

Рiанофорум

№ 3 (39) 2019 (12+)

A close-up portrait of Alexander Sokolov, a middle-aged man with light hair and blue eyes, wearing a dark suit jacket, a light blue shirt, and a dark blue patterned tie. He is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression.

Александр Соколов:
«Консерватория — многомерное
пространство»

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2018 год

PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Фото на обложке Юрий Богомаз

Рiанофорум

№ 3 (39), 2019

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

ИЗДАТЕЛИ:



**Национальный фонд
поддержки
правообладателей**

**АО «Юридическая
экспертиза № 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
Эмиль МАТВЕЕВ

Адрес для корреспонденции:
125009 Москва,
Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: +7 (495) 507 9281
pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

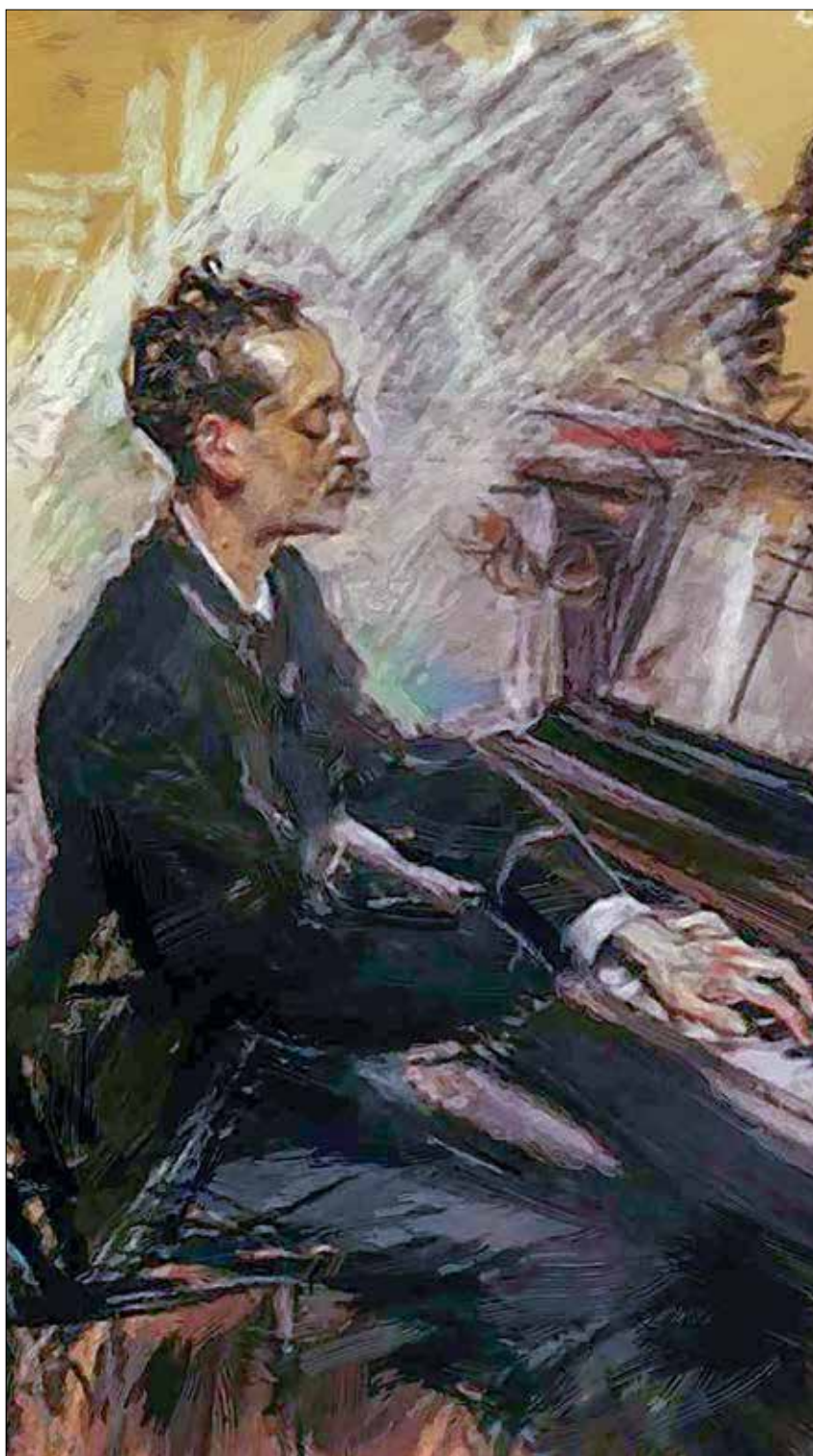
Типография:
ООО «Меридиан»

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.



