

Рiанофорум

№ 1 (37) 2019 (12+)



Алексей Любимов:
«Целью музыканта не должна
быть презентация самого себя»

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2018 год

PIANO ФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Рiанофорум

№ 1 (37), 2019

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

ИЗДАТЕЛИ:



**Национальный фонд
поддержки
правообладателей**

ЗАО «Юрконсультация № 1»

при содействии
**Российского
Музыкального Союза,**

**Международного Союза
музыкальных деятелей**

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ
Директор
Марина БРОКАНОВА
Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ

Фото на обложке
Эдвард Тихонов

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.



«Портрет пианиста Владимира Софроницкого». Петр Кончаловский, 1932



Стр. 52



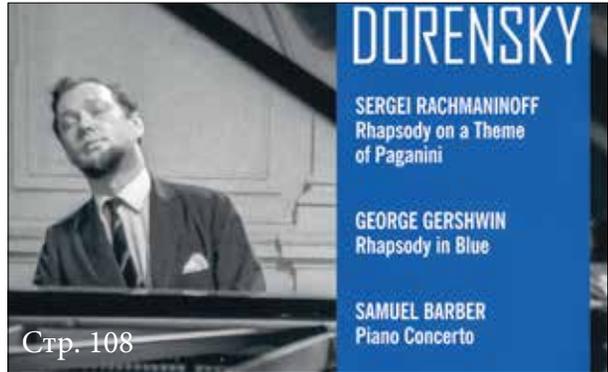
Стр. 110



Стр. 72



Стр. 44



Стр. 108



Стр.24

СОДЕРЖАНИЕ

- 4** ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
«Аутентика»: взгляд сквозь призму формы
- 14** ПЕРСОНА
Алексей Любимов
Расширяющаяся Вселенная фортепианного исполнительства
- 24** ФЕСТИВАЛЬ
«Лики современного пианизма»
- 36** РЕПЕРТУАР
Современная фортепианная музыка: три этюда исполнителя
- 44** ПИАНИСТ-КОМПОЗИТОР
Даниил Екимовский
- 52** КОНКУРС ЧАЙКОВСКОГО
Беседа с Элисо Вирсаладзе
- 62** КОНЦЕРТ
Денис Мацуев, Андрей Коробейников, Борис Березовский, Алексей Володин
- 72** ПЕРСОНА
Андрей Коробейников: «Искусство должно быть магнетичным»
- 82** ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ
«Самый двусмысленный композитор»
- 91** ТЕАТРАЛЬНЫЙ РОЯЛЬ
Фортепиано в музыкальном театре. Публикация 1.
- 96** КОНКУРС
Алексей Любимов — о конкурсе имени Шопена на исторических инструментах
- 102** АРХИВ
Александр Черепнин — композитор, педагог, просветитель
- 108** CD
Сергей Доренский: фортепианные концерты XX века
- 110** КНИГА
Е. Пинчук. «Canto sospeso. Книга о В. Топилине»



«Аутентика»: взгляд сквозь призму формы

В четвертом номере «PianoForum» за 2018 год помещено пространное интервью с Юрием Мартыновым — мультиинструменталистом, блестящим знатоком и мастером воплощения стилей музыкальной эпохи «до фортепиано». Там речь идет о так называемой «аутентике» (термин А. Любимова, удачно заменивший не слишком удачный «аутентизм») — могучем течении в современном исполнении, устремленном к реконструкции «исторического» звучания произведений разных эпох, но прежде всего — эпохи барокко-рококо и раннего классицизма. В центре обсуждения Мартынова клавесин и, быть может, важнейшим итогом размышлений музыканта стала попытка обоснования целесообразности аутентики в ситуации, когда огромный и ценнейший пласт наследия оказывается перенесенным в другую инструментальную сферу. Естественно, в нашем журнале мы обсуждаем лишь ту часть аутентики, которая скоординирована с нашим инструментом (шире — с нашим инструментарием). В стороне остается все, связанное с инструментально-ансамблевым

наследием, с оркестром, оперой, словом, — все, что за пределами отношения «клавесин — рояль».

Юрий Мартынов сам, прежде всего, пианист, прекрасно чувствующий всю роскошь предложений от имени современного инструмента в сторону «клавесинного наследия». Он прекрасно понимает, что фортепианное звучание — суть транскрипция стиля, транскрипция столь обаятельная, что отказ от нее — бессмыслица. Но обращение к подлинному инструменту эпохи имеет свой смысл, при том весьма обоснованный, ибо звучание клавесина, согласно его наблюдениям, необычайно дисциплинирует сознание и «заставляет слышать то, на что вы никогда не обратите внимание». Поскольку Мартынов не расшифровывает эту мысль, она воспринимается как постулат, провоцирующий попытку расшифровать ее хотя бы частично. Именно частично, ибо каждый слышит и внимает по-разному, с разной мерой глубины и на разных векторах внимания. К тому же проблема, что и как слышать в клавесинном звучании музыки, давно включенной в фортепианный концертный репертуар и существующей

на большой концертной эстраде и в большинстве консерваторских классов исключительно в фортепианном звучании, — это проблема весьма многосложная. Я решил хотя бы подступиться к ней, намеренно сосредоточив внимание на восприятии музыки, звучащей на инструменте, лишенном динамической шкалы контрастов, подобных тому, чем обладает фортепиано. Иными словами, я решил поставить себя на место слушателя рубежа XVII–XVIII столетий, когда создавались шедевры Скарлатти, Куперена, Рамо, Баха...

Клавесин сам по себе имеет достаточно удревленную историю. Первые пробы создания клавишно-щипковой конструкции восходят к эпохе Треченто. Начало интенсивного процесса совершенствования совпадает с началом эпохи оперы, а значит — открытия гомофонии. Клавесин сыграл огромную (и недооцененную!) роль в становлении гомофонного мышления. И, конечно же, инструмент достигает совершенных форм конструктивного воплощения в эпоху создания упоминавшихся шедевров, утвердившихся позднее в фортепианном репертуаре. Думается, что именно конструктивное совершенство инструмента провоцировало творческую мысль в конце семнадцатого-восемнадцатом столетиях. Сам инструмент воспринимался как достойное пред условие для воплощения прорывных звучаний и в сфере полифонии, теперь уже на базе функциональной гармонии, и (что главное) — в сфере собственно аккордовой гармонии. Уже к середине XVII в. клавесин окончательно утверждает свою самодостаточность, вытесняя людно в сферу ансамблевого музицирования и выступая в роли своего рода «полигона» в ходе становления инструментальной гомофонии. По сути клавесин становится важнейшим инструментом раннего классицизма, обретая универсальные функции, наподобие тех, которые позднее будут приданы фортепиано. Именно композиции для клавесина фиксируют новации, рожденные неписьменными практиками времени. Вот характерный пример из Доменико Скарлатти:



Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ
Главный редактор
журнала «PianoФорум»,
доктор искусствоведения,
профессор Московской
консерватории

Сегодня мы воспринимаем подобный фрагмент как ярчайший образчик гармонической дерзновенности (сонорно-кластерная закрашка функционально движущейся гармонии). Но вряд ли в начале XVIII в. подобное казалось чем-то уникальным, изобретенным гениальным мастером. Исследователи наследия Д. Скарлатти, долгие годы прожившего в Испании, утверждают, что секундовая закрашка в аккордах терцовой структуры — элемент живой, импровизационной (и не фиксированной в табулатурах) практики испанских гитаристов, практики, подслушанной Скарлатти. Этот тип игры даже имел название (аччаккатура). Но зафиксирована подобная практика была именно в клавесинных композициях и не встречается в ином роде музыки, словно подтверждая ведущую роль этого инструмента в фиксации наиболее остро звучащих интонационных идей. И подражание гитаре — природно, поскольку клавесин тоже щипковый инструмент, но предназначенный для фиксирования композиций (и не в табулатуре, а в подробной нотописи), а значит — игравший ключевую роль в становлении новой (функциональной и чувственно окрашенной) гармонии.

Решить для себя экспериментально вопрос о ценности аутентики означало погрузиться в «историческое звучание» каких-то произведений, абсолютно закрепленных в сознании как «фортепианно звучащие». Я выбрал ХТК Баха, его же сюиты, а также рондо-композиции Рамо, Ф. Куперена и начал слушать в записях Кеннета Гилберта (1971 г.), Андрея Волконского (1983 г.), Пьера Антая (2001 г.) и других клавесинистов. Последняя из созданных (по времени) и прослушанных мною записей — сюита g-moll Луи Куперена (Кристоф Руссе, 2009 г.).

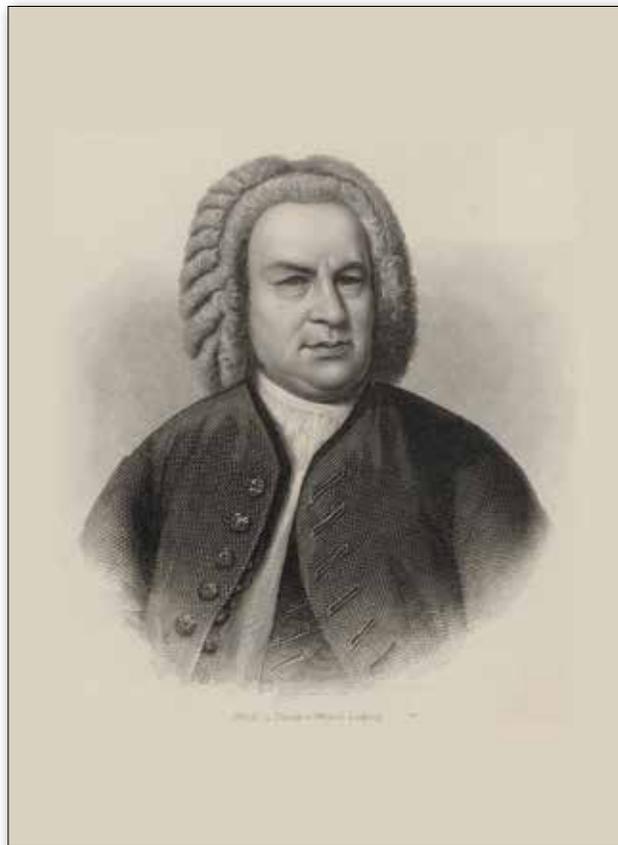
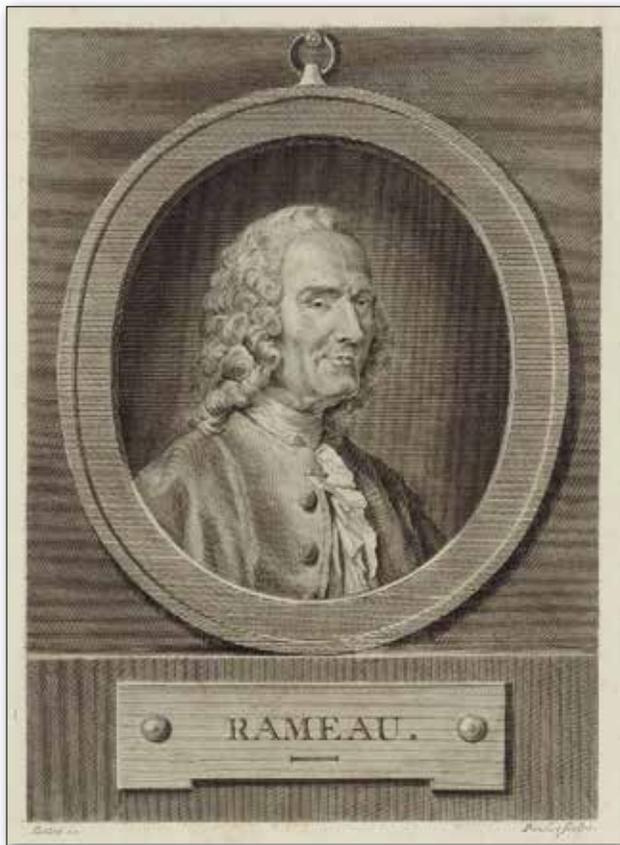
Признаюсь, самое первое впечатление — скептическое. Фортепианная память давила, поначалу претендуя



на казавшуюся безусловной приоритетность. Но адаптация наступила неожиданно в ходе прослушивания первого тома ХТК Баха в исполнении Антая. И это была не просто адаптация, но истинное слуховое пленение, когда именно такой вариант звуковой жизни великого творения начинает казаться абсолютным. Не меньший эффект — Французские сюиты Баха. Черда галантных танцев завораживает, но только если «вслушиваться в форму», воспринимая развертывание композиции как событийный ход. И то сказать: скромный, полифонически устроенный, но тяготеющий к гомофонным эффектам Лур из Пятой Французской сюиты — старинная двухчастная композиция внешне квадратной структуры (два восьмитакта). В фортепианном варианте может иметь тембрально-динамическое отенение во второй части. Клавесин не предоставляет эту возможность. Динамически ровное звучание не отвлекает внимание от собственно формы, предлагающей тончайшие фактурные мутации и главное — активно выраженный тонально-гармонический контраст. Это целый сюжет, воплощенный в лаконичной форме галантного танца, подчиненного определенной тональной схеме: I часть — плавная модуляция из G-dur в D-dur с касанием e-moll

(это образ самого танца), II часть — это некое «событие» во время танца, и тональная неустойчивость, переходная подвижность («возмущение») модуляционно-го движения становится главным объектом слухового внимания (D — G — C — a — G — e — G). Но и это не все. Первая часть тяготеет к синтаксической симметрии (4 т. + 4 т.). Вторая же часть — абсолютно цельная структура (танец и «событие» здесь как бы слиты). Между частями симметрия чисто временная, но не синтаксическая. Именно клавесинное звучание позволяет сосредоточиться на прелестях формы, не отвлекаясь на колористические привнесения и возможное возмущение динамики.

Мне вообще кажется, что слух людей (и профессионалов, и ценителей искусства) в XVIII в. был иным, нежели слух современного человека. Иные векторы внимания владели слухом. В сопоставлении «Клавесин и Форте-пиано» нам видится ущербность клавесина. Но мы не задумываемся о том, что это ущербность мнимая в приложении к стилям, являющимся порождением инструмента. Первые слушатели рождавшихся шедевров имели иной модус слухового внимания и могли оценить главное — красоту природы новой гармонии и чувственную прелесть становящейся гомофонии. Это



была эпоха открытия новых композиционных принципов, и новые формы предлагали свой (достаточный!) алгоритм развертывания. Отсутствие рельефного динамического контура формы не означало для слушателей той поры (как выясняется, и для нас) отсутствия кульминационных зон. Последние совершенно очевидно ощущались через логику формы: зоны модуляционно-гармонической неустойчивости, предиктовых ожиданий, стреттных и вообще фактурных сгущений, тесситурных подъемов.

Но вот я открываю издание ХТК-1 под редакцией Карла Черни. Ученик Бетховена, человек уже совершенно другой эпохи, восхищенный гением Баха, предлагает свое, уже фортепианное (!) толкование, к примеру, знаменитой Прелюдии к фуге № 1 (C-dur) и назначает исполнителю целую серию динамических «поворотов». В диапазоне от pp до ff (!): т. 1 — p, т. 3 — cresc., т. 5 — f, т. 6 — p, т. 7 — f, т. 8 — p, т. 9 — pp, т. 11 — cresc., т. 14 — dim., т. 16 — p, т. 18 — pp, т. 19 — cresc., т. 21 — dim., т. 24 — cresc., т. 28 — f, т. 29 — ff, т. 32 — dim. Вот ведь как! А клавиесин ничего подобного не может сделать. Но не только Черни, а все, кто редактировал ХТК, по сути прибегли к динамической транскрипции баховского уртекста.

Наиболее распространенная редакция Муджеллини трактует Прелюдию C-dur (но уже из II тома ХТК) тоже в диапазоне от p до f: т. 1 — mp, т. 9 — cresc., т. 13 — cresc., т. 16 — f, т. 18 — dim., т. 20 — p, т. 23 — cresc., т. 26 — f, т. 28 — dim., т. 31 — f, т. 32 — p. Но вот ведь что удивительно. У транскрипторов тоже чуткие уши, и все их динамические рекомендации продиктованы реальными модуляционно-гармоническими и синтаксическими предпосылками формы. Реализация их указаний легко осуществима. Баховская форма обретает индивидуаль-но-чувственный контур, черты объективации утрачиваются, интонационная природа музыки неожиданным образом начинает резонировать романтическому мироощущению.

Вы скажете: фортепиано богаче клавиесина, и ничего порочащего авторский замысел в таком динамическом обогащении нет. Безусловно! Однако это уже другая музыка. Обратившийся к клавиесину мастер воссоздаст текст таким образом, что слушатель (современный ему и нам!) прекрасно чувствует зоны кульминирования, торможения и затухания энергии. Находясь в едином динамическом поле, он воспринимает дыхание формы, создающей иллюзию внутреннего динамического



движения. И слушатель первой половины XVIII в. тем более обладал способностью, вслушиваясь в ход формы, восхищаться многосложностью интонационных состояний и тонкостью их синтаксической подачи.

Итак, и для слушателя 300-летней давности, и для нашего современника родовая (клавесинная) трактовка порождает проблему преодоления отсутствия подчеркнутых динамических градаций. Следует понимать при этом, что слушатель той давней поры прекрасно чувствовал прелесть этих градаций, ибо слух его воспитывался в атмосфере органных звучаний с его ступенчатыми контрастами и даже швеллер-эффектами. Да и ансамблевое музицирование позволяло подобное. Следовательно, восприятие динамически безвекторных композиций и тогда

требовало определенной направленности слухового внимания на какие-то иные (восполняющие) обстоятельства, обладавшие некоей самоценностью. И обстоятельства эти были гораздо более близки слушателю XVII–XVIII столетий, нежели нашему современнику. Они знали (чувствовали) **что** ожидать от композиции, и их восприятие было ориентировано на события формы. Современный же слушатель ценит прежде всего новый для него (старинный!) колорит звучания в целом и лишь в ходе адаптации (т. е. отстранения фортепианного опыта) начинает пытаться слушать ушами далеких предшественников. В принципе, наш современник не может до конца преодолеть ожидания прелесть звукового колорирования, динамической неровности и иных привнесений интерпретации, по сути



Маркус Тушер. «Мастер Буркхард Чуди с семьей» (1742)

отвлекающих от постижения красот (и неожиданностей) формы во всех ее компонентах: в фактурном, структурно-синтаксическом, ритмическом и, конечно же, — в тонально-гармоническом воплощениях.

Какие же особенности высокого клавесинного стиля игры восполняли отсутствие открытого динамического контура композиции? Ответ следует искать прежде всего в глубине самих стилистических принципов мышления. Открыта функциональная гармония и, как следствие, — чередование зон гармонической устойчивости и модуляционной подвижности, но главное — симметрия сильных долей в регулярной ритмике (точнее, в регулярном метре). Это порождает синтаксис, хотя и не достигающий симметричной квадратности, но устремленный к ней. Четырехтактные (а часто восьмитактные) начала прелюдий в баховских диптихах из ХТК — характерный знак. Равно как и свободное ускользание из-под влияния симметрии. Новый (по отношению ко времени строгого контрапункта) синтаксис обеспечен формообразующей ролью гармонических каденций и сменами плотности фактурного наполнения. К этому следует добавить новый уровень возможного контраста в пределах малой формы (вплоть до чередования разнотемповых разделов). Все это — данности для слухового слежения. Остается лишь выяснить, каким образом исполнитель помогает слушателю в его встречной «работе» по восприятию звучащего. Тут-то и возникает проблема агогики — восстанавливаемой (по отношению к стилям XVII–XVIII веков) сегодня практики. Агогику (т. е. — темп произнесения) Хуго Риман относил к решающим

факторам воздействия. Он утверждал, что правила агогики предусматривают задержку на сильной доле. Это не обязательный, но рекомендуемый и в той, минувшей практике достаточно регулярно воспроизводимый прием. По всей вероятности, Риман понимал: одно из приоритетных открытий той поры — открытие нового, устремленного к гомофонии синтаксиса, тяготеющего к симметрии. Симметрия сильных долей, подчеркнутая агогически, — форма признания ценности новой тенденции. На самом деле подобные задержки (оттяжки) практиковались и по отношению к относительно сильной доле, в кадансовых закруглениях, вообще в роли синтаксического приема и в частности, для создания иллюзии кульминирования или итоговых зон. Сведения об этом дошли до нашего времени. Рассуждая таким образом, я решил послушать две записи первого тома ХТК Баха, сделанные в разное время, разными исполнителями и на разных инструментах. Главной целью было выяснение возможной «интерпретационной дистанции», наличие (или отсутствие) универсальных принципов агогического решения и допустимость их индивидуального применения. Это были записи 1983 г. и 2002 г., соответственно, Андрея Волконского и Пьера Антая.

По всей видимости, запись Волконского была осуществлена на хорошем, но все же несовершенном инструменте. В нем просветленно и ярко звучал верхний регистр и заметно приглушенно — средний и нижний. Звучание словно тяготело к гомофонному эффекту. Требовалась дополнительная «энергия вслушивания» для четкого распознавания имитационной

и контрапунктической природы ткани при том, что Волконский делал все от себя зависящее для должного воплощения формы. В конечном итоге он приближается к соответствию замыслу и стилю, мобилизуя именно агогику в значении главного средства выразительности. И отнюдь не только сильная доля мотивных построения подвергается временной деформации. В отдельных случаях он достигает результата, который уже близок эффекту *tempo rubato*. Если читатель заинтересуется особо, он может обратиться к указанной выше записи, например, к Прелюдии и фуге № 4 (в *cis-moll*), где прелюдия пронизана непривычно нервным током ритмических «оттяжек», а в фуге этот прием использован в проведениях второй темы. Если читатель обратится к записи неспешно развертываемой фуги *b-moll*, то с удивлением зафиксирует применение того же приема в построении линий уже за пределами *initio* темы, т. е. за пределами сильных долей. Это нужно Волконскому не просто для усиления выразительности как таковой, но для мобилизации слухового внимания на векторе пространственной глубины фактуры. В ситуации глуховатых низов особенность произнесения может восполнить чисто акустическую недостаточность.

Исполнение Антая кажется более совершенным прежде всего благодаря качеству инструмента, на котором осуществлена запись. Здесь все регистры динамически уравновешены. Сравнение записи Антая и Волконского дает возможность наглядно представить «интерпретационный разброс» в целом единого принципа той самой агогики, которую Риман считал основой клавирного исполнительства времен «до фортепиано». Антая не нужно преодолевать несовершенство инструмента. Поэтому агогические приемы временной задержки («оттяжки») в трактовке мотивных структур экономятся, используются не столь тщательно и наглядно, как у Волконского, но так же ощутимы сполна. Это стиль игры, традиция. Но Антай гораздо активнее (по сравнению с Волконским) использует принцип арпеджиато в воспроизведении вертикали. Притом не только в прелюдиях, где возникают открытые аккордовые построения, и гармония представлена как самоценная сущность. Важно, что он прибегает к этому в фугах, как бы подчеркивая преемственность лютневого и клавирного искусств. Но он идет дальше, видимо, еще более в глубь традиции: он прибегает к тончайшей практике десинхронизации голосов, задуманных как бы в абсолютно синхронизированном единстве. Это микронные опоздания (или упреждения) опорного на данный момент голоса для более рельефного его обнаружения слухом. И опять-таки это отражение «щипковой традиции». Арпеджированные аккорды в фугах, с одной стороны, рудимент лютневой культуры, но с другой — желание подчеркнуть аккордовое основание фактуры, определенную автономию аккорда, несущего теперь

уже функциональную нагрузку в полифонической структуре ткани. Это также способ «продлить время» реальной звуковой жизни аккорда, воспроизводимого условно кратковременным инструментом.

Пусть читатель обратится все к той же фуге *b-moll* (ХТК I), но исключительно как к примеру в системе бесчисленного множества преломлений подобной техники. Что же до временных оттяжек на сильной доле, то знаменитая прелюдия *C-dur* — красноречивый пример экономии приема, когда его действие ощутимо только на рубежах целых периодов гармонического развертывания. И, конечно же, общим для обоих исполнителей оказывается преломление приемов агогики исключительно в ситуациях сдержанных темпов развертывания формы. Все токатно устремленные структуры подчинены принципу идеальной артикуляционной ровности, производящей особое впечатление именно в клавишинном воплощении. Равно как и мелизматика (особенно блистательно распределенная и воплощенная Антаем) на клавишине звучит с совершенно особым блеском и отчетливостью мгновенно проносающихся фигур. На фортепиано просто не достичь такого **конкретного** звукового обаяния.

Но если уж сравнивать с фортепианным воплощением, следует сказать, что многое из клавишинного наследия можно перевести в «иную температуру» без ущерба природной красоте созданного. А в отдельных случаях чему-то можно придать совершенную форму, недостижимую на щипково-клавишном инструменте. Например, прелюдия *Fis-dur* (ХТК I). В исполнении Волконского она вообще звучит уродливо: господствует верхний голос, — образ удерживаемого, долго длящегося синкопированного заикания. Такой «заикающийся» ритм верхнего голоса мыслится Бахом как часть комплементарного целого с нижним голосом. В комплементарном ритмоединстве они сливались в текучую монолинейность. Клавишин не позволяет длить должным образом связующие четверти нижнего голоса, и даже Антай не справляется с задачей до конца. Вот это по-настоящему по силам фортепиано. Примеры такого рода можно множить, я далек от мысли исчерпать подобную тему. Упомяну лишь, что на фортепиано возможны чисто семантические уточнения. Например, в прелюдии *A-dur* (ХТК I) 24 такта (11 +13). Вторую часть формы открывает поворот в *fis-moll* (в т. 13). Вот здесь на фортепиано можно сделать истинное чудо, когда среди «летнего» ля мажора на мгновение возникает знак великой печали, словно выхваченный из пассионов. Клавишин, увы, глотает этот рубеж, проходит «ровно», хотя и отмечая его агогически. Возможность **событийного** рубежа реализуется лишь в фортепианной транскрипции.

Очевидно, что фортепиано может рельефнее раскрыть предпосылки многотемных конструкций. В знаменитой пятиголосной фуге cis-moll (ХТК I) три тематических идеи:



Первая — условно «тема креста», словно говорящая: «Человек, ты смертен и ты умрешь» (для Баха это, конечно же, и символ креста, и мученического искупления, и вознесения, и великого Послания). Вторая тема (ее жизнь начинается в т. 36) — образ бесконечно текущего времени и, возможно, — образ вечности Завета. Третья (от т. 49) — образ воли: Credo — Верую! Пусть читатель не гневается на мои предположения. Наверное, возможен иной взгляд. Но главное — темы суть разные символы. Именно третья тема теряет рельефность присутствия (и у Волконского, и у Антая), и фортепиано с его способностью динамически выделить голос в глубине фактурного пространства может со всей полнотой раскрыть великий замысел творца. Вообще, вопрос **выбора** в построении фигуро-фоновых отношений в полифонизированной (и собственно полифонической) фактуре это все-таки вопрос фортепиано. Клавесин может лишь агогически обозначить какие-либо линейные структуры, наделенные тематической значимостью. Фортепиано способно динамически обозначить начало возвращенной конструкции. У исполнителя есть выбор. К примеру, прелюдия f-moll (ХТК I) предлагает либо приоритетное внимание к верхнему голосу, либо к имитационным включениям в тактах 2–3 и далее. У Волконского — очевидно (от инструмента) преимущество верхнего голоса. У Антая — равновесие в силу ровности тесситурных регистров инструмента (и это наиболее стилистически достоверно). Пианист же может выбирать, при том на разных этапах развертывания композиции, и в этом определенное богатство в раскрытии предпосылок формы.

Есть еще одно обстоятельство, которого нельзя не коснуться именно в связи с особенностями клавесинного звучания. В мелосе эпохи барокко-рококо и в мелосе Баха в частности ощутимо очевидное присутствие некоей вокальной сущности. Даже в выражено инструментальных линейно-мелодических структурах вокальная сущность спрятана в связанности метрически опорных тонов и в так называемых «скрытых голосах», в оптимальных и не нарушаемых параметрах интервальной плотности. Асафьев называл подобное качество «вокальвесомостью» и справедливо распространял это понятие далеко за пределы XVIII столетия. Известный исследователь мелодики Баха Эрнст Курт называл его мелос

(и вообще полифонический принцип мелодического сложения) «кинетическим», подразумевая наличие некоей кинетической энергетики в напряжении тоновых связей. Уже в классицистские и особенно — в романтические времена, когда фортепиано захватило все «клавишное пространство», связанное мелодическое «пение» стало цениться необыкновенно. Искусство «пения на фортепиано» становится первым критерием исполнительского качества, невольно (от имени возможностей инструмента) распространяемого на музыку XVIII в. Но кому может прийти в голову обозначить проблему «пения на клавесине»? Короткая (но остро звончатая!) аттасса рождает звук, не обладающий столь долгим длением, как фортепианный. Да и вообще фортепианный аттасса может быть какой угодно — и острой, и мягчайшей по желанию. Однако тот самый «кинетический» мелос в инструментальном облике рождается в клавесинном искусстве прежде всего. Видимо, та самая звончатая острота атаки (фортепиано не способно на точное копирование) оставляет мгновенный (и не затухающий след) в воспринимающей памяти, след ожидания грядущего звукового возникновения. Конечно, ладотональная природа — могучий помощник. Но природа звуковой атаки помогает в не меньшей степени, хотя и требует в ходе вслушивания того уровня внимания, который вряд ли придан **каждому** современному слушателю. Говоря метафорично, инструмент сам как будто перекладывает ответственность за конечный результат на плечи слушателя. Конечно, частично, ибо темпо- и ритмо-энергетика в руках исполнителя. Равно как и та самая агогика, позволяющая ощутить специфику звуко связей и звукопереходов, творящих мелодичность инструментализма, воспринявшего вокальную сущность от великих предшественников эпохи строгого контрапункта.

Дело в том, что именно сохранение стиля звучания возвращает нам утраченные навыки вслушивания. А композиционные структуры первой половины XVIII столетия уже предлагают необыкновенное разнообразие и предоставляют совершенно разные поводы для этого самого «вслушивания». Прелюдия fis-moll (I ХТК) опирается на один ключевой мотив:



Этот мотив присутствует в каждом такте. Исключение — т. т. 21 и 24 (последний) — зоны торможения. Инициальный мотив повторяется 74 раза (54 в прямом движении и 20 в варианном, преимущественно в зеркальном обращении, предвосхищая подобное в последующей фуге). Двухчастная структура

(11,5 + 12,5 т.) разделена ритмической цезурой в 12-м т., и исполнителю не нужно прибегать к особым агогическим приемам. В этой прелюдии от исполнителя вообще требуется минимум агогических усилий. Здесь слух прикован к имитационной передаче ведущего мотива из голоса в голос, к инверсионным превращениям *initio* и каденционным закруглениям. И воплощение на клавиатуре, минуя динамическую раскраску, дает удивительно точное восприятие формы.

Совсем иной вектор внимания диктует, к примеру, Прелюдия E-dur из II тома ХТК, где в ходе формы постоянно меняется собственно мелодический контур, накапливая все новые и новые мотивные *initio* для краткого прорастания. Вот перечень таких инициальных мотивов:

В этой двухчастной композиции сквозное накопление новых элементов чередуется с вариантным возвращением прежних. В результате схема формы, отражающая следование материала, могла бы выглядеть так:

a	a ¹	b	c	d	e		a ²	e ¹	a	g	f ¹	e ²	d ¹	h	
4 т.	4	4	4+1	3	4		4	3	5	4	2	3	3+2	4	
E	H	fis-cis	H	→	H	cis	cis-A	A-E	E	→					

Очевидно, что в этом случае исполнитель может привлечь средства агогических оттенков фаз движения формы, ибо воспринимающий слух сосредоточен (от имени самой формы) на восприятии переходов.

Эволюция материала в Прелюдии E-dur не приводит к **интонационному контрасту** (хотя у Баха есть примеры подобного контраста в прелюдиях из ХТК). Но в принципе клавиатурный сыграл немалую роль в выработке форм, включающих контраст на уровне очевидного семантического различия. Жанр сюиты воплощает стремление к контрасту в масштабе циклической композиции. А вот форма рондо, ставшая «знаковой» для французских клавесинистов, привлекает идею контраста уже как определяющее основание для малой формы. Конечно, рондо с **отчетливым** (вплоть до тематического) контрастом между рефреном и эпизодами оформилось в эпоху классицизма. Но эпоха клавесина дала поразительные по технике примеры производного контрастирования, примеры контраста состояний и «энергетической активности» ритмического параметра в ситуации монодинамического целостного звучания.

На чем же сосредоточено воспринимающее внимание здесь? Рондо — форма с **множественно** выраженным контрастом, и внимание сосредоточено прежде всего на этом самом контрасте. И если в фортепианной трактовке контраст можно подчеркнуть средствами колористических и динамических оттенков, способных отвлечь на себя внимание, то здесь сама форма становится его единственным объектом. Контраст распределен естественно между рефреном и эпизодами, равно как и между самими эпизодами, меняющими тонально-гармонические, синтаксические характеристики и **ритмоплотность**. Последняя определяется отношением количества атакуемых тонов к количеству метроизмерительных единиц. Например, 23 тона к 14 четвертям; $23:14 = 1,6$ — индекс ритмической плотности (РП) для данного фрагмента. Если кто-то из читателей захочет заняться подобным подсчетом в произведениях времен барокко, следует миновать мелизмы, поскольку по сути они являются импровизируемым элементом. У разных исполнителей насыщение линий мелизмами разное. У Руссе оно достигает гипертрофированных форм, когда мелизматика начинает восприниматься в значении некоего эквивалента эффекта вибрато, в реальности недостижимого на клавиатуре.

Пожалуй, именно рондо в большей мере, чем старинные танцы, формирующие сюитные циклы, предлагает слуху самый увлекательный путь слежения за перипетиями формы. Рефрен чаще всего тождествен в повторениях, и главная интрига сосредоточена в чередовании эпизодов. Пожалуй, наиболее распространенным является принцип планомерного увеличения объема эпизодов

(значительно реже — принцип убывания). Например, рондо Ф. Куперена «Любимая» при тождественных рефренах имеет следующее возрастание объема в эпизодах: 8 т. — 10–12–13,5–16,5. Но в принципе единого предписания тут нет. 17-частная Пассакалия Ф. Куперена предлагает следующий ряд объемов в эпизодах: 9 т. — 15–16,5–14,5–16–18–8–8. Не буду утомлять читателя подобными (но разнообразными) примерами. Однако добавлю важное: вся эта «игра с масштабами» чрезвычайно обогащается игрой с ритмоплотностью, изменчивость которой и определяет главный «образ контраста».

Слух невольно следит за изменчивостью ритмоплотности в рондальных композициях, ибо это особый аспект формы, связанный с конечным семантическим результатом. Чаще всего расширение масштаба эпизодов сопровождается увеличением ритмоплотности. Но значение этого приема особенно заметно в формах со строгой структурной симметрией. Пятичастное рондо Рамо «Нежные упреки» содержит пять шестнадцатитактных построений. При этом первый эпизод имеет показатель РП, выраженный отношением 40 (атакируемых тонов): 48 четвертей (нота) = 0,83. РП второго эпизода выражена отношением 50: 48 четвертей (нота) = 1,04. Таким образом, два абсолютно симметричных эпизода обнаруживают различную ритмическую интенсивность, и слух оказывается естественно привлеченным этим обстоятельством формы. Ритмическая динамизация последнего эпизода — распространенный прием «ускорения» формы к финалу. Семичастное рондо Ф. Куперена «Душистая вода» имеет следующее соотношение эпизодов: 10 т. (РП=0,95) — 12 т. (РП=0,97) — 12 т. (РП=1,45). Очевидно, что первые два эпизода имеют разные объемы, но почти одинаковую ритмоплотность; третий эпизод, равный второму, имеет другой индекс ритмической интенсивности, и в отсутствие развлекающих слух колористических и динамических оттенков становится одним из определяющих факторов слухового слежения.

Впрочем, клавишин ориентирует слуховое внимание и на другие параметры стиля. В ходе вслушивания в исконное звучание музыки Куперена и Рамо я поражаюсь синтаксической природе композиций, которая словно обнажается именно в звучании старинного инструмента, заставляющего в динамически ровном движении формы ярко ощутить иные «неровности». И прежде всего — синтаксис. В той же рондальной структуре «синтаксическая игра» разворачивается параллельно с игрой регистров, ритмоплотности, фактурными эволюциями в условиях постоянной переменности в амплитуде полифонических и гомофонных приоритетов. И здесь, так же, как в Бахе, на помощь приходит весь арсенал т. н. агогики, когда собственно исполнительские средства помогают буквально «ощутить» форму в ее синтаксической и даже

чувственно напряженной природе. При этом в записях Кеннета Гилберта 1971 г. и в записях Кристофа Руссе 2009 г. то же стремление к арпеджированной вертикали (особенно у Руссе), к тончайшей десинхронизации полифонических голосов. Что же до «римановских оттяжек», то они почти не касаются сильных долей, но искусно применяются в срединных фазах мотивного развития. Почти 40-летний разрыв между записями Гилберта и Руссе подтверждает найденное единство устойчивых представлений о столь стародавней исполнительской традиции.

Теперь после многократного вслушивания в звучание музыки великих французов (равно как и в клавирное наследие Баха) я с уверенностью могу сказать, что обольщение роскошью фортепианных возможностей рождает, быть может, еще большее увлечение этим историческим слоем наследия. Но кажется мне одновременно, что это увлечение красотой собственно звуковых решений в какой-то мере уводит внимание от поразительного изящества в построении синтаксических, фактурных и ритмических контрастов. Вся эта чудесная совокупность свойств, выраженных в совместном действии весьма индивидуально в каждой конкретной форме, воспринимается с особой рельефностью как удивительная *самоценность* именно в своем природном «историческом» звучании.

Конечно, клавишин не является инструментом больших залов. Его величество Рояль остается господином большой сцены. Но умные пианисты давно восприняли «исторический» посыл и отказались от гипертрофии динамического вмешательства и колористических изысков в пользу той самой «ровности» и динамической безвекторности. Миниатюры Рамо в блистательном исполнении Г. Соколова — подтверждение тому. Но одновременно это подтверждение могущества нового инструмента, укрощенного воздействием старинной и великой традиции, которая, как выяснилось, способна не обеднить, но обогатить собственно фортепианное искусство интерпретации. Рояль не может воспроизвести эффект клавишина. Он все равно «дышит» в другом динамическом и звуко-красочном поле. Он все равно природно воссоздает динамически «неровный» ландшафт. Но сам по себе этот великий и совершенный инструмент в руках мастера, слушающего историю, может еще выше вознести для нас шедевры старинного клавирного искусства, если приблизить к нам также заветы исконной интерпретации.

В этом, в частности, я также вижу оправдание аутентичности — направления, сделавшего «историческое исполнительство» исполнительством вполне современным. А звуковая реконструкция стилей — еще одно мощное доказательство, что искусство (теперь уже не только искусство композиции, но также исполнительство) не имеет прогресса. Оно имеет лишь накопление качеств, сохраняющих отнюдь не музейную, но совершенно живую актуальность. ■



**Расширяющаяся
Вселенная
фортепианного
исполнительства**

О традициях концертного исполнительского искусства и их разрывах, об аутентичных исполнительских практиках как расширении «интерпретационного поля» нашей современности и о ностальгии по романтизму, о поставангарде как «ретро-стиле» — об этом и многом другом рассуждает Алексей Любимов в беседе с Владимиром Чинаевым.

— Алексей Борисович, в наше время нельзя не ощутить известную проблематичность, если не кризисность, как самих концертных интерпретаций наследия прошлого, так и (шире говоря) исполнительских традиций в подходе к музыке различных исторических эпох. Какова ваша оценка сложившейся ситуации?

— Есть, по-видимому, определенные нормы и их лимиты, когда сочинения традиционного концертного репертуара, многократно игранные и переигранные, будь то классика или романтика, больше не способны отдать исполнителю свою креативную энергию: их интерпретационная емкость исчерпывается, включая даже экстравагантные прочтения музыки Баха, Бетховена или Брамса, например, Иво Погореличем, Мартой Аргерич или Гленном Гульдом.

Идет ли речь о заштампованных или дискуссионных прочтениях, само современное понятие интерпретации возникло на почве постромантического исполнительства XX века. Ведь, если вспомнить, в XVIII—XIX веках композиторы, как правило, сами играли свои произведения, и дискуссии об «интерпретации», собственно, не возникали. Думаю, понятия «спорной» или «бесспорной», «субъективной» или «объективной» интерпретации возникли уже в XX веке и так или иначе предопределили исчерпание интерпретационного потенциала. Это как раз и явилось одним из симптомов кризиса.

В существенной степени это связано с исполнительскими конкурсами и их критериями нормы, стандарта, по которым как бы измеряются способности исполнителя. Это как в спорте. Наряду с системой конкурсных соревнований возникает и другой феномен, не известный прошлым эпохам: воспроизводство огромного количества исполнителей, профессионалов одного и того же инструмента, ориентированных на якобы беспроектные образцы, и это привело не столько к культу гипотетического «совершенства», сколько к неким суммированным, заклинаторским интерпретациям.

— С этим нельзя не согласиться. Хотя условия большого концертного стиля диктуют не только приверженцы сохранения исполнительских традиций, но и система коммерческого концертного менеджмента. Возникает вопрос: есть ли

у современных исполнителей какой-либо шанс выйти за пределы привычных интерпретаторских клише и штампов?

— Как мне кажется, новый взгляд на музыку может возникнуть тогда, когда она исполняется в совершенно независимых от традиционно-привычных концертных условиях, скажем, на инструментах своих эпох: Бетховен или Моцарт на хаммерклавире, Бах на клавесине. Тут открывается другое интерпретационное поле, отчасти обусловленное инструментами; интерпретационная емкость резко возрастает. Именно по этой причине в последнее время я не берусь исполнять венских классиков на современном рояле, потому что считаю: какой бы «смелой», «оригинальной» ни была моя исполнительская концепция, она все равно окажется в рамках тех неизбежных интерпретаторских границ, которые уже проложены; так или иначе наступаешь на те же самые следы других исполнителей.

— Следовательно, один из путей преодоления кризисных явлений в пианистической культуре — это освоение «другого интерпретационного поля», в котором исполнительство на исторических инструментах играет доминирующую роль. Я правильно понял?

— Здесь не все так однозначно. Ведь если во времена Бетховена многое в использовании инструментальных средств воспринималось его современниками как революционные открытия, то для нас все это уже очевидно, и возврат к первозданности этих открытий — это уже скорее погружение в историческую ретроспективу, которая невольно на нас воздействует: само звучание инструмента, ощущение того, что мы сталкиваемся с чем-то подлинным, хотя и хорошо забытым.

Вместе с тем историческое прошлое для нас недостижимо, и когда мы с ним соприкасаемся, мы не знаем, действительно ли именно так играли в эпохи Моцарта, Бетховена или Шопена, или же это только лишь наши современные представления об исполнительских обычаях прошлого. Даже когда мы играем, например, Шопена на инструментах Эрара или Плейеля, и исполнение вроде бы весьма органично и вдохновенно, никто не возьмется утверждать, что именно такими были авторские исполнения Шопена. Шопеновские гибкая агогика, *rubato*... Никто не знает их пропорций, их меры.

— Некоторая обостренность фразировки, агогической нюансировки, «чувственной» рубатности в условиях звуковой специфики инструментов шопеновской эпохи совершенно органичны, в то время как на современных роялях подобная стилистика зачастую воспринимается как банальность, если не как дурной вкус. Вы согласны?

— Да, на сегодняшних концертных роялях такая свобода, которая включает и отсутствие привычного единства темпа, действительно воспринимались бы как утрированность, искусственность. Парадокс в том, что мы привыкли к современному роялю, на котором звучат Шопен *сегодняшний*, Бетховен *сегодняшний*. Как бы это сказать... Даже если в исполнении на современном рояле мы вроде бы и владеем всеми стилистическими XVIII—XIX веков, все равно это исполнение неизбежно преломляется сквозь призму нашего времени. Но когда музыка Шопена звучит в своей естественной атмосфере, то есть на рояле того времени, романтическая стилистика превосходна: сам звук, его разные регистровые соотношения, его сонорные перспективы, тембровая полифоничность... Именно аутентичный инструмент позволяет естественно передать агогическую сверхгибкость, даже «утрированность» выразительных средств. При таких условиях они абсолютно естественны, элегантны, аристократичны. Как только современный рояль полностью открыт (как в нашей обычной концертной практике), он начинает быть оратором, что для Шопена губительно. Это переносит его музыку в совершенно другое измерение.

Историческое исполнительство не просто использует старые инструменты, оно должно существовать в акустических масштабах, свойственных той эпохе и гармоничных для этой музыки. Это отнюдь не преувеличенные масштабы современных концертных залов. Конечно, можно исполнять (к сожалению, чаще всего именно так и случается) симфонии Моцарта или иных авторов прошлых эпох в зале чуть ли не на 1000 мест. Но это уже, скорее, издержки современного концертного менеджмента. Не надо, однако, забывать, что старинные инструменты просто не выдерживают больших пространств — они рассчитаны на совсем камерные залы с прекрасной акустикой, которая сохраняет инструмент в одной ауре, в едином акустическом пространстве с публикой, когда инструмент и слушатели не разделены подиумом большой сцены, и малые пространства как бы сближают их. А кроме того, небольшой зал дает возможность слышать все нюансы — динамические, артикуляционные, даже темповые, которые только и могут быть воссозданы и слышаны в камерных пространствах. Например, сверхтонкая артикуляция или богато нюансированная

агогика в клавишинной музыке не могут быть восприняты в большом зале — они попросту не слышны.

