепианный концерт, трио, этюды для фортепиано). И он также искал пианиста.

Я всегда считал, что высшее достижение интерпретатора — служить живущим композиторам: помогать им реализовывать свои работы в звуке, бережно исполнять их произведения, передавать традицию интерпретации. И сотрудничество с Лигети стало идеальным способом реализовать эту цель, будучи так близко к фантастическому художнику, для которого художественной целью было неординарное мышление в жизни, независимость и свобода. Он был очень независимым человеком, всегда говорил, что думал, и его музыка отражает эту глубокую независимость, силу и оригинальность.

“Высшее достижение интерпретатора — служить живущим композиторам.

— Недавно я узнала о Вашем замечательном проекте explorescore.com, посвященном музыке Лигети: это портал с интерактивными нотами его произведений,

исполнительскими комментариями и даже видео Вашего исполнения. Как родилась эта идея?

— Спасибо! Когда есть возможность тесно работать с выдающимся творцом, передача этого опыта другим людям, особенно последующим поколениям, становится твоим долгом. В прошлом люди бы писали книгу в таких случаях, но сегодня именно интернет-проект дает возможность привлечь внимание как можно большего количества людей, чтобы не только рассказать о своем опыте, но и показать — в звуке, документах, видео. Я начал работать над этим проектом с моим замечательным партнером — Рурским клавирным фестивалем и доктором Тобиасом Плейгом, который уже сделал великолепный педагогический сайт, посвященный «Петрушке» Стравинского, а также сайт по нотации П. Булеза с Тамарой Стефанович и самим Булезом. Я надеюсь, этот проект будет продолжаться и с другими партнерами. Ведь далеко не вся информация указана композитором в нотах, поэтому свидетелям творческого процесса (а я был одним из них) просто необходимо рассказывать об этом. Это еще и попытка донести истинный смысл и содержание произведения искусства, потому что у нас, исполнителей, есть лишь форма — графическая нотация, но нам необходимо знать содержание и все уровни его смыслов. Если бы мы могли записать И. С. Баха на видео, где бы он рассказывает о своей музыке или исполняет свои сочинения, мы бы значительно больше знали о том, как проживать его музыку. Имея возможность запечатлеть опыт ныне живущих композиторов, мы должны это делать!



— Видимо, по этой же причине Вы читаете лекции перед своими концертами. Что, по Вашему опыту, лучше помогает аудитории понимать современную музыку: когда Вы делитесь своим видением музыки или когда объясняете структуру и особенности языка, подсказывая, как его воспринимать?

— Я всегда стараюсь найти разные формы взаимодействия с аудиторией: так появляются лекции, мастерские, мастер-классы, я пробую самые разные формы. Что значит быть специалистом? Это значит, что Вы особенно сконцентрированы на некоторых темах, следовательно, приобретаете глубокие знания, а затем (и это особенно важно) вы будете делиться этими знаниями. Все это актуально и для интерпретаторов, которые являются «медиумами»: исполнитель выходит на сцену, чтобы передать музыку аудитории. Музыкант может передать многое в своей игре, но он не может передать все, только лишь играя, особенно если мы говорим о «языках», на которых говорят далеко не все. Например, язык современной музыки, особенно, если он очень креативен, — это язык других правил, отличных от тех, которые выучили люди с классическим музыкальным образованием. Следовательно, им непросто понимать звучание такой музыки, им нужен «переводчик». Язык нужно понять, изучить и впитать в себя, и обществу для этого требуется время. Принятие авангардной музыки, даже самой ранней, занимало десятилетия. Даже поздние квартеты Бетховена и музыка Малера были приняты и поняты не сразу. Сегодня же принятие новой музыки требует еще больше времени, потому что мы живем в «ситуации Вавилонской башни», когда каждый сильный творец использует свой собственный язык, который он изобрел, и свою собственную организацию звуков. Поэтому аудитории нужно давать ключи для понимания такой музыки. Это часть моей деятельности — обучить этим стилям других людей (не только молодых музыкантов).

Также я думаю, это очень важно заниматься еще и педагогикой, а не быть только исполнителем, своеобразным гуру на сцене. Важно оставаться в ежедневном контакте с новым поколением, с самыми разными людьми, которые думают и чувствуют иначе, и передавать им то, что знаем мы, и учиться у них — менять свой образ мыслей и действий.

— Какой будет Ваша личная стратегия как пианиста в изучении нового произведения современного композитора?

— Это зависит от многих параметров: знаете ли вы этот стиль, слышали ли вы это произведение, каков ваш личный опыт во взаимодействии с этим произведением, знакомы ли с другой музыкой этого направления. Второй шаг — это обстоятельства. Что у вас есть в распоряжении: только ноты, записи других произведений, есть ли время, инструмент и т.д. и т.п. Как всегда, мы делаем то, что можем. В любом случае важно играть не знаки, не ноты, а понять музыку, язык и произведение. Для этого важно познакомиться с другими произведениями композитора, попытаться проникнуть в его мир, в его образ мышления и музыкальной организации, в мир его воображения, а также понимать его культуру, понимать, что музыка значит для него. Это и есть способ изучения произведения. И только потом вы переходите к чтению знаков — к изучению нот.

— Вы много преподаете сейчас?

— Я преподавал камерную музыку в Парижской консерватории, но сейчас преподаю только в Кельне. У меня половина класса фортепиано, курс «Интеграция новой музыки»: это означает, что каждый мой студент получит представление о периоде от самой старой инструментальной музыки до самых последних современных пьес для фортепиано. Он будет знать и разбираться во всех важных современных стилях. После он может выбирать: ненавидеть современную музыку, обожать ее, любить лишь часть, играть или нет. Но он будет информирован. Я думаю, что общество, которое в образовании молодых музыкантов игнорирует целый век музыкального творчества, останавливаясь на постромантической эпохе или на музыке эпохи Первой мировой войны, это слепое общество. Игнорировать в образовании последнее столетие в музыке — это нечестно по отношению к молодым людям, которые будут жить в будущем. Те, кто служит классической музыке, в большей степени сосредоточены на технике игры на инструменте, нежели на содержании (то есть сути искусства). Сегодня акцент делается на технических возможностях молодых музыкантов, а не на пробуждении их творческого потенциала. Акцент на формальных





знаниях академического корпуса произведений, репертуара, а не на открытости миру и любопытстве, столь необходимых для творчества в самом глубинном смысле этого слова. Это универсальная проблема для мира классической музыки.

С одной стороны, происходят колоссальные прорывы в технологиях, но с другой — остается большое сопротивление и много страхов. Много сил противостоят развитию движения в мире, как нога на тормозе, эти же силы действуют и на территории искусства. Мы же должны искать больше креативности, независимости и свободы.

— **Велик ли интерес Ваших студентов к новой музыке, или там тоже чувствуется сопротивление?**

— Не отвечу прямо на вопрос, но скажу о том, что я вижу в мире в целом: в музыке сегодня все больше хорошо информированных — благодаря новым технологиям и собственному любопытству — личностей, которые приносят свежесть и оригинальность в искусство, например, через изобретение новых форм концертов, неожиданный репертуар, новые способы взаимодействия с аудиторией и партнерами по сцене, организацию музыкальных коллективов. И мы видим, что освобождение духа и творческой деятельности происходит во многих областях жизни: питание, например, для многих людей становится осознанным, или экология. Это вселяет надежду.

— **Мне даже неловко переходить к узкопрофессиональным темам после таких глобальных. И все же. Как-то Вы сказали, что сцена — это «не самое приятное и легкодоступное место». Выступать это испытание. Как Вы справляетесь с этим стрессом, как помогаете студентам подготовиться к «испытанию» сценой?**

— Вопрос сцены очень интересный. Задумайтесь, что вы делаете на сцене? Вы встречаетесь с обществом, с личностями, вы делитесь частью своей жизни (например, целым вечером своей жизни), встречаетесь с ожиданиями (каковы они?). Имеет ли смысл перед лицом жизни и смерти то, что происходит на сцене? Вот вопрос, который вы задаете себе в пустоту огромного зала. И каждый выход на сцену — это randevu с этим вопросом. И если происходит так, что ответ на него однозначно утвердительный (а каждый артист очень четко чувствует этот момент), значит выход на сцену и встреча с этим неизвестным — это правое дело. В эти моменты мы понимаем, зачем мы на земле и какой смысл мы несем. Если же этого не происходит, тогда это был очередной упущенный случай, и жизнь снова горько разочаровывает (*грустно улыбается*).

— **Что же может сделать музыкант, чтобы увеличить свои шансы на успешный, смыслонесущий выход на сцену и донести все, не растеряв, что он подготовил для**

публики? Ведь есть столько банальных вещей, которые могут мешать артисту на сцене.

— Думаю, увеличить шанс нельзя. Можно честно посмотреть в лицо ситуации и максимально сконцентрироваться. Принять тот факт, что это страшно, и попытаться быть в контакте с собой. Это история про концентрацию. Вы спрашиваете, что я говорю студентам. У меня нет трюков. Я говорю им: будьте честны с собой и научитесь концентрироваться, отставляя все отвлекающее, все, что вне вашего контроля, сконцентрируйтесь только на важном и будьте в контакте с сутью происходящего, если это возможно. Боюсь, это единственное, что мы можем сделать. Мне так кажется. Конечно, есть дисциплины, которые помогают работать над концентрацией: йога в этом смысле непревзойденная вещь, медитация — это тоже прекрасно.

— **А Вы чем занимаетесь? Или Вам это уже не нужно, потому что опыт огромен?**

— Ну что Вы! Если по-настоящему проживать каждый выход на сцену, то никакого опыта просто не существует. Никакой опыт не может решить вопрос, который Вы задали. Если вы решили этот вопрос, значит, сцена больше не сцена. Это уже зона вашего комфорта. Надеюсь, у меня никогда не будет такого помпезного ощущения удовлетворения! (*смеется*)

— **Вопрос из разряда «быть или не быть»: играть по нотам или наизусть на сцене?**

— По обстоятельствам. Традиция большого романтического концерта, созданная Листом, особенно постромантическая традиция, говорит нам: играть наизусть. Это более чем вековая часть нашей музыкальной истории и истории фортепиано. Но это только часть, причем небольшая. Почему пианист играет трио Бетховена по нотам, а его же сонату наизусть? Для аккомпанемента певцу пианист ставит ноты, а с оркестром нет. Все это просто условности, а я не хочу быть их узником. Я играю так, как, считаю, будет лучше для музыки в предложенных обстоятельствах.

Например, я люблю играть разные программы, вносить разнообразие в музыкальные впечатления, давать свободу и гибкость моим партнерам по сцене и моим концертным агентам в планировании репертуара гастролей. Бывают артистические темы в концертных сезонах, бывают специальные запросы, с некоторыми городами меня связывает долгая концертная история, а где-то играю впервые — и лучше играть всегда разный репертуар. Когда работаешь с большим репертуаром, чем большинство пианистов, меняются параметры памяти. И я не хочу ощущать ограничений объема памяти, я хочу полной свободы. Если я играю пьесу в десятый раз за сезон, то, может, буду играть ее наизусть. Например, Этюды Дебюсси, которые я представил в Москве, я играю лет с 17—18 и всегда наизусть. Изначально я не планировал играть Этюды Дебюсси в Москве, но когда обсуждал программу с московскими друзьями, они сказали: обязательно сыграй Дебюсси. И я решил, что важна не демонстрация возможностей памяти или мышц, а качество художественного содержания, которым я поделюсь с аудиторией. Поэтому на концерте в Москве я спокойно поставил на пюпитр ноты. Кроме того, я играю очень много оркестровой и камерной музыки, и для музыканта, который постоянно играет новую музыку, главная задача — это чтение музыки, а не выучивание наизусть. И это непростая задача: пианист в данном случае — это «чтец».

— **А без инструмента Вы читаете ноты?**

— Конечно, очень часто. Причем не только, когда инструмента нет рядом. Иногда просто для удовольствия читаю оркестровые партитуры перед сном, очень люблю это. Музыкант читает музыку, и это естественно. Для меня это увлекательный процесс открытия новой музыки. Ведь смысл не в том, чтобы



повторять постоянно одно и то же, но и постоянно открывать что-то новое, расширять горизонты. Это я люблю больше всего — читать новую музыку и делиться своим интересом с аудиторией.

“ Жить с традициями не означает застрять в традициях, почитая их. Чтить традиции для меня означает заново их изобретать.

— Вы сказали, что исполнитель служит живущим композиторам и транслирует музыкальные смыслы слушателям. Где в таком случае проходит граница между идеей композитора и личностью исполнителя? Имеет ли исполнитель право на собственную личность в музыке, написанной другим человеком — композитором?

— Исполнитель — не творец. В распоряжении исполнителя (музыканта или актера) есть только текст: он выступает, он создает интерпретацию — свое видение и понимание того, где находится правда в этом произведении искусства. И он реализует это во времени и акустике. Личность музыканта — заложник порядка, который нужно уважать, это, простите, ложная личность. Очень часто возникает вопрос: как же чувствовать себя свободным? Я чувствую свободу, когда я уважаю язык, на котором говорю. Когда я чувствую себя свободно в разговорном английском, например? Когда я знаю правила этого языка. И чем лучше я знаю правила иностранного языка (как и своего родного), тем лучше я говорю на нем, я могу выразить больше эмоций и идей. Знания дают возможность быть более креативным в экспрессии. Так же и в музыке! Когда вы дисциплинированы и знаете правила, вы найдете свою свободу. Как в жизни: вы находите свободу тогда, когда знаете правила жизни; свободу в теле — когда понимаете законы тела, как оно функционирует. И эта свобода великолепна! Есть замечательная фраза: свобода прекрасна, но свобода — это не анархия.

— Меня совершенно поразил Ваш последний проект на Фестивале в Олборо, артистическим директором которого Вы являетесь. Вы исполнили «Каталог птиц» О. Мессиана в разное время дня под открытым небом, в интернете есть небольшие видео. Это чудесная идея, и, уверена, для Вас и для слушателей это был трансцендентальный опыт: фортепианный Мессиаан в орнитологическом парке.

— Да, «Каталог птиц» — это особенное произведение Оливье Мессиаана. Он сочинял его в 50-е годы, пытался обновить музыкальный язык путем использования звуков нечеловеческого происхождения (пение птиц и звуки природы). Время в этом произведении также не соответствует классическим музыкальным формам: оно отражает временные циклы в природе — восход, полдень, закат, полночь. Вдобавок это и акустическая игра с динамикой и пространством, отражающая разное расположение птиц и расстояние от наблюдателя. Мессиаан создает новое пространство, звучание и время, которые не имеют ничего общего с произведениями XIX века. И совершенно естественно, что традиционная концертная форма, которая прекрасно подходит для музыки Листа или Рахманинова, не подходит для такого произведения. Это будет просто нелепо. Скажите, сольный фортепианный концерт в большом зале так уж подходит для, скажем, «Лендлера» Шуберта? Или Вариаций Веберна? Еще меньше такая форма концерта подходит для «Каталога птиц». Так что в основе проекта в Олборо была идея о правильной подаче, чтобы аудитория слушала музыку в правильном месте. Этот цикл не мыслится как монолит: это же «каталог», состоящий из блоков, отражающих то, как в течение дня композитор перемещается и слушает пение птиц. Дискурс неожиданного — так я бы охарактеризовал это произведение.

Наши организаторы волновались за уровень продаж билетов, но прежде всего раскупили билеты на концерт с началом в 4:30 утра и прогулкой в 4:00! Такое возможно только в Англии, наверное. Мы переходили из помещения на открытый воздух, перемещался и инструмент. Днем мы гуляли по орнитологическому парку, слушали птиц, затем возвращались к инструменту и слушали произведение. А в конце «Каталога» возникает ощущение, будто наблюдающий за птицами потерялся в вечернем лесу, будто бы он напуган пением птиц. Это мы также отразили в изменении пространства концерта: мы переместились в закрытое и полностью дезорганизованное помещение; повсюду были матрасы и подушки на полу, люди могли присесть, прилечь или просто слушать стоя, рояль располагался посередине, без какой-либо сцены. Полная темнота, только небольшая лампа перед нотами. Ничто не отвлекало нас от контакта со звучанием, чтобы мы смогли приблизиться к сути произведения.

Жизнь дана для того, чтобы искать ответы. Посмотрите, что происходит в концертном комплексе Park Avenue Armory в Нью-Йорке: там создают специальные подсветки для каждого произведения концерта и смело играют с пространством. Существует много способов избежать опасности формализма в преподнесении классической музыки. Современный танец и театр очень продвинулись в этом направлении, это происходит и с академической современной музыкой, но в значительно меньшей степени.

— *Вы мне сейчас напомнили фантаста Уильяма Гибсона, который сказал: «Будущее уже наступило, просто оно неравномерно распределено».*

— Будущее наступает в любом случае, а мы его принимаем. Или не принимаем, например, согласившись с иллюзией, что ничего не меняется, и увязаем в формализме. Жить с традициями не означает застрять в традициях, почитая их. Читть традиции для меня означает заново их изобретать: нам нужно новое поколение исполнителей в музыке и в театре, чтобы переосмыслить репертуар и изобрести новые формы его презентации, чтобы материал приобрел новую правду для новых поколений — людей, которые будут другими, отличными от нас. Сохранять вещи как есть — создавать иллюзию, что мы ценим традиции. Мы должны их постоянно обновлять и адаптировать к изменениям мира и потребностям новых поколений!

— *Это очень интересно! С новой музыкой все понятно, но как, например, обновить традиции исполнения концертов Бетховена, что нового можно добавить?*

— Обратимся к истории. Посмотрите, как развитие и совершенствование музыкальных инструментов повлияли на способ игры на них и даже на исполнительскую технику. Ведь Бетховен, раз Вы его упомянули, играл на фортепиано, сильно отличающемся от современного концертного рояля. На протяжении полутора веков его музыка претерпевала множество интерпретаций, было создано много музыкальных групп, оркестров, особенно в странах, где музыкальные движения были очень сильны (например, в Нидерландах, Англии). И сегодня самые просвещенные и образованные оркестры исполняют Бетховена или Моцарта иначе, потому что работа по обновлению его музыки уже была сделана когда-то пионерами.

Таким образом, обновление музыки может исходить из обновления ее содержания. И, конечно, мы также можем обновлять



классическую музыку организацией концертов и музыкальных событий. Много людей по всему миру, например в Англии и Германии, создают разнообразные способы взаимодействия с большими аудиториями, организуют множество образовательных программ. Например, проводят открытые репетиции оркестров в гимназиях и школах или ищут формы, которые привлекут молодое поколение. Подумайте только, 35 лет назад некоторые оркестры, сотрудничающие с Deutsche Grammophon, а это были высококлассные оркестры, осуществили образовательный проект, в основе которого была идея открытых репетиций. Причем репетиционной базой они сделали школы для детей из неблагополучных семей. Впоследствии многие из учеников тех школ стали хорошо интегрированными в общество студентов. Суть проекта не просто в построении связи между искусством и обществом, но и в образовании, в том числе социализации молодых людей. Вот как надо играть Бетховена в обновленном виде. Существуют сотни способов быть креативными, не изолировать искусство, но нести его людям. Искусство трансформирует общество и нашу жизнь.

— Вы предвосхитили своим ответом мой вопрос: как, на Ваш взгляд, должно развиваться исполнительское искусство. Вы смотрите в будущее, и это прекрасно.

— У нас нет выбора. Смотреть в прошлое — смотреть на стену. История учит нас этому. Да, иногда это проще. Но если мы ответственны и хотим создавать мир для наших детей, мы должны смотреть в будущее, планировать и иметь смелость вообразить мир с большей толерантностью, открытостью ко всем культурам. А это то, чему нас учит музыка, — разнообразию мира. Великолепные различия культур и цивилизаций сегодня стали намного ближе, и у нас есть все шансы жить в гармонии.

У меня есть дети, и, как любой родитель, я хочу подготовить будущее для них, а их — для будущего. Модели, которые были

хороши для XIX и XX века, не будут для них подходить, и, возможно, даже трогать их не будут. У меня был очень интересный опыт, хочу поделиться им с Вами. Как Вы думаете, если ребенку, который еще не был подготовлен и «предупрежден», какая музыка «лучше», дать послушать самую разную музыку, какая понравится ему больше всего: Джезуальдо, Бетховен, Лигети или Строппа? Я ставил такой эксперимент, и результаты были очень неожиданными. Скажу только, что Бетховен не победил. Так что нам нужно хорошо подумать о том, что мы считаем абсолютным эталоном прекрасного. Конечно, Бетховен занимает свое место по праву, потому что он был гением. Но он был гением в конкретном времени художественного сообщества и мира, а в жизни все относительно.

Я постоянно путешествую, и мне очень нравится относительность культурного инструментария каждой страны и поколения. В этом огромном разнообразии и есть богатство нашего мира. И у нас есть шанс жить в мире, когда мы принимаем, уважаем и лучше понимаем культуру других людей. Поэтому я занимаюсь музыкой, поэтому я постоянно обновляю свой репертуар, опыт, стремлюсь к новым партнерствам в музыке даже с теми людьми, которые очень сильно отличаются от меня. Порой образуются даже неожиданные партнерства на сцене, и многие удивляются и спрашивают: «Почему ты играешь с этим музыкантом? Это же не ты». Это я, и я стараюсь найти общее даже с теми, кто в чем-то противоположен мне. Если вы сможете найти общее с людьми, которые не разделяют ваши мнения и вкусы, но вы, например, схожи в высоком качестве вашей работы, то вы сделали большой шаг. ■

*Редакция благодарит
Отдел информации и общественных связей
Московской филармонии
за помощь в организации интервью.*



▲ Светлана Елинина, Пьер-Лоран Эмар

ЛИКИ СОВРЕМЕННОГО ПИАНИЗМА-2017

ФЕСТИВАЛЬ



Павел Левадный



Валентин Барановский

В двенадцатый раз в Мариинском театре прошел Международный фестиваль «Лики современного пианизма». С самого начала маэстро Валерий Гергиев и пианистка Мира Евтич поставили цель создать проект, уникальный по масштабам и, самое главное, по высочайшему уровню профессионализма и организации. Год от года фестиваль, меняя лики и акценты, продолжает удерживать эту планку. Он стал не просто концертным рядом, но превратился в многосоставное событие, в рамках которого реализуются разные проекты. Так, в Зале Прокофьева проходят циклы монографических концертов под титулом «Композитор — пианист». В этом году их центральными фигурами стали Бетховен, Шопен и Гранадос. Благодаря проекту «Дети — детям» к серьезной музыке привлекается и детская аудитория. При этом профессиональный уровень концертов проекта подчас вполне сопоставим с уровнем взрослых исполнителей. Наконец, совершенно уникальной традицией фестиваля являются концерты классов выдающихся педагогов современности. Этот замысел дает возможность артистам, только вступающим на многотрудный путь профессионального музыканта, проявить себя на одной из лучших концертных площадок мира, записав себе в портфолио выступление в Концертном зале Мариинского театра. Усилия для реализации мероприятия прилагаются немалые. В этом году, например, организаторы пригласили приехать за тысячи километров и выступить класс Сергея Бабаяна, преподающего в Кливлендском Институте музыки.

Рассуждать о концертах фестиваля можно только с позиции субъективных художественных предпочтений, исследований культурологических феноменов, погружаясь в споры о тончайших гранях исполнительского искусства высшего порядка. А потому взгляды на одни и те же явления могут иметь полярный характер, а дискуссия — бесконечной. Все, о чем пойдет речь ниже, — авторское «необъективное» мнение.

Открытие фестиваля (14 декабря) было «поручено» молодой и не теряющей своего блеска звезде Конкурса им. Чайковского — **Люка Дебаргу**. В программе — музыка Скарлатти, Шопена, Форе, Равеля. Вслушиваясь в невероятно глубокий, проникновенный тон инструмента, внимая теплоте артистической души исполнителя, не устаешь удивляться, как много можно открыть в музыке, казалось, «вмурованной» в незыблемые каноны интерпретации. Лишенные стерильности, субъективные и даже лирические сонаты Скарлатти, на грани с гениальностью медленные разделы Второго скерцо Шопена, роскошный листовский «Мефисто-вальс», исполненный на бис, — жемчужины этого вечера. Вместе с тем Дебарга нельзя назвать универсальным пианистом. Он имеет определенный репертуарный спектр, в котором обрел собственное творческое лицо, заявив о себе как об одном из самых ценных открытий музыкального мира последних лет. Популярность Дебарга в России кроется в самом образе артиста, в котором ощущаются печаль, одиночество и вместе с тем — надежда. Не эти ли

качества созвучны русской душе, нашему менталитету? Великой удачей для пианиста обернулось «аутсайдерское» четвертое место на Конкурсе им. П. И. Чайковского. Получил он первую премию, его имидж был бы другим, а обожание публики, склонной жалеть отверженных, было бы не столь явным. Дебарг передвигается по сцене, как будто на нем лежит великий душевный груз: медленно, неэлегантно, почти с трудом. Это сообщает слушателям ощущение значительности того, что происходит за инструментом, и дополняет трагический и отчасти хрестоматийный облик поэта-романтика. Отмечу, что на открытии фестиваля Люка Дебарг, будучи больным и превозмогая высокую температуру, явил подлинный артистический героизм, волю и уважение к публике, исполнив сложнейшую программу и три биса.

16 декабря в Зале Прокофьева молодой петербуржец **Василий Петренко** дал старт проекту «Дети — детям», исполнив разнохарактерную программу из произведений Скарлатти, Бетховена, Шопена и Рахманинова, проявив себя как талантливый и вдумчивый пианист.

А в Концертном зале была представлена весьма интересная программа «Редкие

фортепианные концерты». Финский пианист **Юки Оваскайнен** искусно и обстоятельно исполнил Концерт cis-moll op. 30 Римского-Корсакова — один из немногих в русской музыке одночастных концертов (четыре раздела звучат без перерыва). **Константин Шамрай** представил Каприччио для фортепиано (левой руки) и духовых Леоша Яначека — разнообразную, великолепную музыку. В мастерском исполнении Шамрая «леворучность» фактуры была незаметна, партия фортепиано звучала полнокровно, насыщенно. Но наиболее ярким событием и творческой удачей стало исполнение **Павлом Райкерусом** Концерта для фортепиано с оркестром № 4 Антона Рубинштейна. Райкерус — традиционный участник фестиваля, его выступления сопровождаются неизменным успехом и всегда становятся творческими пиками в «гряде» фестивальных событий. Если бы в музыке существовали некие эталоны, то, несомненно, искрометное, свободное, живое, полное мужественной чувственности исполнение концерта Рубинштейна Павлом Райкерусом стало бы таковым! Дирижировал оркестром Мариинского театра Миша Дамев — чуткий, яркий, харизматичный болгарский дирижер, который также является одним из обретенных «Ликов...».



▲ Мира Евтич, Валерий Гергиев, Симфонический оркестр Мариинки

Спустя пару часов вечером того же дня фестиваль подарил возможность услышать **Игната Солженицына**, исполнившего несколько прелюдий и фуг Шостаковича и Сонату B-dur (D 960) Шуберта. Игнат Солженицын — единственный из сыновей великого писателя, посвятивший свою жизнь искусству. Поистине, большое явление в современном музыкальном мире. Успешно совмещая дирижерскую и пианистическую карьеру, он гастролирует по всему миру, являясь почетным дирижером Камерного оркестра Филадельфии, сотрудничая со многими известными коллективами, в том числе с Симфоническим оркестром Московской филармонии и ЗКР АСО Санкт-Петербургской филармонии.

Исполнение И. Солженицына было отмечено интеллектуальностью, концептуальной глубиной и отточенностью мельчайших деталей. Это пианист-архитектор, возводящий на сцене подлинные музыкально-архитектурные шедевры. Являясь в некотором смысле антиподом П. Райкеруса, И. Солженицын — не менее яркое и ценное открытие фестиваля.

Следующий концерт был посвящен юбилейной дате и прошел под титулом «Стравинский — 135». Наряду со «Свадебкой», время от времени звучащей

на различных сценах, исполнялись Концерт для фортепиано и духовых инструментов и Каприччио для фортепиано с оркестром — «гости» весьма нечастые. Каким может быть концерт, когда на одной сцене встречаются Валерий Гергиев за дирижерским пультом оркестра Мариинского театра и **Алексей Володин** за фортепиано? Это была квинтэссенция энергетики двух мастеров, безукоризненное, искрометное исполнение полной ритмической изысков, акцентов музыки Игоря Стравинского, давшее мощнейший заряд эмоций и ярких впечатлений.

Два следующих фестивальных вечера были посвящены проекту «Дети — детям». К сожалению, автору не удалось посетить выступления петербуржца Антона Самсонова и молодой красноярской пианистки Анны Валеевой.

21 декабря Концертный зал Мариинки приглашал на клавирабенд кумира многих музыкантов — **Николая Луганского**. В программе — «Детские сцены» и Юмореска Шумана, а также ряд прелюдий Рахманинова. Спокойствие, достоинство и созерцательность — доминанты личности пианиста. В его интерпретациях нет ничего лишнего, они аскетичны, концептуальны, глубоки и самобытны. Вместе с тем иногда хотелось большей

эмоциональности, чувственной открытости в лирических эпизодах, которые исполнялись в едином «объективно-созерцательном» ключе. Тем не менее, концерт Луганского оставил впечатление соприкосновения с великой музыкой, прозвучавшей в достойном ее исполнении.

На следующий день в Зале Прокофьева в рамках проекта «Дети — детям» выступал 13-летний пианист **Сергей Давыдченко** — обладатель золотого «Шелкунчика-2016», лауреат многих других конкурсов, недавно поступивший в класс профессора Сергея Осипенко в Колледже при Ростовской консерватории. Концерт Сергея Давыдченко произвел ошеломительное впечатление! Сложно было поверить, что ребенок может играть столь зрело, мастерски, талантливо и самобытно. Это было выступление настоящего артиста без всяких скидок на возраст. Давыдченко исполнил сложную и разнообразную программу из произведений Бетховена, Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова, Россини-Гинзбурга и Шостаковича, легко перестраиваясь на различные стили и воплощая авторские замыслы. Выступление этого мальчика, безусловно, стало в один ряд с самыми яркими страницами «Ликов...».

А в Концертном зале Мариинского театра впервые выступал известный



▲ Мира Евтич

американский пианист **Стивен Ковачевич** с весьма насыщенной программой: Партита № 4 И. С. Баха, Соната A-dur Шуберта, Баллада H-dur и два Интермеццо Брамса (h-moll, As-dur), Соната № 31 Бетховена. Манера исполнения Ковачевича (по крайней мере, на данном этапе) лишена ярких эмоциональных всплесков даже в тех эпизодах, где они объективно предполагаются. И если Партиту Баха, наполненную в его интерпретации спокойным струящимся светом, интересно слушать в таком духе, то музыка Шуберта, Брамса и Бетховена потеряла главное: эмоциональный посыл. Казалось, что исполнитель музицирует в одиночестве в тихой комнате, а не дает клавирабенд в концертном зале на 1.000 мест.

Весьма ярким был дневной концерт 23 декабря, в программе которого соседствовали Симфония № 1 П. Чайковского и Концерт № 5 для фортепиано с оркестром Бетховена. Если симфония была исполнена в истинно русском духе, с тончайшей нюансировкой и оттенками эмоции — в стиле Чайковского, то концерт Бетховена в интерпретации бразильского пианиста **Нельсона Фрейре** был несколько непривычен. В его деликатном отношении к роялю, в превосходном звуке, высокой культуре исполнения виден облик яркого и самобытного артиста.

В то же время сочинение Бетховена прозвучало торжественно, элегантно, виртуозно, но в нем не было и намек на героизм или некую «противленческую» волю — того, что традиционно присутствует в «ингредиентах» интерпретаций российских музыкантов. Тем не менее, **Нельсон Фрейре** — весьма интересный музыкант, представляющий совершенно иную исполнительскую традицию.

Вечерний концерт того же дня предлагал послушать довольно редко исполняющееся целиком произведение — «Искусство фуги» И. С. Баха. Эта программа продолжает линию больших «полифонических» проектов фестиваля: в разные годы исполнялись первый том «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и 24 прелюдии и фуги В. П. Задерацкого. В этом смысле событие значительное, историческое. Однако исполнение **Константина Лифшица** нельзя назвать убедительным. Стремясь мыслить макроформой, создать общую драматургию, он жертвовал драматургией отдельных пьес. Желая выстроить грандиозную архитектуру цикла, Лифшиц легко проходил мимо деталей, которые, в сущности, и составляют эту самую грандиозность. Одновременно пианист, безусловно, имея собственную яркую индивидуальность, иногда демонстрировал далекие от норм

стиля находки. В итоге те, кто желал услышать игру Константина Лифшица, получили удовлетворение — в отличие от тех, кто пришел соприкоснуться с величайшим творением Баха.

В продолжение юбилейной «драматургической линии» 24 декабря состоялся концерт, посвященный **85-летию Родиона Щедрина**. Алексей Володин, Сергей Редькин, Александр Рамм, Денис Мацуев, маэстро Валерий Гергиев и сам композитор встретились на сцене, создав очередной шедевр исполнительского искусства. **Алексей Володин** — поистине универсальный пианист — искрометно исполнил Первый концерт. Двойной концерт для виолончели и фортепиано с оркестром «Романтическое приношение» прозвучал в исполнении Александра Рамма и А. Володина. Авторское название относится больше к сюжетному наполнению сочинения, нежели к эстетическим стилевым доминантам.

Сергей Редькин исполнил Четвертый концерт Щедрина так, как будто он был для него написан — живо, изысканно, тонко. Это сочинение при всей его современности и сложности — не заумное и апеллирует не только к интеллекту, но и к живым человеческим эмоциям, а потому должно быть более часто исполняемо наряду с концертами, например, Бартока.



▲ Родион Щедрин, Валерий Гергиев, Алексей Володин

Денис Мацуев, как и следовало ожидать, выступил с оглушительным успехом. Это пианист, который за инструментом может все. Не всем импонируют его артистические манеры, но бесспорно, что он является одним из самых ярких музыкантов нашего времени, способным своей фантастической энергетикой наполнить любой зал.

По наблюдению автора исполнители по-разному взаимодействуют с публикой на уровне «обмена энергиями». Есть те, кто, как магнит, заставляют слушателей направлять внимание и душевные силы на сцену, обращая их в свой внутренний мир и интерпретации. Люка Дебарг, Николай Луганский — примеров множество. А есть такие, как Денис Мацуев. Они буквально пронизывают слушателей ослепительными лучами собственного солнца.

Несмотря на то, что в тот же день по болезни не смогли выступить признанные мэтры — Евгений Королев и Люпка Хаджи-Георгиева, организаторы предложили замену, которая оказалась не менее интересной: сольный концерт **Ильи Рашковского**. Исполнитель не случайно поставил в программу музыку романтиков — Шопена (Соната № 2, Ноктюрн c-moll op. 45 № 1, Баллада № 4) и Листа («Тоска по родине», Соната h-moll).

Фантастическая одаренность музыканта, тонко реагирующего на смену состояний характера, гармоний, мельчайших деталей нотного текста, позволяет ему свободно и будто импровизационно, страстно и самобытно исполнять романтическую музыку, искусно лавируя в авторских ремарках и стиле.

25 декабря в зале Прокофьева в рамках проекта «Композитор — пианист» состоялся концерт египетского пианиста **Рамзи Ясса**, исполнившего три сонаты Бетховена: № 14, № 26 и № 23. В его манере звукоизвлечения — плотного, сочного — в привычной нам трактовке произведений узнаются профессиональные истоки отечественной исполнительской традиции, которые Рамзи Ясса получил, обучаясь у профессора Сергея Доренского в Московской консерватории.

А в Концертном зале с сольными номерами выступали воспитанники известного пианиста и педагога, преподающего в США — Сергея Бабаяна. Корейский студент **До Хьён Ким** импульсивно, интонационно-подробно, очень виртуозно исполнил 12 этюдов Шопена op. 25. Запомнилось весьма эпатажное исполнение Сонаты № 8 Прокофьева **Руою Хуаном**. Будучи композитором и обладая недюжинным артистизмом, он играл будто свою музыку, подчас неожиданно переосмысливая

привычные каноны. Тонко чувствующая, проникновенная, яркая и, пожалуй, наиболее зрелая пианистка **Сара Данешпур** среди прочего представила ля-минорную сюиту Рамо как глубоко личную, живую музыку, подтвердив своим исполнением тезис о том, что музыкальное искусство не знает прогресса и его шедевры актуальны во все времена. Китайский пианист **Мин Зие** запомнился исполнением современного сочинения Жерара Пессона «Разговор облаков» — весьма интересного произведения, несколько «омраченного» ударами по корпусу рояля, которые, по мнению автора, в данном контексте тембрально не сочетались со звуком фортепиано и однозначно идентифицировались, как шумы. Благодаря израильскому студенту **Томеру Герицману** прозвучала «Фантазия на остинато» Джона Корильяно. Герицман подарил этой музыке, кажется, лучшее исполнение из возможных — увлеченное, мастерское. А тонкой романтической сущности юного артиста помогли проявиться «Сказки» Метнера и этюды Скрябина.

Столь разные творческие личности студентов формируют творческий облик педагога, который, подобно садовнику, бережно возвращает в сад исполнительского искусства яркие, не похожие друг на друга индивидуальности. Класс Сергея Бабаяна отличается очень подробная

ФЕСТИВАЛЬ



▲ Абисал Гергиев



▲ Андрей Гугнин



▲ Пьер-Лоран Эмар



▲ Валерий Гергиев, Сергей Бабаян

работа над интонацией и звуком, часто непривычные трактовки, которые словно открывают новые миры в сознании, привыкшему к стандартам.

26 декабря Концертный зал пригласил послушать молодых музыкантов **Абисала Гергиева** и **Рамона ван Энгеленховена** с оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева. Открыла вечер полная ярких театральных картин Симфония № 2 П. И. Чайковского. Абисал Гергиев, выступавший на открытии предыдущего Фестиваля, за прошедший год стал более свободен и виртуозен. Весь спектр романтической чувственности концерта Скрябина в его исполнении состоялся в полной мере. Несмотря на то, что пианист находится в начале непростого профессионального пути, он вновь заявил о себе, как о перспективном музыканте. Благодаря молодому нидерландскому пианисту Рамону Энгеленховену виртуозно и ярко прозвучал редко исполняемый Пятый концерт Прокофьева.

Вторая часть выступления класса Сергея Бабаяна состоялась 27 декабря с оркестром Мариинского театра под управлением Заурбека Гугкаева. Сара Данешпур, покорившая слушателей изысканностью и лиризмом сюиты Рамо, на этот раз исполнила Второй концерт Бартока. Хрупкая и женственная внешность Данешпур не помешала проявить ей железную волю и мужественность в блестящем исполнении одного из самых сложных и требующих значительных физических усилий сочинений венгерского автора. Томер Герицман предстал по-настоящему зрелым артистом во Втором концерте Метнера. При всей своей постромантичности и благозвучности, смыслы и бездонная глубина музыки Метнера не открываются сразу, а требуют усилий и внимания. Однако Герицман исполнил ее столь ярко, что, уверен, многие задумались, почему это сочинение нечасто звучит со сцены. В эмоциональном и артистичном исполнении Второго концерта Прокофьева До Хьюн Кимом запомнились замечательные и необычные находки в голосоведении и интонировании. Мин Зие превосходно исполнил Рапсодию на тему Паганини Рахманинова, а Руою Хуан — Третий концерт С. Прокофьева.

В целом концерты класса Сергея Бабаяна стали яркими страницами фестиваля. При том, что сам педагог имеет успешную исполнительскую карьеру и гастроль по всему миру, ему удается не только делиться мастерством с юными музыкантами, но и создавать особую атмосферу в классе, в отношении к музыке и друг к другу.

Вечер следующего дня был посвящен клавирабенду известного французского пианиста **Пьера Лорана Эмара**, исполнившего прелюдии Дебюсси. Несмотря на

чудесную программу, предлагающую красочные и столь разные по характерам лаконичные пьесы великого «живописца от музыки», концерт Эмара оставил противоречивые ощущения. Его исполнение — высокопрофессиональное, культурное, аристократичное, очень умное — предлагало взглянуть на красочные картины Дебюсси будто сквозь матовое стекло, с приглушенной динамикой, образами, унифицированными характерами. За его интровертной игрой было интересно наблюдать, но участвовать исполнитель не приглашал.

Пьер Лоран Эмар исполнял циклы Дебюсси по нотам. В этом есть некоторая несовременность и выход за рамки сложившихся традиций, предписывающих исполнителю непременно демонстрировать чудеса памяти. Более того, игра по нотам в сознании определенной доли слушателей-снобов в некоторой степени обесценивает исполнение и считается если не зазорной, то явно не полезной для имиджа исполнителя. Однако стоит задуматься над простым вопросом: для чего звучит музыка со сцены? Что важнее для исполнителя: чувствовать неуверенность и боязнь забыть текст или максимально раскрыть свой потенциал, реализовать авторский замысел? Ответы, как и решения, субъективны.

И все же Эмар оставил о себе самое благоприятное впечатление благодаря концерту на следующий день, который целиком был посвящен французской музыке. Большой удачей всего фестиваля, одним из его пиков стало исполнение Эмаром и Валерием Гергиевым сочинения Мессиана «Экзотические птицы». Вот где по-настоящему раскрылся талант Эмара, который в сложных ритмах и тембровых сочетаниях был, казалось, как рыба в воде, понятно, ярко, артистично, с полным погружением в течение музыки исполняя непростое сочинение французского автора! В этом произведении сложился настоящий творческий союз между Эмаром, Гергиевым и оркестром! В тот вечер маэстро дирижировал (к слову, наизусть)

прелюдией к «Послеполуденному отдыху фавна» и симфоническими эскизами «Море». Складывалось ощущение, что Валерий Гергиев «играет» на оркестре, как на инструменте, управляя им легко и всевластно, создавая очередной исполнительский шедевр.

Последний день фестиваля стал самым насыщенным. Одновременно в Концертном зале и в Зале Прокофьева давали сольные концерты **Дмитрий Маслеев** и **Дмитрий Калашников**. Последний — молодой и чрезвычайно одаренный пианист. В его исполнении 12 этюдов ор. 10 и четырех Скерцо Шопена были аристократическая сдержанность весьма яркого темперамента, высокая культура интерпретаций, мужественный и благородный тон рояля, подчас неожиданные интонационные находки. Но главное, он обладает ощущением музыкального времени и умением им распоряжаться. Его игра процессуальна, она захватывает внимание и заставляет себя слушать.

Автор не присутствовал на концерте Дмитрия Маслеева, однако он прошел ожидаемо с большим успехом.

Еще одним обретением стал концерт итальянской пианистки **Вивиан Лазарчина** в Зале Прокофьева. Открытием стала как изумительная сюита Гранадоса «Гойески», полная тонких оттенков эмоции, мелодических красок и гармонических красок, так и сама исполнительница, чей яркий итальянский темперамент удачно сочетался с чувственностью испанской музыки.

А в Концертном зале вскоре состоялось сольное выступление пианистки **Зарины Шиманской**, обаятельно и изысканно исполнившей разнообразную программу, в том числе «Девять вариаций на тему менуэта Дюпора» Моцарта — замечательное сочинение, которое исполнители нечасто включают в репертуар.

Закрытие фестиваля по доброй традиции стало одним из его самых ярких событий. Третья симфония П. И. Чайковского завершила цикл симфоний автора, определенной драматургической канвой,

связавшей разноликие концерты фестиваля. Фортепианную страницу вечера открыла **Мира Евтич**, подарившая премьерное (в России), искромлетное исполнение Концерта для фортепиано с оркестром Карла Вайна — пожалуй, самого известного австралийского композитора. Музыка Вайна в России чаще всего представлена его сонатами, которые, благодаря рельефности тематизма и пианистичности фактуры, все чаще входят в репертуар исполнителей. Второй концерт — также весьма яркое произведение, в котором автор сочетает атрибутику современной музыки, полную ритмических изломов и специфических сонорных сочетаний, с мелодической ясностью и доступностью для массового слушателя ее языка и образов. Названия частей, данные автором, отсылают к романтическим традициям: «Рапсодия», «Ноктюрн», «Безоблачная лазурь», способствуя восприятию этих красочных симфонических зарисовок. Особую значимость исполнению придало присутствие автора в зале, который специально прилетел из Австралии.

«Островком» гармонии, порядка и солнечного света в программе стал Концерт № 8 «Jeunehomme» Моцарта, который в исполнении **Сергея Бабаяна** был действительно наполнен юношеской восторженностью, естественностью и непосредственностью. Валерий Гергиев искусно подхватил манеру исполнения солиста с ее тончайшей нюансировкой. Бабаян не боялся в «классическом» Моцарте агогических отступлений, которые, однако, не нарушали устои стиля.

Заключение концерта и фестивального марафона было доверено **Андрею Гугнину**, феерически исполнившего Второй концерт Шостаковича. Гугнин — пианист с ярко выраженной романтической доминантой индивидуальности — привнес в музыку Шостаковича теплые тона, придав ей субъективность и человечность. На этой фанфарной, полной оптимизма и колоссальной жизнеутверждающей энергетики ноте завершился фестиваль «Лики современного пианизма». ■



▲ Сергей Редькин, Александр Рамм, Денис Мацуев, Родион Щедрин, Валерий Гергиев

Ольга Юсова
Ниссор Абдуразаков

Бехзод АБДУРАИМОВ: «КАЖДАЯ НОТА ДЛЯ МЕНЯ — ЭТО ЭМОЦИЯ»

Этот пианист пока еще так молод, что практически все свободное время посвящает разучиванию нового репертуара. Ровно через час после начала интервью слегка занервничал, начал поглядывать на часы: пора заниматься. График его жизни предельно уплотнен, ни минуты нельзя потратить на что-нибудь кроме музыки. Его востребованность колоссальна: практически каждые три-четыре дня — выступление, поэтому приходится дорожить любой возможностью посидеть в тишине за инструментом.

В таком ритме живут сегодня все крупные музыканты, а 27-летний пианист из Узбекистана Бехзод Абдураимов уже попал в эту плеяду супервостребованных, желанных в любой точке мира и в любом престижном зале исполнителей. Фактически этот текст — интервью звезды мирового пианизма. Достаточно сказать, что в 2016 году он сыграл сольный концерт в Карнеги-холле, в зале Стерна, а в следующем году вновь поднимется на эту великую сцену.

Знакомством с ним мы обязаны Валерию Гергиеву. Не будет ошибкой сказать, что, несмотря на молодость, благодаря своим выдающимся музыкантским качествам Бехзод оказался в числе своеобразных пианистических «любимчиков» Гергиева наряду с Алексеем Володиным, Денисом Мацуевым, Даниилом Трифоновым. И если заняться подсчетами, то получится, что с этим дирижером и с оркестром Мариинского театра Абдураимов выступал в своей жизни чаще, чем с остальными. Но также он сыграл и со многими другими старейшими престижными коллективами мира: Лос-Анджелеса, Бостона, Питтсбурга, Хьюстона, Лейпцига, Мюнхена, Амстердама, Лондона и т.д. В последние несколько лет в Москве он появлялся лишь раз в год на концертах Пасхального фестиваля, выступая с тем же оркестром Мариинского театра. И если петербургские меломаны уже слышали сольные выступления Абдураимова (он играл в Концертном зале Мариинки), то у москвичей такая возможность появилась лишь в этом году во время его февральского приезда в столицу. В Концертном зале им. П.И. Чайковского он сыграл программу под условным названием «Любовь и смерть», в которую вошли «Смерть Изольды» Вагнера в переложении Листа и его же Соната h-moll в первом отделении, во втором — переложение музыки балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева.

Бехзод Абдураимов окончил в Ташкенте специальный музыкальный академический лицей имени Успенского, выпускник знаменитого педагога Тамары Афанасьевны Попович. В 16 лет он переехал в США и продолжил учебу в Университете Канзас-сити, где преподает музыку другой уроженец Ташкента и выпускник того же лицея — Станислав Юденич, знаменитый пианист, победитель конкурса в Форт-Уорте и других престижных музыкальных состязаний. Благодаря своим учителям узбекский музыкант Бехзод Абдураимов наследует черты русской школы пианизма, добавляя к ней все лучшее, чего достигла к настоящему моменту современная музыкальная жизнь мира.

— Бехзод, российской публике вы известны прежде всего по участию в нескольких Пасхальных фестивалях Валерия Абисаловича Гергиева, а вот про вашу концертную жизнь на мировых сценах знают лишь немногие. Между тем, ваше выступление в Карнеги-холле — серьезная карьерная ступень и интересное во всех отношениях событие. Расскажите о нем, пожалуйста.