«Пианист Рей Колако». Джованни Больдини, 1883



СОДЕРЖАНИЕ

- 4!** ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
Александр СОКОЛОВ: два вектора мысли и воли
- 12** ПЕРСОНА
Константин ЩЕРБАКОВ:
«Искателей истины в мире не более одного процента»
- 22** ЦИКЛ
«Шубертиада» Сергея КУЗНЕЦОВА
- 27** КОНЦЕРТ
Вызов консерватизму: Мона Хаба и Наталия Черкасова
- 30** ОБРАЗ ИСКУССТВА
Мария ЮДИНА. Эссе Владимира Чинаева
- 36** ИНИЦИАТИВА ПИАНИСТА
Андрей ЯРОШИНСКИЙ — о проектах Ассоциации молодых музыкантов-исполнителей Российского Музыкального Союза
- 40** РЕПЕРТУАР
«Сиамский концерт» Виктора ЕКИМОВСКОГО
- 46** БЕТХОВЕН-250
Проекты к юбилею Великого Мастера
- 62** ПОРТРЕТ
Личности современного пианизма:
Петр АНДЕРШЕВСКИЙ и Лейф Ове АНДСНЕС
- 68** ПЕРСОНА
Джонг ПАРК: «Интуиция — преимущество человека
перед искусственным интеллектом»
- 80** РЕПЕРТУАР
Алексей ХЕВЕЛЕВ. «12 витражей Шагала»
- 86** ИНИЦИАТИВА ПИАНИСТА
Елена ДЗЮБА. Консерватория имени Рахманинова — в Эквадоре
- 94!** PIANOМЕТОД
Академия Classica Viva
- 102** КОНКУРС
Мюнхенский KlavierPodium
- 106** CD
Новинки фирмы «Мелодия»

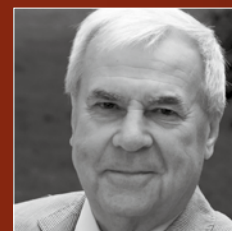


**Александр СОКОЛОВ:
два вектора мысли и воли**



Предлагаемая читателю публикация создает прецедент исключительности. Имеется в виду отклонение от правил «PianoForum». В данном случае — двойное отклонение, поскольку журнал неукоснительно придерживался принципа игнорации юбилейных дат. И уж, конечно, титульные страницы выпусков отдавал исключительно пианистам. Но в данном выпуске мы откликаемся на юбилейную дату в связи с другим исключительным решением. Притом решением государственным! 70-летие ректора Московской консерватории Александра Соколова не стало критерием рубежности в его руководящей деятельности. Его присутствие на ректорском посту продлено, и тем самым установлен исторически значимый срок служения великому дому искусства нашего. А. С. Соколов вступает в 16-й год ректорского управления. Тонко организованная сложнейшая структура Московской консерватории, включающая «младшие классы» — ЦМШ и не менее знаменитую «Мерзляковку», — эта структура поверена временем, а эффективность ее подтверждена мировой славой. И фортепианный корпус консерватории едва ли не во главе этого исторического движения к мировому признанию.

Ректорская воля определяет «знаковое оттенение», специфическую характерность того или иного периода жизни консерватории. Иногда особенно ярко окрашенные подобные периоды обретают в нашем сознании «эпохальный оттенок». По отношению к консерваторскому историческому времяизмерению мы нередко, презирая очевидную условность, говорим: «эпоха Николая Рубинштейна», «эпоха Сафонова», «эпоха Свешникова»... А теперь время А. С. Соколова. Станет ли оно «эпохой», обнаружится в ходе самой истории, которую мы в конечном итоге рассматриваем сквозь призму «фортепианного дела». А оно не слабеет в консерваторских классах. И мы чувствуем: личность ректора, уровень его сопряженности с искусством, его конкретный творческий вклад в трудно пополняемую копилку истинных ценностей — залог столь необходимого контроля интеллектуальной воли, направленной на решение задач, аналитически извлеченных из глубин эволюции художественного времени. Безошибочность вектора воли — знак «ректорской успешности». В случае, если эта воля поверена чутким, непредубежденным и широкоохватным слухом. Вот почему мы посчитали важным представить «образ личности» в различных аспектах измерения деятельности, личности руководителя, от которой во многом зависит успех нашего конкретного фортепианного дела.