Исторический инструментальный помимо всего прочего порождает новое — повышенное — внимание исполнителя к деталям, которые заложены в тексте, и тогда каждая деталь начинает «играть». Но я уверен, что эти детали должны возникать не на почве субъективных интерпретационных вольностей или показной демонстративности. Все должно быть естественным, а естественность игры основана, прежде всего, на знании намерений композитора, на понимании тех его знаков, намеков и фрагментарных указаний, которые мы реконструируем в реальном звучании. Например, все играют сонаты Моцарта, не задумываясь о том, что в каждой сонате присутствует своя неповторимая форма, своя мотивная и структурная работа в разных гармонических, фактурных ситуациях. Моцарт вбирал в себя различные стилистики, он использовал «лексику» и итальянских, и французских, и венских композиторов, и даже народных элементы. Отсюда у Моцарта столь богатое стилистическое разнообразие.

Есть тут и еще один примечательный аспект, свойственный современному восприятию музыки прошлых эпох. Исполняя музыку XVIII — раннего XIX веков на исторических или современных инструментах, мы невольно переносим наш опыт слышания музыки последующих эпох. Мы не можем сейчас играть Гайдна или Моцарта так, как если бы не было Бетховена или Шуберта. В музыке Бетховена (особенно позднего) мы как бы предугадываем музыку Шуберта, а в музыке Гайдна — Бетховена. И это наше знание исторической перспективы можно определить как канву преемственности — очень важное ощущение для современного интерпретатора.

Моцарт не мог знать ни Пятой, ни Патетической сонат Бетховена, но он написал позднюю c-moll'ную сонату, и ее драматизм мы невольно сопоставляем с бетховенским, сколь бы различным у Моцарта и Бетховена он ни был. Хотя для меня важнее сохранить Моцарта как он есть, не делая из него предшественника Бетховена. И тем не менее такое своеобразное сближение разных стилистик, даже эстетик приводит к интересным творческим результатам, что особенно слышно, например, в интерпретациях Франса Брюггена и его оркестра: музыку барокко или раннего венского классицизма он играет очень мягко, как-то округло и даже, я бы сказал, по-своему романтично. Так, в Моцарте у него иногда проглядывает Шуберт. Этим интерпретации Брюггена отличаются от исполнений Джона Элиота Гардинера или, тем более, Николауса Арнокура — гораздо более рельефно артикулированных и по-современному контрастных, последовательно-графичных. А ведь все они классифицируются как представители аутентичных интерпретаций.

В целом же сегодня у меня нет критериев, по которым я могу судить, что вот эта аутентика «правильная», а эта — нет. В наше время исторические исполнители выходят за рамки уже сложившегося в этой области академизма. С одной стороны, это отказ от ранее установленных стилевых правил, в рамках которых эта музыка должна исполняться, а с другой, это попросту эксперимент. Академизм на современных инструментах более устойчив, так как слуховой опыт здесь воспитан на клише, сформировавшихся уже в XX веке. А у аутентиков такой опыт относителен, ибо тут нет абсолютных традиций и абсолютных авторитетов. Причем перемены в современном историческом исполнительстве происходят регулярно.

— Выходит, что и сам вопрос об историзме, исполнительской аутентичности относительный? И скорее надо говорить об исполнительском поиске каких-то иных ракурсов в хорошо знакомом, об артистической потребности нового слышания? Кто, на ваш взгляд, сегодня относится к таким, условно говоря, «новаторам от аутентики»?

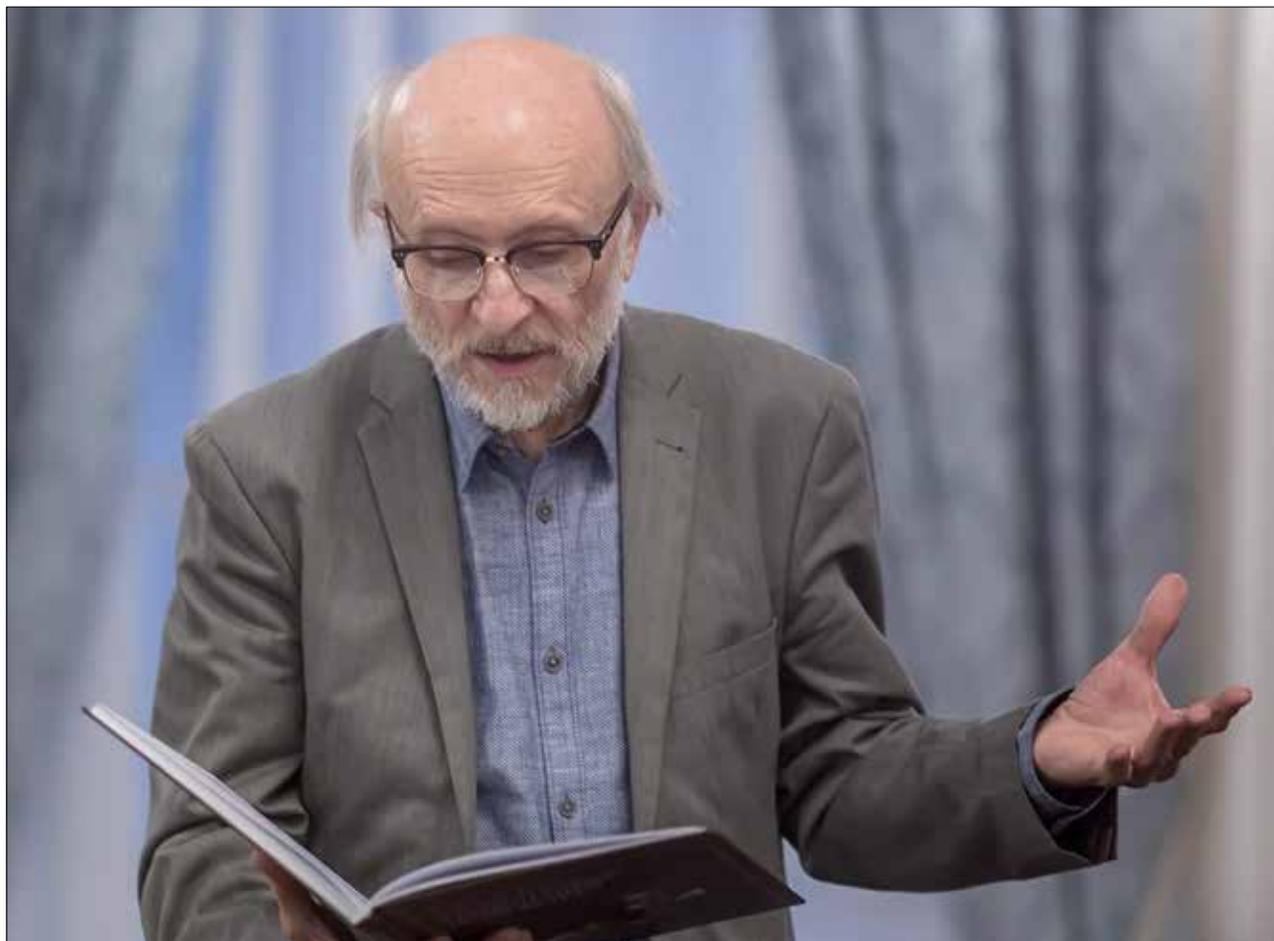
— Одним из них я бы назвал Тома Бегина¹. Это крайний случай совершенно субъективного отношения к музыке прошлого. Например, в Гайдне он не может доказать свою манеру исполнения ни одним трактатом и ни одной стилистикой. Если он играет на инструменте, где нет коленной педали, а есть только ручные рычажки, которые не переключаются во время игры, он может сыграть целую часть, скажем, на открытой педали, но это не значит, что это хорошо — иногда это бывает здорово, но иногда может вызвать недоумение. Скорее это своевольное толкование исторических текстов, а интерпретация становится чем-то вроде вольного микста знаний в этой области.

Таким образом он выстраивает свою, очень субъективную манеру игры Гайдна. Хотя Гайдн, как известно, не представлял эпоху субъективности, он композитор чистой объективности. У Тома Бегина строгость музыки Гайдна совершенно «расшатана». Возникает ощущение, что Бегин явно полемизирует со всеми академистами, которые просто остаются рабами правил. Бегин идет против этого.

¹ Том Бегин (Tom Beghin, 1967, Бельгия) является одним из наиболее интересных представителей новой генерации в области аутентичного исполнительства музыки 18 — раннего 19 вв. Среди его аудиозаписей сонаты Бетховена, Клементи, сочинения Мендельсона, Шуберта, полное собрание клавирной музыки Гайдна. Его контраверсионная видео- и аудиозапись «Виртуальный Гайдн» (2011), осуществленная на семи инструментах эпохи в девяти «виртуальных» салонах и залах времени Гайдна, номинировалась на премию «Лучший DVD года» (Канада). Лауреат и номинант других премий. Гастролирует в городах Европы и США. Автор ряда статей и монографий по вопросам исторического исполнительства. В настоящее время преподает в Канаде и Бельгии.



© Франсуа Сеше



— Не значит ли это, что он как бы преодолевает исторический опыт, собственные знания и идет дальше, поднимается над ними?

— И да, и нет. С Томом Бегоном я готов спорить, потому что его интерпретации отмечены индивидуалистскими крайностями. В параллель приведу пример Иво Погорелича, который играл Шопена без педали...

— ... или, начиная с 2000-х, исполняет в крайне медленных темпах Листа, Прокофьева, того же Шопена.

— Да. В некоторых случаях это желание поразить, отличаться от других. А в приведенных примерах тут своего рода параноидальная мысль доказать свою *idée fixe*, которая, однако, не может претендовать на тотальную значимость.

— А есть ли другие, не столь экстравагантные примеры нового взгляда на хорошо известное?

— Да. Например, дирижерское искусство Роджера Норрингтона. Он исполняет Пятую и Шестую симфонии Чайковского совсем без общепринятого романтического струнного вибрата, абсолютно «ровным» звуком, что, однако, компенсируется другими средствами — весьма активной, очень гибкой, тщательно отделанной, многослойной артикуляцией и фразировкой, постоянно меняющейся динамикой и очень гибкими темпами. Причем не в музыке Моцарта или Гайдна — Норрингтон перенес нон-вибратную игру в период Чайковского, Вагнера, Малера, других композиторов XIX века. И это уникальные, очень интересные, убеждающие интерпретации. Конечно, такое прочтение, возможно, не соответствует традициям своего времени, но такова творческая установка Норрингтона, это, можно сказать, его «печатка». Причем в такой манере он работает именно с современными оркестрами.

— То есть, по сути, мы говорим о смешении стилей, исторических стилистик...

— ... о смешении того, что, как мы думали, обладает своими неизбежными правилами. Своеобразие момента в том, что сейчас мы вольны переносить правила исполнения барочной музыки на другие, более близкие нашему времени стили. Логика здесь такова: да, старинная музыка исполнялась нон-вibrато, так почему бы нам в такой манере не исполнить и романтическую музыку?

Недавно вышла в свет книга Брюса Хейнза «Конец старинной музыки»², в которой автор приводит множество примеров, как изменялось отношение к старинной музыке, начиная от довоенного времени вплоть до наших дней, будь то старинные или современные инструменты. В частности, он приводит примеры современных исполнений баховских «Страстей по Матфею» у Арнонкура или Гардинера, но тут же приводятся примеры наших других современников, и мы понимаем, что в одно и то же время мы находимся на совершенно разных полюсах... Безусловно, во всякой эпохе был свой язык, но этот язык мы усваиваем по-разному и думаем, что, например, Стоковский или Гардинер, Менгельберг или Арнонкур играют одну и ту же музыку, — на самом деле они «читают» ее на совершенно разных языках.

Даже эти примеры и факты позволяют мне прийти к интересному выводу. Последние полтора–два десятилетия понятие «аутентики» остается на уровне *только* инструмента. Потому что все правила, языки эпох и т.п. нам хорошо знакомы, исследованы, и не хочется, чтобы эти языки оставались замороженными или превращались в псевдоноваторский сленг.

В целом же я не ратую исключительно за «аутентичное» исполнительство, то есть связанное только с историческим инструментом. Ведь умное, аналитическое прочтение текста и богатое детальное знание контекста необходимы для исполнения и на современных инструментах.

Я начал свою осознанную исполнительскую деятельность с музыки XX века параллельно с игрой венской классики. Для меня одно без другого не могло существовать. И когда я играл Веберна или Шенберга, Моцарт или Бетховен становились в моем восприятии богаче. Причем я подходил к музыке Веберна, Шенберга и Стравинского с позиций прежде всего аналитических, и самым главным знаком отношения к классике был для меня тот факт, что крупнейшие умы XX столетия, такие как Шенберг, в теории Генрих Шенкер, у нас Филипп Гершкович преподали всем нам замечательное искусство анализа классической музыки.

Характерно, что у Шенберга (не только как композитора, но и аналитика) учились и выдающиеся пианисты: один из первых интерпретаторов его музыки Эдуард

Штойерман, Рудольф Серкин; с Шенбергом также соприкасался и Артур Шнабель, создавший несколько сочинений в додекафонной технике. Иначе говоря, музыкальный авангард XX века в лице Стравинского, Шенберга и его учеников открыл новые задачи для исполнительства: подходить к музыке прежде всего с аналитической точки зрения. Без этого современное исполнительство просто невозможно — в XX—XXI веке оно уже не может зиждиться только на эмоциональных импульсах.

Например, в романтическую эпоху, напоминаящую о себе и в первой трети XX века, Бетховен или Моцарт исполнялись скорее как «романтическая» музыка. Вспомним Падеревского и его современников. А когда мы обращаемся к венским классикам, пройдя через теоретический, композиционный анализ их произведений, мы начинаем понимать и играть их совершенно по-иному: на первый план выходят, условно говоря, «партитурность» слышания звукового материала. Аналитический подход к исполняемой музыке, противопоставленный романтической эмоциональной интуитивности, — в этом я вижу главное отличие исполнителя нового типа.

— Однако в 1970-е годы в музыку приходят другие веяния. Арво Пярт, Александр Рабинович, Валентин Сильвестров и многие другие резко разворачиваются от сериально-додекафонного — рационально-аналитического *par excellence* — метода композиции в сторону «новой простоты», минимализма, возвращения к тональной музыке; на смену авангарду приходит поставангард, чьи признаки можно ощутить у Георгия Пелециса, Владимира Мартынова, того же Сильвестрова...

— Да, конечно, это реакция поставангарда на авангард, отстранение от него и устранение авангарда из своего собственного бытия. Исторжение авангарда, прощание с ним. Но в музыке упомянутых Вами композиторов я бы говорил скорее о поставангардном «ретро». Простейшие мелодические построения в «Переписке» Мартынова–Пелециса, другие ностальгические сочинения Пелециса или квази-романтические композиции Рабиновича «La belle musique» с их рахманиновско-листовской пышной фактурой, шопенизмы и глинкизмы в «Китч-музыке», «Багателях» Сильвестрова — все это не просто возвращения к старым стилям или имитации некогда ходовых приемов письма, здесь нечто иное. Ведь сами музыкальные формы у этих композиторов совершенно другие. Если у Шопена или Глинки форма сочинения каждый раз возникала из живых источников мелодизма и определялась характером этого мелодизма, то мелодика Сильвестрова — это как бы ностальгическое воспоминание о прежде живых первоисточниках.

² Bruce Haynes. The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Oxford University Press, 2007

В целом же, это возвращение к моделям некогда живых языков. Они и в наше время продолжают быть живыми, но только формы, в которые они вкладываются, уже не романтические. Сегодня невозможно написать «Фантазию» Шумана, но можно использовать ее язык в микро- или макромасштабах, как например, в «Шуманиане» Павла Карманова, написанной в стилистике репетитивно-минимализма; ясно, что форма у Шумана не могла быть такой. Или другой пример. Александр Рабинович в сочинении «Музыка грустная, порой трагическая» использует детали шубертовской музыки и превращает их в материал для своих репетитивных построений. Как он сам говорит, «я смотрю на эмоцию сквозь увеличительное стекло и начинаю ее детально анализировать». Повторяемость отдельных шубертовских мотивов или их микрофрагментов образует некое новое целое и уже не воспринимается как эмоциональная цель, потому что шубертовская эмоция у Рабиновича раздроблена и синтезирована в какое-то другое целое, современное целое.

Мы можем использовать языки прошлого либо частично, либо даже полностью, как Георгий Пелецис, Владимир Мартынов или Сильвестров. Причем сейчас никто не назовет это плагиатом, это скорее рефлексия на романтическую музыку или использование музыки Шуберта, Шумана или Брамса для своей собственной стилистики.

— Определяет ли такая поставангардная «ретро»-стилизация особую исполнительскую манеру? Скажем, можно ли исполнять Сильвестрова с той же естественностью, задушевностью, с теми же средствами выразительности, что и музыке Шопена?

— Могу определенно сказать, что именно поставангардная музыка не терпит и не может выдержать того, что «выдерживает» сегодня Шопен, исполняемый в больших залах, то есть Шопен, эксплицированный на XXI век. Музыка Сильвестрова или Пелециса, ностальгируя по своим истокам, предполагает камерные пространства, она не может быть трансформирована в категории массовой культуры, как это часто происходит сейчас с музыкой Шопена, Брамса, других романтиков в интерпретациях всех этих бравых исполнителей, выступающих в больших залах. Современный исполнитель, который обращается к музыке поставангарда, пройдя через искушение «настоящим» романтизмом, должен хорошо понимать, что поставангардный неоромантизм или необарокко нельзя играть «прямо»: эта музыка — именно отражение, рефлексия того, что мы хорошо знаем из прошлого.

Как считает сам Сильвестров, его музыку надо играть не напрямую, а как воспоминание об ушедшем, словно наша память воссоздает нечто забытое, отдаленное.

Мало того, Сильвестров утверждает, — и я с ним абсолютно согласен, — что Шопена и других романтиков тоже надо играть как рефлексия на отдаленное прошлое. Потому что играть Шопена «впрямую» — это значит ораторствовать, используя те самые интерпретаторские клише, о которых мы уже говорили.

В нашей современности уже нет тех непосредственных эмоций и той непосредственной реакции, которую вызывали у Шопена или у Листа события их эпохи, наконец, их личные душевные переживания. Этих чувств больше нет, они исчерпались; даже подобным эмоциям уже нет места в нашей реальности. Мы можем их только воссоздать каким-то ретроспективным, рефлектирующим сознанием. Прямые, открытые чувства в таких обстоятельствах будут только мешать.

Я, например, играл концерт в БЗК несколько лет назад, где в первом отделении был Шопен, а во втором «Багатели» Сильвестрова с вставками из сочинений Глинки, Чайковского, Рахманинова, а также чтение стихов Пушкина. Для того, чтобы погрузить слушателя в такую атмосферу воспоминания, «Багатели» Сильвестрова, как и все отделение, я играл на рояле с закрытой крышкой, словно музыка звучит в очень маленьком пространстве, в небольшом салоне. И в акустике БЗК при слабом освещении это было то, что надо. Этот прием «приглушенной» музыки — не прямое высказывание, а как бы воспоминание о музыке, ушедшей в прошлое, и ты вспоминаешь о ней как бы «для себя». Тогда это был новый прием, который сейчас используют и другие исполнители, понимающие современную ситуацию. Они ушли от громогласного концертного стиля.

— Да, я согласен. Как слушатель я нередко ловлю себя на том, что «тихую» музыку воспринимаю с большим проникновением. Говорить за инструментом тихо, даже в моментах кульминационных, это вообще, наверное, стало чертой времени. Такие интерпретации нередки у Михаила Плетнева, когда он исполняет романтиков как бы вопреки существующим традициям, разрушая тем самым исполнительские штампы привычного.

— Большинство пианистов просто идут по проторенным путям, потому что именно эти штампы мы унаследовали от наших учителей и предшественников. Но именно ретроспективный, рефлектирующий взгляд на хорошо знакомое как раз и позволяет менять саму атмосферу интерпретации. Такая рефлексия, несомненно, есть и у Плетнева. В его исполнениях Моцарта или даже Чайковского это совсем не прямая эмоциональность, а несколько отстраненные, «по-композиторски» выстроенные интерпретации, хотя слушатели воспринимают их как



ностальгический взгляд на ушедшее. Вспомню в этой связи и других пианистов — Сергея Каспрова, Александра Браже, Александра Рабиновича, когда они играют классиков или романтиков. Вот, кстати, еще один путь освобождения от традиционных исполнительских штампов.

— **Здесь мы возвращаемся к вопросу об исполнительских традициях; ведь можно усомниться в их сегодняшней актуальности, когда речь идет об исполнении на исторических инструментах или о новых поэтиках авангарда, поставангарда, ретро-стиля... Живы или нет исполнительские традиции в условиях нашей «полистилистической» артистической современности?**

— Традиции, безусловно, живы, и не то чтобы их специально надо взрывать. Но традиции *какие?* Может быть, *забытые?*.. Сегодняшние молодые исполнители почти не знают мастеров первой половины XX века. Во всяком случае, записи Софроницкого, Гилельса или Юдиной знают плохо. По крайней мере у них должна присутствовать культура слушания. Не просто интерес к тому, в каких темпах, в каких звуковых окрасках, с какой динамикой играли наши мастера, а понимание самой идеи

произведения, его смыслов — они должны быть *a priori*. В интерпретациях той же Фантазии Шумана у Юдиной, Софроницкого или Гилельса важен совсем не *sound* (как часто говорят о звуке на молодежном сленге) — там разные *смыслы*. Именно в них надо вслушиваться и стремиться понять.

— **Традиции обычно связывают с понятием исполнительских школ. Насколько это понятие актуально в наше время?**

— Я считаю, что сегодня школ никаких нет. Тем более нет современной русской школы. Да, надо признать, что наша начальная система профессионального обучения воспитывает замечательное владение звуком, шире говоря, — контакт с инструментом. Прежде всего это воспитание инструментального умения. Это доказывает хотя бы тем, что среди сегодняшних исполнителей русские пианисты занимают львиную долю в конкурсных победах. Но не потому, что это «русская школа». Сегодняшние лауреаты — это что, стиль русской школы? Они ориентируются на современных «интерконтинентальных звезд», у которых, конечно, есть своя энергетика, своя сила притяжения, но насколько сильна генетическая память традиций у этих «звезд»?..

И потом, если человек имеет какие-то свои определенные стилистические, музыкальные, умственные, эмоциональные задачи, он не будет опираться ни на какую школу, он просто будет идти к своей цели. Допустим, если в классе, где я учился, мне говорили: «Вот это надо играть так», а где-то со стороны я услышал, что иной подход кажется более адекватным, почему я должен следовать *моей* школе? Я буду следовать тем, у кого кто этот подход более адекватен, и не важно, какая это школа. Тут еще надо убедиться в правоте того, что тебе сказали. И если тебе сказали: «Так надо, потому что такова традиция», не верь этому. Надо проверять: нужна ли эта традиция, надо ли ей следовать в сегодняшнем контексте. Может быть, и не надо, а следует придерживаться совершенно других принципов. Если тебе говорят: «Нужно петь на рояле, или — играть легато», не верь этому, потому что в Моцарте, в классической музыке вообще, «пение» — это очень краткий момент, отдельные интонационные обороты. Да, научиться «петь на рояле» — верная, но не единственная задача пианиста, а для классического периода такая ориентир иногда становится просто пагубным. Все зависит от того, какие композиторы, какие их сочинения играют, а также — какова исполнительская концепция.

Хочу обратить внимание и на другой аспект нашего профессионального воспитания. Является ли оно аналитическим? Я совершенно в этом не уверен и даже готов утверждать: нет, не является. Как правило, когда я слышу русских исполнителей, играющих Моцарта, Бетховена или Шуберта, кажется, что их интерпретации основываются на передаче общего эмоционального импульса, и я не слышу в их исполнении того, *как* эта музыка устроена. Даже у Рихтера. У него очень сильный эмоциональный посыл, который не везде работает. К примеру, в Бахе, увидев голый текст без указаний штрихов, динамики и знаков выразительности, он попытался быть нейтрально-объективным, а вышло «никак», там нет языка Баха. В 40–70 годы Рихтер сыграл, наверное, свои лучшие интерпретации. Но когда он позже обратился к Хиндемиту, Бергу или Веберну, это он играл плохо — были просто голые ноты. Рихтеровский так называемый «универсализм» для меня большой вопрос

— **Думая о ваших выступлениях и записях, невольно обращаешь внимание на стилистическую широту вашего репертуара за последние пять лет: Бетховен, Дебюсси, Шопен и Сильвестров, Моцарт, Сати и Дюссек, российские премьеры сочинений Карманова и голландца Симеона Тен Хольта, выступления в ансамблях с Алексеем**

Зуевым, Йеруном ван Вееном и многими другими, записи сонат Бетховена, Шуберта, клавирных сочинений Гайдна на самых авторитетных фирмах Европы — всего и не перечислить. Можно ли говорить о вашем артистическом универсализме?

— Я себя не считаю универсалом, потому что есть вещи, которые мне принципиально не удаются. Например, большой романтизм типа Шумана, Листа... Мне не хватает большого романтического порыва, я слишком аналитичен. Здесь должен быть такой, знаете, «публичный вызов», какой есть, например, у Марты Аргерич. Или, например, у меня совсем нет прокофьевского драйва, не люблю его «моторность», этот композитор мне достаточно чужд. Я не касаюсь Чайковского, который сейчас мне просто не интересен. Моцарт. Я долго искал «своего» Моцарта, примерялся к его стилю, чтобы он был не «сахарный», свободный от клише. В какой-то момент мне показалось, что нашел то, что надо делать в Моцарте. Чем дальше, тем больше я тяготею к его «диссонирующим», проблематичным вещам. Старался найти равновесие между квазиимпровизационной спонтанностью и одновременно четким следованием всем элементам формы. Как только эта взаимосвязь появилась, мне сразу стало ясно, что надо делать. Очень живая, тонко нюансированная интонационность явилась здесь для меня точкой отчета, примиряющей эмоциональность и аналитику.

— **По-моему, несмотря на широкий круг вопросов, которые мы затронули, выстраивается достаточно ясная картина непростой ситуации в современной исполнительской практике. Если обобщить: каковы, на ваш взгляд, основополагающие начала, необходимые современному исполнителю?**

— Целью музыканта не должна быть презентация самого себя. В арсенале своего глубинного «я» должно быть ясное представление того, что делалось до тебя, что происходит в музыке вокруг тебя. Современные исполнители прошли через многие-многие исторические стили и вправе выбирать, что им кажется сегодня необходимым для того, чтобы музыка прозвучала в зале *по-новому*. ■

Будет ли и дальше расширяться Вселенная музыкально-исполнительской культуры? Или все исполнительство — на старинных и современных инструментах, авангардное и поставангардное — сольется в некое неразличимое целое, из которого уйдет чувство истории? Сегодня эти вопросы остаются открытыми, что, может быть, и к лучшему.



Владимир ЧИНАЕВ
Доктор искусствоведения,
профессор, заведующий кафедрой
истории и теории исполнительского
искусства Московской консерватории.
Автор фундаментального исследования
«Исполнитель в контексте
художественной культуры XVIII–
XX веков», более 200 статей.



С. Бабаян, В. Гергиев

«Лики...». Opus 13

Одно из самых значительных событий нашего «мира фортепиано» — фестиваль «Лики современного пианизма» — прошел в Санкт-Петербурге. Среди многих фестивалей этот — особенный. Он имеет трудно выразимое словами предощущение чуда, открытия, восторга, удивления и торжества. Отчасти тому способствует время проведения — последние дни декабря, когда предчувствие «главного праздника» овладевает даже самыми угрюмыми согражданами. Но причина не только в этом. Уже тринадцатый по счету фестиваль, созданный и «воспитанный» в лучших манерах Валерием Гергиевым и Мирой Евтич, действительно удивляет и преподносит сюрпризы. Если хэдлинеры мероприятия должны оправдать громадные надежды публики, обратив их в не менее громадный успех, то малознакомые имена вызывают, в основном, любопытство. А между тем, именно они во многом определяют уникальный ореол фестиваля.

В этом году «Лики...» имели девятидневный зачин, названный «преддверием», который вполне мог бы сойти за небольшой фестиваль. Во всяком случае, составу исполнителей — **Вадим Холоденко, Алексей Курбатов, Петр Андершевский** и другие — могут позавидовать организаторы многих подобных мероприятий.

Холоденко и Курбатов — сложившийся и весьма успешный дуэт, в репертуаре которого не одна программа. Польско-французский пианист Андершевский (известный интерпретациями сочинений Бетховена, Баха, Веберна, а также тем, что на конкурсе в Лидсе в 1990 году, являясь фаворитом состязаний, прервал выступление, будучи недовольным своей игрой)

в Петербурге дал сольный концерт из произведений Баха и Бетховена. Камерную часть программы «преддверия» представил **фортепианный квинтет в составе Петра Лаула, Ольги Волковой, Дины Зикеевой, Юрия Афонькина и Олега Сендецкого.**

И даже в день открытия фестиваля 22 декабря официальную часть предваряла новая рубрика



В. Холоденко, А. Курбатов

фестиваля — «Восток встречает запад», в рамках которой состоялся концерт студентов класса профессора Шанхайской консерватории Чжэ Тана. Постановка рук студентов, звукоизвлечение, сама манера их исполнения говорила о русских корнях фортепианной школы ее педагога, что подтвердил сам Чжэ Тан. Программа концерта была довольно экзотичной. В ней соседствовали имена Равеля, Гранадоса, а также целого ряда неизвестных нам китайских композиторов. Сочетание безукоризненного технического мастерства с определенной дистанцией созерцательности, когда исполнитель словно изучает и постигает образ, но не сливается воедино с ним, идеально подходило к характеру сочинений китайских авторов и всей программе концерта. Но не это ли качество, заложенное в менталитете жителей Поднебесной, формирует в европейских кругах их имидж феерических, но холодных виртуозов?

Официальное открытие в этом году было двойным. Первая часть состоялась в тот же день позднее в знаменитом Мариинском-3 (Концертном зале). Утонченность и аристократизм духа царили на концерте **Сергея**

Бабаяна и Валерия Гергиева, исполнивших 25-й концерт C-dur, K 503 Моцарта. Создавалось ощущение, что музыка не исполняется, а «происходит». Интерпретации Бабаяна всегда интересны, он не играет тривиально, но делает каждое сочинение своим, личным, стремясь вместе с композитором донести сокровенный смысл музыкального послания. В его игре нет пресловутых общих форм движения и «широких мазков». Каждый пассаж и мотив имеют тонкую огранку и словно бережно нанизываются на шелковую нить драгоценного музыкального «ожерелья». Во втором отделении маэстро Гергиев и оркестр Мариинского театра представили хореографическую симфонию Равеля «Дафнис и Хлоя», ограничившись, разумеется, концертным исполнением. Тем не менее, уровень воплощения, сильнейшая энергетика дирижера и оркестра оставляли буквально зримые впечатления от картин античного представления.

Открытие фестиваля продолжилось вечером в роскошном Мариинском-2. Программа была более демократичной. После повторного «Дафниса и Хлоя» на сцену вышла хрупкая и полная очарования юная пианистка **Александра Довгань** — победительница целого

ряда престижных юношеских конкурсов. Концерт для фортепиано № 1 g-moll, op. 25 Мендельсона был проникнут теплом и одухотворенностью. Александра Довгань не из тех юных виртуозов, игру которых на слух невозможно отличить от исполнения взрослых мастеров. Слушатель, даже не видя исполнителя, понимает, что за роялем ребенок. Но ребенок необычный, с удивительно тонкой и горячей душой, способной растопить и проникнуть в любое сердце.

Юную пианистку на сцене сменил неизменный участник фестиваля **Денис Мацуев**, выступление которого с «Рапсодией в стиле блюз» Гершвина ожидаемо произвело фурор. Интриги добавило появление на сцене солистов: контрабасиста Андрея Иванова и ударника Александра Зингера, которые в трио с Мацуевым устроили феерические импровизации в лучших традициях джаза. В итоге получился весьма удачный опыт осовременивания ставшего уже классическим произведения. Публика, требовавшая бис, была вознаграждена ансамблем Дениса Мацуева и Александры Довгань, которые исполнили в 4 руки «Итальянскую польку» Рахманинова.



«Восток встречает Запад»

Следующий день подарил публике сразу три концерта. В этом году в фестивале отсутствовала традиционная рубрика «Дети — детям», однако специально для юных слушателей была подготовлена яркая программа в Концертном зале. Оркестр Мариинского театра под управлением Ивана Столбова исполнил «Маленькую ночную серенаду» Моцарта. А после на сцене появилась молодая японская пианистка **Шию Окуи**, воспитанница ЦМШ (класс Елены Ашкенази) и Московской средней специальной музыкальной школы им. Гнесиных (класс Татьяны Зеликман). Моцартовское Рондо для фортепиано с оркестром, KV 382 в ее интерпретации прозвучало точно и безукоризненно. Следующим номером концерта был традиционный в таких программах «Карнавал животных» Сен-Санса. Солировали

петербургские пианисты **Зарина Шимановская** и **Эдуард Кипрский**. Афиша концерта была идеальна для детской публики. Правда, не хватало ведущего, музыковеда, способного увлечь аудиторию словом: юные слушатели, в большинстве без программ, не отличая «Золотых рыбок» от «Кенгуру», были по-детски непоседливы.

Чуть позже в Концертный зал вернулась рубрика «Восток встречает Запад», а вместе с ней – студенты класса Чжэ Тана. На сей раз слушателей ждала симфоническая музыка и выступления с оркестром. После исполнения симфоническим оркестром Мариинского театра под управлением Антона Гаккеля искрометной концертной сюиты Дворжака «Карнавал» ор. 92, на сцене появилась молодая пианистка **Тян Сяошу**. В ее

программе был концерт корифея китайской музыки, композитора Сянь Синхая под названием «Желтая река». Его музыка была создана в 1939 году в жанре кантаты на революционные тексты в разгар китайско-японской войны. Спустя 30 лет автор на волне патриотического подъема во время культурной революции переработал кантату в фортепианный концерт. Яркий тематизм, броская виртуозность, прекрасная инструментовка и красочность концерта в сочетании с национальным колоритом позволили ему стать своеобразной визитной карточкой китайской музыки. Яркому впечатлению от музыки способствовало и прекрасное исполнение. Пианистка, очевидно, зная первоначальные тексты, понимала значение каждой мелодии и играла с удовольствием.



Д. Мацуев, А. Довгань

Следующий номер — выступление **Вана Чэньчжоу** с Концертом для фортепиано с оркестром № 2, ор. 18 Рахманинова. Довольно смелый выбор программы для концерта в России был оправдан ярким исполнением и талантом юного пианиста. Однако беда пришла, откуда не ждали: темпы, которые брал оркестр, были заметно неудобными для солиста.

Вечером в Концертном зале собралась публика ради сольного клавирабенда **Валерия Афанасьева**. В программе — сонаты Гайдна № 44 g-moll и № 20 c-moll, а также Четыре баллады ор. 10 и Две рапсодии ор. 79 И. Брамса. Творческий масштаб Афанасьева огромен. Победитель конкурса Баха в Лейпциге в 1968 году и конкурса Королевы Елизаветы в Брюсселе в 1972 году, записавший более 70 дисков, регулярно выступает в качестве дирижера, его перу

принадлежат 37 романов на английском и французском языках. Очевидно, что и сейчас Валерий Афанасьев занят неким творческим проектом, и это, к сожалению, не клавирабенд в Мариинском-3.

Вечером следующего дня в Зале Щедрина выступали **студенты Александра Сандлера** — известного петербургского профессора, принадлежность к классу которого является неким знаком качества. **Мурад Гаджиев** и **Эльдар Абдураманов** исполнили сочинения Рахманинова (прелюдия A-dur, ор. 32 № 9, этюд-картина fis-moll, ор. 39 № 3), Равеля («Ночной Гаспар») и Прокофьева (Шестая соната, ор. 82). Как и многих студентов Сандлера, манеру игры Гаджиева и Абдураманова отличает подчеркнутая внешняя сдержанность и безупречность технического воплощения.

А Концертный зал ждал слушателей на **сольное выступление Алексея Володина** с рахманиновской программой: Шесть музыкальных моментов ор. 16, Соната № 1, соч. 28 и Соната № 2, ор. 36 (вторая редакция). Подробная рецензия Анны Виноградовой на выступление пианиста опубликована в настоящем номере на с. 69. Я лишь отмечу, что его выступление стало одним из самых ярких моментов фестиваля. Володин — не из тех пианистов, которые в поиске индивидуальности перекраивают замысел автора или демонстративно нарушают нормы стиля. Его игра приятно хрестоматийна. Но в традиционности интерпретаций ему удастся сказать свое собственное слово, которое, помноженное на запредельный уровень мастерства, колоссально воздействует на слушателя.



В канун католического Рождества программа фестиваля предлагала два концерта. Первый состоялся в небольшом Зале Щедрина в Мариинском-2, где **иркутская пианистка Елена Акимова** исполняла произведения Шуберта: «Баркаролу», «Лесного царя» (в транскрипции Листа), а также Сонату № 21 В-dur, D960. Имя Елены Акимовой для петербургской публики открыл именно фестиваль, она одна из тех удивляющих музыкантов, которые дают «Лицам...» их неповторимое своеобразие. Превосходная пианистка, игру которой отличает полный, певучий тон инструмента, масштабность и твердая воля, Акимова по сути — романтик, но нашего, русского толка с тяготением к монументальности и значительности концепции. В ее интерпретации сочинения Шуберта были наполнены не только теплотой и чувственностью, но также некоторой объективностью и значительностью высказывания. Творческие возможности пианистки весьма велики. О том, насколько возможно их реализовать вдали от столиц, Акимова рассказала в беседе после концерта.

— **Елена, а как живет пианист в Иркутске?**

— Пианисты в Иркутске занимаются, в основном, концертмейстерской деятельностью. Сольно выступают отчаянные единицы, потому что сольной деятельностью заработать у нас невозможно. А между тем в Иркутске есть весьма достойные исполнители, которые могли бы собрать большие залы при наличии хорошей рекламы и более бережном отношении к ним. Например, у нас есть отличный пианист — Константин Сероватов. Но он вынужден выступать перед очень узкой публикой, ему помогают спонсоры. Это неправильно, потому что такие пианисты должны выступать перед большим количеством людей. Что касается меня, то я играю потому, что не могу без сцены. Я это поняла после того, как решила завершить сольную карьеру и в течение 6 лет почти не играла.

— **Почему так случилось?**

— Как у многих творческих людей, у меня был кризис, депрессия, мне казалось, что это никому не нужно, надо время уделять семье и другим видам деятельности, приносящим более высокий доход. У меня многое получается, я неплохой тренер по цыгун и йоге. Кроме того, я обучалась вокалу и, мне кажется, овладела некоторой сутью этой специальности, поэтому могу преподавать и вокал. Также занималась и преподавала восточные танцы. За эти 6 лет я увлеклась психологией, закончила университет, магистратуру, написала диссертацию, тема которой была связана с исполнительством и свободой.

— **Это как-то Вам помогает?**

— Скорее, это помогло мне не застывать в творческом плане, принесло интеллектуальное удовлетворение. Конечно, и в преподавательской практике мои исследования оказались весьма полезны. Сибирский пианизм имеет ряд особенностей,

он отличается некоторой корявостью. У меня, вероятно, есть природная виртуозность, мне многое легко удается на рояле. И я разработала свою концепцию: как обучить виртуозной игре на фортепиано и как переучить уже «испорченного» пианиста. Так как я работала, в основном, со взрослыми, мне приходилось исправлять их проблемы на стадии, когда они прочно вошли в природу их пианизма. Свободный пианизм — это не просто свободные руки. Это свободная от внутренних зажимов и комплексов психика и свободное тело целиком. Технику я не рассматривала никогда, как просто ловкость. Это свобода, которая позволяет человеку выражать себя и испытывать счастье. А счастье без творчества невозможно. Находясь в гармонии с собой, с окружением, ты очень просто выходишь на сцену и играешь. Обычно это бывает в детстве. Эти принципы действуют и в танце, и в вокале. Мне даже кажется, что и в живописи примерно то же самое. Все зависит от твоей степени свободы и разрешения себе что-то сделать.

Постепенно в отсутствие сольного исполнительства мне стало казаться, что я занимаюсь совершенно не своим делом, нельзя расплыться, а надо делать то, что желает душа. В это время я работала в храме, пела и преподавала вокал певчим. И Бог мне помог не угаснуть в этой жизни. Меня спасли мои друзья, которые буквально заставили выйти на сцену. Мне ничего не оставалось делать, как сыграть. Выступила я очень хорошо, и после этого началось мое внутреннее возрождение. Я поняла, что самое главное — это не внешний успех и не деньги, а занятие своим делом. И только это может принести счастье. Обязательно найдутся люди, которые помогут, все произойдет как будто случайно, но на самом деле — очень неслучайно. После этого я стала много заниматься. Меня

не все понимали, ведь я не работала, а целыми днями занималась. Мне казалось, что я просто буду делать свое дело, и это к чему-нибудь приведет. Очень важной для меня стала работа с главным дирижером нашей филармонии Илмаром Лапиньшем, который предложил мне выучить за три недели концерт и сыграть ему. Я выучила Четвертый концерт Бетховена. После того, как сыграла его дирижеру, он сказал, что хотел бы, чтобы я заняла достойное место в нашей музыкальной элите, а для этого нужно играть сольные программы. Этим я и стараюсь

сейчас заниматься. Выступление здесь, на фестивале, имеет для меня огромное значение, потому что счастье от сцены не заменишь ничем.

Сейчас я обдумываю проект, способный дать жизнь в исполнительстве многим музыкантам, которые пока лишены возможности выступать. Очень многие люди в Сибири, в том числе и педагоги, хотят играть. Но не решаются, боятся. А музыканты должны выступать, повышать свой уровень через исполнительство. Я хочу, чтобы наших иркутских пианистов и композиторов узнали. У нас много талантливых

людей, но им трудно выстроить свою деятельность, чтобы она приносила и деньги, и успех, и удовлетворение. Это очень сложно сделать у себя в городе. Поэтому нужны фестивали, нужно куда-то ездить и выступать. Мне почему-то кажется, что у меня много сил, и я смогу их правильно применить. А пока я работаю концертмейстером в филармонии, аккомпанирую хору.

Я бы очень хотела поменять формы взаимоотношений с местными музыкантами у нас, потому что они нуждаются в большем внимании к себе. ■



Д. Чайковская, А. Чайковский, Б. Березовский

По собственным наблюдениям автора, ситуация с исполнителями, проживающими в регионах, примерно везде одинакова. И тем более представляется актуальным и своевременным появление под крылом Российского музыкального союза Гильдии академического исполнительства, которая помогает исполнителям из регионов заявить о себе, участвуя в творческих проектах организации.

Второй концерт собрал публику в Мариинском-3. Слушателей ждала необычная и оригинальная программа под титулом «**Чайковские**». Нетрудно догадаться, что героями вечера были носители этой выдающейся фамилии: **композиторы Борис и Александр Чайковские, пианистка Дарья Чайковская и, конечно, великий Петр Ильич Чайковский**, чей Второй концерт исполнил **Борис Березовский**. Помимо упомянутого Второго концерта, прозвучали Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Чайковского и Концерт для двух фортепиано с оркестром Александра Чайковского. Династия Бориса, Александра и Дарьи Чайковских, хотя и не связана родственными узами с Петром Ильичом, является продолжательницей лучших традиций русской композиторской и исполнительских школ.

Первым прозвучал Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Чайковского в исполнении Дарьи Чайковской и оркестра Мариинского театра под управлением талантливого петербургского дирижера Павла Смелкова. Яркая, экспрессивная музыка в превосходном исполнении! Острое, устремленное *perpetuum mobile* первой части, красочные лирические эпизоды второй (далекие, тем не менее, от постромантизма), демоническое шествие в третьей, противопоставление рваных квантов фактуры и протяженных линий в трагическом финале — сочинение Бориса Чайковского достойно того,

чтобы исполняться, звучать и войти в репертуар пианистов и оркестров.

Когда стихли продолжительные аплодисменты и на сцене появился второй рояль, вышел частый гость фестиваля Борис Березовский. Вместе с Дарьей они исполнили Концерт для двух фортепиано Александра Чайковского. Музыка автора — одного из самых ярких современных композиторов, почетного председателя Совета Союза композиторов России — узнаваема по особому эмоциональному состоянию, которое пронизывает многие его сочинения. Объективизм и масштабность, железная воля и яркая экспрессия, оперирование доступным слушателю музыкальным языком и в то же время ощущение острой современности музыки — контурный портрет стилистики автора. Концерт был принят горячо, а выход на сцену композитора, присутствовавшего на исполнении, триумфально завершил первое отделение.