— Мой дебют на сцене зала Стерна состоялся в 2015 году, когда с маэстро Гергиевым я играл Третий концерт Прокофьева. После этого концерта мне предложили сыграть сольную программу в маленьком, примерно на 300 мест, зале Карнеги-холла, этот концерт состоялся две недели спустя. И тогда меня сразу

пригласили выступить в большом зале, что и произошло через год. На концерте зал был заполнен, как мне сказали, примерно на 90 процентов, принимали меня очень хорошо. Конечно, я волновался, ответственность была огромной. Сам по себе зал потрясающий, акустика великолепна. Звуча надо давать много на такое пространство, там ведь, по-моему, что-то около 2700 мест. Выступить в Карнеги-холле — большая честь для любого музыканта, и я с нетерпением жду следующего концерта, который состоится в 2019 году.

— Программу вы согласовывали с приглашающей стороной или вам предоставили полную свободу?





— Все произведения я выбрал сам. Я не монографический пианист и хотел построить программу контрастно: чтобы и серьезная музыка была, и в хорошем смысле слова развлекательная. Кроме того, нужно было показать разные эпохи: немножко Шуберта — я взял «Музыкальные моменты», немножко Бетховена (у меня была «Аппассионата») плюс такой барокко-романтизм Баха–Бузони. Наверное, несколько оригинально было начать концерт с «Сицилианы», так никто обычно не делает. Это потрясающая миниатюра на три минуты, которая редко исполняется. Она написана в ре миноре, как и следующая за ней «Токката и фуга», поэтому одно произведение плавно перетекало в другое. Во втором отделении центральным произведением была мощная Шестая соната Прокофьева. А под конец — чтобы уж добить...

— Публику?

— (Смеется.) ...чтобы после такой серьезной, масштабной, мощной сонаты виртуозностью немного развлечь слушателей, я сыграл «Исламея» Балакирева.

— Вы советовались со своим педагогом по программе?

— Конечно. Я всегда с ним советуюсь. «Сицилиану» я слышал, но даже не знал, где взять ноты. Тут ведь двойная обработка: сначала Вивальди написал концерт, кажется, для двух скрипок, это медленная часть. Потом Бах сделал переложение для органа, а уже позднее Альфред Корто — обработку для рояля. И я просто снял с записи Корто в youtube, это было несложно — там всего одна страница. В начале концерта многие пианисты традиционно играют Баха–Бузони, но в основном «Чакону». А я сыграл «Токкату и фугу» — не для того чтобы выделиться, а чтобы хоть какое-то разнообразие внести. Вся остальная программа была сыграна мною много раз, Шестую сонату я даже уже к тому времени записал на диск. Так что из нового были «Исламей», «Сицилиана», «Токката и фуга». Да и «Музыкальные моменты» Шуберта тоже не особо были у меня тогда обыграны.

— После премьеры одну и ту же программу вы начинаете потом возить по разным городам и странам, немного видоизменяя ее. Это продиктовано соображениями удобства или вы стремитесь довести ее до совершенства, как это делает, например, Григорий Соколов?

— Действительно, в неизменном виде программы у меня не остаются. Что-то из них я исключаю, что-то, наоборот, добавляю. Например, программу выступления в Карнеги-холле впоследствии периодически играл то без «Исламея», то без «Аппассионаты». В одном концерте исполнять такие сочинения физически очень тяжело. К сожалению, с моим графиком сложно быстро выучивать новые произведения, мне все приходится делать в сжатые сроки, поэтому новые произведения появляются в моих программах постепенно. Вот недавно, в октябре, я играл в Голландии «Токкату и фугу» Баха–Бузони, Сонату Листа, «Музыкальный момент» Шуберта, «Вальс-каприз» Шуберта–Листа и Шестую сонату Прокофьева. А в декабре в Питере «Токкату и фугу» поменял на «Смерть Изольды» Вагнера — Листа.

“ Одно из самых правильных моих решений в жизни — поехать учиться к Станиславу Юденичу.

— Шестую сонату Прокофьева вы в Питере тоже играли. А у нас — «Ромео и Джульетту». Кстати, есть некоторая образная и мелодическая общность у этих двух произведений. Видимо, Прокофьев — один из ваших любимых композиторов? Вы и на лондонском конкурсе с ним победили, и с Гергиевым его сыграете часто.

— Несомненно, музыку Прокофьева я очень люблю, она гениальна. Кстати, «Ромео и Джульетту» я впервые сыграл за день до московского концерта во Франкфурте. То есть это тоже совсем новое произведение в моем репертуаре. Что касается общности, то она, безусловно, есть, но не это было важно для меня.

— А что важно? Решить специфические задачи, которые стоят перед пианистом при исполнении фортепианных транскрипций оркестровых произведений?

— Да, для меня здесь важно показать не столько то, что это балетная музыка, сколько ее оркестровое происхождение. Я специально слушал множество именно оркестровых записей. Кстати, есть запись, где сюитой дирижирует сам Прокофьев. Вообще во многих фортепианных произведениях, на мой взгляд, в звучании рояля имитируются другие инструменты. Несомненно, это касается и сюиты «Ромео и Джульетта». И я должен показать все инструменты и подчеркнуть оркестровый масштаб и характер сюиты.

В целом тема московской программы — «Любовь и смерть»: сначала — «Смерть Изольды», затем — сюжет «Фауста»,



▲ Со Станиславом Юденичем

зашифрованный в Сонате Листа, и «Ромео и Джульетта». В «Смерти Изольды» опять же необходимо все сыграть оркестрово — ведь изначально это опера. За те семь минут, что звучит это произведение, публика, по идее, должна подготовиться к прослушиванию грандиозной сверхромантической Сонаты Листа, которая и сама как мини-опера: некоторые мелодические линии в ней сходны с вокальными речитативами и должны исполняться как имитация человеческих голосов. Могу добавить, что программу я заранее специально в таком виде не планировал, она постепенно сложилась как-то сама по себе.

— *Как пополняется прокофьевская часть вашего репертуара?*

— Вы знаете, не так уж много на самом деле я его играл. Кроме концертов я исполняю Шестую сонату, пьесы, «Ромео и Джульетту». Недавно, в сентябре, maestro Гергиев попросил сыграть с ним в Люцерне Первый концерт помимо Третьего. Вот, пожалуй, и все.

— *А Второй собираетесь?*

— О, это моя мечта. Просто руки не доходят... Чтобы осилить такую махину, нужно сначала закончить важные дела. А мне пока надо другие новые произведения учить.

— *Что учите?*

— В сентябре я буду играть концерт Грига, много камерной музыки: произведения для двух роялей — сюиту Аренского, Вторую сюиту Рахманинова, его же «Элегическое трио» и Сонату для фортепиано и виолончели, камерные произведения других композиторов — Прокофьева, Шостаковича, Бетховена, Грига.

— *А из концертов, кроме Грига?*

— Я очень хочу сыграть Брамса, даже не знаю, какой концерт взять из двух. Они оба потрясающие, не могу решить, с какого начинать. И, конечно, главная мечта — хотя бы приступить к работе над Вторым концертом Прокофьева. Чем раньше я начну, тем легче мне будет.

— *Как вы подходите к произведению? Какие элементы для вас первостепенны — эмоциональность исполнения,*

строго выдержанная драматургия, взаимодействие образов, красота звучания, виртуозность?

— Приступая к любому произведению, в первую очередь я тщательно изучаю все его детали, отраженные в нотах, и таким образом пытаюсь понять, что имел в виду композитор. Но когда выступаешь на разных сценах, где каждый раз имеешь дело с другим инструментом, ты вынужден к нему адаптироваться и подстраивать под него свои исполнительские задачи, так что в разных залах они могут различаться. Для меня отдельная нота произведения не просто нота, не просто звук, а каждый раз это эмоция, и чем больше я смогу подчеркнуть эмоциональных контрастов, тем интереснее слушателям и мне, тем ярче зазвучит музыка. То есть в любом зале на любом рояле можно импровизировать, извлекать разные краски из инструмента и передавать ими разные оттенки чувств.

— *Давайте теперь перейдем к вашим педагогам. Примечательно, что разница в возрасте у вас со Станиславом Юденичем совсем небольшая: он победил на Конкурсе Клайберна в 2001 году, а вы на лондонском конкурсе в 2009-м. Как вы попали к нему? Ведь он ученик Дмитрия Башкирова, и в таком случае естественно спросить, почему и вы не захотели учиться у этого знаменитого педагога?*

— Помимо занятий с Дмитрием Башкировым для его развития как музыканта была не менее важна учеба в Академии на озере Комо у Карла Ульриха Шнабеля, Розалин Тюрек, Леона Фляйшера.

Я попал к нему случайно. В 2006 году я был совсем молодым, пятнадцатилетним, и кроме Московской консерватории, Королевской академии музыки в Лондоне и Джульярдской школы практически не знал, куда бы можно было еще поехать учиться. Я очень любил Нью-Йорк и хотел там жить. Ну, думаю, попробую поступить в Джульярд. В июне сдал экзамены, и меня приняли — на полное обеспечение, со стипендией. Вроде бы все шло как надо, и уже с августа я мог начать учебу в Джульярдской школе в Нью-Йорке. Про Станислава я, конечно, раньше слышал, ведь он тоже из Ташкента, но мы ни разу не виделись. И вот так получилось, что он обо мне от кого-то узнал и то ли написал, то ли позвонил моей старшей сестре, чтобы пригласить меня на свои мастер-классы в Академии на озере Комо. Это был июль 2006 года. С небольшими трудностями мы с сестрой добрались туда и познакомились со Станиславом. Я ему поиграл. Помню, это был «Мефисто-вальс». Сыграл я его, конечно, как можно более порывисто, громко, виртуозно. Все-таки мне было тогда всего пятнадцать лет. (Смеется.) И то, что я услышал от него, было так ново, так важно, так неожиданно... Это было абсолютно другое видение всего — и произведения, и исполнения. До того момента я никогда не задумывался о таких вещах и не подозревал, что они существуют. Мне даже показалось, что все, о чем он говорил, сделать невозможно. Но это было так интересно, так захватывающе! И я для себя решил: это человек, у которого я хочу и должен учиться.

Узнав о моем решении ехать в Канзас-сити к Юденичу, в Джульярдской школе все были, мягко говоря, огорчены. Возможно, они даже меня не поняли. Для них это, видимо, был несколько странный выбор: как можно Джульярд променять на какую-то маленькую музыкальную кафедру в университете в Канзас-сити, которая там появилась всего лишь в 2003 году? (Смеется.) Причем по каким-то причинам сразу меня не смогли к Юденичу зачислить, и я целый семестр сидел в Ташкенте и ждал приглашения. Но все-таки этот долгожданный момент наступил, и в январе 2007 года я, шестнадцатилетний, один с большим чемоданом полетел в Канзас.

— *Заметно, что у вас с вашим преподавателем похожая посадка — вы оба низко наклоняетесь над клавиатурой. Он, правда, предпочитает еще и слишком*



низко сидеть. Известна забавная история на Конкурсе Клайберна — с банкеткой, которую уже невозможно было опустить так низко, как было нужно Юденичу, и тогда он притащил в зал свою. В фильме о конкурсе показывают, как он достает ее из багажника машины и несет на заключительный концерт.

— Да, я тоже помню эту историю. Так низко он сидит вынужденно, из-за проблем со спиной. А вот я как раз наоборот сажусь довольно высоко. И в последнее время вообще стараюсь сесть все выше и выше — это помогает играть мощнее, как того требуют большие залы. А может, я просто постарел немножко? (Смеется.)

— *Интересно, такая небольшая разница в возрасте с преподавателем дает какие-нибудь психологические преимущества ученику? Может быть, в вашем общении больше простоты, а дистанция не так уж велика? Все-таки когда смотришь мастер-классы того же Башкирова, видно, что расстояние между ним и учениками подобно пропасти, и о демократичности говорить не приходится.*

— Действительно, у нас со Станиславом очень близкие, дружеские отношения, мы созваниваемся чуть ли не ежедневно. До сих пор я каждый раз играю ему любое новое произведение. Он приезжает на все мои важные концерты: был, конечно, в Карнеги-холле, в Санкт-Петербурге, на выступлениях в Европе, Австралии, Японии и, естественно, на многих моих концертах в Америке. Нередко мы вместе выступаем на сцене, вот недавно играли двойные концерты Моцарта и Пуленка. Кстати, сюиты Аренского и Рахманинова я разучиваю для нашего совместного концерта в Люцерне.

— *Брали ли вы мастер-классы у других педагогов? Сейчас уж без этого вроде никто из исполнителей не обходится.*

— Брал в детстве, были какие-то встречи то там, то здесь, но никогда не любил и не понимал этого: что можно сделать за час-два? По-моему, от такого режима занятий можно только в растерянность прийти — однажды я понял это после таких занятий с одним известным пианистом. Итогом мастер-класса стала моя растерянность, и уже тогда, в 17 лет, я сделал для себя все выводы по поводу такой формы музыкальной педагогики. Я вам так скажу: мне по-настоящему повезло — лучше, чем Станислав, меня никто не знает, и часто одно его слово, сказанное просто по телефону, может многое мне объяснить в произведении и дать представление об игре. Мы столько времени провели вместе, столько вместе прошли — ведь когда я к нему приехал, он посвятил мне всего себя, а в тот период мне нужно было осваивать сложнейшие произведения разных композиторов, это была очень трудная совместная работа. Временами я был просто в шоке от тех возможностей исполнительства, о которых узнавал от Станислава. Конечно, я и сам много работал, занимался, развивался. Главная особенность его преподавания — это умение направить ученика в нужную сторону. Подражать ему вовсе не требовалось. Вот так и никак иначе — это не его принцип. Он направляет тебя в определенное русло, а дальше ты уже можешь действовать сам — как тебе подсказывают твой слух, ум и талант.

— *Сохранились документальные кадры, на которых вы и Станислав Юденич в неформальной обстановке общаетесь с Вэнном Клайберном. «Легенда пианизма» вас обнимает, потом вы подходите к роялю. Что это была за встреча?*

— Мне повезло трижды общаться с маэстро Клайберном. С самого детства я знал, что это звезда не просто мирового, но межгалактического масштаба. Мама ставила мне пластинки с записями концертов Рахманинова и Чайковского в его исполнении, и я хорошо усвоил с тех пор, что Рихтер, Гилельс,

Клайберн — это звезды одной величины. В 2009 году после победы на конкурсе в Лондоне я поехал в Ташкент и пробыл там два месяца. Потом полетел к себе в Канзас, тогда у меня еще было не так уж много концертов. Вдруг Станислав говорит: «Поехали, я тебя познакомлю с Клайберном». И мы полетели в Техас и пришли к нему домой, на ужин. Я был ошеломлен этой встречей. Это один из лучших людей на свете, абсолютно чистая, светлая, добрейшая душа. Я заметил, что он живет воспоминаниями о России, о Москве, о первом конкурсе Чайковского, на котором он победил. Он показал нам свой дом, и я обратил внимание, что у него в каждой комнате стоит концертный рояль. Было около трех часов ночи, но он вдруг говорит: «Поиграй мне что-нибудь». Разве я мог отказать? Я сел за рояль, что-то сыграл ему. Он спрашивает: «А ты Третий концерт Рахманинова уже играешь?». Я ответил, что только начал его учить. Он говорит: «Ну сыграй хоть чуть-чуть, ну вот это место». И я все-таки сыграл то, что он просил. Потом поиграл ему миниатюры Чайковского. А после этого Станислав поставил ему запись моего исполнения Третьего концерта Прокофьева на лондонском конкурсе. Помню, Клайберн сказал: «Да-да, это правильный темп, это мой темп, тут не следует спешить». Конечно, для меня эта встреча была исторической. В следующий раз мы поехали в Форт-Уорт на день рождения Станислава. Такие моменты — память на всю жизнь.

— *Сегодня принято выстраивать своеобразные «династические» линии от исполнителей нашего времени к исполнителям прошлого. К кому из известных музыкантов восходит ваша? Если отталкиваться от Юденича, то, вероятно, через Башкирова к Гольденвейзеру?*

— Вы знаете, я не могу сказать, что принадлежу к какой-то конкретной линии. Вот вчера у меня было интервью на немецком радио, и журналист мне сказал, что не понимает: вроде бы у меня и не совсем русская, но и не совсем немецкая школа. Да я и сам не могу определиться со всем этим. Просто из всех культур и традиций я стараюсь брать самое лучшее.

— *Но все-таки наверняка в мире вас воспринимают в первую очередь как выпускника русской школы.*

— Несомненно. База есть база. Ведь и моя первая учительница была выходцем и пропагандистом, прежде всего, русской школы пианизма.

— *Тамара Афанасьевна Попович хорошо известна в России. Вы учились у нее с самого начала?*

— Нет. История такая. Тамара Афанасьевна проработала в Ташкенте 60 лет. Попасть к ней было очень сложно, нужно было пройти жесткий отбор, но моя мама мечтала, чтобы хоть кто-нибудь из ее детей учился у в классе Попович. После того как мама научила меня азам игры — нотам, ритму, всем этим начальным знаниям, уже можно было вести меня на прослушивание к Попович, и она взяла меня к себе. Мне было шесть лет, и я попал в «нулевку» — кажется, так это называлось. Проучился год, вроде бы все было хорошо. И вот у меня вступительный экзамен в первый класс школы имени Успенского. Я сыграл инвенцию Баха, потом этюд и дальше должен был играть «Смелого наездника» Шумана. Я начинаю и вдруг останавливаюсь. Начинаю во второй раз — и снова останавливаюсь. И тут я слышу, как кто-то из педагогов в приемной комиссии стучит ложечкой по графину: мол, все, хватит, вылезай из-за инструмента и уходи. И Тамара Афанасьевна меня выкинула из класса, а моей маме даже сказала: «Он никогда не будет играть». Она была такая «железная леди», говорила сразу все как есть. Мама очень расстроилась.

— *Вы тоже расстроились?*

— С одной стороны, я вроде бы и расстроился, но, видимо, больше из-за мамы. Но с другой стороны, Тамара Афанасьевна была такая строгая, а я был тогда совсем еще ребенок, поэтому,

провалившись на экзамене, я увидел для себя спасение от ее строгости. Целый год после этого провала я ходил к другой учительнице. Можно было бы пустить все на самотек, и я бы, может быть, стал тогда обыкновенным мальчиком, как все, но мама и сестра не теряли надежды и занимались со мной дома по методике Тамары Афанасьевны, то есть муштровали меня со всей строгостью. Это и сыграло ключевую роль. Весной я прекрасно сыграл на экзамене. Тамары Афанасьевны на нем не было, но зато там сидела ее подруга, тоже педагог, которая, как нам потом рассказали, убедила ее в том, что она зря отказалась от меня. Так я снова оказался в классе Попович и потом уже учился только у нее до самого окончания школы.

— В общих чертах — что это за методика? Ноу-хау или приблизительно те же методы, которые применялись и в ЦМШ в Москве?

— Надо сказать, что за долгие годы преподавания она выработала свою собственную методику обучения, и это очень эффективная многоплановая система подготовки музыкально одаренных детей. Она у всех крупных пианистов и известных педагогов прошлого что-то брала и перерабатывала по-своему. Например, мы были обязаны сыграть все этюды Черни от обложки до обложки. То есть в ее методике есть принципы, общие для всех ее учеников. Что интересно, я до сих пор их применяю. Главная цель этой подготовки — чтобы к концу школы человек мог технически сыграть абсолютно любое произведение любой сложности. Кроме того, она, конечно, давала общие представления о стилях, об особенностях исполнения музыки разных эпох и стран. Дальше все происходило в соответствии с талантом и работоспособностью каждого, все, конечно, развивались с разной скоростью, но общим для ее учеников было умение играть на очень высоком техническом уровне.

— Убедена, что вы были у нее на особом положении. Наверняка она уделяла вам больше времени и внимания, чем остальным ученикам, — так же это происходило с Алексеем Султановым, наиболее известным ее воспитанником. В чем заключался ее подход к уникальным детям?

— Дисциплина в ее классе была просто страшная. В душе она была очень добрая, но снаружи — ужасно строгая. Характер ее можно назвать несколько прямолинейным. Интервью она обычно не давала, но однажды я все-таки услышал ее ответ на вопрос: «Как вы добиваетесь таких успехов с учениками?» Она сказала тогда: «Как добиваюсь... Ругаюсь. Нужно ругаться. С детьми нужно только ругаться». (Смеется). Кстати, когда мне попадаете фильм «Собачье сердце», лишь только я вижу сцену, в которой профессор Преображенский говорит: «Ласка — единственный способ, который возможен в обращении с живым существом. Террором ничего добиться нельзя», — я сразу вспоминаю свою учительницу: ведь у нас все было наоборот. (Смеется). И это, я считаю, правильно. Я был очень ленивым мальчиком. Ее требования ко мне были тогда несложными, но я ленился, работать хотел далеко не всегда. Она занималась со мной четыре раза в неделю, причем у меня был пожизненный урок в воскресенье у нее дома в 10 часов утра. Это был самый короткий урок — всего два с половиной часа. А в другие дни она занималась со мной с 8.40 утра и до 12 часов 19 минут дня. Да и то потому, что в 12.20 у меня уже начиналась вторая смена в школе.

— Так только с вами?

— Только со мной. Ну, до меня, видимо, еще и с Лешкой Султановым. Она же знала: дома я сам ничего не делаю. Правда, когда мне исполнилось тринадцать лет, она сказала: «Тебе пора уезжать, я больше ничего не могу тебе дать». Но куда я в тринадцать лет один поеду? И я оставался в Ташкенте еще два года. В советское время своих воспитанников она обычно отправляла



учиться дальше — в Москву, к Льву Николаевичу Наумову. Я, кстати, раз пять ездил в Москву к нему на мастер-классы.

— *И что же Наумов? Он приглашал вас к себе в класс?*

— Приглашал. Но ведь вскоре он скончался... Это потрясающий педагог и музыкант. Всем известно, что он вырастил многих известных пианистов. Но я думаю, у меня бы не получилось, даже если бы я поехал к нему. Одно из самых правильных моих решений в жизни — поехать к Станиславу Юденичу, и я об этом ни разу не пожалел.

— *Многие педагоги помимо музыки подчас занимаются и общим развитием своих учеников. Вы все-таки жили в культурной столице — а Ташкент так может называться по праву. Приучала ли Тамара Афанасьевна вас к литературе, опере, живописи?*

— Да, мы ходили и на выставки, и в театры, и в оперу — но чаще всего нас туда посылали от школы, или это происходило просто потому, что так было принято тогда в обществе, и мы этому следовали. Сама культурная среда Ташкента нас воспитывала. А Тамара Афанасьевна занималась с нами лишь пианизмом. Она ставила нам пластинки, разбирала с нами игру Рихтера, Гилельса, Ашкенази, других известных пианистов. Дома у нее была огромная коллекция записей — в основном советских исполнителей. Западных музыкантов я тогда практически не знал, их исполнительство было нам тогда недоступно.

— *Кумиры у вас тогда появились?*

— Наверное, все-таки позднее. Правда, большинство из них уже покинули этот мир. Прежде всего, это Рахманинов, затем Горовиц, Корто, Шнабель, Кемпф, Фишер, Гульд, хотя исполнение Баха мне ближе у Розалин Тюрек.

— *Вы сказали, что ваша сестра тоже музыкант, а остальные члены семьи?*

— Мама — преподаватель музыки, папа — физик, ученый-изобретатель. Нас, детей, четверо: два брата и две сестры, я самый младший. Мы все учились на фортепиано. Но мой брат стал хирургом, а младшая сестра — филологом. Только я и старшая сестра продолжили играть на рояле. Она окончила Ташкентскую консерваторию и сейчас преподает там.

— *Значит, дома всегда была очередь к инструменту?*

— Нет, ведь я же почти не занимался. (Смеется.) Музыку я любил всегда, а заниматься не любил, нет. Это ведь разные понятия. Когда мне исполнилось 8 лет, состоялось мое первое выступление с оркестром. Это был классный вечер Тамары Афанасьевны, ее ученики играли с Национальным симфоническим оркестром Узбекистана. Я тогда был самый маленький и поэтому играл первым — кажется, Рондо и вариации ре мажор Моцарта. После меня со сцены звучали концерты Прокофьева, Гершвина, Чайковского, Рахманинова. Слушая других, я в тот момент мечтал, что когда-нибудь тоже все это сыграю. Но, даже мечтая все это сыграть, я все равно не был ребенком, которого не оторвешь от инструмента. Лишь в 16 лет, когда я уехал, для меня наступил период серьезной работы. Вот тогда я уже абсолютно погрузился в музыку.

— *Конкурс в Лондоне, на котором вы победили, как ни странно, у нас в России не очень популярен. В основном русские пианисты предпочитают участвовать в других международных состязаниях. Как получилось, что вы поехали именно туда?*

— Это был мой первый и последний конкурс. Он давал возможность поиграть в разных залах Лондона: там каждый из четырех туров проходит в другом зале. Это был очень сложный конкурс, с трудной, но интересной программой. К тому моменту

я уже полтора года проучился у Станислава. Мы вместе выбирали и конкурс, и произведения. В списке сочинений, предлагаемых конкурсантам, была Шестая соната Прокофьева. А я тогда только что послушал, как ее играет 15-летний Евгений Кисин, его запись в Японии, и мне так понравилось его исполнение, что я и сам захотел ее сыграть. И я сказал: вот туда хочу. А еще мне хотелось сыграть с Лондонским Филармоническим оркестром. Вот так все это и произошло. Программа у меня была огромной: две тетради вариаций на тему Паганини Брамса, современные произведения Томаса Адеса, сонаты Шуберта, Прокофьева, «Пляска смерти», этюды, Бах, транскрипции разные, два концерта.

— *В финале вы играли Третий Прокофьева. Был в запасе какой-то еще?*

— Для конкурса нужно было подготовить два произведения с оркестром, поэтому у меня еще был выучен Первый концерт Чайковского. Но мне предложили сыграть Третий Прокофьева — я, кстати, там играл его с оркестром впервые в жизни.

— *Сколько же было репетиций?*

— Одна.

— *Ну что же, судя по результату конкурса, вам этого вполне хватило.*

— В принципе, с оркестром я, конечно, с детства играл много. Это очень сильное преимущество советской системы подготовки молодых музыкантов, и в Ташкенте эта система работала так же, как и в России. Я играл с оркестром с восьми лет по несколько раз в год.

— *А почему Юденич не посоветовал поехать на Конкурс Клайберна, где он сам победил?*

— Такой разговор был, конечно. Мы были в раздумье. Впервые в Лондоне я побывал в 17 лет. Мне очень понравился город. Меня туда пригласил друг, он англичанин, намного старше меня, пару лет назад он, правда, уже ушел из жизни. Тогда он организовал для меня концерты в небольших залах, в церквях. А потом повел меня на концерт в тот самый зал, где проходит последний тур конкурса. Я впервые услышал Лондонский Филармонический оркестр, и у меня появилась заветная мечта: сыграть с этим оркестром. Вдруг этот мой друг говорит: «Veni, vidi, vici. Пришел, увидел, победил. В следующий раз я буду сидеть в зале, а ты будешь играть там, на сцене, с этим оркестром». Я говорю: «Да, но только лет через пятнадцать». Но прошло всего лишь одиннадцать месяцев, и получилось так, как он сказал: я был на этой сцене и играл с этим оркестром. После конкурса у меня началась активная концертная жизнь, и поэтому больше я уже ни с кем не соревновался.

— *Не кажется ли вам, что концертная жизнь музыканта во многом сродни конкурсам? Пианистов много, но все исполняют довольно ограниченный список произведений, и мы постоянно сравниваем всех вас приблизительно в одном и том же репертуаре. Вот сейчас вы играете Сонату h-moll, в конце месяца ее здесь будет играть Алексей Володин, а чуть раньше ее исполнял Рэм Урасин. И то же самое с другими произведениями. Взять концерты для фортепиано с оркестром: наиболее исполняемых из них — штук 20–25. Все это, похоже, превращает исполнительство во вечный конкурс.*

— Я, конечно, так это не воспринимаю. Классическая музыка тем и удивительна, что одно и то же произведение исполняется на протяжении многих столетий и каждый раз по-разному.

— *Не испытываете ли вы давление менеджмента при составлении программ?*



Фото Валентина Барановского, Мариинский театр

— Сейчас при составлении программ я руководствуюсь исключительно своими пожеланиями, соображениями и интересами. Раньше было сложнее. Разучиваешь одну программу, исполняешь ее в разных местах, и вдруг в каком-нибудь городе тебе говорят: ой, извините, нужно поменять одно на другое. Это было тяжело — все-таки тогда у меня было еще мало опыта, и срочно заменить произведение мне было сложно. Да, собственно, и сейчас то же самое: я предлагаю свою программу, если говорят да — играю, нет — не играю.

— Я имела в виду, что есть огромное количество малоизвестных и даже совсем неизвестных, но тем не менее прекрасных произведений для фортепиано, но все исполнители предпочитают играть одно и то же. Не в менеджменте ли тут дело?

— Так как у меня еще традиционный репертуар не весь охвачен, я пока должен постоянно заниматься накоплением известных произведений. Боюсь, мне всей жизни для этого не хватит.

— Так все говорят.

— Потому что так и есть на самом деле.

— Музыканты помешаны на поиске новых прочтений известных произведений, но, согласитесь, вряд ли слушатели могут заметить эти часто незначительные отличия

в игре одного исполнителя от игры другого. Что криминального в том, что пианист пойдет в исполнении каким-то традиционным, будем говорить, средним путем, а не каким-то непременно своим, отличным от других?

— Если говорить обо мне, то я в первую очередь смотрю на то, что имел в виду композитор и что он указал в нотах, чтобы его правильно понял исполнитель. Понимаете, в нотах все досконально изложено, причем изложено серьезными людьми, которые положили жизнь на то, чтобы высказать свои мысли так, а не иначе. Я никого не осуждаю, но я не большой поклонник отсебятины — когда тебе вдруг что-то там захотелось сыграть по-своему и ты взял и сыграл. Нет, так не должно быть. У Бетховена, Листа, Шопена в нотах все написано, и мы обязаны следовать их указаниям. А вот, к примеру, у Мусоргского в «Картинках с выставки» написано не так уж много, и там уже можно включить воображение и в момент исполнения позволить себе импровизационность, проявить свободу и показать свою индивидуальность. Но в любом случае мы не сыграем одно и то же произведение одинаково, мы все слишком разные.

— Очевидно, что Валерий Абисалович Гергиев выделяет вас из многих пианистов, и наравне с Володиным, Мацуевым и Трифоновым вас можно назвать его «любимчиком». Уж не ради ли вас он приезжал в прошлом году в Ташкент?

— (Смеется.) Конечно, я ему много рассказывал про Ташкент, и, не стану скрывать, мечта сыграть с ним в родном городе у меня была. И в апреле так удачно совпало, что у меня нигде не было других концертов. Он спросил: «Вот в этих числах ты сможешь?». Я говорю: «Да». Вместе с ним в Ташкент тогда приехали весь оркестр, а это 120 человек, и балетная труппа, была даже Диана Вишнева. Эти два дня получились грандиозными, потрясающими. Все было организовано узбекской стороной на достойном уровне. Я считаю, что нужно вернуть Ташкенту статус культурной столицы Средней Азии. И сейчас, надеюсь, все это пойдет в правильном направлении. Я собираюсь всячески продвигать эту идею и помогать своей родине с ее осуществлением.

— *Как же началась ваша дружба с Валерием Гергиевым?*

— Это было в сентябре 2013 года в Нью-Йорке. Меня ему рекомендовали, и я специально прилетел туда для встречи с ним. Мы вместе поужинали и немножко поговорили. После этого я сразу улетел обратно в Канзас-сити. Проходит буквально два дня, и он мне вдруг звонит и спрашивает: «Бехзод, ты сможешь опять сюда прилететь? У меня тут будет небольшое мероприятие». Я сказал, что смогу. Это был вечер встречи его друзей в ресторане, там было много знаменитостей — Анна Нетребко, другие, всего человек 60–70. Я, конечно, обалдел. Вижу: в зале, где проходит мероприятие, стоит рояль Steinway. А ведь Гергиев никогда не слышал, как я играю. И в какой-то момент он говорит всем собравшимся: «А сейчас перед вами выступит молодой пианист из Узбекистана. Бехзод, поиграй нам, пожалуйста». Я чуть дар речи не потерял. Он сам сидел буквально в метре от рояля. Я сыграл «Пляску смерти». После этого ужин продолжился, и я думал, что все для меня уже позади. Но Гергиев вдруг снова говорит: «А теперь нам Бехзод еще что-нибудь сыграет». Потом он попросил поиграть Шопена. Я говорю: «Да у меня «Фантазия», а это почти 15 минут музыки, наверное, не подойдет — кому захочется сейчас это слушать?». Он отвечает: «Вот и замечательно, подойдет отлично, как раз это и давай». И так потом было еще несколько раз за вечер. Я волновался, но все прошло удачно. В общем, я сыграл все, что он просил, и после этого он предложил мне выступить вместе с ним и его оркестром и дать сольный концерт в Мариинском концертном зале. До этого я в России играл только один раз — Второй концерт Сен-Санса в зале Чайковского в Москве.

Позднее мы много с ним выступали — на Пасхальных фестивалях, в БЗК, в новом зале филармонии, во многих других странах и на многих фестивалях, охватили много репертуара. Его главная особенность — это невероятная чуткость к солисту, на него можно даже не смотреть, он всегда внимательно прислушивается к тебе и делает все в соответствии с твоей мыслью. Он никогда не скажет солисту: ой, так ни за что не играй. Он всегда говорит: играй так, как твоя душа тебе велит, а сам оказывает исполнителю надежную поддержку. Какие-то советы он иногда мне, конечно, дает, и я рад к ним прислушаться, потому что это всегда очень важно и ценно.

“Из всех культур и традиций я стараюсь взять самое лучшее.”

— *Правильно ли я поняла, что свои идеи вы озвучиваете на репетиции, а уже на концерте все играет в отрепетированном заранее варианте?*

— Не всегда так. Бывает, что иногда играем вообще без всяких репетиций. В таком случае все идеи рождаются прямо на сцене. Но спонтанность — это хорошо, это особое состояние, которое артист должен пережить тоже.

— *Вам приписывают особый демонизм исполнения. Вероятно, это связано не только с пианистической манерой, но и с репертуарными пристрастиями?*

— Так обо мне стали говорить после исполнения «Пляски смерти» Сен-Санса — Листа — Горовица и «Мефисто-вальса». Похожее ощущение остается у слушателя и после «Наваждения» Прокофьева. Кстати, эти произведения я включил в свой диск, который назывался «Война, Господь и демонические танцы».

— *Испытываете ли вы психические перегрузки во время концерта? Не получается ли, что вы тратите на выступление слишком много сил, выдавая максимум эмоций и растрачивая всю свою энергию? Не наступает ли после этого опустошение?*

— Конечно, на утро бывает опустошение. Но организм и сознание человека устроены очень интересно. Если на другой же день после одного концерта у меня вечером не будет следующего, то организм это как будто чувствует и позволяет себе расслабиться, дать передышку. Но если на следующий день мне предстоит еще один концерт, то я всегда ощущаю, что на меня как будто нисходит небесная сила, вновь приходит вдохновение, разгораются эмоции и появляется второе дыхание. И это состояние вызывает сама музыка. Конечно, я не могу сказать, что у меня все концерты одинаковы, все исполнители живые люди, они из плоти и крови состоят. Но как бы ты ни устал, музыка способна победить усталость и вдохновить тебя в любом состоянии. Люди пришли на твой концерт, и они не хотят вникать в то, что ты только что прилетел, что ты устал или, может быть, болен. Они хотят слушать музыку, и я должен им отдать всего себя.

— *Продуктивна ли для творчества душевная боль?*

— У всех по-разному. Без душевной боли все было бы слишком просто. Поиски, мучения, сомнения подталкивают музыканта к развитию, к движению вперед.

— *Готье сказал, что когда вещь становится полезной, она перестает быть прекрасной. Что в этом смысле вы думаете о музыке? Есть ли у нее польза?*

— Музыка может быть как полезной, так и бесполезной. Не надо искать для музыки какое-то утилитарное применение, это же не предмет повседневного быта.

— *Ну а пресловутое воспитательное значение? Оно есть у музыки?*

— Каждый слушатель находит в музыке что-то свое. Но для любого человека — профессиональный ли он исполнитель или же случайный посетитель, оказавшийся на концерте впервые, главное в музыке — это эмоции, которые она вызывает в чуткой душе. Два года назад я играл в маленьком американском городке сольный концерт с серьезнейшей программой. После концерта выяснилось, что на нем присутствовали совсем маленькие дети — пяти-шести-семи лет. Во время исполнения они не кричали, не разговаривали, а внимательно слушали, поэтому я вообще не подозревал, что в зале есть дети. А потом они подошли поздравить меня. Я считал, что музыка — это так серьезно, так трудно, а тут вдруг дети... Но, как видите, оказалось, что можно увлечь ею даже их. Я был приятно удивлен и обрадован.

— *Голландская газета поставила вам «диагноз»: «Может все». А есть у вас уязвимые места? То, чего вы еще не можете?*

— Конечно, есть. Не скажу, что, выходя на сцену, я всякий раз чувствую себя там как впервые. Тем не менее я никогда не знаю, как у меня все сложится во время концерта. Творческий процесс непредсказуем. Я же просто человек. Я только учусь. Я все время учусь. ■



НОВАЯ ВСТРЕЧА С МАСТЕРОМ

Дискуссии о причинах грандиозного мирового успеха русской фортепианной школы ведутся уже на протяжении нескольких десятилетий, но однозначный ответ на этот вопрос не сформулирован до сих пор. Часто говорят об исключительной универсальности отечественного исполнительского искусства, способности убедительно интерпретировать любые музыкальные стили и направления. Неудивительно, что пианисты из России успешно «пустили корни» по всему миру, работая практически в любой точке земного шара. Можно, безусловно, гордиться всеобщим признанием, однако есть у него и негативные стороны: многие наши яркие музыканты, выстраивая карьеру за рубежом, сравнительно редко выступают на родине. К числу таких «нечастых» гостей относится и Борис Петрушанский, чей клавирабенд состоялся 14 января в Малом зале Московской консерватории.

Программа выступления отличалась стилевым разнообразием и была выстроена по традиционному хронологическому принципу: Анданте с вариациями f-moll Гайдна, Четыре экспромта ор. 142 Шуберта и, наконец, Шестая соната Прокофьева.

В знаменитом Анданте с вариациями пианист с первых же нот приковал к себе внимание стилем своей интерпретации. Дело в том, что Гайдн с точки зрения современной практики — композитор достаточно «неоднозначный» именно в аспекте стиля его исполнения. Обширная пропагандистская деятельность представителей аутентичного направления привела к тому, что молодые пианисты зачастую считают привнесение элементов исторического исполнительства неким неизбежным компромиссом, своего рода *comme il faut*. Это нередко приводит к весьма банальному «усредненному» трактовкам, лишенным живого гайдновского духа. Борис Петрушанский, напротив, будто бы вернул нас в середину XX века, во времена титанов пианизма. В его интерпретации, в значительной степени отбросившей все аутентичные «условности», Анданте зазвучало с подлинной глубиной,

со сдержанным, благородным трагизмом. Трактовка казалась новаторской, хотя, по сути, она была лишь возвращением к традициям. Особо отметим насыщенную «колористическую» сторону интерпретации, мастерство звуковых оттенков, продемонстрированное здесь пианистом.

Четыре экспромта Шуберта ор. 142, в отличие от аналогичных сочинений из ор. 90, в последние годы звучат с эстрады сравнительно редко. В своем исполнении Борис Петрушанский раскрыл новаторскую природу этих произведений: они прозвучали скорее в «брамсовском» духе, с насыщенными «позднеромантическими» эмоциональными порывами; знаменитая шубертовская «простота» отошла здесь на второй план. Этот момент, с нашей точки зрения, был в стилистическом аспекте несколько спорным. Тем не менее, интерпретация прозвучала ярко и убедительно, особенно сильное впечатление произвел четвертый экспромт. В любом случае, пианист такого уровня имеет неоспоримое право на собственную творческую позицию, расходящуюся с исполнительским «мейнстримом».

Завершала программу Шестая соната Прокофьева. В отличие от ор. 142 Шуберта, это сочинение — частый гость на афишах клавирабендов. Несмотря на популярность сонаты, Борис Петрушанский смог найти в ней ярко индивидуальный «путь», ведущий, как и в Анданте Гайдна, к истокам, к традициям интерпретации стиля. В данном случае — к самому Сергею Сергеевичу Прокофьеву, который, как известно, был приверженцем «силового» пианизма. Современные пианисты, боясь обвинений в грубости, нередко сглаживают это сторону прокофьевского стиля. Петрушанский здесь, напротив, решительно отстаивает авторский взгляд: металлический, но при этом полнокровный звук, четкие, «графические» мелодические линии, искренняя, но благородная в своей сдержанности лирика. Кроме того, пианисту удалось убедительно раскрыть полифоническое богатство сонаты: многочисленные тонко подчеркиваемые подголоски, незаметные в других интерпретациях, совершенно по-новому раскрывали интонационное содержание этого произведения.



Три пьесы, сыгранные «на бис», стали своего рода изысканным «десертом». Вальс Дебюсси поразил деликатностью и разнообразием звуковых красок, знаменитая «Кампанелла» Листа была исполнена с безупречной виртуозностью. Наконец, Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева прозвучал как яркий «восклицательный знак» в конце всего вечера.

В юности Борис Петрушанский волею судьбы оказался в одном из «эпицентров» русской фортепианной школы: еще в ЦМШ он был принят в класс великого Г. Г. Нейгауза, став одним из последних учеников маэстро. В Московской консерватории и аспирантуре его наставником стал знаменитый Лев Наумов. Эта могучая ветвь русской фортепианного искусства принесла обильные плоды. Борис Петрушанский — ярчайший «нейгаузовец», и в его фортепианном стиле гармонично воплотились характерные черты этой школы.

Жаль, что триумфальное шествие «русского пианизма» по планете способствует «рассеиванию» наших музыкантов, отдавая их отечественной публики. Надеемся, что эта ситуация изменится, и отечественные меломаны смогут чаще наслаждаться такими концертами. ■



ВЕЧНО АКТУАЛЬНЫЙ МУСОРГСКИЙ



Славный ганзейский город Гамбург с появлением в нем год назад грандиозной Эльб-филармонии стал одной из самых значительных в мире музыкальных метрополий. Эхо осуществляемых тут сенсационных проектов с участием самых прославленных оркестровых и хоровых коллективов, знаменитейших солистов и дирижеров разносится над континентами. Но вот дважды в других, скромнейших здешних залах без настоящего рекламного оповещения и потому в присутствии

немногочисленной аудитории прозвучала концертная программа столь большой художественной силы, что было бы грешно на услышанное не откликнуться. Двое очень известных музыкантов из Москвы (ныне появляющихся там нечасто) — народный артист России, певец **Анатолий Сафулин** и заслуженный артист России, пианист **Михаил Аркадьев** (это лишь одна из ипостасей выдающейся творческой личности, соединяющей в себе еще музыковеда, философа, композитора, дирижера, а также правозащитника)

— после длительной паузы объединились для совместного музицирования. Они исполнили три капитальных цикла Мусоргского в такой последовательности: «Детская», «Картинки с выставки» и «Песни и пляски смерти».

«Детскую», на моей памяти, всегда пели женщины, обладательницы высокого, легкого голоса (одна из лучших среди них — Анна Нетребко, как-то исполнившая этот опус с Валерием Гергиевым в оркестровой версии Эдисона Денисова). Признаюсь, услышав, что «Детскую» поет мужчина, да еще бас, да еще в возрасте за

70, я испугался. Впрочем, едва прозвучали первые ноты, страх исчез. Я понял, что художественный такт певца, которого я с неизменной радостью слушаю на протяжении полувека, ему не изменил. Он избежал ошибки, которую часто допускают его коллеги. Изображая персонажей значительно более молодых, чем они сами, такие артисты режутся, скачут, лепечут и выглядят в результате карикатурно и не моложе, а старше своих лет. Сафиулин не симулирует инфантильность. Портретируя юные существа, он предельно лаконичен в деталях. Его мимика скупа, жест сдержан и всегда очень точен. А вот палитра интонаций обширна — за счет полутонов мысли и чувства! Психологические нюансы речи и переживаний ребенка живо чувствует, мастерски высвечивает и ведущий фортепианную партию Аркадьев. Для обоих артистов ребенок — человек, который, в отличие от большинства взрослых, не утерял непосредственности реакций на происходящее, который воспринимает мир поэтически, в слиянии реальности и сказки, а еще — остро ощущает несправедливость. Герой каждой из песен не схож с остальными — у него индивидуальные приоритеты, свой темперамент, собственные отношения с другими, им самим выстраиваемый жизненный сюжет. И как все они непредсказуемы, интересны, обаятельны!

Но сколь, по сравнению с ними, скучны, приземлены их «воспитатели» (это открылось мне в концерте — прежде подобные мысли у меня не возникали)! Что за невероятный гений — этот Мусоргский! Нам кажется, разногласия поколений, конфликты отцов и детей — проблема сугубо современная, лишь нынче обретшая такую остроту. На самом деле, это проблема вечная, и возникает она для человека (в этом убеждают слова, сочиненные самим Мусоргским, и музыка «Детской»), когда он совсем еще маленький.

Прославленный фортепианный цикл «Картинки с выставки», созданный в 1874 году, долго, почти полвека оставался невостребованным. Общеизвестно, что Мусоргский сочинил его после посещения посмертной выставки архитектора и художника Виктора Гартмана, с которым дружил недолго, но, если можно так сказать, интенсивно, чья безвременная кончина в 39-летнем возрасте потрясла его (сам Модест Петрович прожил ненамного дольше — 42 года). Лишь после того, как Морис Равель в 1922 году с блистательным мастерством переложил фортепианный опус своего великого русского предшественника для оркестра, произведением заинтересовались пианисты. В 1931 было осуществлено академическое издание оригинала (до этого

«Картинки» знали лишь в «приглаженной» редакции Римского-Корсакова), и достаточно быстро цикл вошел в репертуар едва ли не всех известных концертантов. В моей памяти — десятки интерпретаций, среди коих — незабываемо яркие. И все же, услышав «Картинки с выставки» у Михаила Аркадьева, должен признаться, что такого исполнения — самобытного, остро современного, мощного — мне ранее слышать не доводилось. Примечательно, что большинство пианистов стремятся воспроизвести на ролях оркестровую версию Равеля. Аркадьев тоже мыслит оркестрово, но его «инструментовка» — собственная, совсем иная.

Свежестью захватило уже самое начало. Очень русский запев «Прогулки», задуманной как проход Мусоргского от одной картины к другой («моя физиономия в интермедиях видна», — писал он Стасову), предстает в тембре колоколов. Каждый звук взят отдельно и подобен падающему на землю металлическому звону. Благодаря удерживаемой педали пространство наполняется гулом, одновременно величественным и тревожным. С появлением многоголосия, «вступлением хора» возникает контраст: интонация становится живой, личной, прочувствованной. Диалектика не совпадающих внутреннего и внешнего миров, душевного и не одухотворенного, близкого и чуждого, становится смысловым и формообразующим принципом трактовки развернутого далее собрания звуковых полотен. От вступления к окончанию цикла, «Богатырским воротам», переброшена арка, которая служит опорой сферической конструкции. От первоначального тезиса она протянута к многократно подтвержденному выводу.

Пьеса «Гном», написанная с озорной фантазией, полная непредсказуемых уморительных превращений, разительно отличается от стимулировавшего ее появление скромного гартмановского эскиза елочной игрушки в виде кривоногого карлика, раскалывающего орехи. В такой же мере не схожи меж собой интерпретации «Гнома» Аркадьевым и другими пианистами. У Михаила Александровича кувыркающийся уродец зловец и опасен. В медленном сумеречном среднем разделе пьесы он словно бы примеривается к какому-то коварному поступку, возможно, террористическому акту. Отсюда тоже вздымается арка — к двум предпоследним разделам цикла, что делает еще стройнее концертную композицию целого. «Гном» внушал тревожные предчувствия, которые тут ужасающим образом реализовались. Под пальцами Аркадьева «Катакомбы» («С мертвыми на мертвом языке») оборачиваются ледяными кровью видениями загробного мира, а «Баба Яга», несущаяся в ступе,

собрала в свою свиту всю бесовщину мира. Будто беспощадная армада, оснащенная смертельным оружием, мчится вперед — и вдруг врывается в аккорд-глыбу «Богатырских ворот».