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

На пути из Москвы в поселок Карачарово есть момент, когда дорога принакает к Волге, и, если свернуть чуть в сторону, через несколько десятков метров ты попадаешь на холм, с которого внезапно открывается захватывающий вид на бескрайность «волжской перспективы» и событийную красоту русской равнины. Пейзаж знаковый, достойный кисти и окрыляющий дух. Когда первый раз мы вместе ехали в Карачарово на мемориальную дачу его деда — писателя И. С. Соколова-Микитова, Александр Сергеевич внезапно свернул к известной ему видовой точке, дабы я мог полюбоваться этой дивной пейзажной символикой. Я чувствовал: он наблюдал за моим восторгом, и мне стала очевидной важнейшая черта его натуры — желание поделиться чем-то особо ценным для себя самого, то, что называется «разделить чувство». Свойство создающей артистической натуры — важнейший внутренний инициальный стержень, понуждающий и к «устроению пространства», и к творениям мысли.

Александр Сергеевич Соколов — многолетний ректор в великом доме Московской консерватории. Писать о руководителе института, в котором служишь сам, — нелегко. Перехвалишь, — не поверят, а на тебя повесят конкретный ярлык. Засушишь слова, уйдешь в статистическую констатацию, скажут — наступил на горло собственной искренности, дабы не заслужить все тот же ярлык. Но мы живем в свободное время, а мой карьерный путь позади. И решил я не отказываться от упомянутой искренности, но все же вывести за скобки возможные критические стрелы. Преодоленные ошибки (равно как и незалеченные) — неизбежный аксессуар дороги опыта, созидания и конечного успеха. А созданное складывается в многомерный итог, к осмыслению которого призывает юбилейный рубеж.

Теперь уже мы можем говорить, что ректорство А. С. Соколова — большой и многозначный, контрастно-событийный исторический этап в жизни Московской консерватории. К ректорству он пришел через восьмилетний проректорский срок. А на посту проректора по научной работе он сменил выдающегося Мстислава Смирнова, с именем которого связана высокая традиция артистического общения, своего рода *modus vivendi* Московской консерватории. Это были «лихие 90-е», но ему удалось удержать планку; в ректорате того времени он оказался самой авторитетной собственно «музыкальной» фигурой. С 2000 по 2004 г. он ректор, притом столь заметный ректор, что в конце пятилетнего срока его увольняют с должности в связи с назначением на пост министра культуры. Он возглавляет весьма непростое (как сказали бы музыканты, «контрастно-составное») Министерство культуры и массовых коммуникаций.

Пять лет прямого участия в структуре государственного управления. Пять лет в пространстве универсума культурной жизни. А ведь в 1992 г. он становится доктором искусствоведения по сложнейшей и чрезвычайно детализированной в конкретике проблеме музыкальной композиции XX века. Соотнесение сферы музыкальной науки, в которой он достигает высшего титула, и сферы государственной деятельности, в которой он также занимает высшую «культурную строку», — это нечто вроде соотнесения «микро-» и «макро-» миров. Он демонстрирует удивительную способность к переключению сознания, но при этом сохраняет константу собственно «музыкального принаждения». Без какого-либо перерыва с 1996 он — бессменный заведующий кафедрой теории музыки Московской консерватории. И в годы своего министерского служения тоже.

Итак, два таланта, две сферы деятельности — организационно-общественная и научно-творческая. О второй, сокрытой от многих, но важнейшей в системе накопления представлений об искусстве, я скажу ниже. А сейчас о сфере первой, которая, кажется, на виду, ибо сверкает наглядными достижениями. Не смею коснуться его «министерского» периода. Деятельность Соколова в сфере государственно-управленческой, вероятно, может быть как-то освещена в жанре интервью. Мой взгляд — это взгляд из нашего, сугубо музыкального мира, а потому — о «ректорских победах».