Вторая часть вечера погрузила слушателей в совершенно другую ипостась музыкального искусства — красоту, душевную тонкость, волшебство и чудо, творимое Петром Ильичом и Борисом Березовским. Прославленный пианист снова заявил о себе как об одном из ярчайших интерпретаторов музыки Чайковского, которую он исполняет просто, без эпатажа, но в то же время невероятно одухотворенно и благородно.

Этот вечерний концерт запомнился надолго, он, несомненно, пополнил славные страницы фестиваля.

А 26 декабря солировали молодые исполнители. Первым в рубрике «**Восходящие звезды в Мариинском**» в фойе Стравинского выступал совсем юный канадско-китайский пианист **Райан Зу**. Лауреат крупных американских конкурсов, успевший выступить даже в Карнеги-холле, сейчас обучается у Миры Евтич и Мишель Марес. Его

программа была довольно академична и разнообразна. Уже в Партите № 1 B-dur, BWV 825 Баха стало ясно, что Райан Зу — тонкий и весьма одаренный пианист, для которого важны все подробности музыкальных линий и для которого музыка величайшего полифониста жива и актуальна. Во время исполнения Сонаты № 42 D-dur Гайдна в зале царил редкая тишина, а «Серьезные вариации», ор. 54 Мендельсона прозвучали тепло и в несколько повествовательном характере. Романтическую часть программы представляло Интермеццо a-moll, ор. 116 № 2 Брамса, исполненное тонко и не по-детски глубоко. После пленяющих красок пьесы «Отражение в воде» из цикла «Образы» Дебюсси Райан Зу завершил выступление эмоциональным исполнением Токкаты Прокофьева, а на бис виртуозно и легко прозвучал 12-й этюд Шопена. Своим выступлением молодой пианист оправдал наименование фестивальной рубрики. Хочется верить, что через несколько лет восходящая звезда станет ярким светилом.

Концертный зал в этот вечер наполнялся публикой дважды. Первым состоялся сольный концерт молодого американского пианиста **Эндрю Тайсона**. Получивший блестящее образование в Кертис-институте и Джульярдской школе, Тайсон в свои 32 года обладает внушительным багажом лауреатств (конкурс в Лидсе, конкурс Королевы Елизаветы в Брюсселе и др.) и выступлений в престижных залах, гастроли музыканта проходят по всему миру. В программе концерта в Мариинском-3 — Ноктюрн Респиги, Соната h-moll Шопена, «Отражения» Равеля. Игра Тайсона чувственна и лирична, он не стесняется экспериментировать в интонировании, фразировке. Слушая пианиста, вспомнилось выступление в Большом зале Московской консерватории пару лет назад другой

американской звезды — скрипача Джошуа Белла. В их манере есть общее качество сентиментальности и некоторой концептуальной поверхностности. Наименее убедительной по трактовке показалась соната Шопена, которую пианист в чисто американской манере приспособил под найденное им стилистическое амплуа.

Сменила в этот день Тайсона на сцене Мариинского-3 китайская пианистка **Са Чен**. Ее клавирабенд состоял из музыки Дебюсси: I и II сюиты «Образы» и 12 этюдов. В 16 лет пианистка участвовала в Международном конкурсе пианистов в Лидсе, получив IV премию, а в 2018 году вошла в состав жюри. Конкурсная жизнь пианистки насыщена победами и лауреатствами, и в 2009 году французский журнал L'Officiel включил Са Чен в десятку лучших китайских артистов. В отличие от Тайсона, Са Чен обращается с ремарками автора вежливо и трепетно. Ее исполнение отличается теплотой и мягким, будто обволакивающий тон инструмента. Вместе с тем — то ли под вечер, то ли от недостатка динамичности в исполнении — внимание с трудом концентрировалось на звукописных картинах Дебюсси.

Парад восходящих звезд в Мариинском продолжился и на следующий день. В фойе Стравинского выступали учащиеся класса одного из ведущих российских педагогов — преподавателя ЦМШ и МГК им. П. И. Чайковского **Миры Алексеевны Марченко**. Однако в этом концерте не было ничего ученического, незрелого или «простоительно молодого». **Валентин Малинин, Александра Стычкина и Тимофей Владимиров** выступали на уровне мастеров, ярким темпераментом, осознанностью всех деталей (Малинин и Владимиров не только пианисты, но и композиторы), артистичностью мгновенно захватив внимание зала. Отдельно отмечу программу концерта, в которой наряду с часто исполняемыми произведениями — этюдами ор. 2 Прокофьева, мазурками ор. 68 и Балладой № 2 Шопена, «Колыбельной», ор. 16 № 1 Чайковского–Рахманинова — звучали и менее «шлягерные» сочинения: Менуэт из музыки к пьесе «Арлезианка» Бизе–Рахманинова, Соната с-moll («Трагическая») из цикла «Забывшие мотивы», ор. 39 № 5 Метнера. Настоящим открытием стали сочинения Георгия Катуара: Прелюд и Каприччио из Пяти пьес, ор. 10, Пьеса № 1 H-dur из цикла

«Песни в сумерках», ор. 24. Георгий Катуар — русский композитор и теоретик французского происхождения рубежа XIX—XX вв. — более известен своими эпохальными работами в области музыкознания: «Теоретический курс гармонии» и «Музыкальная форма». Его композиторское творчество до сих пор малоизвестно и крайне редко звучит с эстрады. А между тем музыка Катуара, полная гармонических красот и яркого мелодизма, завораживает, цепляет, вызывает интерес и желание послушать еще. В ней есть своеобразие и уникальный знак принадлежности перу выдающегося мастера.

После сольных выступлений фортепианный ансамбль Валентина Малинина и Тимофея Владимирова исполнили Фантазию на темы из оперы Бизе «Кармен» — яркое сочинение Абрама Чейзинса из серии «на бис».

А Концертный зал ждал слушателей на выступления других молодых музыкантов — **Рустама Мурадова** и **Дмитрия Калашникова**. Мурадов — воспитанник педагогов с мировым именем — Марины Вольф, Рувима Островского, Сергея Осипенко. В программе пианиста — Концерт для фортепиано с оркестром № 24 с-moll, KV 491 Моцарта.



Р. Мурадов

За дирижерским пультом — Заурбек Гугкаев. В прочтении Мурадова концерт Моцарта стал личным, искренним высказыванием от первого лица. В его исполнении монументальность этого произведения уступила место интровертности тонкой души. И в то же время Мурадов нигде не нарушил каноны стиля, идеальная фразировка и естественное течение музыки Моцарта состоялись в полной мере.

Дмитрий Калашников был в некоторой степени антитезой Мурадову. Аспирант Королевского колледжа музыки в Лондоне (класс проф. В. Латарш), выпускник Московской консерватории (класс проф. Е. Кузнецовой), в своем творческом облике Калашников сочетает аристократизм и стремление к масштабности, «широким мазкам». Виртуознейший Концерт № 2 a-moll, ор. 85 Гуммеля был исполнен свободно и без видимых для пианиста трудностей, обременяющих полет творческого выражения.

На следующий день концертный зал вновь приглашал послушать игру **Александры Довгань**. На сей раз юная артистка давала сольный концерт. Случается, что исполнитель, сворачивая с привычной облагороженной репертуарной дорожки, попадает в дебри сочинений «второго плана», культивация которых порою и не нужна. Но Мире Марченко при составлении программ выступлений своих воспитанников неизменно удается находить сокрытые от посторонних глаз музыкальные артефакты, которыми она смело обновляет традиционное собрание репертуарных шедевров. Так было и 28 декабря. Александра Довгань исполнила пьесы «Молоточки» Ф. Куперена, «Перекликание птиц» и «Цыганка» Рамо, Этюд № 6 d-moll «Посвящение Д. Скарлатти» из цикла «12 этюдов во всех минорных тональностях» современного композитора и пианиста Марка-Андре Амлена,

хорал «Иисус, моя радость» из кантаты № 147 (транскрипция Майры Хесс) Баха, четыре вальса Шопена, «Детский уголок» Дебюсси, «Ligica pova», ор. 59 Борткевича. Последнее произведение мало исполняемого у нас композитора первой половины XX века изумительно и изысканно, импрессионистически красочно и романтически чувственно.

Саша Довгань играла превосходно, в свойственной ей манере: тепло, с осознанием всех нюансов музыкальных образов. Ее довольно матовый тон инструмента быстро становится привычным и приятным. Эта юная артистка интересна не только своим настоящим, но и будущим, которое может быть поистине выдающимся. Умиление перед ребенком со временем уйдет, но так хочется, чтобы осталась хрустальная чистота ее образа, тонкость души, искренность высказывания и подлинная любовь к музыке в себе.

А в Мариинском-2 встречали известного профессора Кельнской высшей школы музыки, члена жюри крупных конкурсов **Павла Гилилова**. Родившийся в Донецке пианист закончил Ленинградскую консерваторию, и в 1980 году эмигрировал в Европу. На его счету — лауреатства на Всероссийском конкурсе пианистов в Москве, Международном конкурсе пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве и многие другие. С оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева артист исполнил Концерт для фортепиано с оркестром № 3 c-moll, ор. 37 Бетховена. Гилилов не стремился открыть новые смыслы в сочинении классика. Его концепция состояла в безукоризненном воплощении традиции и академизма. Завершила очередную фестивальную страницу Третья симфония П. И. Чайковского.

В дневном концерте следующего дня в зале Щедрина афиша приглашала на концерт **Натальи**

Лисановой — воспитанницы класса известного петербургского пианиста Петра Лаула в Средней специальной музыкальной школе при Санкт-Петербургской консерватории. Ее выступление стало одной из приятных неожиданностей фестиваля. Тонкое, эмоциональное исполнение, прекрасное владение музыкальным временем, осознанность, яркая образность — Наталья Лисанова произвела впечатление яркой, одаренной и весьма интересной пианистки. Особенно запомнилась романтическая часть ее программы: Три пьесы для фортепиано, D946 Шуберта, «Бабочки» Шумана, а также Сонатина Равеля.

Несколько позже в этот день в Концертном зале состоялся «**Фортепианный марафон**», где фестивальную эстафету продолжили молодые музыканты — солисты Санкт-Петербургского Дома музыки. Очаровательные **Елизавета Украинская** (класс А. Сандлера в Санкт-Петербургской консерватории) и **Анна Грот** (класс М. Воскресенского в аспирантуре Московской консерватории) поделили между собой исполнение цикла П. И. Чайковского «Времена года». Наибольшей удачей «тандема» стали пьесы «Баркарола» в исполнении Е. Украинской и проникновенная «Осенняя песнь» в выступлении А. Грот. Их на сцене сменил самый титулованный участник, частый гость фестиваля **Александр Болотин** (класс А. Сандлера в Санкт-Петербургской консерватории). Пианист с ярким интеллектуальным началом в интерпретациях исполнил «Картинки с выставки» Мусоргского. Тем не менее, высоким градусом энергетики и эмоциональностью запомнилась в его исполнении пьеса «Баба-Яга». Завершила фортепианный марафон выпускница двух консерваторий: Московской (класс Е. Рихтер) и Амстердамской (класс Н. Груберта) **Дарья Ионкина**,



М. Дамев, Д. Саямов

в выступлении которой особенно ярким было исполнение сочинения Адольфа Шулц-Эвлера — Арабески на тему вальса Штрауса «На прекрасном голубом Дунае».

Последний концерт этого дня состоялся в том же Концертном зале, где с оркестром под управлением болгарского дирижера Миши Дамева выступали **Райан Зу** и **Даниил Саямов**. Первым прозвучал Концерт для фортепиано с оркестром № 1 Es-dur Листа. Манера игры Райана Зу располагает к себе своею смелостью, решительностью, яркой энергетикой и импульсивностью. В то же время молодому артисту подвластны тонкие нюансы эмоций, его игра завораживает. Райан Зу стал одним из самых ярких открытий фестиваля.

В исполнении известного пианиста Даниила Саямова, обучавшегося у Сергея Осипенко и Веры Горностаевой, прозвучало одно из сложнейших сочинений, когда-либо созданных для фортепиано: **Концерт № 2 финского композитора Магнуса Линдберга**. Российская премьера произведения имела огромный успех. Концерт

Линдберга, изобилующий техническими трудностями на грани физических возможностей, пронизан динамичным движением. Его музыка постоянно держит в напряжении, в ней есть азарт и сильная устремленность энергетике, он весь написан в характере яркого разрабаточного раздела. В то же время это сочинение не из разряда репертуарных. К его исполнению надо долго готовиться, даже имея его «в руках». Поэтому, несомненно, удачный опыт Даниила Саямова, сумевшего, кажется, идеально исполнить сочинение Линдберга — сродни творческому подвигу, совершенному пианистом по наитию собственной души.

Завершал рубрику восходящих звезд в Мариинском дневной **концерт класса Зоры Цукер** 30 декабря. В зале Щедрина выступили учащиеся ССМШ при консерватории **Мария Карзова, Ульяна Дегтярева** и **Иван Качкин**. В исполнении молодых музыкантов прозвучала обширная программа из произведений Баха, Бетховена, Чайковского, Шопена, Прокофьева, Шумана-Листа и Брамса. Стиль игры воспитанников

Зоры Цукер отличает определенная степень «графичности» звучания, рафинированное обращение с педалью, внимание к деталям. Мария Карзова точно и с оттенком аутентичности исполнила I часть Итальянского концерта Баха. Ульяна Дегтярева понравилась бойким и напористым исполнением Рондо ор. 129 Бетховена, а в заключение концерта прозвучало «Посвящение» Шумана — Листа в исполнении Ивана Качкина.

Значительность следующего события фестиваля — дневного концерта в Мариинском-3 — была сосредоточена в его оркестровой части. Впервые в Петербурге в исполнении хора и оркестра Мариинского театра с Валерием Гергиевым прозвучало одно из самых монументальных произведений Клода Дебюсси: мистерия «Мученичество святого Себастьяна». Протяженность этого сочинения свыше пяти часов, поэтому его судьба — в неизбежных купюрах. Оркестр исполнил наиболее яркие номера, подарив петербургской публике уникальную возможность прикоснуться к великому сочинению французского мастера.

Менее продолжительной, но не менее интересной была фортепианная часть концерта, в которой солировал **Алексей Володин**. Вместе с Валерием Гергиевым он исполнил Концерт № 1 G-dur Равеля. В трактовке пианиста этот концерт прозвучал в несколько объективном ключе, несмотря на свои джазовые «огоньки». И даже вторая часть воспринималась как аристократическое повествование. Наиболее удачным показался блестящий финал, в котором ожидания автора этих строк и трактовка пианиста совпали полностью.

Завершал этот день в том же зале клавирабэнд итальянского пианиста **Федерико Колли**. Популярность артиста, получившего образование в Миланской консерватории, Международной фортепианной

академии в Имоле, Моцартеуме в Зальцбурге у профессоров Серджио Маренгони, Константина Боджино, Бориса Петрушанского и Павла Гилилова, стремительно растет не только в Европе, но и в нашей стране, где пианист начал «покорение» публики с Петербурга. Надо сказать, что Колли есть чем произвести впечатление: экстравагантный внешний вид, напоминающий денди-аристократа начала XX века, и, самое главное, его ни на что не похожая манера исполнения. Восемь сонат Скарлатти, открывшие вечер, были ошеломительными. Пианист не следует современному тренду «романтизации» Скарлатти, но в то же время играет очень свободно по темпу, динамике, колористическим приемам. При этом барочный стиль не только не потерял изысканности и аутентичности, но, кажется, приобрел еще большую остроту выражения эпохи. Подобно тому, как Измайловский Кремль в Москве воспроизводит древнерусскую архитектуру, так Федерико Колли передает стиль Скарлатти: утрированно, красиво, сказочно-завораживающе, но исторически недостоверно. И тем не менее, эксперимент артиста оказался удачным.

Следующим номером стала Соната № 23 f-moll, op. 57 («Аппассионата»)

Бетховена. С этого момента начались разочарования. Пианист исполнял сонату в той же манере и с теми же находками, что и в Скарлатти: свободный темп, резкие динамические контрасты с горячим итальянским темпераментом. Но в «Аппассионате» все это было уже менее убедительно. Окончательно впечатление омрачилось исполнением «Картинок с выставки» Мусоргского. Музыка поменялась, а манера игры осталась прежней. Из всего цикла лишь интерпретация пьесы «С мертвыми на мертвом языке» показала интересной. В остальном весьма яркие находки артиста, воспринимающиеся как откровения в стиле Скарлатти, превратились в пресловутые «штучки» не от музыки в сочинении Мусоргского. Исполнением собственной транскрипции знаменитой арии Альмирены из оперы Генделя «Ринальдо» пианист вернулся в комфортную для себя атмосферу барочной музыки.

Тем не менее, слушатель всегда реагирует на яркую индивидуальность, талант, поэтому восторгу публики, казалось, не было предела. Федерико Колли — из тех артистов, концерты которых всегда проходят при полных залах — и тому есть объективные основания.

Заключительный восклицательный знак в фестивале поставил концерт-закрытие 31 декабря. Блестящее исполнение **Сергеем Редькиным** Концерта № 1 c-moll, op. 35 Шостаковича, искрометная музыка балета «Золушка» Прокофьева, прозвучавшая под управлением Валерия Гергиева, зарядили публику восторгом и энергией, оставив яркое впечатление в памяти об уходящем в прошлое 2018 году, в котором XIII Международный фестиваль «Лики современного пианизма» стал еще одной славной страницей в истории европейского фортепианного мира. ■



Павел ЛЕВАДНЫЙ
Пианист, композитор, педагог.
Член Союза композиторов РФ,
ответственный секретарь СК
РФ. Научный секретарь Гильдии
музыкознания Российского
музыкального союза.
Фото: В. Барановский, Н. Разина/
Мариинский театр



П. Лаул, О. Волкова, Д. Зикеева, Ю. Афонькин, О. Сендецкий



Консерватория при Гуандонском открытом университете в г. Фошань (Китай, провинция Гуандун) приглашает российских педагогов с высшим музыкальным образованием для работы по специальностям фортепиано, скрипка, виолончель на 2019—2020 учебный год.

Условия работы: трудовой контракт минимум на один год, визовая поддержка, заработная плата от 800 до 1500 USD при нагрузке 72 академических часа (время урока 45 мин.). Сверхурочные занятия оплачиваются дополнительно.

Требования: высшее музыкальное образование. Знание китайского разговорного языка приветствуется. К резюме следует приложить биографию, видеозапись двух произведений и фото. Срок подачи документов до 1 июня 2019 года.

xiaofeng2011@mail.ru

Современная фортепианная музыка: три этюда исполнителя

Оправной точкой к размышлению о фортепианном творчестве современных отечественных композиторов стал ряд вопросов, неизменно возникающих у каждого исполнителя: «Что играть? Как играть? И для кого играть?».

В поисках ответа на первый из них пианист решает достаточно увлекательную проблему выбора. Похоже, что доминанта композиторского интереса переместилась в сферу камерно-ансамблевых сочинений с множеством вариантов в сочетании инструментов и индивидуальным прочтением жанрового профиля. Однако сольная фортепианная музыка по-прежнему привлекает авторов разных поколений, школ и стилистических пристрастий. Для некоторых из них (Р. Щедрина, С. Слонимского, Б. Тищенко, Д. Смирнова и др.) обращение к фортепианным жанрам и вполне закономерно, и достаточно периодически. В иных случаях появляются единичные опусы, отмеченные авторской концепцией и специфической трактовкой выразительных возможностей инструмента: произведения В. Тарнопольского, Ю. Каспарова, В. Екимовского.

Жанровая палитра современных фортепианных сочинений также весьма разнообразна — от крупной формы (поздние сонаты А. Шнитке и Б. Тищенко, фортепианные циклы Р. Щедрина), полифонических опусов («Двадцать четыре прелюдии и фуги», «Мотетные инвенции» С. Слонимского, Прелюдия,

Токката и Фуга для двух фортепиано А. Вустина, Прелюдия и фуга C/cis Г. Зайцева) до развернутых концертных пьес и миниатюр, адресованных абсолютно различным категориям исполнителей и слушателей.

Второй вопрос («Как играть?») тесно связан с концептуальной и технологической стороной интерпретации фортепианных сочинений. Несомненно, ответ на него (в проекции на целый пласт современной фортепианной музыки) требует самостоятельного и достаточно объемного исследования. Однако некоторые аспекты, наиболее ясно проявленные и требующие специального осмысления, мы попытаемся очертить в следующих трех этюдах. И, наконец, по поводу третьего вопроса ограничимся отдельными суждениями в заключительном разделе предлагаемой статьи.

Одна из магистральных тенденций современной музыки — **активное взаимодействие с творческим наследием, накопленным за последние три столетия**. Так, связь с традициями барокко (в том числе и позднего) очевидна в «Двадцати четырех прелюдиях и фугах» (1994), «Мотетных инвенциях» (2015) для фортепиано Сергея Слонимского, в ансамблевых сочинениях «Бах... музыка, чтобы переждать темноту» (2007/08) А. Сафронова, «Дьявольские трели» (1990, вариации на тему Дж. Тартини) Ю. Каспарова. Художественные параллели с классицизмом достаточно ясно вырисовываются в струнном секстете

Н. Корндорфа «Моцарт-вариации» (1990), «Лунной сонате» для фортепиано (1993) В. Екимовского. Забавный птицелов из «Волшебной флейты» заново «портретируется» в созданной Д. Смирновым оркестровой версии бетховенских вариаций на тему Моцарта (2012) и в ансамблевой пьесе «Папагено (... последнее искушение)» А. Сафронова (2006/09). Романтические идеи во многом определили концепцию и стиль фортепианных произведений Сергея Слонимского: цикла «Воспоминания о девятнадцатом веке» (1993) и «Северной баллады памяти Грига» (1999). Разноуровневый и многотемный диалог выстраивается и с музыкой XX века. В этой связи назовем ансамблевые сочинения А. Вустина («Героическая колыбельная», 1991), Ю. Каспарова («Шенберг-пространство», 1993; «DSCH-Meditation», 1999; «Посвящение Онеггеру», 2005), А. Раскатова («Проккофьев и Контра-кофьев», 1999), В. Тарнопольского («Per archi», памяти Л. Ноно, 1990).

Очевидно, что перечисленные пьесы демонстрируют широкую палитру способов взаимодействия, переосмысления и творческой переработки художественного наследия. В качестве образцов противоположной интерпретации классико-романтической традиции рассмотрим два произведения: развернутую и вошедшую в концертный репертуар **фортепианную пьесу Сергея Слонимского «Интермеццо памяти Брамса»** (из цикла «Воспоминания

о XIX веке») и наиболее известное, дискуссионное (как и многие другие) сочинение В. Екимовского «Лунная соната».

В обоих случаях «первой репликой» возникающего творческого диалога можно считать выбор жанровой модели, напрямую соотносящейся с творчеством конкретного композитора.

Примечательно, что Слонимский не единожды прибегает к названному художественному приему. Ряд фортепианных опусов — трогательных и почтительных музыкальных приношений мастерам прошлого — явственно демонстрирует эту тенденцию. В этой связи можно назвать «Элегию памяти Сибелиуса» (1988), «Северную балладу памяти Грига» (1999), созданные к юбилею Прокофьева и пронизанные духом новаторства две «Мимолетности» (2016).

Ясные художественные параллели выстраиваются и в «Интермеццо памяти Брамса», поздние опусы немецкого классика немало способствовали утверждению жанра как самостоятельного. В определенном смысле Слонимский продолжает инициированный Брамсом процесс функциональной жанровой модуляции, выводя интермеццо из области камерной музыки в сферу концертной. Различен масштаб пьес и их наполнение. Столь характерная для интермеццо Брамса сосредоточенность на одном лирическом состоянии в пьесе Слонимского уступает место контрастному — подчас драматическому — сопоставлению эмоциональных модусов.

Другая точка зрения на выбор жанровой модели представлена в опусах Виктора Екимовского. Его внимание привлекает не жанр как видовое понятие, а вполне конкретные сочинения, естественно, соотносящиеся с определенными жанровыми канонами, но во многом эти каноны трансформировавшие. Такой авторский взгляд характерен для «Симфонических танцев»



Сергей Слонимский

(для фортепиано с оркестром, 1993), «La Favorite — La Non Favorite» (для клавесина, 1994), «Сонаты с похоронным маршем» (для фортепиано, 1981) и, наконец, «Лунной сонаты». При этом Екимовский парадоксально, но вполне определенно рассматривает Mondscheinsonate как самостоятельный жанр. «Изобретая» концепцию сочинения, автор опирается на сложившиеся слушательские ожидания, зачастую подразумевающие под этим названием лишь первую часть бетховенского цикла. Екимовский создает одностороннюю композицию, выстраивая ее по принципу волны. Однако в концептуальном отношении драматургический профиль сочинения во многом родственен полному трехчастному циклу Бетховена при всех поправках на выбор более актуальных аспектов из одной эмоциональной палитры и скорости достижения пикового всплеска. Определенные параллели с Бетховеном возникают и при конструировании музыкальной ткани, основанной на разложенном арпеджио. Приобретая самостоятельность, типичная для эпохи классицизма формула аккомпанемента становится краеугольным камнем для длительных, практически медитативных построений Сонаты Екимовского (пример 1, с. 41).



Виктор Екимовский

Иные реплики художественного диалога в большей мере адресованы исполнителю. Обратим внимание на такую особенность фактуры — весьма важную именно для пианиста, — как артикуляция аккордов в кульминации. Для границ аккордового комплекса автор предписывает указание staccato, тогда как его сердцевина должна быть исполнена tenuto. С одной стороны, такой подход позволяет создать почти осязаемую «барельефность» каждого аккорда. С другой — оригинальная артикуляционная идея суммирует в одновременности протяженное и дискретное звучание, что коррелирует с фактурной идеей именно финала бетховенской сонаты.

Еще более привлекательны для исполнителя фактурные аллюзии в сочинении Слонимского, возникающие благодаря специфическим приемам романтического письма, в частности, характерным для фортепианного почерка Брамса терцовым и децимным удвоениям мелодии. При этом Слонимский расширяет пространство диалога, вовлекая в него все новых собеседников, вплетая фортепианный стиль Брамса в целостный контекст европейского пианизма. Так, орнаментация разделов *Piu mosso* (тт. 17–32) и *Tranquillo* (с такта 104) вызывает

в памяти музыкальные приметы барокко; мягкая, завуалированная вальсовость раздела, начинающегося в *cis-moll* (тт. 33–48), — вальсы Шуберта и Шопена. Тихая кульминация пьесы — трагическая речитация, монолог угасающего, истончающегося одинокого голоса, окутанного, как туманом, pedalными призывками, — ассоциируется с бетховенской Сонатой № 17.

Выразительным знаком близости стилю Брамса, столь любившего многобемольные тональности, становится основная тональность Интермеццо — *b-moll*. А главная тема (*пример 2*, с. 41) ассоциируется с темой Allegretto Третьей симфонии. Сходство тематического материала усиливается во втором предложении начального периода (с т. 9), где в нисходящем движении мелодии две секунды заменены секундой и терцией. Важен здесь и принцип ритмической организации: гемиольность как характерная черта мышления Брамса точно выдержана.

Два двойных портрета, созданные в рассмотренных пьесах, демонстрируют абсолютно различные подходы к традиции: практически цитатное ее «договаривание» (понятие А. Соколова) и интеллектуальную аллюзийность. Однако в каждом случае складывается полифоничность в широком смысле слова — как взаимодействие эпох, жанров и стилей. И в каждом случае автор обращается к зрелой и свободной воле пианиста, способного через понимание общей концепции найти адекватные исполнительские средства: от специфики эмоционального состояния и качества фортепианного звука до манеры артистической подачи сочинения.

Современная ситуация обнаруживает целый спектр диалогических взаимоотношений композитора и исполнителя: от максимальной свободы до максимальной регламентации.

Крайние позиции этого спектра обозначим, как и в первом этюде, двумя противоположными по своему отношению к диалогу фортепианными сочинениями. В этом качестве выступают **цикл миниатюр Р. Щедрина «Вопросы»** (2003) и **развернутая фортепианная пьеса А. Сафронова «sentimento ... — CODA»** (1997/2001), посвященная памяти Эдисона Денисова.

Парадоксально, но композитору старшего поколения принадлежит пьеса, где многое отдано на откуп исполнителя. Его младший современник Антон Сафронов тщательно и скрупулезно выписывает абсолютно все параметры исполнительской интерпретации. Хотя, возможно, названная ситуация вполне закономерна и определена уже сложившейся практикой жизни собственных сочинений: в большинстве случаев исполнение опусов Щедрина замечательными музыкантами позволяет ему надеяться на высокохудожественное прочтение собственных пьес.

Примечательно, что оба произведения связаны с процессами творческой рефлексии. Для Щедрина цикл «Вопросы» во многом созвучен созданному годом ранее циклу «Дневник». Однако авторские стратегии в отношении свободы исполнителя абсолютно различные. В цикле «Вопросы», в противовес более академичной записи «Дневника», практически полностью отсутствуют темповые, артикуляционные и динамические обозначения. В предисловии к циклу Щедрин подтверждает эту мысль: «Исполнителю предоставляется свободное право выбора темпа, динамики и фразировки». В конечном счете, пианист, воссоздавая, восполняя значительную часть музыкальной материи, становится соавтором композитора.

Отметим, что в некоторой степени сама форма записи, особенно при точном понимании специфики фортепианного стиля Щедрина,

подсказывает конкретные решения: особенности ритмических структур определяют темповую палитру и в ряде случаев способ артикуляции. Однако предоставленная автором степень свободы позволяет создавать оригинальные исполнительские версии. Темповое соотношение одиннадцати миниатюр, а также создание единого динамического профиля во многом влияют на драматургию и архитектуру. К примеру, роль кульминации вполне может взять на себя седьмая миниатюра, близкая по стилю шумановским «Сфинксам» или «С мертвыми на мертвом языке» Мусоргского. Реализации такой драматургической идеи будет способствовать темповое нарастание в виртуозных третьей и пятой пьесах, яркое, колокольное звучание седьмой миниатюры и почти веберновская, разреженная и несколько застывшая атмосфера заключительной пьесы. Возможен и другой исполнительский вариант — крещендирующее движение к финалу произведения. При такой интерпретации седьмой номер может быть трактован в духе тихой кульминации, колокольного звона *distinto* (прием, характерный для Щедрина). Большое драматургическое значение в этом случае приобретает восьмая миниатюра, которую вполне можно трактовать в характере напряженно-взволнованного монолога. И наконец, финал, сыгранный в предельно быстром темпе, станет заключительной кульминацией опуса. Таким образом, даже при схематичной, эскизной прорисовке некоторых драматургических решений очевидны концептуально-вариативные возможности, подвластные фантазии и интеллекту пианиста и выводящие на новый уровень диалогическое взаимодействие композитора и исполнителя.

Искусно написанная фортепианная пьеса «sentimento ... — CODA» — почтительная дань памяти Э. Денисова. В ее хрупкой

прозрачности — и творческий диалог с учителем, и рефлексия по поводу утраты. Однако отметим, что в данном случае мы имеем дело с весьма точно «отрефлексированной рефлексией»¹, тщательно зафиксированной в нотном тексте. Привлекает внимание сразу несколько пластов музыкальной нотации. Первый из них — основной для музыкального искусства как искусства временного — пласт музыкального времени. Автор выстраивает темпово-временную партитуру сочинения, тщательно выписывая малейшие изменения темпа. В пьесе обозначено пять основных темпов², при этом внутри каждого из них детально выписаны его колебания. В качестве примера укажем на две реплики, открывающие пьесу, где *Tempo I* изменяется от значения $\text{♩} = 88$ до $\text{♩} = 68$ (пример 3, с. 42).

Столь же тщательно Антоном Сафроновым выверяется длительность пауз. Особая важность этого параметра для автора подчеркивается аналогичной точностью: пауза после первой звуковой реплики длится приблизительно 2 секунды, тогда как после второй — 1,5 секунды! При этом удивителен тот факт, что изменения темпа часто «не считаются» слушателем, так как в этот момент могут отсутствовать звуковые события, или прихотливая, но столь же ювелирно выписанная ритмика не позволяет составить определенного представления о едином критерии организации времени. Здесь можно усмотреть несколько важных моментов. Прежде всего, подобная запись свидетельствует о предельной значимости для автора музыкального времени как стихии, формируемой им по собственной воле. То, что раньше оставалось на усмотрение исполнителя

¹ В одном из интервью Антон Сафронов отмечает, для него состояние рефлексии чрезвычайно характерно.

² *Tempo I* (начальное значение $\text{♩} = 88$), *Tempo II* (*sostenuto*, $\text{♩} = 52$), *Tempo III* (*molto sostenuto*, $\text{♩} = 48$), *Tempo IV* ($\text{♩} = 60$), *Tempo V* ($\text{♩} = 38$).



Родион Щедрин

и относилось к темповой категории *rubato*, в тексте Сафронова «документируется». *Rubato* как нельзя лучше соответствует феномену рефлексии, но в рассматриваемой пьесе достаточно сложно представить собственную интерпретацию этого психологического состояния. Несмотря на то, что в слушательском восприятии темповые изменения не ощущаются столь ясно, специфика записи авторского текста предъявляет к исполнителю строгие требования. ПИАНИСТУ придется создать и тщательно выверить метрическую сетку, провести работу, сходную с дирижерской, регламентировать временной процесс (возможно, изолированно от звукового).

Но и работа над сонорной материей пьесы Сафронова не менее притягательна для исполнителя. Помимо тщательно зафиксированного временного пласта, автор обогащает текст всевозможными указаниями на характер звучания (*chiaro*, *dolce*, *molto leggero*, *pleno voce*, *ausklingen lassen*), которые позволяют более рельефно проявить интересные пространственные решения, в своей «материальной базе» определяемые фактурной организацией. Привлекают внимание и предельно подробные артикуляционные обозначения, и мельчайшая динамическая нюансировка. Крошечные *cresc.*



Антон Сафронов

и *dim.* к одному аккорду или звуковому комплексу обозначают скорее манеру туше, нежели реальное усиление и ослабление звучания, как это возможно было бы сделать в оркестровой версии.

Большую роль отводит Антон Сафронов разнообразным педальным эффектам, создавая по сути самостоятельную партитуру для обеих педалей, задействует и даже в определенной мере «каталогизирует» все исполнительские возможности. Из способов работы с правой педалью назовем ее взятие одновременно со звуковым событием, предворяя его, полупедаль, «вибрирующий» переход от полупедали к полной, филировку полной и полупедали, гибкое и порой разновременное сочетание ее с левой. Столь тщательно обозначенная педализация свидетельствует, с одной стороны, о предельном внимании к весьма тонким звуковым явлениям и эффектам. Эта мысль подтверждается и на другом уровне: в целом сохраняя традиционные пианистические приемы, Антон Сафронов в нескольких случаях предлагает вслед за ординарным звукоизвлечением беззвучное нажатие клавиш (совместно со сменой педали). Композитором найден эффект достаточно быстрого и весьма определенного изменения уровня звучности:

четкого перехода от реального звучания к остаточному, иллюзорному. С другой стороны, названные pedalные и сонорные эффекты выходят за рамки чисто исполнительских и связаны с акустическими качествами инструмента и пространства, в котором сочинение «живет».

Завершая разговор о «sentimento ... — CODA», отметим, что первое знакомство с партитурой вызывает у исполнителя некоторую оторопь. Она незаметно рассеивается после осознания того, что автор сосредоточивает, усиливает и тщательно фиксирует в одном тексте сразу несколько исполнительских функций. «Формирование» и почти «скульптурное моделирование» музыкального времени, пожалуй, в большей мере присуще дирижерам. По отношению к сонорной материи автор предлагает те приемы, которые входят в арсенал исполнителей высокого уровня, обладающих фантазией и вкусом к работе со звуком. В результате то, что до сих пор отдавалось на волю исполнителя, в «sentimento ... — CODA» строго обозначено автором: рецептура этого изысканного блюда весьма сложна, но ингредиенты знакомы, а интерес пианиста тесно связан именно с технологией приготовления.

Восприятие пианистом современной музыки во многом определяет **технология композиторской работы с фортепиано**. Нетрадиционные приемы перестают эпатировать и становятся скорее нормой, вполне одобренным музыкальным сообществом «законным» элементом современного языка. К неординарному звукоизвлечению обращаются композиторы абсолютно различных поколений и школ, распространяя их на весь спектр фортепианных жанров. Показательна в этом отношении работа Сергея Слонимского с детскими сочинениями, начавшаяся еще в 70-е годы. Удивительным образом

улавливая то, что интересно именно современным детям, композитор создает цикл «В виртуальном мире» (2010), две миниатюры которого — «Инопланетянин на НЛО» (*пример 4*) и «Компьютерный робот» — целиком основаны на неординарных исполнительских приемах. Автор предельно внимателен к физическим возможностям юного пианиста: для пьес адаптированы вполне доступные ребенку действия — пиццикато на струнах, игра по клавишам с прижатыми струнами, удар по струнам. При этом Слонимский, тесно связывая звучание с образом пьесы, сознательно ориентирует слуховой настрой ребенка на характерно-сонорный колорит: в основе каждой пьесы лежит небольшой мотив, который многократно «перекрашивается» за счет последовательного сочетания различных пианистических приемов. Сама по себе ситуация усиливает игровое начало, столь важное для детского исполнительства.

Другие авторы (к примеру, Л. Родионова в своей «Симфонии для препарированного рояля», 1994) адаптируют «нефортепианные жанры», активно используя новые звуковые возможности инструмента.

Степень включенности компонентов нетрадиционного фортепианного письма различна и, безусловно, во многом зависит от творческой манеры, а также от конкретных художественных задач автора. Некоторые из них точно инкрустируют нестандартные фонические элементы в текст собственных сочинений. В качестве примера назовем пьесу «Звучащее пространство» из сюиты А. Сунгатуллиной «В гостях у маленькой Софии»³ (2016), где препарация при помощи прищепки касается лишь одной из басовых струн. Зачастую композиторы

³ Фортепианный цикл А. Сунгатуллиной входит в группу музыкальных посвящений Софии Губайдуллиной: струнный квартет «I will see a rose at the end of the path» (1994) Е. Фирсовой, камерно-вокальное сочинение «К Софии» (2001) А. Вустина.

обращаются к нетривиальным звучностям в качестве эффектного жеста, неожиданно завершающего сочинение. Своеобразным знаком восклицания воспринимается удар кулаком по клавишам рояля в пьесе «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» (1999) Н. Корндорфа, удары по деревянным частям инструмента в пьесе «Политик говорит!...» (2009) Р. Щедрина, удары рядом с пюпитром и резкий кластер в «...monsieur bee line — eccentric» (1997) Ф. Караева. И, напротив, потаенным многоточием, ушедшим звуком становятся удары подушечками пальцев слева и справа от пюпитра в «Картинке с выставки» (2013) А. Вустина.

К другой группе можно отнести сочинения, где удельный вес необычных сонорных эффектов более значителен, как, например, во второй из двух Мимолетностей, созданных Сергеем Слонимским к юбилею Прокофьева. Вторая пьеса цикла («Сарказм») сконструирована Слонимским из характерных для Прокофьева фактурных формул, сменяющих друг друга с кинематографической скоростью: позиционные пассажи, стремительные росчерки длинных и едкие кляксы коротких форшлаггов, октавные последования, репетиционные формулы, ломаная интервалика, обилие септим и нон. Однако Слонимский, продолжая идею ударной трактовки инструмента, столь ярко реализованную Прокофьевым уже в 1910-е годы, выводит ее на современный уровень, применяя неординарные приемы игры на инструменте. В «Сарказме» автор предлагает удары сжатыми пальцами по струнам и бортам поднятой крышки клавиатуры.

Возвращаясь к объявленным в начале статьи вопросам, отметим, что последний из них («для кого играть?») осознается современными пианистами достаточно остро. Поливариантность распространяется как на художественные ожидания

публики, так и на многообразные формы представления ей новых сочинений. Несомненно, некоторые из премьерных опусов отвечают уже сложившемуся понятию концертности. Здесь мы в первую очередь подразумеваем протяженность, учитывающую специфику концентрации

слушательского внимания, и драматургию, в большинстве случаев предполагающую систему контрастного материала. Сочинения данной группы вполне вписываются в традиционную форму организации концертов, постепенно входят и в конкурсный репертуар.

Варианты иных форм организации взаимодействия композитора, исполнителя и слушателя (фестивали, авторские концерты, концерты-лекции — своеобразный «фортепианный арт-хаус») связаны с особым типом слушателя, более свободного и открытого к авторским предложениям. Фактически перед нами стоит по-новому сформулированная проблема соотношения «концертного» и «камерного», на данном этапе часто связанного с длительным, «медитативным» погружением в одно эмоциональное состояние. Культурные события такого рода перестали за последние 20 лет быть единичными явлениями и обрели определенное признание как на уровне столиц, так и на уровне периферии. Подобная ситуация ставит перед современной пианистической школой достаточно серьезные задачи: от воспитания интеллектуальной открытости до нового уровня артистической свободы, от формирования новой репертуарной политики до понимания специфики различных концертных проектов и готовности участвовать в них. ■

Adagio sostenuto (♩=46)
4/1

pp, pp+, p, p-

Пример 1

Moderato

p, p mesto, f sub.

Пример 2



Ольга ВОРОБЬЕВА
Кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры
музыкальной педагогики и
исполнительства Нижегородской
консерватории

Пример 3

Tempo I
un poco rapido ♩ 88 *meno mosso* ♩ 68

ca. 2''

Tempo I
un poco rapido ♩ 88 *meno mosso* ♩ 68

ca. 1,5''

Пример 4

ИНОПЛАНЕТЯНИИ НА ПЛО * **EXTRATERRESTRIAL ON THE UFO ***

Sostenuto
*a corde ***
*pizz. ***

f *p* *f*

ord. ** a corde pizz. ord.

a corde cluster
беззвучно
soundless

ord.

ord.

a corde cluster
беззвучно
soundless



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



Даниил Екимовский: «Пока мы на границах того, что вся музыка скоро станет перформансом»

— Даниил, вы известны прежде всего как пианист, исполняющий музыку современников. Вероятно, сказалась генетика, ведь Ваш отец — известный композитор, один из ярчайших российских авторов Виктор Екимовский.

— Действительно, я — продолжатель дела своего отца. Родители недолго выбирали, куда меня отдавать: конечно, «в музыку». В 4 года меня привели в Гнесинскую десятилетку. Я помню, когда впервые там оказался, меня спросили: «Хочешь заниматься музыкой?». Я ответил:

«Не знаю». Сейчас, по прошествии стольких лет, знаю, конечно (смеется). Потом поступил в Институт имени Ипполитова-Иванова, там увлекся современной музыкой и решил попробовать себя в композиции, стал заниматься у Михаила Борисовича Броннера. По фортепиано учился у Михаила Эмильевича Дубова, который сам исполняет много современной музыки, причем заниматься к нему ходил в консерваторию, ибо основное время он проводил именно там. Благодаря урокам М.Э. я приобрел большой опыт именно в современной музыке,

Современная музыка... На векторе академического искусства — это накопления от первого десятилетия XX века, когда случился музыкально-грамматический сдвиг, до наших дней. В утвердившемся представлении это не просто накопления, а прежде всего то, что тем или иным боком принакает к течениям, названным авангардными. Явления, порожденные первой волной музыкального авангарда, второй (послевоенной) и, наконец, явления третьего авангарда, включающие также открытия из сферы так называемой электроакустической музыки, — все это изгои современного же филармонического процесса. Для регулярного «концертного обихода» отбирается преимущественно то, что отвечает принципам новотонального мышления, стили с префиксом «нео», на худой конец — то, что резонирует идее полистилистики. Авангардные стили в лучшем случае уходят в «Другое пространство», в иные «фестивальные резервации», словно возвращая практику аристократической жизни искусства на малой сцене полузала-полугостиной, возвращая атмосферу элитарного «салона для избранных».

Современная музыка в значении так называемого «актуального» искусства (абсолютный терминологический парадокс) — это «явление с опережением», т.е. заведомо рассчитанное либо на неприятие, либо на приятие потом. И это «потом» нередко наступает, и то, что казалось эпатажным экспериментом, со временем получает постоянный пропуск в пантеон безусловных ценностей.

В этих «явлениях с опережением» сокрыта колоссальная энергетика прорыва. Это что-то вроде энергии самого искусства, порождающей и пустое, и великое, не сразу видимое. Без этого элитарного процесса искусство не живет. Творческая мысль всегда будет искать новые содержательные спектры, пробиваясь к ним с помощью новейших средств.

Не каждый академический исполнитель может соотноситься с этими новооткрытиями. И не каждый посвятит себя делу, отвергнутому большой филармонической эстрадой. И если не будет тех, кто посвятил себя целиком практике узнавания неизведанного, воссозданию текстов, недоступных для всеобщего прочтения, творческий процесс встанет и затянется болотной тиной (наподобие тому, что случилось с огромным количеством сочиненного в нашей стране сразу после 1948 г.).

В новейших (условно «авангардных») стилях и средствах таятся сокровенные догадки о путях звукового познания меняющегося мироощущения. Это великий поиск от имени самого искусства, и исполнители, взявшие на себя миссию неустанного экспонирования нового, творят (вместе с композиторами) предусловие того, что «позже» займет свое место на филармонической сцене. Они же выступают в роли селекционеров, предлагающих сегодня безусловные ценности из глубины потерянного прошлого, раздвигая представления о контурах нашей художественной истории. Посвятившие себя этому — подлинны рыцари искусства. Без страха (перед непознанным и непризнанным), отвергая упрек в отстранении классики.