Но вернемся назад. В очередной «Прогулке» (тема ее, как известно, возвращается многократно, каждый раз преобразаясь) пианист сохраняет верность избранному приему выдержанной педали. Только теперь, в просветленном высоком регистре, музыка предстает таинственным пейзажем, который набросал художник-импрессионист, слегка размыв очертания предметов. Не стану далее характеризовать исполнение каждого номера, вкратце остановлюсь лишь на тех, что прозвучали особенно оригинально. «Тюильрийский сад» воспринимался как продолжение «Детской» в жанре «песни без слов». Здесь, как и там, — радостное любование непосредственностью ребячьих, незамутненным оптимизмом их жизнеспособности. Часть, озаглавленную по-польски «Быдло» («Скот»), Аркадьев играет очень неторопливо, очень ритмично, очень громко, утрируя мощь басов. Это уже не воли тащат гигантский воз — запряжен целый народ, замученный непомерным напряжением сил, бредущий неизвестно куда. Весьма нетрадиционно выглядела и картина «Два еврея, богатый и бедный». Аркадьев вернул ей первоначальное название, «Самуэль Гольденберг и Шмуyle». Это одно и то же имя, сперва с «богатой» фамилией, произнесенное почтительно, на европейский лад, а затем по-местечковому пренебрежительно. Существует мнение, что Мусоргским изображен лишь один персонаж, в котором совмещены характеры обоих. Так или иначе, один из характеров, гордый и надменный, Аркадьев сохраняет, разве что сильно педалируя эту его надменность. А вот другой характер заметно меняет. Носитель его выглядит не жалким, трясущимся от подбострастия и страха, а сильно обозленным и напористым, даже агрессивным. Их дуэт на равных — это нечто, напоминающее столетней давности схватку евреев-бундовцев и сионистов. Или, если прибегнуть к примеру современному, — политическую драку в израильском Кнессете.

Задержусь еще у последней фрески, «Богатырских ворот». Мое предвоенное детство протекало в Киеве, в Золотоворотском сквере, где во времена Ярослава Мудрого находился главный въезд в город. С тех времен сохранились, возвышаясь над земляной насыпью, два скрепленных балками десятиметровых фрагмента величавых каменных стен. Позднее, уже после войны они были надстроены: сооружению якобы придали первоначальный вид (никому не известный,

ибо его изображений не сохранилось). Своей пышной декоративностью эта новостройка значительно отличается от того скромного, но отмеченного высоким вкусом эскиза, который на сотню лет раньше выполнил в том же древнерусском стиле Виктор Гартман — для парадных ворот, которые собирались воздвигнуть в стольном граде Киеве после неудавшегося покушения на Александра II в честь спасения императора. От строительства монумента однако отказались, а возвел его — на нотном листе, но не царю, а Руси — Мусоргский. Слушая, как «Богатырские ворота» играет Аркадьев, я возвращался памятью к тем, пережившим века, могучим каменным стенам, что видел подростком. Несмотря на грохот колоколов, на изображение праздничной суеты, остов этой музыки аскетичен и суров. Исходящая от мощных аккордов, от низвергающихся октав сила холодна, бездушна. Душа же оживает, скорбит, тревожится, уповаает на лучшее, когда рояль воспроизводит хоровое пение. Повторяется коллизия вступительной «Прогулки» — только тут в иных, значительно увеличившихся динамических, пространственных параметрах! Сама мелодическая нить «Прогулки» уверенно вплетается в ткань эпилога. Исполненная драматизма, затаенной печали, музыка эта повисает (и остается в памяти после того, как «Картинки с выставки» отзвучали) вечными вопросами: куда дальше? Что делать? Перед самым окончанием опуса есть важный тактический момент, мастерски выявленный Аркадьевым: колокольные звоны, закружившись, образуют некий вихрь, который неизвестно куда подается: в мажор или минор. Вихрь устремляется в мажор — лад, олицетворяющий надежду. Но роковые вопросы остаются...

По требованию публики Аркадьев играл «на бис», выбрав знаменитое «Время, вперед!» Свиридова в своей транскрипции. Это было грандиозно. На миг подумалось: может, здесь — ответ на заданные Мусоргским мучительные вопросы? Но сразу же возник ответ: нет, сочинение это, при всей переполняющей его энергии, заключает в себе нечто недружелюбное, механистичное, насильственное. Впрочем, возможно, что в таком впечатлении повинна не сама музыка, а то, что в памяти людей моего возраста она, постоянно звучащая, разошедшаяся на позывные, осталась неким официозным прикрытием мерзостей «социалистического» режима. Очень вероятно, что будущие поколения, не отягощенные подобного рода аллюзиями, воспримут эту музыку как искреннюю и духоподъемную.

Но вот еще какая мысль пришла мне в голову. Аркадьев тесно общался со Свиридовым — в те годы, когда

сотрудничал с незабвенным Дмитрием Хворостовским (я уверен, что для обоих, певца и пианиста, это была счастливая пора, сильно способствовавшая художнической эволюции каждого). Аркадьеву выпало не только пользоваться советами композитора перед тем, как вынести его создания на эстраду, но и научно анализировать их, редактировать, публиковать. Главное же — часто слушать, как Георгий Васильевич сам играет свою музыку. Я не пропускал авторские вечера Свиридова, так что тоже слышал его игру многократно. Первый раз это произошло 28 ноября 1955 в Глинкинском зале Ленинградской филармонии, когда композитор вместе с Ефремом Флаксом впервые представили публике вокальный цикл на стихи Роберта Бернса. Впечатление от нового сочинения и его интерпретации было ошеломляющим. Внимая Свиридову, его убежденной, необычайно образно рельефной, всеокрушающей исполнительской манере, я тогда подумал: вот так, наверное, по-композиторски повелительно, сидя за роялем, внушал слушателям свою, да и чужую музыку Мусоргский. Нынче же я размышляю: Михаил Аркадьев тоже играет по-композиторски — в самом почтенном понимании этого слова. У него есть на то право: он пишет хорошую музыку. Не так давно я в этом убедился, побывав в главном соборе Гамбурга — Церкви Св. Михаила — на премьере его «Пассакалий» для органа, скрипки и виолончели. Сочинения избираемого автора, им глубоко осмысленные, становятся достоянием его художественного мира. Когда он играет, возникает иллюзия, что вот сейчас его фантазия их рождает.

Монографический вечер завершился, как упоминалось, трагедийным циклом Мусоргского на слова его друга, графа Арсения Голенищева-Кутузова, «Песни и пляски смерти». Изображение танцующей смерти — давняя традиция европейского изобразительного искусства, зародившаяся еще во времена жутких эпидемий чумы в XIII–XIV столетиях. Отозвалась эта традиция и в музыке — но много-много позднее, в XIX веке у Мусоргского и современных ему романтиков — Берлиоза, Листа, Сен-Санса. Историческая «задержка» была вызвана, полагаю, тем, что музыка по природе своей — искусство позитивное. Красота, гармония свойственны не только изложению, форме, но и самой образной сути музыки. Воплотить образы зла очень долго не удавалось композиторам. Принято считать, что зло (а смерть — величайшее из зол!) в полную силу запечатлено звуками лишь в XX веке, прежде всего, Шостаковичем. Не преуменьшая великих

художественных открытий нашего современника, воздадим должное тому, что совершил глубоко им почитаемый Мусоргский. Он изобличил не только безжалостность смерти, но и ее чудовищное лицемерие. Себе самой и своим жертвам она внушает, что творит добро, избавляя людей от бед и страданий.

Этот ракурс изображения и изобличения смерти оказался очень понятен и близок обоим нашим артистам. Сдерживая напор эмоций, на едином дыхании, без утрирования Сафиулин и Аркадьев (это звучит, как парадокс) правдиво воспроизводят ее ложь, каждый раз, в зависимости от ситуации, новую. Сладостной лаской сочится ее голос, когда, убивая больного ребенка, она уверяет отчаявшуюся мать, что убаюкивает ее сына. Иным, чувственным и страстным, становится тембр, когда в обличье рыцаря чарует она серенадой юную девушку. По-простонародному лихо поет и пляшет трепака, кружа в обледеневшем лесу с подвыпившим мужиком. Ох, как злободневен еще для России смысл ее напева:

*Ох, мужичок, старичок убогой,
Пьян напился, полпелся дорогой;
А метель-то, ведьма, поднялась,
взыграла,
С поля в лес дремучий невзначай
загнала...
...Я тебя, голубчик мой, снежком
согрею,
Вкруг тебя великую игру затею.*

Лишь в последней, кульминационной песне «Полководец» смерть сбрасывает маску сердоболія, и то не сразу. Сперва — мощный разворот битвы, изображение которой требует от артистов максимума сил (при этом почти всегда, если поет бас, несколько нарушается баланс звучания голоса и инструмента — есть основание полагать, что Мусоргский предназначал «Полководца» для тенора). Когда же гул сражения стихает и над усеянным трупами полем опускается ночь, смерть, ликуя, на белом коне объезжает его и обращается к мертвецам с торжественным монологом. Поначалу она еще лжет, приписывая себе мнимые заслуги: «Жизнь вас поссорила, я помирила!». Но далее смерть пренебрегает актерством и пускается в пляс, затаптывая побежденных: «чтоб никогда вам не встать из земли!». В исполнении талантливых мастеров этот страшный эпилог прозвучал потрясающе современно для поры, когда война, гораздо более жуткая и кровопролитная, чем пережитые человечеством, может стать реальностью.

Подлинно великие художники — потому и великие, что их творения, воплотив вечные сюжеты, всякий раз оказываются заново актуальными. Какое счастье для России, для человечества, что есть у них Мусоргский! ■



Николас АНГЕЛИЧ. «ДАР ЖИТЬ С МУЗЫКОЙ»

«Дайте времени время», — скажет опытный француз молодому другу, когда тому не хватает терпения. И окажется прав. Так получилось и с этим интервью. Мы встретились с Николасом Ангеличем накануне его концерта с Владимиром Федосеевым и Новосибирским симфоническим оркестром на IV Транссибирском фестивале еще в 2017 году, но выход интервью именно сейчас, в год 185-летия со дня рождения Й. Брамса, оказался очень своевременным: музыка Брамса стала ключевой в этой беседе. Читатели журнала уже знакомы с Николасом Ангеличем — знаменитым американцем из Парижа, ярким интерпретатором классического, романтического репертуара и музыки XX века, признанным мастером камерного ансамбля. Специально для «PianoФорум» мы побеседовали с Николасом о классике и новаторстве, романтике и иронии в музыке Брамса, о Парижской консерватории и скромности Оливье Мессьяна, об уважении к виртуозности и общении с гениями, о взаимосвязи музыкальности и человечности, о значении звука и важности постоянных открытий, о привилегиях и ответственности музыканта.

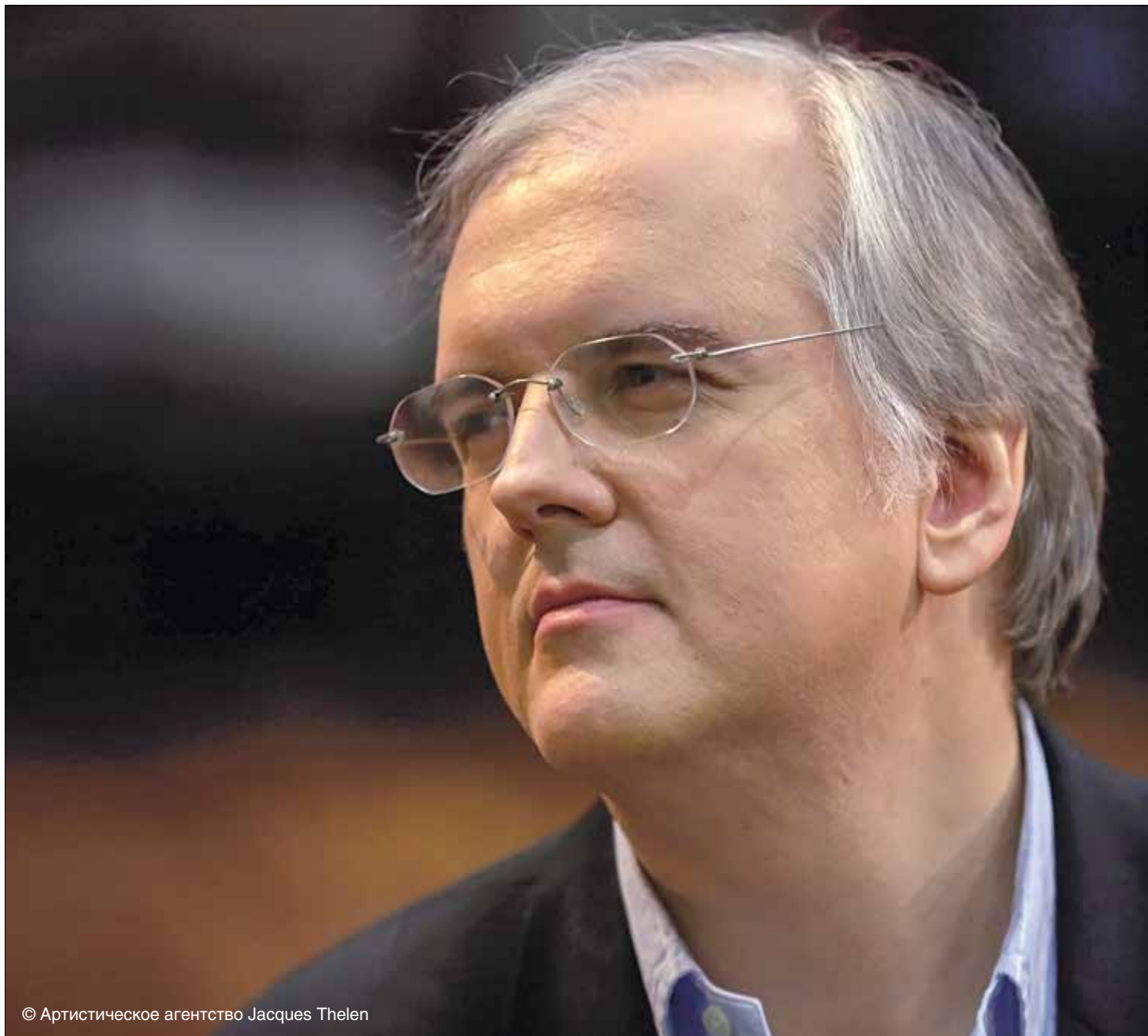
— Музыка Брамса — особая тема. Среди пианистов всегда найдутся те, кто бесконечно любит Брамса, и те, кто обходят ее стороной. Известно, что Брамс сам был великолепным пианистом, и Р. Шуман очень высоко ценил его пианистический талант, однако сам он не любил выступать на публике. Сложная, насыщенная полифонией фактура, часто пианистически неудобная (в отличие от Листа, Шопена или Рахманинова, например), исполнение которой требует постоянной технической и интеллектуальной работы, а музыка, при всей своей невероятной красоте и глубине, как мне кажется, все-таки в высшей степени интровертна. Я вижу две основные причины для исполнителя любить Брамса всем сердцем: либо его музыка резонирует с глубокой интровертной личностью музыканта, либо он очень любит сложности!

— (Смеется). Вы задаете очень глубокие и интересные вопросы с самого начала! Вы правы, Брамс особый композитор, в нем ощущается глубокая связь с Бетховеном и Шуманом, конечно. Его композиторскому стилю присуще совершенство формы, при этом для него это очень естественно, это было частью его природного таланта, и потом, Брамс был во многом новатором в плане музыкальной экспрессии и структуры произведений. Многие люди воспринимают его музыку как исключительно серьезную. Я думаю, это не так, и его личность очень сложна. Все мы знаем его знаменитый портрет — крупный мужчина, с бородой, с годами все более набирающий вес, grandeur, мы бы сказали во Франции. И это породило соответствующий стереотип. Но рассказы про замкнутый характер и нордический темперамент Брамса преувеличены. Его музыка глубоко эмоциональная, страстная, в ней много венгерских элементов, конечно, и в то же время «темной», северной красоты. Эта музыка очень сильно воздействует на меня эмоционально, и я не считаю, что Брамса нужно играть только,

так сказать, серьезно и «тяжело». Посмотрите на его портреты в молодости! Он был ярким красивым человеком, и в этом его другая сторона, о которой люди знают, но сосредоточиваются на этом гораздо меньше. Да, в музыке Брамса есть «вес», но он всегда поднимает нас, возвышает чувства. Как говорил Артур Шнабель, все в музыке должно смотреть ввысь — и в плане направления движения, и в плане звука. Думаю, в Брамсе это так же важно. И не нужно забывать, что у Брамса так же много если не юмора, то иронии, много романтики. Брамс классичен и в то же время романтичен. И это для меня пример немецкого романтизма (хотя у Шумана, к слову сказать, несколько другая стилистика). И потом, интересно также то, в каких формах он работал. Сначала он писал сонаты, которые можно считать симфониями для фортепиано, дальше были вариации, а к концу жизни он пришел к миниатюрам и циклам. В этом тоже чувствуется изменение его мышления: его миниатюры выражают невероятные вещи, но в сжатой форме. Знаете, с возрастом восприятие жизни меняется, появляется больше нежности, печали, философии. При этом у Брамса нет назидательности, только невероятное воображение. Не зря Арнольд Шенберг сказал, что Брамс — классик, но он и новатор.

— В чем новаторство Брамса для Вас?

— Я думаю, что каждый композитор новатор в том смысле, что он создает собственный мир, создает стиль, который абсолютно узнаваем. Вы упомянули Брамса-пианиста, да, он мог бы иметь карьеру пианиста-виртуоза. Просто он не был заинтересован в этом. Если взять его сонаты, его стиль пианизма совершенно уникальный, отличный от Листа или Шопена. Кроме того, Брамс требует особенного звука. Он мог писать очень виртуозно и в то же время интимно, близко к вокализации или квартетному письму.



© Артистическое агентство Jacques Thelen

— *Что, как Вам кажется, самое важное в исполнении Брамса и самое трудное?*

— Неважно, что ты играешь, совершенно обязательно — любить эту музыку, это важная часть вдохновения. Должно быть желание жить в этом мире звука, формы, эмоций. Нужно быть актером в высшем смысле этого слова, актером, который проживает музыкальный текст. Читать и понимать нотный текст — это работа всей жизни, она продолжается постоянно. Важно слышать как дирижер, понимать, в каком направлении ты поведешь музыкальное развитие. В этом главная сложность работы пианиста: нужно думать одновременно о многих вещах.

— *Особенно в Брамсе. На последнем выступлении в России (в Новосибирске) Вы исполнили его Второй фортепианный концерт. Мне кажется, это если не самый, то один из самых сложных фортепианных концертов. Вы уже исполняли этот концерт в ключевых городах России: на Фестивале Ростроповича в Москве с Владимиром Юровским и Лондонским симфоническим оркестром, в Санкт-Петербурге на фестивале «Лики современного*

*пианизма» с Валерием Гергиевым в декабре 2016 года и за-
тем с Владимиром Федосеевым на Транссибирском фести-
вале. Почему именно Второй?*

— Наверное, люблю трудности (*смеется*). Я обожаю этот концерт, кстати, именно его я выучил первым, лишь затем был Первый концерт Брамса. Часто молодые музыканты и студенты больше любят Первый — ультратрагический, ультраэмоциональный. А Второй другой: да, он тоже очень эмоциональный, но его герой — тот, кто уже прошел через многое в жизни. К этому времени ведь Брамс уже написал много музыки. Он сложен в пианистическом отношении, но не только. По сути это симфония, но piano oblige. Это свойство обоих брамсовских концертов — это две симфонии. Это определяет и взаимодействие, и конфликт фортепианной партии (причем в кавычках и без). Этот концерт, как и любой другой, нельзя мыслить только как свою партию в сочетании с оркестром...

— *Эгоистично...*

— Именно! Концерты с оркестром нельзя играть эгоистично. А этот — в особенности. Здесь силен элемент камерной музыки:



©Thomas Bob Photographie

слушать партии инструментов, реагировать. А почему я выбрал его — потому что это самый любимый концерт, правда. А о том, что любишь, сложно говорить.

— Тем не менее, в 2014 году вышел Ваш двойной диск с концертами Брамса с Симфоническим оркестром Франкфуртского радио под управлением Пааво Ярви: сами записи были сделаны на концертах в 2007 и 2009 годах, когда газета *Daily Telegraph* написал: «Николас Ангелич был рожден, чтобы играть Брамса», а журнал *Gramophone* назвал эти записи «одними из лучших записей архисложных брамовских шедевров».

— Спасибо, что Вы вспомнили об этом, мне очень приятно такое мнение.

— С maestro Федосеевым Вы выступали впервые, а он — фигура легендарная в музыкальном мире. Это, должно быть, особое чувство для Вас?

— О, да. Maestro Федосеев — *grande maître*, так мы говорим во Франции. Он сделал так много для мира музыки, и для меня

это очень сильное эмоциональное переживание — встреча с таким человеком. Знаете, есть люди, которые одним своим присутствием создают невероятную атмосферу, оказывают очень сильное воздействие на тебя, им даже говорить ничего не нужно. Федосеев именно такой. Есть что-то мистическое в этом. Это качество именно больших дирижеров. Про Фуртвенглера, например, говорили, что достаточно было ему войти в репетиционный зал, и звук оркестра менялся. Это редкое качество. И для меня большая часть познакомиться с Владимиром Федосеевым — встретиться с человеком, который сделал столь многое в своей жизни для музыки и на высочайшем уровне. А возможность вместе исполнить этот великолепный брамовский концерт — это просто потрясающе. *Grande maître, voilà.*

Я думаю, что музыка — это великий дар человечеству. И мы имеем возможность наслаждаться ею, наслаждаться не в поверхностном, но в глубоком смысле. Работать над музыкой, страдать с ней, возвращаться к музыке... Важно понимать, что эта музыка великая. Нужно быть в глубокой артистической реальности. Музыкант играет так, как он живет. Если у тебя нет связи с дирижером, если ты не понимаешь его или не согласен,

очень трудно что-либо сделать в этом концерте. И мне очень повезло, я играл с великолепными дирижерами — с Юровским мы играли несколько раз в Москве, в Париже, в Мадриде. Он живет в своем мире, и это нужно уважать. Но, знаете, когда человек уважает музыку, все легко. Все великие музыканты уважают музыку, чувствуют ответственность перед ней, делают огромные эмоциональные инвестиции. Маэстро Гергиев — это что-то особенное. У него фантастическое понимание партитур, мгновенный контакт с оркестром, потрясающее звучание оркестра, он выступает на высочайшем уровне каждый раз, и разделить музыку с такими личностями — это подарок судьбы.

“ Концерты с оркестром нельзя играть эгоистично.

— В 5 лет Вашим первым учителем была мама. Как долго Вы занимались с ней?

— Да... (Задумался. Долгая пауза). У нее были другие музыкальные влияния. Ее учителем был студент Альфреда Корто в Париже, который, кстати, имел связи с русскими музыкантами. Мама была очень требовательной, с раннего детства она воспитывала во мне требовательность к себе, добивалась самого высокого уровня с самого начала. И это часть жизни музыканта, поэтому лучше учиться этому как можно скорее, это очень стимулирует. Когда я поехал в Париж учиться в 13 лет, она, конечно, поехала со мной. Представьте себе, остаться одному в 13 лет в Париже... Я всегда прислушивался к ней, и до сих пор все ее слова вибрируют во мне, и я вспоминаю ее заветы. Всегда задаю вопросы.

— Какие?

— В музыке всегда нужно думать о темпе, выразительности, *rubato*, структуре, звуке. Это те вещи, над которыми можно работать всю жизнь. И все мои другие учителя уделяли большое внимание именно звуку, его красоте и экспрессии, содержанию звука, тому, что он передает.

— Вы родились в США, там есть замечательные консерватории. Почему Вы выбрали Парижскую?

— В то время нельзя было поступать в консерваторию до 18 лет, сейчас ситуация изменилась. А в Париже это было возможно. Друг моей мамы, который учился у Альдо Чикколини, прослушал меня и предложил позвонить самому Чикколини, и мы поехали на прослушивание. Сложно покидать дом в юном возрасте, сложно переезжать и сложно представить себе жертвы, на которые идешь в таких ситуациях. Но такая история распространена среди музыкантов. Эмоционально это трудно. Но и красиво. Мы приехали в Париж, и в итоге я живу там уже более 30 лет. Большую часть времени между концертами я провожу в Париже.

— Любопытно, какая была атмосфера в консерватории?

— У каждой консерватории своя атмосфера. В Париже наиболее сильна фортепианная, виолончельная и духовая школы, как и композиторское и теоретическое направления. Там преподавали выдающиеся музыканты. Например, Оливье Мессиан, с которым я был знаком. Я же учился потом у Ивонн Лорио.

— Кстати, в Youtube есть видео, в котором Вы, еще будучи студентом Парижской консерватории, играет музыку Мессиана для Ивонн Лорио, а в метре от рояля сидит Оливье Мессиан, слушает Вашу игру. Впечатляет!

— Да, мне очень повезло, что я был знаком в Оливье Мессианом, Пьером Булезом, Штокхаузеном и многими более молодыми композиторами: Бруно Мантовани, который сейчас

стал директором консерватории, Эриком Танги. Оливье Мессиан был добрейшим человеком и очень скромным. Его музыка исполняется по всему миру. И такое сочетание огромного успеха и великой скромности — урок для всех нас. Исполнитель всегда должен помнить о важности композитора. Композиторы столько работали, вложили столько сил, чтобы создать свои произведения. И это большая удача, когда ты можешь обратиться к композитору и задать ему свои вопросы. Только представьте себе, каково это было бы, если мы могли поговорить с Брамсом, например...

— Вы американский пианист, но у Вас французская школа. Сможете ли Вы ее сейчас охарактеризовать?

— Раньше, например, можно было говорить об исполнительских традициях Альфреда Корто и Маргарет Лонг, которые сильно отличались. Однако оба внесли нечто важное в мировое исполнительство. Для меня Корто — это потрясающий музыкант, очень близкий мне по духу. Сейчас границы стираются, школы становятся более интернациональными. Мой учитель Альдо Чикколини был итальянец, жил в Париже и путешествовал по всему миру, восхищался Вильгельмом Бакхаузом, Артуром Шнабелем и Артуро Бенедетти Микеланджели и, конечно, Альфредом Корто и Маргарет Лонг, с которыми он был лично знаком. Музыкант всегда должен знать, что происходит в мире. После консерватории я обучался еще у Леона Фляйшера, а это совсем другой подход, и он очень много мне дал. Нужно быть открытым новым влияниям. В начале пути необходима строгая школа, а потом нужно постигать самые разные направления и возможности.

— У вас очень демократичные взгляды, ведь существует категоричный подход, особенно в академической среде, когда многие опытные педагоги достаточно авторитарны, они могут говорить о «единственно правильном исполнении Шопена». Или «в Бахе трель нужно только с верхней ноты, иначе это не Бах» и прочие вещи...

— Конечно, и в некоторых случаях это правда. И опытных преподавателей нужно уважать, потому что преподавание — это очень утомительно, особенно на протяжении многих лет.

— Кстати, Вы преподаете?

— Сейчас уже нет, я начал преподавать камерный ансамбль и специальное фортепиано в 25 лет в Парижской консерватории и работал там в течение 10-15 лет. И этого было достаточно. Потом происходили разные события, мои родители болели, они тогда жили не во Франции, мне нужно было навещать их. Было трудно, но мне пришлось сделать выбор. Но, правда, этого было достаточно. Я считаю, каждый музыкант должен попробовать преподавание в какой-то период жизни, потому что очень многому учишься в процессе. Но, когда ты учишься, нужно понимать, что слушая своего педагога и играя так, как он тебе говорит, ответственность за исполнение и музыку несешь все равно ты сам. И это именно твоя ответственность донести идею композитора и идею преподавателя.

— Как Вы занимаетесь дома?

— О, я не знаю (смеется). Это очень сложный процесс, и стиль занятий меняется на протяжении жизни. Да, очень важно просить помощи и мнения людей, которым доверяешь, других музыкантов и артистов. Я многому учился у дирижеров, например. Мой отец был скрипачом, он играл в оркестре со многими великими дирижерами, и он всегда говорил, что очень многому учился именно у дирижеров. Потому что они в очень сжатой форме должны передать нечто по сути самое важное, главное в музыке. Также от дирижеров получаешь большое вдохновение. Очень вдохновляет и общение с музыкантами, которыми ты восхищаешься, — пианистами, скрипачами, партнерами по



©Thomas Bob Photographie

камерному ансамблю. И, конечно, работа, которую ты должен делать сам — за инструментом и без инструмента. За роялем иногда приходится проводить много часов. А иногда нет — лучше подумать. Это постоянная работа. Нужно думать не только о технической стороне, но искать альтернативные источники вдохновения: литература, живопись... Сходить в музей или просто быть с людьми — жизнь тоже многому учит.

В разное время интересны разные способы работы. Но есть вещи, которые важны всегда. Например, играть музыку Баха. Это крайне важно, независимо от того, над чем еще вы работаете. Например, вы играете Шопена, а ведь он восхищался Бахом. Работая над Бахом, иначе слышишь структуру и полифонию в другой музыке. Так же важно играть технически сложные вещи, например, этюды Шопена — их надо играть постоянно. Этюды Листа, конечно, произведения Шопена и Брамса. Кроме того, можно и гаммы играть, упражнения, но это индивидуально, как витамины. Virtuозность всегда должна служить музыке.

— *Вы не находите, что в последнее время, когда технический уровень молодых пианистов сильно вырос в мире, саму идею виртуозности все больше начинают подвергать сомнению, считая даже, что это не так важно, как музыкальность?*

— Да, есть такой взгляд, и многие музыканты начинают говорить о виртуозности в несколько снисходительном ключе. Знаете, виртуозность — это прекрасно! Виртуозность — это про молодость, про счастье, радость от жизни, и виртуозность нужно уважать и развивать обязательно! Позже молодые виртуозы придут к иному восприятию жизни и музыки.

— *А без виртуозности могут никуда не прийти.*

— Именно. С детства нужно воспитывать удовольствие у ребенка от виртуозной игры, радость от процесса игры.

— *Вы упоминали Альфреда Корто. В своей книге «О фортепианном искусстве» он писал о важности мысленной работы над произведениями. Расскажите, как Вы занимаетесь без инструмента?*

— Читаю ноты, размышляю о музыке, решаю задачи — любые, кстати, и технические вещи, интерпретационные моменты, абсолютно любые. А чтение клавира очень важно, понимание структуры, формы. Размышление о звуке — каким он должен быть, почему, какую идею он несет. Сложно говорить о мыслительных процессах в музыке, это очень индивидуально, а личность — это очень сложная система, которая еще и постоянно меняется. Все абстрактно. Но подумайте о дирижерах, как они, не имея физического контакта с источником звука, передают свои идеи, вдохновляют оркестр, передают ритм, пульс, движение. Однажды Альфред Брендель посоветовал мне во время игры мыслить как дирижер, ощутить себя дирижером, и это дает другую перспективу на собственную игру. Или возьмем качество звука, например, его определяет и физический аспект, и духовный, и эмоциональный. А ведь звук это как светокопия музыки, ее архитектура. Как актер читает хорошую пьесу, пытаюсь понять: какой свет, какая эмоция, почему... Так же работает и музыкант. И чтение музыки никогда не должно быть рутинной, это большая привилегия.

— *Как хорошо Вы сказали: работа музыканта — это привилегия...*

— Да, большая привилегия и большая ответственность. Тем, кто живет в мире искусства, очень повезло.

— *Вы волнуетесь перед концертом?*

— Все волнуются перед концертом. Волнение — это часть жизни музыканта, концерт — это стресс для всех. Нужно с этим смириться и научиться работать в таких условиях, это часть личностного роста. Не могу себе представить артиста, который выходит на сцену, ничего не ожидая или ничего не предвкушая, хладнокровно, совершенно без волнения. Сомневаюсь, что это вообще возможно. Ожидание дает чувство приподнятости! Нужно чувствовать потребность высказаться. Выступление не может быть рутинной.

— *Каков для Вас идеальный день перед концертом?*

— О, такого не существует. Жизнь не такая. Кому-то нужно много заниматься в день концерта, кому-то нет. Мне нравится поработать за инструментом, поговорить с настройщиком. Важно провести время в концертном зале, просто побыть там, послушать акустику. Не спешить. Приходится все время спешить, это часть жизни. Но мне нравится, когда есть время. Люблю репетировать, радуюсь, когда есть дополнительное время для репетиции с оркестром.

— *Многие концертирующие пианисты начинают играть сольные концерты по нотам. Что Вы думаете по этому поводу?*

— Я думаю, это очень хорошо. Нет ни единой причины не делать этого. Я тоже много раз ставил ноты на концерте. Если я чувствую, что для музыки будет лучше, если я буду играть по

нотам, я ставлю ноты. Если чувствую, что лучше наизусть, — играю без нот. Я не считаю, что к этому нужно относиться как-то снисходительно. Если уж Рихтер играл по нотам, обладая фантастическими ментальными возможностями, почему не делать этого и молодому поколению? Главное — музыкальный результат. Если ноты помогают — прекрасно. Если мы играем камерную музыку традиционно по нотам, почему бы и сольно не играть по нотам. Это абсолютно нормально. Почему нет? Даже если это простые произведения или современная музыка. На музыкантах огромное давление: передвижения, путешествия, разные концертные программы. Раньше жизнь была медленнее. Современная жизнь может очень стимулировать. Но нужно быть аккуратным.

“Виртуозность — это молодость, счастье, радость от жизни, и виртуозность нужно уважать и развивать! Позже молодые виртуозы придут к несколько иному восприятию жизни и музыки.

— *Как Вы поддерживаете здоровье? Занимаетесь ли телесной практикой, Фельденкрайз или Александер, которые так популярны в Америке?*

— Я, к сожалению, не имел достаточной настойчивости в занятиях спортом в юности, хотя занимался и йогой, и специальной гимнастикой. Я считаю, это очень важно. Посмотрите на певцов, например, или актеров театра — у них прекрасная осанка, они хорошо двигаются на сцене. Многие дирижеры, кстати, тоже. Это не случайно, им прививают физическую культуру, сценическое движение и прочие физические практики в процессе обучения. Этого очень не хватает пианистам, мы же все время сидим. Скрипачам тоже трудно — они работают в такой неестественной позиции. Каждому музыканту нужно выбрать спортивную нагрузку — плавание, гимнастику или Фельденкрайз, Александер, конечно. Леон Фляйшер, например, в своей автобиографии описал, как он отправлял своих студентов на балетный класс и сам ходил заниматься с ними! Он хотел, чтобы они увидели, какая дисциплина требуется в балете с самого раннего возраста! Музыкантам даже малая часть такой телесной дисциплины была бы очень полезна.

— *Рахманинов однажды сказал, что в нем 85% музыканта, и когда его спросили об оставшихся 15%, он ответил: «Я еще немного и человек». А как у Вас?*

— (Задумался) Как же говорить теперь после Рахманинова...

— *Как Вы думаете, возможно ли сохранять этот баланс, или же одно неизбежно уступает другому?*

— Этот очень сложный вопрос. Я думаю, когда мы молоды, мы не осознаем, сколь многого требует профессия музыканта. Нужно посвятить большую часть себя музыке. Я думаю, в то же время очень важно не забывать быть реальным человеком, хотя для каждого это означает разное. Стараться понимать людей, ситуации, жизнь, это очень важно. Это сложно.

— *А Вам не кажется, что музыка сама по себе помогает лучше чувствовать и понимать людей?*

— Если ты музыкант — значит, тебе очень повезло, у тебя есть дар: жить с музыкой. И это несет в себе понимание многих

вещей, которые другие люди не понимают. Конечно, музыканты не видят тех вещей, которые видят другие люди, это тоже правда. Уровень требований к себе, который несет понимание, должен быть очень высок. Я думаю, это важно. И нужно стараться прогрессировать постоянно как личность, как человек, не только как музыкант. Культура, литература, это хорошо, но и — быть с людьми, общаться, понимать других лучше.

— *Что самое лучшее в профессии музыканта?*

— О, очень многое. Быть с людьми, давать людям нечто важное, встречать великих музыкантов, которыми ты восхищаешься. Например, сейчас я буду играть с маэстро Федосеевым — это огромная привилегия. В молодости я и представить себе не мог, что даже встречу с таким человеком. Просто сказать: «Здравствуйте, как дела», — это уже много, когда речь идет о встрече с выдающимися личностями и музыкантами. Вы упомянули маэстро Гергиева. Пообщаться какое-то время с таким человеком — это тоже привилегия. И на музыкантском уровне, и на эмоциональном многому учишься в таком общении. Мне очень повезло, я подружился со многими музыкантами, которыми восхищаюсь, например, Нельсон Фрейре, Марта Аргерич — это мои дорогие друзья, и я бесконечно их уважаю. Марта, например, сказала мне однажды: «Музыка очень многое дает, но забирает и требует многого». Если Вы подумаете об этом, поймете, что это правда. Звучит просто, но это очень глубокая мысль.

— *Чей концерт Вы никогда не пропустите?*

— Благодаря моей маме, я слушал великих пианистов — помимо Марты и Нельсона, я был на концертах выдающихся пианистов, даже был на концерте Горовица в Париже в молодые годы. Однажды был и на концерте Святослава Рихтера, тоже в Париже. Слышал Альфреда Бренделя, многих пианистов и дирижеров. Я думаю, это очень важно для музыканта. У нас, пианистов, есть специфика: нам нужно время, чтобы побыть в одиночестве, поработать и подумать. В то же время нужно и общаться, слушать других музыкантов. Вчера, например, я слушал Новосибирский оркестр, это была игра потрясающего качества и детализации. Для меня посещение таких концертов никогда не банальность, это всегда обогащение моего опыта. Важно найти баланс: между общением и посещением концертов и временем, проведенным в уединении. И, конечно, я слушаю много записей пианистов прошлого. В детстве слушал много Дину Липатти, Вильгельма Бакхауза, Горовица, Рихтера, Гилельса, Шнабеля, Рубинштейна. И сегодня есть много талантливых пианистов.

— *Что бы Вы посоветовали молодым пианистам и студентам, начинающим свой профессиональный путь?*

— Учиться и слушать. В России столько великолепных учителей и музыкантов. Важно изучать традиции, знать не только то, что происходит в музыке сейчас, но и что было в прошлом, уважать прошлое. Вокруг столько интересных открытий. Одним из них для меня стал Яков Зак, например, прекрасный пианист, я не уверен, что на западе многие его знают. Мира Евтич, мой очень хороший друг, посоветовала мне послушать его записи. Общение с коллегами так же важно.

— *Вы нечастый гость в России. Какие у Вас впечатления?*

— То, что в России особенная публика, знают во всем мире. Это правда, здесь публика потрясающая, внимательные и полные энтузиазма слушатели и очень красивые люди. У вас великолепные концертные залы — в Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске. Здесь у меня появились новые друзья. Моя мама родилась в России. Я очень сожалею, что не успел привезти ее сюда с собой, ее больше нет с нами. Но каждый раз, когда я приезжаю в Россию, испытываю особое чувство, во многом еще и из-за нее. Россия — особое место для меня. ■

Наша Россия сегодня — страна городов. Больших и малых. В культурном отношении все они живут достаточно обособленной жизнью, и то, что мы вкладываем в понятие «концертный сезон», применимо лишь к городам крупным, имеющим более или менее выраженную инфраструктуру. Мы имеем в виду, конечно, академический аспект музыкального сезона областных филармоний, нередко занятых почти исключительно потрафлением самым банальным требованиям из сферы «музыкального развлечения». Проследить за сезонами в городах, где они состоялись, значит представить важный фрагмент целостной картины культурной жизни страны. Но наш журнал — фортепианный. И, открывая новую рубрику, мы как бы извлекаем из суммы событий те, которые связаны исключительно с фортепиано сольного воплощения. Мы попытаемся хотя бы приблизиться к представлению о современной роли инструмента и обширнейшего фортепианного репертуара в культурной жизни крупных региональных центров страны.



Дмитрий Дятлов

Когда-то в репертуарной афише Самарской филармонии было около десятка фортепианных абонементов. С каждым годом их становилось все меньше, и сегодня вечер фортепианной музыки — событие, которое трудно разглядеть в череде театральных антреприз, концертов песни и пляски, литературных чтений и эстрадных шоу. Это, вероятно, не только самарская история, но общий, как сейчас принято говорить, тренд концертной жизни. Филармония не может позволить себе проведение концерта в полупустом зале, наполняемость которого напрямую зависит от «народных» видов и жанров искусства. Коммерческая составляющая в деятельности государственных концертных учреждений становится все более жестким регулятором репертуарной политики. Однако художественные события и даже некоторого рода сенсации в музыкальной жизни российской провинции случаются. Но это лишь моменты...

МОМЕНТ ПЕРВЫЙ: РОМАНТИЧЕСКИЙ



Программа итальянца **Стефано Северини** включала произведения романтического репертуара, наиболее любимого и пианистами, и меломанами. Первое слово, которое приходит на ум, когда размышляешь об этом концерте, это слово — «профессионализм». Начиная с составления программы концерта и заканчивая специфическими профессиональными компетенциями, которыми наделен опытный итальянский концертант, все (или почти все) в этот вечер было под знаком профессионализма. Так ли это мало? Достаточно ли для художественного впечатления? Ведь мы имели дело с великой музыкой, с произведениями высокого стиля, с жемчужинами романтического музыкального искусства. Может быть, нужно еще и нечто иное, экстраординарное? Вот еще важное слово — представление. Имели ли мы дело с представлением, отдаленно напоминающим об искусстве брехтовского театра? Была ли в концерте явлена Поэзия (да простит читатель высокопарность тона), или мы услышали рассказ «о вкусной и здоровой пище», не испробовав ее на вкус? Верит ли сам исполнитель в те идеалы искусства,

в которые верили и проповедовали своим искусством художники-романтики? На эти вопросы трудно ответить сразу утвердительно, или также сразу отместить как не корректные.

Как бы то ни было, концерт оставил хорошее послевкусие. Во всяком случае мы получили некоторое художественное впечатление. Причиной тому во многом — правильно составленная программа (безупречная с точки зрения воздействия на слушателя): девять листовских пьес из «Первого года странствий» в первом отделении, развернутая виртуозная пьеса Шопена (Второе скерцо) и крупная форма — трехчастная рахманиновская Соната № 2 во втором. Слушатели вместе с исполнителем постепенно включались во все более протяженные по времени и напряженные по состоянию произведения.

Все-таки отношение к музыке как к чистому и абсолютному (по Гегелю) искусству звуков дорогого стоит. В игре музыканта все было осознанно, пропущено через рациональное видение (как показалось, почти без участия интуитивного). Исполнением каждого сочинения руководил точный расчет, неусыпный

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ САМАРСКОГО ФИЛАРМОНИЧЕСКОГО СЕЗОНА

контроль за происходящим (хотя были и незапланированные потери, о чем будет сказано ниже). Игра пианиста отличалась даже определенной масштабностью. Тонко проработанная фактура, глубокая и прозрачная звуковая перспектива; исполнительская пунктуация, подчиненная логике развертывания мелодической горизонтальной; глубина тишины в объемных паузах. Во всем слышно дирижерское начало. Следует сказать и о культуре звука: мягкие подъемы или смягченные кульминации всегда предельно наполнены, но не кричащи. Даже в самых патетически возбужденных эпизодах листовских пьес пианист не выходит за рамки своей эстетики и контроля звука. Пластика мелодических линий Северини органична и естественна. Обращение с музыкальным временем властное, прихотливое, но почти всегда убеждающее в результате драматургического развития. Особую роль в его построениях играют кульминации, подходы к ним и спады; цезуры, отделяющие разделы; формы и паузы, соединяющие и размыкающие звуковое пространство. Слушая музыканта, невольно думалось о сознательном и бессознательном, о рациональном и иррациональном, о представлении и переживании. Из этих оппозиций музыканту ближе, без сомнения, сознательное, рациональное и примат представления образа над его переживанием. Такой подход в интерпретации не только возможен, но и правомерен. Особенно в Сонате С. Рахманинова, где выразительная характерность образа идет от структуры, чеканной выделки, вычурной узорчатости, причудливой цветоносности. Если пьесы Листа и Шопена написаны под впечатлением от литературных, поэтических образов или природных стихий, повествуют о чем-то, находящемся за пределами звучания, то рахманиновская фреска при всем лиризме темы второй части или сферы побочной партии первой части почти не отсылает нас к внемузыкальным смыслам и символам. Она самоценна в каждом прихотливом повороте интонационного сюжета, играет своими линиями и орнаментом гармонических вязей. В исполнении этой музыки всегда важно сознательное, рациональное построение чисто звуковых смыслов. Это судя по всему является сильной стороной Северини. Графика линейных структур

Сонаты, туго сплетенная вертикальными гармоническими комплексами, удалась исполнителю.

Не обойтись нам и без нескольких критических замечаний. Важнейшим профессиональным качеством пианиста является владение педалями фортепиано, в особенности правой демпферной, управляющей различными соединениями тонов. И вот здесь пианист оказался не слишком щедр на красочность звучания (а ведь именно педализация отвечает за колористическое богатство). Педализация Северини скупая, почти не допускающая смешения гармонических функций. Листовские пьесы, предвосхитившие многие открытия музыкального импрессионизма, характерны гармонической терпкостью и колористическим богатством. Вся фортепианная фактура подчинена здесь «цветовым» задачам звуковой образности. Поэтичные картины «На Валленштадском озере», «Пастораль», «У родника», «Эклога», «Женевские колокола» в интерпретации Северини оказались слишком графичными, отнюдь не красочными. Поэтичность музыкальных образов в этих пьесах напрямую зависит от искусства педализации и исполнительской установки на импрессионистичность звучания, предполагающей насыщенную звуковую атмосферу. Пьеса «Гроза» в исполнении итальянского пианиста впечатлила аудиторию обилием октавных каскадов, напряженных и виртуозных пассажей, острой ритмики патетических возгласов. Но исполнитель не дал нам возможности соединить разрозненные ритмические и фактурные формулы, общие формы движения в содержательную целостность. Осталось впечатление не слишком высокого художественного достоинства самой листовской картины грозы. Наиболее драматичная и протяженная по звучанию пьеса первого цикла «Годы странствий» — «Долина Обермана», написанная по роману Э. Сенанкура, требует от исполнителя особой погруженности в образную сферу музыки, отражающей тягостное состояние романтического скепсиса и трагической раздвоенности бытия. Многие здесь удалось Северини: и содержательность пауз, и медитативные состояния, и болезненный излом мелодических линий. Но,

как говорится, где тонко, там и рвется. Первое выпадение из состояния напряженной тишины произошло в до-мажорном эпизоде, от которого идет прямая линия к восторженной кульминации всей пьесы. Перед самой кульминацией пианист вдруг потерял часть текста и восполнил потерю импровизационно. Надо отдать должное его хладнокровию и находчивости...

Во втором отделении исполнением Скерцо Шопена музыкант также не поразил воображение. В памяти осталась лишь прихотливая, если не сказать капризная манера *rubato*, призванная к выразительному искривлению музыкального времени. Впрочем, нельзя сказать, что музыкант погрешил против стиля и меры. И здесь профессионализм исполнения был налицо, если не считать пропуск пассажа перед генеральной кульминацией пьесы важным огрехом.

Почему мы говорим о, казалось бы, не стоящих внимания вещах, о каких-то несущественных промахах в игре? Антон Рубинштейн, по свидетельству современников, пачками бросал фальшивые ноты в зал. Однако впечатление от его игры было ошеломляющим. И никто не ставил ему в вину такое отношение к тексту, к не слишком скрупулезному выполнению написанного. Не будем упрекать и мы итальянского пианиста в его немногочисленных досадных огрехах. Дело в другом. Все-таки от этой музыки ждешь если не откровений, то поэтичности, облеченной в тонкий флер чувственной красоты, явленной музыкальной звукописью. Как говорил Лист, «...музыкант, вдохновляемый природой, но не копирующий ее, высказывает в звуках сокровенные тайны своей судьбы». Именно этого ждешь от звучания музыки композиторов-романтиков, ждешь исповедального тона и от музыканта-исполнителя.

МОМЕНТ ВТОРОЙ: «ИТАЛЬЯНСКИЙ КОНЦЕРТ»

Что это за сияющая чепуха? Откуда? Я что просил? Купить при-лич-ные ботинки; а это что? Неужели доктор Борменталь такие выбрал?