Вероятно, каждый период жизни такого дома, как Московская консерватория, измеряется не столько верстовыми столбами, сколько событийными вехами. По ним нередко определяют основную «краску» того или иного исторического периода. К примеру, ректорство Б. И. Куликова запомнилось прежде всего возникновением Рахманиновского зала, без которого сегодняшняя жизнь консерватории просто немислима. Но это видимая часть событий. Из этого ряда инициально-организующей энергией Александра Соколова консерватория обогатилась Четвертым корпусом, пятнадцатизэтажным общежитием и... Попечительским советом, влияющим на весь сложнейший ход структурно-содержательной эволюции нашего дома. А результатом этой эволюции стало рождение собственной издательской деятельности, профессионального консерваторского телевидения, социальной сети для музыкантов. Рождение Центра электроакустической музыки — событие, обозначившее новое время в композиторском образовании.

Все это знаки нового миллениума. Чувство времени. У Александра Соколова это обостренное чувство времени. Его императивные инициативы породили блестящие коллективы, снискавшие мировую известность: Студия новой музыки, Камерный хор. Концертный симфонический оркестр





С Валерием Гергиевым

консерватории, занявший свою заметную нишу в музыкальной жизни столицы, также постоянно в поле зрения ректорского внимания. С именем Соколова прямо связано рождение хора церковной музыки и Научно-творческого центра при хоровой кафедре. Наконец, воплощение конкурсов, учрежденных Московской консерваторией (международных, всероссийских), и организация общезузовского центра координации творческих проектов — такого множества творческих проектов, какого в прошлом консерватория не знала.

Однако свой отчет перед консерваторским собранием 2019 года он начал с декларации важнейшей для него идеи: защита унаследованного. Он настаивает на разграничении понятий консерватизма и верности живым традициям. Он чувствует их непреходящую ценность и наше, российское отгнетение, позволяющее этим традициям первенствовать в мировой практике воспитания музыкантов. Его ум одновременно занят «растолковыванием» в коридорах чиновных служб, планированием теоретических форумов, анализом строительной документации и рекомендаций юридического отдела, вплоть до вопросов подготовки китайских абитуриентов для Московской консерватории.

Вместе с тем есть видимая, но совершенно неведомая даже «коллегам по цеху» сфера ректорской деятельности. Это спасение всей системы исторических зданий Московской консерватории. Случилось так, что вековой

ресурс изношенности оказался в одночасье исчерпанным в сущности для всех элементов ставшего классическим консерваторского ансамбля зданий. Большой зал — в ситуации катастрофы, Малый зал — близок к тому, здания Кисловского переулка вообще планировались к сносу и т.д. И это тоже ректорская ответственность, его не просто «головная боль», но прямой призыв к интеллектуальному штурму проблем. Вот где государственный масштаб управленческого опыта пригодился сполна. Не могу представить, кто бы, кроме Соколова, смог вернуть нам заново рожденные залы с их историческими плафонами и витражами, кто бы смог укрепить готовый рухнуть Второй корпус, где расположился созданный ректорской волей Центр звукозаписи и звукорежиссуры, кто в нынешних условиях сумел бы расширить консерваторское пространство за счет возрождения к жизни того, что уже имело статус «архитектурной рухляди». Однако все образовалось, и есть надежда, что библиотека и опера не на линии горизонта, которая, как известно, отдаляется по мере приближения.

Теперь о том призвании Александра Сергеевича Соколова, которое в сущности является первым и, несомненно, главным в плане непосредственного и живого присутствия творческой личности в пространстве истории. Александр Соколов — один из самых ярких и значимых представителей искусствоведческой мысли в XXI столетии, которое он уже призывает ощутить



С Теодором Курентзисом

как нечто иное в сравнении с веком предшествовавшим. Соколов — ученый с мировым именем не только по признаку участия в различных конгрессах и зарубежных изданиях. Он в числе лидеров по признакам тонкости и объемности мышления, охвату явлений и широчайшей эрудиции, отвечающей образу высшей академичности.

И снова-таки «чувство времени», нашего общего времени, осознание знаков трансформации, знаков сохранения статуса искусства и знаков покусения на этот статус — здесь коренится глубинная основа выбора исследовательской тематики А. С. Соколова. Сейчас в центре моего внимания один из множества его трудов — тот, который дважды выходил из печати под титулом «Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества»¹. Автор сразу намекает, что мыслить и говорить об искусстве — тоже искусство, и труд типа созданного действительно сродни произведению искусства. Он сопоставим с симфонией малеровского масштаба. Само создание фундаментальной «литературно-музыкальной» композиции такого рода — явление особое по признаку «созданного вопреки». Вопреки постоянно занимающей, казалось бы, весь объем интеллектуальных и психических ресурсов реализации другого призвания автора — устремленности к созиданию культурного пространства.