Даниил Екимовский — один из них, и «РiаноФорум» представляет артиста, владеющего полным арсеналом виртуозного пианистического вооружения и сосредоточившего свое внимание исключительно в сфере новейшей интонационности.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

многому у него научился. Конечно, он и классику преподавал. Мне кажется, не так много есть педагогов с настолько большим кругозором. Дальше я учился в аспирантуре в Ипполитовке уже как композитор, а недавно вступил в Союз московских композиторов.

— Как занимался с Вами Михаил Борисович Броннер? Как проходят его уроки?

— У всех по-разному, я думаю. Мне у Михаила Борисовича нравилось, что он всегда говорил замечания именно с технической точки зрения. Принесет ему девочка какой-нибудь романсик, он с ней разбирает: «Вот здесь ты не так сделала, здесь лучше так». Приносит, допустим, Вася Стругальский музыку — тоже технические замечания: «Вот здесь лучше так, этот такт лишний, вот здесь сделай, пожалуйста, побольше, здесь



убери». Но никогда не влезал именно в образную сферу. То есть у каждого студента была своя образная планета, и он подстраивался под каждого ученика. Я считаю, что такая свобода — это прекрасно. Потому что, когда учитель говорит, что сделать можно только так, его ученики становятся очень узнаваемыми по почерку педагога.

— **А можно ли вообще научить композиции?**

— Даже не знаю. Желание писать музыку должно идти изнутри, а как придать этому форму — это задача педагога. Научить ремеслу возможно. А вот вдохновение — оно должно быть изнутри, его снаружи не привьешь.

— **Как на Вас повлияло творчество Вашего отца?**

— Это хороший вопрос, потому что на самом деле он не влезал в мое творчество никогда.

— **Но, наверное, слушая Ваши первые опусы, он говорил свое мнение?**

— Только когда сочинение готово, тогда он что-то говорит. В сам процесс творчества он никогда не влезал. Видимо, он сам понимает, что под чьей-либо пятой находится нехорошо. Мой учитель Броннер тоже как-то сказал, что лучше не находиться под каким-то влиянием. Поэтому я по-разному сочинял, пробовал писать

и в минимализме, и в додекафонии, и в каких-то иных стилях. Что получилось, то получилось.

— **Когда Вы стали понимать, что Вы — продолжатель дела своего отца? Получается, Вы сразу мыслили себя именно таким образом?**

— Не совсем так. Я имел в виду, что я стал композитором.

— **А когда авангардное творчество отца и в принципе современную музыку Вы начали воспринимать естественно? Это ведь требует определенной подготовки.**

— Дело в том, что я с малых лет бывал в Доме композиторов и ходил на концерты. Я даже не помню, с какого возраста.

— **То есть современная музыка была естественной частью музыкальных впечатлений, как и музыка Моцарта, Шопена?**

— Да, она никогда не воспринималась, как нечто отдельное.

— **Это очень важно, потому что есть проблема и споры о том, когда детей надо приобщать к современной музыке.**

Я думаю, что чем раньше, тем лучше — это по своему опыту. Сейчас есть множество музыкантов, которые плохо знают современную музыку, не понимают, как ее играть, какую музыку надо играть — и не играют.

— **Вы — композитор, который играет на рояле, или пианист, который пишет музыку?**

— Для меня это разные сферы. Иногда, конечно, они пересекаются. Если я играю, то я пианист; если я сочиняю, то композитор. Я не выделяю главенствующих направлений. Для меня это две равнозначные сферы творчества.

— **Исполняете ли Вы музыку классиков, романтиков?**

— Иногда приходится. Но больше, конечно, у меня душа лежит к современной музыке.

— **Итак, родители не влезали в композиторское творчество. Но заниматься-то заставляли? Или это тоже всегда самостоятельное решение было?**

— В композиции меня никогда никто не заставлял. Это только мое. Как хочу, так и пишу. А на рояле, как и всем, приходилось учить упражнения, гаммы.

— **Когда пришло осознание, что «мне пора за инструмент» не потому, что кто-то сказал?**

— Наверно, после школы, когда появилась небольшая свобода в институте. Там я играл на современной кафедре только современную музыку. У нас был ансамбль, много концертов, и тут уже как-то самому хотелось и новую музыку узнавать, и новые приемы.

— Интересно, как Вы пишете музыку? Может быть, сначала рождается некая концепция, задумка, а потом начинаются поиски того, как структурно это выразить? Или появляется сначала интересный прием, звукоизвлечение, и он рождает концепцию?

— Скорее первое, вначале я начинаю в голове мыслить, иногда даже от названия иду, потом думаю, как это структурировать. Выписываю всякие схемы разноцветными фломастерами, потом это еще больше усложняется, и уже появляются какие-то отдельные моменты. Я думаю: вот это я так сделаю, здесь — такой-то инструмент, здесь — вот такой-то пассаж. И дальше все это записываю.

— Вы сразу в партитуре пишете?

— Да.

— Карандашом на нотной бумаге или на компьютере?

— Сейчас, конечно, на компьютере, хотя раньше в тетрадке записывал.

— У разных композиторов по-разному происходит творческий процесс. Есть у Вас какой-то ритуал, позволяющий войти в творческое состояние? Или Вы всегда прибываете в готовности создавать музыку?

— Я просто решаю, что сейчас буду писать музыку. Либо могу пойти в парк, и обдумывать концепцию.

— То есть, по расписанию получается?

— Скорее не по расписанию, а когда получится. Я бы не сказал, что тут прямо такое уж вдохновение, что в любой момент можешь писать. Но идея у меня постоянно где-то на подкорке крутится, и я знаю, что такой-то кусок я запомнил, и когда прихожу домой, то делаю, как задумал. То есть я не ощущаю срочности непременно в сей момент записать свою идею.

— Пианисты боятся играть современную музыку, считая, что разбирать ее и учить — слишком сложное дело. Как у Вас происходит этот процесс?

— Я думаю, так же, как у всех: учу, разбираю. Может быть, как раз из-за того, что я с детства слышал современную музыку, мне не сложно ее воспринимать, и сам материал легко учится. Отчасти, может быть, мне помогает

то, что я и сам пишу музыку, поэтому понимаю, как это было сделано, вижу задумку композитора, что он хотел этим сказать. Так что у меня нет проблем с разучиванием музыки современных авторов.

— Слушая условно авангардную музыку — японского композитора, французского, армянского — часто не понимаешь, кто и откуда автор и началось ли уже другое произведение, или продолжается прежнее. Появился некий устойчивый набор «современных средств», которые не используются в музыке более традиционной. Не кажется ли Вам, что сейчас господствует некий моностиль, без ярких индивидуальностей?

— Я бы не сказал, что это моностиль. Во-первых, наступает глобализация, поэтому каждый в любой стране может услышать в интернете все, что происходит в любом уголке мира, и, естественно, имеет место подражание. И думаю, иногда есть даже непрофессионализм в том, что действительно берется набор технических приемов и штампуются одно сочинение, второе, третье, и они получаются почти одинаковые, добиться изюминки уже сложно. Но над этим композиторам надо работать.

— Музыка романтиков, многих наших великих композиторов XX века — Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича — апеллирует к чувствам (хотя, естественно, там и интеллектуальная составляющая присутствует). Музыка, которую сейчас называют авангардной, в том числе те стили, в которых Вы работаете, — не предполагает, мне кажется, яркого эмоционального отклика. Или я неправ?

— Смотря о каком произведении идет речь, потому что если брать тех же нововенцев, у них совершенно другие эмоции, скрытые в тексте, и если их раскрыть так, как это действительно задумано, то получается интересно.

— А как это задумано и как их раскрывать? Просто они не воспринимаются ухом как эмоции.

— Так и есть, потому что этот процесс более сложный, он должен проходить через голову, а не только эмоционально, как музыка романтиков. Взять, к примеру Шенберга и то, как его исполняет Гульд. Он делает это блестяще, потому что каждый маленький штришок, все, что поставил композитор, он исполняет, и тогда эта музыка начинает играть. У меня, например, есть эмоциональный отклик. Хотя многие говорят, что музыка картонная, что это просто приемы додекафонии, сериальность, и ничего в ней нет. На самом деле есть.



С отцом, композитором В. Екимовским

Но опять же, некоторые композиторы могут прикрываться приемами и техникой, и в их сочинениях правда нет ничего эмоционального. Если говорить об авангарде, то эмоции в нем передаются еще сложнее. Но некоторые справляются.

У меня в репертуаре есть сочинение Николая Корндорфа «Ярило». Я считаю, что эмоцию в нем чувствуют даже непосвященные люди, даже не музыканты. Они слышат рассвет, птичек, всем очень нравится. А вот музыканты, которые не знакомы ни с творчеством Корндорфа, ни вообще с современным искусством, иногда не понимают, и это странно.

— Но даже у музыкантов восприятие отстало от современной музыки лет на 100 как минимум.

— Так, наверно, у нас в стране, потому что на Западе они это уже давно прошли и современную музыку воспринимают нормально. Хотя и у них сейчас застой, они не знают, что делать дальше. Уже все перепробовали, и то новое, что появляется — такое же, какое было и какое у всех.

— В связи с этим, что такое авангард?

— Это сложный вопрос.

— Ваш отец — действительно авангардист, потому что он всегда делает то, что до него не делал никто. Сейчас всякую «непонятность» называют авангардом. Но какой это авангард, если, по сути, это стиль?

— Теперь уже да, стиль. Я даже думаю, что сейчас у нас уже не просто авангард, а поставангард. На всей этой почве авангарда уже сложно что-либо новое придумать, и сейчас мы видим завершение авангарда.

— Как Вы относитесь к коллегам, которые пишут более традиционную музыку?

— Нормально отношусь. Некоторые из них — мои друзья. Они могут обсуждать мою музыку, я — их, а писать мы можем совершенно по-разному. Это не мешает.

— То есть, сейчас нет такого — авангардная группировка, а все остальное — прошлый век?

— Такого нет. По крайней мере, для меня подобных рамок не существует. Я спокойно могу обсудить какой-нибудь романс или песню и сказать, что хорошо, что плохо, что не так, что можно изменить. Также мои друзья могут сказать, что им понравилось

у меня в партитуре, а что можно было по-другому сделать. Я не ставлю стен между традиционалистами и авангардистами.

— Какую музыку Вы слушаете?

— Я слушаю джаз, рок, так что и в этом плане я открыт. И пост-рок, кстати.

— Пост-рок — это что?

— Пост-рок — это то, что возникло опять же из обилия одинакового рока, когда на рок-основе рождается какой-то концепт, и музыка достаточно серьезная, глубокомысленная, ее нужно понимать не просто, как обычный рок. Она более концептуальная.

— Можете привести какой-то пример?

— Godspeed You! Black Emperor — есть такая группа. Там 8 человек, и они очень классно играют. Потом, конечно, группа Mogwai. Названия этих групп мало кому известны, потому что это интеллектуальный рок, который требует понимания. Некоторые, кстати говоря, группы (Сап, например) сотрудничали со Штокхаузеном. Есть такие пересечения. Но это уже почти краут-рок. Вообще авангард часто пересекается именно с роком. И некоторые композиторы играют в группах.

— Обратимся к фортепиано. С ним многое происходило в XX веке, его, кажется, обстучали со всех сторон, позажимали все, что можно было зажать. Будущее фортепиано в современной музыке каково?

— Это непростой вопрос, потому что, действительно, все уже опробовано, надо придумывать какую-то сверхзадачу. Любой аккорд, который придуман, — он уже придуман, второй раз его не создашь. Все, что можно было, пощипали, постучали, полазили под роялем...

— Потерли.

— Потерли, да. Должна быть какая-то сверхконцепция, но опять же она будет разовая, потому что дальше нельзя это тиражировать, иначе будет просто повтор.

— Вам не кажется, что, раз этот повтор нельзя тиражировать, то вся его ценность лишь в новизне? Если мы возьмем, скажем, гармоническую систему — там же повторов миллиард.

— Если быть честным, то там тоже есть не очень хорошие произведения. Просто сейчас господствует вообще другая система понимания музыки. Раньше можно было писать так, и никто не знал, как можно по-другому, а сейчас знают все, что и как можно сделать, но стоит другая задача.

— Задача — создать новое?

— Новизну, конечно, нельзя ставить совсем во главу угла. Произведение должно быть интересным и иметь концепт, за которым есть нечто большее, а не просто концепт ради концепта.

— Получается, рояль почти исчерпал свои ресурсы?

— Я думаю, да.

— Что с ним будет дальше?

— Уже даже жгли рояль. Что еще можно придумать? Но я уверен, что кому-то в голову обязательно придет хорошая идея, нужно просто подождать, потому что понастоящему хорошие идеи бывают не каждый год и даже не каждое десятилетие.

— Взять и сжечь рояль — это перформанс на один раз. В массовый тираж такая «партитура» не пойдет, иначе мы останемся без роялей. Мне кажется, вопрос в том, какая роль достанется фортепиано в будущем искусстве. Может быть, произойдет совмещение с неким визуальным началом или с электроникой? Кстати, Вы используете электронику в своих произведениях?

— Нет, не использую. У меня есть идеи, но пока они не оформились в ясную концепцию. Что касается видеоряда и тому подобного, то на самом деле все и так идет к синтезу всех искусств. Да, пока мы на грани того, что вся музыка, которая есть, скоро станет перформансом. Но я думаю, что это переходный момент, и дальше случится прорыв. Мы все этого ждем.

— Если раньше музыка взывала к чувствам, потом был крен в сторону интеллекта, то сейчас — что?

— Может быть, симбиоз этого.

— Не кажется ли Вам, что сейчас идет крен в сторону зрелищности?

— Да, это правда.

— Красота — с одной стороны, философское понятие, с другой — житейское. А что такое красота в музыке для Вас? Красивая музыка — она какая?

— Я думаю, хорошая, потому что плохая музыка красивой быть не может. Под словом «хорошая» я понимаю как раз именно профессионализм. Если это сделано здорово, все продумано, и эмоция присутствует, и сделано с интеллектом, то это действительно зазвучит и будет красиво. Неважно, традиционно это написано или

авангардно, если музыка сделана качественно и хорошо, то это будет красиво.

— Как новые сочинения попадают к Вам в репертуар? Как Вы их отбираете?

— Иногда я слушаю какую-то запись, мне нравится это произведение, и я думаю: надо его изучить. Иногда кто-то дает мне ноты. Или даже случается, что через две недели концерт, что-то надо сыграть. Бывает, что и записей нет, и приходится самому что-то придумать. Некоторые произведения играю, потому что надо. А некоторые сам специально беру и предлагаю вставить в программу концерта.

Я достаточно хорошо изучил авангард 20-х годов, потому что много его играл. Там масса интересного. Я помню, как однажды разучивал Четвертую сонату Мосолова, и вдруг понял, что через неделю разучивания я знаю ее наизусть, что со мной случается редко. Наизусть я сейчас практически ничего не играю, потому что в ансамблях это не принято, а сольные вещи я тоже привык играть по нотам, мне так удобнее. Но музыка Мосолова настолько запала в душу, что запомнилась сама собой.

— Вам не кажется, что многие сочинения Мосолова, особенно сонаты, продолжают скрябинскую линию?

— Я считаю, что скорее сонаты Протопопова продолжают скрябинскую линию. У Мосолова это уже нечто другое. У него чистый конструктивизм, тем не менее этот конструктивизм порой очень трагичен.

Не только в сонатах, но и в другой фортепианной и не фортепианной музыке у него есть четкая структура, при этом как раз эмоция там есть. Естественно, он вырос в том числе и на Скрябине, его дух витал в воздухе, но у каждого композитора того времени — Рославца, Мосолова, Протопопова и других — есть что-то свое. Рославец ближе к нововенцам, Протопопов более романтичный, Мосолов очень структурированный, есть целый ряд композиторов, которых я могу назвать, и у всех будет все по-разному. У того же Фейнберга свой путь, постромантический. В те года авангард расцвел даже с большей силой, чем в конце века, потому что очень много всего можно было придумывать, а к этому добавлялось давление и запреты, и поэтому авангард, будучи оппозиционным течением, расцвел еще больше. А сейчас все разрешено, но уже как-то и делать нечего.

— Для многих пианистов Шостакович — ультрасовременный композитор. А дальше в представлениях о современной музыке — будто яма. Есть ли какой-то рецепт, как подходить к изучению

современного произведения, в котором много нового — графики, например?

— Я думаю, что самое главное и, может быть, единственное — это желание. Если пианист хочет попробовать что-то новое, он начнет это изучать, искать обозначения в интернете, постепенно он эту яму заполнит. А никакого другого рецепта, мне кажется, не существует.

— Есть ли у Вас творческое кредо писать только новое, только то, чего не было, искать только новые приемы?

— Нет, потому что иногда я пишу и в минимализме, и что-то совсем авангардное, и додекафонное. Мне просто интересна концепция конкретного сочинения, в своих произведениях я могу повториться, если того требует замысел.

— Некоторые композиторы возвращаются к своим произведениям, что-то переделывают и меняют. Когда у Вас заканчивается работа над произведением?

— Когда поставлена последняя точка. Я считаю, что, если я отдал ноты исполнителю, значит, произведение готово, и ничего переделывать уже не буду. Поэтому я тщательно подхожу к нотам, все выверяю и проверяю.

— Насколько Вы требовательны к другим исполнителям относительно своих ремарок в нотах? Добиваетесь неукоснительного выполнения или предоставляете свободу?

— Я стараюсь не делать нагромождений из ремарок в нотах, чтобы не запутать исполнителя. Поскольку я сам исполнитель и играл самую разную музыку, я считаю, что обозначать нужно самые важные моменты.

— То есть Вы спокойно воспринимаете, если музыка звучит не совсем так, как Вы ее задумывали?

— Хотелось бы, конечно, чтобы она звучала так, но это не всегда возможно.

— Как часто Вы пишете музыку?

— Скорее, редко, потому что одно крупное сочинение в год — это, наверно, мало. Но я считаю, что лучше меньше, да лучше. Долго работаю. Не мучаюсь, но просто подхожу к этому процессу неспешно, потому что для меня это важно.

— Обычно Вы пишете то, что хотите, или то, что просят написать?

— Конечно, то, что хочу. Иногда кто-нибудь просит, а я говорю: «Мне надо подумать». Потому что для меня это процесс серьезный. Я пишу то, что хочу, и такая свобода



творчества, наверное, и есть мое кредо. Если я не хочу, я не буду писать ни для какой-то даты, для какого-то концерта, а если есть желание, то и без дат и заказов буду писать.

— **Ни дня без строчки — это про вас?**

— Если говорить о строчках, то для меня это актуально в стихах, их я пишу регулярно.

— **Где-то публикуетесь?**

— Да, меня несколько раз публиковали в «Журнале ПОэтов».

— **Пересекаются ли эти грани в Вашем творчестве — стихи и музыка?**

— Логичный вопрос, но я не писал музыку на свои стихи, потому что они довольно авангардные, там нет никакой рифмы, никаких «цветочков-василечков», есть только концепция, и я считаю, что для таких стихов музыка будет лишней. ■

Беседовал Павел Левадный



Элисо Вирсаладзе: «Для Нейгауза уроки никогда не были средством подготовки к конкурсам»

Элисо Вирсаладзе принимала участие в конкурсе Чайковского в трех разных своих ипостасях. Во-первых, в качестве исполнительницы она заняла третье место на втором конкурсе в 1962 году. Во-вторых, позднее она неоднократно работала на конкурсе в качестве члена жюри. И в-третьих, подготовила к нему многих своих учеников, в том числе — победителя IX конкурса 1990 года Бориса Березовского. Несмотря на все это, Элисо Константиновна известна едва ли не как самый последовательный и строгий критик конкурсов вообще и конкурса Чайковского в частности. В преддверии XVI конкурса корреспондент «PianoФорум» спрашивает выдающуюся пианистку обо всем, что связано в ее жизни с этим важнейшим соревнованием музыкантов, а также выслушивает ее соображения на тему «каким должен быть абсолютно идеальный конкурс».

— Элисо Константиновна, ваше отношение к конкурсам как к неизбежному злу общеизвестно. Тем не менее, учитывая, что наш разговор происходит фактически накануне XVI конкурса Чайковского, не могу не расспросить вас об участии во II конкурсе, на котором вы заняли третье место. Все подробности, которые вы сочтете возможным рассказать, чрезвычайно интересны как для любителей музыки, так и для профессионалов.

— В 1958 году в Москве проходили Дни Грузии, я играла на одном из мероприятий этого форума, и по окончании министерство культуры Грузии выхлопотало для меня пропуск на прослушивания первого конкурса Чайковского. Так я получила счастливую возможность услышать все до одного выступления, начиная с первого тура и заканчивая финалом. Помню абсолютно все: кто что играл и даже кто в каких платьях и костюмах выступал. Место у меня было в партере, в ряду, следующем сразу за жюри. Для меня, тогда еще девочки, конкурс стал колоссальным событием, и, конечно, у меня и в мыслях не было, что я сама стану его участницей. Но однажды — кажется, это было весной 1960 года — я играла в квартире Александра Борисовича Гольденвейзера на одном из музыкальных вечеров, которые он устраивал у себя по четвергам. И, услышав, как я играю, Александр Борисович



© Дерек Прагер/Музыкальный фестиваль в Телави

сказал мне и потом сообщил моей бабушке, что я обязательно должна участвовать в конкурсе Чайковского. Я хорошо помню его фразу о том, что кроме Ашкенази он не видит от нашей страны сильных претендентов на победу и что мне непременно нужно готовиться. Мы с бабушкой были поражены.

Обязательным произведением на конкурсе тогда была «Думка» Чайковского, я его не очень любила, не хотела учить и даже из-за этого сомневалась, ехать ли на конкурс. Но ректор Тбилисской консерватории профессор Иона Ираклиевич Туския сказал мне, что если я откажусь от участия в конкурсе Чайковского, то тогда мне придется посещать все лекции, от которых я на тот момент как примерная студентка была освобождена.

— Ваши слова про «Думку» напомнили мне рассказ Лазаря Бермана. В своей книге «Годы странствий» он пишет, как перед первым конкурсом Чайковского наших ведущих пианистов пригласили в министерство культуры, чтобы выяснить, кто из них согласен принять в нем участие. И как раз Ашкенази отказался якобы по той причине, что вообще не любит музыку Чайковского.

Я, правда, также знаю, что сам он впоследствии опровергал рассказ Бермана.

— У меня все-таки была другая причина. «Думку» я не любила, потому что все студенты моей бабушки ее всегда учили и часто играли у нас дома, когда приходили на занятия, но исполнения подчас были не совсем удачные. Словом, это произведение было мне не близко, да и, наверное, просто надоело еще до того, как мне пришлось самой взяться за него.

Но я мобилизовала все свои силы и за очень короткое время выучила ту программу, которую нужно было играть на первом прослушивании. Практически все произведения, включая Первый концерт Чайковского, я выучила специально для конкурса. Так что целенаправленно за несколько лет, как это происходило у многих, я не готовилась. Вся подготовка далась мне тогда с огромным напряжением, ведь мне было всего 19 лет. В таком возрасте попасть на сам конкурс, а тем более в финал уже было большим успехом, но мой папа предсказал мне тогда, что я займу не ниже третьего места. Я же ни в чем не была уверена. И все, что произошло на конкурсе, вызвало у меня чувство огромной радости даже в большей степени, чем ответственности. Естественно,



Открытие Второго конкурса им. Чайковского (1962). Д. Шостакович, Е. Фурцева.

я волновалась, но мое состояние меня не подвело: мне игралось хорошо на всех трех турах. Закулисные разговоры меня не касались, я о них ничего не знала. Я была поглощена своими выступлениями, и мне даже никого не удалось послушать на этом конкурсе. Главным для меня было сосредоточиться и играть в полную силу.

— Какие произведения вы исполняли?

— На первом туре — Прелюдию и фугу *es-moll* Баха из первого тома, этюды Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова, сонату Моцарта и уже упомянутую мной «Думку» Чайковского. На втором туре — Вторую сонату Прокофьева, Прелюдию и фугу Шостаковича *des-dur*, 1-ю часть Большой сонаты Чайковского и Испанскую рапсодию Листа. А в финале — Первый концерт Чайковского и концерт Шумана. Конечно, выступление с Кириллом Петровичем Кондрашиным, который так блестяще аккомпанировал на первом конкурсе тогдашнему всеобщему любимцу Клайберну, стало и для меня главным событием конкурса и тоже доставило огромную радость. Запомнился мне всеобщий ажиотаж — публики, прессы, иностранных гостей. Но так было лишь на первых нескольких конкурсах, а впоследствии пошло на спад.

— Каковы ваши воспоминания о работе с Нейгаузом, который готовил вас к этому конкурсу?

— Генрих Густавович был моим официальным консультантом. Об этой услуге его попросило министерство культуры Грузии, и это даже было документально оформлено. Тогда у него не было своей квартиры, он жил с женой у Рихтера, и я ходила к нему и туда, и в консерваторию на уроки. Это было незабываемо, я помню каждое его слово из тех занятий. Но мне бывало и трудно. Он иногда отмечал, что у меня нет опыта, и был прав. Но при этом я ощущала внутреннюю свободу, у меня отсутствовало чувство страха. Как ни странно, на сцене у меня получалось почти все. Но в классе Нейгауза всегда сидело много людей — студенты, аспиранты, ученики других преподавателей и сами эти преподаватели, а иногда какие-то пожилые дамы, которые записывали за ним все, что он говорил. Из-за этого я чувствовала себя скованно и не всегда могла показать все, на что способна. В целом уроков было немного, но они были настолько плодотворны и насыщены, что для подготовки к конкурсу этого было достаточно. К тому же участники конкурса могли обыграть свои программы в других городах. В Ворошиловграде, теперешнем Луганске,

я сыграла с оркестром оба концерта, в киевской консерватории — сольную программу конкурса, в Тбилиси — концерт Чайковского.

— Нейгауз проходил с вами программу всех туров?

— В квартире Рихтера мы как раз занимались программой финала. За вторым роялем мне аккомпанировал Станислав Генрихович, его сын, и мы играли концерты.

— А как проходили ваши репетиции с Кондрашиным? Какие он делал замечания? На что пытался обратить ваше внимание?

— Главным моим советчиком был Генрих Густавович, который присутствовал на всех репетициях. В основном его пожелания касались ансамблевого взаимодействия. С Кириллом Петровичем на все сто процентов можно было сыграть именно то, что нужно и хочется, и это стало для меня самым важным в работе и выступлении с ним. Конечно, он со всеми был очень внимателен, предупредителен, старался помочь каждому выполнить то, чего требует музыка. Для всех нас было счастьем сыграть с дирижером такого уровня.

— Другой ваш учитель, Яков Израилевич Зак, позднее ввел термин «лауреатизм», смысл которого в том, что педагоги нередко готовят студентов к конкурсам, исходя из некоей выигрышной стратегии, по усредненной схеме, обеспечивающей конкурсному симпатию большинства членов жюри. Но наверняка Нейгауз ни о какой подобной стратегии в отношении вас не думал, не так ли?

— Безусловно, ничего подобного не было. Нейгауз никогда не смотрел на уроки как на средство подготовки к конкурсам. Он просто проходил с учениками произведения. Для него не было разницы, обычный это урок или перед конкурсом, он занимался со мной так, как занимался бы в любое другое время. К сожалению, описать словами его советы совершенно невозможно — без рояля это не имеет смысла. Несмотря на то что уроки были многочисленны, я все равно считаю себя его ученицей, ведь общение с ним для меня началось еще в детстве, когда он приезжал в Тбилиси и приходил к нам в гости. И вся моя последующая музыкальная жизнь была окрашена этим знакомством и этим общением.

— В чем основные отличия между тем, как готовили конкурсантов тогда и сегодня?

— В то время конкурсы имели совсем другое значение. Их вообще было мало, пианиста готовили к одному какому-то конкурсу, а не к целой череде, как сейчас. Став преподавателем, я строила педагогический процесс



исходя из понимания того, что нужно дать студенту для его развития в принципе, а не с целью понравиться членам жюри какого-нибудь конкурса. Мы тогда занимались неспешно, спокойно, процесс профессионального становления носил естественный характер, у нас было достаточно времени для глубокого погружения в музыку. Сегодня же все изменилось: подготовка студентов проходит как в лихорадке, наспех, потому что конкуренция слишком жесткая, гонка беспощадная, молодежь должна спешить, иначе обгонят. Совсем другой стиль жизни.

— Можно ли сказать, что на втором конкурсе имели место случаи несправедливого судейства? К примеру, высокий результат француженки Кристиен Бийо? До сих пор некоторые считают, что ей немножко помогли с выходом в финал.

— Я не вникала в то, что говорили или говорят до сих пор. Мне было неприятно это слышать и читать такое. Я хорошо помню эту пианистку, ей было тогда всего 16 лет. После конкурса мы вместе выступали

в Центральном доме работников искусств на вечере лауреатов конкурса. Ее педагог, Магда Тальяферро, родом из Бразилии, но всю жизнь прожившая в Европе, была маститым профессором и очень известной пианисткой. Она присутствовала тогда на конкурсе Чайковского, но отразилось ли это на результате Кристиен Бийо, я не имею права судить. С другой стороны, еще один французский пианист, Жан-Бернар Помье, получивший лишь диплом, был гораздо интереснее. Но вопроса, кто кому помог на конкурсе, я не хочу касаться.

— Раз уж вы не хотите говорить на эту тему, то, видимо, вряд ли станете обсуждать и двух ваших соперников, оказавшихся на втором месте, — американку Сьюзен Старр и китайца Инь Ченцзуна, а ведь их результат также кое-кем подвергался сомнению. Во всяком случае, речь о вручении второй премии вам, а не Сьюзен вел член жюри от Чехословакии Йозеф Паленичек. Можете ли вы, по крайней мере, сказать, кто из них впоследствии сделал карьеру, соответствующую высокому званию лауреата конкурса Чайковского?

— Про Кристиен Бийо мне ничего не известно. Похоже, успех у нее был, лишь когда она играла здесь на конкурсе. Жан-Бернар Помье сегодня очень востребованный пианист и много выступает. Я даже была на его концерте во Франции. Одним из огромных его достижений стало исполнение в одном из сезонов всех сонат Бетховена, которое было воспринято европейской публикой как важное музыкальное событие. Что касается серебряных медалистов, то Сьюзен была вундеркиндом и уже в раннем возрасте, задолго до конкурса Чайковского, выступала со знаменитыми оркестрами и дирижерами, а впоследствии стала знаменитой пианисткой и педагогом. Об исполнительской судьбе Инь Ченцзуна мне мало что известно, но я слышала, что он стал композитором.

— Вы были тогда совсем юной девушкой. Почему принято выставлять талантливых пианистов на конкурс так рано? Если бы вы подождали еще четыре года, то, не исключено, смогли бы занять более высокое место, ведь не известно, чем закончилось бы ваше противостояние с Григорием Соколовым, победившим на следующем конкурсе.

— Гольденвейзер сказал, что я абсолютно готова к выступлению именно на этом конкурсе. И, вы знаете, я считаю, что обязана ему своей карьерой пианистки: ведь если бы он не настоял тогда на моем участии, не факт, что я стала бы выступать через четыре года, и как бы после этого сложилась моя жизнь, не известно. Он понял,

что я не тот тип исполнителя, который готов жизнь положить ради победы на конкурсе. Позднее Яков Израилевич Зак пытался убедить меня, что мне надо поехать на конкурс в Португалию, он был уверен, что у меня там будет первая премия. Но я-то не была уверена, что смогу выдержать давление слова «надо». Зависеть от этого понятия для меня неприемлемо, от этого я все делаю только хуже. Словом, я сыграла именно тогда, когда могла сыграть, и была очень счастлива. Так что говорить, «что было бы через четыре года, если бы...», по меньшей мере странно. Понимаете, чем старше становится музыкант, тем более скептически он смотрит на все конкурсы вместе взятые. Поэтому я склонна думать, что в конкурсах следует участвовать как можно раньше, чтобы потом к ним больше не возвращаться.

— На II конкурсе Чайковского выступали 55 пианистов, а их судили 19 членов жюри. Ваш ученик Борис Березовский на IX конкурсе играл вообще под номером 100. В последние же годы количество участников с каждым конкурсом сокращается: на прошлом их было 33, на предстоящем будет всего 24. Не могли бы вы прокомментировать эти данные? Не сказываются ли перемены подобного рода на престиже конкурса?

— В последние годы я перестала следить за конкурсом, мне не известна «кухня» его проведения, и я не знаю, каковы причины снижения количества участников. Мне трудно судить и о том, насколько строгим бывает отбор. Вполне возможно, что эти 24 человека намного выше всех остальных по своему уровню и нет смысла раздувать количество участников ради посредственных пианистов. Престиж конкурса определяется не количеством участников, а качеством их игры. Вот на конкурсе Бузони совсем другая система. Там в первый год прослушивают всех желающих, а уже из них на второй год отбирают тоже всего 24, то есть самых лучших.

— А на каком этапе конкурса наиболее возможны махинации и несправедливость к конкурсантам — на отборочном или уже в ходе основного соревнования?

— На отборочных турах я присутствовала редко, последний раз — много лет назад перед конкурсом в Сантандере, отбор на который производился по видеозаписям. Да, я помню, что тогда были невероятные случаи, когда проходили те, кого объективно нельзя было пропускать на конкурс, и, наоборот, отсеивали сильных. Но такое, к сожалению, всегда бывает, причем на любом туре. Нередко я задумываюсь: а возможно ли организовать конкурс, чтобы все было справедливо? Иногда и правда такие конкурсы бывают, из последних могу



© Дерек Прагер/Музыкальный фестиваль в Телави

назвать конкурс на Аляске. На них жюри вдруг начинает испытывать состояние единения и полного совпадения во взглядах и отдает победу тому, кто действительно ее заслуживает. Но чаще всего жюри пребывает в раздрае, и молодые пианисты от этого страдают. Я, кстати, считаю, что в корне неправильно, когда ты со своей колокольни судишь, как должен играть пианист на конкурсе. Ведь любой исполнитель сам знает, что ему делать. Но если член жюри не может абстрагироваться от своего представления о произведении и не хочет понять концепцию участника, то это страшная ошибка. Одно дело, когда исполнение идет вразрез с замыслом композитора, и совсем другое, когда оно идет вразрез с мнением члена жюри. Я думаю, жюри не должно вставать в позицию арбитра, получившего патент на истину в последней инстанции.

— Еще одна заметная проблема конкурса Чайковского — система оценок. Когда играли вы, была понятная система подсчета по 25-балльной шкале, оценки каждого участника суммировались, затем выводился средний балл, и картина соревнования становилась вполне наглядной.

Почему от нее периодически отказываются, вводят какие-то новые правила, так что даже компьютер путается и не может выдать объективный результат?

— Должна сказать, что максимально объективной оценки не существует. По-моему, самое правильное и эффективное — это когда просто говорят «да» или «нет». Для объективности результата на самом деле важно, не какова система подсчета голосов, а учитывается ли в финале, как участник выступал на более ранних турах конкурса. Но, как правило, почти никогда никто не помнит об этом, а все обычно решает лишь финал. Случаи, когда в конце состязаний жюри всерьез обсуждает, что происходило до финала, редки. Я выступаю за то, чтобы судить по совокупности всех туров.

— Вероятно, поклонники Дебарга с радостью прочитают эти ваши слова... А что вы думаете о количестве членов жюри? Не маловато ли двенадцати человек для конкурса Чайковского?

— Если они хорошо делают свою работу, то почему бы и нет. Понимаете, можно вводить какие-то новые правила, можно отменять их, но это все ерунда. Не существует

идеальных правил. Сколько бы мы ни судили, сколько бы ни рядили, но станет или не станет конкурсант настоящим музыкантом в будущем, зависит совершенно от других факторов. Уж скольких лауреатов выпустил конкурс в Брюсселе. А попробуйте-ка назвать их имена! Даже в самом Брюсселе вас спросят: а кто это? Их никто и не вспомнит уже. Очень немногие победители потом играют на протяжении долгих лет и остаются достойными этого конкурса. Или же возьмите историю с Соколовым и Дихтером. Кто сегодня из любителей музыки помнит Дихтера? Все знают только Соколова.

Цель конкурса в одном — чтобы тебя заметил международный менеджмент. А вот когда в конкурсе принимают участие музыканты, которые уже известны, которые побеждали на других состязаниях и имеют концерты, то это нехорошо, я считаю.

— В последнее время можно услышать мнение, что в жюри должны сидеть не только профессора и исполнители, но также дирижеры оркестров и интенданты залов, от которых тоже зависит будущая концертная жизнь конкурсантов. Вы согласны?

— Да ведь тут нет ничего нового. Председателем конкурса в Сантандере много лет был очень хороший испанский дирижер Рос Марба, я, кстати, с ним много играла. Я считаю, что это очень правильно, очень полезно. И дирижер, и интендант обычно не следят за тем, кто у кого учится, а оценивают музыкантов объективно, по их способностям. Впрочем, всякие сюрпризы могут быть и здесь.

— Нужно ли, по-вашему, после каждого тура сообщать участникам, кто как голосовал из членов жюри?

— Спорный вопрос, ведь огласка может негативно повлиять на исполнителей. Допустим, перед следующим туром пианист узнает: этот голосовал за него, а этот не голосовал. И тогда он будет думать, как сыграть, чтобы понравиться тому или другому. Я считаю, что открытое голосование необходимо внутри самого жюри. Все коллеги должны друг про друга знать, кто как голосует. Тогда кто-то из них, возможно, постесняется сделать какую-нибудь пакость, если это сразу станет известно всему жюри. А когда он застрахован конфиденциальностью, то будет голосовать, как хочет. Но сообщать участникам детали всей этой «кухни» необязательно.

— Все знают, как на первых конкурсах Чайковского жюри отстаивало свое собственное реноме, принимая решения, которые шли вразрез с ожиданиями публики и даже с требованиями власти. Так было

и в случае с Клайберном, и в случае с Соколовым. А в какой момент начался всем известный период деградации конкурса Чайковского, когда он стал терять свою былую репутацию?

— Трудно сказать точно. Потеря репутации конкурса может быть связана с отсутствием настоящего лидера. Когда состязаются несколько более-менее равных участников, то тут уже разворачивается совсем другая борьба, в силу вступают вовсе не музыкальные факторы. Начинаются поиски знакомых в жюри, предпринимаются попытки учитывать, кто у кого учился, и так далее. Масса всяких посторонних соображений возникает. Вспоминаю, как прекрасно выступил на X конкурсе Николай Луганский, но первую премию ему не дали, что меня возмутило. Зато на следующем конкурсе победительницей стала японская пианистка Уэхара, которая первой премии была, по-моему, недостойна, и это уже вызвало мой активный протест. Всегда должен быть задан вопрос: а есть ли у нас первая премия в принципе? И, если все члены жюри уверены, что она есть, тогда уже можно решать, кто именно идет на первую премию. При этом решение жюри должно быть практически единогласным. Ведь если из 15 членов жюри 8 проголосуют «за», а 7 «против», то какая же это первая премия? Согласитесь, есть разница, один человек или почти половина жюри были против победителя.

— Элисо Константиновна, вот вы сравнили Луганского и Уэхару. Если провести аналогию со спортом, то там не сравнивают чемпионов разных лет. Возможно, на предыдущей Олимпиаде победитель был сильнее, но это не означает, что нынешнему нельзя засчитать его победу. Говоря, что необходимо сначала выяснить, есть ли на конкурсе первая премия, вы фактически предлагаете судить об участниках конкретного конкурса с точки зрения тех высоких критериев, которые были установлены выдающимися победителями прошлого. Правильно ли это?

— Хотим мы или не хотим, но всегда сравниваем победителей разных лет. Это неизбежно. Особенно, когда так заметна несправедливость. Посмотрите, как строго, излишне строго в случае с Луганским жюри подошло к вопросу, есть ли первая премия. И почему-то тот же самый вопрос даже не ставился на голосование в случае с Уэхарой. Вот что было возмутительно для меня. На этом конкурсе играли мои студенты, и я не могла быть чрезмерно активной, поэтому ограничилась лишь тем, что не подписала итоговый протокол, который, по сути, касался не моих студентов, а лишь победительницы. Сегодня правила многих конкурсов предписывают вручать первую премию при любом уровне

претендентов на победу. Но я считаю, что если иной раз конкурс останется без первой премии, то это говорит лишь о его престижности. Принимая решение не вручать высшую награду недостойному ее, жюри подтверждает высокие критерии данного конкурса.

— Кстати, вот сейчас вы затронули болезненную тему присутствия педагогов в жюри. Казалось бы, проблема в некотором смысле решается тем, что педагогам запрещено голосовать за своих учеников. Но, согласитесь, это часто увертка, ведь педагоги могут нечестно голосовать за других участников, тем самым помогая своим ученикам.

— Эту проблему пытаются по-разному решить на многих конкурсах. Бывает, что нельзя голосовать даже спустя несколько лет после того, как участник был учеником члена жюри. А на некоторых конкурсах педагогам вообще запрещено сидеть в жюри, если играют их воспитанники.

Но вообще я стараюсь не думать плохо о своих коллегах-педагогах. Понимаете, жизнь устроена так, что иногда те, у кого педагоги оказываются членами жюри, побеждают совершенно справедливо, так как они действительно играют лучше других. Отследить же, кто, где и у кого учится, сейчас решительно невозможно, поскольку огромное количество педагогов дают частные уроки, а организации, которая смогла бы проконтролировать, кто из их учеников становится участником конкурса, где они сидят в жюри, не существует, ведь официальных данных по этому вопросу нет. И потом нельзя забывать, что всегда многое зависит от принципов личности. Бывают члены жюри, ученики которых на конкурсе не играют, но по какой-то причине они вдруг оказываются заинтересованными в победе того или иного участника. А бывает и так: профессор сидит в жюри, а ученику от этого никакой пользы и никакой помощи нет. Все это ставит под сомнение возможность что-либо изменить во всей этой ситуации.

— В начале интервью вы рассказали, как к конкурсу Чайковского готовили вас. А как готовите своих учеников вы сами? Известны слова Бориса Березовского о том, что он победил лишь потому, что вы расписали ему, как сыграть буквально каждый такт его программы. Конечно, таким образом он пытался выразить вам свою благодарность, но все-таки интересны подробности.

— В случае с Березовским моя задача была в том, чтобы указать ему правильное направление в жизни: с такими данными он, конечно, должен был стать серьезным пианистом. Поэтому ему нужна была большая победа, чтобы идти дальше. При этом я не понимала, чего

он сам-то хочет. Он всегда был обуреваем различными фантазиями. Вот эти фантазии в тот момент необходимо было направить в нужное русло, то есть к конкурсу Чайковского, это я и сделала. А если бы он не получил доступ к мировой сцене, вряд ли его фантазии нашли бы свое применение, и это было бы очень обидно. Тем, что он стал действительно большим музыкантом, я очень горжусь. Конечно, у меня была определенная стратегия его развития, но ведь на моем месте каждый педагог действовал бы примерно так же, потому что не заметить его способностей было невозможно. Да, в том, что я его довела до конкурса, есть моя заслуга. Ну а то, что я расписала ему каждый такт, — конечно, поэтическое преувеличение. *(Смеется.)*

— Бывает ли, что ваш студент исполняет какую-то вещь слишком свободно, слишком индивидуально, а вы ему говорите, что если он будет так играть на конкурсе, то вряд ли победит?

— Нет, такого я не говорю моим студентам. Я могу сказать, что какие-то вещи надо играть, как написано, чтобы не было отсебятины, потому что на конкурсе иногда на это смотрят буквально в лупу. Что подчас позволительно сделать на концерте, на конкурсе может привести к провалу.

— Ваш ученик Дмитрий Шишкин уже успел выступить на основных крупных конкурсах — Чайковского, Шопена, Королевы Елизаветы. Что, по-вашему, помешало ему получить на них премию, достойную его таланта?

— Так вот же буквально недавно он получил первую премию на конкурсе в Швейцарии — правда, поделил ее с французским пианистом. У Дмитрия действительно роскошные данные. Я думаю, ему нужно было тщательнее готовиться. Наверное, он понадеялся на удачу и свои возможности, которые его вынесут. По молодости он, видимо, недопонимал того, на что он в принципе способен и чего мог бы достичь. Конечно, он мог бы занять более высокое место и на конкурсе Шопена, и в Брюсселе. Ну что ж, он такой, какой есть. Но он сделал большие успехи в последнее время, многое он сейчас играет очень хорошо.

— А вам не кажется, что в Брюсселе его искусственно подвинули?

— Вы знаете, это неотъемлемый элемент конкурсов, это обязательно случается с кем-нибудь из участников. Всегда кто-нибудь не заслуживает награды, и кто-нибудь не заслуживает поражения. Музыканты с таким талантом, как у Шишкина, должны учитывать вероятность подобного исхода событий. Жюри на конкурсе слушает

многих исполнителей впервые, и о твоём таланте знает лишь твой профессор. Значит, нужно так подготовиться, чтобы ничто не повлияло на твой результат.

— Вы главный критик конкурса Чайковского, но ведь у многих сейчас ощущение, что он возрождается, а престиж его вновь растёт. Или вы так по-прежнему не думаете?