М. Булгаков

Просьба не обращать внимание на эпиграф. Он как-то сам собой возник, а убрать строчки гениального автора просто рука не поднялась. Вспоминаются и слова о чеховском ружье, и о чем-то таком: в человеке все должно быть прекрасно... Кто был на концерте итальянских музыкантов в зале Самарской филармонии согласятся, что и мастерство, и обаяние, и сценический облик маэстро **Фабио Мастранджело** и солиста **Джузеппе Альбанезе** были выше всяких похвал. Самарская публика услышала



симфоническую музыку неизвестного у нас Джузеппе Мартуччи, малознакомого Отторино Респиги и популярного, но лишь в жанре музыки кино, Нино Роты. Последний был представлен четырехчастной Симфонией № 3. Вместе с импрессионистической картиной «Фонтаны Рима» Респиги она исполнялась во втором отделении и завершала концерт. Надо отдать должное эстетическому вкусу маэстро Мастранджело. Музыка, выбранная им для концерта, превосходна. Несмотря на то, что симфонические произведения представленных авторов исполняются значительно реже, чем сочинения их более знаменитых современников, мы услышали прекрасную музыку, созданную крупными мастерами. Концерт имел громкий успех у самарской публики. Слушателям, конечно, больше запомнится первое отделение, в котором буквально (почти не метафорически) блистал пианист Джузеппе Альбанезе. Хочется назвать его молодым музыкантом, но справедливости ради нужно заметить, что он не мальчик, хотя и производит такое впечатление. Это связано не столько с его внешним обликом и с органичностью

спонтанных проявлений артистизма (может быть кажущейся), сколько с тем, что выходит из-под его рук. При том, что в виртуозном смысле Альбанезе обладает предельными возможностями, а, кроме того, прекрасным чувством формы и естественной музыкальной пластикой, фортепианный концерт Дж. Мартуччи странным образом показался лишенным подлинной масштабности и содержательной глубины. А ведь это очень крупное симфоническое произведение, оно сродни фортепианным концертам Й. Брамса или П. Чайковского, в нем слышны явные отголоски и вагнеровских оперных полотен. Концерт написан в десятилетие между манифестом литераторов-веристов и появлением первой веристской оперы. А значит в нем уже есть все характерные черты веризма; главная из них — напряженный психологизм состояний, из которого исходит интонационный сюжет развития музыкальной драмы. Альбанезе — очень талантливый пианист, способный ко многому в исполняемой музыке, но более всего — к представлению, граничащему с цирковым искусством. Он яркий музыкальный эквилибрист и виртуозный жонглер. Его искусство звуковой манипуляции запредельно. Мы же с вами очень доверчивы. Более всего нас прельщают яркие брызги света и игра огня, ловкость и быстрота движений. Ну и, конечно, характерное для эстрадного искусства самолюбование артиста, беззастенчивое и явное предложение любить его, как можно горячее выражать свою любовь в овациях и криках радости. Мы безоглядно поддаемся первому и самому примитивному, уж простите, чувству, набежавшему из каких-то таинственных глубин нашего организма. Но это все вполне понятно и простительно. Ведь перед нами нешуточный виртуоз! А представил он нам не замечательную музыку Джузеппе Мартуччи, а себя и свое искрометное искусство. Ну что ж, такое бывает и не так уж редко.

Начинался же концерт «Ноктюрном» для симфонического оркестра Джузеппе Мартуччи. Произведение классика итальянской музыки прозвучало удивительно свежо и выразительно. Маэстро Фабио Мастранджело удалось создать атмосферу образа южной ночи с ее многоцветными ароматами, погруженной в теплую гармоническую терпкость симфонического звучания.

Во втором отделении концерта общий градус был явно снижен. Сказалась эмоциональная усталость музыкантов оркестра, будто оставивших все свое мастерство и музыкантскую чуткость в первом отделении. Ну и, конечно, после цирковых кульбитов пианиста Джузеппе Альбанезе всем нужно было пить шампанское и обмениваться восторженными

репликами по поводу невероятных по виртуозной легкости и балаганному артистизму бисов солиста. А нас пригласили к довольно серьезной и глубокой музыке О. Респиги и Н. Роты. Но состояние праздника, свойственное самарской филармонической публике, никто не захотел терять. Итальянского маэстро чуть не растащили на куски от переполнявшего чувства благодарности. И это несмотря на явный просчет составителя программы. Достаточно было поменять отделения местами, и все было бы выстроено в нужном порядке. Температура могла бы постепенно повышаться от воды в «фонтанах» до точки закипания в фортепианном концерте и полной готовности в бисах солиста-пианиста. Но так или иначе можно констатировать успех предприятия. Итальянский концерт состоялся.

МОМЕНТ ТРЕТИЙ: ДУЭТНЫЙ

*...Она, пророчествуя взгляду
Неоцененную награду,
Влечет условною красой...*



Фото Михаила Пузанкова

Саундтрек к фильму, музыку балета или музыку к спектаклю принято считать не самостоятельными произведениями искусства, а некоторыми прикладными жанрами, призванными иллюстрировать сюжетные коллизии или перипетии драмы, рисовать характер персонажа или служить ритмоинтонационной основой хореографии. При этом нередки случаи, когда музыка, написанная для кино или театра, звучит с филармонической сцены. Лишенная видеоряда, музыка в таких случаях становится самоценной, а иногда обнаруживает чрезвычайную выразительность, воздействуя на слушателя непосредственно и сильно.

Программа концерта **Полины Осетинской и Алексея Горибола** менялась трижды. Сначала это был анонс на сайте филармонии, затем пресс-релиз с некоторыми изменениями и, наконец, программа, которая прозвучала в зале филармонии. Изменения коснулись произведений французских авторов. Можно себе представить некий телефонный разговор. Вкрадчивый с ласкающими интонациями голос из Самарской филармонии: «Полина, Алексей! Мы вас так ценим! Но почему Равель, почему Дебюсси? Наша публика вряд ли поймет эту музыку. И кто такой Форе? Вы говорите: „камерная музыка“? Но это вообще не наш формат». В результате разговора возникла несколько измененная программа с влекущим подзаголовком «Музыка театра и кино». Но это, конечно, вольная фантазия. Скорее всего, артисты сами решили, какие произведения играть в Самаре, мягко, деликатно, но настойчиво «продвигая» музыку Владислава Успенского и особенно Леонида Десятникова. Не обошлось и без признанных отечественных классиков XX века Альфреда Шнитке и Валерия Гаврилина. Здесь же чрезвычайно популярная киномузыка Андрея Петрова и Микаэла Таривердиева. Романтический век в концерте представлял Жорж Бизе легкими для восприятия пьесами из альбома «Детские игры». Вообще в выборе произведений и в принципе их чередования в концерте музыканты обнаружили не только большой опыт, но и какие-то даже телепатические способности. Они абсолютно угадали то, что именно в этот вечер будет по-настоящему востребовано самарским слушателем. А ведь риск был. И это даже не непривычные среднестатистическому уху созвучия Шнитке, а скорее сложное по своим скрытым смыслам и художественным аллюзиям произведение Десятникова «В сторону лебедя». Музыканты искусно окружили его сочинениями других авторов. Это и сюита «Ревизская сказка» Шнитке, исполненная с острой характерностью и сарказмом, это и Вальс из мюзикла «Анна Каренина» Успенского, сыгранный музыкантами

с тонким пониманием авторского стиля (пьеса, несмотря на свою условную простоту, в чем-то говорит об «авангардном» опыте автора). Во втором отделении вновь звучала музыка Десятникова. На этот раз она была представлена сочинениями для фортепиано соло. Несколько пьес исполнила Полина Осетинская, снискав восторженный и заслуженный успех у публики. На фоне ярких по своему контрасту и выразительной емкости пьес Колыбельная из фильма «Москва», исполненная Алексеем Гориболом с пронзительной тонкостью и подлинным лирическим чувством, отнюдь не потерялась, хотя и не вызвала шумных аплодисментов. Разумеется, живой отклик получили Интермеццо на музыку Микаэла Таривердиева к фильму «Семнадцать мгновений весны», знаменитый вальс Андрея Петрова из фильма «Берегись автомобиля» и рождающие ностальгические воспоминания ритмы его же Увертюры к фильму «Укрощение огня». Завершала концерт музыка Валерия Гаврилина, несколько пьес из альбома «Зарисовки». Последняя — Тарантелла — была сыграна с невероятной энергией и силой кипящего ритмом движения. Монолитность ансамбля была такова, что казалось, будто музыканты абсолютно слились со своим инструментом.

Дуэт Осетинская–Гориболь, если можно так сказать о двух музыкантах, имеет свое лицо. Их игру можно узнать и не глядя на сцену. Музыканты настолько разные, что их работа в ансамбле достойна удивления. Каждого можно узнать по сольным фрагментам, вне зависимости от того, на одном они играют рояле или на двух, находятся слева или справа. При этом ансамбль безупречный и слушать их чрезвычайно интересно. Однако видеть их все же стоит. Об артистическом амплуа музыкантов одним словом и не скажешь. Любой эпитет кажется недостаточным и не исчерпывает яркого впечатления от общения с ними. Исполнение их всегда наполнено искренним чувством, звуковая линия, полная силы и темперамента, пластична, подобно танцевальному движению. Звучание дуэта всегда рождает ассоциации с хореографией, когда классической, когда современной. Всякий звуковой образ будто «вылеплен» хореографом, претворен в пластике танца. Кажется, что каждый музыкальный характер «прописан» телесным движением.

Музыка театра и кино, прозвучавшая в исполнении Полины Осетинской и Алексея Горибола, оставила впечатление высокого искусства, будто это были не «прикладные» опусы, предназначенные для сопровождения видеоряда, а сочиненные для концертного исполнения на филармонической сцене. Мы вдруг поняли, что эта музыка таит достойный ответ

на вдумчивый и требовательный запрос концертирующего музыканта. В этом случае знакомая музыка разворачивается и шире, и глубже, ее горизонт отступает перед силой исполнительского искусства неординарных артистов.

Музыканты, судя по всему, не ожидали горячего приема зала и даже громкого успеха на сцене Самарской филармонии. Стало уже, так сказать, доброй традицией провожать каждого артиста шумными аплодисментами. Самарская публика в каждом концерте готова почитать музыканта вставанием. С этим не всегда можно согласиться, но в тот вечер такая реакция слушателей была абсолютно органична и оправдана. Слава дуэта Осетинская–Гориболь бежит далеко впереди них самих.

МОМЕНТ ЧЕТВЕРТЫЙ: ВИРТУОЗНЫЙ



На концерт **Вадима Руденко** пришла, что называется, своя публика, большая часть которой, вероятно, состояла из учащихся музыкантов, преподавателей музыки и компетентных любителей — старой гвардии слушательской аудитории Самарской филармонии. Не было постыдных хлопков между частями циклических произведений, не было и ставшего уже традиционным и ритуальным (если не сказать карнавальным) вставания с мест с бурными аплодисментами в конце концерта.

Старшее поколение любителей музыки давно знает и ценит искусство одного из лучших музыкантов современной России. Многие помнят его победы на

Конкурсе имени П. И. Чайковского (1994, 1998). Некоторые знают его со времен обучения в ЦМШ при Московской консерватории. Редкий случай, когда вундеркинд становится музыкантом экстра-класса. А мы помним, что Руденко очень рано проявил свою чрезвычайную музыкальную одаренность. Известны слова выдающегося педагога А. Артоболовской о маленьком пианисте Руденко, она называла его «мальчиком с моцартовскими данными». И сегодня он достойно представляет в мире отечественную школу пианизма.

Здесь по закону контраста возникает аналогия с другим весьма известным музыкантом того же поколения, который был без преувеличений суперзвездой советской концертной сцены (вспоминается пионерский галстук и детские печальные глаза). Ежегодно его можно видеть в белом костюме на фестивале в Вербье. Бывший чудо-ребенок играет, поднимая удивленные глаза в ореоле воздушных кудрей над детским, так и не возмужавшим лицом. Публика заходится неистовым восторгом, а ведь, если вдуматься, звучит он как средний студент провинциального вуза. В чем причина его повсеместного успеха? Удачная картинка? Стечение обстоятельств в единстве визуального образа? Да, конечно, тотальная коммерциализация рынка академических музыкальных «услуг», так называемая музыкальная индустрия использует все — и честное музыкантское ремесло, и подлинный художественный талант, но всенепременно завернет все в глянцевою обертку. Но мы-то должны знать настоящую цену всему этому. Так зачем же мы приходим в зал филармонии? Слушать или смотреть? Тихо уходить под грузом впечатлений, стремясь не расплескать чувство сопричастности красоте? Или в единомышленном (непрерывно единомышленном) порыве вскакивать на бисах и стоя кричать «браво» солисту? Впрочем, ни того, ни другого на концерте Руденко не было. После исполнения единственного биса публика буквально разбежалась из зала. Почему?..

Физиологи говорят, что где-то 70 или даже 90% информации человек получает визуально. Если это так, то посредством зрения мы принимаем как бы вторую пищу, а в наш информационный век скорее первую и быть может самую важную. Пианист Вадим Руденко ничего не приготовил для физиологов в этот вечер. Трудно себе представить концертного музыканта, у которого до такой степени отсутствовали бы внешние проявления. Ведь если подумать, то каждый звук, нюанс, штрих требуют своего телесного импульса, некоторого представления, упреждающего, так сказать, или может быть даже комментирующего течение

музыки. У Руденко, обладающего, судя по всему врожденной приспособленностью к фортепиано, внешние проявления не просто сведены к минимуму, их попросту нет. Но есть музыка, есть искусство звуков, предельно разнообразных в своем кажущемся своеволии, сплетающихся в напряжении произнесения и рассыпающихся свободными струящимися потоками светоносных пассажей. Есть звуковые картины, сплетенные из вольной игры общих форм движения и интонационных формул, терпких гармонических построений и их фактурных вариаций, пронзительных лирических высказываний и своеобразных отстранений.

Виртуозность — это особое качество исполнителя, но у Руденко это похоже на способ музыкального мышления. Он как бы видит произведение сквозь призму виртуозности. И это не связано, конечно, с облегченностью или обедненностью музыкального содержания. Исполняемые им сочинения предстают как череда монументальных фресок (Вариации на тему Паганини И. Брамса) и галерея выразительнейших пейзажей (Рахманиновские Музыкальные моменты), ярко выраженная экспрессия полифонической ткани (Прелюдия и fuga соль-диез минор С. Танеева) и трепетный «разговор» мелодических линий (Партита до минор И. С. Баха), сценический блеск, тонкая лирика и комизм положений «героев» зингшиля (Соната ре мажор В. Моцарта). Виртуозность Руденко проявляется во всем: и в самых разных видах фортепианной техники (слушая, впрочем, не замечаешь этого, понимаешь лишь после), и в мастерском владении педалями рояля (нередко можно было услышать «наплывающие» друг на друга гармонии, создающие особую «цветную» ауру звучания). Пианист виртуозно проявляет себя и в замечательной фортепианной кантилене, и в своих тончайших реакциях на самые неуловимые, казалось бы, изменения интонационного сюжета.

Еще ряд некоторых черт исполнительской манеры Руденко, связанной с русской школой пианизма. Это — особые отношения с музыкальным временем (прихотливые, не всегда угадываемые слушателем «искривления» горизонтальных построений), это — особые отношения и с музыкальным «пространством» (намеренные несовпадения басов и звуков мелодии в гомофонно-гармонической фактуре). И, наконец, своеобразное построение мелодических фраз, заставляющее вспомнить салонную манеру игры начало прошлого века, которая в лучшем виде сохранилась, скажем, в записи «Времен года» П. И. Чайковского одного из «отцов» отечественного пианизма Константина Игумнова. Играет в салонной манере,

музыкант строит музыкальную фразу начиная с кульминации, самое серьезное говоря чуть позже, почти шепотом. Как бы говоря: «Проигрался!» и далее с понижением интонации: «В пух...»

И уже как бы на полях хотелось бы заметить, что почти все произведения (за исключением рахманиновских пьес) более четверти века в репертуаре пианиста. Известен диск, записанный после победы Руденко на Конкурсе имени Королевы Елизаветы в Брюсселе в 1991 году, где музыка И. Баха, В. Моцарта и С. Танеева звучит в исполнении молодого Руденко. Можно констатировать, что за это время художественные прочтения этих сочинений не потускнели, звучат по-прежнему выразительно, по-прежнему радуют своим совершенством.

МОМЕНТ ПЯТЫЙ: СЕНСАЦИОННЫЙ



Афиша, обещавшая сенсацию, на этот раз не обманула. Состоялась встреча с великой музыкой Ф. Шуберта и с ярчайшим опусом позднего романтизма — фортепианной сонатой К. Шимановского. Пианиста **Люка Дебарга** назовем организатором этой встречи.

Кто следил за прослушиваниями XV Международного конкурса имени П. И. Чайковского, тот помнит, с каким воодушевлением принимала московская публика молодого французского пианиста. В чем-то это напоминало экзотические восторги от игры В. Клиберна на I конкурсе им. Чайковского 1958 года. Всему есть свои причины. И выдающийся талант музыканта — лишь одна из них. Но это отдельная тема...

К концу XX века скорость, точность, профессиональная выделка исполняемых фортепианных сочинений достигли некоего предела. Этот «гонке вооружений» весьма поспособствовали пианисты из Азии, отличающиеся невероятной трудоспособностью и наследующие многие качества восточных духовных практик, связанных с боевыми искусствами. Гуманитарная, так сказать, составляющая пианизма постепенно отошла в сторону. Выдающихся пианистов мы любим и ценим именно за возвращение нам человечности искусства, за доверительный и серьезный разговор с нами, за возможность приобщиться к художественным идеям и содержательной глубине великих произведений музыкального искусства. Несмотря на свою молодость и еще малый концертный опыт Люка Дебарг уже может быть назван не только многообещающим, но и выдающимся музыкантом. Свидетельством тому отзывы видных коллег-музыкантов, количество поклонников его искусства в разных странах. Доказательство тому — и более чем успешный концерт, ставший экстраординарным событием для музыкальной общности города. Как всякое живое музыкальное событие, концерт Дебарга в Самарской филармонии не был однородным по художественному результату. В нем были и подлинные откровения, и некоторые непопадания в существо исполняемого. В этом отчасти Дебарг повторял одного из своих любимых музыкантов — Владимира Софроницкого, игра которого, как известно, не отличалась стабильностью.

В одном из интервью Люка Дебарг называет погоню за техникой «лавкой древностей». Отвечая на вопрос о его впечатлениях от игры других музыкантов, говорит, что ценит те интерпретации, которые наполнены мыслью. В самом начале концерта первое прикосновение Дебарга к роялю, первый исполненный им мотив уже были наполнены мыслью и обращены к слушателям. С первого звука ля-мажорной шубертовской сонаты (D664) начала движение музыкальная мысль, неторопливо развертывая свое повествование. В исполнении этого произведения Дебарг был настолько оригинален, что вспомнились его собственные слова о первых занятиях с Реной Шерешевской (а это было несколько лет назад): «играл как хотел, в слегка дикой манере». Нельзя сказать, что в этой манере была исполнена Соната ля-мажор. Нет, конечно. Однако временами казалось, что перед нами одаренный студент консерватории, по какой-то причине не посещавший занятия по специальности и приготовивший сочинение для экзамена, исходя из своего понимания

нотного текста. В авторской ремарке *Allegro moderato* первой части сонаты пианист предпочел увидеть второе слово (*moderato*) и держался за эту умеренность вплоть до коды. Смягченные пунктирные ритмы, сглаженные контрасты, даже октавные пассажи разработки не носили характера кульминации. Акценты были проигнорированы, музыка первой части носила бесконфликтный характер, что, конечно, возможно. Ведь Шуберт не столько наследник венской классической традиции, сколько первый яркий художник-романтик и так или иначе мог варьировать классический канон сонатной формы. Некоторая темповая диспропорция наблюдалась и во второй части Сонаты ля-мажор. *Quasi adagio* первой темы сменялось *Quasi andantino* второй. Задержанные тоны, взятые резко акцентно, выпадали из общего текучего характера музыки. Еще более своей необычной трактовкой удивил финал сонаты. Главная тема представляла собой явно деформированную конструкцию. Не раз пианист промахивался и в басках, хватая фальшивые ноты. Да и в целом интерпретация Сонаты ля-мажор не отвечала ожиданиям. Ее новации представлялись надуманными, а завершение на *pianissimo* вместо авторского *fortissimo* — салонным оригинальничанием.

Исполнение же ля-минорной шубертовской сонаты (D 784) — это уже бесспорная сенсация. Темный горизонт унисонов и тяжело качающийся аккомпанемент начала сонаты буквально ввели слушателей в состояние транса, состояние тонкого сна, когда образы то и дело меняясь, запечатлеваются сознанием с необычайной рельефностью. В исполнении этой сонаты Дебарг не был оригинальным, не был новатором, не прочитывал текст по-новому. Верность «букве» нотного текста была абсолютной. Как-то, вспоминая о своем детском музицировании, Дебарг сказал: «Я принимал послание и возвращал его». Так было и здесь. Музыкант будто транслировал некое послание, которое в свою очередь и в свое время было дано Шуберту, получено композитором из неведомого и таинственного источника. Образы, сходные с образами песенного цикла «Зимний путь», чередой проходили перед мысленным взором. Смысл и значение шубертовских длинных и внезапных контрастов, тональных сопоставлений и неожиданных модуляций, ритмических изломов и острых задержаний были понятны и очевидны, они были необходимыми и органичными в исполнении Дебарга. Все складывалось в живую ткань поэтического высказывания.

Необходимо сказать и об особенном прикосновении пианиста к роялю. Он будто и не извлекает звук, а «открывает» его. Прикасается к инструменту бережно

с какой-то чуткой осторожностью с одной стороны и с чувством причастности к таинству подлинного искусства с другой. Это слышно и в исполнении песенной темы второй части, и в «шорохах» ответов *con sordini*. Слышно и во многом другом. Триоли финала *allegro vivace* будто вырываются из-под рук пианиста. Острая пронзительность интонаций лирической темы, горьких и сладких одновременно (тема трижды повторяется в фа, до и, наконец, в ля-мажоре) сменяются легкими в произнесении, но страшными в своей решимости октавными пассажами главной темы. Утвердительно и неотвратимой репликой тонического завершения Дебарг замыкает темную «раму», заключившую в себе образы шубертовского «зимнего пути».

Во втором отделении концерта пианист представил двухчастную сонату классика польской музыки Кароля Шимановского. *Molto appassionato, deciso, con forza, furioso, grandioso* — ремарки, встречающиеся чуть ли не на каждой странице Сонаты № 2 Шимановского. Перед нами образец позднеромантического стиля, будто вместивший в себя всю эстетику и грамматику музыкального романтизма. Соната, безусловно, чрезвычайно виртуозна, а ее ткань, как кажется, избыточно полифонична. Дебарг не просто мастерски справляется с невероятной плотностью фактуры и более чем прихотливой ритмикой сонаты. Картина, им представленная, зрима и величественна, а сложнейшая музыкальная ткань при этом всегда прозрачна. Цели, к которым стремится полифоническое сцепление тем, ясны и каждый раз достижимы. Вторая часть — тема с вариациями и фугой в исполнении Дебарга предстает как череда образов, в которых пение рояля переходит в скерцо, продолжается квазитанцевальными вариациями и, наконец, приходит к пределу динамической и фактурной плотности, к последней черте страстного высказывания. Дальше идти некуда. И в этот момент fuga, будто вывернув мир наизнанку, начинает свое прихотливое плетение. Кульминация фугированного изложения — это и кульминация всей сонаты. Чуткое слышание и умение обращаться с полифонической тканью — характерная черта Люка Дебарга. Его игра ясна по вертикали, логично выстроена по горизонтали, вся музыкальная ткань будто просматривается насквозь.

На вопрос, как он играет, Люка Дебарг обычно отвечает: «Я проживаю звук...». Вот эта жизнь в звуке, пребывание в звуке, мышление звуком — главное, что отличает молодого французского музыканта. По причине своего феноменального пианистического дарования он не слишком озабочен технической стороной

ремесла. Безусловно, на богатство и глубину интерпретаций Дебарга наложило отпечаток его пристрастие к литературе и вообще к искусству, не только музыкальному. Да и сфера его музыкальных интересов более чем обширна. А стержнем искусства музыканта видится не только его осознанная эстетика звука, но и своеобразная этика, укорененная в глубоких традициях европейской культуры. Вероятно, именно этика, отношение к искусству и к своему слушателю, генерация своих оригинальных идей привлекают к нему и любителей музыки, и музыкантов-профессионалов.

МОМЕНТ ШЕСТОЙ: «ФОРТЕПИАННАЯ РЕЛАКСАЦИЯ»



Звонок из редакции: «На Мацуи пойдете?». Обрадовано отвечаю: «Конечно! Как же на Мацуева не пойти?». Надо бы узнать только программу. Заглядываю на сайт филармонии, вижу: 17 марта — концерт **Кейко Мацуи** (фортепиано, Япония). И все... Думаю: ладно, не Мацуев, так Мацуи из Японии. Там люди добросовестные: если уж гастролируют, то играют хорошо... Но почему же нет программы? И афиш нигде не видно. Нет ни рекламной статьи на сайте, ни анонса, ни приглашения в социальных сетях. Даже на входе в филармонию ничто не сигнализирует о предстоящем концерте. Начинаю догадываться. Службы планирования и рекламы, пренебрегши привычными атрибутами концертного менеджмента, употребили инновационное средство работы с аудиторией — нейролингвистическое

программирование. Сочетание имени Мацуи и музыкального инструмента «фортепиано» вкупе с недешевыми билетами дало ожидаемый эффект — полный зал филармонии. Это, конечно, шутка. Но, как иногда говорят, в шутке есть доля шутки...

Кейко Мацуи не играет классическую музыку так называемой письменной традиции. Джазом эту музыку также трудно назвать. И в Самаре у нее как минимум тысяча поклонников, некоторые из них, как пришлось убедиться, фанатично преданы японской музыкантке. Что же это за музыка, и что из себя представляет гастролер? Принадлежит ли музыка Мацуи высокому искусству или она коммерческий проект из сферы шоу-бизнеса?

Мацуи называет себя пианисткой и композитором. Каков же ее инструмент, для которого она сочиняет музыку? Это акустический рояль на сцене, лишь слегка усиленный микрофонами и звучащий с легкой реверберацией. Соло перемежается с звучанием фортепиано в сопровождении электронной фонограммы. Два отделения Мацуи работает одна, непостижимым образом концентрируя внимание публики исключительно на инструментальном звучании. Но голос все же иногда звучит. Концерт она ведет сама, рассказывая незамысловатые байки о том, о сем. С Мацуи работают только инженер по свету и звукорежиссер. Что касается работы со светом, то ее почти и нет, кажется, что инженер здесь никакой и не нужен. А вот звукорежиссура великолепная: во всем мера и прекрасное качество звука.

Ну, а музыка? С точки зрения академического классического искусства она чрезвычайно проста, более того, безнадёжно вторична. Второкурсник музыкального училища мог бы слету записать простейшие гармонические функции, известные музыкантам уже более трехсот лет. Мелодии такие простые и однообразные, что, кажется, ни одну не запомнишь. Аккомпанемент можно играть только тремя пальцами, пять незачем использовать. Фактурные приемы также лишены многообразия. Для раскраски не великой музыкальной мысли Мацуи всегда использует разложенные арпеджио. Есть и орнаментика, но и она не слишком оригинальна.

Названия пьес связаны или с луной, или с морем, или с цветком, или с водой. Бурные стихии Мацуи намеренно обходит, лаская слушателей различного рода бесконфликтными приятностями. Слова, которые она говорит, не глубокомысленны, скользят по поверхности, почти банальны. Казалось бы, зачем тысяче взрослых людей слушать про российский мороз и замерзшую Волгу, про морской закат и слезы счастья, про

речную лилию и лунный свет? Но ведь слушают же! И откликаются, узнают мелодии, реагируя аплодисментами. По мере накопления положительных эмоций зал все более разогревается и к концу чуть ли не стонет от благодарного чувства к концертантке. Венец всему — фотосессия с артисткой и раздача автографов на сцене филармонии.

Несмотря на вышесказанное, следует заметить, что концерт и на меня в итоге произвел благоприятное впечатление. Пусть музыка Мацуи бесконфликтна, пусть она не затрагивает важных и глубоких общечеловеческих тем (хотя «единение с природой» — вполне общечеловеческая тема), пусть она слишком проста и граничит с примитивностью. Но в ней есть то, что всегда есть в искусстве, причем не только в музыкальном. Это — мера! Когда мелодия подходит к границе с банальностью, Мацуи вдруг на мгновение дает терпкую альтерированную гармонию. Когда мерность ритма становится почти монотонной, оживляет движение синкопами. Когда певучая линия уже почти не воспринимается, внезапно внутри фактуры дает легкий стаккатный штрих. Мацуи не только умеет пользоваться звуковой перспективой. Ее звучание наполнено будто бы воздухом, а интонирование мелодии по-настоящему выразительно. Владеет она и виртуозными приемами игры. В тот момент, когда нельзя было ожидать, Мацуи вдруг заиграла октавное *martellato*. Это было сделано в нужный момент! Зал откликнулся радостным и почти сладострастным стоном. Вообще, в звучании этой музыки угадывается тонкий и своеобразный эротизм, свойственный восточной культуре. Но опять же — мера! Музыка Мацуи чувственна, но не страстна. Ее игра абсолютно сознательна, но вводит слушателя в состояние некоего безмыслия. Концерт Мацуи это шоу, но без ярких и громких эффектов. В итоге слушатели получили очень цельное, проникающее впечатление и от музыки, и от личности артистки.

Кейко Мацуи, безусловно, человек очень талантливый. Это яркий и своеобразный музыкант, чрезвычайно опытный концертант. Решающее значение в сценическом образе играет ее женское обаяние и подлинная человеческая открытость. Мы любим органичную пластику и смелой простотой ее музыки. Любуемся ее непринужденностью в общении, ее естественностью и открытостью к своим слушателям, что мы так редко замечаем в себе и вокруг. Ведь не только за эффект релаксации любят музыку Кейко Мацуи ее восторженные почитатели. Есть в этой музыке что-то цельное, значимое и притягательное. ■



РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ

Член Международного Музыкального Совета,
член Европейского Музыкального Совета
в статусе Национального музыкального совета России



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



Фарадж КАРАЕВ:

ЗАПАДНОЕ В ВОСТОЧНОМ
ИЛИ ВОСТОЧНОСТЬ
В ЗАПАДНОМ?

Много непроясненного остается в так называемом «диалоге культур». Извечное противостояние Запад — Восток привычно разрешается в пользу «вестернизации». Но на просторах бывшей Российской, потом — Советской империи постепенно вызревали сложнейшие и совсем не однозначные формы взаимодействия различных интенций. Если европейская тонально-функциональная система казалась одновременно и непроницаемой стеной, и главным средством обеспечения неуклонного *Drang nach Osten*, то новые универсалии, открывшиеся в европейском музыкальном космосе XX века, обнаружили некую «глобальную предназначенность» и готовность в первую очередь слиться с тем самым Востоком, извечно манившим своей непознанной тайной. Русская музыка «о Востоке» — ярчайшая страница именно западной музыкальной культуры. Новое время предлагает абсолютно иные перспективы ментальности, отмеченные знаком диффузии генеральных смыслов совершенно разных музыкально-культурных пластов, проникающих друг в друга и образующих не знаемую ранее «сумму противоположностей».

Соната Фараджа Караева, родившаяся в восьмом десятилетии минувшего века, принадлежит к произведениям, созданным «с опережением». Сегодня мы возвращаемся мыслью к этому сочинению по прошествии времени. Это позволяет на отстоянии ощутить принципиальную новизну авторского предложения, феномен, ярко обозначивший радикальные изменения, путь от антагонизма к синергии в извечном соотношении Восток — Запад. Это было началом тенденции, прораставшей в разных культурах, но ярче всего — на просторах бывшей империи.

Статья доктора искусствоведения Рауфа Фархадова предполагала подзаголовок «Логика одного абсурда?». Знак вопроса — знак неокончателной проясненности проблемы, актуальность которой, однако, ясно обозначена в самом интонационном строе исследуемого сочинения.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

*Как-то в полночь, в час угрюмый полный тягостною думой,
Над старинными томами я склонялся в полусне,
Грезам странным отдавался, — вдруг неясный звук раздался,
Будто кто-то постучался — постучался в дверь ко мне.
«Это, верно, — прошептал я, — гость в полночной тишине,
Гость стучится в дверь ко мне»*

Эдгар По. «Ворон». Перевод К. Бальмонта

Соната для двух исполнителей Фараджа Караева. Более подробно: Соната для двух исполнителей: 1976, 45', два рояля, препарированный (третий) рояль или магнитофонная запись, колокола, вибрафон, магнитофонная запись. (Еще более детально: первая магнитофонная запись с фрагментом игры на препарированном рояле нужна в том случае, если нет возможности на сцене третьего препарированного рояля. Вторая магнитофонная запись — запись детского плача, о чем напомним в конце нашего текста). Фараджа Караева, которого каким только композитором

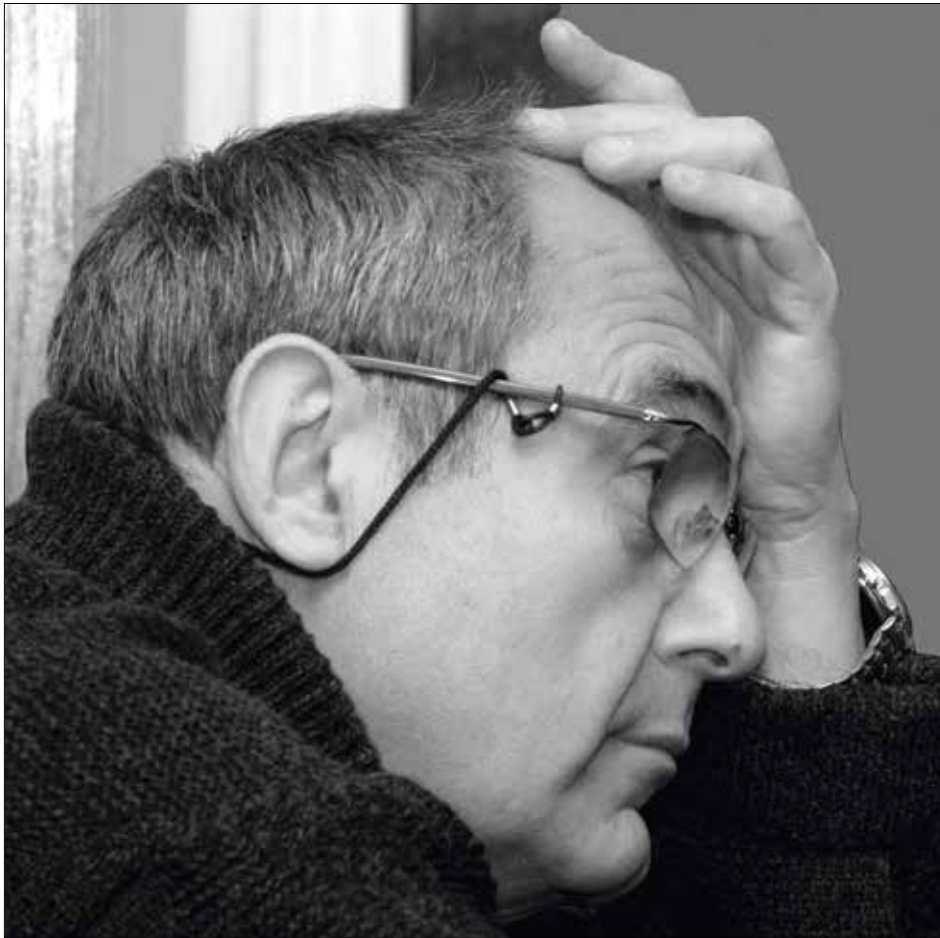
не называют (порой и сам он с изрядной, правда, долей иронией играет в эти названия): и русско-азербайджанским, и московско-бакинским, и сугубо европейским, и сугубо советским, и советско-постсоветским, и западно-восточным, и европейско-русско-азербайджанским, недавно дошло и до такого — южно-северный. Да и создавалась Соната хоть и в Баку — городе южном, жарком, но зимой 1975-го на не самой теплой апшеронской даче. Хотя все начиналось не с Сонаты, а с оперы... пока не настала типичная, черная, не холодно-зимняя бакинская полночь и в дело не вмешалась упавшая с полки книга.

Рауф Фархадов: Сидишь, значит, зимней, дачной полночью на своей бакинской даче, сидишь, оперу потихонечку пописываешь. Какую, к слову?

Фарадж Караев: Ну да, сию, оперу пописываю. Пытаюсь услышать «Утро третьего дня» по пьесе Жана Ануя «Эвридика».

РФ: У философа Башляра, кажется, что-то вроде того: тексты нельзя знать, о них можно лишь грезить. Наверное, и оперу нельзя знать, о ней можно только грезить?

ФК: Ну, как-то так. Скорее, грежу, чем сочиняю... Вдруг — то ли звук, то ли стук... Книга, плохо, видимо, лежащая, свалилась вдруг с полки, раскрывшись



аккурат на первой странице пушкинской «Полтавы». И вверху — строка из Байрона, взятая Александром Сергеевичем в виде эпитафии к «Полтаве»: «I love this sweet name» («Я люблю это нежное имя»).

РФ: Так здесь сразу три стука: стук книги, стук Пушкина, стук Байрона!!! Есть о чем задуматься, есть о чем поразмыслить, когда такие гости!

ФК: После этого все отбросил, будто что-то озарило, озарило в голове.

РФ: Замысел Сонаты?

Пожалуй, хватит. Для начала выбрать бы, разобраться, определиться с наименованием для самого композитора Фараджа Караева. Какое из разных, какое из равных? Н-да... Чего, однако, голову ломать? Есть ведь вариант во все времена бесприкрытый, во все времена актуальный, во все времена удобный для рассуждений и домыслов, философий и идеологий, смыслов и ощущений, но во все времена так и остающийся туманным, непроявленным, оставляющим благодатную почву для разных спекуляций, симуляций, конъюнктур и даже профанаций. Его и выберем, на нем и остановимся: западно-восточный. Хорош уже тем, что невесть что вмещает и подразумевает. Географически, мировоззренчески, философски, культурологически, эстетически,

этически, религиозно и т.д., и т.п. Этот заглавный эпитет столь запутан и неизбытен, что может предполагать, подразумевать и даже фантазийно предлагать любое и всякое. Вопрос лишь в том, каков оттенок фантазии. Фантазия, которая не имеет никакой связи ни с опытом, ни с абстракцией, или фантазия, которая при всей неуловимости и необъяснимости содержит свой вполне законченный и представляемый образ? Хорошо, если случится второе, потому что первое... Ну, это как паутина без паука. И все-таки, все-таки: Запад—Восток. Миф? Иллюзия? Возможность? А вдруг киплингское: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им никогда не сойтись»? Абсурд типа «западно-восточный ветер»? Ладно, пусть абсурд, но тогда только такой, как в миниатюре 1960-х годов писателя-драматурга-абсурдиста Славомира Мрожека.

На сцене занавес. Перед ним группа людей. Они что-то рассматривают на занавесе. Видно, что отдельные части занавеса периодически то там, то здесь вздымаются, колеблются, шевелятся, создавая необычные, причудливые формы, ходящие по занавесу вверх, вниз, вправо, влево. Выровнявшись и исчезнув в одном месте, эти изменчивые формы тотчас возникают в другом, и вслед за ними туда же перемещаются и люди, заинтересованные

загадочным и таинственным явлением. Они вначале аккуратно и осторожно трогают занавес, теребят перегородки, стремясь понять, что же там, за занавесом происходит? Но, не разгадав секрета, не выдерживают и срывают занавес. А сорвав, утыкаются в такую же группу людей, которая с противоположной стороны стремилась понять, так же перемещаясь, тыкая, пробуя на ощупь: что же происходит по ту сторону занавеса? Пожалуй, эта сценка — наиболее близкий образ положения дел и вещей в западной и восточной культурах.

Запад—Восток: абсурд не мешает жить, но мешает жить счастливо?

Допущу, что дилемма западного и восточного — это вопрос двух диалектик, одна из которых предполагает синтез, слияние, возникновение нового качества и итоговую общность, а вторая — несоединимость и неразрешимость антиномичной сути Запада и Востока. Диалектика, которая может стать и путем к чему-то уникальному, и дорогой к бессмыслице. Ведь Запад, при всем динамизме, внутренней конфликтности и беспокойстве, при всех философских, конфессиональных, этических и эстетических различиях, предельно центричен и абсолютарен, и в этом своем центризме и абсолютизме не приемлет всего иного, всего того, что внешне несхоже и отличается от собственной противоречивой привычности.

Что уж о Востоке, который, несмотря на свою многоликость и неоднородность, несмотря на внедрение и аккумуляцию западных технологических новшеств, ничего внутри не меняет, стабильно продлевая одни и те же ценности, традиции и, подобно нескончаемому ритуалу, воспроизводит один и тот же, тождественный самому себе тип ментальности и культуры.

Запад: открытость и мышление основаны на «неустойчивости неузнанного» (К. Ясперс), и всякое знание, всякое исследование — всегда вопрос интерпретации, а не приближения к истине, всегда проблема явления, а не сути вещей. Запад, где попытка постижения чего-то трансцендентного — не только радостное приближение к божественному и неземному, но и болезненный отказ от реального, наличного, одновременно — мучительное устранение личностного, индивидуального. Даже библия для Запада — прежде источник, стимул, знание, нечто этическое и эстетическое, а уж после — безусловность и откровение.

И Восток с его медитативным созерцанием вещей и предметов. Восток, чьи различные типы мировоззрений, чье многообразие, многоконфессиональность предназначены не для интеллектуальной или духовной борьбы, противоречий или напряженного самопознания, но для параллельного созерцания, герметизма и статичного дления. Восток, где отказ от собственного Я никогда не вступал в конфронтацию со священными книгами и не доставлял тяжких душевных мук и терзаний.

Запад с его библейским страданием как одной из главных человеческих ценностей исповедовал страдание — не как трагедию, но как путь к очищению. (Правда, у древних греков дорога к катарсису подразумевает исключительно дорогу трагедии. Но тут речь хоть и о Западе, однако Западе языческом, дохристианском).

Запад с извечным поиском чего-то такого, что могло бы придать существованию хоть какой-то смысл и оправдание, что наполнило бы содержанием промежуток между рождением и смертью. Запад с неперменным сомнением в высшей истине и пониманием того, что любая истина — продукт исторического требования, конкретного места и времени, и значит, та же герменевтика, толкование или трансформация.

И Восток со смиренным принятием факта, что все равны перед всевышним, и потому у каждого своя дорога, свой путь, а в конце — небеса или бездна, и, значит, страдание здесь ни при чем, значит, от него следует уходить и избавляться. Восток, где жизнь дана не для того, чтобы познать возможности свободы и разума, но выполнить предназначенные человеку долг и обязанность. Восток, на котором оправдание собственной жизни априори заложено принадлежностью к той или иной вере и религии.

Все это даже в малой степени не передает то отличное и полярное, что есть на Западе и Востоке. И отсюда, наверное, в сотый раз об одном и том же: кому или чему дано не просто преодолеть, но объединить, синтезировать, совместить все это? И отсюда же в тысячный раз все тот же перечень все тех же безответных вопросов: что дает больше в понимании западно-восточной общности — политика, искусство, религия или наука? Что скорее приведет к их слиянию: ежедневный поиск или искренняя вера в достижение этой цели? Как узнать, что быстрее поможет западно-восточному сплаву: сближение на почве религий, конфессий, этнографий или глобальное устранение культурных и законодательных различий и норм бытия?

Не меньше разного, противоречивого и в музыкальных традициях Запада и Востока. Начиная от противопоставления

темперации и нетемперации; многоголосия, гетерофонии и монодии; объективности, прозрачности формообразующих, структурных принципов и субъективности, импровизационности формопроцессов; динамического и статического типов развития; тенденции к четко выраженному завершению и тенденции к открытости музыкальной формы; квадратности и неквадратности метроритма; контрастно-синтетического, диалектического характера драматургии (по аналогии: теза–антитеза–синтез; или «сквозь тернии и борьбу к свету и звездам») и неконфликтного проистекания композиционной мысли (по принципу: одно за другим, следующее за следующим, без столкновений и контрастов) и кончая разницей между многовековой письменностью западной музыки и многовековой устной музыкальной историей Востока.

Существенно и несхожее отношение к основополагающему музыкальному понятию — звуку. Если для западного музыканта звук — пусть и первичная, но все же одна (наряду с ритмом, тональностью, гармонией, ладом, метром...) из материй, одна из музыкальных субстанций, то для музыканта восточного звук — фактически все. В идеале восточная композиция вообще способна состоять из одного-единственного тона, развертывание которого длится до бесконечности. Следовательно, и здесь можно предполагать лишь внешнее, поверхностное скрещивание обеих традиций, что, к слову, современным миром принимается лучше и быстрее всего: теперь одно лишь внешнее и ценится, признается, продается, потребляется.

Главное точно отмерить промежуток времени, который должен пройти между двумя событиями, фактами и явлениями, чтобы появился шанс для соединения одного с другим. Если временная последовательность, временная пропорция между соединениями соблюдена и просчитана, процесс синтеза осуществляется механически. Потому и не вызывает удивления, как со временем не связанные, разрозненные эпизоды, мгновения, фрагменты соединяются в некое подобие целого. И не только в реальности, но и в искусстве возможно исключительно внешнее — соотнесенное и выверенное во времени — сплавление разного с разным. В музыке, так вообще, после определенного расстояния конфликтные, противоречивые темы, созвучия, ритмы, лады, фактуры и образы способны к вполне мирному сочетанию и переплетению.

Кажется, что все сложнее и безнадежнее попытка универсального синтеза восточной и западной культур. Точнее, не «кажимость» это даже, а уже и безусловность. И, видимо, вопрос далее должен решаться не в виде поиска некоего мифического синтеза западного и восточного, но как возможность попытки обнаружить

некие скрытые закономерности, некие завуалированные ресурсы западного мышления в восточном и, наоборот, восточных принципов в западном искусстве. То есть не прожектерский синтез, не надуманное слияние двух противоположных традиций, но обнаружение и выявление в своем чужого, в родном другого. Или же, напротив, обнаружение и выявление в иноземном своего, в ином собственного. В чем-то тут применима мысль В. Задерацкого, высказанная, правда, по поводу интертекстуальности — «взаиморастворение знаков прошлого и настоящего»¹. Можно ведь и так: взаиморастворение восточных знаков в западных, взаиморастворение западных знаков в восточных.

Причем в творчестве некоторых теперешних композиторов стремления эти приобретают реальные воплощения, когда, допустим, произведение сугубо западное по строю и звучанию основано на медитативно-вариантном типе развертывания или — когда зримо-восточный опус структурируется западной техникой, которая несколько не противоречит вариантности или импровизационности восточной музыки. Такие сочинения не претендуют на звание синтетических, оставаясь, по сути, либо западными, либо восточными, но зато в них на сакральном уровне проявляются присущие восточному мышлению западные черты и, напротив, свойственная западной культуре глубинная восточность.

Соната ФК — западность в мугамном или мугамность в западном? Вот в чем вопрос. С чего начать?

Давайте начнем с приветов философу Жаку Дерриде, то есть с того, что более спорно и двусмысленно (привет в том плане, что двусмысленность, по его мнению, — родовая отметина любой культуры): *западность в мугамном*.

МУГАМ. Не вдаваясь в историческую дискуссию, можно, меж тем, констатировать, что мугам на Востоке, и в Азербайджане в частности, имеет многовековую традицию, передающуюся устным путем от поколения к поколению, от мастера к подмастерью, от учителя к ученику. Но в отличие от большинства устных музыкальных жанров мугам — явление профессиональное, требующее долгих лет обучения, постижения его

¹ Задерацкий В.: «Музыкальные идеи и образы минувшего века». М., 2014. С. 34.

Фрагмент III части Сонаты. Нотография всего произведения — Евгений ЩЕКОЛДИН

структурных, ладовых и мелодических закономерностей, виртуозного владения голосом или инструментом, глубокого знания восточной поэзии и философии. Вместе с тем, при строжайших формальных принципах мугамного искусства оно, прежде всего, — искусство импровизационное, искусство, построенное на неисчислимых вариантах развития первичного интонационного зачина. То есть априори природа мугама двойственна. Одна его сторона — та, что не есть нечто внешнее, обтекаемое и требующее перманентных уточнений. Мугам как некая безусловность и неизбежность. Другая — та, где царит импровизация, фантазия, структурное и формальное раскрепощение. Столетиями отшлифованная практика семи основных азербайджанских ладов (Раст, Шур, Сейгах, Чааргах, Баяты-Шираз, Хумаюн, Шюштер) и веками нарабатанная система — дестях — достигли нашего времени в безусловности и неизменности. От стихийности и импровизационности мугамная непредсказуемость в каждом исполнении, первозданность и ни на что предыдущее непохожесть. Подобно джазовому импровизу, где произведение творится прямо здесь и сейчас и более никогда не повторится. С одной стороны, мугам — канон и неизбежность, с другой — его всякий раз новизна и единичность. Вот уж и вправду, два в одном! В определенном контексте концепция мугама в чем-то сопоставима с концепцией контролируемой алеаторики, когда при достаточно большой свободе отдельных фрагментов и эпизодов жестко соблюдаются как структурные особенности фрагментов и эпизодов, так и закономерности формы в целом. При определенных условиях варибельность, подвижность, открытость, изменчивость, мобильность мугамной формы в чем-то сродни и «открытому произведению» У. Эко, и пост-опусной, сверх-опусной, над-опусной музыке Д. Куртага, испытавшей влияние идей П. Булеза, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, пришедших к пониманию «открытой формы», «произведению как процесса», к тому, что композиция — подвижная и мобильная вещь, которая не должна иметь одну-единственную структуру и точное время исполнения. «Она должна каждый раз идти собственным путем». Практически, как и в мугаме: всякий раз — собственный путь.