¹ «Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества». Московская консерватория, Издательский дом «Композитор». М., 2011.

Труд Соколова явился в мутное время «эволюции без праздника». Это касалось и самой жизни, и творческого процесса. Но замутненность исторического перехода проясняется в своей имманентной сути именно на страницах этой уникальной книги. По мере чтения сознание начинает улавливать некий «конструктивный стержень» художественной эпохи, ее странную, но в конечном итоге постигаемую логику.

Он обратился к материи нового искусства, дабы уяснить его философию, то есть избрал самый сложный, но самый эффективный из всех возможных путей. Его триада: «синкретиз — анализ — синтез» — фундаментальная опора в уяснении нового музыкального мышления, когда сама «запись мышления» становится методом творчества. Книга охватывает целый космос явлений — от «лирической геометрии» Веберна до последних опусов Екимовского, но все рассматривает сквозь призму философской триады: синкретизм как «запись мышления», аналитичность как разнообразие в единстве, синтетичность как единство в разнообразии. К этому можно добавить еще одну триадичность: интуитивное (как предтеча творческого движения) — рациональное (создание «композиционной модели») — иррациональное (результат — по принципу парадокса).

Невозможно в кратком эссе перечислить все аспекты наблюдений. В центре оказываются явления «анализа», проблема «композиционной модели» как новый

феномен смещения в сторону техники письма и систематизации средств. В этом аспекте важнейшими оказываются обобщения вокруг выдвинутых автором на авансцену понятий герметизма, структурализма, представленного как разделение в композиторском сознании понятий «композиция» и «организация». В связи с авторской теорией перерастания метода в систему (поствеберновский структурализм) и становления принципа «произведение как исследование» ставятся вопросы слушательского восприятия. Проблема отношения рационального и интуитивного при очевидной доминанте на упреждающем создании «композиционной модели» (индивидуального алгоритма формы, отклоняющего классические модели) рассмотрена в связи с феноменом создания т.н. предкомпозиции — обособленного плана серийных или каких-либо иных преобразований. А тотальная математизация творческого процесса (сочинения Ксенакиса, рассмотренные в полной детализации метода), сопоставление «аналитики» и сонористики как антагонистов, вообще, проблемы адекватности задуманного и реализованного подаются в контексте «чувства опасности» нивелировки стиля и выхолащивания этической ценности. В частности, о сериализме, технология которого ориентирована на создание предкомпозиционных моделей, а точнее, — высотных, темброфонических, ритмических, динамических рядов, он говорит: «*Расчитанная композитором структура может обладать параметрами, выходящими за пределы пороговых характеристик слухового восприятия и превышающими его пропускную способность*»². А рассуждая (уже как историк) о тенденциях в ходе историко-эволюционного развития в главе «За чертой достигнутого герметизма», он пишет: «... 70-е годы — это не только приход нового молодого поколения, нарекшего себя „авангардом“ и изначально предавшего анафеме заблуждения сериализма. Реакция ... наиболее интересно проявилась именно у тех композиторов, кто обонял горький запах дыма собственноручно построенных и собственноручно подожженных за спиной мостов, у тех, кто переживал происходящие перемены как отречение»³. Но он понимает: даже то, что относится к сфере т.н. «художественного эксперимента», оставляет свой огненный след. И именно из глубин этого самого герметизма новые «синтетические» объемы представлений наполняются звукоидеями, теперь свободными от фетишизации.

Александр Соколов — чрезвычайно внимательный наблюдатель и аналитик. Количество предложенных только в этой работе абсолютно новых понятийных обстоятельств удивляет, и перечислять их можно долго. В конце концов он приходит к мысли, что в музыкальной

² С. 123 цит. изд.

³ С. 75 цит. изд.

культуре XX века произошло смещение акцента с констатирующей функции теории на регламентирующую. Он говорит: теория на историческом переломе пытается предложить выстраивание картины художественного мира, еще не воссозданной в материале искусства.