— Я так не думаю. Во-первых, я категорически против того, чтобы конкурс проводился в двух городах. Зачем нарушать традицию? Ведь этого же никогда не было раньше. Во-вторых, я против того, чтобы добавляли ещё и духовиков. Что, разве недостаточно четырех специальностей? Я понимаю, что чем больше финансовых возможностей, тем больше хочется придумать каких-то новшеств. Я, конечно, буду рада, если они привлекут внимание к конкурсу, но сомневаюсь в этом. И потом почему-то про конкурс мало что можно узнать, вся его подготовка пока происходит под покровом какой-то тайны. Но ведь если это действительно престижный конкурс, то как минимум за полгода до начала все должно быть про его организацию известно, и все должно быть открыто, понятно, четко. Впрочем, все это, в конечном счете, не так уж важно. А самое главное для престижа конкурса — это, конечно, высокий уровень участников и справедливое распределение мест. ■

Беседовала Ольга ЮСОВА



© Дерек Прагер/Музыкальный фестиваль в Телави

Событие в зале «Зарядье»

Есть множество пианистов, творческий облик которых единодушно и в каком-то смысле однозначно оценивается большинством современников и потомков: Рихтер, Гилельс, Софроницкий, Плетнев... А есть артисты, чья творческая натура вызывает горячие споры среди меломанов, порождает полярные мнения, всегда, однако, фиксирующие высшую значимость явления и высшее признание в исполнительской среде. Одной из таких фигур, бесспорно, является Денис Мацуев. Многообразие его творческих ипостасей изумляет. Фантастический виртуоз, феноменальный джазмен, тонкий лирик, проникновенный музыкант — и одновременно успешный менеджер, талантливый организатор, яркий общественный деятель. Его имя — мировой бренд, а в нашей стране оно известно даже далеким от музыки людям. Прекрасно, что во время тотального засилья массовой культуры одним из символов современного российского искусства на мировой сцене является наш соотечественник-пианист.

Популярность его необыкновенна. Но каково жить, творить и духовно развиваться в условиях, когда каждый шаг и творческий эксперимент становится предметом обозрения миллионов людей, часть из которых не мыслит критически и готова всегда бить в ладоши от восторга, а часть выискивает подтверждения своим далеким от позитива выводам? Это под силу лишь личности очень сильного духа, таланту



© Лилия Ольховая/«Зарядье»

грандиозного масштаба. Мой краткий отклик на состоявшийся 28 января сольный концерт Д. Мацуева в новом превосходном зале «Зарядье» претендует не на объективность, а лишь на субъективную честность перед самим собой.

Программа клавирабенда была бескомпромиссной в выборе шедевров: Соната № 3 Бетховена, Вариации на тему Корелли Рахманинова, Баллада № 4 Шопена, «Медитация» Чайковского, Соната № 7 Прокофьева.

Естественно, открыло вечер сочинение немецкого классика. Первое впечатление от артиста — не игра, не интерпретация, а особая энергетика. Она сродни солнечному свету, мгновенно пронизывающему пространство. Внимание (и слуховое,

и зрительное) становятся надежно прикованным к источнику этой необыкновенной энергии. К слову, именно поэтому звукозапись никогда не заменит живые выступления.

Первая часть бетховенской сонаты получилась яркой, бравурной, стремительной и очень энергичной. Ощущению сильной устремленности течения музыки способствовало отсутствие экспозиционной репризы. В то же время в этой скоротечности не всегда удавалось заметить блеск интонационных подробностей, в избытке наполняющих текст. Вторая часть получилась, пожалуй, самой удачной — полной душевной тонкости, одухотворенности и абсолютной естественности в развертывании композиции. Скерцо и финальное

Allegro прозвучали в том же ключе, что и первая часть — смело, блестяще, в едином движении.

В целом соната Бетховена сохранила свой дух традиционности и аутентизма. А поиски и эксперименты начались со следующего сочинения — «Вариаций на тему Корелли». Привычная тихая суровость интровертной и строгой темы уступила место лиричности и субъективной сиюминутности. Средневековая мелодия была исполнена в романтическом духе с его агогикой и эмоциональностью. Этим был снят эпохальный (в прямом смысле) контраст в стилистике темы и последующих вариаций, который все же играет в драматургии определенную роль. Зато градус контрастов (динамических, темповых, образных, эмоциональных) в дальнейших номерах цикла был весьма высок, особенно в виртуозных разделах с их бурной и всепоглощающей энергетикой.

Неожиданно ярким впечатлением стало исполнение Четвертой баллады Шопена. Вот где была духовная чистота и сила, высокая простота и тонкость, мера и вкус. При этом хрестоматийным назвать исполнение сочинения Шопена нельзя. Мацуев остался верен себе. И может быть именно поэтому Четвертая баллада стала безусловной удачей пианиста, явлением, которое наполнило вечер бесценным творческим опытом.

Чудесно прозвучала и «Медитация» П. И. Чайковского — сочинение, написанное в последний год жизни композитора, наполненное жизненным любием, светом, добротой.

Музыка Прокофьева — известный «конек» Мацуева. Исполнение Седьмой сонаты лишь сильнее утвердило этот тезис. Не хочется жонглировать банальностями, но придется: первая и вторая часть прозвучали блестяще! В этой музыке, казалось, нашли самое выгодное

применение все черты творческого облика Мацуева: тяга к контрастным сопоставлениям, взрывная экспрессия и в то же время способность погружаться в глубокие музыкальные медитации, невероятное владение нюансом «*piano*». В упоительной тишине «брожения» по фантастическим мирам Прокофьева зал словно застыл в безмолвии и оцепенении. Лишь система кондиционирования воздуха назойливо пыталась составить конкуренцию артисту.

При всей, казалось, идеальности исполнения сонаты, прозвучала она необычно. Почти полным отсутствием перерыва между частями (фактически они исполнялись *attacca*) пианист превратил сонату в своеобразный моноцикл. Но особенно отличался от привычных слуховых «предустановок» финал. Он был весь решен в виде постепенного накопления и нарастания динамики и энергетики в едином движении. Начавшись почти тихо,



© Лилия Ольховая/«Зарядье»

в заключительных тактах он звучал на fortissimo. Это было crescendo длиною в финал сонаты. Вспоминается исполнение С. В. Рахманиновым марша Ф. Шопена из си-бемоль минорной сонаты, который он также начинает словно издали и постепенно «приводит» похоронную процессию к наблюдателю. В Прокофьеве — другое. Но и такое прочтение имеет право на существование, хотя автору этих строк оно не показалось убедительным. Слишком много подробностей и монтажно сменяющих друг друга образов в этом финале, чтобы их всех положить на алтарь

грандиозного crescendo. И тем не менее, трактовка Мацуевым финала сонаты была не просто весьма интересной, но по-своему незабываемой.

Таков был конец программы. Шквал аплодисментов, стоящая публика и сотни «Браво!». Дальше — бисы.

Первой прозвучала «Музыкальная табакерка» Лядова. Дальше были Экспромт Шуберта Ges-dur и знаменитый этюд dis-moll Скрябина. В этих романтических бисах игра Мацуева была именно такой, какой часто не хватает его критикам: тонкой, деликатной, аристократичной.

Публика не отпускала артиста. Будто в раздумьях опершись на рояль, Мацуев «придумал», что сыграть: «В пещере горного короля» Грига — идеальный выбор для последнего биса.

Общаясь с коллегами-музыкантами после концерта, я слышал разные оценки клавирабенда. И был в том абсолютном большинстве, которое и в следующий раз будет стремиться попасть на концерт Дениса Мацуева — большого художника и артиста мирового класса. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

Самарские акценты

Сила убеждения

*...Он что, издевается?..
...талант иногда раздражает,
профессионализм убеждает всех...
(Из разговоров членов конкурсного жюри)*

Но дело даже не в том, что Андрей Коробейников обладает профессионализмом. Ведь филармонический слушатель так горячо принимает его игру не за количество и качество вовремя сыгранных нот (точность попадания в которые приближается к абсолютной). Нетривиальность решений также вряд ли способны оценить рядовые слушатели. Любят его игру за другое — за искренность интонации, за готовность делиться, за ораторский пафос и горячность выражения, за тонкость лирического высказывания, за отвагу и доблесть подлинной виртуозности. И все эти замечательные качества проявляются в интереснейшей личности, черты которой каждый может узреть в звучащей музыке. Для профессионала же многое в игре Коробейникова сомнительно и при детальном разборе стилистически не аутентично. Но это ведь при разборе детальном,



то есть в результате неких аналитических операций, которые во время концертного выступления артиста могут сыграть с экспертом злую шутку.

В то время, как слушатели захвачены происходящим на сцене, аналитик тяжело страдает, слыша прерывистое дыхание фразы, нарушенные

акцентуацию и громкостную динамику, тоскует в моменты затяжных длиннот или внезапных всплеск кульминаций, протестует против непривычных темпов и агогики, почти заболевает от невыносимого *rubato*. Причиной тяжких страданий аналитика следует признать отсутствие способности отрешиться от привычного. Привычное когда-то было новым, свежим, небывалым. Но всякая новизна со временем выцветает, а иногда лишается и своего содержания, сохраняя лишь внешнюю оболочку. За нее-то подчас мы и держимся, видя в ней твердую опору от разрушительных экспансий ненадежных, как нам кажется, смысловых построений.

8 декабря 2018 в концертном зале Самарской филармонии Андрей Коробейников исполнил Второй фортепианный концерт С. В. Рахманинова с Академическим симфоническим оркестром Самарской филармонии под управлением Михаила Щербакова. В одном из интервью, отвечая на вопрос о своих необычных темпах в исполнении этой музыки (критики не раз отмечали нетривиальность его трактовок), Коробейников назвал эталонным авторское исполнение концерта. Пианист, впрочем, оговорился, что нельзя копировать рахманиновскую игру, а нужно руководствоваться духом интерпретации. Если мы обратимся к авторскому исполнению концерта, то с удивлением обнаружим, что когда-то эта музыка звучала совсем иначе, чем теперь (известны два исполнения с Филадельфийским оркестром под управлением Леопольда Стоковского 1924 и 1929 годов). Сергей Рахманинов играет свой второй концерт только 30 минут за счет сглаженности контрастов (в том числе и темповых) между темами активного характера и темами лирическими (в наши дни пианисты играют его от 34 до 37 минут). Исполнение автора чрезвычайно субъективно по тону высказывания, мы слышим

речь от первого лица, будто слышим рассказ о себе. Все, что приписывают рахманиновской музыке — красочная пейзажность или тончайший лиризм, эпичность или даже былинность, кипучая энергия или мощь объемнейших кульминаций — все было и в авторском исполнении. Но не это главное. Главное — исповедальный тон, и при этом какая-то странная интровертность. Олимпийским покоем веет от каждой темы, будь то суровая тема главной партии первой части или «батальная сцена» финала, будь то лирическая мелодия второй части или виртуозная арабеска каденции. Будто мы говорим с человеком и в какой-то момент понимаем, что он нас не видит. Вернее, в этот момент собеседник видит то, что отразившись в его глазах, повергает нас в состояние мистического страха от приоткрывшегося мирового смысла. В эту минуту будто дыхание вечности мимолетно касается нашего сознания.

За десятилетия многочисленных интерпретаций второго рахманиновского концерта тысячами пианистов пейзажность превратилась в изобразительность, лирика в чувствительность, энергия действительности уступила место подчас выхолощенной виртуозности, эпос забронзовел и покрылся толстым налетом имперского величия (все это можно встретить в исполнениях не только отечественных музыкантов). Конечно, все вышесказанное — предельное обобщение, но тенденция, согласитесь, имеет место быть. Когда-то знаменитый пейзажист Исаак Левитан сетовал: «Мы еще не вполне владеем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду и небо; все отдельно, а вместе, в целом это не звучит». В музыке и в игре Рахманинова подобная связь была достигнута. Отсюда и мягкие переходы от состояния к состоянию, и «текущая гармония», сотканная из множества проходящих

и вспомогательных звуков, и фигурации, рожденные из мелодии, и подголоски, сплетающиеся в дышащую полифонизированную ткань. И все это связует неумолимо строгая ритмическая дисциплина. Конечно, никто в здравом уме не будет копировать рахманиновскую игру, понимая, что это попросту невозможно. Но вот почувствовать дух, попытаться понять внутренний смысл музыки, понять свойства ее внешней красоты, принять ее и сделать своей — такая задача, вероятно, была у Андрея Коробейникова. В его исполнении Второго фортепианного концерта что-то было ожидаемо, много было и непривычного. Необычно медленные аккорды вступления, всплывающие мелодические тоны в фигурациях сопровождения главной партии, «заторможенность» побочной партии, устремленность кульминации *Maestoso* (*Alla marcía*), каждый краткий мотив исполнялся с активной атакой начала и тут же стихал. Начало второй части звучало очень сдержанно, но как бы с прерывистым дыханием. Взволнованность триолей не мешала внутреннему покою мелодии в неспешно раздвигаемой горизонтальной перспективе. Как это у Есенина?.. «...не видеть конца и края...» Фигурация фортепиано, обтекающая тему сначала флейты, затем кларнета, исполнялась чрезвычайно выразительно, обнаруживая мелодические аллюзии иных лирических тем. Все вкупе рождало сложное ощущение пространства, покоя и вместе с тем щемящее пронзительное чувство: «...только синь сосет глаза...» Продолжая тему с ремаркой *espressivo*, пианист избрал штрих отдельного исполнения каждого тона мелодии (почти стук!) Движение было не просто медленным, а как бы затрудненным, или как сказали бы встарь косным. Слушать это было и больно, и мучительно. Вспомнилось восклицание Льва Толстого: «Музыка! Чего

ты хочешь от меня!» И далее много своеобразных ускорений и замедлений в прихотливом движении музыкального времени. Но везде у Коробейникова рахманиновская «волна» мелодии: начинаясь как бы с гребня, тема, лениво откатываясь, убегает, теряя силу. В музыку финала пианист бросился как воин в разгар битвы, в самое пекло сражения. Все чеканные узоры виртуозных арабесок, составляющих тему, были предельно ясны и точны. Столько в звуке было стали, звона, холодного блеска, скачки неистовых ритмов, что пришлось на ум блоковское: «...В степном дыму блеснет святое знамя и ханской сабли сталь... И вечный бой! Покой нам только снится. Сквозь кровь и пыль... Летит, летит степная кобылица и мнет ковыль...».

Второй фортепианный концерт Рахманинова в исполнении Андрея

Коробейникова произвел довольно сильное впечатление на слушательскую аудиторию Самарской филармонии. Конечно же, это был явный успех! Можно по-разному относиться к новациям музыканта, но абсолютно неотразимы два аргумента в пользу его игры — это профессионализм самой высшей пробы и поразительная художественная убедительность интерпретации. Андрей Коробейников принадлежит к тому типу музыкантов, которые обладая внутренней свободой, имеют потребность реализовать эту свободу за рамками канона, так сказать. Он, разумеется, не разрушитель традиции, не ниспровергатель устоев. Но стремление по-своему услышать, смело дойти до сути, не оглядываясь на возможные побочные эффекты, раздвинуть стилистические границы, а в чем-то и оспорить традицию

отличает Коробейникова от других музыкантов, выделяет его из целой плеяды замечательных российских пианистов молодого поколения. Одним из свойств, которое всегда подкупает слушателя, является общительность, открытость к диалогу. Другое важнейшее качество исполнения — абсолютная убежденность в своих интерпретационных решениях. Этими качествами Андрей Коробейников наделен в избытке. И слушатель с благодарностью откликается на такое к себе доверительное отношение, с готовностью принимает свежий в своем неожиданном звучании музыкальный образ, предложенный музыкантом. Так вечно новое вино гениальной музыки вливается в новые мехи интонационных решений, найденных смелым и убежденным интерпретатором. ■

Феноменальный виртуоз

*«Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу»*

Гениальный композитор Александр Скрябин не был столь же одаренным поэтом. Поэтому словесное изложение мысли, владевшей творящим художником, покрыто неким флером расплывчатости, не точно по смыслу и не конгениально его сочинению — Пятой фортепианной сонате. Однако, оно все же способно направить интерпретаторскую мысль по верному пути, придать мощный импульс энергии выражения, погрузить в таинственную архаику первобытных шевелений сущего, наполнить светом и предельной скоростью фантастический полет звучащей мысли. Скрябин любил говорить о математически точном расчете в процессе сочинения музыки: «У меня комар



© Франсуа Сеше

носу не подточит!». Не смотря на все безумие и кажущуюся импровизационность, спонтанность звуковых построений, ими управляет мощное формообразующее начало. Это начало способно само задать вектор в построении архитектоники произведения, очертить границы образа, фантастическое и мистическое заключить в совершенную форму художественного. Скрябинский эпиграф к сонате можно было бы написать и на воображаемом титульном листе клавирабенда, состоявшегося 12 декабря 2018 г. в Самарской филармонии. В концерте прозвучала музыка Балакирева, Лядова, Рахманинова, Скрябина. Исполнением скрябинской Пятой сонаты завершал программу своего выступления феноменальный виртуоз Борис Березовский.

Одним из синонимов феноменального иногда считают явление, не поддающееся описанию. В самом деле, очень трудно определить то впечатление, которое произвела игра музыканта. Разве что слово «беспрецедентное» приходит на ум. И дело не только в фантастической скорости, предельной точности, тонкости *pianissimo* и титанической силе *fortissimo*, в качестве тихих звучностей и невероятно объемных кульминациях. Дело в другом. За всеми этими качествами виртуозной игры стоял некий смысл, который смутно угадывался в танцевальных жанрах и своеобразном ориентализме музыки Милия Балакирева, в исполненных тонкостью чувства зарисовках Анатолия Лядова, в «пейзажах» Сергея Рахманинова, в фантастическом мире Александра Скрябина. Кое-что открылось и немного стало понятным по завершении концерта, который продолжился вдруг неожиданным перформансом. В нем с откровенностью революционного плаката и русского лубка была явлена простая и известная мысль об истоках музыкального, да и всякого другого творчества.

Все мы помним слова родоначальника русской профессиональной музыки Михаила Ивановича Глинки: «Народ создает музыку, а мы, композиторы, только аранжируем ее». Мысль простая, но не всегда очевидная. В самом деле, как связаны с этим истоком сочинения композиторов, представляющих не только свой профессиональный цех, но и образованное сословие, а иногда и принадлежность к аристократии. Кажется, на разных полюсах музыки находятся фольклор и профессиональное искусство. Где народные мелодии и пляски, трудовые и праздничные песни, свадебные обряды и погребальные плачи? А где рафинированность лядовских миниатюр или мистика скрябинских сочинений, тонкая пейзажность и сложная душевная рефлексия рахманиновской музыки?..

Перед исполнением одного из бисов — Сказки Н. Метнера — пианист процитировал эпиграф к пьесе из Ф. Тютчева: «...Когда, что звали мы своим, навек от нас ушло...». И таким пронзительным чувством то ли вины, то ли беды дохнуло от этой музыки. Чувство острой ностальгии по невозвратимому рождали эти звуки. И ведь град Китеж — это не только литературная метафора, это образ ушедшего навсегда идеала и тоска по нему, стремление хоть в чем-то вернуть утраченное. Взыскание его характерно, пожалуй, для всякого большого русского художника. Для каждого мир алкаемый не здесь, а в далеком прошлом или в чаемом будущем.

...Культура профессиональных европейских форм и способов изложения лишь оболочка тех древних импульсов, исторгавших звук из всего окружающего, испытывающих неизбывную потребность в организации звука для помещения в него смысла, находящихся поэтические, хоть и дикие подчас звучания для выражения ужаса и восторга перед самой

жизнью и ее всегдашним спутником смертью. Преодоление бессмысленности существования посредством своего голоса, своего слова, своего дыхания, ритма самой жизни рождало те звуки, которые не умерли во тьме, но живут в нас. Понимаем ли мы это или нет, принимаем ли или отвергаем такую мысль, звуки эти питают музыкальное творчество и по сей день, хотя и кажется, что мы безнадежно оторвались от своих корней.

Эти корни у всех, вероятно, общие. Жанры, представленные в концерте Бориса Березовского, относятся к различным национальным «ветвям» гигантского дерева европейской музыкальной культуры, хотя и принадлежат перу исключительно русских композиторов. Здесь польская мазурка и итальянская баркарола, кабардинская пляска и французский ноктюрн. Здесь афористичная прелюдия и пейзажный музыкальный момент, полное жизни скерцо и напряженная в своей драматургической плотности соната. Борис Березовский обладает способностью к поистине гигантским построениям. Концерт, длившийся более двух с половиной часов, был так выстроен, что казался совсем небольшим по времени, хотя и грандиозным по впечатлению и художественному результату. Бисы, перемежавшиеся пением фольклорного ансамбля «Вольница» (явная импровизация Березовского), составили целое отделение (девять «полновесных» номеров). Артисты ансамбля пели не фольклор, но авторскую музыку (среди прочего песню на стихи И. Анненского «Среди миров, в мерцании светил»). Тем не менее, стилистический контраст с миниатюрами Скрябина, Сказкой Метнера и «Петрушкой» Стравинского был разительный. И, странное дело, общность высказывания тоже была, причем весьма органичная. «Среди миров...» звучала сразу после

скрябинской мистической лирики, казачья песня после метнеровской Сказки, лубочность шуточной песни отозвалась в «Петрушке». Перед этим были два часовых отделения — не слишком привычная продолжительность концерта по нынешним временам.

Произведения Балакирева и Лядова, к сожалению, редко звучат с концертной сцены. А ведь они не просто достойны этого. Исполнение Бориса Березовского поставило их в один ряд с титанами русской музыки не только в программе концерта, но и уравнило в правах на внимание слушательской аудитории. Причем их музыкальные образы никак не уступали по силе воздействия известнейшим сочинениям Рахманинова и Скрябина. Причиной тому, безусловно, интерпретация большого художника, а не только поразительного виртуоза. Звуковые картины балакиревских пьес (которые трудно назвать миниатюрами, это весьма развернутые сцены) как бы исподволь готовили явление на сцене восточной фантазии «Исламей». Последняя была сыграна в таком темпе, в каком ее не играет никто. Казалось, искры летят от быстрых ударов исчезающих в запредельном движении ног танцора, зажатый в зубах кинжал сияет сталью. Кабардинская пляска несет вихрем, лишь на краткий миг сменяясь обаятельнейшей серединой, слегка туманящейся печалью минорного лада.

Пьесы Лядова стали и стиливым и образным контрастом балакиревской музыке. Баркарола и четыре прелюдии в исполнении Березовского представили совсем иной мир. И везде какая-то удивительная свобода и непосредственность выражения в игре музыканта соединяли, казалось бы, несоединимые вещи — тонкую рафинированность чувства и все тот же народный источник мелоса, общий

музыкальный язык эпохи и генетическую связь его со всем предшествующим.

Виртуозные возможности Березовского позволили создать чрезвычайно объемные и выразительнейшие пейзажи Музыкальных моментов Рахманинова. Чувство беспросветной тоски, навеянное картиной метели (e-moll), сменилось обреченным состоянием — пением-сказанием в духе народного плача (h-moll), продолжилась восторгом перед штормовой стихией бурного моря (e-moll). Завораживающее пение сирен (Desdur), влекущее в таинственную дымку тишины, венчала картина внешних вод (C-dur), прекрасная в своем стремительном и буйном потоке повседневной жизни.

Все второе отделение было посвящено музыке Александра Скрябина. Этюды ор. 42 и ор. 65, Поэмы ор. 32, Хрупкость, Загадка и, наконец, Соната № 5 представили целую вереницу скрябинских образов. После мощного и полнокровного звучания рахманиновской музыки трудно было переключиться на токи, исходившие от иного полюса русского духа. Трудно слушателю, но не исполнителю. Борис Березовский будто не чувствует бездну, разделяющую творения двух столь разных художников. Он спокойно переступает непроходимую грань и оказывается в иллюзорном, фантастическом мире, наполненном касаниями, свечениями, экстравагантностями. Прихотливые смены состояний, от еле слышных звучностей и даже мерцаний до гигантских кульминационных волн, наполняющих до краев тысячный зал, от хрустальных гирлянд будто и не фортепианной природы до головокружительных яростных бросков в пылающую бездну, от темного пламени шевелящихся сгустков первобытного вещества до сияющей короны солнечных протуберанцев — весь космос скрябинской музыки

предстал перед изумленным слушателем во всем своем грандиозном блеске и величии, вмещающий в себя и тонкую одухотворенность и нежную хрупкость.

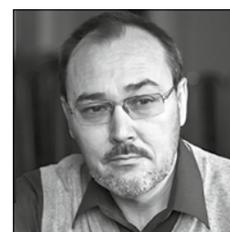
Как же далек фантастический мир Скрябина от фольклора! Насколько не приложимы к его искусству слова Глинки: «Музыку создает народ!» Но, смею вас уверить, скрябинская музыка без глубинных генетических связей с все тем же истоком — народной музыкой не прожила бы и года после ухода из жизни автора. Эти связи странным образом отозвались в духе русской революции (музыка Скрябина звучала не только в дни советских праздников, но и в будни). Идеи, заключенные в звуковых образах Скрябина, опосредованно соотносятся с тонким психологизмом российской словесности и с дерзаниями авангарда, переключаются с поэзией Серебряного века и резонируют с идеями русского космизма. Борис Пастернак сказал однажды, что в музыке Скрябина часто слышно, как люди в его время одевались, как и что говорили, как обращались друг с другом. Это, вероятно, касается не только скрябинской музыки. Художник ведь всегда свидетель. Но при этом он всегда и наследник. Его звуками, его искусством через всю толщу культуры говорит сама земля, сам человек, сама жизнь...

Концерт Бориса Березовского стал огромным событием для самарской публики. Феноменальный виртуоз закончил концерт беспрецедентным представлением: полотно классических мастеров поместил в обрамление лубочного «багета». Сама необычность завершения клавирабенда, для которого характерны довольно строгие традиционные рамки возможного, вряд ли кого-то смутила. Впечатление от прозвучавшей музыки было настолько сильным, глубоким и цельным, что мы оказались способными после исполнения произведений русской



© Михаил Пузанков

классической музыки пережить явление на сцене фольклорного ансамбля. Так Борис Березовский по-своему объяснил свое представление о музыке как таковой, своеобразно прокомментировав известную сентенцию классика русского музыкального искусства. ■



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.

Моменты откровений

24 декабря 2018 года в рамках XIII Международного фестиваля «Лики современного пианизма» в Концертном зале Мариинского театра состоялся сольный концерт Алексея Володина. В программе — Музыкальные моменты и обе фортепианные сонаты Рахманинова. В своих интервью Володин подчеркивает, что не играет то, что не любит. Сольная рахманиновская программа, представленная в Петербурге, стала своеобразным промежуточным итогом: до этого она целиком

исполнялась в Московском международном Доме музыки в ноябре 2018 года, а также в разных ее комбинациях за рубежом. В частности, Шесть музыкальных моментов, с которых пианист начал свое выступление в этот раз, были исполнены и записаны на диск еще в 2004 году в Мюнхене.

Гибкая фразировка, тонкое *rubato*, мягкие обволакивающие басы, ажурная вязь пассажей Первого музыкального момента *b-moll* у Алексея Володина обнаруживают далекое, но ощутимое родство с ноктюрнами Шопена. Интенсивность

развития при его постоянной незавершенности и невысказанности «до конца» рождают эффект разомкнутого, открытого финала этой элегической пьесы: в варьированной репризе все словно поглощается дымкой времени. Музыкальный момент *es-moll* — сфера фантастических образов. На первый план исполнитель выводит образную характерность, преисполненную болезненной, почти наважденческой тревогой и неожиданным inferнальным сарказмом. Экспрессивная двойственность и отчетливо проявленная диссонантность Второго

музыкального момента у Володина здесь во многом связаны с особым вниманием ко «вторым планам» и наделянием их новыми смысловыми значениями. Партитурное слышание фортепиано — «визитная карточка» исполнительской индивидуальности Алексея Володина. Драматургическим центром цикла стали Третий и Четвертый музыкальные моменты. В музыкальном моменте h-moll Володин полностью уходит от распространенной «концептуальной» интерпретации и ложной многозначительности. Это некий взгляд на событие со стороны. В результате — большая строгость и объективность высказывания. Единство эмоционально сгущенной звуковой материи h-moll'ного музыкального момента лишь иногда прерывается у Алексея Володина исступленными, почти «кровотокающими» кульминациями. Четвертый музыкальный момент e-moll становится смысловым продолжением предыдущей пьесы: длительно сдерживаемое, скорбное чувство словно вырвалось на свободу, трансформировавшись в безудержную стихию. До предела сжимая музыкальное время, вопреки открытой эмоции, он все же не дает слушателю полной уверенности в ликующей апофеозности финала. Островком безмятежного покоя и тихой созерцательности явился Музыкальный момент Des-dur — апелляция к гедонистическому мироощущению и чувственной красоте. Шестой музыкальный момент C-dur возвратил слушателя к активной действительности. Динамические подъемы и спады, их протяженность и убедительное выстраивание пианистом кульминационных зон явились воплощением идеи непрерывного обновления жизненного цикла.

Вторую сонату b-moll Алексей Володин начал играть почти сразу, не дожидаясь окончания аплодисментов, мощным энергичным



броском. Он представил слушателю вторую редакцию этого сочинения. Спорной является точка зрения, что соната в редакции 1931 года больше «выиграла» по сравнению с первой, написанной в 1913 году. Но выбрана была именно поздняя редакция. У Володина Вторая соната по сцепленной монолитности формы приблизилась к жанру поэмы, став фортепианным эквивалентом «Колоколов». В своей интерпретации пианист добивается различных эффектов колокольного звона (звучание набатного колокола в разработке первой части, нежный малиновый звон во второй). Особый контраст в первую часть внесла побочная партия. Алексей Володин играет ее чистым, полностью освобожденным от чувственности, кристальным звуком. Вторая часть сонаты была исполнена преимущественно на piano и pianissimo — как сакральный, поражающий своей предельной искренностью, очищающий монолог. Заключительный E-dur после главной политональной кульминации прозвучал упоительно долгим, оживающим себя неизбежным прощанием. В виртуозном финале Второй

сонаты, сыгранном победно экстатически, пианист дал публике возможность небольшого эмоционального отдыха перед огромной внутренней работой, которая ожидала ее во втором отделении.

Итогом концерта стала Первая соната d-moll. Сочинение, которое было почти не принято современниками Рахманинова. Штатм оказался настолько жизнестойчивым, что и сегодня эта соната вызывает многочисленные споры и дискуссии: считается несовершенной по композиторской письменности и технически перегруженной, финал нередко исполняется с купюрами.

Но очевидно, что выбор композитором тональности d-moll не случаен. Отметим, что Первая симфония, Третий фортепианный концерт, Элегическое трио «Памяти великого Художника», Вариации на тему Корелли, написанные в указанной тональности, — это своеобразные «рубежи» в биографии и творчестве композитора. Первая соната, пожалуй, одно из наиболее интимных высказываний Рахманинова (несмотря даже на его собственную критическую оценку сонаты,

о которой мы узнаем из дрезденского письма Н. Морозову). Это особый, герметично замкнутый в себе мир. Появление именно такого сочинения в эпоху Серебряного века было очень симптоматичным. Нельзя не отметить ее эмоциональную общность с Сонатой g-moll op. 22 Метнера (1910) и Первой сонатой d-moll op. 6 Мясковского (1907). Общим между ними является также некоторая линейность, графичность музыкального языка и кварто-квинтовая архаическая интонация, ставшая символом рубежа столетий и отдельным, как бы «персонифицированным» образом. Достойное внимания интонационное родство Первой сонаты с неопубликованным Этюдом-картиной d-moll (1911). В своей интерпретации Алексей Володин подчеркивает особую значимость квинтового элемента вступления, который — как сквозная идея — будет так или иначе появляться во всех трех частях сонаты. Вплоть до того, что пианист позволяет нисходящей пустотно-зыбкой квинте, завершающей первую часть, звучать до тех пор, пока она не исчерпает себя полностью со всеми обертонами и не растворится в тишине — в этом «звучащем» символе. Невольно вспоминается многозначный «Silentium!» Тютчева... Предельная интровертность, интеллектуализм, строго выверенный баланс между разумом и чувством, артистизм, лишенный аффектации и любых внешних ухищрений — черты исполнительского стиля Алексея Володина, которые наиболее ясно проявили себя в Первой сонате. Преодоление рахманиновского времени с его удерживающей силой становится одним из основных условий интерпретации этого сочинения. Таковыми являются в исполнении Алексея Володина балансирующая, неустойчивая главная партия первой части и весь финал сонаты. В побочной партии, звучащей наподобие знаменного

распева, пианист вновь окутывает слушателя теплом плотной звуковой ткани. Вторую часть исполнитель предвосхищает в коде первой, выполняющей роль своеобразного эпиграфа. «Время-действие» здесь постепенно уступает место «времени-состоянию», как переход от внешней активности к внутреннему самопогружению, своеобразной визионерской отрешенности. Но «время-состояние» у Алексея Володина лишено статики: это наполненная дыханием живая субстанция. Финал Первой сонаты — масштабное эпическое фортепианное полотно, требующее от исполнителя максимального приложения душевного и физического ресурсов. И чем сложнее оказывается внутреннее личностное сопротивление — противоречие между сильным разумом и хтонической, разрушительной по своей природе, энергией, тем более убедительной, идущей словно бы вопреки представляется сама интерпретация. В третьей части Алексей Володин демонстрирует блестящее владение формой и неугасаемое эмоциональное напряжение. Ритм для него — формообразующий элемент. Пианист максимально его заостряет, делая жестким, собранным, но внутренне кипящим и очень возбужденным. Изумительной по красоте явилась новая тема, появляющаяся в финале после хорального эпизода: Володин находит бесплотный, ирреальный звук, рождающий возможную аллюзию. Исходя из условной фаустианской программы Первой сонаты, этот эпизод можно определить как явление призрака Маргариты Фаусту в сцене Вальпургиевой ночи. Фактурная разреженность и подчеркнутая пианистом щемящая пронзительность мелодического голоса в верхнем регистре олицетворяют мечту, близкую и далекую одновременно. Еще более контрастной по отношению к образу гетевской «Ewig-weibliche»

оказывается вторгающаяся тема Dies irae; у Володина необычайно волевая и сильная в своей материальности. Распространено суждение, что финал завершается чем-то вроде утверждения жизни после смерти. Подтверждение тому — появление побочной партии из первой части в коде финала. Однако ее «вбивающий» B-dur невольно заставляет провести параллель с таким же по своему эмоциональному накалу финальным D-dur'ом Пятой симфонии Шостаковича или финалом Восьмой сонаты Прокофьева, где мажор становится подобен «оборотническому» перевертышу. Однако Алексей Володин своей интерпретацией не дает готовых, «авторитарных» ответов и не подавляет волю слушателя, оставляя свободное пространство для его собственного размышления. Исполнение Володина подобно зеркалу — что захочешь, то в нем (в себе) и увидишь. Но в глубинных тайниках собственного «я», смотрясь в это зеркало, вдруг осознаешь, что внутренний апокалипсис — необходимое, отчаянно желанное, но недостижимое благо...

Эпилогом концерта стали три биса: «Сказка» e-moll из op. 34 Метнера и два Этюда-картины Рахманинова fis-moll и h-moll (op. 39). Печаль одиночества и вечного пути приравняются к совершенству жизни, которое всегда иллюзия, а истинной истиной в искусстве становится не утверждение, но ее сокрытие. ■



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница
Нижегородской консерватории.

A portrait of a man with short brown hair and light blue eyes, wearing a dark blue blazer over a light blue button-down shirt. He is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression. His hands are clasped in front of him. The background is a blurred, warm-toned interior.

**Андрей
Коробейников:
«Искусство
должно быть
магнетичным»**

Андрей Коробейников — человек больших дел и организатор глобальных музыкальных акций, даром что и помимо этого он много концертирующий солист. Периодически он преподносит публике какой-нибудь крупный проект в виде серии концертов, объединенных общей концепцией. Иногда такие проекты возникают на стыке разных видов искусства — например, музыки и поэтической декламации. А иногда Андрею достаточно и одной музыки, чтобы через всю серию выступлений провести некую важную идею. Впечатление иной раз такое, что камерная атмосфера и салонный характер музицирования привлекают его в меньшей степени, нежели концертный марафон перед большой аудиторией. Впрочем, и произведения скромного формата могут волей Андрея составить огромный цикл, решающий масштабные просветительские задачи. Предметом его внимания может стать любая художественно полноценная концепция: новый взгляд на творчество одного и того же композитора, образная и идейная общность произведений искусства одного исторического периода, духовная и интеллектуальная близость творцов разных эпох. Истинно просветительский характер этой деятельности заключается в том, что часть своих крупных проектов Андрей осуществляет не в Москве, а в филармониях российских городов. Так в Нижнем Новгороде в 2012 году он организовал исполнение цикла из пяти концертов «Рахманинов и XX век: неожиданные параллели», в 2013 году — марафон из пяти концертов «Бетховен. Живой».

С тех пор прошло шесть лет, и пианист вернулся к идее бетховенского цикла концертов, сыграв все произведения композитора для фортепиано с оркестром с дирижером Александром Скульским и оркестром Нижегородской филармонии. Но, конечно, главным достижением Андрея Коробейникова в заканчивающемся сезоне стал другой масштабный проект — исполнение в Москве всех романсов Сергея Рахманинова совместно с выдающейся певицей Яной Иваниловой.

Андрей активно проявляет себя в разных видах интеллектуальной деятельности помимо музыки: кроме того, что он дипломированный юрист и большой знаток права, он еще и утонченный поэт, а также блогер с острым взглядом на российскую жизнь в целом и русского человека в частности.

— Андрей, исполнив шесть лет назад в Нижнем Новгороде громадный бетховенский цикл, вы, как выяснилось, не сыграли Пятый концерт, а дебютировали с ним совсем недавно. Интересно, что концерт был написан в период перемен в мировоззрении композитора, когда он разочаровался в Наполеоне и вновь проникся симпатией к абсолютной монархии. Как все это отразилось в музыке, по-вашему?

— У Бетховена лишь отдельные сочинения непосредственно связаны с фактами его жизни. В основном же, чем тяжелее было его существование, чем мрачнее мысли, тем светлее музыка, написанная в тот же период. Я понимаю, что для околomuзыкальной общности слова о Пятом концерте «C'est l'empereur!» эффектны и что-то значат, но суть этой музыки, конечно, в другом. Трудность и величие концерта в том, что его музыка абсолютно надчеловечна, она устремлена

в небеса, и человеческая матрица отражена в ней лишь в качестве проекции, а не явлена зримо и вещественно. После репетиции мы разговаривали с Александром Михайловичем Скульским, и я сказал ему, что Стэнли Кубрик к своей «Космической одиссее» вовсе не ту музыку подобрал, а туда хорошо подошла бы музыка Бетховена.

— Зато он слишком уж «хорошо» подобрал ее к «Заводному апельсину», где главный отрицательный персонаж просто помешан на Бетховене.

— Да, но в «Космической одиссее» у него Штраус звучит так часто, что мне захотелось услышать там первую часть Седьмой симфонии, Пятый концерт и даже Концерт для скрипки. Когда играешь его на сцене с оркестром, то ощущение космического полета, какого-то надбытия тебя переполняет, и музыка концерта воспринимается уже как аллегория законов высшего мира, как трансцендентное явление.



— **Правильно ли я поняла, что земной аспект и верноподданныческий пафос этой музыки вы отрицаете?**

— Я думаю, ее содержание гораздо выше всего земного.

— **Но ведь Бетховен иногда посвящал свои произведения вельможам, от которых зависел материально.**

— Все это так. Я бы сказал, что в этом произведении совпадают два противоположных начала, если судить по-земному: и абсолютная свобода, и абсолютная власть. Да, тогда было принято посвящать произведения вельможам или императорам: Hammerklavier композитор

посвятил эрцгерцогу Рудольфу — видимо, рассчитывал получить солидный гонорар за большую сонату. А Третью симфонию — Наполеону. Но она выше и шире самой личности Наполеона, и это хорошо слышно в музыке с первых же нот.

Произведения Бетховена раннего и среднего периода мы обычно играем, вовлекаясь в повествование, что ставит задачу сыграть человечно. А вот в Пятом концерте нужно показать не борьбу людей или чувств, а столкновение энергий, когда уже не поймешь — люди это или уже не люди, а боги. Человек в Пятом концерте, может, и присутствует, но лишь как отблеск высшей жизни, высшего разума, как философская категория. Даже чувства печали или нежности в этом сочинении обладают некоей

категориальностью: это не напрямую печаль или нежность, а уже несколько отвлеченные понятия. Музыка концерта многое обобщает, но при этом каждая ее нота наполнена жизнью. Это своего рода гимн мирозданию.

Когда ты именно так понимаешь свою задачу интерпретатора, то исполнительство превращается в удивительный процесс: в отдельные моменты свои пальцы ты воспринимаешь как алмазы, сквозь которые проскальзывает золото гениальных звуков Бетховена, его музыка в чистом виде, одухотворенная им самим, и тогда ты в полной мере ощущаешь счастье сопричастности к таинству.

— В чем особенности фортепианного переложения бетховенского Концерта для скрипки? Удачно ли оно? Кто, по-вашему, был его автором?

— В Нижнем Новгороде я буду играть его впервые. В свое время переложение исполняли Дмитрий Башкиров, Даниэль Баренбойм, но вообще-то оно исполняется редко. Скрипачи смотрят на это с ухмылкой. По многим деталям видно, что транскрипцию сделал сам Бетховен, а не Черни. Но фактура у сочинения не фортепианная: в пальцы она не ложится, играть неудобно. Тем не менее, я воспринимаю переложение как самостоятельную версию, ведь к ней Бетховен написал каденцию, а к скрипичному варианту не написал, и скрипачи играют каденцию Крейсера или Шнитке. А здесь ты видишь свежую бетховенскую мысль, потому что каденция экспериментальная, с литаврами. В фортепианной версии концерт приобретает больше простоты и ясности. Скрипачи перед этим единственным бетховенским произведением для скрипки с оркестром испытывают такой трепет, что каждая его нота ими обожествляется и наделяется сверхсмыслом. У них стало традицией играть первую часть очень медленно, проговаривая и буквально проживая каждую фразу. Но не будем забывать, что иногда сигара — это просто сигара, а концерт — это просто концерт. Мне нравится, что в фортепианной версии прибавляется темп, а с ним возникает ясность линий, не расплывается форма, и тогда высказывание становится не таким надрывным.

— Вы хотите сказать, что сам инструмент диктует другой темп?

— И другой темп, и другую выразительность. У скрипачей получается целая исповедь, а пианисту достаточно играть просто, кристально. Особой виртуозности в концерте вроде бы нет, хотя, повторюсь, играть его непросто. Зачем Бетховен сделал это переложение? Надо бы исследовать эту тему. Он как будто задал самому себе вопрос: а что будет, если эту музыку сыграть на рояле? В ряду его фортепианных концертов это действительно совсем другое произведение. И пианизм, если

он там есть, очень специфический, не только для рук, но и по звучанию. Бывают такие произведения с сольной партией рояля, которая просто часть общей симфонической партитуры.

— Вероятно, все-таки главным событием для вас в этом сезоне стало исполнение вместе с Яной Ивановой всех романсов Рахманинова?

— Вы знаете, сыграть все концерты Бетховена — это не менее сложная и не менее духоподъемная акция. Но, конечно, исполнение романсов было к тому же и очень познавательно, так как открыло много совсем неизвестной мне ранее музыки Рахманинова.

— Вы у себя на странице поблагодарили за помощь Александра Ермакова. Может, у вас не хватало нот, исторических материалов? Проводили ли вы самостоятельную исследовательскую работу?

— В прошлом году я сыграл около ста концертов, и мне было немножко не до исследований. Когда у тебя каждые три дня концерт, ни в какую библиотеку ты уже не пойдешь. Музей в Ивановке помог нам с текстами романа «Апрель, вешний праздничный день» и «Двух духовных песен». От Московской консерватории со времен аспирантуры, когда я занимался как раз Рахманиновым, мне достался хороший багаж знаний, и я помнил из лекций, что в 38-м опусе должны быть еще два романа, но сам автор их по какой-то причине исключил. Кстати, это напомнило мне случай с Бетховеном. Оказывается, финал «Крейцеровой» сонаты был сначала финалом 4-й скрипичной сонаты, но потом Бетховен вдруг понял, что это больше подходит сюда, а не туда, отсюда часть отрезал, сюда приставил и написал для 4-й сонаты новый финал.

Похожая история и с 38-м опусом Рахманинова. Эти «Две духовные песни» как бы и входят, и не входят в цикл. Первые шесть песен сборника — это в чистом виде Серебряный век, без всякого захода в религиозность, но без этих двух романсов ощущается незавершенность цикла, как будто там стоит многоточие. В 34-м опусе особенное открытие у меня было связано с небольшой, но яркой вагнерианской линией у Рахманинова. Я этого раньше не замечал и был поражен: романс «Буря» звучит абсолютно по-вагнеровски, какие-то элементы этого есть и в «Кольце» из 26-го опуса, и в романсе «Все хочет петь», конечно.

— Как эволюционировал стиль Рахманинова, его изобразительные приемы в романсах? Всегда ли он был оригинален? Наверняка он начинал с подражания стилистике Чайковского?