Остановимся. Как не очень умно множить различия и разности, так, пожалуй, неверно множить общности и похожести.

СОНАТА. Не вдаваясь в затяжную полемику вокруг Сонаты, можно, меж тем, констатировать, что жанр сонаты имеет менее долгую, чем мугам, историю. Наверное, потому и ФК позволил весьма полное толкование жанра, когда от самого жанра остался лишь некий

исторический шлейф, некая интеллектуальная отсылка к прошлому.

Некогда одна из функций музыки была функцией утешительной, функцией, снимающей напряжение и беспокойство. Не исключаю, что и название — *соната* — та самая возможность слушательского утешения и снятия беспокойства, когда в новом, незнакомом звукомире караевского опуса в мятущемся сознании возникает далекий контур прошлого, за который можно зацепиться и немного утешиться. Таки соната, таки не *группен*, не *штюкен*, не *трюкен!* Распознаваемое, стародавнее, прекраснородное! М. Высоцкая пишет, что названия караевских опусов «*Соната, Концерт, Симфония* — ... *мыслятся, скорее, как метафора, воспоминание о генезисе, семантике жанрового имени*»². Видимо, это не сама соната во всем ее классическом блеске и великолепии, а караевская игра в сонату, ну, или в музыку для сонаты (к слову, игра в жанр или название нынче занятие у композиторов — взять, к примеру, творчество участников АСМ-2 — более чем модное и актуальное).

Впрочем, не жанр нас заботит, а иное: что есть необычного, парадоксального в совершенно западной по технологии и концепции Сонаты, что позволяет говорить о ее внутренней мугамности, о ее эзотерическо-мугамном наполнении?

Вообще-то, о мугамности этого опуса впервые заговорили аж в середине 1980-х, заметив перемены караевского мышления в Сонате: «*На смену концентрации информативности при уплотненном времени музыкального тока приходит принцип рассредоточенности, распыленности тематизма, выраженный экстенсивный тип развития материала... Быть может, корни нового подхода следует искать в азербайджанском мугаме?*»³ Продолжим, стало быть, искать ответ на заданный вопрос и развивать тему.

Аргумент первый: сам образно-звуковой строй Сонаты.

Он в Сонате такой: статика, медитативность, неспешность и сосредоточенность развертывания, концентрация на внутреннем и глубинном, толкование звука и как праисточка и как единственной коммуникации с внешним и сторонним. Караевская Соната не терпит поспешности, ей чужды перепады, контрасты, противоречия. Дление, растворение или переход из состояния в состояние, являющееся, по сути, длительным погружением в один и тот же строй мысли и чувства. От звука к звуку, от структуры к структуре, от фрагмента к фрагменту, от медитации к медитации, от одного и того же к одному и тому же. Но при этом

не философия тождества, но философия различия: одно и то же — казалось бы, да! — только всякий раз, на всяком отрезке — не одинаковым образом. Различия чаще на уровне мысли, ощущения чаще на уровне события, момента; реже — на уровне языка и его генерализирующей обобщающей функции. Отсюда, видимо, и полное ощущение свободного формодвижения и отсутствия умозрительных конструирований. И это в опусе, который чисто по-западному конструирован и структурирован. Здесь все внутри тишины, статики и некоего неспешного обряда.

Теперь перечитайте первый аргумент заново и замените слово «соната» на слово «мугам». Ничего не меняя. Это все о них, точь-в-точь: что о мугаме, что о Сонате ФК. Странно, что ФК не назвал Сонату мугамной.

Аргумент второй: музыкальное время Сонаты.

Та же Высоцкая верно подмечает: «*Одним из важнейших композиционных открытий Сонаты явилось новое для Караева слышание музыкального времени, его понимание процесса wie die Zeit vergeht («... как течет время...») — так называется статья К. Штокхаузена...*. Концепция «ставшего» времени как логическая субстанциональная основа структурирования звукового пространства реализована в протяженной слитноциклической композиции, по длительности звучания превышающей любое из предшествующих сочинений»⁴. Собственно, и я некогда о том же: «*У Е. Шварца есть «Сказка о потерянном времени».* У Ф. Караева — *Соната о времени застывшем*»⁵.

Соната, по авторской версии, должна длиться не менее 42–45 минут. Однако при слушании караевского сочинения ощущение реального времени исчезает. Идея статичного процесса или длительного развертывания, условно соотношенного с композиционной формой, приводит к тому, что каждый раз время Сонаты течет по-разному. В зависимости от темперамента, мышления, психологии, ментальности, толкования, артистизма, возможностей (и даже настроения, и даже физического состояния) исполнителей оно может восприниматься сжатым и концентрированным (когда возникает впечатление, что прошло не более пятидесяти минут, тогда как музыка звучала значительно больше и дольше); может быть протяженным и длинным (вместо сорока минут ощущение полутора-двух часов); может порой вообще не восприниматься (погружение в медитативно-звуковое пространство растворит минуты и часы); может остановиться на каком-то

² Высоцкая М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». М., 2012. С. 39.

³ Фельзер О., Бретаницкая А.: «Фарадж Караев (эскиз портрета)». В сб.: «Композиторы союзных республик». Вып. 5. М. 1986. С. 156.

⁴ Высоцкая М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». С. 203.

⁵ Из аннотации Р. Фархадова к авторскому компакт-диску ФК.

одном месте и далее не сдвигаться (долгое отсутствие контрастов и перепадов способно ввести в состояние оцепенения); может вызвать раздражение и желание прерваться (в силу монотонии и монотонности); может, напротив, способствовать желанию длиться и проистекания (когда возникает необходимость продлить состояние, удержать исчезающее мгновение); может, что уж кажется вовсе невозможным, переходить в пространство — или становиться пространством (когда оно, время, буквально зависает в пространстве между, например, отзвуками медленных, долгих диатонических аккордов второй части).

Время в Сонате теряет свою одно-векторность и последовательность, будто растекаясь в разных направлениях. Говорят, язык — подручное разума. В случае караевского опуса: время — подручное медитативно-статичного пространства Сонаты. Если принять, что время, например, это некая «вещь в себе», то в Сонате эта «вещь в себе» стирается в едином звуковом поле караевской музыки. Можно и по-другому. Время в Сонате — понятие, пространство — дефиниция. Так они к друг к другу и относятся, как понятие к его толкованию.

Теперь сделайте наоборот: перечитайте второй аргумент и замените слово «соната» на слово «мугам». Ничего не меняя. Точь-в-точь. Странно, что ФК не объявил еще мугамную сонатность.

Какова разница между «внимать» и «слушать»? В первом — это еще и осознавать, понимать, проникать. Во втором — просто слушать. Соната — вариант второй. Как и мугам. Просто слушать. Время либо исчезает, либо застывает.

Аргумент третий: вариантность, как один из главных принципов развития материала.

Помню, как известный на Востоке мугамист рассказывал в одной из телепередач, что, исполняя мугам, он порой не знает, каким именно будет следующий мугамный элемент, однако в целом всю мугамную процессию отчетливо слышит и представляет. И из неторопливого проигрывания различных звуковых вариантов, произрастающих из единого инварианта, возникает длительная вариантно-мугамная вязь, складывающаяся в итоге в целостное мугамное полотно. Вместе с тем, явление художественного целого в мугаме, в отличие от аристотелевского постулата («целое больше суммы своих частей»), не больше суммы составляющих его частей (вариантов). Целое тут полностью адекватно и тождественно вариантам, пропетым или проигранным на инструменте. Возможно, поэтому в движении мугамной формы преобладающим становится не развитие, а саморазвитие, осуществляемое как бесконечная

вариантная цепь одного и того же (но, как было сказано, неодинаковым образом).

Практически аналогичное наблюдается и в Сонате. То же самое ощущение постоянно пробующих, постоянно возвращаемых, постоянно интонационно, гармонически, ритмически, сонористически, пуантилистически, артикуляционно, формально, синтаксически и т. п. варьируемых, различно повторяющихся — крайне важных для композитора — мыслей, структур, групп, фраз, деталей, нюансов. ФК явно интересуется не столько развитием (и даже не результатом развития) музыкальной идеи, сколько вариантностью множественности всякий раз чуть изменяющихся повторов. Оттого и различные в Сонате отдельные группы, фрагменты, структуры (и даже аккорды) по значимости, удельному композиционному весу не менее важны, чем форма в целом. Композиционные варианты, возникающие в процессе движения Сонаты, если и не совсем равны целому, все одно, уступают ему самую малость.

В немалой степени подобная многовариантность Сонаты предопределена (запрограммирована) и той комбинированной композиционной техникой, которую ФК использует в сочинении. Правда, из всего западно-технологического арсенала ФК выбирает лишь такое, что легко соотносится с мугамной вариантностью (и импровизационностью, но о ней — ниже): алеаторика, пуантилизм, эпизодическая сонорика, и все это под строгим контролем серийных принципов и конструкций. То есть выбирает те виды технологий, не просто допускающих, подразумевающих, но требующих вариантного ресурса и потенциала (и даже дискурса). Как, допустим, существуют некие объективные условия нашего мышления, создающие возможность наших субъективизмов и индивидуализаций, так существует и объективная мугамная вариантность, создающая возможности субъективных реализаций западных технологий в восточном, европейских композиционных принципов в мугамном.

Аргумент четвертый. Импровизационность — еще один композиционный аспект Сонаты. Если кто-то будет слушать Сонату ФК впервые, то с начальных тактов вполне может возникнуть ощущение не вступления, не зачина, а продолжения ранее прерванной и только что подхваченной, свободно развиваемой импровизации. Чувство, которое усиливается, когда позднее к партии первого рояля присоединяется второй. (И это при том, что обе «импровизационные» партии подчинены и принципам канона, и логике серийных рядов!). Чем дальше, тем импровизационнее и раскованнее. «Со второй половины партии обоих инструментов интерпретируются с еще большей

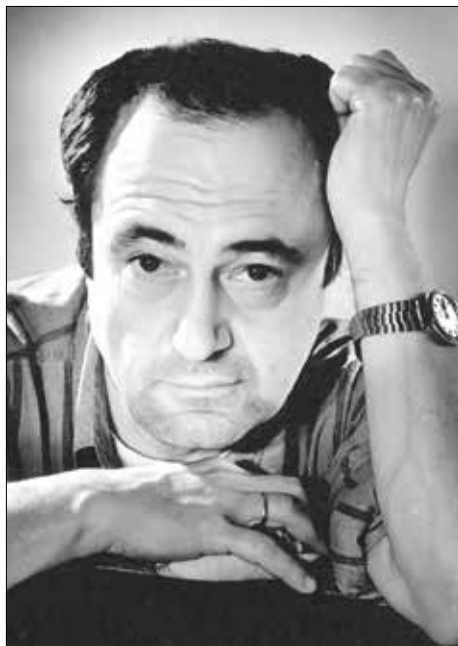
импровизационностью... Степень временной алеаторической свободы продолжает возрастать по мере приближения к концу части, когда исчезает традиционная графика, взамен которой автор предлагает буквенные обозначения звуков»⁶.

Чем более дело движется к финальным тактам заключительной, четвертой части, тем сильнее и сильнее впечатление, что музыкальный текст, как и сама музыкальная драматургия (композиция, форма) возникают прямо сейчас, здесь и теперь. Кажется, что не композитор, не автор Сонаты, а исполнители по ходу развития стихийно творят музыку, создавая для этого разнообразные структурные, звуковые, ритмические и артикуляционные игры. Будто не композитор, а исполнители спонтанно, по ходу определяют направление эмоций, мыслей, построение фраз, использование того или иного контекста, звука, группы звуков. Слово не автор, а исполнители мгновенно придумывают в какую бы форму облечь, каким бы способом выразить свои замыслы и фантазии.

Понятно, что все основные процессы и фазы развертывания-движения Сонаты, все ее формальные и структурные особенности, все сонатно-алеаторические игры и образы свободного интонационного течения композитором и контролируются, и регламентируются, и рационально выверяются⁷. Но речь тут о становлении музыкальной мысли, где зачастую невозможно предположить последующий исполнительский ход или решение и где, как в мугамной импровизации, направление определяет не внезапный импульс, ритм или неожиданный интонационный поворот, а перманентное перетекание звука в звук... И сосредоточенность, концентрированность на таком перетекании как в мугамной, так и в данной сонатной импровизации, порой важнее и занимательнее, нежели большинство иных разнообразных контекстов и подтекстов Сонаты. Отсюда — от этого преддолгого, предлинного перетекания — и прямо-таки мистическое ощущение окружающего пространства, звучащего и вибрирующего не менее самой импровизации. Это-то соотношение звучаще-вибрирующей тишины и эскапистского (замкнутого на себе) звукового феномена и определяет конструктивную роль импровизации как в Сонате, так и в мугаме.

⁶ Высоцкая М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». С. 205.

⁷ О чем как-то в личной беседе и упомянул и сам ФК: работая над Сонатой, он с математической точностью выверял не только временные промежутки между различными группами звуков, заключенными в алеаторические квадраты и круги, но и буквально исчислял все возможные варианты исполнительских импровизаций, чтобы они органично вписались в дальнейшую организацию музыкальной ткани.



▲ Фарадж Караев. 1976

Далее—омугамности в западном

Что еще более спорно и еще более двусмысленно.

Аргумент первый и единственный. Мугамный контекст внутри западных принципов формотворения.

Политехнологичность Сонаты в какой-то мере определила и многомерность ее формы. Фактически каждый эпизод, сегмент, раздел Сонаты имеет собственную структуру и организацию. В глобальном плане всю форму Сонаты (как, собственно, и каждой ее части) можно бы было назвать рапсодической. Хотя в этом свободно-рапсодическом движении немало разных подформ, репризностей, двух-трехчастностей, прелюдийностей и даже периодичностей. Высоцкая характеризует композиционный план Сонаты как «слитноциклический». Но, пожалуй, наиболее верным будет сказать о форме караевского опуса термином Ю. Холопова: «индивидуальный проект». То есть это та самая форма, которая единична, уникальна и более неповторяема. И все бы так, и все бы именно так... Но вот опять же к Высоцкой: «*Вариантная множественность реализации текста как следствие алеаторического процесса становится фундаментальным основанием принципиально незамкнутой, открытой в бесконечность формы Сонаты*»⁸. А после Высоцкой, опять же к мугаму.

Формально не только весь мугам, но при исполнительском желании любой

⁸ Высоцкая М.: «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев». С. 203.

отдельно взятый импровизационный его раздел может длиться, в принципе, до бесконечности. Чем порой хорошие исполнители пользуются с лихвой, растягивая мугамное удовольствие до нескольких часов. Вообще, структурная открытость и незамкнутость импровизационных разделов мугама — колоссальный соблазн для исполнителей потерять чувство времени и завершенности.

Если взять самый последний наш абзац, перечитать и, ничего не в нем трогать, лишь заменить слово «мугам» на слово «соната», то в остатке это и будет, это и выйдет: название и характеристика формы караевского произведения.

Вариантно-импровизационная, мобильно-подвижная, устремленная в бесконечность и открытая для разных толкований и интерпретаций. Всякий раз — индивидуальная, всякий раз — невозможная дважды.

В итоге, Фарадж Караев — западно-восточный композитор? Или...

Или, по всей видимости, тайна Запад-Восток так навсегда и останется одной из величайших культурных тайн человечества. Что, наверное, хорошо и для Запада, и для Востока, и для самого человечества. Потому что, чем больше в процессе исторического развития человечество накапливает знаний, опыта, умения, тем сильнее нуждается оно в некоей исторической тайне, где можно измыслить те блаженные времена, тот золотой человеческий век, когда появились поэзии, живопись, скульптура, когда возникло искусство, когда была рождена музыка. Видимо, потому же осознание западно-восточного синтеза никогда невозможно целиком и полностью, это всегда лишь попытка, всегда только возможность и предположение, рядом с которым неизменно предположение иное, не менее значимое и серьезное. Ну, а стремление что-то понять в этом синтезе — суть стремление ощутить в музыке как ее прошлое, так и настоящее в виде перспективы музыкального будущего.

P. S. или ПостСонаты...

По сути в предлагаемом тексте затронут лишь один аспект Сонаты ФК, тогда как анализ ее предполагает значительный круг проблем и вопросов. Совершенно не затронута важная роль в драматургии Сонаты анаграммы женского имени, магнитной ленты с детским плачем⁹, препарированного рояля, тем-

⁹ К слову, о детском плаче. «Если музыка может принять в себя окружающие звуки и они ей не мешают, то это современная музыка. Если же, как в случае с музыкой Бетховена, плач ребенка или кашель слушателю мешают, понятно, что

бровой концепции, двойного цитирования: М. Глинка — О. Фельзер — парафраза темы «Я помню чудное мгновенье» в двенадцатитоновой фельзеровской гармонизации (из фельзеровской же сонаты для фортепиано). Не затронута и тема оригинальнейшей графической партитуры сонаты — приветы Кейджу, Буссотти, Кагелю, Брауну и особенно Краму, о которых у ФК в те годы информация была практически нулевой, и фактически это его собственное изобретение. Да много еще чего было не сказано и не затронуту...

Год Сонаты — 1976-й. А лет за десять до ее создания отец Фараджа — Кара Караев, выдающийся советский и азербайджанский композитор — написал два сочинения, определившие два главных пути развития национальной композиторской традиции. Одно из них — Третья симфония (1965). Опус, где Караев-старший использовал додекафонную технику письма, соединив ее с интонациями, ритмикой и созвучиями ашугской музыки. И Симфония эта дала направление, которое можно обозначить как сплав зримо-национального элемента (мелодики, ритмики, лада, тембрики...) с новейшими композиционными технологиями и средствами выразительности. Путь, на мой взгляд, не самый сложный и не требующий особого композиторского мастерства и таланта. Другое — Скрипичный концерт (1967), в котором додекафонное письмо соединено с глубинными принципами национального искусства (вариантностью, медитативностью, формальными признаками мугама, складом национального музыкального мышления...) Путь, избегающий прямых фольклорных аналогий, деклараций, апелляций и спекуляций и немислимый без серьезнейшей композиторской работы.

Соната ФК — линия Скрипичного концерта, линия погружения в глубины национальной специфики и национальных музыкальных принципов, линия пристального изучения и знания новейших композиционных технологий и возможностей.

Год Сонаты 1976-й. Год, после которого творческая (не исключаю, что не только творческая) жизнь ФК разделилась на **до** и **после**. Все, что до Сонаты, — это словно чуть в иной жизни и чуть в ином времени. Все, что после...

Все, что после, — продолжается и развивается. (Хотя, конечно, скучает, ох как скучает по старинным томам, страным грезам, неясным звукам, стукам в дверь...) ■

Как-то в полночь... (da capo...) ■

это не современная музыка» (Дж. Кейдж). В кн.: Костелянец Р.: «Разговоры с Кейджем». Пер. с англ. М., 2015. С. 280.



Ольга МЕЧЕТИНА:

«АВТОРИТЕТ ПЕДАГОГА ДОЛЖЕН БЫТЬ АБСОЛЮТНЫМ»

Ольга Евгеньевна Мечетина — педагог, широко известный в нашей стране «от столиц до самых окраин». В списке ее учеников и студентов немало ярких, звездных имен: достаточно назвать Андрея Гугнина, Елену Тарасову, Елизавету Иванову... Ее дочь, блистательная Екатерина Мечетина, является одним из лидеров современного отечественного фортепианного искусства.

Особое место в деятельности Ольги Евгеньевны занимает методическая работа. Она, как заведующая фортепианным отделением ДМШ Академического музыкального училища при Московской консерватории, является автором целого ряда программ, которые в настоящее время активно внедряются во всех отечественных ДМШ и ДШИ. Ее многочисленные поездки по России, мастер-классы, работа в жюри конкурсов имеют огромное просветительское значение.

Во время нашего интервью, которое проходило в легендарной Мерзляковке, в класс постоянно заглядывали ученики Ольги Евгеньевны. Все они, узнавая о цели моего присутствия, наперебой стремились рассказать о своем учителе, поделиться уважением и восхищением. С еще большей теплотой сама Ольга Евгеньевна рассказывала о своих подопечных. Наверное, именно в таких искренних отношениях с учениками и лежит секрет педагогического дара.

— Традиционное начало беседы: как Вы начинали свой путь в мире музыки?

— Моя семья была абсолютно «немузыкальная». Отец — конструктор танков, прошел всю войну, закончил бронетанковую академию. Он был очень серьезным человеком, но крайне далеким от мира музыки: эту профессию он не понимал. Если бы не мама, я, вероятно, не стала бы музыкантом.

Первой учиться музыке начала моя старшая сестра. Глядя на нее, я самостоятельно сделала первые шаги: выучила ноты, стала подбирать что-то на фортепиано. Мама не могла этого не заметить, так как была педагогом по образованию. И она, и мой папа (он в молодости работал преподавателем в сельской школе) обладали даром четкого и внятного объяснения. Преподавательская «жилка», думаю, передалась мне от них. Родители моих учеников часто говорят, что я хорошо «раскладываю по полочкам» весь материал, а это — одна из основ результативной педагогики. От меня, в свою очередь, этот дар передался дочери.

Сначала меня отдали в балет: там я впервые смогла выразить себя через искусство. Затем настал черед музыкальной школы, и я пришла в нее уже отчасти подготовленной. На первом уроке сольфеджио выяснилось, что у меня абсолютный слух: я уверенно угадывала все ноты, хотя и не могла понять, как это происходит. Занятия были для меня очень легкими, я все схватывала на лету. Помню, что мне



хотелось одновременно и играть, и танцевать: руками исполняла вальс, а ногами пыталась изобразить соответствующие танцевальные фигуры.

Моя первая учительница была совсем молодой, ей было всего 20 лет. Тогда она только пришла работать в музыкальную школу после училища, и ей сразу дали 20 первоклассников. С позиций моего сегодняшнего опыта я понимаю, в какой тяжелой ситуации она тогда оказалась. Работать над постановкой рук одновременно с таким количеством учеников, не имея при этом должного опыта, — задача наитруднейшая.

Наша семья в связи с профессией отца неоднократно переезжала из города в город. Я училась, таким образом, в разных местах: начинала в Кургане, завершила курс музыкальной школы в Ленинграде и, наконец, закончила училище при Московской консерватории, где сейчас и работаю.

— После окончания училища вы поступили в Горьковскую (ныне — Нижегородскую) консерваторию в класс Берты Соломоновны Маранц. Чем Вам запомнились эти годы?

— Мой дальнейший путь был достаточно сложным. Я окончила училище в 1972 году, но в тот год конкурс в Московскую консерваторию был огромным: возможно, это было связано с юбилеем образования СССР, в рамках празднования которого значительная часть мест была отдана представителям союзных республик. После сдачи специальности осталось лишь 4 человека, и я была в их числе. «Подрезали» меня уже на экзамене по истории: видимо, в тот год нужно было взять другого. Кроме того, у моего преподавателя в училище, Натальи Григорьевны Суловой, тогда только закончившей аспирантуру, я была первой поступающей в консерваторию, а это требует определенного опыта. Сейчас я, конечно же, осознаю всю сложность процесса поступления и соответствующим образом готовлю своих студентов, но все равно многое случается непредсказуемо.

Я решила поступать на следующий год, учила новую трудную программу, в которую входили, к примеру, «Симфонические этюды» Шумана. Сложность была в том, что мне негде было обыгрываться: училище я уже официально закончила, со мной занималась только преподаватель по фортепиано. Это сейчас в нашем училище можно поступить на год стажировки и готовиться к повторному поступлению в консерваторию, но тогда такой практики не существовало.

В какой-то момент мы решили, что лучше исполнять прошлогоднюю программу, и это было роковой ошибкой: на экзамене по специальности в Московской консерватории я получила двойку. Сейчас

я хорошо осознаю, насколько цепким бывает педагогическое восприятие: комиссия запомнила меня и мою программу с прошлой попытки, и у нее появились закономерные вопросы. С позиций моего нынешнего опыта я могу прекрасно понять подобное решение. В то время, естественно, это стало для меня сильным потрясением, было очень больно и обидно. У меня с детства был «комплекс отличницы», я всегда училась на пятерки, все успевала, была всегда впереди, и вдруг — два провала подряд!

Н. Г. Сулова после таких неудач посоветовала мне поступать в Горьковскую консерваторию. Туда я поехала без какого-либо энтузиазма: думала, что надо уже просто где-нибудь учиться ради «бумажки». На экзаменах меня останавливали в каждой пьесе буквально после пары строчек: играю Баха — стучат по столу, просят следующее, играю сонату, этюд — то же самое. Я подумала, что и здесь провал, но оказалось иначе: моя игра с первых нот так понравилась комиссии, что они просто не считали необходимым слушать до конца. Я получила отличные оценки по всем дисциплинам, а затем мне сказали, что я могу писать заявление в класс Берты Соломоновны Маранц — она меня услышала и готова была взять. Берта Соломоновна была легендарным педагогом, ученицей и ассистенткой самого Г. Г. Нейгауза. Оказаться в ее классе мечтали многие, и это было большим везением.

Таким образом, в Нижнем Новгороде, который тогда был Горьким, ко мне отнеслись с большой теплотой и пониманием. Позже, в конце первого курса Берта Соломоновна говорила, что мне необходимо переводиться в Московскую консерваторию, что именно там мое место. Я тогда еще не могла спокойно думать об этом, мне казалось, что придется опять пережить провал. Кроме того, я очень высоко ценила моего профессора как превосходного, глубокого музыканта, и никуда из Горького не уезжала. В аспирантуру, к сожалению, я не поступала, хотя и получила рекомендацию, как тогда было принято. На пятом курсе я была уже замужем и ждала появления на свет Кати.

Берта Соломоновна запомнилась мне своей человечностью, простотой и искренностью в общении. Ей было совершенно чужды любые формы самовосхваления. Эти же качества она ценила и в своих учениках. Благодаря творческому контакту с таким музыкантом годы, проведенные в Нижнем Новгороде, я вспоминаю с большой теплотой.

— После окончания консерватории Вы сразу выбрали для себя педагогическую стезю? Известно, что многие молодые музыканты стремятся в первую очередь к исполнительской карьере.

— Да, я вполне осознанно стремилась к преподавательской работе. Интерес к ней был с самого детства: я сажала кукол вокруг инструмента, играла за них маленькие пьески, а затем выставляла оценки в журнал. Любовь к музыке была всепоглощающей: помню, с каким трепетом я открывала новые ноты, полученные по почте, в предвкушении того, как они зазвучат в моем исполнении. В то же время, мне недоставало базовых исполнительских навыков, серьезной основы, которую моя первая учительница в Кургане просто не могла дать в силу своей неопытности. Я понимала, что недостаточно подготовлена к исполнительской карьере, адекватно оценивала собственные возможности.

С моей дочерью все было совсем по-другому, так как я уже осознавала необходимость серьезных базовых навыков, закладываемых с раннего детства, прохождения сотен этюдов и упражнений, серьезной работы над постановкой рук.

— Таким образом, Екатерина с младенчества была ориентирована на профессию музыканта?

— С ней не могло быть иначе. Еще не родившись, она уже отбивала ножками такт в «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова, которую я исполняла на госэкзамене, будучи «в положении». Ярчайшая одаренность проявлялась во многих аспектах. Катя сама себе пела колыбельные, при этом исполняла их низким басом, подражая голосу отца. Уже в два года научилась читать, причем не по слогам, а сразу схватывая все слово. Моментально угадывала любые мелодии, от русских народных песен до симфоний Бетховена. Сама подходила к роялю и подбирала любимые темы. Не заниматься серьезно музыкой с таким ребенком было бы преступлением.

Я тогда работала в ДМШ им. Мясковского (сейчас это МГКМИ им. Шопена) и однажды привела на педсовет трехлетнюю Катю, так как ее не с кем было оставить в тот день. Она походила по классу, а затем направилась к роялю и стала исполнять разные подобранные ею песенки. Это так потрясло моих коллег, что они готовы были немедленно взять ее в ученики. В четыре года Катя поступила на подготовительное отделение в эту школу.

— Во многих музыкальных династиях родители предпочитают самостоятельно заниматься с детьми, по крайней мере, до подросткового возраста. У Вас не было такого желания?

— Нет, я с большим уважением отношусь к моим коллегам и отнюдь не считаю себя лучшим, «единственным в мире» педагогом. Конечно, до семи лет было



▲ С юной Еленой Тарасовой, ныне — известной пианисткой, преподавателем Московской консерватории



▲ На уроке

удобнее, чтобы Катя находилась под моим присмотром там, где я работала, но затем я без колебаний отвела ее в ЦМШ. Мысль о том, что я сама буду ее преподавателем, даже не возникала. Моя роль была лишь вспомогательной.

В ЦМШ Катя училась у Тамары Леонидовны Колосс, знаменитого педагога. Подчеркну, что я никогда не говорила что-либо вопреки ее мнению, ее замечаниям, так как я убеждена, что авторитет преподавателя должен быть абсолютным, ученик должен испытывать полное к нему доверие. Более того, я сама немало почерпнула из методики Т. Л. Колосс за то время, пока Катя у нее училась. Я помогала дочери лишь с домашними занятиями: оставляла ей тетрадь, в которой четко и подробно расписывала, что она должна сделать: как учить ту или иную

пьесу, сколько времени на это потратить. Позднее Катя призналась, что ей это было очень полезно.

Трудности возникли лишь в третьем классе: начался переходный возраст, появилось стремление к самостоятельности, желание сделать что-то наперекор родителям, отстаивание собственного мнения. Я сказала Кате, что она может сама выбирать, будет ли она музыкантом, но непрофессионалу не нужно учиться в ЦМШ, достаточно музыкальной школы во дворе. Свой роля при этом я пообещала закрыть на ключ — для любительских занятий он не нужен. Мою дочь это, наверное, испугало, и она продолжила свой музыкальный путь. Вскоре она выиграла Гран-при на своем первом конкурсе в Италии, что помогло ей поверить в собственные силы.

— **Какие качества Вы цените в юных музыкантах? Какие, наоборот, мешают Вам в педагогической работе?**

— Я очень ценю самостоятельность, отстаивание собственного мнения, активную творческую позицию. Воспитать, раскрыть индивидуальность ученика — важнейшая задача для любого педагога. Можно привести в пример класс С. Л. Доренского, за долгие годы выпустившего целую плеяду звездных пианистов. У каждого из них — свой неповторимый творческий облик.

С другой стороны, я не люблю вялых, заторможенных, неэмоциональных музыкантов. Я сама очень «быстрый» человек, и своих учеников хотела бы видеть такими же. Конечно, у меня бывали студенты с пониженной эмоциональностью, которые схватывали все достаточно медленно, мне с ними работало тяжело, так как я полностью «выкладывалась» на таких уроках, но практически ничего не получала взамен. Если есть выбор, я стараюсь взять к себе активных, живых, умных учеников.

— **Вы работаете и в школе, и в училище. Какая возрастная группа Вам ближе как педагогу?**

— Мне в равной степени нравится работать и с детьми, и с молодежью. Тем не менее, методические принципы совершенно различны, и многие мои коллеги выбирают что-то одно: кто-то посвящает себя детям, другие предпочитают заниматься с взрослыми музыкантами. Идеальный вариант, когда мне удается вести ребенка от первого класса школы до выпускного курса училища, но таких учеников у меня немного. Когда студент впервые приходит ко мне только в училище, около года мы «привыкаем» друг к другу, а уже на четвертом курсе необходимо целенаправленно готовить экзаменационную программу и думать

о поступлении в консерваторию. Времени для продуктивного творческого взаимодействия остается не так много.

— **В Москве соперничают несколько школ для одаренных музыкантов. ЦМШ славится своей конкурентной, «звездной» средой, Гнесинский колледж ценят за спокойную творческую атмосферу. В чем вы видите сильные стороны АМУ при Московской консерватории?**

— Я не думаю, что мы можем конкурировать с ЦМШ, которая, безусловно, является элитным учреждением и по праву занимает лидирующие позиции в детском музыкальном образовании. Тем не менее, мы сильно отличаемся в организационных аспектах. Наша ДМШ — это единственная музыкальная школа при консерватории в России, в которой не проходят цикл общеобразовательных предметов. Дети параллельно посещают обычные школы, и после седьмого класса могут выбрать, продолжать ли им музыкальное образование. Немаловажно и то, что диплом нашего училища дает право преподавать. Особо следует отметить и атмосферу в нашей Мерзляковке — она всегда была исключительно дружелюбной, творческой и родной. Почти все преподаватели — бывшие выпускники, и в преемственности традиций образования наша сила.

Также наша школа является «образцовой» для всех ДМШ и ДШИ России, на нашей базе создаются новые программы и Федеральные государственные требования. Как руководитель фортепианного отдела школы я непосредственно занималась их разработкой.

Более 70 процентов выпускников школы поступают затем в училище. Я, однако, никогда не оказываю давления на своих учеников, вынуждая их избирать путь профессионального музыканта. Важно, чтобы ребенок хорошо успевал и в обычной школе, был развитым и образованным во многих сферах. Так, некоторое время назад у меня училась девочка из Нефтеюганска, и в 8 классе у нее возникли определенные трудности: она перестала регулярно заниматься, и результаты, как следствие, были далеко не лучшими. Вопрос о ее будущей профессии был для меня открыт. Я узнала, что в детстве она увлекалась рисованием, и попросила ее показать мне свои работы, в которых увидела яркий художественный дар. Серьезно поговорив с ней, я рекомендовала показать эти работы художникам. В итоге она с большим успехом поступила в Строгановское училище и много раз благодарила меня за тот совет.

Для меня важно, чтобы ученики раскрылись в наиболее близкой для них сфере, и это не обязательно музыка.

Конечно, когда они поступают в консерваторию, я испытываю огромную радость. Мои ученики знают, что я искренне поддерживаю их и всем сердцем переживаю за них, когда идут вступительные экзамены.

— *Вы говорили, что Вашей дочери очень помог ее первый конкурс. Многие, однако, считают конкурсы абсолютным злом, особенно для детей. Каково Ваше отношение к этой проблеме?*

— Когда Катя участвовала в этом конкурсе, было совсем другое время. Еще был Советский Союз, где ее победа стала настоящей сенсацией. Затем, в 1992 году, была вторая премия на Московском международном конкурсе юных пианистов им. Ф. Шопена (первую тогда получил Рэм Урасин) и, наконец, звание лауреата на Конкурсе им. Бузони. У Т. Л. Колосс была в этом аспекте очень разумная политика — один конкурс за три года, что давало ее ученикам достаточно времени для музыкального развития. Кроме того, это были серьезные, конкурсы, такого количества мелких состязаний тогда вообще не существовало.

Я убеждена при этом, что для маленьких детей большое количество конкурсов безусловно вредно. В моем классе никакой «конкурсомании» нет, я вынуждена даже сдерживать учеников, которые стремятся к таким поездкам. Они, возможно, обижаются на меня, но позже, уже в консерватории, понимают, что все эти многочисленные нелепые конкурсы — лишь «суета сует». К счастью, администрация АМУ не требует от меня массовой подготовки студентов к конкурсам, но во многих провинциальных учебных заведениях от педагогов ждут многочисленных грамот, дипломов и прочих «бумажек», необходимых для аттестации. Считается, что профессиональное мастерство нужно



▲ Е. Мечетина, О. Мечетина

доказывать именно таким путем. В этом, как мне кажется, основная проблема.

— *Вы активно посещаете разные уголки нашей страны с мастер-классами, участвуете в работе жюри. Столь же активна и деятельность Вашей дочери в этом направлении. Каким Вы видите будущее музыкального образования за пределами столицы? Какие проблемы стоят наиболее остро?*

— Ситуация везде различна. Там, куда меня приглашают, местные власти уделяют большое внимание музыкальному образованию, что, безусловно, положительно сказывается на результате. У меня, например, хорошие творческие связи с Ханты-Мансийским автономным округом: я регулярно приезжаю туда на протяжении уже 20 лет. В городах этого региона активно строятся концертные залы и школы, создаются условия для детей, и в последние годы там появляется много молодых дарований. С другой стороны, многие из них в итоге перебираются в Москву и становятся столичными жителями. Назад почти никто не возвращается. Это можно проследить и на

примере моего класса, в котором учатся преимущественно иногородние студенты. Все они, конечно же, стремятся остаться в столице.

Об этой проблеме неоднократно говорила Екатерина, участвуя в заседаниях Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству. В мегаполисах с культурой дела обстоят относительно благополучно, но в малых городах культурная жизнь нередко отсутствует. Закономерно, что оттуда уезжает одаренная молодежь. Сейчас разрабатывается программа по строительству в таких городах культурных центров, где под одной крышей размещались бы и кинотеатр, и библиотека, и концертный зал, и клубы. Главное, чтобы в эти культурные центры поехали образованные кадры из столиц. Для этого нужна определенная мотивация. Это может быть предоставление жилья или же, например, освобождение от службы военнообязанных юношей. Надеюсь, что все эти меры в совокупности дадут положительный эффект. Россия всегда прирастала провинцией, и я уверена, что славные музыкальные традиции нашей страны будут продолжены и следующим поколением. ■



Национальный фонд
поддержки правообладателей

представляет:



Мастер-классы ведут:

Дмитрий Башкиров
Тамара Синявская
Светлана Нестеренко
Дмитрий Бертман
Сергей Накаряков
Надежда Сергеева
Артём Дервоед



Галина Писаренко
Александр Сладковский
Лариса Курдюмова
Лиана Исакадзе
Дмитрий Вдовин
Борис Березовский
Юлия Махалина

Фридрих Липс и Даниил Крамер

DVD С ЗАПИСЯМИ МАСТЕР-КЛАССОВ БУДУТ РАСПРОСТРАНЯТЬСЯ НА
БЕЗВОЗМЕЗДНОЙ ОСНОВЕ В РАМКАХ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ НФПП

Артуро Бенедетти МИКЕЛАНДЖЕЛИ:

«СКАЖИТЕ, ЛЕЙЗЕР, ЕСЛИ Я СОГЛАШУСЬ НА ЗАПИСИ, ВЫ ДУМАЕТЕ, ОНИ БУДУТ ПРОДАВАТЬСЯ?»

Продолжаем публикацию мемуаров Жака Лейзера — знаменитого импресарио, автора книги «Жизнь среди легенд». В «PianoФорум» № 3 (31), 2017 были представлены воспоминания о Святославе Рихтере. Теперь же — важнейшая глава жизни как самого Лейзера (именно с легкой руки Микеланджели он стал импресарио), так и одного из величайших пианистов XX века. Итак, осенью 1964 года Жак Лейзер приехал на виллу Артуро Бенедетти Микеланджели в Борнато, чтобы предложить ему контракт со звукозаписывающей компанией Philips.

ПОЙМАТЬ МОМЕНТ

В Италию я отправился практически немедленно. Мне удалось договориться о встрече с Микеланджели на его великолепной вилле в Борнато, под Брешией. Это был август 1964 года.

Именно тогда я впервые увидел его жену Джулиану, очень красивую, привлекательную личность. Она тоже была пианисткой, в прошлом — его ученицей. Они развелись, но все еще жили вместе: Джулиана вела его дела. Пригласив меня в дом, она не присоединилась к нашей беседе с маэстро, деликатно оставаясь в стороне.

Микеланджели ходил взад-вперед, заложив руки за спину. «Слышал, у Вас ко мне предложение», — вымолвил он. «Да, — ответил я, — записать несколько произведений». «Какая фирма?», — и когда я назвал Philips, он хмыкнул: «А, Philips! Мне не нравится качество их звука». «Но это же Вы создаете звук, маэстро», — возразил я.

В то время каждая звукозаписывающая компания имела свои особенности, которые в большинстве своем характеризовались достижениями электронной инженерии. И я пояснил, что маэстро может получить тот звуковой контур, который только захочет; главное тут представить фирме нужную спецификацию.

Микеланджели был прямолинеен, откровенен, резок; я же был намерен преодолеть его упорство. Поворчав по поводу моих технических выкладок, он все-таки спросил: «Какой репертуар им нужен?». «Все, что Вы бы хотели сыграть. Они планируют выпустить десять виниловых пластинок». Удивительно, он ни разу не коснулся финансовых вопросов за все время наших переговоров. Хотя нет. Один вопрос он задал, тот самый, который стал поворотным моментом не только нашей беседы, но и всей моей дальнейшей карьеры: «Скажите, Лейзер. Если я соглашусь на записи, Вы думаете, они будут продаваться?». Его знаменитые записи концертов Равеля и Рахманинова были сделаны семью годами ранее, других значимых записей не было. И я ответил: «Абсолютно уверен, маэстро».

Удивившись собственной дерзости, я продолжил: «Маэстро, появление Ваших новых записей стало бы сенсацией; люди





▲ Кадр, сделанный Ж. Лейзером в самолете: возвращение из Японии

буквально ринутся их покупать; это стало бы важнейшим событием музыкальной жизни. Кроме того, маэстро, они бы разошлись еще быстрее, если бы Вы согласились играть в Лондоне, Париже, Берлине, — ну, просто где-то еще, кроме Италии». Чуть позже легендарный Микеланджели сказал: «Вы полагаете, что сумеете обеспечить меня контрактами?», на что я решительно ответил: «Несомненно». А ведь он не знал и не спросил, представлял ли я когда-либо чьи-либо интересы. «Почему бы Вам не заняться этим?», — сказал маэстро. Я почти вскрикнул: «Дайте мне пару месяцев». «Ладно, — сказал он. — Оставьте мне предложение Philips, там посмотрим». На этом прием окончился, но с каким результатом!

В то время я меньше всего думал об организации концертов; эта деятельность вызывала у меня отвращение. Я встречался с менеджерами многих концертирующих пианистов (Хосе Итурби, Вальтера Гизекина, Артура Рубинштейна) и не ощущал ничего общего с ними: их мир был чужд мне. Но когда пианист, перед которым я преклонялся, неожиданно попросил устроить ему несколько концертов, я ухватился за шанс, невзирая на все несомненные сложности, которые эта возможность предполагала.

Несмотря на то, что записей его выступлений было очень мало, Микеланджели давно и сразу стал одним из моих кумиров. После победы на Женевском конкурсе и начала его восхождения к славе он сделал несколько записей, которые мне удалось найти с большим трудом. В их числе «Чакона» Баха и Вариации на тему Паганини Брамса. В 1953 году в Милане фирма «La Voce del Padrone» безуспешно пыталась связаться с ним для новых записей. Эксцентричный, он отвергал любые встречи; похоже, он никогда не был удовлетворен своими студийными работами и не проявлял к ним какого-либо интереса. Более того, как я впоследствии узнал от Джулианы, маэстро всю жизнь испытывал неприязнь к записям, и в этом главная причина того, что их у него так мало. Микеланджели был перфекционистом: его редко могли удовлетворить звучание инструмента или записи.

Не только дефицит записей, но и редчайшее появление Микеланджели на международных подмостках становилось серьезным препятствием в моей работе. За последние 12 лет он едва ли 12 раз выступал за пределами Италии. Несколько концертов в Лондоне в 1957, 1959 и 1961 годах, небольшие туры по Южной Африке и Советскому Союзу. Редкие выступления в Европе и Америке...

Есть несколько причин, которые определили нежелание маэстро выступать в те годы. От Джулианы я узнал, что в 50-х он болел, да и в последующие годы не блистал здоровьем. Да к тому же при всей своей любви к исполнительству — и огромному сожалению любителей музыки — он ненавидел сам факт зарабатывания денег игрой и негодовал от необходимости давать концерты во время продолжительных гастролей.

У французов есть прекрасное слово, описывающее состояние человека, живущего не на родине и оттого чувствующего себя неуютно — *dépaysement*... Говорившие только по-итальянски, Микеланджели и его жена предпочитали жить в Италии, где не было языкового барьера, где можно всецело посвятить себя дорогим сердцу проектам — недавно созданному маэстро Международному фестивалю фортепьянной музыки в Брешии и Бергамо и давать мастер-классы. Он уже стал легендой в Италии, где получал высочайшие для любого пианиста гонорары, и не надо было ему перемещаться, чтобы выступать. Вне пределов своей родины Микеланджели был как рыба без воды, он постоянно ощущал скованность. А Италию исколесил на своем «Феррари», повсюду встречая обожание. Да еще это вполне объяснимое чувство полной независимости, когда, поняв, что не может обеспечить заданный самому себе высокий стандарт, он тотчас отменял выступление, а итальянские спонсоры принимали это как должное, надеясь вскоре пересмотреть программу. Аннулирование контрактов здесь, в Италии, было гораздо менее травматичным, чем где-либо за рубежом. Решения эти он принимал непредсказуемо. А когда чувствовал, что готов выступать, Джулиана связывалась с музыкальными представительствами в Неаполе или еще где-то, анонсируя, что ее муж готов снова подписать контракт. Он преуспел на поприще краткосрочных договоренностей, о чем любой артист может только мечтать. Рихтер, например, всегда хотел того же, но инфраструктура международной концертной деятельности не предусматривает этого. Как бы то ни было, Микеланджели умел оставаться самим собой, капризно чередуя отмену и подписание удачных контрактов. Но, похоже, что в конце концов ему надоела его же неподвижность, ограничение себя одной родной Италией... И наша встреча стала тем самым счастливым совпадением.

ВОЛШЕБНЫЙ ПОРТФЕЛЬ

Когда я уходил, ко мне подошла Джулиана и осторожно спросила: «Как прошло?». «Все хорошо. Я попытаюсь договориться о его выступлениях». Она тоже ни словом не обмолвилась об условиях контракта с фирмой Philips. Сказав «хорошо», она сунула мне маленький портфель: «Это Ваше».

Портфель был набит письмами со всего света с предложениями дать концерты. Большую часть конвертов даже не вскрывали. И, что удивительно, никаких нареканий от менеджеров. Благодаря этому портфелю я определил самое точное направление своей работы: выбор аудитории для артиста. И, как часто бывало в моей жизни прежде, время тоже было выбрано верно. Все-таки, мне удивительно везло!

После нашей встречи с Микеланджели я вернулся в Париж и начал новую работу — импресарио. Первое, что бросилось мне в глаза по возвращении домой, был старый номер ежегодного путеводителя для артистов, который выпускало некогда самое уважаемое в Соединенных Штатах издательство по классическому репертуару «Музыкальная Америка». Там были названия и адреса самых важных музыкальных событий, а у меня был волшебный портфель...

Я стал печатать письма, информируя, что Микеланджели вновь в форме и готов в будущем сезоне давать концерты не только в Италии, но и за рубежом. Таких писем было шестьдесят. Все — ведущим оркестрам мира и самым значительным

фестивалям: Лондонский и Берлинский филармонические оркестры, Зальцбургский фестиваль и далее в том же духе. А ведь в те времена не было компьютеров, и я проводил долгие часы за пишущей машинкой, набирая один и тот же текст десятки раз. Это были не приглашения или рекламные листы, не биографические данные (которых у меня, кстати, и не было). Микеланджели как легенду знали все. Мне только нужно было донести до адресата: свяжитесь со мной, если это Вам интересно. Почти 80 процентов моих адресатов прислали письма, содержание которых сводилось к одному: мы рады, что маэстро снова выступает. По-видимому, концерты маэстро только на территории Италии в глазах всего остального мира были равноценны уходу на пенсию... Некоторые сообщали, что были бы рады сотрудничать, предлагая связаться с ними в следующем сезоне, что было равнозначно вежливому варианту ответа: «Посмотрим, не будет ли он снова отменять концерты, а там, может, и ...». Но Нью-Йоркский Филармонический, Чикагский симфонический, Карнеги-холл, Лондонский симфонический и другие выдающиеся оркестры — все проявили интерес к работе с Микеланджели в следующем сезоне.

ПЕРВЫЙ КОНТРАКТ

В это самое время я неожиданно встретился с моим бывшим директором из EMI Питером де Йонгом. «Чем ты теперь занимаешься, Жак?», — поинтересовался он. «Вы ни за что не поверите, но я сменил направление деятельности. Я теперь импресарио». «Неужели!», — послышался ошеломленный возглас. — И кого ты представляешь?». «Вы ни за что не поверите, но у меня всего один артист — Микеланджели». Глаза де Йонга разве что не выпрыгнули из орбит от удивления: вот я — новичок, никогда никого не представлявший ранее, и мой первый клиент — всемирно известный Микеланджели. Без какой бы то ни было поддержки и опыта я внезапно стал силой, с которой следовало считаться.

Не задавая каких-либо вопросов о моей квалификации для такой стези, де Йонг попросту спросил: «Есть уже контракты?». «Нет. Всем интересно, но они выжидают, как он себя дальше проявит. Так что пока ничего нет». Чуть помолчав, мой бывший босс сказал, что Оркестру Парижа, концерт которого назначен на январь 1965 года, нужен солист. Прежний отменил свое выступление, и эта внутренняя информация ему доступна потому, что он их записывал для своей фирмы. Он предложил мне встретиться с менеджером, неким мсье О., сказав, что я от де Йонга.