Соколов понимает: наука музыкальная, если она стремится представить художественное время в совокупности явлений, может быть осознана как разновидность критики — как высший ее ранг. Ибо в таком литературном опусе аксиологическое звучание имеет полное обертоновое насыщение. Он чувствует: в идеале такого рода критика должна не просто нести в себе образ самого явления, но словно бы вырастать из него, когда энергия текста суть порождение имманентных свойств явления. И проблема художественной ценности здесь в центре. Прежде всего — в самом избрании сочинения для обсуждения, а дальше — все, что таится в тексте, включая невысказанное прямо, — фиксация суетности поиска или подлинного обретения, временного и вневременного, но вобравшего в себя и радикализм «временного». Автор такого труда сам в позиции художника, способного постичь тайны ремесла, но одновременно он должен стать осторожен, ибо он ученый, кропотливо группирующий и сопоставляющий наблюдения. Он беспристрастен, но до момента обозначения «индекса ценности». А сама «ценность» для него — в двух ипостасях: структурно-технологической и собственно семантической.

Объяснить искусство — задача не менее, а, пожалуй, более сложная, чем объяснить природу. Это задача ученого, но в данном случае — ученого и артиста. Артиста, который находится за пределами вдохновенной, но своенравной узости творца. Широкоформатный полиэкран ученого заставляет его быть артистом в высокой мере приближения к собственно артистическому свойству перевоплощения. В данном случае — это перевоплощение сознания, определение должного (нового!) вектора аналитического познания, сотворение мысли, в конечном итоге не отделимой от чувственной рефлексии. Последняя, однако, у Соколова почти никогда не выводится на поверхность, но скрыта в самой энергетике строк повествования, непостижимым образом высвечиваясь из глубины порою строжайшего текста.

Можно признать, что книга Соколова в определенном смысле — апология мастерства. Мастерство как интеллектуальный аффект, мастерство теперь уже часто за пределами антропоморфности, мастерство, взошедшее на пьедестал этики. Увлечение ведет мысль автора книги. Но увлечение и слуховое (а значит — чувственное!), и сугубо интеллектуальное. На острие его мысли — композиционная техника, воспринятая как явление стиля. По аналогии с литературой, где фабула и сюжет в определенном смысле могут быть дистанцированы,

у Соколова техника может быть уподоблена «фабуле», а квинтэссенция семантического результата — «сюжету». Окаменевший в сознании новых творцов постромантический остов искусства отставлен далеко в сторону от новых магистралей. Герметизм. Многоликий, он несет в себе непоколебимую верность технике — осознание железного контура нового мира. Девальвация чувственности и вытеснение антропоморфности из пределов суммарного интонационного поля, поиск (и обретение!) новых космопространственных звуко-чувствований — все это в книге Соколова. И вот еще интереснейший результат оценок, проникающих вглубь конкретных явлений из сферы авангардных: суть семантики не в конечной результативности «сюжета», а в его становлении, то есть в реализации «техники». Таков скрытый контекст блестящих аналитических этюдов автора, соотношенных с крайне интеллектуализированным искусством, которое суть способ пережить делание вещи притом, что порою сделанное несущественно.

Соколов — певец нового, певец эпохи торжествующего интеллекта. Его влечет ко всему, что таит непознанный алгоритм. Его влечет новое вообще и новое в русской музыке в частности. Русский акцент в книге — естественная закономерность. Но не менее актуальна для него проблема соотношения старого (устоявшегося) и нового. Существование этого «устоявшегося» в новое время он остроумно называет «договариванием» — то есть существующим в контексте затухающей инерции. Но острее его внимания — в новейшем. Его интеллект ищет неповторимое и дерзновенное, в недалеком прошлом потонувшее в пучинах мегазапретной повседневности, отстраненной от мирового знания. Он учит внимание, учит любить непознанное. Он проникает в это непознанное, руководствуясь девизом «ясность превыше всего». И в этом сила его текстов, цепляющих сознание наподобие броских и неповторимых интонаций.

Ну, что ж, читатель скажет — это дело элитарное, доступное лишь сознанию, готовому воспринять подобное. Согласен. Но добавлю: труды Соколова — в самом центре цехового ремесла, в «пространстве мастеров». Его мысль обращена исключительно к тем, кто создает, и к тем, кто устремлен к постижению философии и технологии созданного. Эта часть наследия Соколова сохранится во времени, ибо она содержит обучающий фермент.