— Ну естественно. У него есть романсы такие немножко «мусоргские», немножко «даргомыжские»,



© Татьяна Тарасова

«рубинштейновские», а есть и «чайковские». Но поскольку он был фактически воспитан учеником Листа, даже в ранних романсах акустика аккордов у него принципиально иная, нежели у Чайковского. И мелодически, и гармонически уже в раннем Рахманинове мы имеем абсолютно индивидуального композитора. И эта его, как ее называют, «рахманиновская» шестая минорная ступень, этот септаккорд, это знаменитое разрешение уменьшенной кварты в романсе «Нет, молю, не уходи»... Само отчаяние и минорная экзальтация в мелодиях и отдельных интонациях присутствовали у него задолго до 4-го опуса. Ну а 4-й опус, мне кажется, сложился в отдельный сборник, потому что уже стало ясно, что это никакое не подражание Чайковскому, а все это решительно новое и чрезвычайно сильное.

— Партия фортепианного сопровождения в романсах Рахманинова обычно столь насыщена и сложна, что становится едва ли не главным средством выразительности. Какие в этом отношении произведения для вас особенно показательны?

— Из 90 романсов Рахманинова как минимум 80 обладают таким свойством. Я бы даже сказал, что

у фортепиано тут есть дирижерская функция. Я вдруг вспомнил одну запись, где Бруно Вальтер аккомпанирует на рояле Кэтлин Ферриер, и там он играет не просто как концертмейстер, а именно как дирижер. И в романсах Рахманинова ты ощущаешь себя и как пианист, и как дирижер, ты как будто держишь в своих руках все полотно произведения, эти «вожжи». (Смеется.) Кстати, я считаю, что пианисту, который не переиграл все концерты Рахманинова, за его романсы лучше не браться. Их должен играть не обычный концертмейстер, а концертирующий пианист, который чувствует весь объем фактуры. Если подытожить, это абсолютно дуэтная работа. Несмотря на то что Рахманинов «лепил» отдельные романсы специально под Шаляпина, в их дуэте дирижером все равно был он. Партитура романсов богата, в ней множество подголосков, гармонию всегда выстраивает пианист, гармонический язык более многозначен, чем мелодический. И объективно выразительных средств у пианиста действительно больше, чем у певца.

— У вас с Яной Иваниловой на странице Facebook возник спор по поводу концепции исполнения романса «Диссонанс». Интересное произведение со всех точек зрения. Расскажите



о своем видении этого романа в качестве иллюстрации к предыдущему вопросу.

— По музыке я сразу почувствовал, что это романс, в котором задействованы темные энергии. В нем ощущается всамделишный, а не придуманный эротизм, страсть, телесность, физическая боль — все это есть в музыке, и все это нужно было иметь в виду в момент исполнения. То есть это не какая-нибудь абстрактная аллегорическая картина в символах Серебряного века — здесь все конкретнее. С Рахманиновым вообще-то часто испытываешь необходимость прожить содержание романа по Станиславскому. Здесь что важно? Когда у певца и концертмейстера отношения выстроены действительно по-настоящему, когда они оба живут внутри этой музыки, то даже если они споят романс на «а-а-а», слушатель все поймет и без слов.

Для меня самого это был удивительный опыт: Рахманинов писал для разных голосов, и для Яны мне многое приходилось транспонировать. Из-за этого опусами их редко исполняют, ведь чтобы все сделать в оригинальных тональностях, нужно звать как минимум еще четырех певцов. Яна совершила настоящий подвиг, потому что ей пришлось все это петь самой — и такой романс, как «Сирень», и такой романс, как «Буря», хотя вот поставь меня организовывать исполнение

с разными типами голосов, я бы, наверное, надолго задумался, кому же дать «Бурю». А Яна — герой: сколько ей пришлось перевоплощаться, менять тембр и наполнение голоса.

— Знаменитый романс «Спросили они» вы с Яной и баритоном Саидом Гобечия решили спеть «по ролям». У кого родилась эта идея? Было ли вашим открытием — спеть не «они», а «оне», когда звучат реплики от женщин?

— Идея спеть «по ролям» принадлежит Яне. Это наша вольность, но давшая очень интересную краску: пылкость и плотность мужского голоса и нежность женских ответов. Мне это понравилось, но не из-за театральности, а именно из-за тембрового разнообразия. Надеюсь, Рахманинов нашу вольность одобрил бы. Что касается «оне», то это не открытие, а просто у меня ноты со всеми ятями, и я не знаю, первыми ли мы так спели.

— Пришлось ли Яне учить романсы специально для этого проекта?

— Почти половину. Добавлю, что очень редки сейчас певцы, у которых помимо вокальной развиты интеллектуальная и эмоциональная сторона. Найти эти

три качества в одном человеке — фантастика. Здесь уникальное проживание каждого слова, Яна — редкий артист в этом плане. Среди певцов мало таких, которые понимают, что происходит у пианиста, и отталкиваются от элементов фортепианной партии, а у нее внимание ко всем деталям осталось с юности, когда она училась на теоретика. Однажды мы с ней исполняли целое отделение песен Бетховена, а они, надо сказать, антивокальны, для голоса это эксперимент. Из всех певцов, которых я знаю, только Яна могла это спеть: она и эмоционально проживает произведение, да еще и звучит у нее все это здорово, поскольку у нее именно камерный голос, благо она ученица Нины Дорлиак.

— Каковы содержательные пересечения в романсовом и фортепианном творчестве Рахманинова одного и того же периода? Позвоительно ли проводить параллели между романсами 21-го и 26-го опусов и Вторым и Третьим фортепианными концертами?

— Если прелюдии и этюды-картины Рахманинова явно связаны либо со Вторым, либо с Третьим концертом, то романсы, как ни странно, лишь частично. Сходство приемов в его произведениях разных жанров обнаруживалось далеко не всегда. Например, у нас нет других сольных произведений Рахманинова, написанных в стиле 34-го или 38-го опуса. Даже если взять 34-й опус отдельно, то он сам по себе представляет целую россыпь разных стилей: «Вокализ» — это один стиль, «Диссонанс» — другой, «Муза» — третий, «Арион» — четвертый, а есть такой хрупкий отдельный стиль, как «Маргаритки» из 38-го опуса. Романсы были его творческой лабораторией, где он пробовал разные стили. Некоторые музыканты считают, что у Рахманинова основное в творчестве — это его крупные произведения, а все остальное лишь осколки, брызги, разлетающиеся от основного творчества, но это, конечно, не так.

— Что происходит у Рахманинова с декламацией поэтического текста, когда он положен на музыку?

— Отмечу, что Метнер в гораздо большей степени, нежели Рахманинов шел от слова и выбирал для романсов более высокие поэтические образцы. Рахманинов же в этом плане следует за Чайковским и нередко отбирает стихи поэтов не первого ряда, часто излишне сентиментальные, как у Глафиры Галиной или Даниила Ратгауза. Видимо, он понимал, что функционально они подойдут к его гармониям. Казалось бы, пошлость — «Эти летние ночи прекрасные». Мережковский, который ругал Ратгауза, сказал бы: ну что за дребедень? Но в сочетании с музыкой эти слова отлично работают.

Посмотрите, как глубоко проникает Рахманинов в поэзию в том же 38-м опусе на стихи поэтов-символистов и как необычен его взгляд на нее. Фактически 38-й опус — это индивидуальное прочтение этих стихов большим художником. Максимально это проявилось в «Крысолове». Тут композитор работает практически с каждым словом, фортепианная и вокальная партии мгновенно реагируют на любое изменение в тексте, и, как только в словах возникает новый образ, к нему подбирается своя музыка, даже иногда всего лишь полтакта. Музыка здесь чутко следует за всеми изгибами поэзии. Я думаю, и Брюсов, и Бальмонт, и Северянин удивились бы такому прочтению своих стихов. Трудно совместить с музыкой такую поэзию. Нельзя забывать, что стихи первого ряда — а символистов мы относим сюда с полным основанием — живут собственной жизнью, в них есть и своя музыка, но суметь переоплотить здесь все по-новому — высший пилотаж композитора.

— Не считаете ли вы, что в некоторых романсах Рахманинов выражал свою гражданскую позицию, отбирая тексты с определенным социальным содержанием?

— Здесь мне на ум сразу приходит романс «Христос воскрес» на текст Мережковского — о мире, «полном кровью и слезами», в котором празднующие Пасху не замечают человеческого горя. Или когда композитор напоминает о бедности в «Отрывке из Мюссе» в переводе Апухтина с этим возгласом в конце «О, одиночество, о, нищета» — я, кстати, думаю, что он тут имеет в виду и себя тоже. Что касается стихотворения «Судьба» того же Апухтина, то его содержание шире темы бедности или одиночества человека — оно о том, что к каждому из нас независимо от достатка «докучною клюкою» когда-нибудь постучится смерть.

— Вы забыли назвать романс «Пора» на стихотворение Надсона. Звучащими в нем словами «Одно ничтожество свой голос возвышает» Рахманинов всех отхлестал — и современников, и потомков.

— Ему, конечно, было за что огрызнуться на многих: и за то, что его не взяли на работу в консерваторию, и за то, что некоторые его сочинения критиковали. Он же прекрасно осознавал свой уровень, и ему приходилось расхлебывать все сложности, которые возникали из-за непонимания его творчества. Что ж, многие великие композиторы испытывали то же самое.

— У себя на странице вы написали: «Франк и Лист были связаны с христианской церковью, а у Скрябина вера была особой». Религиозность

вам представляется важным компонентом мировоззрения композитора?

— Во всяком случае — очень интересным. Пианист не сможет схватить образы у Листа, если не будет держать в голове, что композитор был аббатом и написал немалое количество религиозных произведений. Как условный актер ты должен погрузиться в мир этого человека, который верил по-настоящему, и в какой-то степени ты и сам должен стать верующим. Музыка Скрябина настолько сильна, что в его религиозность я тоже верю охотно и в процессе работы над его произведениями заражаюсь его верой.

— Прочитую ваши поразившие меня слова, сказанные также вскользь в соцсети: «Чтобы играть гениальную русскую музыку, нужно передаваемое чувство собственной ничтожности». Вы говорите о необходимости смирения?

— Не стану отрицать: христианство — часть моей культуры и моя вера. Но есть музыка, которая требует волевого высказывания, и тогда смирение, конечно, неуместно. Например, в Пятой сонате Скрябина звучит тема самоутверждения, и говорят, что сам он, исполняя ее, вскакивал и играл эту тему стоя, изо всех сил колотя по роялю, так что о смирении тут говорить не приходится.

— Возможно, ваш интерес к перформансу, синтетическим жанрам, масштабным акциям тоже идет от вашей «зараженности» Скрябиным?

— Я бы не сказал, что его самого все это так уж привлекало, он много фантазировал, но не знал, что из всего этого получится. Для меня же это не более чем поиски новых форм: сочетание музыки и слова, электроники и классики. Скрябину был важен не столько большой концертный зал, сколько чуткое ухо. Его произведение существует как бы само по себе, а люди просто приходят к нему причаститься — и слушатели, и исполнители. Самому Скрябину люди не нужны. Этой музыке все равно, где она звучит: в комнате, в зале, со словом, со светом или без.

— Я имела в виду вашу ярко выраженную склонность к большим концептуальным проектам.

— Да, меня интересуют именно проекты. Приходят мысли, и ты хочешь их воплотить, вот и все. Так было с Прокофьевым и поэзией Серебряного века, когда со сцены поочередно звучали то музыка, то стихи одной и той же эпохи. Сейчас такое время: как сто лет назад, творческие люди пробуют разные формы. Иногда мне действительно хочется осуществить масштабный замысел, но в целом мне важна музыка сама по себе, вне концептуальности.

— Вот у вас есть проект «Божественная поэма от Скрябина до Баха». Почему музыка в нем движется в направлении, противоположном истории? Вроде бы мир бегом бежит от Баха, а вы выстраиваете концепцию наоборот.

— Бах пребывает над людьми и над всей остальной музыкой. Конечно, у него есть просто музыка своей эпохи, а есть та, которая как будто вскрывает механику Вселенной. Как раз моя концепция позволяет погрузиться со Скрябиным и Шенбергом в сложные миры, а потом прийти к простоте. И, кстати, сам Бах так и поступает в «Гольдберг-вариациях»: от хроматических и гармонических сложностей, интенсивности каждого мгновения и виртуозности он приходит к простому хоралу и основной теме. В этом — Бах: у него и сложное, и простое едино и неразделимо.

— Видимо, поэтому про свой концерт в Ставрополе с баховской программой вы сказали, что оказались не только субъектом, но и объектом воздействия музыки, и это стало для вашей души чем-то вроде «бани» и «переплавки» Бахом?

— Музыка является к нам из миров, где обретаются идеи, простите за высокопарность, а каждое произведение живет как некая отдельная сущность. Гениальный композитор попадает в резонанс и с великими идеями, и с нами. Когда это происходит, произведение нам многое говорит, и оно нас меняет. Особенно это видно по большим сочинениям: у Малера каждая симфония — это целое отдельное мировоззрение, мир-система. Когда тебе удастся в этот мир проникнуть и основательно в него погрузиться, то возникает чувство, как будто это уже не ты, а ты растворился внутри сущности. Понятно, что не каждый концерт бывает таким, но если бывает хотя бы иногда, то и слава Богу.

— Недавно вы довольно пренебрежительно высказались о последнем произведении писателя Владимира Сорокина, сказав, что хотя постмодернистское препарирование языка у него литературно небезнадежно, сам писатель напоминает вам труп. Если я правильно поняла, в его произведении вам элементарно не хватило жизненной энергии. А где, по-вашему, творческий человек должен брать ее, ведь то же самое касается деятелей любого вида искусства?

— Такое же впечатление у меня от «Игры в бисер» Гессе: несмотря на глубину мыслей, в романе мне недостает жизни. Действительно, этому подвержены все виды искусства. Я считаю, что когда искусство становится целью и перестает быть средством, то и возникает такая

опасность — потерять тот божественный «ген», который иногда есть даже в самых, казалось бы, небожественных произведениях. Без него произведение теряет краски, становится блеклым, серым или черно-белым, как будто заболевшая малокровием. Но искусство должно быть магнетичным. А если оно таким не стало, то коммуникативная его сторона начинает хромать.

— Не связано ли это с всеобщей пресыщенностью всем и вся? Согласитесь, у нас слишком много искусства, творцов, залов, концертов, артистов, записей.

— Есть такое. И при этом имеет место дефицит настоящего проживания факта искусства. Вот мне сказали про одного меломана: мол, он так любит музыку, что каждый день ходит на концерты. Да в Москве нет таких концертов, на которые стоило бы ходить каждый день. Слушателю необходимо прожить собственную жизнь. Иначе как он сможет откликнуться на искусство? А ведь на самом деле и исполнитель не успевает прожить жизнь, и его искусство становится пробирочным, безжизненным. Отклик на искусство должен быть подлинным, а не таким: ой, мы вот это послушали, и это, и еще вот то. Это как все время питаться черной икрой — через короткое время надоест, пресытишься.

— Вы много ездите по России, часто бываете в глубинке, и ваши заметки о стране, которые вы публикуете у себя на страничке, вовсе не про Москву, не про Питер. Как вы считаете: Россия осталась страной Достоевского и Толстого? Я имею в виду — страной забитых лошадей, зарубленных топорами старушек, страной наполеончиков, которым все позволено, а также священных проституток?

— О да, все это у нас есть в избытке. И разгульность, и вседозволенность. Колоссальный, «рогожинский» разброс от святости до звериной жестокости: и любовь масштабная, и зверства масштабные. Вы знаете, когда я как юрист проходил предмет «Государство и право», то в «Русской правде» Ярослава Мудрого прочитал, что в средневековые времена на Руси, как и сейчас, за убийство можно было откупиться. Для меня этот документ стал историческим свидетельством того, что в России веками абсолютно ничего не меняется. За тысячу лет мы никуда не продвинулись. Читаешь старинные летописи и как будто видишь тех же людей, ты как будто знаком с ними — вот они все тут, твои современники.

— Позабавил ваш пост о клипе «Овсянки». Пустоту и тупость молодежной тусовки вы лихо припечатали. Но зачем вам понадобилось

интересоваться подобной субкультурой? Вы как будто самому себе напоминаете о существовании противоположного от вас полюса мира — так, на всякий случай, чтобы жизнь медом не казалась, не так ли?

— Совсем уж односложная современная культура меня, конечно, не интересует. Мне интересна не вся пошлость, а та, которая произведена сознательно как концепция и как вызов, когда за кажущейся пошлостью стоит знание жизни, драйв, темперамент, а иногда и образование. В клипе есть юродство, абсурдизм, комикование, есть Зоценко, наконец... Там все сложно: сознательное опускание самого себя на дно, что в итоге дает ценный опыт социального падения. И при этом классный бит. Если остаться на поверхности, не рассмотреть этой сложности, то можно сделать неправильный вывод об этом клипе, и меня это удручает. Чем всегда была уникальна Россия? Тем, что любой сапожник здесь был интересной, непростой личностью. Такими нас делают трудности нашей жизни. Ведь когда все более-менее благополучненько, то личность не рождается, а человек тупеет. (Смеется.)

— Трудности нас, видимо, повсюду подстерегают. Вот вы однажды намекнули на нравы в ЦМШ в ваше время. Вы сказали: там казарма, наркотики... Неужели правда?

— Все правда. Это был 97 год, полная вольница. Там учился парень, сын замдиректора Черкизовского рынка, он сколотил банду, было жестенько, несколько жутких случаев. Одного избивали до комы. Но я ушел из ЦМШ не поэтому. Просто мне не давали играть. Четверо преподавателей кроме своих учеников никого не подпускали к сцене, не посылали ни на какие концерты, и это был тупик. Уже прошло 20 лет, а кое-кто там все помнит, и у них до сих пор на меня реакция отторжения. Мама моя — человек сильный, она тогда мощно на все отвечала, и запомнили там не только меня, но и ее. От нас обоих им осталось, как говорится, «приятный» шлейф воспоминаний.

— Что отличает школу вашего педагога Андрея Диева от других?

— Своими учителями я считаю также Наталью Санович, Рустема Гайнанова, Игоря Никоновича, Ирину Осмакову, Эдуарда Семина. Но если сравнивать педагогов в консерватории, то могу сказать, что есть принципы у других профессоров, которые я не приемлю. Например, приемы искусственной выразительности, которые как лекало прикладываются к разным произведениям. У отдельных педагогов можно наблюдать целую систему таких лекал, когда обучение приемам как будто поставлено на рельсы. То есть студента не учат прокладывать

дорогу самостоятельно, а заставляют двигаться по накатанной колее. Это мне не близко. Никакие приемы нельзя копировать, нужно все родить самому. Музыка очень разная, и ты должен изнутри понять особенности сочинения. Нужно идти вглубь произведения, а оттуда уже к приемам. Я при этом останусь собой, мой пианизм тоже, но угол взгляда на произведение станет другим. Диев учит вариантности интерпретаций, это его самая сильная черта. Он говорит: попробуй и так, и эдак. Это настраивает на свободу и ответственность, ты пытаешься ответить себе на вопрос: а что я, собственно, хочу сказать? И тогда ты сможешь пойти в исполнении никому не известной дорогой, если, конечно, произведение это позволяет.

— Ваша карьера — доказательство того, что можно прожить и без конкурсов.

— Без больших лауреатств, я бы сказал. Ведь я все-таки побеждал на конкурсах. Но в плане концертов ничего мне эти конкурсы не дали. Тем не менее я не могу не поблагодарить конкурс Чайковского за само внимание людей ко мне и моим интерпретациям — и когда я играл 32-ю сонату Бетховена, и когда играл прелюдии Шостаковича. Я получил потом много писем, люди делились своими впечатлениями именно о моей игре. Для нашей страны конкурс Чайковского — большое событие, и оно добавляет музыканту известности внутри страны, спорить с этим я не могу. Конкурсы помогают найти своего слушателя.

— Как же вам удалось выйти на мировую сцену, не получив победы на конкурсе Чайковского?

— С 2007 года я работаю с международным агентством Production Sarfati, но для них конкурс был не важен, а сыграла свою роль завуалированная рекомендация Евгения Кисина. В 2006 году нужно было в одном из концертов заменить Погорелича, директор агентства захотел услышать нового пианиста, и поскольку была рекомендация, я выступил. Так что моя западная карьера с конкурсом Чайковского не связана вообще. И даже многими моими российскими ангажементами — с Темиркановым, Ведерниковым, Князевым — я обязан парижскому бюро.

— Таким образом ваша жизнеутверждающая фраза «А кстати, сбывается все!» оказалась пророческой. Вы имели в виду личные усилия человека или удачу?

— Я могу еще раз подтвердить: действительно, сбывается все. Ох, ну конечно, я мало сплю, много работаю, без этого моей профессии не бывает. Но смысл фразы шире профессионального успеха, ведь сбывается

и хорошее, и плохое. Все, что посетило тебя внутри сознания, так или иначе выплывает наружу в твоей жизни. Когда я был бездомным, у меня были сны, что я работаю себе на жилье.

— При вашем таланте ничего сказочного в ваших снах не было.

— Сны или мысли рано или поздно оказываются реальностью — это удивительное свойство жизни. В моем случае следует, конечно, сказать спасибо Ирэне Лесневской, которая купила нам с мамой квартиру. Но были и другие совпадения сна и жизни, мечты и ее воплощения.

У меня немало коллег, которые забросили музыку без концертов. Но мне самому помог Рустем Гайнанов, ученик Саца. Он иногда играл сложнейшие программы в залах, которые снимал за собственные деньги, а приходили туда 30 бабушек — и все. И у него я подглядел главный принцип — желание музыки, когда тебе хочется играть во что бы то ни стало, когда ты не можешь без этого жить. Если есть вот это желание музыки, то для тебя будет счастьем просто играть. И это меня часто выручает и спасает до сих пор, несмотря на перелеты, усталость. У меня был случай: друг приехал за мной в Голландию, снял машину, чтобы довезти меня до Дюссельдорфа, потому что оттуда был единственный рейс, с которого я мог успеть на концерт в Рязань. После такого переезда ты приходишь на репетицию никакой, ничего не понимаешь и думаешь: чего я сейчас тут наиграю? Но вдруг приходит успокоение, а за ним уже и все остальное — мастерство, горение. Просто музыканта должно изнутри переполнять желание музыки и распирает от счастья, что у него такая профессия. И если ты не тщеславен, то твои концерты к тебе обязательно придут. ■



Ольга ЮСОВА

Журналист, лауреат Всероссийского конкурса Союза журналистов России (2000). Работала в газетах Нижнего Новгорода, сотрудничала с интернет-порталом Belcanto.ru

Другой Бетховен, или dramma giocosо



Эдуард Клоссон. «Бетховен в кафе» (1823)

Как хорошо известно, в каждой шутке есть доля шутки. Станный на первый взгляд заголовок нашей статьи полностью подходит под это вечное правило. То, что культ Бетховена, существующий уже в течение почти двухсот лет, переживавший то подъемы, то спады, тем не менее, сохранился в том или ином виде до нашего времени, известно каждому. Споры о том, к какому стилю следует причислять музыку Бетховена — к классицизму, к романтизму или даже к экспрессионизму, не утихают до сих пор. С нашей точки зрения, Бетховен — и в этом его уникальность в истории музыки — может быть соотнесен с любым из перечисленных стилей. Кажется даже, что его творчество олицетворяет собой не только своеобразный *факел*, освещающий всю историю новой европейской музыки (как полагал, например, Вагнер), но и некую *занозу*, мешающую выстраивать эту историю более или менее связно. Бетховен несомненно нарушает эту связность, прежде всего, из-за абсолютной иррациональности своей эволюции, из-за его метаний то в одну сторону, то в другую. Он то сближался с Гайдном, а порой и с Шубертом, то, напротив, безмерно удалялся от них, то тяготел к последним опусам Баха, то предавался штудированию трактатов по композиции, при этом варварски нарушая все то, что могло в этих трактатах содержаться. Иногда, например, в поздних квартетах, может почудиться, что он предвидел даже Шенберга, причем не раннего, «позднеромантического», а зрелого, серийного

периода, — настолько абстрактными, лишенными всякого эмоционального измерения кажутся некоторые его опусы последних лет. Впрочем, разве не могут эмоции быть «абстрактными»?

Одна из самых избитых форм апологии Бетховена состоит в том, что к нему, якобы, необходимо относиться с неизбывной серьезностью, трактовать его по преимуществу в героико-патетическом ключе, из-за чего многие авторы пришли к плотной и нерушимой связке Бетховена с образами французской революции и с Наполеоном. Политические коннотации подобного рода порою начисто затмевают возможность вообще какого-либо иного взгляда на его действительно грандиозное по значению творчество. И все же, наверное, неслучайно Адриан Лаврентьев у Томаса Манна требует «отменить» Девятую симфонию. И мы сегодня вполне понимаем, что у него могли быть на то веские причины. Знаменитый фильм Т. Абуладзе «Покаяние» хорошо демонстрирует, как музыка Бетховена действительно становилась мощным пропагандистским орудием в руках тоталитарных режимов самого разного свойства.

Бетховен, этот величайший драматург среди композиторов, мог создавать совершенно разные по своему характеру роли и мизансцены. Подобно Шекспиру, он в равной мере владел жанрами как трагедии, так и комедии, как философской драмы, так и едкой насмешки над своими современниками¹. В соответствии с этим

¹ Когда эта статья была уже написана, я случайно наткнулся на сходное высказывание А. Шиффа, правда в отношении Гайдна: «Величие

и «роли» в его «спектаклях» совершенно различны, и поэтому, скажем, «героического» Бетховена лучше всего, с моей точки зрения, «играет» Э. Гилельс, «неистового», с одной стороны и «надмирного» с другой — С. Рихтер, «экстатично-нервного» — Г. Гульд, а по-венски жизне-радостно-приветливого и даже порой пародирующего своих современников — А. Шнабель. Особый масштаб и «мизансцены» открывают и современные исполнители на хаммерклавира, и тут, конечно, важен опыт А. Любимова.

Многообразность «ролей» открывает пути к совершенно полярным интерпретациям и у дирижеров — когда у одних на первый план выходит неумолимо «тевтонский» образ композитора (Г. Караян), тогда как у других — более мягкий, венский его облик (Б. Вальтер, К. Кляйбер), тогда как еще более «дегероизированный» вариант предлагает аутентисты, например, Ф. Херревеге. И все эти исполнители, за исключением, разумеется, Караяна, предлагают свой вариант преодоления бетховенского культа, созданного Вагнером и его последователями.

Бетховена можно также считать самым **двусмысленным** композитором, ибо он являл собой одновременно и олицетворение абсолютного порядка (в классическом его понимании), и, если так можно выразиться, «управляемого хаоса», что уж никак в классический канон не вмещается. Можно сказать и иначе: он был в равной мере и «конструктором», и «деконструктором», особенно, конечно, в поздний период творчества. И поэтому вышло так, что композиторы, шедшие вслед за ним (такие, скажем, как Шуман и Шопен), или даже одновременно с ним (как Шуберт), писали гораздо более «классические» сонаты. Отсюда, вероятно, рождается и то представление о «диковатости» и отказе от «вечных принципов», о чем говорил Шопен своему собеседнику Делакура.

Но если неудержимая страсть к своего рода анархии порой и толкала его в пучину хаоса, то от нее всегда спасали мощная воля к форме и своеобразный структурализм, когда музыка, при всей кажущейся «атематичности», или, как выразился один исследователь, «атомизации мотивов», все равно сохраняет прочность конструкции, сколь бы невнятной ни казалась такая музыка неподготовленному слушателю. Мне, кстати говоря, кажется, что в известной нейгаузовской характеристике финальной фуги из сонаты ор. 106 — «Пир ума, оргия интеллекта» — довольно точно обозначена

Гайдна заключается в том, что он мог сочинять и драму, и комедию, и поэтическое произведение в музыке. Ему было не важно, в каком жанре писать — он владел любым стилем. Этого композитора я могу сравнить только с Шекспиром, который смог написать «Гамлета» и «Короля Лира», и в то же время «Сон в летнюю ночь» и сонеты — все это такие разные произведения, а созданы они одним человеком». (См.: Иозеф Гайдн. Личность. Творчество. Интерпретация. Антология высказываний выдающихся музыкантов и деятелей культуры конца XVIII — начала XIX веков. Сост. А. М. Меркулов. М., 2018, С. 242). Мне лично кажется, что эти слова в еще большей степени применимы к Бетховену.

подобная разновидность рискованной интеллектуальной игры в бетховенском творчестве. И совсем не случайно, с другой стороны, восхищение Большой фугой ор. 133 со стороны И. Стравинского, также знаменитого своими невероятными качествами «Протея» и комбинатора, свободно чувствующего себя в любом выбранном им стиле, или, вернее, в своей **реакции** на этот стиль.

Скорее всего, во всем сказанном выше нет ничего особенно нового, ведь о Бетховене написано неисчислимое количество книг самого разного толка. Однако мало говорят, например, о том, что, помимо всего прочего, Бетховен бывал, и не раз, гениальным пародистом, свидетельством чему, в частности, являются некоторые интерпретации одного из его великих опусов позднего периода — **Вариаций на вальс Диабелли, ор. 120**. Вот об этом и хотелось бы поговорить.

И. Стравинский, чрезвычайно высоко ставивший все сонаты Бетховена, сделал исключение лишь для одной, ор. 31 № 1, то есть, Шестнадцатой, G-dur². С моей же точки зрения, это чрезвычайно любопытное сочинение, в первой части которой можно обнаружить массу остроумных находок, вроде «запаздывающих» басов в аккордах главной темы и чрезвычайно смелым модуляционным планом в побочной, которая в экспозиции начинается в H-dur, а затем воистину калейдоскопически «проскочив» сквозь череду тональностей, в заключительной партии завершает экспозицию в h-moll, от тоники которого как ни в чем ни бывало возвращается к началу. Так вот, в трактовке **А. Шнабеля** все эти, почти по-шумановски мелькающие образы напоминают какой-то карнавальный вихрь; музыка не выговаривается, а скорее **проносится** в одном жизнерадостном порыве, так что в данном случае повторение экспозиции просто спасительно для слушателя, который, возможно, не сразу сможет уловить логику развития материала.

В превосходном исполнении Э. Гилельса все эти комические черты почти не заметны, сглажены. Особенно это относится к побочной, которую пианист исполняет в характере прелестного dolce, достаточно спокойно, противопоставляя, как это обычно и бывает, динамику главной партии лиризму побочной. А. Шнабель же как бы намеренно избегает контрастов, у него весь материал подается в одном ключе. Его как бы не интересуют детали, он не фиксирует внимание на переходах от тональности к тональности, превращая все в единый искрящийся поток музыки, в «игру „абзацами“», по известному выражению его поклонника Г. Гульда.

Во второй части сонаты с характерным обозначением *Adagio grazioso* Бетховен почти несомненно пародирует

² См.: Стравинский И. Публицист и собеседник. Сост. В. Варунц. М., 1988, С. 370. Стравинскому принадлежит ряд чрезвычайно интересных соображений по поводу бетховенских сонат, к которым мы еще вернемся.

жанр итальянской арии или канцонетты, с характерным „гитарным“ сопровождением:



Кстати, нечто подобное мы встречаем и во втором элементе главной партии первой части Сонаты ор. 110, где уже, возможно, пародируется уличная песенка, вызывающая лично у меня ассоциации даже с некоторыми итальянскими мотивами Чайковского³.

Нотный пример 2 (указания, напечатанные мелким шрифтом, принадлежат Шнабелю):

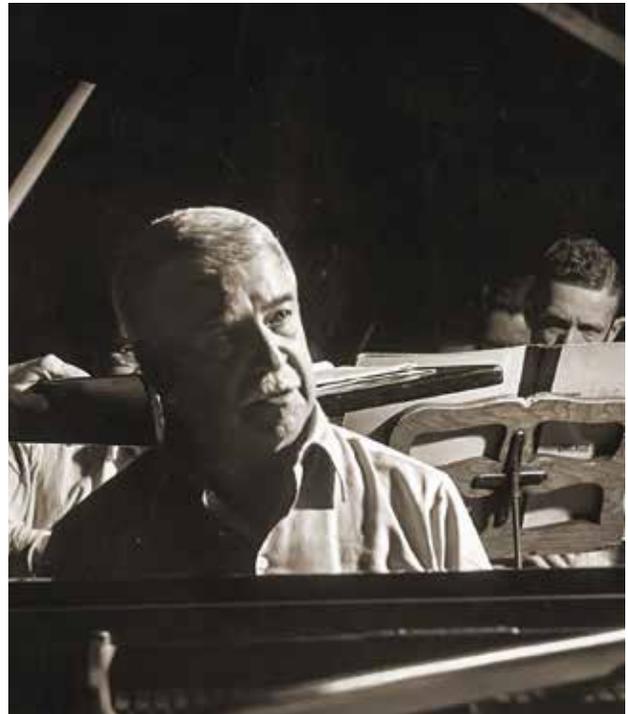


У Бетховена, как мы знаем, были свои счеты с итальянской оперой, его высказывания о Россини достаточно известны. В частности, его угнетал тот факт, что оперы типа „Севильского цирюльника“ увлекали венцев куда больше, чем даже самые знаменитые из его опусов⁴. Правда, в период написания сонаты G-dur (1801–1802) Бетховен скорее всего еще не слышал ничего из россиниевских опер, которые появились в Вене значительно позднее. Но это не отменяет сказанного: „диалог“ немецкой инструментальной музыки с итальянской оперой (тут, конечно, не обошлось и без влияния опер Моцарта) шел на протяжении всего XIX века, а в случае с Шопеном и Листом такой диалог настолько очевиден, что его вряд ли надо как-то доказывать.

И вот здесь мы сталкиваемся с тем, что явная ироничность этого бетховенского опуса, доходящая в медленной части до откровенной пародийности, многими музыкантами осталась просто незамеченной. В том числе и нашим выдающимся бетховенианцем Э. Гилельсом, играющим эту сонату как бы в ряду других, без сомнения, „серьезных“ сонат, вроде сонаты d-moll из того же опуса, и для которого буффонность всякого рода, по-видимому, вообще была достаточно чуждой.

³ Даже оба гениальных *Arioso dolente* из финала той же сонаты могут быть истолкованы и в том более широком понимании термина «пародия», которое было связано с намеренной, либо невольной стилизацией или имитацией некоего оригинала, в данном случае — итальянского *Arioso*.

⁴ Об этом кратко, но красноречиво рассказывает в своих воспоминаниях сам Шнабель. (См.: Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом». М., 2018, С. 39).



Гораздо ближе к пародийной трактовке этой части находится интерпретация Д. Баренбойма, но истинное раскрытие подобного феномена мы находим опять-таки лишь у А. Шнабеля. Его интерпретация как бы переносит нас назад в XVIII век с его остроумием, галантностью и изяществом. Черты же монументализма, вообще характерные для бетховенских трактовок Гилельса (и не только, конечно, его одного: тут в пору вспомнить о мощных трактовках М. Юдиной и С. Рихтера), у Шнабеля начисто отсутствуют. Вторая часть сонаты звучит в его исполнении куда более камерно, словно написанная для какого-нибудь любителя (хотя на самом деле ее фактура вовсе не так легка для исполнения).

Не менее рельефны различия в трактовках у двух пианистов в финале сонаты. Гилельс играет его неторопливо, можно даже сказать, величаво, тогда как Шнабель — с намеренной игривостью и стремительностью, в данном случае, как мне представляется, абсолютно подходящими к общей атмосфере всей сонаты.

Вообще, тональность этой сонаты, G-dur, довольно часто ассоциируется у Бетховена с жизнерадостными образами. Сюда можно причислить Сонаты № 10, № 20, № 25 в той же тональности, или рондо „Ярость по поводу потерянного гроша“ ор. 126. Кстати, что касается рондо, то, хотя мы и помним, что пьеса исполняется обычно в редакции (а фактически в транскрипции) Г. Бюлова, поскольку это свое относительно раннее (1795 г.) сочинение Бетховен не завершил, это дела не меняет. Поскольку уже



в основном тематическом материале заложено не просто веселье, но как бы *безудержное* веселье, безусловно окрашенное в иронически-пародийные тона. Здесь, как и во многих других случаях, Бетховен предстает как явный наследник Гайдна, достаточно вспомнить сочиненную примерно в те же годы последнюю гайдновскую Сонату Es-dur (Ноб. № 52) и особенно ее финал.

Разумеется, бетховенский юмор уже не раз привлекал внимание исследователей. В этом плане весьма примечательны замечания Ч. Розена: «В [вариациях] *Диабелли* Бетховен достигает той остроумной комбинации лиричности с иронией, которая была частью естественного изящества у Моцарта и для которой Гайдн был слишком добродушным, чтобы ей подражать⁵. И еще: «Буффонада Гайдна, Бетховена и Моцарта является лишь гиперболизацией одного из существенных качеств классического стиля. Стилль этот по своему происхождению является в своей основе комическим»⁶.

Ярчайший пример подобной «буффонады», как уже отмечалось выше, представляют Вариации на тему вальса Диабелли, ор. 120, эта, с моей точки зрения, самая великая и грандиозная пародия в истории музыки. Сразу отметим, что пародийность этого цикла отнюдь

⁵ См.: Rosen Ch. *The classical style*. L., 1971, P. 439. Это, по-видимому, следует понимать так, что Бетховен довольно часто бывал в своей музыке и саркастичным, и даже озлобленным, и поэтому само остроумие у него, в отличие от уравновешенного Гайдна, очень часто выходит за пределы «веселого».

⁶ Там же, P. 96.

не исчерпывается цитатой из «Дон-Жуана» (вариация XXII). Причем, в данном случае речь идет о пародии не только на предшествующие и современные Бетховену стили, но и как бы на некоторые будущие!⁷ В большинстве случаев этот грандиозный цикл трактуется пианистами в манере, сходной с тем, как интерпретируются другие крупные вариационные циклы Бетховена, например, Тридцать две вариации, WoO 80 и вариации «Eroica», Ор. 35. Но, с моей точки зрения, уже в вариациях ор. 35 появляется некий элемент пародийности (как бы самого себя, поскольку вторая тема вариаций уже была использована в финалах Третьей симфонии и балета «Творения Прометей»). Но с особенной отчетливостью это качество проявилось именно в Вариациях ор. 120 и в первую очередь в интерпретации А. Шнабеля.

Г. Шонберг в своей книге назвал его «человеком, который изобрел (invented) Бетховена». Это, с моей точки зрения, некоторое преувеличение, ибо есть немало сочинений, в интерпретации которых у Шнабеля найдется немало соперников, превосходящих его по многим параметрам. Но если подходить к Бетховену как к гениальному «комедиографу», как к творцу массы иронических, шуточных, саркастически-насмешливых образов, то равных Шнабелю, пожалуй, и в самом деле найти нелегко⁸.

Мы, естественно, не можем не коснуться и некоторых интерпретаций ор. 120 другими крупными пианистами. В рамках данной статьи конечно не удастся дать подробный анализ каждого из исполнений, поэтому ограничимся лишь некоторыми впечатлениями. За недостатком места мы будем просто иногда ссылаться на те или иные вариации, не приводя нотных примеров.

Вначале остановимся на двух интерпретациях наших великих мастеров старшего поколения — М. Юдиной (запись 1961 г.) и С. Рихтера (запись 1986 г.).

Первое, на что почти сразу обращаешь внимание, это то, как оба наших выдающихся исполнителя, наделенные, как известно по многим их бетховенским интерпретациям, мощнейшей энергетикой и масштабностью, — достаточно вспомнить известную рихтеровскую запись «Аппассионаты» 1960-го года — здесь как бы перевоплощаются. Хотя, надо сказать, и в некоторых других случаях, скажем, в сонатах ор. 14 (№№ 9–10) Рихтер являет

⁷ На эти качества бетховенской музыки (правда, на примере его сонат) обратил внимание еще И. Стравинский: «В фортепианных сонатах гораздо больше, чем в других сочинениях, Бетховен открывает и наносит на карту новые земли для некоторых будущих композиторов, включая и себя самого <...>. Территория же, предназначенная для других композиторов, покрывает почти весь XIX век». (См.: Стравинский. Цит. изд. С. 370). Там же, на С. 374, он говорит о шуточности в Ариетте из ор. 111, вероятно имея в виду прежде всего третью вариацию, которую он называет «буги-вуги».

⁸ Если, например, снова вспомнить о сонатах из ор. 31, то у Шнабеля эта триада (№№ 16, 17, 18) явно строится по принципу *buffa-seria-buffa*. При этом надо сказать, что в данном случае сонаты «buffa» кажутся мне гораздо более убедительными, чем соната «seria».



себя как бы в другой ипостаси, что легко объясняется его несомненным актерским талантом.

Что же касается Юдиной, пожалуй, нигде больше мы не встретим в трактовках даже намек на остроумие. А в данном случае таких намеков достаточно много. Второй важный момент: обилие «предсказаний», обязанных своим происхождением, конечно, автору вариаций, но как бы «доразвитых» и более разветвленных у наших музыкантов. Мне кажется, что наши интерпретаторы, творчески осмыслив опыт Шумана, Мусоргского, Чайковского и Прокофьева, как бы пропитали этим своим опытом некоторые из бетховенских вариаций. Таким образом, бетховенские предсказания будущих стилей, на которые указывал еще Бюлов, как бы расширенно реализуются в интерпретациях русских пианистов. Это как бы невероятно раздвигает стилистические рамки цикла, превращая его в сочинение, почти оторванное от времени своего создания и обращенное в будущее. Это чувствуется уже в вариации II, где почти невозможно удержаться от ассоциаций с шумановской фантастикой. И таких примеров можно было бы привести великое множество.



Вариацию IV Юдина играет с нежным лукавством, что ей, в общем, совсем не свойственно. Рихтер же вариации III и IV играет так, словно это лирические моменты из Прокофьева, — утонченно и прозрачно. Что касается вариации V, то здесь впору говорить о «комической полифонии», недаром Бетховен был большой охотник сочинять шуточные каноны. Слушая же вариацию VII, просто трудно удержаться от мысли, что встречающиеся здесь «фальшивизмы» являются намеренными бетховенскими «дразнилками»:



Вариацию XIII Ч. Розен — кстати, в некотором противоречии с вышеприведенным высказыванием — даже приводит как пример почерпнутого у Гайдна едкого остроумия (*grotesquely funni*)⁹:



Особый случай «пародии на самого себя» можно увидеть в вариации XV, где Бетховен словно пародирует собственную тему Ариетты из ор. 111¹⁰:



Можно предположить, что, возможно, именно сходство, — разумеется, внешнее, — темы вальса Диабелли с темой из второй части ор. 111 и натолкнуло Бетховена на мысль поиронизировать, в том числе и над самим собой. Ведь мы точно не знаем, в каком состоянии он сочинял эти вариации — раздражения, иронической озлобленности, либо просто забавляясь своим исключительным мастерством, позволившим, образно говоря, «мышам родить гору», или же думая о Гольдберг-вариациях Баха, с которыми бетховенский цикл, а точнее, три минорных

⁹ См.: Rosen Ch. Цит. изд. С. 95.

¹⁰ На это обратила внимание Л. Кириллина. См.: Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. Том II. М., 2009. С. 290, 308.

вариации из него, часто сравнивают. Еще раз подчеркнем, ибо это принципиально важно, что и Юдина, и Рихтер здесь зачастую отходят от своих привычных «стандартов» интерпретации бетховенской музыки. И это необыкновенно интересно наблюдать.

И кстати, если уж мы вспомнили Баха, то следует остановиться на тех вариациях, где его влияние особенно ощутимо — на «триаде» минорных вариаций XXIX–XXXI.

Особенно выделяется грандиозная по своим масштабам среди других вариация XXXI. Здесь все вроде бы пронизано глубокой серьезностью и возвышенностью. Бюлов в своем комментарии к этой вариации пишет о «возрождении баховского начала». И с этим нельзя не согласиться. Но присмотримся повнимательнее к материалу, из которого состоит эта вариация. Начав в стиле барочной сицилианы, уже в первом такте Бетховен, словно передумав, начинает «модулировать» в сторону Шопена (см. нотный пример 7). Помимо этого некоторые фрагменты этой вариации довольно отчетливо напоминают вторую часть из сонаты ор 31 № 1, о которой мы говорили выше, только разве что в миноре. Не я первый говорю о предсказаниях Шопена у Бетховена — их более чем достаточно, например, в медленной части сонаты ор. 106. Видны они и в данном случае. Следует согласиться с утверждением, что несомненным источником этой музыки явилась двадцать пятая вариация из «Гольдберг-вариаций» (хотя не менее вероятны аллюзии и на вторую часть «Итальянского концерта»). И не оказывается ли здесь Бетховен своего рода «посредником» между Бахом и Шопеном? Это особенно чувствуется во второй репризе, начинающейся в Es-dur и отличающейся еще более ярко выраженной «колоратурой». Эти изящные рулады, как мне кажется, гораздо ближе к колоратурам итальянцев, скажем, к Вивальди, чем к стилю Баха (пример 7):



И так и остается загадкой, зачем Бетховену понадобилась начальная сицилиана, тема которой не получает никакого развития, — что совсем не характерно для его мотивной техники. Кстати подобное «двоестие» просматривается и в предыдущей вариации XXX, которая начинается как фугетта, а продолжается во второй репризе, словно таинственный отрывок из Шумана или даже Мусоргского!