Я последовал его щедрому и весьма своевременному совету и получил возможность встретиться с администратором, немногословным мужчиной преклонных лет, который при имени Микеланджели просто уставился в свой исписанный блокнот, пытаясь втиснуть туда еще что-то. Он даже не среагировал на мой наводящий вопрос о том, что на предстоящий в январе концерт им нужно найти солиста. Я попытался добавить несколько слов о своем клиенте, но последовал ответ: «Спасибо Вам». Это означало: не звоните, мы Вам сами позвоним. Я не ожидал такого грубого обращения; сбитый с полку, я в растерянности пытался понять, какую ошибку я допустил. Но выяснилось, что на самом деле я достиг цели.

Через три дня мне позвонил мсье О., чтобы договориться о новой встрече. «Относительно этого Вашего итальянского пианиста... Вы говорите, он сможет в январе? Ну, это было бы интересно», — начал он беседу в своем офисе. И я выяснил, как могла произойти такая перемена настроений. Мсье О. поинтересовался об «этом итальянском пианисте», имени которого он произнести не мог, позвонив на Philips, потом Маркони, потом Роджеру Ауэру, знаменитому юристу, ведущему дела артистов и музыкантов, которого я по случаю тоже знал. К тому же он был талантливым фотографом и обладателем превосходной

коллекции современного искусства. Мсье О. спрашивал, слышали ли они что-либо о некоем «итальянском пианисте Артуре Бенедетто Микеланджели?». «Вы имеете в виду Артуро Бенедетти Микеланджели?», — отвечали те. «Ну, да», — неуверенно подтвердил мсье О.: «Тут на днях ко мне приходил его агент, предлагал... Он вообще как? Хорош?». Все в один голос сказали, что это легендарный пианист, возможно величайший из ныне живущих.

Более воодушевленный на второй нашей встрече, мсье О. сообщил, что дирижером на парижском концерте Микеланджели будет Жорж Претр. Его я знал хорошо еще по работе в EMI, по совместным турам с Марией Каллас. Итак, выбор исполняемых произведений остается за маэстро, но, как только я поинтересовался об условиях, мсье О. ответил: «О, у нас совсем нет денег». Эта фраза мне запомнилась навсегда. С самого начала моей карьеры в качестве импресарио она, как заигранная песня, никогда не менялась.

Знаменательно, что всего через месяц после нашей встречи с Микеланджели в Италии я уже обеспечил ему контракт. Но самое большее, о чем я сумел договориться, это были 6000 французских франков, т.е. около 2000 американских долларов по тогдашнему курсу. Между тем маэстро зарабатывал по 5000 долларов, или 3 миллиона итальянских лир. Это было еще одно объяснение его процветания: дома он получал самые высокие гонорары при минимальных затратах.

Конечно, мне было очень неудобно оповещать своего знаменитого клиента о таком небольшом гонораре. Рассуждая об этом не раз, я решил, что и речи не может быть о сообщении ему этой новости по телефону. Мне был известен лишь один путь выправления положения: проехать 900 миль из Парижа в Брешию, чтоб поговорить с ним с глазу на глаз.

«Маэстро, у меня для Вас контракт, но в этом, а не в будущем сезоне». Он внимательно смотрел на меня, а тем временем я продолжал: «Это в Театре на Елисейских Полях в Париже. Играть будете с оркестром Концертного общества Парижской консерватории, ныне он называется *Orchestre de Paris*». То, что Театр на Елисейских Полях — самый престижный концертный зал в Париже, аналог Карнеги-холла, знал даже Микеланджели. «А репертуар?». «Они предлагают Вам самому выбрать. Дирижирует Жорж Претр».

Он стал расхаживать по комнате: «Ладно, я сыграю концерт Пятый концерт Бетховена». Я несколько растерялся, ведь в те времена маэстро был известен как исполнитель романтического репертуара, но никак не Бетховена. И все же, преодолевая волнение и тревогу, я рискнул возразить: «Маэстро, это хорошо, но нет ли у Вас еще чего-нибудь в запасе? Пятый концерт лучше для Германии или Англии, где Бетховена больше ценят. А французы склонны больше слушать романтическую музыку».

«Ну, я могу сыграть концерт Шумана». Это было лучше, но все еще не совсем то, чего я ожидал. «Это очень хорошо, маэстро, но не могли бы Вы подумать еще о чем-то?». «Ну, а как насчет концерта Грига?» — спросил он. «Вот оно! Великолепно! — я воодушевленно поддержал его. — ...Но Григ несколько ... ну, всего восемнадцать минут». Тогда Микеланджели добавил: «Мне кажется, я мог бы еще сыграть «Пляску смерти» Листа». «Превосходно! — я ликовал. — Брависсимо! Это будет неподражаемо!».

У меня была эйфория, я почти воочию видел успех этого концерта. Но при этом Микеланджели все еще не спрашивал меня об оплате, а ожидание вопроса ввергало меня в ужас. Я практически слышал его возглас: «Да что Вы, Лейзер. Это гонорар для студентов! Это несерьезно!».

Я понимал, что этот контракт получить необходимо, невзирая на мизерную оплату. И только, уже почти выйдя из дома,



▲ Артуро Бенедетти Микеланджели и Жак Лейзер. Италия, 1966

я осмелился назвать сумму, да и то только его жене, которую я и спросил: «Можно ли надеяться на подписание контракта или...?». «Честно говоря, сеньора, финансовая составляющая договора не очень хороша, — признался я Джулиане. — Но это ситуация, скажем, одноразовая и не должна повториться. После триумфа маэстро в Париже он будет настолько востребован, что его гонорары удвоятся, — продолжал я лихорадочно. — Надеюсь, эта первая скромная оплата не станет проблемой. Концерт состоится через несколько месяцев, в будущем январе, а уже потом вся Европа будет говорить только о Микеланджели. Но сейчас я не смогу сделать уже ничего, чтобы увеличить гонорар маэстро. Они утверждают, что у них нет более денег. Бюджет был составлен для менее известного пианиста, который к тому же внезапно отменил выступление. Надеюсь, Вы сумеете уговорить маэстро».

Реакция Микеланджели была абсолютно непредсказуемой и ошеломляющей. Он не только принял контракт с низким гонораром, но наделил меня правом представлять его во всем мире, кроме Италии, и получать комиссионные с каждого заключенного договора. Я стал теперь менеджером одного из величайших пианистов мира — и ограничивать меня могли лишь небеса.

Я твердил друзьям: «Вы в это можете поверить? Я не только буду слушать своего идола Микеланджели, путешествуя с ним по странам с концертами, но еще и буду получать за это деньги!». Ирония тут еще и в том, что всемирно известный пианист Микеланджели, имевший к тому же репутацию артиста, аннулировавшего больше концертов за последнее десятилетие, чем кто-либо из ныне живущих музыкантов, вновь приступал к международной концертной деятельности благодаря именно

отмене контракта другим пианистом. Излишне говорить, что эта самая мысль не отпускала меня ни на минуту.

Когда мы с Микеланджели заключили наш первый договор, я сказал ему, что он должен играть столько концертов, сколько хочет. Да и понятно было, что маэстро не принадлежит к числу музыкантов, дающих по 80 концертов в сезон. Я предупредил его, что вполне приемлемо, если он сыграет всего три концерта, но подписанные контракты мы обязаны будем выполнить. Ведь в музыкальной среде были серьезные сомнения насчет него, уж чересчур часто он отменял выступления. Эта его склонность была приемлема в Италии, но для Англии, Франции, Германии это было катастрофой. Это я обозначил краеугольным камнем нашего договора.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ПАРИЖ

В ноябре того же года мне позвонил Бернар Гавоти, музыкальный критик «Фигаро», одной из важнейших французских газет. К тому же он вел очень популярную среди любителей серьезной музыки телепрограмму «Великие интерпретаторы». Гавоти хотел пригласить Микеланджели на декабрьскую программу: тем самым известие о возвращении маэстро на международную сцену распространилось бы гораздо быстрее. Журналист предложил ему беседу в своей передаче и попросил о тридцатиминутном выступлении в эфире. Все это было очень здорово. Но камнем преткновения снова стали финансовые вопросы. «У нас совсем нет денег. Мы заплатим ему 200 долларов, но до Парижа он должен добраться сам». Единственный способ уговорить маэстро принять эту ничтожную сумму состоял в убедительной аргументации. И я стал очень осторожно представлять ему ситуацию: «Перед Вами откроются все двери. Это повысит Вашу востребованность. Я понимаю, что это жертва, да и оплата смешная... И вновь маэстро согласился».

Итак, в декабре 1964 года Микеланджели был приглашен выступить на французском телевидении: две сонаты Скарлатти, две мазурки Шопена и два отрывка из «Образов» Дебюсси. Это был мой первый профессиональный опыт работы с Микеланджели за рубежом, который, к сожалению, оказался плачевным.

На время короткого визита маэстро в Париж я организовал большую международную рекламную кампанию и серию его интервью с ведущими изданиями: New York Times, Figaro, журналы Time, Spiegel и т.д. Жизнь, конечно, сильно изменилась с тех пор. Сегодня это сочли бы достижением, а тогда я уговаривал маэстро, что эти интервью сделают поездку более значимой, чем просто выступление на ТВ.

Он прибыл в Орли на пару дней раньше эфира, зарезервировал номер в гостинице Plaza Athenee буквально рядом с Театром на Елисейских полях, я поехал в аэропорт. Так случилось, что в тот самый вечер с концертом в Парижской опере выступал Святослав Рихтер, и не пойти я не мог. Но не только необходимость совместить работу с двумя великими пианистами обуславливала мое внутреннее напряжение, а еще больше то невообразимое совпадение, что Рихтер играл тот самый концерт Грига, с которым в Париж придет Микеланджели через пару месяцев!

Проблемы начались уже в Орли. «Лейзер, — сказал маэстро почти у трапа, — почему бы нам с Вами не пообедать вечерком?». Я начал как можно деликатнее: «Я бы очень хотел. Но могли бы мы тогда устроить ... поздний ужин, да и Вы немного отдохнете... К тому же и я обещал прослушать концерт...». «Концерт? Какой концерт?», — пробурчал Микеланджели. И я вынужден был сказать, что Рихтер вечером дает концерт, что дирижирует



▲ Со Светославом Рихтером. Париж, 1964

Лорин Маазель и что я в самом деле обязан там быть, потому что меня ждут...

Он уже знал о моих профессиональных и приятельских отношениях с Рихтером и, к моему огромному удивлению, поскольку обычно не ходил на концерты других пианистов, слегка сопротивляясь, согласился все же пойти в оперу. «Ну, ладно. Мы идем на концерт», — сказал маэстро, что вынудило меня незамедлительно достать два билета.

Моему воодушевлению не было предела; я представлял себе встречу Микеланджели за кулисами после выступления Рихтера, который, кстати, обожал итальянца. «Может, вам с Рихтером встретиться после концерта?», — предложил я. Маэстро не проронил ни слова.

Продолжая строить планы, я обратился к своему другу, голландскому фотокорреспонденту: «Понимаешь, они никогда раньше не встречались, и если мне удастся это организовать, то будет настоящее историческое событие. Не мог бы ты прийти, так, на всякий случай? Но, конечно, никаких гарантий...».

Позже я зашел за Микеланджели в гостиницу, и мы направились в Парижскую оперу. Шли по просторному фойе, окруженные пристальными взглядами и трепетным шепотом толпы, как если бы сам Камиль Сен-Санс ступал по залам театра. Осторожно показывая в нашу сторону, люди спрашивали: «Неужели, бог мой, это Микеланджели?». И хотя наше присутствие на концерте Рихтера и исполнение обоими величайшими пианистами одного и того же концерта Грига было чистой случайностью, воспринято оно было как специально организованное музыкальное событие в Париже.

Тот вечер не забудется никогда... Мы вошли в ложу Госконцерта, встретили его директора, знакомого и со мной, и с Микеланджели, в тот год выступавшего с огромным успехом в России на одном из своих редчайших туров. «О, маэстро, какое же удовольствие видеть Вас!», — тепло приветствовал пианиста директор Госконцерта.

Мы сидели в глубине ложи, а перед нами расположились шестеро сановников Советской России. Когда Рихтер начал играть, Микеланджели стал притоптывать ногой, бурчать под нос, производя не очень приятные звуки. Каждую минуту я ожидал замечания от сидевших перед нами... Когда Рихтер закончил играть концерт, начались долгие овации. Он вернулся и еще раз сыграл последнюю часть концерта с оркестром. Этого Микеланджели уже не вынес: он вскочил, громко произнес: «Basta!». И вышел из ложи. Мне пришлось последовать за ним. О Боже! В каком же чудовищном настроении он пребывал! Помня о своем обещании Рихтеру прийти к нему с Микеланджели после концерта и пытаясь снизить накал, я предложил маэстро выпить эспрессо в баре театра. Он согласился, правда, неохотно, и все порывался уйти. «Знаете, маэстро, нам и вправду, надо пойти

к нему за кулисы. Займет это всего несколько минут. Рихтер ждет встречи с Вами, он до смерти хочет с Вами познакомиться». «Мне нечего сказать ему», — был резкий ответ. «А Вам и не надо. Просто пожмите ему руку. Понимаете, он ведь знает, что Вы здесь: да и я обещал ему эту встречу. Он будет расстроен, не увидевшись с Вами».

В конце концов я уговорил его остаться. Мы дождались окончания выходов «на бис» и отправились за кулисы. Охранник, однако, сказал, что Рихтер никого не принимает. Я объяснял, что нас ожидают, но тот стоял на своем. Вот так кошмар, подумал я! Да еще и Микеланджели... К счастью, в этот момент я увидел свою знакомую, бывшую жену Лорина Маазеля, которая тоже торопилась за кулисы. Зажав маэстро между собою, как сэндвич, мы сумели проскользнуть через охрану.

Дошли до костюмерной Рихтера. Я помню это все настолько отчетливо: открылась дверь, Рихтер, добрый и приветливый, сразу же протянул руку. Он был так оживлен, так дружелюбен, так широко улыбался Микеланджели. Последний же стоял в холодном безмолвии, как статуя в «Дон Жуане». И еще раз, к счастью, фотограф был на месте: у меня до сих пор хранится первая из когда-либо сделанных фотографий двух великих пианистов. К счастью, фотографу удалось схватить то краткое мгновение, когда Микеланджели изволил улыбнуться.

«Я много слышал о Вас, но не смог побывать на Вашем концерте в Москве, я был на гастролях; ужасно хотел Вас послушать всю жизнь. Я понимаю, что Ваша игра просто необыкновенна», — оживленно говорил Рихтер. Микеланджели стоял недвижим. Да и не говорил он ни на каком языке, кроме своего родного. Вот и приходилось мне переводить с немецкого Рихтера на итальянский Микеланджели. Эта встреча, казалось, будет длиться вечно...

Рихтер был настолько воодушевлен, что, похоже, даже не замечал подавленность Микеланджели. Возможно, подумал, что тот очень сдержан. Между тем, последний был в ярости, но сохранял безмолвие, что было для меня огромным облегчением, поскольку маэстро умел-таки круто выражаться. На тот момент моей мыслью было побыстрее откланяться пока не случилась какая бы то ни было неприятность, поэтому мы, сославшись на другие договоренности, ушли.

Руководству Philips я сообщил о предстоящем в Париже концерте, и компания прислала Алекса Шарона, живущего в Голландии американского продюсера. Он пригласил нас с маэстро на обед. Для Микеланджели это оказалось приемлемым. Итак, мы отправились на Монмартр, где к нам присоединилась и жена Шарона, которая говорила по-итальянски и потому смогла как-то поддержать разговор со сдержанно-молчаливым маэстро в то время, пока я по-английски вел переговоры с Шароном. Но что-то неладное все же произошло: Микеланджели резко повернулся, а жена Шарона, обливаясь слезами, зарыдала. Мы были в шоке. Я так и не узнал, что тогда случилось. Скорее всего, маэстро позволил грубость в отношении собеседницы.

Вечер оказался ужасным по многим параметрам. Никаких договоров с Philips о записях концертов маэстро подписано не было. Конечно, я узнал позже, что пара бывших студентов Микеланджели предложили ему основать собственную звукозаписывающую компанию и таким образом под собственным брендом зарабатывать не какие-то там 10 процентов, а все 90. Фирма (как потом выяснилось, не особенно успешная) была основана на деньги Микеланджели. Этот тайный проект и был причиной его отказа сотрудничать с Philips. К сожалению, планы маэстро оказались катастрофическими. Уже через год Микеланджели и его партнеры предъявляли друг другу судебные иски, а после последнего иска он расторг свой контракт с ними. Партнеры выиграло дело, и некоторые из его концертных роялей были конфискованы. Он настолько разгневался, что покинул родину, поселившись в Лугано, у итальянско-швейцарской границы. Останься он в Италии, все его доходы также были бы

конфискованы. Не сумев преодолеть свой гнев, он отказывался играть на родине. Лишь пара концертов в Ватикане.

Между тем, о своем намерении открыть звукозаписывающую фирму Микеланджели со мной не говорил, я не имел об этом ни малейшего представления. А ведь я мог предложить ему гораздо лучшие проекты, и не только от Philips, но и от целого ряда других, включая фирму Десса, для которой он позже записал Сонату ор. 111 Бетховена.

Интервью в прессе выходило и в декабре, и в течение следующего месяца — месяца легендарного возвращения Микеланджели в Париж. Мне приходилось не только организовывать встречи с журналистами, но и переводить, поскольку, как я уже сказал, маэстро не говорил ни на каком языке, кроме итальянского. К тому же он не проявлял готовности к разговору. Когда корреспонденты журнала Time спросили, кто же его любимые пианисты, Микеланджели долго молчал, потом процедил: «Они все умерли». И все-таки пресса имела огромное воздействие. Когда Маэстро сыграл в музыкальной телепередаче Гавоти, зрителей было не оторвать от экранов. Да, играл он чарующе, но разговор ему не давался. Во-первых, он сразу невзлюбил Гавоти. В те времена телеведущим приходилось использовать много косметики, и Гавоти покрыл лицо изрядным слоем пудры. Прямо перед эфиром к Микеланджели подошли гримеры, но он их отослал со словами: «Я не клоун в отличие от нашего интервьюера». А Гавоти все спрашивал меня, что же такое сказал маэстро. Пришлось соврать, что я не понял его итальянской фразы.

Ведущий атаковал итальянца вопросами. «Почему Вы не играли во Франции?», «Почему Вы так долго не приезжали к нам?». Ответы были короткими: «Меня не приглашали». Маэстро считал, что вопросы глупы. Многие из них таковыми и были. Гавоти спрашивает: «Вас считают, пожалуй, величайшим пианистом нашего времени. А Вы ощущаете себя великим?». Это взбесило Микеланджели. Но стоило ему подойти к роялю и исполнить Скарлатти, Шопена и Дебюсси, исполнить фантастически, магнетически приковав слушателей к экранам и став предметом восторженных разговоров парижан. Билеты на предстоящий концерт в Театре на Елисейских полях были моментально раскуплены.

ТРИУМФ

Парижский концерт Микеланджели в январе 1965 года был не просто выступлением, а событием, которое помнят и обсуждают даже сейчас. Огромное число любителей музыки как бы вновь открывали для себя этого талантливейшего пианиста, уже много лет не выступавшего в Париже; за это время выросло целое поколение, никогда не слышавшее его игру. Это было захватывающее событие: многие, боясь не попасть на концерт, крали билеты, иные прикидывались оркестрантами и пытались пролезть в зал из-за кулис. Это было лишь начало сумасшествия. По данным журнала Time, на каждый квадратный фут концертного зала в тот вечер приходилось больше пианистов, чем в нем побывало когда-либо прежде.

Исполнение Грига было абсолютно ошеломляющим: подход, совершенно отличный от рихтеровского, но такой же исполнительский по мощи. Микеланджели был в великолепно-форме. «Пляска смерти» Листа завершала программу. Я до конца своих дней не смогу забыть это парижское представление. К огромному сожалению, тогда еще не было ручных магнитофонов, а французское радио не позаботилось о записи. Так что нам ничего не осталось от игры, которая напрягала каждую клетку, каждый волос слушателя, создавая ощущение физического

присутствия в зале самого Паганини со скрипкой или Листа за роялем. Звук, техника, виртуозность — все это было демонически завораживающим. Я был повержен, я с трудом верил в то, что такое можно слышать. Зал, как обезумевший, орал, публика вскочила на стулья; это в точности перекликалось с событиями 1913 года, когда давали «Весну священную» Стравинского (правда, тогда люди скорее негодовали от непонимания и новизны замысла). Публика в зале не отпускала маэстро, стоявшие за кулисами выталкивали его на сцену; он двадцать раз вышел на поклон, но сыграть «на бис» отказался. Люди не расходились... Микеланджели был в своей стихии...

Пока продолжались овации, я ринулся за кулисы. На сцене царил хаос: музыканты сталкивали друг друга, Микеланджели выходил на невиданные доселе свои двадцать поклонов, а публика штурмовала сцену, чтобы дотянуться до него; выдающиеся пианисты пытались лично выразить маэстро свое почитание. Меня поздравляли, благодарили за концерт, которого ждали долгие годы; и друзья, и коллеги протягивали мне руку, а я отшучивался, прося не жать мне руку так крепко, ведь «все те октавы — там». И все равно меня благодарили: «Ты нам его вернул!».

Мсье О. вряд ли понимал, что на самом деле означало это демоническое движение. Он просто ходил за мной, педантично спрашивая, согласится ли маэстро на концерт к открытию сезона в ноябре, найдется ли у него время и пр. И хотя мой рабочий календарь был свободен, я все же не смог удержаться от искушения сказать, что мне надо будет проверить. А он между делом добавил, что гонорар будет удвоен; мне даже не пришлось просить!

Все теперь шло гладко, как я и предсказывал Джулиане. Мы стояли на пути крутого восхождения. Микеланджели признавал это и даже был удовлетворен, что, собственно, не удивительно. Как не удивительно и то, что по возвращении домой он вряд ли что-либо рассказал жене о своем уникальном, историческом триумфе. Он редко говорил о своих выступлениях, а если и упоминал, то лишь в том смысле, что «могло быть и лучше». Это были его характер, его поведение, отражение его природной скромности.

Посыпались письма и телеграммы из разных организаций. Я уже договорился о выступлениях с фон Караяном и Берлинским филармоническим, с Чикагским симфоническим оркестром и Карнеги-холл. А Рональд Вильфорд из Columbia Artists (CAMI) проявил желание организовать американское турне Микеланджели. Я внезапно был озарен славой одного из величайших на свете пианистов. Мое воодушевление и увлеченность были настолько велики, что я даже не воспринимал свою деятельность как работу. Я был намерен преодолеть любые преграды... Их, как оказалось, было много. Включая и те, которые чинил сам маэстро, не случайно считавшийся одним из самых сложных и требовательных артистов. Я трудился, как сумасшедший, внезапно ощутив себя в противоборстве с испытывающей меня жизнью. Это было постоянное, непрекращающееся наваждение в стиле Хичкока.

ХОДЬБА ПО КАНАТУ

Маэстро был непредсказуем. Всегда. За все время нашего сотрудничества я непрестанно ощущал себя канатоходцем, лишенным какой-либо страховки; жил в непрекращающемся ожидании очередного отказа от выступления или изодранного проявления капризов маэстро.

Временами его поведение было ангельским. Бывало, приглашал всех своих студентов, пришедших на концерт, отобедать с ним в ресторане и очаровывал их всецело. А бывало, вел себя

абсолютно невыносимо. Чередуя садистское поведение, с одной стороны, щедрость и неподдельный шарм — с другой, он моментами казался расправившимся индивидом, больше напоминавшим Джекила и Хайда: все зависит от того, с какой ноги он встал или какой настал день недели.

Невыносимые нотки его характера со всей очевидностью проявились в Берлине, куда мы приехали для выступления с Берлинским Филармоническим оркестром под управлением фон Караяна. Когда Караян подтвердил приглашение на концерт в Берлине, Лорин Маазель прислал Микеланджели приглашение сыграть с RIAS, Радио американской секции города, также славившейся своим оркестром. Я пытался заключить оба договора, один — на начало сезона, второй — на конец. При этом оба дирижера настаивали на своем эксклюзиве в текущем сезоне. Я уговорил маэстро принять приглашение Караяна: «И фон Караян, и Берлинский Филармонический — это очень важно, маэстро!». Микеланджели ответил: «Караян, эта свинья!». Между тем я настаивал на важности этого выступления, а играть надо было Концерт Шумана. «Скажите фон Караяну, что я буду играть, но мне нужно пять репетиций. Напишите это ясно! И мне нужно, чтобы Вы направили им телеграмму прямо сейчас и прямо отсюда». Из Берлина последовал ответ, что и оркестр, и маэстро фон Караян знают Концерт Шумана. И, как обычно, мне пришлось перетерпеть невообразимо трудные переговоры. В конце концов, Микеланджели согласился на две общие репетиции, а фон Караян — на одну предварительную с пианистом. Абсолютное исключение из правил.

Так случилось, что в Берлин я не поехал. И, как позже узнал, там возникли серьезные проблемы. Начался концерт, оркестр завершил экспозицию. Должен вступить солист. Но — Микеланджели на сцене нет. За ним послали, маэстро не вышел из артистической, где у него стоял рояль. Тогда Караян попросил сопроводить его в артистическую, вошел и сообщил, что пора выходить на сцену. «Я все еще репетирую», — ответил маэстро. «Прикажете сообщить публике, что Вы не готовы?», — сиронизировал Караян. Микеланджели, полный негодования, буквально впорхнул на сцену. Они совсем не ладили друг с другом — эти два титана.

Его требовательность порою была необъяснима. На Зальцбургском фестивале летом 1965 года, куда я прибыл заранее, чтобы все подготовить, он внезапно потребовал гарантий, что его концерт будет оплачен, во-первых, наличными, и во-вторых, — до выступления! Это была смехотворная прихоть. Он всегда исправно получал гонорары за каждый концерт... Несколько растерянный, я все-таки поговорил с директором фестиваля, который и заключил контракт с маэстро годом ранее. Прочитав телеграмму Микеланджели, он, к счастью, весьма добродушно отозвался: «Никаких проблем. Конечно же, маэстро получит свои деньги; я буду рад устроить это. Но разве он не знает, что это Зальцбургский фестиваль? Что мы всегда платим артистам?».

... А что он устроил в Париже на следующий год после своего триумфального концерта? Маэстро жил в гостинице «Плаза Атене», буквально в паре шагов от Театра на Елисейских Полях, где он должен был выступить с сольной программой. Я пришел за ним за полчаса до концерта и позвонил из фойе. «Сейчас спущусь», — сказал Микеланджели. Я терпеливо ждал, однако становилось угрожающе поздно: без пятнадцати девять, без десяти, но звонить ему мне не хотелось: это могло разозлить маэстро. Билеты проданы, публика ожидает, а я пытаюсь оставаться спокойным, приковав свой взор к лифтам и огромным часам в фойе. И наконец я его увидел — в легком поло, как если бы он шел на прогулку. Маэстро пробурчал: «Вот моя сумка». Он упаковал свой смокинг, чтобы надеть его почти в двух шагах от театра... Причудливое решение. Переоделся он быстро, но концерт начался поздно. Мне показалось, что он испытывал

мою стрессоустойчивость, и я, конечно, не выдавал своего напряжения.

Нам постоянно нужно было укорачивать ножки банкетки, чтобы маэстро мог занять свою любимую позицию — значительно ниже клавиатуры. Понятно, что это была проблема — не везде были готовы предоставить пилу по первому требованию. Я даже умудрялся брать ее с собой на гастроли, и конечно же, меня постоянно преследовали счета от фирмы Steinway. Все это и масса всяких других раздражающих факторов становились настоящим испытанием. Но когда он начал отменять концерты один за другим, стало просто невыносимо.

Я еще некоторое время мирился с причудами маэстро, но понял, что еще одна порция «микеланджелизмов» может меня допечь. Тогда я сказал ему: «Маэстро, чтобы отменять концерты, Вам не надо работать со мной. Вы это можете делать вполне самостоятельно». На этом и завершилось наше сотрудничество. ■

Перевод с английского Асмик АНТОНЯН



▲ Жак Лейзер. Москва, 1960-е.



Юлия РЯБОВА:

«ТЕНДЕНЦИЯ ВЫТЕСНЕНИЯ С КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЫ ТЕХ, «КОМУ ЗА 40», — АНОМАЛЬНА»

Юлия Рябова — персона особого рода, владеющая разными умениями: сочинительства и фортепианного исполнительства. Ее знаменитые наставники в Московской консерватории (проф. А. С. Леман по композиции и проф. В. К. Мержанов) по фортепиано заложили не просто основы профессионализма, но также предпосылки избрания жизнедеятельности. Исполнительство стало главным средством ее творческого самовыражения, но специфика интересов в этой сфере сформировалась под воздействием интеллекта, управляемого именно композиторским слухом. Устремленность к новой интонации, селективный поиск на этом векторе (нельзя забывать, что Юлия Рябова — дочь выдающегося композитора Владимира Рябова) — главный отличительный знак ее репертуарного круга. Юлия Рябова живет в Париже, играет в разных городах Европы и регулярно — в Москве, но важно, что ее интерес к новому, не открытому, связан прежде всего с отечественной музой. Деятельность Юлии Рябовой — пример творческой жизни в новом разомкнутом пространстве современной культуры Европы, жизни музыканта, воспитанного русской музыкальной традицией, московской творческой атмосферой.

— *Вы — классический и одновременно нестандартный представитель музыкальной династии...*

— Моя бабушка Лидия Николаевна Шиловская была пианисткой, воспитанницей Георгия Георгиевича Шароева¹, и в начале я занималась с ней. Она была дворянского происхождения. Это человек, который дал мне основы и музыки, и культуры в целом. Моя мама — концертирующий музыкант, солистка филармонии, заслуженная артистка России. Отец — композитор, талантливый пианист, ученик Арама Ильича Хачатуряна. Сначала я училась в Бакинской десятилетке у знаменитого педагога, пианистки и композитора Эльмиры Назировой. Это легендарная личность. В Баку я впервые сыграла свою первую фортепианную сонату, мне тогда было 14 лет. В 12 лет я играла сонату Стравинского — довольно редко звучащее сочинение, совсем не детское. В 15 лет исполняла Первый фортепианный концерт Шостаковича с оркестром в Бакинской филармонии.

Затем я поступила в ЦМШ, где училась в последних трех классах у Татьяны Алексеевны Чудовой по композиции и у Сергея Леонидовича Дижуря по фортепиано. В классе Чудовой обучение было довольно скрупулезным. Татьяна Алексеевна серьезно занималась формой. У нас были задачки на разные формы, инструменты, темы. Это был очень интересный период в жизни, который не прошел даром. Она схематизировала весь материал, мы подробно работали над структурой, формой, индивидуально над каждой темой, сочинение разбиралось буквально по частям.

¹ Георгий Шароев (1890–1969) — один из основателей профессионального музыкального образования в Азербайджане. Представитель российской фортепианной школы: учился в Московской консерватории у Г. Пахульского и К. Игумнова, затем — в Петербургской консерватории у М. Бюна, а после ее смерти — у А. Есиповой. Выдающийся пианист 50 лет проработал в Бакинской консерватории. Среди его учеников-пианистов — композитор Кара Караев.

А после ЦМШ я поступила на композиторский и фортепианный факультеты Московской консерватории. Моими профессорами были Виктор Карпович Мержанов и Альберт Семенович Леман. Потом я закончила аспирантуру по камерному ансамблю у Владимира Марковича Сканава. После окончания консерватории я получила в Париже диплом высшего исполнительского мастерства и сейчас живу во Франции.

«Классических» детских педагогов у меня не было. И Леман, и Назирова — масштабные личности. Все общались со мной на равных, относились ко мне как к сложившемуся музыканту. Очень многое из того, что говорили мне Назирова и Леман, до сих пор не разгадано мной.

— *Как Ваши родители повлияли на становление Вашего творческого «я»? Они с Вами занимались?*

— Никогда. И к занятиям моим относились довольно критично. Это сложный вопрос для многих династических и потомственных музыкантов. Родители, которые сами являются музыкантами, намного более придирчивы и критичны к своим детям, чем родители-немузыканты. Конечно, были и положительные моменты. Но я человек очень самостоятельный, мне сложно давать советы. Я с детства была такой. Поэтому, наверное, не случайным стало появление в моей жизни Лемана и Назировой — педагогов, которые приняли меня целиком, давали мне достаточно свободы. Конечно, родители оказали генетическое влияние. Но родителям-музыкантам трудно заниматься со своими детьми и быть объективными. Поэтому я не буду оригинальна и нового не скажу. Никто не сидел с карандашом и не ставил мне аппликатуру.

— *Как Вы попали в класс к профессору Леману?*



— До поступления в класс к Альберту Семеновичу мама привела меня к Эдисону Денисову. Мы пришли к нему домой. Я показывала свои вокальные сочинения и фортепианную музыку. Он дал очень положительную оценку. Я помню, как мы сидели и изучали с ним «Историю солдата» Стравинского...

С Альбертом Семеновичем Леманом я познакомилась, когда училась в ЦМШ. Мама привела меня к нему в 35-й класс. Об этом сразу все узнали, потому что в те годы я уже была стипендиатом программы «Новые имена», выступала на радио в различных передачах с исполнением своих сочинений. Первым делом Альберт Семенович спросил: «Что ты сейчас играешь?». Я сказала: «Четвертую сонату Бетховена». — «Сядь, сыграй». Это было неожиданно для меня. Он был прекрасным пианистом, очень хорошо знал Бетховена. Практически все свои программы в консерватории я ему обыгрывала.

В консерваторские годы, Альберт Семенович впервые предложил мне сыграть его цикл «Контрасты». Он очень сложно писал для рояля. Это цикл из 10 пьес, который я впервые исполнила в Малом зале консерватории и по сей день играю в разных концертах, в том числе в Европе. Надо сказать, что музыка Лемана так же загадочна, как и он сам. Ее трудно понять сразу. Мне она показалась сложной для восприятия. Но каждый раз, когда я возвращаюсь к его сочинениям, я понимаю, что нужно пройти свой музыкантский путь, созреть, чтобы сыграть музыку Лемана и понять до конца, что это такое. С каждым разом она становится все интереснее. В 1999 году я уже сыграла его

Тройной концерт для баритона, чтеца и фортепиано. Это последнее сочинение Альберта Семеновича, которое он написал незадолго до смерти. Очень интересная музыка, которую мы надеемся еще раз сыграть в Москве, если будет такая возможность. Как композитор он менялся. Ни одно сочинение не похоже на другое. Его музыку сложно играть и сложно донести до публики. Именно этим она мне и интересна. Я в некотором смысле человек, наверно, авантюрный. Мне интересно копаться в том, за что другие не хотят браться. Мне кажется, когда я что-то нахожу в этих произведениях, меня это очень развивает. У Лемана есть цитаты из сонат Бетховена и многое другое. Он прекрасно владел акустикой, цезурами, поэтому, чтобы донести до публики его музыкальное послание, нужно в совершенстве владеть музыкальным временем. Его сочинения — это философские трактаты, что-то большее, чем только музыка.

Я не знаю, как Леман занимался с другими, но у меня всегда было ощущение неожиданности и непредсказуемости его поведения. Он меня ценил как композитора. Часто говорил: «Ну что ты мне принесла на 10 минут? Мне этого материала на 10 симфоний хватит». Есть абсолютно гениальные педагоги, умеющие заниматься с учениками, у которых нет настоящего материала. Невероятно, но иногда я слушаю сочинение и понимаю, что материала нет, а сочинение есть. Леман, мне кажется, не мог заниматься с учениками, у которых нет материала. Ему они были неинтересны. Но он сразу заражался, когда приходил студент и приносил ему что-то стоящее. Он давал свободу ученику, с которым ему было интересно, но в то же время, будучи тонким психологом, направлял в нужное русло мягко, нейтрально и тонко, не срывая с него абсолютно весь потенциал.

— **Вы приносили ему готовые произведения?**

— Не всегда готовые, но материал, конечно, всегда был. Как правило, он очень положительно отзывался на все сочинения. Было забавно, когда, будучи на третьем курсе, я принесла ему фортепианную пьесу, и он сказал, что нужно поменять концовку («чего-то не хватает»), а через три недели вдруг говорит: «Все прекрасно». Я ничего не сделала, потому что уже знала Лемана. Его уроки не всегда были с партитурами, с сочинениями. Часто это были беседы о музыке, о жизни.

— **Какие взаимоотношения были у Лемана в классе? Он интересовался, как живет студент?**

— Леман был человеком очень проникательным, «проникновенным». Я могла делиться с ним и своими личными вопросами. Я думаю, что и у других учеников было так же. Леман был очень внимательным к людям, имел человеческую душевность, глубочайшую чувствительность, восприимчивость и внутренний аристократизм. Кроме того, он был блестящим эрудитом. Эти качества просто необходимы настоящему профессору. К сожалению, не всегда в высших учебных заведениях встречаются такие личности, как Леман. Сейчас из-за конкурсов сместились акценты. Педагоги ранжируются по степени влияния и способности ангажировать своего ученика и подготовить к конкурсу. Рассказывали, что Нейгауз мог сесть и сыграть все мазурки ученику в классе. Леман, который знал наизусть все партитуры Бетховена, сам прекрасно его исполнял. Подготовка к конкурсу — это совершенно другое. А вот общение с настоящей личностью — это как планетарный удар, во время которого происходит фантастический энергетический вброс. У меня это произошло с Леманом. Он сразу ставил перед студентами высочайшую планку, благодаря которой становится понятно, куда двигаться и развиваться. А педагоги, которые сами не наделены большим дарованием, не ставят этой планки своим студентам. Они просто готовят их к конкурсам. Поэтому сегодня в мире такое количество мелких конкурсов и всевозможных лауреатов. Сегодня педагог не хочет сидеть в классе и делиться знаниями, он тоже хочет стать медийной, известной персоной.

А Леман, как миссионер, просто исполнял свой долг, делясь с учениками своими умениями, никогда не лез в первые ряды и себя не афишировал.

— **Чувствуется, что Вы не большая поклонница конкурсов...**

— Я против конкурсов. Они не определяют музыкантский уровень, только создают лишнюю суету. Их очень много сегодня в мире. Раньше, чтобы поехать на конкурс, нужно было пройти через невероятное количество прослушиваний. Кроме того, даже на крупных конкурсах далеко не всегда даются объективные оценки. Лично мне непонятно, как можно отдавать судейство исполнителям, если у всех к тому же разный репертуар. Примеров несправедливости мы знаем много. Мне кажется, что конкурсы — это вчерашний день, а лауреатские звания — не эксклюзив и не индикатор уровня.

Кроме того, конкурсы требуют определенной интерпретационной унификации. Но по-настоящему большие артисты тем и интересны, что нестандартны. Glenn Gould позволил себе выйти за пределы привычного представления о Бахе, и есть некоторые прелюдии, которые он играет в таких темпах, в которых никогда никто не играл. Либо очень медленно, либо очень быстро. И Gould очень интересен как личность. Но и в отношении него не все единодушно, а некоторые мои коллеги высказывали недоумение, как я вообще могу слушать Гульда!

А теперь представьте жюри на конкурсе. Каждый для себя должен решить, какой балл он поставит тому или иному пианисту. Эти семь человек решают чью-то судьбу. Но это же странно! Я могу восхищаться каким-то исполнением, а Вы можете сказать: «Это ужасно. Как можно такое слушать?». При этом мы с вами оба музыканты. Как можно оценивать игру пианиста, если даже Gould не всем приятен? Если бы он участвовал в конкурсе, его успех был бы под вопросом. Он же действительно экстраординарный пианист, который в своих интерпретациях перекраивает абсолютно все. Как вы считаете, если его записи выставить на конкурс, пройдет ли он во второй тур?

— **В прошлом сезоне Вы представили в Москве замечательную программу — «Полифонические образы». Полифония — Ваш «конек»?**

— Скажу честно: стиль, который меньше всего меня интересовал в годы моего обучения, — это полифония. Мне казалось, что нет ничего более скучного, чем прелюдии и фуги. Но появление «Диатонической полифонии» Леонида Борисовича Бобылева (у которого я училась) в моем репертуаре кардинально изменило представление об этом стиле. Это привело к тому, что я сыграла сольный концерт, который назывался «Полифонические образы». В программу вошли «Семь речитативов и фуг» Хачатуряна, «Диатоническая полифония» Леонида Борисовича, Прелюдии и фуги Всеволода Задерацкого из цикла «24 прелюдии и фуги» и редко исполняемая Фуга Шопена. В 2009 году я записала диск, который выпустила Московская консерватория. Это записи моего исполнения «Прелюдий и фуг» Леонида Бобылева, «Импровизации и фуги» Альфреда Шнитке и «Семи речитативов и фуг» Арама Хачатуряна. Последнее сочинение имеет несколько исторический для нашей семьи оттенок, потому что мой отец учился у Арама Ильича, и когда он написал эти «Речитативы и фуги», то предложил исполнить их моей маме. По каким-то причинам исполнение не состоялось. И вот через столько лет это сделала я и даже записала цикл. Я считаю Хачатуряна абсолютно гениальным композитором. И у меня было ощущение, что он писал без черновиков, легко.

— **В чем специфика французской концертной жизни, музыкального образования, самого духа этой страны?**

— Особый дух был 30 лет назад в Московской консерватории. Когда Арам Ильич Хачатурян приходил в класс, и где бы



▲ С Владимиром Виауди и отцом, Владимиром Рябовым



▲ В Большом зале Санкт-Петербургской филармонии

он ни появлялся, за ним шла вереница студентов, журналистов, к нему приходили с камерами, записывали. Это была другая жизнь. Сегодня все очень калейдоскопично. И лично я особой разницы не вижу. Мне кажется, жизнь музыкантов на всех континентах очень похожа.

В Европе есть очень большой пласт публики: amateurs — любители. В частности, ко мне иногда приходят взрослые ученики — адвокаты, финансисты, врачи. У меня был ученик, который совершенно гениально играл этюды Скрябина. Я не могла себе представить, что любитель может так играть. И этот пласт любителей — очень важная часть общества, потому что именно она и составляет публику, которая ходит на концерты, знает репертуар. Это очень образованные люди. Любительская музыкальная традиция была и в России в XIX веке. Собирались частные салоны, струнные квартеты, вокальные ансамбли. Все это еще сохранилось в Европе. Но везде тенденция идет на угасание, и мы теряем публику. Получается, что музыкальное образование нацелено только на профессионалов, и утрачивается пласт amateurs. Мне кажется, что было бы хорошо создать классы именно для любителей музыки, то есть поднимать общий уровень культуры общества, а не только давать профессиональные знания и запирает в классе на исполнительскую карьеру.

— *Окунувшись в мир иных музыкально-исполнительских традиций, мне кажется, Вы должны особенно остро почувствовать, что такое традиции русские. Чего ждут во Франции от русских исполнителей?*

— Почти всегда можно определить, когда играет русский пианист, а когда — западный. Не в плане позитива или негатива, но манера игры, конечно, отличается. Безусловно, если говорить о российских исполнителях, то, как правило, предлагают играть Чайковского, Рахманинова, считают, что русский исполнитель должен играть русскую музыку.

Есть огромное количество концертов и фестивалей, где играют наши русские исполнители. Есть продюсеры, организаторы, которые уже много десятилетий работают с русскими артистами, для них это уже традиция. Да и взаимоотношения России и Франции всегда держались на культурных связях, которые не разрывались никогда. Примером тому является Русская консерватория им. Рахманинова в Париже, которая была основана в 1923 году. Рахманинов, кстати, был ее ректором. Там пел Шаляпин. Это было русское музыкальное общество. И до сих пор эта консерватория существует. Директор консерватории, граф П. П. Шереметев, делает все, чтобы она сохранилась. Я с ним лично знакома. Он человек большой культуры, приверженец лучших традиций. В Рахманиновской консерватории я играла сольные концерты. В год России и Франции представила

серию из пяти сольных вечеров, на открытии этого проекта П. П. Шереметев произнес вступительную речь.

— *Будучи композитором и исполнителем большого количества современных произведений — как Вы считаете, что сейчас происходит в мире композиции в глобальном, широком плане?*

— Я действительно играю много современной музыки. И, кстати, участвовала в Международном фортепианном конкурсе в Орлеане. Это состязание, ориентированное именно на репертуар XX века. Я была финалистом. Впервые тогда сыграла Штокхаузена, сочинения Мориса Оана, других авторов. Там было три тура, в ходе которых нужно было исполнять только сочинения XX века.

Когда я приехала во Францию, у меня была довольно значительная пауза в сочинительстве. Я стала больше играть, участвовать в конкурсах, давать концерты. Но после посещения концертов современной музыки у меня создалось впечатление, что я практически везде слышу одно и то же. Я почувствовала некую стилистическую унификацию, которая заставила меня задуматься, каким образом я, как композитор, могу ощущать себя в ряду этих авторов. Я считаю, что стилистика — не главное. Она не определяет дарование композитора, потому что талантливый композитор может писать в самых разных техниках. Поэтому абсурдно навязывать тот или иной стиль. Но то, что все пишут в одном стиле, меня немножко озадачило. А приезжая в Москву, я стала замечать, что в России появляются композиторы самых разных направлений. Мне кажется, стало больше свободы, и, наверное, композитору интересно творить в России.

— *Вы говорите об унификации. Это связано с авангардизмом?*

— Да, безусловно. Но я думаю, что это временное явление, потому что ничего в искусстве не существует долго. И поскольку сейчас очень много обменов, совместных фестивалей, мне кажется, что у композиторов в будущем появится еще больше возможностей в выборе стиля и своего собственного языка.

— *Есть мнение, что композитор должен непременно открывать новое, писать по-разному, с каждым сочинением совершая стилистические открытия.*

— Я так не думаю. Есть очень тонкая грань между стилем и своим языком. Например, что можно сказать о композиторе Свиридове? Он же писал не так давно, его нельзя назвать современным композитором с точки зрения языка, но в истории он остался. Или композиторы, которые причисляют себя к «неоромантикам», некоторые из них уже «опоздали» лет на 150. Лично мне как исполнителю, композитору интересен,

например, Штокхаузен, я играла его «Концертштюк» неоднократно. И в этом стиле очень много по-настоящему даровитых людей. Поэтому вопрос «насколько это современно?» не очень применим к композитору. То, что талантливо, то и современно.

15 лет назад я услышала музыку Джованни Соллима, итальянского композитора и виолончелиста. Очень трудно определить, что это за стиль. Он нашел свою манеру воплощения творческих замыслов, делает это изысканно, тонко и разнообразно. Позже я открыла для себя Филиппа Гласса, который ориентируется на классические, бетховенские традиции. Он ведь тоже нашел абсолютно свой язык. Я считаю, что это две глобальные фигуры в композиторском мире.

— *Можно сказать, что это Ваши кумиры?*

— Наверное... Моим кумиром с детства был Прокофьев. Я даже написала 10 пьес, посвященных ему. Прокофьев и как пианист, и как композитор предопределил многое и очень повлиял на весь XX век. Кстати, его не так часто играют в Европе. Есть мнение, что у него довольно сложная музыка, и нечасто приходится слышать Прокофьева.

— *Как выстраивается процесс Вашего композиторского творчества?*

— Недавно, перебирая свои старые рукописи, я обнаружила, что в годы обучения в ЦМШ у меня было обозначено конкретное время на каждое сочинение: когда я пишу экспозицию, разработку, когда я работаю над материалом, над партитурой.

— *То есть Вы составляли план работы.*

— Да. Сейчас план работы я не составляю. Сочинения, которые написаны мною в последнее время, никак не переключаются с тем, что я создавала ранее. Я пишу не только для фортепиано, но стараюсь по возможности включать свои сочинения в программы.

— *В процессе сочинения Вы записываете ноты на компьютере или от руки?*

— С компьютером я не работаю. Сначала пишу по старинке партитуру и потом набираю на компьютере.

— *Насколько важно для композитора владеть исполнительским искусством?*

— Очень важно. Педагоги, которые сами пишут музыку, культивируют эту сторону личности и в учениках. Яков Флиер, например, воспитал множество поколений выдающихся музыкантов, у него учились Михаил Плетнев, Родион Щедрин по фортепиано. Щедрин играл настолько блестяще, что мог бы сделать не менее яркую исполнительскую карьеру, нежели композиторскую. И Флиер регулярно просил Щедрина играть свою музыку, интересовался его композиторским творчеством. Он понимал, что Щедрин — масштабная ли разносторонняя личность. Поэтому мне кажется, что для пианиста и композитора очень важно встретить педагога, который будет одинаково внимательно относиться к обеим сторонам дарования, интересоваться всеми его гранями.