Не могу на такой ноте завершить перечень своих впечатлений о деятельности этого человека. Читатель может подумать: вот есть два Соколова — один замкнулся, как «кот ученый», в башне-кабинете, другой же тонет в работе, посвященной в основном устройению пространства жизни искусства, деятельности, которая кажется внешней, хотя и остро необходимой. Но нет. А. С. Соколов — абсолютно цельная натура. Невольно

возвращаюсь мыслью к тому эпизоду, когда он предложил мне взглянуть на тот самый знаковый для него пейзаж, объединивший вневременную вечность течения великой реки и безмерность завораживающего русского пространства. Это как раз было время, когда Соколов, еще будучи проректором консерватории, подхватывает мысль, рожденную в недрах Союза композиторов России, мысль о воссоздании идеи и практики художественного передвижничества, теперь уже собственно музыкального, воплощенного в передвижных музыкальных академиях. И, быть может, не только «чувство времени», но и «чувство пространства» движет его мыслью и его созидающей волей. Время говорит: нужна альтернатива рухнувшей филармонической практике. А пространство вообще предстает в его сознании как немой возглас, влекущий к действию. И вот уже огромный творческий ресурс Московской консерватории повернут в русло событий «Нового передвижничества». Тысячи музыкантов: оркестры, хоры, театры, ансамбли всех видов, целые группы профессоров и ярчайшие представители творческой молодежи собираются под флагами обновленного передвижничества и Московской консерватории, естественным образом ставшей во главе движения. Может быть, тогда уже Соколов ощутил Московскую консерваторию в значении некоего «гравитационного тела», объекта «центростремления» в распыленном пространстве российских культурных ареалов. Именно тогда ему удалось придать Московской консерватории также и «энергию центробежности», энергию экспансии в безмерность русских просторов. И очень скоро беспрецедентная содержательная активность действий приводит к всероссийскому признанию и высшей оценке государства. Уже в начале 2000-х А. С. Соколов становится лауреатом Государственной премии России и примерно в то же время он издает превосходную «книгу для всех» — популярную книгу о сущности музыкального искусства (в том числе — новейшего!) — яркий компонент усилий в сфере просветительства. И книга эта несет в себе тонко преломленное отражение самых содержательно-напряженных и многомерных выкладок из сферы его же высказываний академического стиля⁴.

Александр Сергеевич Соколов сейчас на вершине возможностей. И творческих, и организационных. И нам остается лишь пожелать юбиляру сохранения и упрочения модуса волевого настояния, когда все упорядочивается вокруг него, а начинания, порожденные его интенциями, достигают завершения, ожидаемого всеми, кто служит нашему прекрасному и столь таинственному в познании искусству. ■

⁴ Соколов А. С. «Музыка вокруг нас». М., Издательский дом «Федоров», 1996.

Константин Щербяков:



**«Музыка всегда о жизни —
надо лишь увидеть себя
в ее зеркале»**

Исполнительские проекты, за которые берется российско-швейцарский пианист Константин Щербаков, поражают глубиной замысла и широтой охвата, невероятными техническими трудностями и блеском их преодоления. Концертные ли это программы или же запись в студии, чаще всего они задумываются по принципу растянутого во времени «марафона». К каждому такому делу пианист приступает с намерением пройти весь маршрут от и до, тщательно обследуя все его стадии и не спеша продвигаясь к заветной цели. Подобные тщательность и педантичность позволяют освоить материал каждого проекта практически полностью, чтобы можно было с чистой душой поставить в нем точку и отправиться в другую сторону. Так Константин Щербаков изучил и сыграл всего Рахманинова, все произведения для фортепиано и оркестра Чайковского, записал все симфонии Бетховена в переложении Листа, всего Годовского, всего Шостаковича, всего Респиги. Одних только дисков у него насчитывается свыше пятидесяти. И это не считая столь же обширной концертной деятельности и педагогики.

Константин Щербаков — русский музыкант, ставший гражданином мира в период смутных 90-х, когда стране не нужны были не только пианисты, но и вообще люди любых профессий. Он ученик Льва Наумова, победитель первого конкурса имени Рахманинова, лауреат конкурса имени Бузони и других международных состязаний, учитель Юлианны Авдеевой, победительницы конкурса Шопена 2010 года, востребованный лучшими мировыми концертными залами артист.