Но вернемся к нашим пианистам. В исполнении Юдиной, конечно, так или иначе чувствуются ее глубинные связи с музыкой Баха, и, в связи с этим, с евангельской тематикой¹¹. Однако всю «колоратуру» она играет *leggiero*, совсем не стремясь к нагнетанию драматизма. Это совсем не похоже на то, как она же трактует Adagio из ор. 106, где она достигает грандиозной масштабности. Может показаться, что пианистка намеренно «снижает» смысл этой вариации, приближая музыку к *style brillant* раннего романтизма. Но если это действительно так, то наши подозрения верны и сам Бетховен, возможно, вовсе не вкладывал сюда тех глубоких и серьезных смыслов, которые мы вроде бы вправе здесь ожидать, а ставил своей задачей в такой манере «спародировать» баховский стиль.

Рихтер трактует эту вариацию несколько иначе. Здесь у него слышатся скорее не колоратурные рулады, а ноктюрн с почти буквальными цитатами из Шопена. Он и играет эту музыку почти так же, как он играет лирику Шопена: прозрачно, достаточно строго в отношении ритма, совсем без пафоса. Если же мы вновь коснемся Шнабеля, то он исполняет эту вариацию удивительно проникновенно, при артикуляции *recitando*, в очень сдержанном темпе по сравнению с Юдиной (5'29, тогда как у Юдиной — 3'48, а у Рихтера 3'37). Тут вроде бы возникает некий парадокс. У Шнабеля, о котором мы выше говорили как о пианисте, наиболее остроумно передавшем смысл этого цикла, здесь явно присутствует возвышенная серьезность. Или «пародия» на возвышенную серьезность? Оставим этот вопрос без ответа.

Особняком в нескончаемой череде исполнений цикла стоит интерпретация Г. Соколова (концертная запись 1985 г.) На его трактовке стоит остановиться особо и прежде всего потому, что в данном случае мы не обнаружим ни тени иронического, остроумного, пародийного. Соколов, можно сказать, непоколебимо серьезен, как серьезен он, впрочем, всегда. Слушая цикл в его исполнении, постепенно становится ясно: возводится незыблемый, архитектурно проработанный монумент, со всей тщательностью отполированный. Остановимся лишь на некоторых вариациях. Абсолютно «хулиганская» по своей «разудалости» вариация VI у Бетховена обозначена, однако, как *Allegro ma non troppo e serio*. И по всей видимости Соколов воспринял эту ироническую ремарку

¹¹ Известно, что в собственный экземпляр вариаций Юдина вписала ссылки на Евангелия, подобно тому, как она это сделала и в отношении Гольдберг-вариаций. Так, например, в вариации XX ей рисовался образ Иуды, в заключительном менюэте она слышала «Хвалите имя Господне» и т. д. Чрезвычайно любопытно ее замечание по поводу последнего аккорда, которым завершается весь цикл: «Последний аккорд грешно играть F1, словно «изгнание из рая». Это Бетховен ошибся по глухоте» (курсив мой. — А. Х.). (См.: Мария Юдина. В искусстве радостно быть вместе. Переписка 1959–1961 г.г. Сост. А. Кузнецов. М., 2009. С. 705). Мы в нашем анализе опираемся все же на собственное восприятие ее игры, которое может и расходиться с представлениями великой пианистки.



взаправду «всерьез». Комическую вариацию VII, с ее шокирующими неподготовленного слушателя «дразнилками», о которых мы говорили выше (см. нотный пример 4), он также трактует как нечто монументальное. В целом, можно сказать, что его трактовка в данном случае **озадачивающе** серьезна. Гораздо более убедителен он в ряде полифонических вариаций, например, в XIX и в «мистической» XX, где имитационная полифония передана с абсолютной ясностью. А в следующей XXI вариации, точнее в ее втором эпизоде (*meno allegro*) в его исполнении появляется даже легкий налет сентиментальности, вообще, к сожалению, порой свойственный этому мастеру.

Что касается вариации XXXI, о которой мы уже много говорили, то он исполняет ее **еще** медленнее, чем Шнабель (5'40), при чрезвычайно подробно «выписанном» интонировании, из-за чего музыка становится, с моей точки зрения, слишком статичной. Вообще, в отличие от Шнабеля, Соколов скорее мыслит вообще **вне** стремительного движения даже там, где оно было бы уместно; он слишком занят отделкой, проработкой и даже «разглядыванием» деталей, все тщательно **проговаривается** даже там, где нужна «сороговорка», и особенно это конечно чувствуется в виртуозно-остроумных вариациях. В отличие от всех предыдущих исполнителей он даже фугу (тридцать вторая вариация) играет с прищипанным ему филигранном мастерством, но также, с нашей точки зрения, слишком серьезно.

...Честно говоря, в процессе написания данной статьи у автора оставались некоторые сомнения в правомерности подобной постановки вопроса. Но они рассеялись, когда мне удалось познакомиться с записью цикла и комментариями к ней **А. Рабиновича**, известного композитора-минималиста, дирижера и — что для нас в данном случае наиболее важно — чрезвычайно интересного пианиста. Существуют две его записи бетховенского цикла: концертная 1989 г. (выпущенная под лейблом Gallo) и студийная 1996 г. (под лейблом Teldec). Обе записи интересны, но мы будем опираться в основном на вторую из них.

Сразу подчеркнем, что в данном случае нас мало волнует «качественность» пианизма, в чем А. Рабинович несомненно уступает и Рихтеру, и Юдиной, и тем более Соколову. Речь о смыслах, которые выявляются при внимательном и непредвзятом слушании. А. Рабинович здесь позиционирует себя именно как **композитор-пианист**. Отсюда довольно много вольностей, особенно в отношении ритма, акцентуации, динамики. Отсюда же возникает неисчислимо много «цитат» из Шумана, «следы» которого можем обнаружить в вариациях VI, VIII, XII, XVIII, Чайковского, — в вариации XXVIII (подозрительно напоминающую «Нянину сказку» из «Детского альбома») и даже Мусоргского, — в вариациях II и XXX. Все это, разумеется, раскрывается в талантливой интерпретации пианиста. Бетховен воистину предстает здесь перед нами как «эпигон наоборот» (следуя мысли И. Стравинского).

Подобные «экскурсы» в иные стили невероятно раздвигают скрытые смыслы этого великого сочинения, своего рода прощального послания граду и миру, в котором столько же горечи, сколько и комизма. Бетховен здесь достигает шекспировских масштабов в плане смещения трагического (в минорных вариациях) и комического. И в целом складывается яркая, «многофигурная» картина всего происходящего. Впрочем, у нас есть возможность в данном случае дать слово самому исполнителю:

«Их [вариаций] музыкальный дискурс, скорее рапсодического свойства, можно было бы сравнить с тем, который характерен для последних сонат Бетховена (ор. 101, 109, или 110). Незабываемый момент из этого калейдоскопа разнообразных состояний души внезапно возникает сразу после гротескной вариации XXVIII, когда экстравертная выразительность исчезает, начиная с вариации XXIX, чтобы завершиться в вариации XXXI, являющейся сутью и эпицентром всеохватывающего, преисполненного бесконечным состраданием композиторского послания.»

Анализ коннотаций, заключенных в цикле, представляет большую трудность, чем в бетховенских сонатах; это сочинение с самого начала кажется довольно

загадочным. По моему мнению, ключ в разгадке тайны находится в самом конце Вариаций, там, где сочинение завершается последним, довольно экстравагантно грохочущим аккордом. Его значение могло бы быть истолковано выражением *commedia è finita*. Я убежден, что буффонность заключительного менуэта не имеет ничего общего с трансцендентной и возвышенной атмосферой заключительных тактов сонаты ор. 111. Параллели, которые Альфред Брендель пытается установить между двумя этими сочинениями, кажутся мне неверными в контексте этой грандиозной фрески, этого фарса с человеческим лицом, этого „глобального спектакля“ в духе индуистского покрывала Майи¹², которым и являются эти вариации Бетховена на вальс Диабелли»¹³.

Читатель, вероятно, уже заметил, что комментарии А. Рабиновича в чем-то расходятся с основным тезисом нашей статьи. Но мы не видим в этом особой проблемы. Талантливая интерпретация способна написать свою, новую биографию сочинения и, тем самым, в какой-то мере новую биографию самого композитора¹⁴. В этом и состоит главный смысл эволюции исполнительских интерпретаций, причина их вечной подвижности. Однако, вечно двигаясь, они в своем развитии все-таки иногда образуют некие «спирали», отчасти возвращаясь к принципам вроде бы уже утраченным.

Подобное мы можем наблюдать и здесь: в свободе выражения, в композиторском подходе к сочинению, наконец, в некоторых экспрессионистических чертах А. Рабинович напоминает нам об излюбленном выражении А. Шнабеля: «immer weiter»¹⁵. И, конечно, более всего их сближает общая трактовка цикла как своего рода «комедии масок». Эти интерпретации открывают нам Бетховена с совершенно иных, нежели обычно, позиций. И это вовсе не снижает громадного значения Бетховена-композитора, но просто переставляет акценты в нашем понимании бетховенского стиля, открывая к тому же возможность несколько иного взгляда и на эволюцию европейской фортепианной музыки в XIX веке. Ведь именно начиная с фортепианной музыки Бетховена, классическое понятие *giocoso* сменяется *malizioso* (насмешливо, лукаво) и даже *grottesco*.

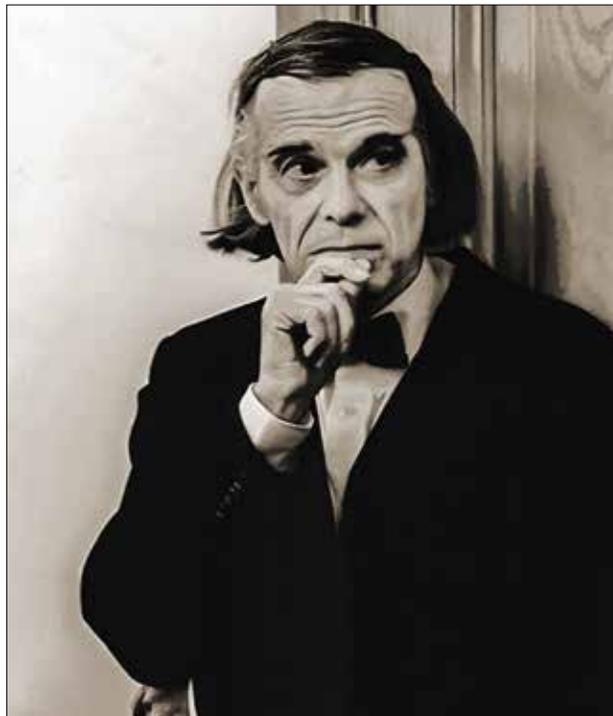
Именно здесь мы можем распознать предвестия будущих фантастических персонажей Шумана, «Картинок с выставки» Мусоргского и даже «Сарказмов» Прокофьева.

¹² Майя («иллюзия», «видимость») — в индийской религиозно-философской традиции особая сила или энергия, которая одновременно скрывает истинную природу мира и обеспечивает многообразие его проявлений.

¹³ Из буклета, сопровождающего диск с концертной записью Вариаций ор. 120.

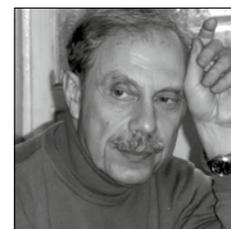
¹⁴ Мысль эта, разумеется, не нова. Об этом писали, например, М. Тараканов и А. В. Михайлов.

¹⁵ «Всегда вперед» (нем.)



Современный французский композитор Филипп Манури идет еще дальше, утверждая, что Бетховен в своих вариациях Диабелли «анонсирует» одновременно Шопена, Шумана, Брамса, Листа, Вагнера и даже Шенберга и Веберна.

В итоге в попытках «преодоления» культа Бетховена мы естественным путем приходим к выводу о том, что и за пределами так называемого Sturm und Drang'a Бетховен был способен создавать шедевры, ни в чем не уступающие своим прославленным опусам вроде «Аппassionаты» или «Лунной». Иными словами, помимо всем известного и водруженного его апологетами на некие недостижимые вершины, существует и совсем другой Бетховен, как-то скромно затененный колоссальной фигурой первого. ■



Андрей ХИТРУК

Пианист, кандидат искусствоведения, преподаватель Колледжа им. Гнесиных. Автор книги «11 взглядов на фортепианное искусство», более 100 статей.

«Разные голоса составляют гармонично звучащий мир...»



Одна из традиций журнала «PianoФорум» — исследование рояля в контексте не только сольного, но и ансамблевого исполнительства. Новая рубрика обращается к судьбе «короля инструментов» в музыкальном театре.

Вполне естественно, что первым материалом стала именно беседа с оперным концертмейстером. В оперном театре фортепиано и пианист-концертмейстер по определению исполняют «роль второго плана». Но, как в настоящем кино, в театре эти роли часто становятся невидимым фундаментом целого.

Блестящий разносторонний музыкант Татьяна Сотникова более пятнадцати лет работает в Московском театре «Новая Опера», ныне носящем имя своего основателя, дирижера Евгения Колобова. И практически столько же — преподает на кафедре концертмейстерской подготовки РАМ имени Гнесиных. Она — из породы концертмейстеров, за которыми певец — как за каменной стеной. Перед началом интервью стоит попросить у читателей прощения за разговор на «ты». За несколько лет мы не просто близко соприкасались в работе — играли в четыре руки. Это сближает...

«ТЕБЕ НАДО В ТЕАТР...»

— Таня, позволь начать с очень простого, само собой разумеющегося вопроса: трудно представить себе пианиста, который изначально хочет не просто стать концертмейстером, — работать в театре. Возможно, и есть такие люди, — чудики, говоря словами замечательного

русского писателя Василия Шукшина. Тяжелый (я даже не о душевных — о физических нагрузках), не самый престижный, часто неблагоприятный труд! Да и наше пианистическое образование до сих пор заточено на воспитание солистов. Хотелось бы услышать краткую историю «Как я дошла до жизни такой».

— Или — «Как это произошло со мной». Когда я была маленькой, все время играла в театр. Во всех вариантах — с людьми, сама с собой, устраивала какие-то кукольные представления на стуле. Мы жили в Орле, в городе был драмтеатр [Орловский государственный академический театр — один из старейших в России; основан в 1815 году; сменил ряд названий; в 1949 году театру присвоено имя И. С. Тургенева — здесь и далее прим. интервьюера] и, скажем так, некий драматический мир, но оперного театра не было. В советское время летом к нам приезжали оперные театры, оперетта и давали спектакли на сцене нашего драмтеатра. И мама покупала билеты на все подряд. Очень хорошо помню спектакли Горьковского (ныне Нижегородского) оперного театра, а еще — Казанского. Особенно их «Риголетто». И потом оказалось, что там работали мои будущие свекр и свекровь. Мне тогда было 10 лет. У меня нет профессиональных музыкантов в семье. Но вскоре мама купила мне клavier «Пиковой дамы» Чайковского. И что я оттуда могла сыграть? Романс Полины! Ну я и играла, а заодно пела страшным замогильным голосом: «Могила, могила...». И довольно быстро довела не только родственников, но и соседей до определенной степени неприязни моего музыкального (особенно вокального) таланта. Начались страшные комплексы. Довольно долго я не пела — только играла. А уже в Российской Академии музыки имени Гнесиных, придя к своему педагогу по концертмейстерскому классу Сергею Федоровичу Маргаритову [с 2011 — профессор кафедры концертмейстерской подготовки], услышала от него: «Ну вот, к сожалению, первое, что мы должны подготовить, — список обязательных произведений». Это значит — играть и петь самой. Я воскликнула: «Так это то, что я всю жизнь скрывала!». И с большим воодушевлением за это взялась. Вот сейчас у меня свои студенты, и мало кто из них понимает, зачем все это нужно. К сожалению, из жизни ушло музицирование: никто не собирается тесными кампаниями, не исполняет клавиры Вагнера (как мы читаем в воспоминаниях Феликса Blumenфельда, Генриха Нейгауза или Святослава Рихтера). Может, и есть такие люди, но их точно меньшинство. А я это безумно полюбила, потому что здесь соединяются две самые выразительные вещи, которые есть в этом мире, — музыкальная и речевая интонация. Когда они сплетаются, понимаешь, что сильнее на человека не действует ничто. Отсюда же мой интерес к языкам — слово многократно усиливается музыкальной интонацией. Вот, например, песни Шуберта: простое слово, соединенное с простой терцией или квартой, — а эффект такой, что просто плачешь от счастья. А в театр я случайно попала. Однокурсник сказал: «Тебе надо в театр». А я ему — стесняюсь, не смогу. В то время я работала в классе Надежды Юрьевны Юрениной, которая

как никто ценила эти вещи — выразительность слова и музыкальную интонацию. Это был невероятный подарок судьбы, наверное, самое счастливое время моей жизни. У нее был огромный класс — около пятидесяти студентов. Она занималась только камерной музыкой. И это всю жизнь будет со мной, я надеюсь, что смогу это передать. Это была невероятная любовь к музыке, к выражению через слово, через интонацию того главного, что есть у артиста. Конечно, не все студенты занимались регулярно, несколько раз в неделю, — кто-то приходил только перед экзаменом. Но был костяк, и столько было перепето! Надежда Юрьевна умела дать самое близкое, самое заветное именно для этого певца...

—... Немудрено, если вспомнить, сколько нового спела сама Надежда Юрьевна. Она ведь была первым исполнителем в СССР «Человеческого голоса» Пуленка или финальной сцены оперы «Каприччио» Рихарда Штрауса...

— Конечно! И мы только в начале списка!

«ТУТ ВЫДАЙ, ТАМ — ПРИБЕРЕГИ...»

— В этом месте я предложил бы перескочить к теме, которая очень волнует многих концертмейстеров (и меня в том числе). Оставим частный случай Татьяны Сотниковой, маму, сызмальства проявившуюся любовью к театру... Не нужна ли более ранняя и более целенаправленная, чем сейчас, специализация в концертмейстерском искусстве? Не в ассистентуре-стажировке, а в основном вузовском курсе?

— Через меня проходит определенное количество студентов, и я вижу, что многие могут стать хорошими концертмейстерами — у скрипачей, духовиков и т. д. Но соединение интереса к звучанию голоса, к созиданию десятию пальцами особой среды, необходимой для певца, — это...

—... Особый дар?

— И да, и нет. Можно этому научиться. Особый мир, который нужно не только принимать, но и любить. Понятно, что театральный (или шире — вокальный) концертмейстер — прежде всего опыт, который трудно переоценить. И еще особый склад характера. Ну вот си-минорная соната Листа — это 40 минут, а опера — 3, 4, иногда 5 часов. 32 сонаты Бетховена — это же примерно как две оперы Вагнера. Мне кажется, этот момент — просто объять — тоже очень важен. То есть не только тело, руки, — мозг должен быть готов к тому, чтобы это объять. Певец всегда ждет от пианиста ощущения формы. Ведь у пианиста в руках партитура, и он должен знать, где краеугольный

камень партии, где решается судьба героя. И когда пианист с конкретным опытом, проживший и прошедший именно это оперу, берется за нее с новым певцом, он должен не просто впеть, не просто распределить силы по дистанции («тут выдай, там — побереги»), — а именно расставить акценты. Это похоже на советы бывалых молодым.

«НЕ НУЖНО БОЯТЬСЯ ЧУЖОГО ОПЫТА...»

— В «Новой Опере» ты работаешь еще с колобовских времен?

— С 2002 года. Я застала последний сезон Евгения Владимировича. Но еще до этого я приходила сюда как зритель и помню невероятные ощущения, например, — звучание оркестра. Ну, например, метель, поэмка в сцене дуэли Онегина и Ленского в «Евгении Онегине» Чайковского [более двадцати лет опера идет в театре в авторской редакции Евгения Колобова]. Я просто плакала, я не представляла, что это можно вот так сделать. А еще в Орле помню «Руслана и Людмилу» Глинки в полуконцертном варианте. А уже в театре — «Сельскую честь» Масканьи под управлением Колобова. Душераздирающе, какой-то пик интонационного драматического высказывания. Это... в общем, словами этого не описать.

— Как поменялись за это время певцы? Я имею в виду вновь прибывших — после консерватории или другого вуза. Говорю и о сложных вещах (представление о профессии в целом), и о вполне конкретных (условно — «с чем я прихожу на урок»).

— Все очень поменялось. Обилие информации и легкость ее получения — мне кажется, этому можно только радоваться! В любой момент урока, изучая самую сложную музыку, я могу остановиться и посмотреть, как это делают другие. Начиная какой-то новый путь, ты часто не знаешь музыкального решения (особенно — когда речь идет об опере, которая до сих пор не шла в театре). Конечно, главная информация заложена в нотах, и ты должен понять, что здесь хотел сказать автор. Но тут же, не отходя от станка, рояля, певца, можно посмотреть, как ту или иную проблему решают другие.

— А не боишься, что уже на ранней стадии будут петь под условного Гедду?

— Нет, потому что ты не под пластинку учишь. Но чужой опыт — это очень важно, не нужно его бояться. Мы же не делаем, «как завещал великий Гедда». Дальше... сейчас многие свободнее обращаются с музыкальным материалом, знают языки. К тому же в «Новой Опере» мы имеем возможность соприкоснуться с разными, иногда



полярными стилями. И вот, как я говорила, ты можешь легко добыть информацию, — и ты идешь и добываешь. Нужны записи аутентистов — пожалуйста! От первых, Арнокура и Гардинера, — до современных. Я уже не говорю о «доаутентичных» временах (когда работаешь над «Страстями по Матфею» Баха или «Мессией» Генделя). Вот сейчас у меня очень будоражающая работа — «Поругание Лукреции» Бриттена, премьера будет в конце апреля. Вроде бы не так много лет этой опере (написана в 1946-м, примерная ровесница наших родителей). А как интересно складывались исполнительские традиции, как решались музыкальные задачи, скажем, во времена Бриттена, в 1980-е или совсем недавно, в 2015 году в Глайндборне [постановка 2013 года; в 2015 году выпущен DVD; режиссер-постановщик Фиона Шоу, дирижер-постановщик Лео Хуссейн].

«ИДИ, ИЩИ, ЗАЙМИСЬ...»

— Лет 300 тому назад педагог по вокалу и концертмейстер был одним и тем же человеком.

Затем профессии все более и более эмансипировались. Если мы говорим о камерной музыке, в частности, о сочинениях для голоса и клавира, голоса и фортепиано,— фортепианное сопровождение все более и более становилось фортепианной партией. В музыке XX века часто уже непонятно, кто кому «аккомпанирует», баланс частей внутри этого целого радикально изменился. Но я сейчас говорю о более практическом аспекте проблемы. Бывает, что концертмейстер может дать дельный совет певцу, но чаще мы видим обратную картину. Как это у Алексея Константиновича Толстого — «Не дельно ты сестра/Вмешалась, во что не разумеешь...». Концертмейстер, который лихо вторгается в технические вопросы, может многое испортить... Каковы твои базовые представления?

— На берегу для меня все решается просто. Концертмейстер — это не вокальный педагог. Никогда, нет таких вариантов! Нужен певцу вокальный педагог — скажи ему об этом прямо: «Иди, ищи, займись!». Я к этому отношусь очень однозначно и категорично...

Тебе же певец не говорит: «Подними четвертый палец и расслабь кисть, а то у тебя пассаж не выходит». Что касается технических советов, — когда давно работаешь с певцом, можешь четко сказать: «Дорогой мой...» (и далее по тексту). Концертмейстер в театре связан с певцом каждый день и должен следить за его вокальной формой. А также по возможности — ходить на его выступления. И контролировать, чтобы его советы певец понимал правильно. Потому что многие молодые артисты могут потеряться на сцене, возникают разные казусы (а в классе-то все было хорошо). И если мы допускаем и предпочитаем вариант, когда в театре оказываются люди, крепко стоящие на обеих ногах в профессиональном смысле, которым ежедневно не нужен педагог для решения рутинных проблем, можно что-то деликатно посоветовать. Потом, опера — огромные нагрузки, и если певец еще не готов к партии, концертмейстер может это высказать, но конкретное решение технических проблем — не его дело. Есть прекрасные опытные коллеги, многие даже с педагогическим талантом (который в силу занятости они не всегда реализуют в вузе или консерватории). Так что можно и к товарищу обратиться, самому подумать, поискать. Вот стиль — это задача концертмейстера. И еще — подготовка певца к выходу к оркестру. Что имеется в виду? Нужно научить певца бегать этот марафон. Как тренер! Никто сразу не сможет петь три часа подряд. Хочешь — не хочешь, устал — не устал... Должен! Нужно привыкнуть петь эту партию — через две недели, месяц, полгода. А ты помогаешь ему. «Здесь ты потеряешь силы.

А в этом месте ты уйдешь вглубь сцены и попытаешься перекричать оркестр — этого делать не надо. А здесь ты не услышишь инструмент, потому что на сцене будет стук» (как у нас в бараке в «Пассажирке» Вайнберга).

— Последний тезис автоматически подразумевает тесные взаимоотношения концертмейстера не только с дирижером, но и с режиссером спектакля?

— Когда речь идет об уже поставленном спектакле, — конечно. Ты же знаешь конкретные условия, и значит, это нужно учитывать, когда тренируешь певца, его выносливость.

«МАРАФОН БЕГУТ НЕ СРАЗУ...»

— Отлично. А сейчас — другой аспект. Все-таки перед концертмейстером и певцом стоит ряд технических задач: выучить партию, охватить ее в целом, научить певца ее «бегать»... А тут вступают в дело тонкие, специфические вещи: к примеру, особенности стиля, звуковедения в барочных партиях. Удастся в этой рутинной работе добраться до этих тонкостей? Нужно же добежать, допеть, встать к оркестру и т.д. А еще есть дирижер с его представлениями, — а в конце концов, именно ему ты «сдаешь» певца...

— Все это входит в нашу работу. Собираешь по кирпичикам. Не сразу же бегут марафон — 42 километра 195 метров! Нет... Начинают с техники бега, иногда местность изучают. И не все певцы всеядны и чувствуют себя свободно в любом стиле. Иногда пробуешь ту или иную барочную арию в концерте и смотришь, как выходит. Да и каст надо подбирать правильно...

— Минуточку... На каст концертмейстер, мягко говоря, влияет не так уж часто. Назначили «твоего» певца — и будьте любезны выучить, сдать дирижеру.

— Я считаю, что дирижера нужно звать как можно раньше.

— С этим не поспоришь! И мы естественно пришли к теме «дирижер на уроке певца с концертмейстером». Два простых вопроса: зачем и часто ли это бывает?

— Есть принципиально разные ситуации. Одна — ввод нового певца в идущий спектакль. Суть появления дирижера в этом случае: «Вот вам свежий материал, посмотрите, что здесь нужно, что сейчас умеет певец и что он должен в итоге сделать». А другая ситуация — новая продукция. Это самое интересное — совместный поиск

решений. Даже если у дирижера есть полное представление, детальная концепция (а на мой взгляд и по моему опыту, это все так не так часто бывает), — происходит именно совместное постижение того, что хотел сказать композитор.

— **Важнейший аспект работы концертмейстера — доводка певца до дирижера. Я специально рассматриваю самый сложный аспект: певца назначают на роль в готовящейся премьере, и в какой-то момент ты его «сдаешь». А дальше — оркестровые репетиции, прогоны, спектакли. Расскажи о тонкой работе, которая происходит после того, как певец «уходит» от тебя к дирижеру. Подозреваю, что к новым предла-гаемым обстоятельствам — оркестру, реальному объему сцены, — до конца не подготовишь?**

— Конечно. Новые обстоятельства многое меняют и добавляют. И тут очень важен точный анализ: вот здесь мы молодцы, а здесь нужно за те дни (иногда считанные), которые остались до спектакля, поработать.

— **И этот разбор полетов — трехсторонний (певец, дирижер, концертмейстер)?**

— Да. Только трехстороннее сотрудничество дает настоящий результат. И потом, работа в классе — это (по моей терминологии) «я выучил партию». Певец, который спел оркестровую репетицию, — «я немножко приблизился к исполнению партии». Один спектакль — «я чуть-чуть попробовал спеть эту партию». А вот если вышел 5–6 раз подряд — «я знаю эту партию». Так они и втаптываются. А кроме того, твои эмоции соединяются с эмоциями партнеров, зрителей. Возвращаясь к началу вопроса, — нужен баланс: с одной стороны, понять, нет ли трагических промахов в твоей работе, с другой, — не переутомить певца «перед стартом».

«ДУШЕВНЫЙ РАЗГОВОР С ПРИЯТНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ»

— **Поговорим о специфической для театрального концертмейстера трудности — переходе с оперного на камерный репертуар. Все-таки клави-р оперы — это оркестр, адаптированный для фортепиано в две руки. Многие детали партитуры отражены в клави-ре обобщенно, существуют и специфические задачи (например, показывать вступления голосов в ансамбле). Давай скажем прямо: это провоцирует на некую условность, усредненность, крупный помол. И вот певец участвует в концерте, например, — камерной музыки. И там нужен во многом другой пианизм. Там**

не клави-р, а фортепианная партия (например, в романсах Рахманинова). И я часто слышу и говорю себе: это играет театральный концертмейстер. Причем отмечаю скорее как недостаток. Но в твоей игре как камерной пианистки этого не слышно никогда! Почему тебе удается, дру-гим — не очень?

— Приятно, что ты так считаешь. Конечно, в опере нужно мыслить глобально и при этом решать определенные технические задачи. Как будто стоишь и читаешь лекцию перед огромной аудиторией. А камерное музицирование — это душевный разговор с очень приятным человеком. Тебе интересна его интонация, иногда даже до ее физического возникновения. И, наоборот, не интересны бесконечные философствования и бесконечная протяженность...

— **Но ведь часто этот тот самый певец, которого ты до этого на оперной партии, прости за это слово, бетонировал, чтобы он донес и добежал. А здесь — другие штрихи, другие приемы, которые часто идут вразрез с «теми». Разве я не прав?**

— И да, и нет. В чем ты прав — в опере часто, как говорится, «не до того». Но я тебе скажу, что «хай класс» часто проверяется именно тем, что и в опере «до того»! И здесь вернусь к началу, к тому, о чем я говорила применительно к концертмейстеру: когда ты ценишь соединение музыкальной и речевой интонации, культивируешь это, ты становишься стилистически восприимчивым к композитору. И здесь я хочу с большой радостью сказать, что в «Новой Опере» есть возможность прикоснуться к абсолютно разной музыке. Ведь часто хотят петь примерно одно и то же — и в опере, и в камерной музыке, только в последнем случае не требуются такие огромные физические затраты. И, конечно, камерная музыка требует умения прожить за 2–3 минуты то, что в опере ты проживаешь за три часа. Экстракт умений, притязаний, профессиональных навыков, душевных порывов.

«...ОГРОМНАЯ УВЕРЕННОСТЬ В СЕБЕ»

— **В какой-то момент ты стала играть на клави-рине, — по-моему, это началось со «Свадьбы Фигаро» Моцарта.**

— Это моя смелость, азарт и «огромная уверенность в себе».

— **Это из «Необыкновенного концерта» [легендарный спектакль, поставленный Сергеем Образцовым в Государственном центральном академическом театре кукол]?**

— Ну конечно! Пародийный конференсье Эдуард Апломбов в исполнении Зиновия Ефимовича Гердта: «Не каждый из нас, между прочим, может заниматься сложным вокальным искусством. Для этого требуется известный навык и огромная уверенность в себе! Если при этом есть еще и голос, это идет только на плюс мастеру вокала». Появился клавесин, и я смотрела, слушала, как это делают другие. Так что я самоучка. Клавесин, конечно, требует забыть все, чему учился и к чему стремился.

— Почти по Жванецкому и, соответственно, Аркадию Исааковичу Райкину: **«Забудьте, дети, чему вас учили в школе. Учитесь заново. Забудьте, дети, чему вас учили в институте. Учитесь заново».**

— Конечно, здесь есть самообразовательный момент. Это безумно интересно. И хочется делать это более осознанно. Но пока не хватает времени. И еще это часть моей зависти к инструменталистам. Например, к скрипичному legato. Или вот я ужасно завидую флейтистам — они могут играть frullato. Как ни старайся, на рояле это необразишь. И, опять же, как хорошо, что сейчас ты можешь не только сказать певцу: «Здесь играет альтовая флейта», — но и немедленно включить и послушать. Ну разве можешь ты изобразить это на рояле или, хуже того, на пианино в репетиционном классе, которое терпит от нас так много...

«ДОРОГОЙ, Я СКОРО...»

— Твой муж — замечательный оперный певец, лауреат Премии города Москвы в области литературы и искусства Дмитрий Пьянов. Вы познакомились в театре?

— Да. Хотя я помню, что еще в качестве слушателя отметила его Ленского в «Евгении Онегине». Скажем так, там было все, что я люблю в музыке...

— И что сие означает практически? Работа 24 часа в сутки? Ощущение миссии, как у врачей? Стирание граней между работой и неработой?

— Огромное удовольствие: ты можешь всегда заниматься любимым делом. Тебя поймут, если ты пришел в подвечернюю ночь, потому что приехал тенор, у которого завтра спевка, а ты должен срочно пройти с ним партию целиком. А он только прилетел, и самолет задержался. И ты говоришь мужу: «Дорогой, я скоро, у нас уже третье действие, вот-вот закончим».

«... И Я В НЕМ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР»

— Дмитрию удалось то, что редко у кого получается: в какой-то возрастной период сменить акцент

и «выстрелить» в другом репертуаре. Например, спеть Вальтера в «Пассажирке» Вайнберга, Ирода в «Саломее» Рихарда Штрауса, Ведьму в «Гензель и Гретель» Хумпердинка. Какова твоя роль в этой перемене?

— Кто знает. Наверное, со стороны виднее. Так удачно сложилось, что появилась возможность это сделать. Я очень ценю Диму как актера, — ведь все эти партии нужно по-настоящему сыграть. Он вообще невероятный перфекционист и часто отказывается от чего-то, если не чувствует, что это будет абсолютно совершенно в его понимании. Я ему в шутку говорю: «Вышла за тебя замуж, чтобы «Любовь поэта» Шумана исполнить». А насчет смены амплуа: для опытного певца заманчиво и важно проявлять себя в чем-то другом. Это не все могут.

— А все-таки с кем предпочитаешь заниматься — мужчины, женщины, низкие или высокие голоса?

— Во-первых, я не выбираю. Знаешь, есть перефразированная из Шекспира поговорка: «Весь мир — театр, и я в нем — концертмейстер». А во-вторых, в этом многообразии — такое счастье, разные голоса вместе составляют гармонично звучащий мир. И любой человек должен ценить подобное разнообразие; избегая его, он в конце концов пресытится тем, что ценит и любит. И еще раз скажу, что наш театр прекрасен тем, что в нем так много разного и столько возможностей. Если будут только Вайнберг и Бриттен, — захочешь Моцарта и Шуберта. Если будет только Моцарт... ну хорошо, если будет только Моцарт, возможно, уже ничего и не захочешь. Во всеядности, может быть, и есть какие-то минусы, но скорее — счастье. Мое, по крайней мере, — точно. ■



Михаил СЕГЕЛЬМАН
Музыковед, музыкальный журналист, пианист.
Организатор ряда крупных художественных проектов.
Заведующий литературной частью и руководитель
международного отдела Московского театра
«Новая Опера».



Шопен в новом ракурсе

Институт Фридерика Шопена при поддержке Польского телевидения и Польского радио провел в Варшаве Первый Международный конкурс пианистов имени Шопена на исторических инструментах. О новом состязании рассказывает член его жюри, профессор Алексей Любимов.

Этот новый конкурс является логическим продолжением того международного движения, которое началось лет сорок назад и связано прежде всего с концертным исполнительством на инструментах той или иной исторической эпохи. Эта тенденция продолжается и сегодня во всем мире. Конкурсы, разумеется, тоже существовали, но ограничивались музыкой и инструментами XVIII или самого начала XIX века. Это, например, известные конкурсы в Брюгге, среди

их лауреатов немало и наших замечательных исполнителей, которые придали этим состязаниям особое излучение, а позже именно победители конкурсов в Брюгге создали современную российскую школу исполнителей на исторических клавирах. Это и конкурсы в Риме, в Амстердаме, в Англии и т.д. Можно было бы ожидать, что такие конкурсы возникнут в столицах, в музыкальных центрах, которые являются хранителями наследия самых крупных композиторов — Моцарта и Бетховена.

Но нет. В Зальцбурге регулярно конкурса Моцарта так и не возникло. В 1999 году состоялся единственный конкурс на исторических клавирах, где наш Юрий Мартынов выиграл первую премию. Однако в дальнейшем конкурсы в Зальцбурге опять стали традиционно фортепианными. В Бонне, где хранится по крайней мере один инструмент, принадлежавший Бетховену, казалось бы, надо было бы проводить конкурсы Бетховена. Но ничего такого там нет.



Пресс-конференция конкурса

И вот впервые в истории шопенианы состоялся конкурс пианистов имени Шопена на исторических инструментах. Здесь надо сказать об одном из его главных инициаторов и организаторов **Станиславе Лещинском** — музыканте, пианисте, личности смелых творческих инициатив. 15 лет назад он стал директором Национального института Фредерика Шопена и фактически преобразовал деятельность института: создал новый шопеновский музей, стал приобретать и реставрировать инструменты времени Шопена, причем не только находящиеся в Польше, но и за ее пределами, привлекая к этому ведущих реставраторов Европы — Эдвина Бьонка, Пола МакНалти, польских мастеров. В институте сейчас существует коллекция исторических инструментов, из них примерно 10—12 действующих. Это подлинные инструменты фирм Плейеля, Эрара, Бродвуда, другие инструменты середины XIX века. Есть также

и копии венских инструментов, например, копия фортепиано Конрада Графа — инструмента времени молодого Шопена, есть копия совершенно замечательного инструмента польского мастера Буххольца, недавно воссозданная Полом МакНалти, — на фортепиано Буххольца, как известно, прошла премьера Второго концерта Шопена...

Надо сказать и о масштабном, также созданном по инициативе Лещинского, ежегодном фестивале Института «Шопен и его Европа». В этом году он, по сути, предварял конкурс. Фестиваль замечателен тем, что Шопен остается центральной фигурой, и вокруг него образуются выходы то к предшественникам — Моцарту, Бетховену, то к Шуману, Мендельсону, другим современникам Шопена, то к музыке нашего времени. Фестиваль проходит в самых разных форматах: сольные, камерные, симфонические концерты, и на разных площадках: в оперном театре, в камерной студии

Лютославского, в Большом филармоническом зале, в Королевском дворце... И все это при невероятном стечении публики и разнообразии программ. Лещинский стремится постоянно к двум вещам — к обновлению программ, когда звучат первые исполнения забытых сочинений, и к пропаганде польской музыки начала XIX века, т. е. дошопеновской и времени молодого Шопена. Помимо известных авторов типа Станислава Монюшко в программах часто всплывают совершенно неизвестные авторы.

В течение всего августа в фестивале участвуют крупнейшие европейские звезды исторического исполнительства; регулярно, уже лет 12 участвует знаменитый «Оркестр XVIII века» (сначала под управлением Франса Брюнгена, а после его смерти — под управлением других дирижеров). Лещинский приглашает на эти фестивали не только шопенистов, но и просто выдающихся пианистов, которые



Слева направо: Нарухико Кавагучи (II премия), Александра Швигут (III премия), Томаш Риттер (I премия)

выступают как на современных, так и на исторических инструментах.

Замечу, что даже лауреаты «большого» пианистического конкурса имени Шопена начали играть на исторических инструментах. Например, Юлианна Авдеева и другие, причем кто-то играет на этих инструментах как современный пианист со всеми присущими современному пианизму «привычками», слышанием музыки и стилистикой позднего XX века, которая часто не имеет ничего общего ни с Шопеном, ни с романтизмом, но иногда получаются совершенно невероятные результаты. Однако на фестивале, как правило, выступают те, кто обладает большим опытом игры на исторических инструментах, зная, что можно из них извлечь.

Я тоже играл там неоднократно. В этом году у меня был сольный концерт: первое отделение на пианино Плейель с исполнением маленьких вещей Шопена, между ними Бах, Моцарт и Бетховен. Во втором отделении — все баллады на рояле Эрара. В этот же день в другом зале один молодой пианист тоже играл четыре баллады, но на современном рояле. Лещиньский не боится таких

противопоставлений и сочетаний. В этом году в преддверии конкурса прозвучали два инаугурационных концерта с одинаковыми программами: написанный специально для открытия конкурса оркестровый «Полонез» Пендерецкого, а затем Первый и Второй концерты Шопена в исполнении разных солистов. В одной программе выступили финалист XVII Международного конкурса пианистов им. Шопена Шимон Неринг и член жюри того же конкурса Кевин Кеннер, в другой — члены нашего жюри Януш Олейничак и Николай Демиденко.

Теперь о самом конкурсе.

Свою мечту Лещиньский вынашивал несколько лет, осуществляя блестящие реставрации инструментов; в течение двух лет специалистами проводились мастер-классы на исторических инструментах, в которых, среди других, участвовали и будущие конкурсанты. Лещиньскому удалось в политическом и правительственном смысле добиться всех необходимых бонусов для этого конкурса, чтобы провести его на самом высоком уровне. В год 100-летия независимости Польши его мечта

осуществилась. Очень приятно, что в организации конкурса не случилось практически ни одного сбоя. Все было потрясающе организовано.

Мне очень приятно, что, будучи членом жюри, мне удалось познакомиться с самыми разными музыкантами, из которых я бы специально выделил немецкого пианиста **Тобиаса Коха**, которого я раньше не знал, — очень интересного тонкого музыканта, свободного и широкого в своих взглядах, определениях и, я бы сказал, музыкальных допущениях. **Януш Олейничак**, польский пианист, который сравнительно долго играет на исторических инструментах времени Шопена. Он замечательно играл Второй шопеновский концерт в инаугурационной программе. Олейничак очень интересный, и я бы очень хотел, чтобы он к нам приехал с мастер-классами и с концертом. У него удивительный сплав какой-то особой артистичности, свойственной пианистам начала XX века, — я бы сказал, непредсказуемой артистичности — и приобщения шопеновским тайнам. В этом смысле у него очень прихотливая игра, иногда полностью нарушающая наши представления о том, что можно делать с этой музыкой. Среди инструменталистов, которые занимаются историческими инструментами, были и другие специалисты: **Андреас Штайер** и ваш покорный слуга. Из известных пианистов, шопенистов — **Данг Тхай Шон**, **Николай Демиденко**, **Эва Поблоцка**, **Клер Шевалье**, которую у нас, к сожалению, не очень знают, **Нельсон Гернер** и еще один польский пианист и педагог **Войцех Швитала**.

По предварительному отбору по записям к конкурсу были допущены 30 участников, из них 15 прошли на второй тур и 6 в финал. Среди финалистов три поляка, русский, француз и японец. Я очень рад, что наш питомец Факультета

исторического и современного исполнительского искусства **Томаш Риттер** завоевал первую премию. Думаю, причина его блистательной победы не только в том, что он, будучи студентом Московской консерватории, несколько лет учился игре на исторических инструментах, но прежде всего в том, что здесь, в Москве, была та среда, благодаря которой он смог освоить направленность в интерпретации Шопена, несколько отличную от польской традиции. Это подчеркивалось многими членами жюри и другими музыкантами, которые слушали его конкурсные выступления.

Вторую премию получили поляк **Александра Швигут** и японец **Нарухико Кавагучи**. Третье место и специальный приз Польского Радио за лучшее исполнение мазурки получил поляк **Кшиштоф Ксьонжек**. Награды за особые достижения получили француз **Антуан де Гроле** и россиянин **Дмитрий Аблогин**. Тут разные могут быть суждения, но, на мой взгляд, результаты конкурса достаточно объективны и справедливы.

Еще из русских участников было двое — **Лиза Малышева**, которая очень здорово играла, но нервничала; ее игру некоторые отметили. И упомянутый **Дмитрий Аблогин**, который уже закончил учиться во Франкфурте у Йеспера Кристенсена. Я его спросил, неужели Кристенсен занимается Шопеном и такой стилистикой? Ведь стилистика у Аблогина была феноменальна, но, к сожалению, в его игре было очень мало того, что стоит уже за пределами стиля. Аблогин здорово владеет инструментами, очень интересно орнаментирует и даже импровизирует. Он получил диплом.

Вообще, было много неожиданностей и открытий на этом конкурсе. В его условиях было заявлено, что согласно практике шопеновского времени допускаются свободные



Томаш Риттер, маэстро Гжегож Новак

украшения и импровизации. Несколько участников конкурса действительно прелюдировали перед началом пьес, делали связки между сочинениями или же привносили свои украшения в основном при повторениях в полонезах Кароля Курпиньского, Михаила Огиньского, Марии Шимановской и других композиторов дошопеновского времени. Полонезы входили в обязательную программу первого тура и были хорошим материалом для показа того, как исполнитель может на фоне очень простой, даже элементарной ткани создать какие-то свои варианты, версии при повторениях. Честно говоря, мы, истористы, немножко боялись, что современные пианисты, которые сидели на конкурсе в жюри, будут против изменений в тексте или каких-либо добавлений, отступлений от так называемых сегодняшних канонов. Но нет. При частных недовольствах того или иного члена жюри, мне кажется, возобладало объективное отношение к тому, что складывалось в этом аспекте.