— *Не кажется ли Вам, что есть некий элемент спортивного состязания в современном исполнительстве: кто играет быстрее, качественней, чище?*

— Это тоже важно — быстро, качественно. Это часть школы, необходимая база, на которой потом строится исполнительское искусство каждого пианиста. Но помимо этой базы очень важна встреча с личностью педагога. Если этого не происходит, если педагог — не яркая индивидуальность, этого роста не будет, появится еще один среднего уровня исполнитель. Иногда меня удивляет смелость выбора программы у начинающих свой путь исполнителей, эпатазирующих публику

поздними сонатами Бетховена. Если бы я увидела эту программу у Григория Соколова, я бы не удивилась. Нужно иметь большую смелость или огромное дарование, чтобы в 20 лет заявлять такие программы.

— *А что надо играть в 20 лет?*

— Вопрос возраста сегодня актуален... 30-летних исполнителей гораздо меньше, чем 20-летних. 40-летних — еще меньше. А 50–60 — там, наверно, останется 2–3 фамилии. Эта тенденция аномальна, потому что именно в исполнительском искусстве с возрастом происходит развитие, накопление опыта. К 30–40 годам (если, конечно, музыканту удалось пройти свой путь в искусстве) исполнитель имеет, что сказать, и знает, как это сделать. Но именно в этот момент его полностью «отсоединяют» от публики. Это чистый маркетинг и коммерческое явление, связанное с системой образования и конкурсов, потому что педагоги активно готовят новых учеников к очередным состязаниям ради очередного праздничного салюта.

— *Иногда в биографии исполнителей встречается длинный перечень педагогов, в который они записывают всех, с кем занимались хоть раз в жизни. Такая форма обучения на мастер-классах...*

— Стала актуальной.

— *В самом деле?*

— Это интересный вопрос, на который однозначно ответить нельзя. Я, например, играла Сонату Чайковского Елизавете Леонской. Сочинение Чайковского настолько сложное и в техническом плане, и в плане формы, что требует от пианиста в равной мере развитости абсолютно всех исполнительских качеств. После общения с Леонской я иначе его играю. С Е. Леонской я знакома с детства, ее концерты — это всегда события, которые вдохновляют и обогащают. Концерт выдающейся личности — это и есть мастер-класс.

— *Таким образом, подобную форму обучения Вы, в принципе, допускаете?*

— Формы обучения могут быть разными. Иногда я приходила к Леману без партитуры. Но и в этом случае время не было потрачено зря, потому что даже трехминутное общение с ним превращалось в урок. Это зависит от личности педагога.

— *Вы — композитор, который исполняет, или исполнитель, который сочиняет?*

— Мне кажется, в разные периоды жизни я могу ответить по-разному. В какие-то я больше сочиняю, в какие-то — больше играю. Не думаю, что что-либо преобладает. Писать музыку я начала рано — в 7–8 лет. Первые сочинения записала на бумагу в 9 лет, а исполняла свою музыку в 10 в Союзе композиторов в Баку. Уже писала сонаты, крупную форму. До поступления в консерваторию на композиторский факультет я сочиняла уже 10–12 лет, и это всегда было параллельно с занятиями на фортепиано. Я никогда не задавалась подобным вопросом. Но композиторский взгляд на сочинение очень помогает. К примеру, я много лет исполняла вторую редакцию Второй сонаты Рахманинова. Затем я выучила первую, которую сыграла в Париже. Но в итоге получилась третья редакция: когда я выучила обе редакции, поняла, что в некоторых эпизодах было бы идеально их совместить. И самое интересное, что никто ничего не заметил. Моя версия Второй сонаты Рахманинова — не первая и не вторая. Третья. Мне казалось, что Рахманинов второй редакцией вряд ли был доволен. Раз он ее сделал, значит, что-то хотел изменить в первой. Но во второй тоже много спорных эпизодов, и есть разделы, которые он исключил из первой редакции, а я часть из них вернула, в итоге получилась третья версия. ■



ЛЮБИТЬ ШНАБЕЛЯ?

РАЗМЫШЛЕНИЯ О «КОРНЯХ» И «ПЛОДАХ» ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

«В игре Шнабеля есть что-то магическое, особенно в его записях Бетховена, чуть в меньшей степени Моцарта. Записи Шнабеля могут изменить ваш взгляд на мир».

Гленн Гульд

«Он играл так, словно его пальцы переехал трамвай, пальцы залечили, но они все же не двигаются»

Эгон Петри о Шнабеле

(по воспоминаниям Я. Мильштейна)

В самом деле, зададимся таким странным по современным меркам вопросом: а стоит ли любить и ценить Артура Шнабеля? Приведенные высказывания ставят нас в тупик. Кстати, помимо Петри, у Шнабеля было много других весьма авторитетных критиков, среди них, например, Тосканини и Горовиц. По воспоминаниям Г. Нейгауза, молодой Горовиц даже пародировал манеру Шнабеля сидеть за роялем и мимику в своих концертах¹. В комментариях, касающемся недавнего реиздания полного собрания записей Моцарта и Шуберта, осуществленных Шнабелем², есть немало недоуменных вопросов, например, относительно его «суматошного» исполнения бетховенской Сонаты ор. 106. Там, в частности, читаем: «Наиболее впечатляющая катастрофа обнаруживается в шнабелевской записи 1935 года сонаты Hammerklavier, о которой более чем авторитетный виртуоз Святослав Рихтер выразился так: «это просто трудно слушать — это совершенно неприемлемо»»³. И действительно, переслушав все сонаты, концерты, а также ряд других произведений Бетховена, записанных Шнабелем в середине 1930-х, много можно удивиться, а кое-что, как мы видели, даже может у кого-то вызвать возмущение. Отчего же тогда его так превозносит Гленн Гульд, критик, конечно, не самый объективный, но все же достаточно авторитетный. И если Гульд прямо заявляет, что «он вырос на

записях Шнабеля», причем постоянно возвращается к этому во многих интервью, то как это сочетать с язвительным, но в то же время, наверное, на чем-то основанном суждением Э. Петри, чьи гастроли 1923 года в России предшествовали гастролям Шнабеля? Кстати, еще более резко высказывался о Шнабеле один из учеников Листа М. Розенталь. Мы уже не говорим о множестве язвительных отзывов по поводу шнабелевской редакции бетховенских сонат

Итак, наиболее часто в литературе встречается именно осуждение «сумбурного» исполнения крайних частей ор. 106. Однако, что касается первой части сонаты, Шнабель исходит из метрономических указаний самого Бетховена. Здесь при размере *alla breve* половинная доля равна 138! Можно, конечно, сказать, что это «невозможный» темп, но он авторский, и Шнабель, видимо, намеренно точно следовал авторским указаниям, которым просто никто больше (включая и Гульда) не следует⁴. Разумеется, это было и остается смелым экспериментом, но никак не капризом исполнителя. Дело в том, что темп является у него не просто медленным или быстрым, а отражением той или иной пульсации ритма.

Об этих важных аспектах *темпоральности*⁵ в шнабелевском исполнительском стиле весьма выразительно пишет один из его известных учеников Леон Флейшер: «Ритм [у него] являлся чем-то,

что вытекало из самой его игры, или из его показов на уроках. Это мог быть тот Schwung (нем.: взмах, полет), тот своего рода неустанный свинг, к которому он склонялся, как будто кружа вас в танце. Тактовые доли никогда не становились у него «событиями, направленными вниз», они не были чем-то вроде столбов в заборе или забивания гвоздей в крышку гроба, они скорее являлись «импульсами, направленными вверх», которые как бы подбрасывали вас к следующей доле»⁶.

Отсюда и проистекают у Шнабеля удивляющие многих как сверхбыстрые, так и сверхмедленные темпы — черта, которую, кстати, у него позаимствовал во многих случаях и Гульд. Примерно то же самое касается и фуги из ор. 106, которую Шнабель также играет точно, как указано у Бетховена (четверть=138).

Подобные фуги (назовем еще фугированные разделы из первой части Сонаты ор. 111, или из финала ор. 101, Большую фугу ор. 133 и некоторые фуги из поздних квартетов) свидетельствуют, с нашей точки зрения, о каком-то неодолимом стремлении позднего Бетховена слить воедино баховскую линейную технику (и энергетика) с собственной внутренней агрессией, которая достаточно часто проявляется у Бетховена как раз в фугированной технике (за исключением, пожалуй, Сонаты ор. 110). Не случайно же у Г. Нейгауза, Бетховена боготворившего, вырвалась эта довольно двусмысленная оценка фуги из Сонаты ор. 106: «Пир ума, оргия интеллекта».

С нашей точки зрения, у Шнабеля здесь речь должна идти именно об эксперименте, наподобие того, который проделал Гульд в отношении «Аппассионаты». И пусть оба этих эксперимента скорее неудачны, следует все же подчеркнуть право музыкантов (особенно такого масштаба как Шнабель или Гульд) на подобные вещи.

⁶ Из вышеупомянутого комментария к полному собранию шнабелевских записей Моцарта и Шуберта.

¹ (См.: Нейгауз Г. Г. Литературное наследие. Размышления. Автобиографические заметки. Дневники. Избранные статьи. М., 2008, С. 424).

² Диски выпущены под лейблом «Music and Arts». Полностью с комментарием можно ознакомиться на интернет-ресурсе: <https://www.commentarymagazine.com/articles/the-great-schnabel/>

³ Эта фраза взята из дневников Рихтера, где, впрочем, в другом месте, после прослушивания бетховенской сонаты ор. 2 № 1 Рихтер отзывался совершенно в ином духе: «Соната вдруг ожила и стала почти осязаемой. Прекрасно!» (См.: Рихтер. Дневники. Диалоги (составитель Бр. Монсенжон). М., 2002, С. 298).

⁴ Отсылаем читателя также к чрезвычайно содержательной книге К. Вольфа, где описано, как настойчиво Шнабель предписывал здесь обозначенные самим Бетховеном темпы, несмотря на критику со стороны многих музыкантов. (См.: Вольф К. Уроки Шнабеля. М., 2006, С. 69).

⁵ Темпоральность (temporality) — временная сущность явлений, порожденная динамикой их особенного движения, взаимосвязь моментов времени. Мы намеренно употребляем этот весьма многозначный термин, пытаясь точнее обозначить некую изменчивую текучесть мелодического потока у Шнабеля (и особенно в шубертовской музыке), когда возникает, так сказать, некая «локальная аритмия», при которой как бы временно игнорируются обычные темпо-ритмические координаты, вполне сохраненные, например, в рихтеровском исполнительстве. Это различие важно для нашего дальнейшего анализа.



В своей обстоятельной рецензии на концерты Шнабеля в России, относящейся к 1935-му году⁷, Гр. Коган достаточно подробно описывает реакцию отечественного музыкального сообщества на приезды Шнабеля. В частности, он описывает его манеру сочетать в своих программах сонаты Бетховена (которые, естественно, все хорошо знали) и Шуберта (что было тогда в диковинку), про его упорное нежелание играть на бис и т.д. Отмечает он и совершенно различное восприятие шнабелевских выступлений в Москве и Ленинграде. Например, А. Гольденвейзер, уже спустя много лет, напишет в своих воспоминаниях: «Станным образом, Шнабель, который невыносимо манерно играет Шопена, а отчасти и Бетховена, превосходно играет Брамса и совершенно несравненно — Шуберта. Его исполнение си бемоль мажорной сонаты Шуберта — одно из сильнейших музыкальных впечатлений моей жизни⁸. А Нейгауз, знавший Шнабеля еще по Берлину 1910-х г.г., обвинял Шнабеля в том, что тот стремится „сделать сонаты

Бетховена доступнее, чем они есть на самом деле⁹. В Ленинграде же, напротив, Л. Николаев и другие авторитетные музыканты, например, С. Савшинский, с гораздо большим воодушевлением восприняли те же самые программы¹⁰. Все это, кстати, хорошо описал и сам Шнабель в изданной у нас книге его воспоминаний¹¹. Кстати говоря, в ставшей знаменитой фразе Лешетицкого, которая вынесена в заглавие русского издания книги, тоже содержится не только высокая оценка дарования юного в те годы Шнабеля, но и намек на его особый статус «невиртуоза».

Представляется, что именно XX век породил целую плеяду значительных музыкантов-«невиртуозов» (в том, разумеется, плане, если сравнивать их с такими корифеями как Рахманинов, Гофман, Горовиц или Годовский). Помимо Шнабеля, здесь на память конечно приходит Корто с его общеизвестными по многочисленным записям небрежностями

и преувеличениями, отчасти сюда можно причислить и Эд. Фишера. Да и наших знаменитых музыкантов — Нейгауза или Игумнова — тоже вряд ли стоит безоговорочно причислять к «виртуозам». Во всяком случае, их творческая деятельность ценна и важна для нас вовсе не по этой причине. В XIX столетии такое было вряд ли возможно (отзывы о «неряшливой» игре позднего Рубинштейна говорят скорее об исключении из правила). Но по мере возрастающего отделения исполнительской профессии от композиторской (притом, заметим, что сам Шнабель был довольно плодовитым композитором, впрочем, почти никогда не игравшим собственные сочинения), внутри самой исполнительской профессии стало возникать принципиально новое течение, которое Гульд, говоря о Шнабеле, описывал как «непосредственный контакт с музыкой, минуя инструмент». Это на первый взгляд странное явление имеет, по-моему, глубокий смысл. Мы наблюдаем в это время (можно привести и более поздние примеры, уже из наших дней) когда, наряду с общей тенденцией к сверхкачественной игре, появляются музыканты, озабоченные чем-то иным, хотя, конечно, странно предположить, что некие пианистические погрешности могут, если не способствовать, то хотя бы сопутствовать содержательному исполнению. Но, как мы знаем, такое все же случается¹².

Примерно то же самое мы можем наблюдать и в педагогике, когда, например, тот же Г. Нейгауз последних лет, почти утративший по состоянию здоровья способность играть, тем не менее, судя по сохранившимся записям уроков, чрезвычайно интересно и, добавим, весьма успешно занимался, например, с А. Наседкиным, которого, наряду с Э. Вирсаладзе, он в то время (1962 г.) готовил к конкурсу Чайковского. Сохранились и записи уроков престарелого Корто, где его показы, при всей их «корявости» содержат, с нашей точки зрения, гораздо больше ценной информации, чем это случается даже у иных «играющих» педагогов (достаточно познаться с снятым на пленку его исполнением шумановского «Dichter spricht»). Из этого следует, что смысл музыки может быть в некоторых случаях передан каким-то, особо

¹² Тут уместно привести цитату из главы, посвященной Шнабелю в известной книге Г. Шонберга «Великие пианисты»: «Некоторые из его коллег пианистов, для которых техническое совершенство было важнее содержания, не понимали его успеха [...] подобные критики указывали на ограниченность его возможностей. Говоря, что пианист, который с трудом пробивается сквозь финал Аппассионаты, который «валяет» в фуге из ор. 101, не говоря о фуге из Hammerklavier'a, не такой уж стоящий пианист [...], но те, кто педантично судит пианиста только по его фальшивым нотам, совершенно не поняли сущности искусства Шнабеля» (См. Шонберг Г. Великие пианисты. М., 2003. С. 375–376).

⁷ См. Коган Гр. Работа пианиста М., 1968, С. 341–350.

⁸ Ср.: «Станным образом, Шнабель, который невыносимо манерно играет Шопена, а отчасти и Бетховена, превосходно играет Брамса и совершенно несравненно — Шуберта. Его исполнение си бемоль мажорной сонаты Шуберта — одно из сильнейших музыкальных впечатлений моей жизни (См.: Гольденвейзер А. Воспоминания. М. 2009, С. 407).

⁹ См. цит. изд. С. 331, 438. Не вполне справедлива и критика Нейгаузом шнабелевской педали в речитативах из Сонаты d-moll, ор.31, № 2: Шнабель и здесь точно следует авторским указаниям.

¹⁰ Ср.: «Мне чрезвычайно нравится исполнение Шнабеля — глубокое, задушевное, интимное». См. Николаев Л. Из бесед с учениками. // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.-Л., 1966, С. 117.

¹¹ См. Шнабель Артур. «Ты никогда не будешь пианистом». М. 1999. (В оригинале: «My life and Music»).

прорисованным «пунктиром». В таких случаях техническая безупречность уже уходит на второй план, а слушатель на основе талантливого «эскиза» получает представление о произведении даже более отчетливое, чем проработанная во всех деталях интерпретация какого-нибудь среднего пианиста¹³. Так в каком-нибудь неоконченном портрете В. Серова мы постигаем глубину замысла, как бы «дорисовывая» то, чего не успел или не захотел сделать сам художник.

Одной из причин такого разнобоя во мнениях о Шнабеле, вероятно, следует считать то обстоятельство, что бетховенское «поле» во времена Шнабеля было уже «перепаханно» многими поколениями музыкантов, тогда как Шуберт, а отчасти и Моцарт оставались к середине XX века своего рода «целиной», которую весьма удачно «освоил» Шнабель. Это, разумеется, вовсе не означает, что в Бетховене пианист не открыл ничего нового. В своей известной работе «Исполнитель и стиль» Д. Рабинович довольно много и подробно пишет об этом. Со своей стороны, выскажем мнение, что, например, шнабелевская трактовка Вариаций Диабелли ор. 120 представляется одной из самых ярких и весьма необычных интерпретаций этого сочинения. Шнабель трактует Вариации чуть ли не как череду пародий на самые различные современные автору стили, разумеется, за исключением двух минорных вариаций (XXIX и XXXI), отсылающих нам скорее к Баху и где, таким образом, термин «пародия» приобретает иной, первоначальный смысл, означавший, как известно, разновидность имитации своего или чужого стиля. Добавим, что и в тех вариациях, в которых Бетховен как бы предсказывает будущие стили (например, в вариациях VII и XX, звучащих местами чуть ли не как «атональная» музыка), Шнабель ухитряется создать впечатление, что здесь также пародируется какой-то незадачливый модернист, но уже из века XX!¹⁴

Отметим, что и в вышеупомянутой рецензии Когана, и в других материалах, касающихся Шнабеля, хоть иногда и отмечают, что в жизни он был чрезвычайно остроумным человеком, но при этом почему-то забывают, что он таким бывал

зачастую также и в своем *творчестве* и, может быть, в трактовках Бетховена в особенности. В этом (и, кстати, не только в этом!) плане его интересно было бы сравнить с Нейгаузом, довольно близким к нему и по типу личности, и по музыкальному воспитанию (оба учились в Вене, хотя и у разных педагогов). Однако, в отличие от Шнабеля, Нейгауз никогда не покидал в своих трактовках границ «высокого», и именно поэтому, вероятно, шнабелевские трактовки Бетховена могли его раздражать.

И все же, даже если ограничиться двумя нашими гигантами — Гилельсом и Рихтером, то мы склонны придерживаться той точки зрения, что в Бетховене они достигли, (например, Гилельс в ор. 53 и 106, а Рихтер в «Аппассионате» и в трех последних сонатах) все-таки большего, нежели Шнабель. Особое место занимают и трактовки Гилельсом всех пяти бетховенских концертов. Однако заслуга Шнабеля видится здесь в том, что, разрушив многие клише, созданные его предшественниками, во многом лишив Бетховена его монументальности, его грандиозности, словом тех черт, которые были созданы эпохой Листа и Вагнера, он на их место привнес определенные черты *экспрессионизма*, о чем писал в свое время еще Гр. Коган.

Этот вопрос несомненно заслуживает внимания, поскольку предложенное Д. Рабиновичем определение стиля Шнабеля как «лирического интеллектуализма» мне кажется не слишком убедительным и скорее всего связанным с определенными табу той эпохи, в которую создавалась его книга (середина 1970-х).

Тут, вероятно, следует несколько задержаться на содержании самого термина «музыкальный экспрессионизм», чаще всего связанный в нашем сознании с нововенской школой и ее предшественниками, прежде всего с Малером. С нашей точки зрения следовало бы говорить о двух течениях в музыкальном экспрессионизме, одно из которых действительно связано с нововенцами и их современниками вроде Р. Штрауса, тогда как другое, во многом *полярное* первому — с именами Стравинского, Бартока, Хиндемита и Прокофьева¹⁵. Так что же все-таки принципиально отличает венский экспрессионизм от — позволим себе такое определение — «неоклассического» экспрессионизма? Прежде всего, концепция музыкального времени, а вовсе не только различия в трактовке тональности и вообще в музыкальном языке. Для нововенского экспрессионизма характерна принципиальная неустойчивость,

можно даже сказать: смятенность темпорального процесса, что и порождает присущую этому стилю нервность, иногда доходящую (например, в операх Берга и Шенберга) до истерической взвинченности. «Неоклассическое» же направление в экспрессионизме, напротив, отличают устойчивость и мерность, сколь бы ни были сложны формы нерегулярной ритмики, свойственные, скажем Стравинскому, Бартоку, или, в меньшей степени, Прокофьеву.

И в этом плане чрезвычайно интересно сопоставить две фигуры — Шнабеля и Рихтера, которых связывает в первую очередь тот факт, что и первый, и второй проложили, каждый в своем поколении, новые пути в толковании Шуберта. В шнабелевских трактовках, затронутых влиянием нововенского экспрессионизма, темпоральный процесс, носящий явные следы воздействия венского экспрессионизма, зачастую отличается стремлением к *экспансивной* пульсации (мы в первую очередь говорим о быстрых частях сонат). Тогда как в трактовках Рихтера, связанного тесными узами с музыкой Прокофьева, главенствует концепция *мерного* времени, которое рисует совершенно иной портрет музыки композитора, как минимум равноценный шнабелевскому, но произрастающий из совершенно иных стилистических корней. Здесь мы наблюдаем яркие примеры «трансплантации» различной материнской почвы исполнителя на далекий в историческом отношении материал. При этом конечно возникают самые причудливые стилистические миксты, о чем скажем позднее.

Если вновь вернуться к шнабелевскому Бетховену, то если рассматривать его трактовки быстрых частей не как «скомканные» и «катастрофические» (как кажется на первый взгляд), а просто сжатые во времени, подобно тому как сжимается, «скручивается» и «смазывается» пространство на картинах художников-экспрессионистов, то становится понятно, что вовсе не обязательно небрежность или недостаток технического оснащения порождали у Шнабеля ту «некачественную», с академической точки зрения игру, а совсем другие факторы¹⁶. В этих сжатиях, в этих «смазываниях» передается, с нашей точки зрения, столь свойственная

¹³ Ярким примером подобного сегодня может служить, например, игра чрезвычайно интересного музыканта А. Рабиновича, чьи студийные записи могут вызвать восхищение, тогда как в живом исполнении иногда многое приходится «домысливать».

¹⁴ Приведем в связи с этим любопытное мнение вышеупомянутого А. Рабиновича: «На мой взгляд, ключ к разгадке находится в самом конце вариаций, там, где сочинение завершается последним, звучащим несколько экстравагантно, грохочущим аккордом. Его значение могло бы быть истолковано как выражение «комедия окончена!». Таким способом композитор хочет поведать нам о том, что он весьма позабавился, создавая этот мир метаморфоз из начального фивольного мотивчика» (из буклета к диску с его живой записью Вариаций, выпущенной под лейблом Gallo).

¹⁵ Фигура Шостаковича с его общепризнанными связями с Малером тут стоит как бы в промежуточном положении. Отчасти можно было бы говорить о чертах экспрессионизма и у поздних Скрябина и Рахманинова.

¹⁶ Ср.: «Энергия *интонационного глissандо* [курсив автора] становится для Шнабеля высшим выражением экспрессивности, чему способствует и характерная, смелая педализация. Все это согласуется с одним из любимых бетховенских устремлений — играть «смычком по клавиатуре». Не только пассажи, но и многие кантабильные обороты предстают порой в исполнении Шнабеля как будто «смазанными». Это отнюдь не является следствием технического несовершенства, а отвечает потребности звукотворческой воли артиста пойти на дерзкий эксперимент, противоречащий, казалось бы, природе фортепиано и общепринятым принципам фортепианного звукоизвлечения». (См. Смирнова М. «Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века». Дисс. «...» доктора искусствоведения. СПб., 2006, С. 122).



венскому экспрессионизму «смятенность времени», когда в едином мощном порыве детали уже становятся несущественными.

Нотный пример 1 (из I ч. Сонаты c-moll op. 111 Бетховена).

Здесь «смятый» пассаж возникает вовсе не в силу технических трудностей, а из потребности выразить порывистость, экспансивность потока бетховенской музыки.

Нотный пример 2 (из финала Сонаты a-moll D. 845 Шуберта)¹⁷.

В т.т. 151–154 ритм у Шнабеля абсолютно «скомкан» до уровня некоего «пятна», притом, что никаких технических трудностей здесь не просматривается.

Нотный пример 3 (каденция к I ч. Концерта № 3 Бетховена).

В безупречном во всех отношениях и, добавим, дополненном великолепным звучанием оркестра под управлением Дж. Сэлла, в каденции первой части (начиная с Presto) вдруг обнаруживаются некие «пятна», где фактура становится уже почти неразличимой, ее заменяет некий «порыв» (вышеупомянутый Schwung), — кстати, понятие чрезвычайно характерное для шнабелевского экспрессионизма¹⁸.

Совсем иная «оптика» наблюдается у Шнабеля в медленной музыке, где, напротив, можно сказать, что «каждая деталь, — если воспользоваться выражением М. Цветаевой — с рояль». (Цветаева говорит здесь о поэзии Маяковского, но и ее собственное поэтическое творчество

также воплощает в себе явные черты экспрессионизма). И в этой как бы *сверхувеличенной* оптике Шнабель зачастую оказывается даже более убедителен, чем в предыдущих случаях. Достаточно послушать в его исполнении Ариетту из op. 111, или Adagio sostenuto из op. 106, не говоря уже о медленных частях в шубертовских сонатах и моцартовских концертах, где у Шнабеля до сих пор, как нам кажется, найдется мало соперников.

Вместе с тем можно все-таки утверждать, что влияние венского экспрессионизма начала XX века в шнабелевском стиле оказалось к Бетховену не вполне применимо. Тогда как «неоклассический экспрессионизм» эпохи Прокофьева, столь явно проявивший себя в искусстве Рихтера, оказался более плодотворным источником для освоения бетховенского наследия, по крайней мере на определенном этапе, поскольку сегодня музыканты, переносящие Бетховена на исторический инструмент (в первую очередь, конечно, А. Любимов) создают совершенно иной облик его музыки, уже не имеющий отношения ни к экспрессионизму, ни к неоклассицизму, а по своей темпо-ритмической свободе неожиданно отсылают нас к некоторым пианистам начала XX века.

В вышеупомянутой книге Г. Шонберга «Великие пианисты» глава, посвященная Шнабелю, многозначительно называется: «Человек, который создал (invented) Бетховена». С позиций сегодняшнего дня роль Шнабеля видится нам несколько иной. Возвращаясь к высказыванию Гульда, хочется заметить, что и с ним мы не вполне можем согласиться. На наш взгляд, самым ценным и неувядаемым в наследии Шнабеля являются скорее не сонаты и концерты Бетховена, и тем более не Бах, Шуман или Брамс, а Концерты Моцарта и сонаты и пьесы Шуберта.

И здесь неизбежно возникает вопрос: а почему же именно в Моцарте и Шуберте шнабелевские трактовки сохраняют до сих пор свежесть и убедительность, тогда как в бетховенских интерпретациях многое и сегодня вызывает споры? Значит, существует нечто принципиально иное в их музыке, — то, что открыл Шнабель, тем самым обессмертив свое имя. Как нам представляется, Шнабелю удалось на этой достаточно неосвоенной почве совершить некий прорыв, последствия которого сильно ощущаются, например, в шубертовских интерпретациях Юдиной, Софроницкого, Гринберг, за рубежом у А. Фишер, а порой проявляются и сегодня. И главным в этом прорыве были новые принципы управления *музыкальным временем*. Именно здесь Шнабель открывает перед нами некие неведомые ранее горизонты (особенно это касается Шуберта). И об этом особенно наглядно говорят принципиальные расхождения его шубертовских интерпретаций

с интерпретациями С. Рихтера. И здесь мы вынуждены на время отвлечься от главной темы нашей статьи, поскольку параллели, а точнее будет сказать — «речения» Шнабеля с Рихтером именно на *шубертовской* почве могут много прояснить в искусстве как Рихтера, так и самого Шнабеля.

Говоря о *рихтеровских* интерпретациях Шуберта, нельзя, конечно, избежать известных параллелей с Бетховеном — параллелей, которые можно, в частности, проследить и по шубертовским и бетховенским записям самого Рихтера. Уже давно было отмечено, что форма у Шуберта во многом отличается от бетховенской — с ее точно-событийной драматургией, постоянным ожиданием (или преодолением) конфликта и фантастическим мастерством в разработке даже мельчайших тематических образований. Шуберт же (и прежде всего в рихтеровских трактовках!) по преимуществу как бы обозревает мир, так сказать, не драматически, но лирически, либо эпически, а точнее — видит его с множества равноправных позиций, в том числе и с позиции наблюдателя, расположенного на такой высоте, где конфликтность и событийная расчлененность уже не играют особой роли¹⁹. И тот факт, что данная черта зачастую парадоксальным образом совмещается с его же, Шуберта, интимным восприятием мира, в его уютно-домашнем, «мещански-бюргерском» ключе, не есть фундаментальное противоречие шубертовского творчества, но, скорее, *родовая черта* австрийского искусства — явно недопонятая и недооцененная теми, кто воспитан в бетховеноцентричной музыкальной галактике.

Многими исследователями уже было отмечено, что музыка Шуберта отличается совершенно особой драматургией. То, что Шуман некогда осторожно обозначил как «божественные длинноты», является, разумеется, вовсе не недостатком, но *спецификой* шубертовской формы. Например, можно сказать, что контрасты у Шуберта — это как бы контрасты светотени — тут вспоминается известное шнабелевское выражение: «Шуберт — это лес на солнце и в тени». При этом, в отличие от Гизекинга или Рихтера, Шнабель остается весьма далек от влияний импрессионизма. Его собственный комментарий к вышеприведенному высказыванию мы находим в статье, опубликованной в юбилейном 1928 году. Там мы можем прочитать, в частности, следующее: «Избавившись от распространенного заблуждения

¹⁷ Запись двух последних частей этой сонаты никогда не была опубликована на дисках, но доступна на Youtube.

¹⁸ Интересно отметить, что нечто подобное мы можем обнаружить, например, в интерпретации М. Плетневым финала Сонаты b-moll Шопена.

¹⁹ Ср.: «Мелодический поток [для Шуберта] в сущности более важен, нежели структура драматургии». (См.: Rosen Ch. The classical style. L. 1971. С. 455). Сходную мысль высказывает в одном из интервью известная пианистка М. Учидза: «Это прямо откровение, музыка в самом деле течет!»

Пример 1

Musical score for Example 1, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and dynamic markings like *sf* and *ff*. The score includes first and second endings.

Пример 2

Musical score for Example 2, starting at measure 143, featuring trills and dynamic markings like *ff* and *p*.

Musical score for Example 2, continuing from measure 150, featuring trills and dynamic markings like *f* and *pp*.

Пример 3

Musical score for Example 3, featuring a *Presto* tempo marking and dynamic markings like *f*.

Musical score for Example 3, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth notes.

Пример 4

Musical score for Example 4, starting at measure 174, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth notes.



▲ С супругой Терезой. 1930-е, Тремеццо (на озере Комо, Италия)

относительно того, что Шуберт в первую очередь являлся мелодистом, мы пересмотрим наше отношение к его фортепианным сонатам и убедимся прежде всего в том, что в них раскрывается интенсивное драматическое содержание. (...) Если мы находим их слишком длинными и лишенными связности, это происходит потому, что мы рассматриваем их с точки зрения классического типа «разработки», вместо того чтобы увидеть здесь захватывающую историю, в которой каждая нота несет свою психологическую нагрузку. (...) Кроме того, если мы не понимаем тех деликатных взаимоотношений, которые наполняют жизнью шубертовский текст, мы можем принять едва различимый вариант за обычное повторение, или же, если это даже повторение, оказаться неспособными уловить психологическое оправдание этого»²⁰.

И в целом, сама идея сонатности зачастую лишена у Шуберта той опорной системы напряжений, которая почти всегда присутствует у Бетховена²¹. Например, в рихтеровской интерпретации наиболее бетховенианской из всех шубертовских

сонат, Сонаты c-moll (D. 958), интересно наблюдать не столько совпадения (заметные, скажем, в характерном «набрасывании», которое применяет здесь Рихтер в главной теме, сближая ее с начальными эпизодами бетховенских Сонат ор. 13 или ор. 111), сколько различия, проявляющиеся в способе разработки первоначального материала, во взаимоотношениях между главной и побочной партиями, наконец, в общей тенденции — не к «подогреву» и «взвинчиванию» напряженности, но, скорее, к «укрощению» первоначально намеченного конфликта и своего рода «релаксации».

Разумеется, было бы наивным отрицать колоссальное влияние Бетховена на Шуберта. Среди многих поразительных «совпадений» часто называют, например, мажорное Allegretto из шубертовской Сонаты e-moll (D. 566), сравнивая его со второй частью бетховенской Сонаты ор. 90, написанной в той же тональности E-dur. Однако, как нам кажется, актуальным на сегодняшний день является отыскание даже не просто различий (они очевидны), но качественно иной природы шубертовской формы (по сравнению с бетховенской), что во многих случаях и демонстрирует Рихтер. Тем не менее, фундаментальные сближения в стилях двух композиторов ощущаются (в том числе и в типах темпорального процесса), и чаще всего — между Шубертом и поздним Бетховеном (например, в финальных частях орр. 109 и 111). Быть может, стоит даже говорить о парадоксальном движении самого Бетховена «в сторону Шуберта», а точнее — в сторону постижения умиротворяющего австрийского духа, который в последние годы жизни словно одолевал присущую Бетховену северонемецкую

протестантскую неистовость²². При этом у Бетховена все же господствует (так, по крайней мере, мы привыкли думать) достаточно мерная, четко артикулированная пульсация (в первую очередь это относится к сонатам раннего периода). Является ли подобное качество органическим свойством бетховенской музыки или же такое ощущение привнесено определенными этапами в исполнительской эволюции — это большой вопрос. Существует ведь образ Бетховена, созданный Тосканини и Караяном, но наряду с этим мы знаем совсем иные бетховенские интерпретации Фуртвенглера и К. Клейбера. И все-таки мерная пульсация в Бетховене имеет под собой некие серьезные основания, доказательством чему служат те шедевры исполнительства, о которых мы говорили выше. Тут к именам Гилельса и Рихтера можно добавить и такого выдающегося исполнителя Бетховена на западе как К. Аррау.

Так или иначе, в основном типы организации музыкального времени у Бетховена и Шуберта совершенно различны. Условно говоря, эти типы можно было бы обозначить — в случае с Шубертом (особенно поздним, например, в сонатах G-dur D. 894 или B-dur D. 960) как *tempo legato* (в соответствии с точным переводом итальянского слова «tempo», означающего «время») и — в случае с Бетховеном — как *tempo marcato*. Возможна и другая пара понятий: *tempo scorrevole* и *tempo discontinuo*, апеллирующая к бесконечно длящемуся состоянию, текучести и безакцентности звукового потока у Шуберта, с одной стороны, и весьма типичной (хотя и не постоянной) «точечной» расчлененности и акцентности большинства наиболее характерных бетховенских сочинений (например, «Аппассионаты») — с другой. Эти различия, кстати, как нельзя более отчетливо проявляются в бетховенских и шубертовских интерпретациях того же Рихтера.

Поскольку сама природа темпоральности у Шуберта все-таки совсем иная, чем у Бетховена, тут возникают возможности как бы полярных интерпретаций. Свойственная интерпретациям Шнабеля экспансивная пульсация, с нашей точки зрения связанная с эпохой венского экспрессионизма, у Рихтера сменяется здесь чем-то противоположным: куда более мерной пульсацией и притом с явными признаками влияний не только Прокофьева, но отчасти и Дебюсси. Одним словом, Шнабель и Рихтер толкуют Шуберта, исходя из почти диаметрально противоположных стилистических позиций. Особую «репетитивную»

²² Ср.: «Многие бетховенские темы Шнабель играет непосредственно, вольно, бесхитро, в духе австро-немецкой Lied, что заставляет вспомнить о родственных связях Бетховена с Шубертом — словно в противовес общепринятой традиции сближать Шуберта с Бетховеном» (См. Смирнова М. Цит. раб. С. 123).

²⁰ Musical Courier, 1928, № 3. Цит. по: C. Saerchinger C. Artur Schnabel. A Biography. L. 2013. P. 229–231.

²¹ «Подобно малеровским симфониям, — говорит А. Брендель в одном из интервью, — Сонаты Шуберта не наделяют слушателя чувством защищенности. С моей точки зрения, Бетховен — это классик, который всегда указывает слушателю, куда идет музыка, и всегда объясняет, почему она туда идет. Он всегда приводит доводы в пользу того, почему это случилось так, а не иначе. Я не хочу этим сказать, что Бетховен в каком-то смысле предсказуем, но в этом состоит его способ самовыражения на протяжении всего произведения. Иными словами, музыка Бетховена управляема. Шуберт и Малер не идут этой дорогой. Они странствуют: я вижу в их музыке образ ребенка, заблудившегося в лесу и оказавшегося во власти могущественных сил, которыми нельзя управлять...» (см.: Dubal D. Reflections from the keyboard. N. Y., 1986. P. 95).

вариантность шубертовской музыки, ее «himmlische Längen» Шнабель и Рихтер «разгадывают» совершенно различными способами и средствами. Каковы же могут быть причины этого?

Как нам представляется, «силовые линии» композиторского слуха (по крайней мере до середины XX века во многом определявшего направленность слуха исполнительского) создают здесь два удивительных стилистических микста. В случае со Шнабелем это, условно говоря, парадоксальное смещение традиций «старой милой Вены» И. Штрауса (отчасти воплощенной в педагогике Лешетицкого, например) и мир «новой» Вены Р. Штрауса и школы Шенберга²³. В случае же с Рихтером мы слышим явное сплетение «силовых линий», идущих, как уже отмечалось, от Дебюсси и Прокофьева.

Таким образом, можно утверждать, что, условно говоря, «экспрессионизм» Шнабеля и «экспрессионизм» Рихтера — это совершенно разные типы экспрессионизма, в связи с чем сочинения Шуберта (как, впрочем, и Бетховена) и звучат у них принципиально по-разному.

Однако необходимо учитывать, что одним из важных проявлений *рихтеровского* способа организации шубертовской формы является, помимо определенных элементов экспрессионизма, еще и стремление к созданию особой, специфически *импрессионистской* звуковой атмосферы с характерным для нее переживанием пространства. Напомним в этой связи, что напряженное *переживание пространства* является одним из краеугольных принципов импрессионизма и, в частности, одной из важных черт в творчестве Дебюсси, — чьим выдающимся интерпретатором являлся тот же Рихтер. Именно в рихтеровском пианизме становятся ощутимыми (и даже более ощутимыми, чем, скажем, у В. Гизекинга) связи между стилями Дебюсси и Шуберта. Величие Рихтера как интерпретатора в данном случае состоит в том, что темброво-красочная сторона исполнения возвышается здесь от созерцательности до экспрессивной напряженности, хотя и (подчеркнем это) особого, неромантического толка. Отсюда и возникают некоторые параллели между рихтеровскими интерпретациями, скажем, «Шагов на снегу» или «Дельфийских танцовщиц» и медленных частей шубертовских сонат. И там, и здесь как бы присутствует некий антропоморфический

пейзаж, «одушевление» эффектов света, цвета, пространства, а также различных природных феноменов, например, струенной воды²⁴.

«Внутреннее зрение» Рихтера-шубертианца, как и при исполнении многих пьес Дебюсси, здесь по преимуществу окрашено настроением ностальгической печали, утраты. Это выражается не только с помощью засурдиненной динамики, но и, в первую очередь, — в образе «протянутого», словно застывшего времени. Хорошим примером этому может служить его воистину эпохальное исполнение Сонаты G-dur (D. 894) в мае 1978 г.²⁵ Разумеется, есть и исключения, когда (как, например, в «Скитальце») действенная, всеокрушающая энергетика Рихтера живописует иные, «прокофьевские», условно говоря, состояния (в главной теме финала, например). Но это случаи все-таки менее характерные для Шуберта и менее отражающие специфику шубертовского творчества. Нельзя забывать и о том, что сам Рихтер как интерпретатор шубертовской музыки двигался, по мнению многих наблюдателей, именно в направлении все большего умиротворения и все более замедленных темпов — прочь от «набрасываний» и «неистовств» своих ранних лет²⁶.

Возвращаясь к основной канве нашего повествования, отметим, что принципиальные различия в подходах двух выдающихся интерпретаторов музыки Шуберта легко прослеживаются, например, при сравнении их исполнений, например, сонаты B-dur (D. 960). Начнем с интерпретации Шнабеля (запись 1939-го г.)

Первую часть этой сонаты Шнабель играет подвижнее, чем Рихтер (не повторяя экспозицию, из-за чего тайминг у него составляет всего 13"45 (у Рихтера — 25"44), еще более сдвигая темп в т. 20 (вариант главной темы в тональности Ges). Тема в тональности fis (которую можно трактовать как первую побочную) Шнабель играет весьма неустойчиво, то ускоряя, то замедляя темп, внося в нее оттенок тревожности. Начиная с т. 59 он явно ускоряет темп вплоть до т. 80. В общем, каждый новый тематический материал имеет в его интерпретации свой собственный темп и характер. Так что вышеприведенную фразу Шнабеля скорее можно истолковать и так: «Шуберт — это лес в тихий солнечный день и в ветреную ночь».

²⁴ Ср. с высказыванием А. Шиффа — одного из крупных современных интерпретаторов шубертовской музыки: «Шуберт <...> это для меня чистейшая звуковая живопись, всегда мыслимая как картины природы. Можно услышать плеск воды, ветер, шелест листьев <...> Ни для какого другого композитора до Дебюсси это не является столь важным, как для Шуберта...» (см.: Тоска по тишине и покою. Интервью // Музыкальная жизнь. 1994. № 10. С. 36)

²⁵ Запись входит в комплект из пяти дисков, выпущенный фирмой Brilliant Classics, № 92229/5

²⁶ Ярким примером здесь может являться вышеупомянутая интерпретация Сонаты G-dur, D. 894, особенно ее первой части.

В разработке, которая у Шуберта начинается в мрачной тональности cis, (становящейся затем основной тональностью второй части сонаты), начиная с т. 149, Шнабель неожиданно начинает играть шутивно и подвижно. С т. 170 он неуклонно сжимает время вплоть до трагической темы в d-moll (*Нотный пример 4*).

Здесь, по-видимому, ощущая особую значительность этого эпизода, многие — и Шнабель, и еще более Юдина в своей великой интерпретации — резко замедляют темп, даже Рихтер! С т. 212 и вплоть до ре-ризы Шнабель играет в той речитативно-декламационной манере, которую у него во многом перенял позже В. Софроницкий. В репризе снова много порывов и торможений. Но это скорее не романтическая страстность, а вышеупомянутое *смятение чувств*, живописующее сферу тревожности, которая в этой части сонаты у него как бы противопоставлена изначальному состоянию покоя.

Во второй части сонаты, Andante sostenuto, одной из самых трагичных медленных частей в шубертовских сонатах, темп у Шнабеля, напротив, более сдержанный, чем у Рихтера (11"18 против 9"53), тем не менее здесь различия между двумя пианистами не столь существенны, хотя, конечно, средний маршевый эпизод в A-dur Рихтер исполняет гораздо масштабнее Шнабеля.

Скерцо (Allegro vivace con delicatezza) Шнабель интерпретирует шутивно и всецело подчеркивая его жанровый характер.

Финал (Allegro ma non troppo) он исполняет абсолютно привольно и чуть ли не легкомысленно, трактуя главную тему в духе русской песни «Ах вы сени, мои сени», с которой у многих ассоциируется эта тема. Он словно дает понять, что все серьезное и «высокое» было уже сказано раньше. Темп подвижнее, чем у Рихтера (тайминг 7"11 против 7"40). Октавная же тема, играющая здесь роль побочной, исполняется гораздо камернее, без напора, и здесь снова заметен излюбленный Шнабелем принцип «стреттности» в концах фраз. Все в целом звучит, скажем так, гораздо более окрыленно и воздушно, чем у Рихтера.

Фактически вся Соната у Шнабеля распадается как бы на два раздела, где в первых двух частях живописуются лирически-возвышенные, либо трагические, либо тревожные состояния, тогда как в двух последних атмосфера радикально меняется. И здесь невольно вспоминается венская поговорка, о которой вспоминает сам Шнабель в своей книге: Wein, Weib und Gesang (т.е. «вино, женщины и песни»). Можно сказать, что парадоксальность шнабелевского стиля, о которой мы упоминали выше, раскрывается в данной сонате с особой яркостью.

Что же касается рихтеровской интерпретации той же Сонаты (мы ссылаемся на

²³ Ср.: «Феномен исполнительского стиля Шнабеля возник в результате сложного синтеза различных начал и сложного их индивидуального преломления. Пианист воплотил в своей игре, казалось бы, мало совместимые явления культуры: блистательные традиции романтической школы Лешетицкого и новаторские откровения композиторского искусства начала XX века». (См. Смирнова М. Цит. раб. С. 371).



живую запись Рихтера из Праги 1956 г.), то хочется сразу сказать, что в его неуклонной (почти!) мерности и длительном пребывании в одном состоянии есть тоже что-то завораживающе-напряженное, ведь недаром Гульд, по сути игнорировавший музыку Шуберта, оказался столь околдован исполнением Рихтера на концерте 5 мая 1957 года, когда он в Москве, в Большом зале консерватории слушал эту сонату в его исполнении, а впоследствии вспомнил об этом концерте в интервью, известном нам по фильму А. Золотова «Хроники Святослава Рихтера». И если переиначить вынесенное нами в эпиграф высказывание Гульда в отношении Шнабеля, то можно сказать, что в абсолютно (на первый взгляд) размеренной игре Рихтера тоже есть нечто магическое, и к его интерпретациям Шуберта это относится в полной мере.

Впрочем, временами «микрорубато» у него, конечно, тоже присутствует, хотя и почти незаметно. Но, в отличие от Шнабеля, внезапные перемены тональности в первой части сонаты (B-dur, ges-dur, fis-moll) у Рихтера означают просто появление новой краски, но не смену состояния, как у Шнабеля. Там, где Шнабель «декламирует» (например, при подходе к репризе первой части), Рихтер просто и как бы безыскусно «излагает», безо всякого пафоса или возбуждения, но, тем не менее, в таком подходе содержится не меньше глубины и значительности, чем у австрийского мастера. А если искать здесь в рихтеровском исполнении (особенно это касается первой части) ассоциаций с Прокофьевым, то, пожалуй, можно обнаружить нечто общее с началом Восьмой сонаты (в той же тональности). Здесь присутствует та же, если можно так выразиться, «ностальгичность покоя». И как жаль, что Рихтер

не сыграл предпоследнюю шубертовскую сонату A-dur (D. 959)! У нас появилась бы возможность сравнить два исполнения этой замечательной сонаты, мимо которой Рихтер почему-то прошел.

Таким образом, если у Шнабеля Шуберт обрисован как «венский» (а местами даже как «нововенский») композитор, хотя в то же время это «венское» порой представлено у него иногда как бы со стороны, с некоторой иронией, в плане некой игры со стилем, то в интерпретациях Рихтера чаще всего выражается нечто эпически-возвышенное, как бы неземное в Шуберте, почти полностью в отрыве от венски-бытового, интимного взгляда на эту музыку. Таков Рихтер, кстати, и в качестве истолкователя шубертовских песен, особенно в ансамбле с Д. Фишером-Дискау. Что касается динамики, то и здесь они со Шнабелем совершенно противоположны. Скажем, свойственные Шуберту неожиданные вторжения эпизодов forte, — столь мощно вылепленных в игре Рихтера, в его интерпретациях живописуют отнюдь не конфликт, а просто появление «иного» — подобно смене кадра в киномонтаже.

У Шнабеля же forte играет иную роль, рисуя как раз некую переменную эмоционального состояния, оно и в принципе мягче, без желания обрисовать некие большие объемы, тогда как у Рихтера, особенно молодого, sforzati бывают даже несколько агрессивны, по-прокофьевски ударны. Если же говорить о сфере piano и тем более pianissimo, то у Шнабеля вовсе не наблюдается тех черт импрессионизма, которые столь характерны для Рихтера. У австрийского мастера лирика Шуберта звучит как бы в интимно-реальной близости, и, таким образом, красочность, связанная у Шуберта зачастую с неожиданными

энгармоническими модуляциями, здесь как бы «утопает» в лиризме, тогда как у Рихтера почти всегда ощущается импрессионистская «глубина кадра».