В целом, программа конкурса была интересной, но в ней не хватало очень важной позиции — шопеновских

ноктюрнов, где исполнителю можно показать певучесть и свободное парение правой руки над левой. Не было также позиции свободного выбора других шопеновских пьес. Я и некоторые мои коллеги по жюри сожалели об этом.

Факт этого конкурса влечет за собой целую проблему сохранения и восстановления инструментов, игры на инструментах XIX века. Мы сейчас не говорим не о ранних инструментах XVIII века, но именно о тех более поздних романтических фортепиано, чья конструкция и звук уже приближаются к современным. В одно время и в одном месте — в данном случае, в Варшаве — сконцентрировалось богатство и разнообразие этих инструментов, их адекватность современному слуху, и никаких скидок на реставрационный уровень тут не было. Эта адекватность была настолько высока, что проблема становится очевидной: надо что-то делать в этом отношении в любой стране. Я могу сказать, что если шопеновский институт взял на себя инициативу собирания, реставрации и использования инструментов середины XIX века, то во всей



Рояль Erard 1838 г.

Польше это не стало фактом ежедневной практики.

Вместе с тем такие центры сохранения и исполнительской практики на инструментах создаются сейчас везде. В Амстердаме существует Дом-музей Геелвинк-Хинлопен, пусть маленький, тем не менее, там сохраняют инструменты и дают возможность на них играть. Во Франции в культурном центре «Аббатство Ройомон» полгода назад создан центр «Новые Афины», объединяющий исполнителей, реставраторов и несколько институций или мест, которые согласились держать у себя эти инструменты. Идея такая, что около десятка инструментов, реставрированных или готовящихся к реставрации, находятся в разных местах, в основном, в Париже и предоставляются исполнителям по надобности для гастролей, для концертных нужд и т.п. Это целая система, когда можно обратиться к какой-то организации и получить инструменты для гастролей, хороший инструмент

в хорошем виде с обеспечением настройки и перевозки.

Совсем иначе обстоят дела в Москве. Обычно на шопеновские фортепианные конкурсы выдвигаются многие наши пианисты; в последние годы было очень много премий. Но к конкурсу имени Шопена на исторических инструментах

нашим пианистам было практически невозможно подготовиться, потому что у нас, к сожалению, нет нужных инструментов в том количестве и в том качестве, чтобы на них можно было заниматься. В Москве для подготовки к конкурсу в распоряжении двух участников — Томаша Риттера и Елизаветы Малышевой — было только два инструмента, отреставрированных очень средним образом, можно сказать, ниже среднего. Получилось так, что оба они были вынуждены осуществлять свои записи для отправки на конкурс вообще не у нас, а в других странах.

На конкурсе для нас с Андреасом Штайером была проблема не столько в том, **как** исполнитель играет на том или ином историческом инструменте, сколько в том, способен ли он обратиться к свободной стилистике и отойти от стандартов, навязанных второй половиной XX века. Умение освободиться от сегодняшних штампов и обращение к традициям XIX века — для нас это было главным критерием. ■

*Публикацию подготовил
Владимир ЧИНАЕВ*



Я. Олейничак, Т. Риттер, А. Любимов



Национальный фонд
поддержки правообладателей

представляет:

Золотая серия
МАСТЕР-КЛАССОВ

«КОРИФЕИ ПЕДАГОГИКИ»

Мастер-классы ведут:

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



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

Русский музыкант Александр Черепнин — от евразийства к евроамериканскому

Фигура А. Н. Черепнина (1899–1977) выделяется среди музыкантов первой половины XX в. прежде всего многогранностью таланта. Выдающийся композитор и педагог, исполнитель, теоретик и просветитель, он достойно представляет не только петербургскую художественную среду начала XX в., но и разноликую ветвь Русского Зарубежья. Помимо балетов, опер, симфоний, камерно-инструментальных и вокальных ансамблей, хоровых сочинений А. Черепнину принадлежат 26 циклов фортепианных миниатюр, около 20 сонат (изданы лишь 3 из них), 6 концертов для фортепиано с оркестром, несколько десятков виртуозных пьес в различных жанрах.

Очевидно, что главное место в композиторской и концертной практике музыканта заняли сочинения для фортепиано. Более 50 опусов, созданных для этого

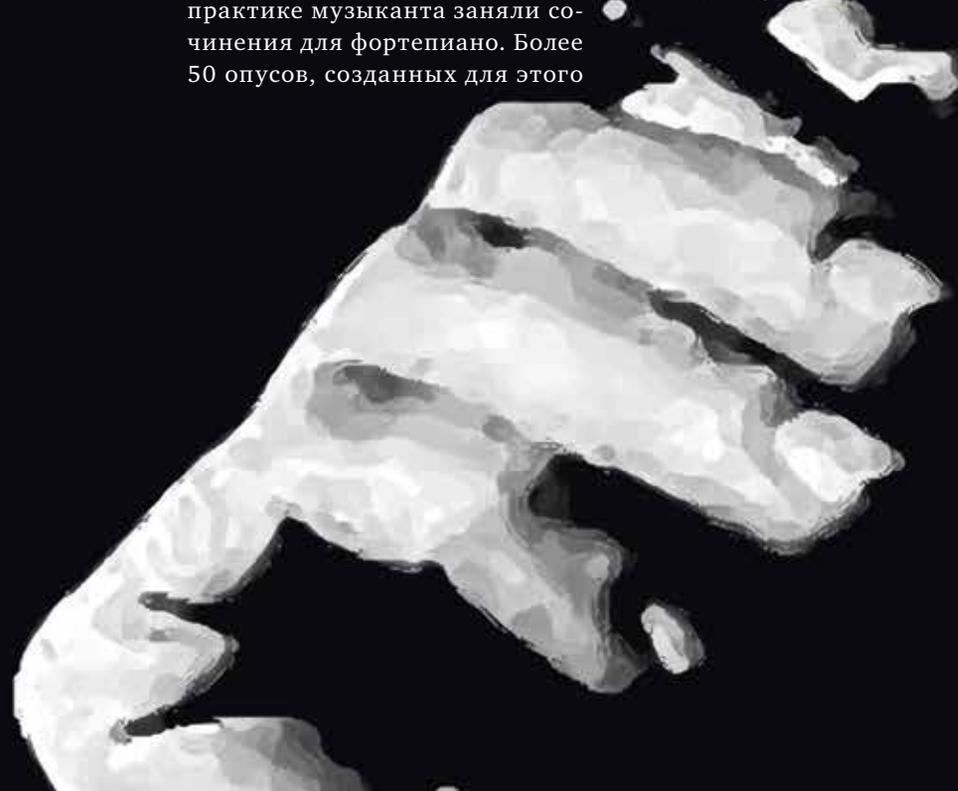
инструмента, к сожалению, до сих пор почти не освоены российскими исполнителями, тогда как за рубежом это часть творческого наследия Черепнина активно вошла в концертный и конкурсный репертуар известных пианистов разных школ и поколений.¹

При этом исполнительская, педагогическая и просветительская деятельность музыканта, охватывая все этапы его творческой эволюции, объединяет многие географические и художественные пространства: Санкт-Петербург, Тифлис, Париж, Шанхай и Пекин, крупные города Японии, Египта и Палестины, США и Великобритании. «Его искусство

¹ Их играют и записывают известные американские пианисты: Марта Браден (Marta Braden), Беннет Лернер (Bennet Lerner), Лин Джени (Lin Jenni), Ли Сяньмин (Lee Hsien Ming) Маргрит Вебер (Margrit Weber, Швейцария), Джорджио Кукл (Giorgio Koukl, Чехия), Мюррей Маклахлан (Murray McLachlan, Шотландия и др.).

представляет необычный сплав разных культур: его российское воспитание, долгое пребывание в Европе, особенно в Париже; его обширные путешествия по Востоку; его многолетняя деятельность в США», — замечал друг Черепнина, композитор Аарон Копланд. Активность и энтузиазм, присущие личности музыканта, не ослабевали до последних дней жизни, что определило длительность и высокую эффективность его артистической карьеры.

Не будем забывать, что на формирование исполнительских и педагогических принципов музыканта существенное влияние оказали его учителя. Так, важнейшую роль в обучении игре на фортепиано юного Александра сыграла ученица Антона Рубинштейна Леокадия Александровна Кашперова (1872–1940). Она передала своему воспитаннику те исполнительские представления, которыми владела сама, будучи не только виртуозной пианисткой, но дирижером и композитором. Как и для Рубинштейна, главным приоритетом первого педагога Александра оставалась любовь к концертным выступлениям и эстрадно-демонстративная манера игры. Следствием занятий с ней стало то, что исполнительскую карьеру пианиста в целом характеризует неизменное удовольствие от игры на публике и абсолютно раскованное восприятие сценического пространства. Вместе с тем, имея возможность и позднее учиться у выдающихся педагогов, юный музыкант всегда тяготел к самостоятельным опытам и экспериментам, к постоянному обновлению концертного репертуара, обязательно включавшего и собственные опусы. Поступив в 19 лет в Петроградскую консерваторию и будучи к тому времени вполне сложившимся, достаточно известным пианистом, Черепнин в течение года занимался в классе одного из ведущих педагогов, композитора и





пианиста (также рубинштейновской школы) Александра Николаевича Кобылянского.

Переезд семьи в Тифлис (1918) и затем в Париж (1921) позволили музыканту продолжить и существенно обновить свое исполнительское мастерство. Примечательно, что в Париже одним из педагогов А. Черепнина стал выдающийся пианист и просветитель Исидор Филипп, носитель шопеновских традиций. Учитель и ученик оказались близки друг другу по исполнительской индивидуальности. Вместе с тем, внимание педагога к авангарду 20-х годов активно способствовало ознакомлению Александра с фортепианным стилем и манерой игры современных французских композиторов. Он же, Исидор Филипп, пробудил у Черепнина-исполнителя интерес к камерному движению. Погружение в его идеи и принципы значительно обогатило пианизм молодого музыканта приемами афористической, детализированной игры, направленной на экономию выразительных средств. Надо сказать, что, помимо Парижа, русский пианист успешно концертирует в эти годы в Константинополе (1921) и Лондоне (1922). Музыкальная критика впервые обратила внимание на то, что наряду с романтической манерой игры в эти годы у Черепнина проявились элементы конструктивизма. Обусловленные ранним русским авангардом и камерным движением, они проникли в интерпретацию как собственных сочинений, так и произведений других авторов.

Однако, благодаря тому, что в программах его концертов доминировали сочинения романтиков (русских и зарубежных), аудитория разных стран приняла и справедливо оценила Черепнина как пианиста-виртуоза романтического склада. В то же время, отмечая интенсивность парижских концертов, Николай Набоков (брат великого



русского писателя) с определенной долей юмора называет их «...парижскими авангардными крошками двадцатых и ранних тридцатых»².

Несмотря на безусловный успех, к началу 30-х годов, по словам самого Черепнина, он начал испытывать глубокий кризис, связанный с утвердившимися к тому времени евразийскими взглядами, затронувшими и его мировоззрение. Музыканта волновала основная идея евразийства, утверждавшая мысль об особой природе русской культуры, объединившей в себе европейские и азиатские корни. По словам исследователя евразийства И. Вишневецкого, «...эстетически ...Черепнин

² Набоков Н.Д. Багаж: мемуары русского космополита. СПб: Звезда, 2003. С. 224.

недостаточно был своим: многие темы “музыкальных евразийцев” у него наличествовали...», но «в евразийских изданиях он, как Лурье и Дукельский, не печатался»³.

Как один из путей выхода из кризиса можно рассматривать интенсивные гастроли пианиста по странам Ближнего и Дальнего Востока, а также начало насыщенной педагогической, просветительской деятельности в Китае. Результатом китайского периода (1934–1937) стал неподдельный интерес к древнейшей

³ Вишневецкий И.Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича: Монография. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 80–81.

цивилизации, оказавшийся для пианиста новым источником вдохновения.

Напомним, что первое непосредственное знакомство Черепнина с восточной культурой произошло значительно раньше — во время пребывания в Тифлисе и гастролей по Египту и Палестине. В последующие годы границы концертной деятельности значительно расширяются. Она приобретает ярко выраженный просветительский характер. В своих программах пианист активно пропагандирует, в первую очередь, произведения русских композиторов — от Д. Бортнянского до И. Стравинского и С. Прокофьева; включает в них, как правило, и собственные сочинения. Кроме того, в эти и последующие годы исполнитель, охотно представляя произведения молодых китайских и японских авторов, формировал у европейской и, позднее, американской аудитории устойчивый интерес к музыкальным традициям Китая, Японии и других дальневосточных стран.

Надо сказать, что интерес к просветительству проявился у музыканта еще в Петербурге и Тифлисе, что оказало существенное влияние на творческий процесс в целом. Речь идет, прежде всего, о его критических заметках, исторических очерках и рецензиях. В них отразилось литературное дарование музыканта, имеющее глубокие семейные корни. Работы Черепнина петербургского и тифлисского периодов касаются разных сторон музыкальной и художественной жизни этих городов. Вместе с тем, они демонстрируют универсально-аналитический подход к различным явлениям музыкального искусства⁴. С одной стороны, его рецензии

⁴ Примечательно, что А. Черепнин оценивал концерты, вечера, спектакли даже таких оригинальных учебных заведений, как Тифлисская частная студия декламации, ритма и пластики, основателем которой была Сбруи Лисициан — чтец-декламатор, режиссер-балетмейстер, ученый-историк, этнограф.

касаются творчества композиторов разных эпох и стилей (от Баха и Генделя до современности), с другой — в своих рассуждениях А. Черепнин дает оценку уровня исполнения музыкальных произведений. В последующие годы интерес к истории музыкального искусства определит потребность композитора органично объединять в своих сочинениях разные традиции, жанры и приемы письма. Однако, вернемся к пребыванию Черепнина в Китае. Яркие впечатления от его концертов вызвали отклик многочисленной периодики. Так, в одной из шанхайских газет читаем: «35-летний пианист и композитор произвел в Шанхае фурор»⁵.

Примечательно, что в ходе гастролей по Китаю музыкант в 1934 году был приглашен ректором Шанхайской консерватории Сяо Юмэй на должность почетного профессора фортепиано и композиции⁶. Для нас важно, что несколько позднее он становится советником по делам музыкального образования при министерстве просвещения, курируя профильные учебные заведения Пекина, Тяньцзиня и Нанкина. Композитора глубоко волновали вопросы начального фортепианного образования: «Основная трудность для молодых китайских пианистов, особенно начинающих, состоит в том, что они начинают самостоятельное ознакомление с новым для них музыкальным инструментом фортепиано посредством иной музыкальной культуры и традиции. Автор решил попробовать облегчить задачу, разработав фортепианную методику, основанную

на пентатоническом звукоряде, который традиционен в китайской музыке и, следовательно, помочь молодым музыкантам в освоении нового инструмента посредством звуковых образов, хорошо знакомых им по слуху»⁷. На осуществление педагогических целей А. Черепнин впервые направляет свой композиторский дар. Для решения этих задач он пишет и издает «Пентатонную школу игры на фортепиано», сборник «Обучение игре на фортепиано на основе пентатонной гаммы» (ор. 51)⁸, «Пентатонные упражнения для фортепиано» (ор. 53).

Анализ статей и заметок Черепнина, посвященных китайской музыке того времени и обучению молодых пианистов, убедительно доказывает, что первый этап педагогической деятельности связан, прежде всего, с реформированием фортепианного образования в Китае. С одной стороны, Черепнин-педагог опирался на уже сложившиеся методы музыкального воспитания. С другой — разрабатывал собственную систему занятий, учитывавшую не только индивидуальные, но и национальные особенности студентов.

В результате перед Черепниным открылась еще одна область профессиональной деятельности. По сути, он вместе с другими русскими музыкантами стал основателем профессиональной фортепианной педагогики в этой стране. Его реформаторские идеи стимулировались убежденностью в том, что воспитание молодых китайских пианистов должно базироваться на материале, представляющем собственные национальные традиции. В формировании профессиональной

композиторской и пианистической школы Китая, по мнению Черепнина, не должны доминировать западные образцы, а их место займут специально созданные сочинения, синтезирующие элементы различных фортепианных школ. Для практического достижения поставленных задач педагог организовал Первый конкурс молодых китайских композиторов на сочинение фортепианной пьесы, отражающей особенности одной из древнейших музыкальных культур мира. В письме к президенту Национального института музыки Сяо Юмэй читаем: «Я надеюсь, что появится китайское сочинение, которое я смогу играть в других странах»⁹. Параллельно он провел в Японии композиторский конкурс на лучшее оркестровое произведение. В ходе решения поставленных задач русский композитор основал специальное издательство для распространения современной фортепианной музыки Дальнего Востока¹⁰.

Живой интерес композитора к концертно-просветительской и педагогической деятельности, активизировавшийся в Китае, не закончился с отъездом из страны¹¹. Живя и работая в Париже (40-е годы), музыкант помогал консультациями и советами многим китайским исполнителям и композиторам, желавшим поступить в консерватории Парижа и затем США.

В период пребывания в Америке с 1948 по 1977 годы многогранная творческая деятельность Черепнина продолжает по-прежнему охватывать разные направления, среди

⁵ Цит. по кн.: Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. С. 230.

⁶ К этому времени в Шанхайской консерватории работали замечательные педагоги из России. Среди них: С. С. Аксаков (правник выдающегося писателя, выпускник Московской консерватории), Борис Захаров (пианист и педагог, сокурсник А. Черепнина по Петербургской консерватории), а также В. Шушлин, И. Шевцов, В. Лазарев, З. Прибыткова.

⁷ Айзенштадт С.А. Три судьбы. Русские эмигранты Аксаков, Захаров, Черепнин и музыкальная культура Китая // Вопросы истории и теории фортепианного исполнительства. Под ред. Р.Е. Илюхиной. Владивосток: Дальневосточная государственная академия искусств, 2008. С. 27.

⁸ Сборник включает в себя три цикла: в первых двух по 7 пьес, в третьем — 12 пьес под названием «Китайские багателли».

⁹ Jingzi, Liu, Mason, C. A critical history of new music in China. Hong Kong: Chinese University Press, P. 2010.

¹⁰ Благодаря именно Черепнину такие композиторы, как Лю Шенан, Хэ Лутин, Лао Чжичен, Бунья Ко, Ясудзи Киесэ и др., смогли издать свои произведения в разных жанрах. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. С. 232.

¹¹ В 1937 г. известная пианистка Ли Сяньмин становится супругой А. Черепнина. В трудный период Второй мировой войны в семье рождаются трое сыновей: Петр, Сергей, Иван.

которых исполнителю, педагогике, просветительству уделяется серьезное и продуктивное внимание. Примечательно, что приехав в США пианистом с мировым именем, Черепнин активно концертирует до последних дней, а границы его гастролей продолжают расширяться: Америка, Англия, Европа, Россия. Кроме того, в последнее десятилетие жизни музыкант открыл для себя еще одну возможность активного контакта с аудиторией, охотно принимая приглашения различных радиоканалов и телевизионных студий, участвуя в тематических передачах и звукозаписях. Высочайший уровень его пианистического мастерства отмечают многие критики. В их числе известная американская пианистка Марта Браден. Познакомившись с Александром Николаевичем в двенадцать лет (1949) и став затем его ученицей, она пишет: «*Захватывающая дух предельная скорость, мощь и абсолютный объем звука, с одной стороны, лиризм, искренность и юмор, с другой, были не только качествами его личности, но и его пианизма. Эти свойства воплощались и в его уникальных произведениях*»¹².

Подчеркнем, что поздняя пианистическая манера Черепнина, в отличие от ранней, характеризуется приоритетом рационального подхода и выходом на первый план объективного начала. Несмотря на то, что произведения композиторов XVIII–XX веков входили в концертные программы музыканта постоянно, классико-романтический репертуар интересовал его главным образом на начальном этапе пианистической карьеры. При этом подобно А. Скрябину и С. Рахманинову, будучи композитором-пианистом, Черепнин, в первую очередь,

выступал как интерпретатор собственных сочинений.

В годы пребывания в США, несмотря на насыщенный концертный график и многочисленные записи, лекционные выступления, именно педагогика вызывает у композитора неизменный и глубокий интерес. В 1948 году он получает приглашение занять должность профессора композиции в Чикагском университете DePaul, параллельно став педагогом-руководителем в рамках международных семинаров по проблемам современной музыки. При этом он периодически читает лекции по истории музыки и композиции в различных странах, в частности, в Англии, Швейцарии, Франции и др.

Показательно, что новый этап педагогической практики Черепнина в США связан, прежде всего, с обучением и воспитанием целой плеяды известных американских композиторов-пианистов. Среди них: Глория Коутс (Gloria Coates), Джон Дауни (John Downey), Роберт Мучински (Robert Muczynski), Филипп Рэйми (Philip Ramey), Марта Браден (Marta Braden).

В среде учеников педагог, как видим, пользовался большим авторитетом, о чем свидетельствуют их высказывания: «*А. Черепнин был глубоко предан своим студентам, стараясь в каждом раскрыть тонкий музыкальный талант и творческий потенциал*»¹³. Выпускник Черепнина Роберт Мучински вспоминает: «*Я многим обязан А. Черепнину. Без его веры в мои самые ранние примитивные опыты я совершенно уверен, что выбрал бы другой путь. Он вел меня, помогал, вдохновлял меня*».

Примечательно, что именно ученики, высоко ценя мастерство учителя, предоставили слушателям уникальную возможность познакомиться практически со всеми

фортепианными сочинениями композитора¹⁴. Играя и записывая произведения своего учителя, они, бесспорно, во многом унаследовали его исполнительскую манеру — яркую и оригинальную. С одной стороны — в исполнении масштабных сольных произведений композитор нередко абсолютизирует роль крупной техники и энергии остигатного движения. С этим связано обращение к предельно быстрым темпам и преобладание разнообразных приемов виртуозного пианизма. Не вызывает сомнения теснейшая связь его виртуозной пианистической манеры с сочинениями крупной формы (двумя токкатами, сонатами, этюдами, фортепианными концертами), ярко отражающими такие свойства артистической личности, как исполнительский темперамент, потребность в непрерывном динамическом накале.

С другой стороны, в процессе интерпретации фортепианных миниатюр и циклов сложилась камерная манера Черепнина-пианиста, при которой он особое внимание уделял звуковой окраске, многообразию штриховой палитры и любованию «подробностями» динамической нюансировки, эффектной игре регистровых переключек и прихотливым ритмическим «изыскам», способствовавшим предельной детализации музыкальных характеристик. Заметим, что исполнительский облик Черепнина, по справедливому суждению Л. Гаккеля, «*так же многогранен, как и облик композиторский*».

В формировании универсальной стороны мышления композитора-пианиста существенную роль сыграло творчество выдающихся отечественных современников: С. Рахманинова, С. Прокофьева,

¹² Waleson, H. Alexander Tcherepnin (1899–1977). Notes for CD: Alexander Tcherepnin Archival release Martha Braden, piano. NY, 2002. P. 1.

¹³ Oh, Joo Young. An Introduction to Selected Character Pieces for Piano by Robert Muczynski. D.M.A. diss: The University of Arizona, 2016. P. 43.

¹⁴ К примеру, Ф. Рэйми, записавший выступление своего учителя для серии радиопрограмм в 1965 г., сохранил эти записи. В декабре 2002 г. Б. Фолкмен — президент Международного общества Черепниных — предложил, проанализировав записи, перевести их в цифровой формат.

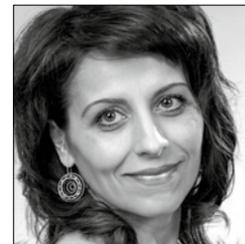


И. Стравинского. А. Черепнину, в первую очередь, по духу была близка экспериментальная направленность Прокофьева и Стравинского, а также их антиромантическая установка по отношению к трактовке инструмента. В его собственной игре прежде всего следует отметить токатную моторику активного движения с тенденцией к последовательному нагнетанию, ритмическую упругость, широкую амплитуду динамической шкалы и многообразие звуковой палитры. Специфические черты пианизма Черепнина заключаются в разностороннем слышании природных возможностей инструмента, с генетически присущей ему ударностью при периодической абсолютизации отдельных приемов фортепианной техники.

В отличие от композиторов-пианистов, чьим современником являлся А. Черепнин, его исполнительской индивидуальности в большей степени свойственны колористическая

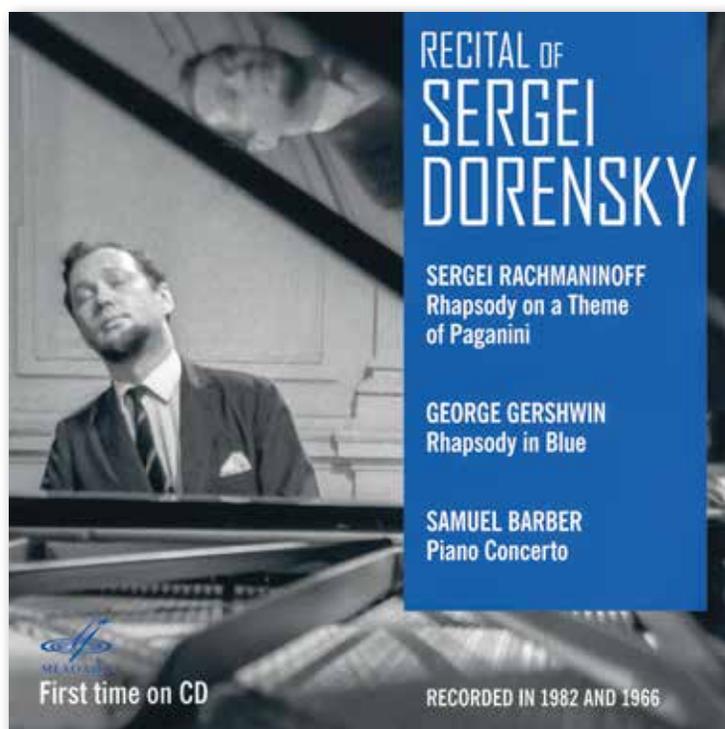
живописность, театральность, изысканная красочность. Его игра — неповторимое сочетание эмоционального порыва, резких динамических перепадов и пастельного звучания бархатного туше. Этому противопоставлена кристальная прозрачность, красочность высоких регистров. В авторских интерпретациях привлекает яркая характеристичность звучания инструмента, что подтверждает мысль о декоративной картинности пианистического мышления музыканта и театральной демонстративности, свойственной исполнению в целом. Пианист мастерски использует разнообразие звукоизобразительных и звукоимитационных фортепианных приемов игры, что заметно выделяет его среди современников. При этом для А. Черепнина существенную роль играет техника педали, связанная с красочно-фонической выразительностью инструмента, способствующей, в первую очередь, усилению изысканного колорита и прозрачности тембров.

Опираясь на сохранившиеся авторские записи, можно утверждать, что пианистический стиль А. Черепнина, обладая признаками синтетичности, объединяет исполнительские качества как концертного виртуоза романтического склада, так и современного камерного пианиста. Его артистическая манера, отличающаяся стихийным порывом и размахом, близка фортепианному стилю одного из выдающихся пианистов-современников — Артура Рубинштейна. Вместе с тем, такие исполнительские качества, как эмоциональная напряженность, яркий темперамент при широком диапазоне пианистических возможностей и своеобразной ритмической упругости, позволяют говорить об определенных параллелях и с С. Рахманиновым. Слова, сказанные С. Рахманиновым о себе, на наш взгляд, могут быть в полной мере отнесены и к характеристике А. Черепнина как композитора-пианиста. В письме Э.К. Метнеру от 19 декабря 1929 года (Цюрих) С. Рахманинов сообщает: «Я эстрадный человек, — т. е. люблю эстраду и, в противоположность многим артистам, не вяну от эстрады, а крепну и способен от одного только звука рояля на новые, неожиданные для себя самого выдумки и открытия».¹⁵ ■



Наталья РУБАН
Кандидат искусствоведения,
старший преподаватель
кафедры фортепиано
Нижегородской консерватории

¹⁵ Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3-х томах. М.: Советский композитор. Т. 3. 1980. С. 269.



Сергей ДОРЕНСКИЙ
Фортепианные концерты XX века

С. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини.

Дж. Гершвин. Рапсодия в стиле блюз

С. Барбер. Концерт для фортепиано с оркестром

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Александр Дмитриев, запись 1982 г. (1, 2);

Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Виктор Дубровский, запись 1966 г. (3).

Звукорежиссеры С. Пазухин, И. Вепринцев.

MEL CD 1002594

ДЕНИС МАЦУЕВ

Я очень рад, что «Мелодия» выпустила эту пластинку, так как искусство Сергея Леонидовича Доренского, к сожалению, подзабыто в современной звукозаписывающей индустрии. Он закончил выступать на большой сцене достаточно давно, потому что в какой-то момент сделал выбор в пользу преподавания. В итоге вторую половину своей жизни он посвятил своим ученикам. И сейчас школа Доренского звучит по всему миру. До сих пор люблю новую программу я сначала играю профессору, потому что его по-отечески мудрые советы — всегда в точку, взгляд со стороны — всегда объективный и беспристрастный, а одобрение

придает уверенности. Без его благословения я на большую сцену новую программу не выношу. Это закон и для меня, и для других учеников, таких, как, скажем, Николай Луганский... Я знаком со многими записями моего любимого и дорогого Сергея Леонидовича. Так, его запись мазурок Шопена является единственно эталонной во всей истории звукозаписей мазурок Ф. Шопена. Конечно, я слышал его и живую неоднократно. Игра — как рентген: пять минут звучания, и она показывает тебя таким, какой ты есть на самом деле, что из себя представляешь, о чем думаешь, чем живешь. Доренский — честный артист, глыба, Личность, но при этом очень тонко чувствующий,

ранимый человек и, конечно, пианист-романтик.

Я прекрасно знаю записи «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова и «Рапсодии в стиле блюз» Гершвина, сделанные С. Л. Доренским. Я по ним практически учился. Но концерт Сэмюэля Барбера для меня самого — абсолютное открытие. Я, безусловно, знал о нем, но после прослушивания записи Сергея Леонидовича просто влюбился в эту потрясающую музыку, к сожалению, не так часто играемую. Барбер — удивительный американский композитор, самородок с особенным мелодизмом, ритмическим колоритом и мелодическим рядом. Доренский по-хорошему заражает своей интерпретацией этого концерта.

ЕКАТЕРИНА МЕЧЕТИНА

Этот диск представляет огромный интерес для меломана с нескольких точек зрения. Во-первых, сама личность Сергея Леонидовича Доренского — не только пианиста-виртуоза, наследника самых

значительных традиций русской фортепианной школы, но и великого педагога, создавшего мощную ветвь русского пианизма, носящую имя «класс Доренского», обладает необыкновенным магнетизмом и обаянием. Во-вторых, меломану

довольно нечасто доводится услышать концерт Барбера в исполнении русского пианиста — это сочинение не входит в традиционный репертуар, однако представляет значительный интерес, и я слышу в нем явное влияние великого Прокофьева.

НИКОЛАЙ ЛУГАНСКИЙ

Переиздание записей моего доренского учителя Сергея Леонидовича Доренского — огромный подарок для всех любителей музыки. Сама идея диска очень любопытна: музыка американского композитора Барбера, американского композитора с русскими корнями Гершвина и музыка великого русского композитора Рахманинова, отмеченная несомненным влиянием культуры Нового света, — все это, записанное советским пианистом! Интереснейшее сочетание — удивительный отголосок

всегда парадоксальных российско-американских отношений!..

Игра Сергея Леонидовича захватывает с первых же тактов — как рахманиновской рапсодии, так и импульсивного начала концерта Барбера (редчайший случай, когда фортепианный концерт начинается монологом рояля; вспоминаются, конечно, Четвертый Бетховена, Второй Рахманинова). Сразу слышен колоссальный масштаб исполнительской личности Доренского! Несмотря на скрупулезную работу и точный анализ текста музыки, естество и стихийный порыв (то властный,

то лирический) всегда преобладают в исполнении Сергея Леонидовича! Отдельные объективные картины неизменно сменяются личностным высказыванием. Всегда слышен проникновенный голос главного героя!

Удивительная природная красота звучания, всегда трогательный за душу рассказ от первого лица, совершенно особая музыкальная индивидуальность Доренского — все это в полной мере раскрывается в произведениях Рахманинова, Гершвина и Барбера. Очень радуюсь и поздравляю всех с выходом этого замечательного диска.

ВСЕВОЛОД ЗАДЕРАЦКИЙ

Выход CD с записями Сергея Доренского полувековой давности — событие исторической значимости, событие именно современной культурной жизни. Обновленная запись возвращает нам искусство одного из самых блистательных пианистов-виртуозов минувшего века, в большей мере прославленного сегодня в качестве педагога, создателя одной из фортепианных школ мировой значимости. Доренский пианист в свое время, по сути, оказался недооцененным, и представляемая «Мелодией» запись исправляет нелепый исторический недосмотр. Виртуозность как высшая форма соответствия композиторской мысли, воссоздание образа совершенного воплощения — главное впечатление от искусства пианиста. Владение всеми возможными наклонениями фортепианной колористики, тонкое (и во многом — индивидуально-авторское) раскрытие фактурных предпосылок, мощная

ритмоэнергетика экспрессивных движений, особого рода «фортепианная лирика», гибкая пластика мелодического дыхания формы — все эти знаки высшего мастерства и индивидуальной включенности в прочтение текста явлены пианистом сполна.

Концерт Сэмюэля Барбера в представленном на диске собрании сочинений — подлинное открытие для современного российского слушателя. Если Рапсодии Гершвина и Рахманинова постоянно встречаются на филармонических афишах, то концерт Барбера никогда. Вместе с тем, это произведение — подлинная вершина американской музыки первой половины минувшего века и одна из вершин концертного жанра в мировом собрании шедевров. Сергей Доренский представляет это сочинение во всем блеске раскрытия его виртуозных предпосылок, тонко обнажая воздействие на стиль не только (и не столько) Рахманинова, но прежде всего — Прокофьева.

Что же до Рахманинова, то это любимый композитор Доренского в пору его блистательной артистической деятельности. И в сущности вся триада «американских» концертов¹, предлагаемая Доренским, осознана под эгидой Рахманинова. И не только потому, что Рапсодия на тему Паганини — самая прославленная из трех партитур, но еще и потому, что Рапсодия Гершвина, равно как и Концерт Барбера, создавались под непосредственным воздействием разных сочинений Рахманинова.

Представленный Доренским цикл концертов XX века позволяет оценить исполнителя как одного из самых значительных представителей русского пианизма середины минувшего века. Включение в программу Концерта Барбера делает предлагаемый диск уникальным и остро необходимым.

¹ Рапсодия на тему Паганини, сочиненная и записанная Рахманиновым на вилле «Сенар» в Швейцарии, звуковое рождение отменила в США.



Путь сквозь тернии

Елена Пинчук.

Santo sospeso. Книга о В.В. Топилине.

Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского — Харьков, «Эстет Принт», 2018. 456 с., CD.

PDF-версия — <http://num.kharkiv.ua/science/publications/other>

Когда в 2013 г. журнал «РiаноФорум» опубликовал статью Елены Пинчук, посвященную Всеволоду Топилину, я не предполагал, что через пять лет будет готова и выйдет к людям объемная «Книга о В. Топилине» со вторым титульным заголовком «Santo sospeso» («прерванная песнь»). Книга двуязычна, чередование украинской и русской речи делает ее абсолютно доступной читателю украинскому и труднодоступной (частично доступной) читателю исключительно русскоязычному. Но в любом случае «Книга о В. Топилине» — знаковое издание, восстанавливающее грубо вырванную (в который раз!) страницу художественной истории нашего отечества.

Всеволод Топилин (1908—1970) — достояние двух культур: украинской и российской. Случилось так, что жизнь этого уникального музыканта раскололась надвое: на незафиксированную в деталях общественной памятью и на сохраненную в памяти следующих поколений. Эта вторая часть его жизни, оборвавшаяся в 1970 г., прошла на украинской земле и, что называется, «на виду».

Прежде всего, видимо, поэтому украинские музыканты решили коллективно воссоздать неповторимый образ этой творческой личности, сопоставимой с самыми великими именами, личности с отнятыми возможностями, попорченной и стертой с лица истории, но все же сумевшей оставить светящийся след. Именно в Харькове, где прошло становление артиста, нашлся человек, взявший на себя инициативу и львиную долю исследовательского труда по восстановлению обстоятельств невероятной и невозможной в другую историческую эпоху биографии артиста, обещавшего стать одним из видных представителей европейского пианизма XX столетия.

Сама жизнь пианиста, память о котором рождает высшие из возможных оценочные формулы, несет в себе нарицательную значимость. Это еще один образ «остановленных возможностей» и возвращение из небытия как попытки возрождения. Это возвращение в жизнь, но в другой ипостаси: приход к Учительству, наполненному артистизмом.

«Книга о В. Топилине», предложенная от имени Елены Пинчук, состоит из двух частей. Первая — это

текст, созданный самой Еленой Пинчук, — попытка реконструкции подлинной биографии пианиста: от ученичества до первых вершин профессионального признания; от фашистского плена — через долгие годы ГУЛАГа и «амнистию» — к позднему возрождению в консерваторских классах. Важно, что весь жизненный путь артиста прослеживается в неразъемной связи с историческим (и акцентно — с музыкально-историческим) контекстом времени. Здесь масса интересных подробностей о музыкальной жизни Харькова 20–30-х лет, перечень персоналий, сыгравших видную роль в формировании новых тенденций и (что не менее важно) — в сохранении великих традиций и существования высших форм искусства в контексте господствующей устремленности к пересмотру и отвержению всего и вся.

Среди персоналий времен юности героя повествования выделяется фигура профессора Павла Луценко — представителя школы Таузига, первого учителя Топилина. Это потом, уже в московской своей жизни, он соприкасается с Игумновым, с Г. Нейгаузом, становится ассистентом последнего. Но П. К. Луценко, воспитавший



в частности также Л. Сагалова — лауреата второго конкурса имени Шопена в Варшаве (1932), заложил основы и мастерства, и особого рода «исполнительского мышления» Топилина. Профессор Луценко (подобно Топилину) также был вычеркнут из истории в ходе репрессивных действий, и только сейчас эта достойнейшая музыкальная фигура осмысливается в именитом ряду Blumenfelda, Beklemisheva, Neygauza, работавших в ту пору на Украине.

Страницы творческого (ансамблевого) сотрудничества с Давидом Ойстрахом — золотая страница жизни Топилина. Она тоже описана в контексте конкретной жизни страны в 30-е годы, и это позволяет по-новому взглянуть на многое в организации

музыкально-просветительского движения той поры. Предположение о том, что сотрудничество с Ойстрахом могло стать первой ступенью восхождения Топилина-пианиста к славе, не лишено оснований. Но и эта страница оказалась недописанной. Топилин — невыездной (дворянское происхождение, сына белогвардейского офицера). Ойстраху необходим партнер, не обремененный запретами.

Все эти и другие подробности жизни пианиста по крохам скрупулезно восстановлены Е. Пинчук, совершившей детальную историко-музыкальную разведку. Первая часть книги — результат ее «собирательных» усилий. Вторая часть «Книги о Топилине» — воспоминания учеников, соприкасавшихся

с Топилиным после его освобождения из ГУЛАГа — в Красноярске, Харькове, Киеве. Киевская глава его жизни предстает в воспоминаниях особенно подробно и полно. Имена М. Степаненко, Е. Ржанова, А. Снегирева, В. Суслина, В. Бойкова, А. Витовского, В. Новикова — это имена именитых украинских пианистов, живших и живущих в разных странах Европы, известных деятелей украинской культуры. Во второй части 37 развернутых очерков и коротких эссе. И в каждом Всеволод Топилин представлен как абсолютный феномен, а в некоторых очерках содержится попытка объяснить этот «феномен Топилина» через раскрытие его отдельных педагогических приемов и принципов.

Но, конечно же, главное, что фиксируется во всей этой череде воспоминаний,— это «звучание Топилина» как феномен, его уникальный контакт с клавиатурой, особое чувство «интонируемой мысли». И я свидетельствую то же самое. В период с 1968 до смерти Топилина в 1970 г. я жил в Киеве и работал на посту проректора Киевской консерватории. Мне выпало счастье и подружиться с Всеволодом Владимировичем (он часто бывал у нас в доме), но главное — мне довелось слышать его. И это впечатление живо во мне до сих пор. На филармонической сцене он играл в основном с самыми славными украинскими скрипачами той поры. В мою память врезался вечер скрипичных сонат Брамса именно как «вечер Топилина». Нет, не заглушал он скрипача. Наоборот, нес скрипичный звук словно на орлином крыле, но уровень «интонируемого смысла», рождавшегося под его пальцами, был столь поразительным, что главное слуховое внимание невольно притягивалось именно к его фактурному слою, ибо там содержалась возжеланная «неожиданность», неизведанная в будто бы изведенном пространстве.

Елена Пинчук собирает и группирует сведения из воспоминаний разных людей, выстраивая свое повествование о жизни и творчестве пианиста. Разные люди — разные оценочные реакции на те или иные реалии консерваторского быта. Приводится, в частности, суждение профессора Киевского консерватории А. Снегирева о существовании будто бы враждебной Топилину группировки педагогов-пианистов вокруг профессора Т. Кравченко. Вот тут я полностью солидарен с профессором М. Степаненко, отвергающим подобное. Топилин возглавлял кафедру (смелое в ту пору решение ректора И. Ф. Ляшенко). Татьяна Петровна Кравченко параллельно

возглавляла вторую кафедру специального фортепьяно. Она была безусловно выдающимся педагогом (достаточно сказать, что с ее именем связано становление современной китайской пианистической культуры; из ее класса вышли такие звезды, как Лю Шикунь, Инь Ченцзун и др.). В Киевской консерватории она, безусловно, занимала одну из ведущих позиций. Но на концертной сцене Топилину не было равных. И это могло быть источником некоторой ревности, впрочем, тщательно скрываемой. И уж совсем нелепо выглядит вовлечение в состав «группировки» фигуры композитора и пианиста Николая Селиванского — горячего поклонника Топилина. Это он в сентябре 1970 г. буквально впал в мой кабинет и, задыхаясь, прохрипел известие о смерти Топилина.

Это известие настолько потрясло консерваторию, что несколько дней она пребывала в состоянии какого-то квази-молчания, траурной тишины. В коридорах не играли, и вообще казалось, что консерватория заглохла. Стало ясно — Топилин был знаковой фигурой, и его уход воспринят как извлечение одной из опор фундамента. В этом смысле А. Снегирев прав, когда говорит, что его хоронила вся консерватория. Но на кладбище пришла небольшая группа (не более 10 человек) во главе с М. Степаненко, и я помню, как мне перехватывало горло, когда я говорил последние прощальные слова. Быстро распространился слух о самоубийстве артиста (что не подтверждено), и, видимо, сочетание с памятью об «амнистии» повлияло на столь странную реакцию с похоронами.

Артистическая судьба Топилина в сущности была пресечена, и подзаголовок книги «Santo sospeso» отвечает реалиям биографии. 15-летнее изъятие из артистической жизни и вообще из общения — идеальный способ разрушения психики и раскрытия личности.

В самом обширном и содержательном очерке С. Юшкевича под титулом «Сева» есть глава «Ludus fate — игра судьбы», где описана атмосфера дней начала войны и добровольного восхождения нашего героя на голгофу судьбы. Но вот что удивительно: сам образ «прерванной песни» в артистической судьбе оказался способным породить параллели. В одном из очерков (В. Глаголева) упомянут ученик Г. Нейгауза Виктор Афанасьев. Я невольно зацепился за это имя, потому что знал этого человека в пору моей работы в Новосибирской консерватории. Свидетельствую: это был пианист феноменального дарования. Действительно сопоставимого с топилинским. До сих пор в памяти афанасьевский образ моцартовской сонаты C-dur K.330, начальная интонация которой явилась словно с небес, как озаривший луч божественного счастья. Но этот чудесным образом одаренный пианист сгинул, и на этот раз ludus fate таилась не вовне героя, но внутри него. Алкоголизм выступил убийцей. Рассказывают, что Виктор Афанасьев играл на Всероссийском конкурсе вместе с Рудольфом Керером и после первого тура прошел первым номером, «переиграв» будущего победителя. «Отпраздновав» успех, на второй тур Афанасьев попросту не пришел... Потом скитался по консерваториям и в конечном итоге бесследно сгинул. Я (вместе с Пинчук и Глаголевым) вспоминаю об этом удивительном человеке, ведомый исключительно чувством счастливого удивления дарованию. Но сравнение двух прерванных судеб показывает величие духа Всеволода Топилина, нашедшего в себе силы вернуться в большое искусство и построить в этом святом пространстве свой придел, оставив неизгладимый след в истории отечественной культуры. ■

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ



КЛАВИРТИН

PIANOS

ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Grotrian Steinweg, W.Hoffmann, Ritter, Brodmann, Ritmuller, Николай Рубинштейн, Михаил Глинка



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.

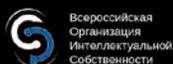
IPChain — это:

- 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