Таким образом, «пейзажи» шубертовской музыки рисуются у них не только в разном ритмическом пульсе, но и различными красками, причем Рихтер определенно превосходит Шнабеля в отношении красочности, тогда как игра Шнабеля отличается большим лиризмом и чувственной теплотой. Лирика же Рихтера несколько «хрустальна», менее чувственна, что опять же ассоциируется со многими лирическими страницами Прокофьева. Так или иначе, с нашей точки зрения шубертовские интерпретации Шнабеля и Рихтера образуют некие полюса возможных прочтений. Как и в случае с Моцартом (см. статью «Моцарт. Расширения горизонтов. Гульд и Любимов» в «PianoФорум» № 2, 2017), подобный феномен прежде служит доказательством неисчерпаемости шубертовской фортепианной музыки.

Разумеется, наша любовь (или, напротив, нелюбовь) к Шнабелю зиждется отнюдь не только на его шубертовских или моцартовских интерпретациях. Рамки нашей статьи не позволяют более подробно коснуться его интерпретаций Шумана и Брамса, его педагогических взглядов (изложенных в высказываниях и воспоминаниях его учеников), его высоких морально-этических установок, наконец, просто некоторых замечательных особенностей его личности. Он несомненно был первопроходцем, человеком, стремящимся познать неизведанные пространства музыки, и, подобно Гульду, идти на смелые эксперименты, рискуя собственной карьерой и репутацией. Этот был человек, любивший плыть против течения, или, как он сам выразился в одной из своих книг, «идти по линии наибольшего сопротивления».

Стиль его интерпретаций несомненно включает в себя парадоксальные черты. И поэтому правы как те наши критики, которые видят в искусстве Шнабеля преобладание лиризма, задушевности, так и те, кто настаивает, напротив, на присутствии в его исполнительстве черт экспрессионизма. Ибо и то, и другое в шнабелевском искусстве несомненно можно обнаружить. По мнению нашего известного критика, этот замечательный музыкант даже как-то ухитрился соединить в своем искусстве черты сентиментализма XVIII века с атонализмом века XX²⁷. Таких людей, как бы сочетающих несочетаемое, отчаянных «диссидентов» в искусстве, наверное, можно любить или не любить. Но трудно не преклоняться перед их талантом и мужеством. ■

²⁷ См. Гаккель Л. Шнабель сегодня. Журнал «Советская музыка», 1990, № 8, С. 89.



Григорий ФАЙН:

БЕЗ СЕРЬЕЗНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ДЖАЗЕ НЕ ОБОЙТИСЬ

Григорий Анисимович Файн в представлениях не нуждается: один из авторитетнейших джазменов нашей страны, яркий пианист, аранжировщик и композитор. С 2001 года Г. Файн ведет специальный курс «Искусство джазовой импровизации» в Московской консерватории. Сегодня мы беседуем с музыкантом о проблемах современного джазового образования.

— *Давайте по традиции начнем с первых шагов в музыке. Как складывался ваш путь к джазу? Очевидно, что в советское время юных музыкантов ориентировали на академическую классику, а увлечение джазом вызывало в лучшем случае непонимание или настороженность.*

— Любовь к музыке, думаю, передалась мне от родителей. Мой папа был любителем-самоучкой, играл на аккордеоне, на фортепиано, и в доме постоянно звучала музыка. Помню, что отец выступал на танцевальных вечерах. Именно там я в шесть лет впервые предстал перед широкой публикой с номером в стиле буги-вуги.

С джазом впервые я познакомился «вживую» благодаря моей старшей сестре. Однажды она взяла меня с собой на новогодний вечер, на котором юноши и девушки танцевали под джазовое трио. Эта музыка произвела на меня огромное впечатление, и я твердо решил поступать в музыкальное училище. В то время уже стали появляться магнитофоны, постепенно распространялись старые записи. В 15 лет, будучи студентом Горьковского музыкального училища, я впервые услышал Оскара Питерсона: это была известная пластинка, на которой с одной стороны записано трио Питерсона, а с другой — Modern Jazz Quartet. С той поры я сильно увлекся творчеством великого джазмена, глубоко и детально изучил его произведения, его исполнительский стиль. Итогом этой

работы стал двойной альбом под названием «Файн плюс Питерсон». Это первая аудиозапись, на которой произведение Оскара Питерсона, его хиты играет не сам автор.

Занятия джазом шли «вторым планом», так как в училище я в основном работал над традиционной фортепианной техникой. Мне повезло, моим учителем был Валерий Яковлевич Островский, глубокий и серьезный музыкант и прекрасный педагог. В 1967 году пришло первое достижение: я завоевал первую премию на Конкурсе имени Кабалевского в Куйбышеве. Жюри было представительным, с самим Д. Б. Кабалевским во главе.

После окончания училища я поступил в Гнесинский институт (РАМ им. Гнесиных) к Теодору Давидовичу Гутману, проучился у него половину срока, а потом перешел в класс Марии Израилевны Гринберг. У меня были прекрасные отношения с Гутманом, но он был романтическим пианистом по духу, а я интересовался в первую очередь барочным и классическим репертуаром. На экзаменах я часто играл Баха: 6 французских сюит, 15 трехголосных инвенций. У меня был план: завершить свое образование исполнением Гольдберг-вариаций, и в классе Гринберг мне удалось его осуществить.

Получив диплом, я поехал по распределению в Самарскую (Куйбышевскую) филармонию по приглашению ее директора. Там и началась моя профессиональная деятельность. Я активно выступал

с сольными и камерными программами, позже в Самаре ставились мои музыкальные сказки. Вскоре стали поступать приглашения из других городов СССР, а затем и заграничные ангажементы. Активно выступал с организованным мною джазовым оркестром «Олимп», сотрудничал со многими мировыми звездами джаза.

— *Не секрет, что столичная консерватория — заведение подчеркнуто «традиционалистское», и к различным нововведениям отношение, как правило, очень настороженное. Каким же образом появился ваш специальный курс? Приходилось ли вести «борьбу» за него?*

— Хороший вопрос. В Московской консерватории я начал преподавать с 2001 года по приглашению ректора А. С. Соколова. Некоторые профессора, я думаю, поначалу настороженно встретили мою дисциплину, но сейчас их отношение к этому курсу вполне доброжелательное. Хотелось бы сразу отметить, что со стороны администрации я всегда чувствовал исключительно доброе расположение. Во-первых, сам Александр Сергеевич Соколов и его окружение оказались любителями джазовой музыки. Кроме того, высокий уровень моих педагогических задач, вероятно, вызвал интерес.

Как и в академической музыке, в джазе есть различные «пласты»: как популярно-любительские, так и высокое,



серьезное искусство, многие образцы которого бесспорно относятся к числу шедевров мировой культуры. В работе со студентами я ориентируюсь именно на такой уровень.

Пока мой спецкурс весьма ограничен по времени — всего лишь 80 часов, но с первых дней работы в консерватории я отстаиваю идею введения регулярного предмета «Искусство джазовой импровизации» в академический курс. Несколько раз я обращался в Ученый совет, но мою идею там считают несколько преждевременной, несмотря на то, что она успешно реализована во многих ведущих зарубежных музыкальных ВУЗах. Джаз существует уже более 100 лет, в нем сформированы свои традиции и школы, развивается и джазовое музыковедение. Но велика сила инерции.

В силу идеологических аспектов в советское время в нашей стране этот вид музыки и музыкального творчества во многом упущен из внимания профессионального музыковедения, и сейчас, по моему мнению, его необходимо по возможности быстро восполнять.

— *Считаете ли вы возможным создание в будущем отдельного джазового факультета?*

— Если мы говорим о Московской консерватории и других музыкальных ВУЗах, то, как мне кажется, будет достаточно одного предмета «Искусство джазовой импровизации» в рамках традиционного курса общих теоретических дисциплин. Современное музыкальное академическое образование, на мой взгляд, не вправе проходить мимо джаза.

Благодаря знанию этого стиля умения выпускников будут существенно шире. В настоящее время молодые музыканты умеют работать в основном с классическим репертуаром, сосредотачивая свое внимание на изучении нотного текста. Как это ни печально, многие из них совершенно не владеют такими насущными для любого музыканта навыками, как свободная импровизация, аранжировка, мгновенный подбор мелодии или аккомпанемента. Для освоения таких навыков как нельзя лучше подходит предмет «Искусство джазовой импровизации». Парадоксально, но с помощью импровизации мы словно возвращаемся в старые времена, когда профессиональный музыкант был не только исполнителем, но и соавтором, создателем музыки, когда его возможности не ограничивались тем, что написано в нотах.

Так, например, мои усилия в изучении джазовой импровизации привели к тому, что я могу импровизировать в том числе в романтическом или в барочном стилях. На одном из концертов в Малом зале Московской консерватории я показал, как можно импровизировать на тему арии из «Гольдберг-вариаций» Баха в разных стилях: и в классических, и в джазовых. Позднее повторил это в классе: надеюсь, что это послужило стимулом к освоению основ джазовой импровизации для студентов.

Я позволил себе в концерте импровизировать на тему «Гольдберг-вариаций», потому что, с одной стороны, умею импровизировать в джазовых стилях, с другой — играл много произведений Баха в юности. В конце концов, «Гольдберг-вариации» — исключительно яркий пример импровизации на «гармоническую сетку». И очевидно, что джазовое искусство органично сочетается с традициями барочного музицирования.

— *Выходит, что джаз — это «мостик» от современности к барокко?*

— Именно так. Это вновь показывает исключительную полезность джазовой импровизации как предмета, причем предмета, интегрированного в общую

программу, а не в виде отдельного факультета.

За сто лет существования джаза был наработан огромный репертуар, и во всем мире люди относятся к джазу, как к серьезной, глубокой музыке, для исполнения которой необходима школа высокого уровня. Вспомним, что первые джазовые музыканты едва умели играть на инструментах, практически нигде не учились, не знали нотной грамоты, а сейчас ситуация изменилась. Без серьезного академического образования в джазе высокого уровня, скорее всего, не обойтись. Но это, конечно, общее правило, таковой, на мой взгляд, должна быть перспектива освоения этого пласта музыки. Хотя до сегодняшнего дня доля музыкантов, имеющих дипломы о музыкальном образовании, среди звезд мирового джаза невелика.

Сегодня в нашей стране — подлинный подъем интереса к джазовой музыке, вполне естественный после спада, точнее говоря, небытия. Обычно я привожу студентам такую аналогию: представьте себе, что царь-батюшка вдруг запретил, например, зарубежных композиторов-романтиков. Венских классиков можно, а этих — категорически нет. Что стало бы с «Могучей кучкой», с Чайковским, если бы они не имели возможности ни слышать, ни знать, ни видеть ноты романтиков? В СССР так получилось с джазом. Мы часто критикуем нашу примитивную эстраду, но эти известные беспольные эрзац-образцы появились во многом потому, что мы в свое время пропустили джаз.

В России сейчас появились замечательные молодые музыканты: и пианисты, и духовики, и ударники, и контрабасисты. Для меня это — большая радость. В то же время, меня беспокоит то, что некоторые джазовые пианисты, хорошо владеющие джазовой идиоматикой и джазовым языком в целом, недостаточно технически оснащены — так, как оснащены классические пианисты. Именно поэтому я выступаю за синтез академического и джазового образования. Когда-нибудь мы будем изучать пианизм Оскара Питерсона точно так же, как мы сейчас изучаем искусство Листа или Рахманинова.

— *Вы упомянули о необходимости изучения джаза как музыкального направления. Насколько развито джазовое музыковедение в нашей стране?*

— Это очень хороший вопрос. Аркадий Шилклопер как-то сказал, что джаз в России — это время инженеров в джазе. А. Козлов, Г. Гаранян, М. Окунь — я называю только немногие московские имена, а сколько таких имен по России: все эти известные джазовые музыканты — инженеры по образованию, для которых джаз



поначалу был увлечением и хобби. Позже это увлечение переросло в профессию. И они стали настоящими профессионалами в исполнительстве, а некоторые, что очень ценно, и в педагогике.

Было время инженеров в джазе, а сейчас — время журналистов. Сегодня джазом в основном занимаются люди, заканчивающие журналистские факультеты: пишут о статье и книги, организуют концерты, делают фотоотчеты, берут интервью, выпускают записи и проводят фестивали. Нужно сказать большое спасибо этим людям, без них, без их деятельности джазовая жизнь в России была бы не известна широкой аудитории. Они ведут хронологию событий, содействуют созданию информационного поля. И многие начинают писать критические статьи о джазе. Вот в этом моменте я всегда сожалею о том, что профессиональные музыковеды не уделяют должного внимания джазовой музыке. А это необходимо: поддержать молодежь, подбодрить ветеранов, сделать анализ творчества того или иного музыканта, его стиля, разобраться в деталях исполнительских и композиторских достижений на профессиональном уровне. Конечно, добродетельно, компетентно, на основе

серьезных музыкальных знаний. В противном случае есть риск искажения реальной картины и возможности помочь джазовому движению в нашей стране. На мой взгляд, право выносить свои суждения о джазе на профессиональном уровне могут только те, кто владеет серьезными музыкальными знаниями. Чтение книг о джазе и прослушивание записей здесь не поможет, это свойства любителя и поклонника музыки, надо понимать суть дела изнутри. К сожалению, даже музыковеды, обладающие ученой степенью, нередко демонстрируют печальное безразличие и неосведомленность. Нередко бывает и так: «Я не был на концерте, но ты мне расскажи быстренько, что там было. Я напишу, только перечисли мне названия». Разве это можно называть журналистикой или искусствоведением?

Я неоднократно обращался к музыковедческому сообществу, прежде всего, в Московской консерватории, чтобы оно, наконец, обратило свое внимание на джазовую музыку и в полной мере взяло на себя ответственность за ее существование, продвижение, изучение. Пока не очень результативно...

Изданные и переизданные работы Е. Овчинникова, Ю. Чугунова,

А. Осейчука, И. Бриля. Эти труды, безусловно, очень полезны как вспомогательный материал. Серьезно занимаются джазовым музыкальным поведением в Ростове. В последнее время появляются и диссертации по темам, связанным с джазом. Это вселяет определенный оптимизм.

— Как обстоит дело с «интеграцией» джаза в программы композиторских факультетов?

— Многие считают, что современная музыка сейчас в тупике. Всеобщее увлечение авангардом, на мой взгляд, связано именно с этим тупиком, когда прекратился естественный приток «ручейков», слагающих собой реку народной музыки. Ручейки — это бытовая народная музыка, звучащая вокруг. В джазе ручейки негритянской церковной и бытовой музыки, насыщенной новой мелодикой и ритмикой, живы до сих пор. Именно такой естественной мелодики и ритмики, на мой взгляд, очень не хватает. К сожалению, нередко гениального Оскара Питерсона считают лишь аранжировщиком, делавшим обработки чужих мелодий. Это совершенно неверно! В этом и есть «тайна Оскара Питерсона». Она заключается в том, что он сочинял свою музыку, но, в отличие от композиторов-классиков, пользовался другим способом ее записи. Он записывал ее не на ноты, а сразу на пластинки. В этом особенность такого бурного развития джаза во всем мире. Джаз родился одновременно с рождением грамзаписи. Это сейчас, и я в этом уверен, все записи Питерсона будут расшифрованы и записаны на ноты, и тысячи пианистов будут их играть и изучать так же, как великие сочинения классиков. Вспомним, наконец, что многие великие композиторы были также и гениальными импровизаторами: Бах, Моцарт, Бетховен, Лист...

— Пока мы говорили о профессиональном высшем образовании. А какое место может быть отведено джазу в детских музыкальных школах? Так, в Москве в ряде ДМШ созданы джазовые отделения, где преподают в том числе и импровизацию. Широкого распространения эта практика, тем не менее, пока не получила.

— Я убежден, что введение джазовой музыки в детское музыкальное образование — вопрос исключительно актуальный. Не секрет, что многие дети занимаются музыкой преимущественно «из-под палки». Учебным планом школ пренебрежено обязательное изучение «схолластического» репертуара (например, гамм или этюдов), и не всякий преподаватель может в должной степени заинтересовать ученика. Джаз может стать в этом плане настоящим «спасительным кругом», мостиком в мир серьезной музыки.

Естественно, что джазовые мелодии или близкие к джазу эстрадные мелодии вызывают у детей живой, неподдельный интерес. Это подтверждается моим семейным опытом. Мои собственные дети (сын и дочь) смолodu играют джаз. Мы даже создали семейный проект — «Файн Family Show», куда входят, помимо меня и моей супруги-пианистки, двое моих детей и двое внуков. На концертах мы исполняем и классику, и джаз.

Подчеркну, что я серьезно занимаюсь детской джазовой музыкой. Так, мною написан «Детский альбом», шесть музыкальных сказок-импровизаций, где я выступаю как автор музыки, либретто, аранжировки и сам, вдвоем с певицей, их исполняю. Эти сказки интерактивные: все герои там поют на языке джазовой, популярной и классической музыки. Там есть и джаз, и рок, и рок-н-ролл, и рок-баллады, разные стили и жанры классической музыки. Есть в моем творческом багаже и другие адаптированные для детей произведения. Их охотно играют в ДМШ Самары — города, откуда родом моя супруга. Там у меня по сей день обширные творческие связи.

— Надеюсь, что Ваши актуальные идеи, касающиеся образования, будут успешно внедряться в нашей стране. Проблема, однако, заключается также и в нашей публике, точнее, в ее несколько предвзятом отношении к джазовой музыке. Безусловно, джаз сейчас в России активно развивается, собирая полные залы, — в качестве примера можно привести Ваши концерты на всех крупнейших площадках России. В то же время в среде меломанов, на мой взгляд, по сей день присутствует несколько пренебрежительное отношение к джазовой музыке как к чему-то развлекательному и второстепенному. Многие академические пианисты, обращаясь к джазу, встречают прохладный прием у самой преданной части своей аудитории. В Европе же джаз в сознании публики уже давно занимает полноценное место в ряду различных музыкальных стилей. Как можно «повлиять» на нашу публику?

— Те, кто имеет о джазе предвзятое мнение, просто не слышали его в исполнении подлинных мастеров или имеют сильное преубеждение, внушенное родителями или педагогами. Многие еще помнят гонения на джаз и по инерции боятся его. Это так же, как в шутке, которую Алексей Козлов рассказал в одной телепередаче: советские люди отказывались покупать черную икру, потому что не знали, что это такое. Проблема заключается в том, что многие академические

пианисты, обращаясь к джазу, не обладают в полной мере необходимыми для его исполнения приемами. Прежде всего, речь идет о чувстве времени. Такие исполнители не могут находиться в состоянии свинга. Это непросто, но возможно.

Главная задача для изучающего джазовую музыку — «быть во времени» этой музыки, название которого — свинг. Для освоения этого главного в джазе ритмического параметра нужны определенный «менталитет», определенное психологическое состояние и, что самое главное, определенные навыки, которые можно и нужно приобрести.

Слушатели, знакомящиеся с джазом на концерте исполнителя, не владеющего стилями свинг и би-боп, а такие есть даже среди именитых джазменов, получают превратное впечатление об этой музыке, вина в данном случае ложится на музыкантов и на администраторов, которые приглашают в концерты недостаточно профессиональных джазовых музыкантов.

Можно лишь порекомендовать таким слушателям пойти на другой концерт и постараться все-таки попасть на настоящий джаз. В нашей стране, подчеркну это еще раз, сейчас его можно услышать. В России есть прекрасные джазовые музыканты: пианисты Валерий Гроховский, Борис Фрумкин (руководитель оркестра им. Олега Лундстрема), Анатолий Кролл, уважаемый и авторитетный мастер, продюсер и педагог. Есть целая джазовая школа в Санкт-Петербурге. Давид Голощекин и Геннадий Гольдштейн содействовали рождению нескольких поколений джазовых музыкантов. Оркестр Игоря Бутмана, не говоря о его руководителе, имеет в своем составе прекрасных солистов импровизаторов. Все они — высококлассные музыканты, аранжировщики, композиторы. К сожалению, джазменов такого уровня у нас в стране недостаточно.

Джазовые концерты регулярно проводятся в Московском международном Доме музыки. Нужно отдать должное В. Спивакову, который с самого начала работы ММДМ включил в свои абонементы джазовые концерты, в том числе и мой, единственный в стране абонемент для детей и взрослых «Азбука джаза».

Прекрасное и полезное начинание Московской консерватории Летний джазовый фестиваль в БЗК, встречающий самый теплый прием у широкой публики. В нем всегда интересные и разнообразные программы и выступают лучшие музыканты российского джаза.

Я думаю, что для популяризации джаза в нашей стране необходима пропаганда этого искусства, пропаганда в самом высоком и хорошем смысле этого слова. Как давно вы слышали качественный джаз



▲ Концерт в Малом зале Московской консерватории. Денис Прушинский (флейта и тенор-саксофон), Игорь Уланов (контрабас), Юрий Пропалов (ударные).

на телевидении? У меня есть целый ряд продуктивных идей, но в эфир попасть невозможно. Уже несколько лет подряд канал «Культура» отказывается снимать мои концерты и отклоняет мои предложения делать передачи с моим участием. Одна надежда на Интернет.

Впрочем, несмотря на все трудности, я смотрю в будущее с оптимизмом. На мой курс приходят яркие студенты, открытые новым знаниям. Надеюсь, что среди них — не только будущие джазмены с мировым именем, но и настоящие музыканты широкого профиля, умеющие

играть не только по нотам, но и сочинять, создавать обработки, аранжировки для всевозможных составов в разных стилях и жанрах классической, джазовой и популярной музыки. Русская музыкальная культура способна уже сейчас сказать свое веское слово в джазе. ■



▲ Творческая встреча в Музыкальной школе им. Г.В.Беляева (Самара)



ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ЗДОРОВЬЕ МУЗЫКАНТА

НОВОСТИ ЦЕНТРА ПОЛИНЫ ОСЕТИНСКОЙ

Центр профессионального здоровья музыкантов, основанный пианисткой Полиной Осетинской в 2015 году, успешно продолжает свою работу. Творческий союз психологов, физиологов и музыкантов проводит регулярные семинары и сезонные интенсивные курсы (школы) для музыкантов всех специальностей, психологические тренинги, занятия по профилактике профессиональных заболеваний и традиционные исполнительские мастер-классы. Триада психологии, телесной работы и исполнительской практики Центр профессионального здоровья музыкантов придерживается во всех своих программах. В продолжение репортажа о Центре профессионального здоровья музыкантов Полины Осетинской в «PianoФорум» № 2 (30), 2017 мы знакомим читателей с проектами Центра текущего и будущего сезона, а также впервые представим мини-практикум ведущего специалиста Центра Александры Федоровой.

О первых системных результатах работы, новых проектах и специалистах Центра рассказывает создатель Центра, пианистка **Полина Осетинская**:

«В этом сезоне мы сделали большую работу по совершенствованию различных форматов помощи профессиональным музыкантам и учащимся. Мы значительно расширили географию наших программ и круг приглашенных специалистов. Так, мы впервые провели выездные семинары в Санкт-Петербурге и Карелии. С лета 2017 года мы успешно сотрудничаем со Средней специальной музыкальной школой при Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Летом и осенью прошлого года в этих родных для меня стенах прошли два успешных интенсивных семинара нашего Центра. Также мы организовали первую Летнюю школу на базе Дома творчества «Сортавала» Союза композиторов России: там мы увидели, насколько плодотворно идет работа в режиме выездного лагеря. Все участники полностью погрузились в режим самосоздания и восстановления: это была благотворная и эффективная работа.

Знаковыми событиями прошлого сезона стали первые семинары зарубежных специалистов: в июне мы провели ознакомительный семинар по дыхательным практикам известного американского мастера по осознанному дыханию и телесной терапии **Дэна Брюле**, а в сентябре в Москве состоялся мастер-класс интересного немецкого методиста, исследователя психофизиологии

фортепианной игры и преподавателя фортепиано **Генриетты Гартнер**. Отрадно видеть, как в нашу работу включаются люди со сходными взглядами, близкими устремлениями, привносят новые интересные методики, служащие раскрепощению игрового аппарата, повышению осознанности движения и звучания, осмысленности творческого процесса музыканта. Я по сложившейся традиции стараюсь участвовать во всех мероприятиях моего Центра, все пробовать на себе, чтобы с полной уверенностью рекомендовать тем, кто обращается за помощью, лучшее.

За прошедшие два с половиной года мы уже видим некоторые системные результаты нашей деятельности: некоторые участники наших Школ приходят почти на все наши занятия, и мы наблюдаем их рост и развитие. И, надо сказать, их динамика меня радует! Эффективность их работы повышается, уходят боли и «зажимы», повышается исполнительская свобода, творческий рост налицо. Особенно быстро реагируют, конечно, подростки и совсем молодые исполнители, мы многие программы теперь адресуем им, хотя изначально мы рассчитывали на работу с проблемами более взрослых и опытных музыкантов».

НОВЫЕ СПЕЦИАЛИСТЫ ЦЕНТРА

В первом выездном семинаре Центра в Санкт-Петербурге участвовали новые приглашенные специалисты Центра:

сертифицированный тренер по методу М. Фельденкрайза **Дина Гидон**, обучавшаяся и сертифицированная в Амстердаме, а также психолог, тренер, коуч **Юлия Бурлакова**. На осеннем семинаре Центра в ССМШ они провели свои авторские мастерские при поддержке директора школы А. С. Дзевановской: в занятиях участвовали учащиеся школы, училища и консерватории, а также их родители и педагоги. «Именно о таком формате по принципу «360-градусного охвата» мы мечтали, понимая, что изолированно работа только с учащимися может не дать устойчивого результата. Проработка семейных и педагогических установок во многих случаях является не только полезной, но и необходимой частью процесса оздоровления и профессионального развития молодых музыкантов», — отмечает ведущий специалист Центра, музыкальный психолог А. М. Федорова.

Недельный интенсив Центра в Карелии стал заметным событием культурной жизни региона. Своими впечатлениями о семинаре делится **Александра Федорова**:

«Важной вехой в деятельности нашего Центра стала первая Летняя школа рядом с городом Сортавала. Живописнейшая природа залива Ладоги Кирьявалахти, жизнь в дачных домиках, оборудованных фортепиано, сочетание телесных практик и психологических семинаров на открытом воздухе, прогулок по окрестным холмам, лесам и озерам с занятиями по специальности, подготовкой как к шуточным, так и к вполне серьезным концертам — все это оставило неизгладимый



оздоровительных практик на базе йоги. Семинары по жизненной навигации музыканта как творческой личности и практики раскрытия природного голоса и снятия «зажимов» в самовыражении провела канд. психол. наук, доцент МГУ **Мария Красностанова**.

В Летней выездной школе приняли участие 22 человека, и ожидания организаторов от эффекта выездного мероприятия оправдались: интенсивные практики, отдых на природе, насыщенное общение дали свои результаты. Вот несколько отзывов от участников школы.

Ольга Недосекина, пианистка: *«Три города — Петрозаводск, Сортавала, Санкт-Петербург. Три концерта. 50 часов прослушанных курсов по психологии — телесному и сценическому раскрытию. Цыгун в 7.30 утра, песни у костра, Белые ночи, поездка на Валаам, хождение по канату, поход в горы, купание в радоновом горном озере, репетиции и импровизации. Интенсив удался!»*.

Отзыв мамы юной скрипачки из Архангельска: *«Мы с Варварой съездили в школу Полины Осетинской. Варю как будто подменили: вернулась совсем другой Варей! Педагог даже удивился такому преобразению. Работать стало намного проще: тело и движения стали более естественными и гармоничными, а главное, контролируемы. Спасибо большое за столь полезный совет от нас и от педагога!»*.

16 сентября 2017 Центр профессионального здоровья музыкантов Полины Осетинской открыл новый сезон семинаром Генриетты Гартнер — немецкой пианистки, методиста и исследователя, автора книги «Сила, звук и кинематика в фортепианной игре». Ее мастер-класс, включавший элементы групповой работы (телесные упражнения для всей аудитории) и открытые уроки с учащимися разного возраста, доступен в записи. Это первый из методических семинаров, записанных Центром, открывающий целую линию подобных авторских видеосеминаров и мастер-классов.

ГЕНРИЕТТА ГАРТНЕР О СВОЕМ ПОДХОДЕ:

«Мой семинар называется «Body and piano»¹. Тело и эмоции музыканта должны быть в гармонии, потому что только свободное здоровое тело может дать необходимую базу, фундамент для профессионального исполнительского мастерства. «Тело и фортепиано» — интегрированный курс развития и повышения

¹ «Тело и фортепиано» (перевод с англ.)

след в сердцах участников нашей Школы. Эта Школа стала культурной сенсацией, корреспонденты местного телевидения посетили наши занятия и заключительный концерт, взяли интервью у участников, сделали репортаж в телеэфире».

ШКОЛЫ И ПРОГРАММЫ ЦЕНТРА

На Летней Школе занятия вели основные ведущие программ Центра: **Александра Федорова** занималась со взрослыми участниками освоением навыков релаксации и саморегуляции сценического стресса, проводила психологические исследования эмоциональных причин сценических проблем. **Владимир Дмитриев** вел ежедневные тренинги по телесной терапии, а также утренние занятия Цыгун, а также преподавал детям и взрослым искусство канатоходства. Считается, что модель нестабильного равновесия и гибкой, колеблющейся опоры является не только психологической метафорой работы с неизвестностью, включения пресловутого режима «здесь и сейчас», доверия

себе в текущем моменте, но и эффективной практикой выработки контакта с собственным телом, центрированности, «заземления», снятия напряжения со всего тела (и в частности с мышц плечевого пояса, которые испытывают особенно интенсивную нагрузку у пианистов). Детский и семейный психолог **Дарья Дмитриева** вела ежедневную психологическую подростковую группу, эмоционально сплотившую всех участников семинара. А в августе 2017 года, в преддверии учебного сезона она провела авторскую «Мастерскую уверенности для подростков»: четыре встречи по 2,5 часа группа погружалась в игровые и ролевые упражнения, обсуждала вопросы поддержки, конкуренции, опоры, самостоятельности — «больные» темы в музыкальной среде. Участники группы отмечали значительно увеличившуюся долю уверенности и свободы поведения как на сцене, так и в общении с людьми. Это направление теперь постоянно присутствует в программах Центра. К команде ведущих присоединилась **Екатерина Земскова**, виолончелистка и преподаватель, приехавшая со своими учениками-подростками. Параллельно с занятиями по специальности она знакомила детей с основами



▲ Александра Федорова



▲ Генриетта Гартнер



▲ Илиза Сафарова

эмоционального и физиологического комфорта аппарата музыканта, основанный на «выстраивании» игрового аппарата. Обмен опытом и взаимодействие на занятии является основополагающим принципом работы. Перед курсом я обычно прошу участников внимательно понаблюдать и проанализировать свой исполнительский опыт, или чей-то, обратить внимание на ситуации физического дискомфорта или уже сложившихся профессиональных проблем со здоровьем, которые, например, возникают при работе над сложными пассажами.

Работа на мастер-классе выстроена на основе вопросов, рассмотрения практических ситуаций проблем со здоровьем музыканта. Также в ходе семинара я провожу групповое занятие по выстраиванию тела, упражнения для повышения осознанности, контроля и комфорта игрового аппарата пианиста. Много лет профессионально занимаясь не только фортепианной игрой, но и спортом, и хореографией, я интегрирую разноплановые практики из этих трех сфер, служащие объединению всего тела в свободном, осознанном и органичном движении. Работа с осознанностью в процессе игры на фортепиано интегрирует такие аспекты как чувство осанки, дыхания, мышечного напряжения и расслабления. Этот процесс проходит на основе комплекса физических упражнений, с учетом физиологии музыканта, которые в результате позволяют предотвратить появление или усугубление проблем со здоровьем.

Упражнения основаны на взаимодействии звука и движения, осознанного звукоизвлечения, которое в свою очередь развивают «внутренний слух» и имеет огромное значение. Слушание управляет движением и полный насыщенный звук (с окраской piano или forte) соответствует легкому, без дополнительных усилий, но в то же время сильному движению. Я очень рада работать на этом мастер-классе с учащимися разного уровня, продемонстрировать свой подход как на подростках, так и взрослых студентах, а также подробно ознакомить педагогов фортепиано из Москвы с моей работой. Надеюсь, что это только начало нашего сотрудничества в русле охраны профессионального здоровья музыкантов».

Переводчиком и помощником в мастер-классе Генриетты Гартнер выступала профессор **Ольга Базанова**, ученый-физиолог из Новосибирска, последние 20 лет исследующая процессы психофизиологической регуляции музыкального исполнительства, в опоре на феномен биологической обратной связи. О своих исследованиях, в которых участвовали тысячи музыкантов разных возрастов и специальностей, из разных стран мира, а также возможностях метода Биоуправления для музыкантов Ольга Михайловна рассказала в обзорной лекции в рамках семинара Г. Гартнер. Семинар прошел в ДМШ имени Ю.А. Шапорина, входящей в комплекс Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке, с которым Центр укрепляет сотрудничество.

Осенняя школа Центра (октябрь 2017 г.) прошла на базе Артистического

центра Yamaha и запомнилась разнообразным составом музыкантов на мастер-классе Полины Осетинской. Получить консультацию и уроки известной пианистки приехали музыканты с разных международных конкурсов и фестивалей: Алия Самойлова, фортепианный дуэт сестер Кемовых, яркий семейный дуэт пианистки Марии Немцовой и саксофониста Виталия Ватули, являющихся организаторами и главными действующими лицами проекта «Музыка за мир». Интересные интерпретации получили новое звучание, а исполнители — технологические советы от Полины Осетинской.

БЛИЖАЙШИЕ СОБЫТИЯ

Центр профессионального здоровья музыкантов, получая запросы из разных регионов России и из-за рубежа, развивает **выездные программы**. Так, с 27 по 29 апреля 2018 года запланирован **трехдневный семинар в Екатеринбурге** — в городе, где живет и работает ведущий специалист по профилактике и реабилитации профессиональных заболеваний рук музыкантов **Илиза Сафарова**. В рамках семинара традиционно пройдет и исполнительский мастер-класс Полины Осетинской, тренинг по сценической психологии Александры Федоровой и занятия по освоению навыков свободного движения и звучания Илизы Сафаровой.

Вторая Летняя школа Центра пройдет на базе Дома творчества композиторов «Репино» под Санкт-Петербургом, на берегу Финского залива. Интенсивный недельный курс (23–30 июня 2018) будет включать телесные и психологические тренинги для музыкантов (насколько будет позволять погода — на открытом воздухе), мастер-классы и индивидуальные занятия, подготовку серьезных и юмористических концертов. П. Осетинская проведет мастер-класс для пианистов-солистов и камерных ансамблей, а также творческую встречу с участниками.

В планах Центра на будущий сезон — **создание детского клуба** с развивающими и творческими занятиями для самых маленьких участников, от 5 до 10 лет, развитие арт-уклона летнего лагеря (дополнение профессионально-ориентированных занятий элементами арт-терапии, импровизационного актерского тренинга, развития креативности).

Во второй половине сентября запланирован **обучающий семинар по биоуправлению для музыкантов профессора О. М. Базановой**. Ее метод биологической обратной связи в решении

исполнительских проблем музыкантов основан на саморегуляции психофизического состояния. Согласно исследованиям метода в российских и зарубежных публикациях, метод биологической обратной связи (коротко «БОС-тренинг») дает высокие результаты в повышении эффективности освоения нового нотного материала, распределения мышечного тонуса, снижения общего и эмоционального напряжения, повышения уверенности, снижения тревожности и стресса, достижения «пика формы», состояния «потока» (Flow-state). Метод включает процедуры с использованием энцефалографов и другой аппаратуры. В рамках данного семинара пройдет первый в истории Центра мастер-класс для скрипачей, который проведет концертмейстер Филармонического оркестра Македонии **Анна Кондратенко**.

В промежутках между школой и групповыми семинарами Центр профессионального здоровья музыкантов работает в режиме постоянных индивидуальных консультаций, некоторые специалисты доступны в режиме удаленной работы, по Skype (за исключением телесной и реабилитационной работы, требующей непосредственного контакта человеком со специалистом).

Предоставим слово руководителю программ Центра Полины Осетинской, сценическому психологу и преподавателю ГКА им. Маймонида (РГУ им. Косыгина) Александре Федоровой:

«Надо сказать, что после прошлогодней публикации в журнале «РiаноФорум» с нами связались сотрудники методического объединения Брянска и пригласили провести семинар по сценической психологии. Он успешно прошел в декабре 2017 года, я провела занятия с педагогами Брянска и области, с большим энтузиазмом и благодарностью воспринявшими элементы практики, особенно релаксационные методы. Мне хочется выразить благодарность журналу! Ждем всех музыкантов, желающих повысить свою профессиональную эффективность, разобраться с работой игрового исполнительского аппарата, улучшить самочувствие на сцене и вне ее, на наших программах».

В качестве методической иллюстрации работы Центра, специально для журнала «РiаноФорум» Александра Федорова представляет практические рекомендации музыкантам-исполнителям.

МИНИ-ПРАКТИКУМ

Большинство системных проблем профессиональных музыкантов связано с дисбалансом процессов

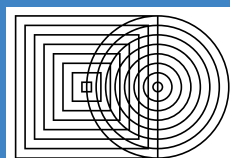
напряжения и освобождения, расслабления. Для нас очевиден в большинстве случаев огромный перевес в течение всего обучения в сторону избыточных мышечных усилий, с помощью которых учащиеся и студенты пытаются преодолеть все трудности, связанные с координацией, интонированием, темпом, достижением выразительности. И теряется гибкость, точность, легкость движения, а вместе с ним — доверие себе, собственным рукам и слуху, память, эмоции. Формируется повышенная тревога и страх потерять контакт с собственными, наработанными месяцами и годами кропотливого труда, тонкими исполнительскими ощущениями. Поэтому, начиная формулировать практические рекомендации, я всегда исхожу из следующей последовательности.

1. Прежде всего, заручимся **собственной поддержкой**. Как ни странно, это звучит, желая что-либо изменить к лучшему в своем профессиональном функционировании, в первую очередь удостоверимся в том, что мы действительно Хотим Измениться к Лучшему. Поскольку, здесь сразу есть шанс встретиться с привычным полуосознанным сопротивлением: «Я ничего не могу изменить. Я не достоин лучшего. Что-либо менять опасно (трудно/лень/непривычно/). Если я не буду перенапрягаться, я не достоин выходить на сцену». Вот это — первый барьер, глубокий и сильный, к обретению сценической и творческой свободы. Поэтому — создаем позитивную внутреннюю мотивацию к изменениям: «Я живой, а, значит, способен к ежедневному изменению. Я долго учился и имею высокие профессиональные стандарты, умею отличать хорошее от недостаточно хорошего, и употребляю это знание себе на пользу. Я полон решимости прямо сейчас свое мышление, память, эмоции, телесные процессы направить в сторону улучшения своего самочувствия и функционирования».

2. **Контакт с телом**. Прислушаемся к своему дыханию, его распределению

в теле, попробуем «подышать» через руки, плечи, затылок, лопатки, таз, ноги, всем телом. Важно во всем теле вызвать ощущения жизни, дыхания, микропульсации, микродвижения. Такое «живое тело» — отличный стартовый индикатор для дальнейшей работы. Ключевые слова — «Я дышу. Я живой, я меняюсь и выбираю лучшее для себя».

3. Вспомним, что больше всего **страшит** в предстоящем выступлении, и подумаем, на каких эпизодах реального сценического опыта этот страх (волнение/тревога/сомнение) основан. Попробуем собрать в одну «стопку» мысленно «фотографии» сложных моментов прошлого опыта, память о негативных переживаниях на сцене (до/после). Это — багаж нашего трудного опыта, важнейшее хранилище информации о критических моментах нашей профессии и способах их преодоления. Теперь создадим вторую «стопку» — что осталось за кадром, какие ресурсы нам помогают преодолевать препятствия в ежедневном кропотливом труде, какие профессиональные навыки годами закрепились в теле, аппарате, психике. И создадим **ресурсное хранилище** моментов профессиональной радости, свободы, интереса и легкости. Что это за ситуации? Какое хранилище больше? Какие эмоции испытываем, обращаясь к ним? Стараемся каждый раз при возникновении тревоги/страха/сомнений фокусировать свое внимание на сознательном вспоминании второй, ресурсной коллекции ситуаций, ощущений, установок, навыков. Вы быстро увидите, как многое вы умеете, какой огромный путь по преодолению разного рода исполнительских проблем вы прошли. Одного этого иногда вполне достаточно, чтобы сделать шаг к свободе, творческому подъему и самоподдержке. Меняйтесь, не бойтесь работать над своим состоянием, установками, привычками. ■



ЦЕНТР
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ЗДОРОВЬЯ
МУЗЫКАНТОВ
ПОЛИНЫ ОСЕТИНСКОЙ

Узнать о мероприятиях Центра, записаться на семинар, индивидуальную консультацию к специалистам, задать вопрос или получить заочную рекомендацию можно сайте www.po-center.com. Всю дополнительную информацию можно также получить по электронной почте

center-polina@gmail.com

и по телефону 8 926 530 38 06

Совместный российско-китайский проект
Общество имени Фридерика Шопена в Москве
Музыкальный колледж и консерватория при Гуандунском открытом университете
при поддержке Министерства культуры РФ и Министерства культуры Китая



XI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

7-17 августа 2018
Фошань, Китай

Заявки принимаются до 5 июня 2018.

Возрастные категории: юношеская (родившиеся не ранее 17.08.2001)
молодежная (родившиеся в период с 18.08.1996 по 16.08.2001).

В программе конкурса — исключительно произведения Ф. Шопена.

Призовой фонд: \$US 36.000

Председатель жюри — народный артист России, профессор Московской консерватории Михаил Воскресенский.

Конкурс состоит из **трех туров** и **финала**
в сопровождении симфонического оркестра.

Тел. (+ 7) 926 232-36-97
www.chopin-competition.com
chopincompetition@yandex.ru
alexpiano@yandex.ru



Вера ГОРНОСТАЕВА.
«И нет от музыки отбоя».
Дополненное издание
книги «Два часа после
концерта». Национальный
фонд поддержки
правообладателей. М., 2017.—
292 с., ил. Тираж 1.000 экз.

Вышедшая в 1995 году книга Веры Горностаевой «Два часа после концерта» стала прижизненной классикой и неоднократно переиздавалась. Главная причина — сама интонация повествования. Без преувеличения, в книге воплотилась вся глубина духовного облика легендарного музыканта, профессора Московской консерватории. О чем бы (или о ком бы) ни писала Вера Васильевна, в каждом фрагменте буквально физически ощущаешь всю мощь и красоту духовного фундамента, на котором выросли ее пианизм и педагогика.

Вера Горностаева относилась к тому счастливому типу людей, которые и в зрелом возрасте способны к интенсивному профессиональному и духовному развитию. Наградой стало последнее поколение ее учеников, среди которых — Лукас Генюшас, Андрей Гугнин, Вадим Холоденко, Андрей Ярошинский. Все они — и не только они — блестящие, мыслящие музыканты, совершенно не похожие друг на друга. Но у каждого из

них Пианизм — продолжение Личности, сформировавшейся под мощным влиянием В.В.

Совершенно естественно, что Вера Васильевна не относилась к своей книге как к чему-то окончательному и бесповоротному. И в последние годы жизни она работала над расширенным вариантом издания с руководителем специальных проектов Национального фонда поддержки правообладателей Ланой Лакирбая.

«Помню тот день, когда впервые пришла к Вере Васильевне. Она встретила меня слегка ироничной улыбкой, присущей только ей, и легким, с хитринкой, прищуром глаз... Два месяца кропотливой работы над новыми главами книги пролетели, как минуты. Записывая на диктофон ее воспоминания, я не могла оторвать глаз от ее лица — такого живого и яркого. Она умела передать гамму эмоций просто слегка приподнятой бровью и легкой улыбкой.

Мне кажется, наши книжные полки не ломаются под томами ее книг только

потому, что она отдала всю себя ученикам, музыке. А писательство, на мой взгляд, было ее долгом перед следующими поколениями. Нельзя, ни в коем случае нельзя не описать такую жизнь! Тогда никто не мог и подумать, что это будет последняя книга, над которой она работала. Только сейчас приходит осознание, насколько бесценным стал этот подарок судьбы — встреча с Верой Васильевной. Каждый из нас ищет путь к самосовершенствованию. И для меня именно знакомство с Верой Васильевной стало импульсом к преодолению себя. Во все времена и при всех режимах она была просто Человеком.

Само звучание ее голоса, рассказы о жизни и о людях рождали в сознании живейшие образы и картины. Каждое описанное ею событие вставало перед глазами. Я горевала вместе с ней, переживая утрату Ростроповича, радовалась успехам учеников и была безгранично горда достижениями внука. Она была человеком, которого невозможно забыть» (Лана Лакирбая).



▲ Презентация книги в Малом зале Московской консерватории. Лукас Генюшас, Ксения Кнорре



▲ Наталья Гойденко (НФПП), К. Кнорре

Расширенный вариант книги вышел после смерти В. В. Горностаевой (она скончалась 19 января 2015). А в 2014 году Вера Васильевна написала краткое предисловие к готовящемуся изданию. В нем были такие слова: *«Сегодня, подводя итоги, мне хочется понять внутреннюю связь и неслучайность того, что мне подарила жизнь».*

Именно эта неслучайность, предощущение коды, на мой взгляд, и определили изменения новой книги по сравнению с первоначальным вариантом. Остались легкость и свобода сборника эссе, достроилась легкая, ажурная арка. А именно: к существующему элементу — последней главе «Записки гастролера» — добавился новый — первая глава «Судьбы скрещения». Вместе эти главы образуют нечто вроде экспозиции и репризы весьма свободной и весьма поэмной, но все же сонатной формы.

В первой главе Вера Васильевна говорит о родителях, учителях (первых шагах в Московской консерватории) и о некоторых великих музыкантах, которые еще

не были представлены в предыдущем варианте книги. Это Сергей Рахманинов, Василий Сафонов, Дмитрий Шостакович, Эмиль Гилельс. В этот же раздел перенесен один из двух очерков о Мстиславе Ростроповиче, вслед за которым В. В. публикует свое последнее письмо другу от 13 марта 2007 года (как мы знаем, в этот период Мстислав Леопольдович был неизлечимо болен; он скончался 27 апреля 2007 года, ровно через месяц после своего 80-летия). Также в разделе — материал о годах преподавания в Японии и воспроизведенная статья из газеты «Советская культура» «Кому принадлежит искусство» (12 мая 1988).

«Оставшийся в живых пишет воспоминания» — строки очерка В. В. Горностаевой о пианисте, ученике В. В. Софроницкого, профессоре Одесской консерватории Александре Сергеевиче Алексееве. Надеюсь, что новая старая книга сохранит свое живое и неповторимое обаяние и для новых поколений музыкантов и слушателей. ■



▲ Лана Лакирбая



Михаил БЯЛИК

Музыковед, критик, профессор, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель культуры Польши. Автор книг и статей об оперном театре, о творчестве современных композиторов и исполнителей.



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедов Российского музыкального союза. Ответственный секретарь Союза композиторов России.



Дмитрий ДЯТЛОВ

Пианист, музыковед, доктор искусствоведения, профессор Самарского государственного института культуры. Автор двух монографий, более 50 научных публикаций и более 60 музыкально-критических статей; организатор ряда творческих проектов.



Михаил СЕГЕЛЬМАН

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



Андрей ХИТРУК

Пианист, кандидат искусствоведения, преподаватель Колледжа им. Гнесиных. Автор книги «11 взглядов на фортепианное искусство», более 100 статей.

Авторы «PianoФорум» № 1 (33) 2018



Светлана ЕЛИНА

Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик, доцент Московского Института музыки им. А. Шнитке и Академии хорового искусства им. В. С. Попова..



Александр КУЛИКОВ

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



Рауф ФАРХАДОВ

Доктор искусствоведения, ведущий эксперт Ассоциации современной музыки, куратор фестивалей современной музыки. Автор четырех книг и более 130 статей по современной академической, электронной и джазовой музыке.



Ольга ЮСОВА

Журналист, лауреат Всероссийского конкурса Союза журналистов России (2000). Работала в газетах Нижнего Новгорода, сотрудничала с интернет-порталом Belcanto.ru. Пресс-секретарь одного из дальневосточных губернаторов.



КЛАВИРТИН

PIANOS

Лучшие рояли и пианино для Вас

125009 Москва, ул. Большая Никитская, д. 14/2

+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru



ПЕРВЫЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ BLOKCHAIN

«Инфраструктура доверия» IPChain предоставляет уникальные возможности: быстрые и сложные цепочки сделок с правами и объектами интеллектуальной собственности фиксируются в цифровой среде без участия посредников. Самые современные технические решения используются для развития института интеллектуального права.

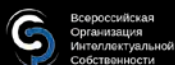
IPChain — это:

- СКОРОСТЬ
- ОТКРЫТОСТЬ
- СВОБОДА ФОРМЫ
- МАСШТАБ
- СВОБОДА ПРАВА
- СВОБОДА СОАВТОРСТВА

Подробнее на сайте www.ipchain.ru

Разработчик – Ассоциация «Национальный координационный центр обработки транзакций с правами и объектами интеллектуальной собственности»

Учредители Ассоциации:



Российское
Авторское
Общество