Сезон 2019–20 — особенный для Константина Щербакова по нескольким причинам. В Цюрихе с сентября по май он исполнит все сонаты Бетховена в качестве приношения немецкому гению в честь его юбилея. Также он примет участие в исполнении на фортепиано всех симфоний Бетховена–Листа на юбилейном Бетховенском фестивале в Бонне и Больцано и сыграет все симфонии на фестивале в Гранаде. Кроме того, у него на подходе очередной диск с транскрипциями Годовского (этюды Шопена). Еще одно крупное событие в карьере Константина Щербакова уже произошло в этом году: на лейбле «Steinway» вышел его альбом с Трансцендентными этюдами Ф. Листа и С. Ляпунова.

— Константин, давайте начнем разговор с вашего нового альбома с записью трансцендентных этюдов Листа и Ляпунова. Идея подобного альянса композиторов очевидна и оригинальна одновременно, поскольку Ляпунов мыслил свой цикл как продолжение листовского. Тут интересно, что этюды Ляпунова вы записываете второй раз. Видимо, созрела идея объединения композиторов в один бокс и в одно целое?

— Идею я вынашивал долго, но осуществить ее удалось, лишь когда я встретил понимающего партнера в лице фирмы «Steinway». Вы правы, при всей очевидности этой идеи можно говорить о ее оригинальности, однако я не уверен, что для нее нашлось бы место на каком-то другом лейбле. Первая моя запись этюдов Ляпунова была сделана в 1994 году, с тех пор я много пережил и передумал, и поэтому второй вариант вышел совсем другим. Мысль объединить этюды двух композиторов возникла значительно позже, чем первая запись этюдов Ляпунова. Моей задачей было восстановить историческую справедливость, ведь если правда то, что Ляпунов хотел закончить листовский цикл, то получается, что оба цикла неразрывно связаны. Вдруг все причины сделать эту запись стали не случайными: я — русский пианист, Ляпунов — русский композитор, а в его «Элегии» перемешались западная, листовская, и русская, ляпуновская (балакиревская) традиции.

— Оказывается, записи 12 этюдов Ляпунова выходили приблизительно раз в десятилетие. Это диски Луиса Кентнера, Малколма Биннса, Винченцо Мальтемпо, Флориана Ноака. Видимо, все они на виду, и ваш альбом, вероятно, будет воспринят в аспекте соперничества с ними?

— Мне хорошо известны две записи: Луиса Кентнера и Биннса, но на мою они никакого влияния не оказали. Что касается соперничества, то сегодня сравниваются все со всеми благодаря соцсетям и каналу YouTube. В данном же случае речь идет о редком репертуаре, любителей которого не так много, он свеж, а восприятие его не испорчено, поскольку этюды Ляпунова остаются пока уделом одиночек. Кентнер — пионер-открыватель этого цикла, его запись 1948 года замечательная, и сравнение с ней неизбежно. Но меня это не пугает.

Когда возвращаешься к произведению, которое не играл несколько десятилетий, выражение идей становится более сфокусированным. Сказывается жизненный, пианистический, теоретический, сценический опыт и, конечно, разница в возрасте: тогда мне было 30, а теперь — 56 лет (на момент записи — 55). Вопросы формы, темпов, фразировки сегодня во многом решаются мною иначе.



— **Как вы смотрите на то, чтобы включить этюды Ляпунова в программу какого-нибудь российского конкурса наравне с листовскими?**

— Почему бы и нет? Это способствовало бы их большей известности. Они интересны, мелодичны, виртуозны. Я даже не побоюсь сравнить их с «Этюдами-картинами» Рахманинова, которые востребованы на многих конкурсах. При таком сравнении мы с неизбежностью приходим к выводу, что этюды Ляпунова значительно более эффектны. У Рахманинова кроме «Красной шапочки» и до-минорного нет виртуозных этюдов. Они ценны, скорее, своей художественностью.

— **Видите ли вы в этюдах интерпретаторские трудности для современных пианистов? Все ли предусмотрено композитором для их адекватного исполнения?**

— Сложности в прочтении этих произведений ничем не отличаются, например, от прочтения сонат Бетховена, за исключением того, что у Ляпунова больше нот и эти ноты нужно сыграть в нужном темпе. Но, как и в любом другом репертуаре, главная задача исполнителя — это подняться над текстом и, собственно,

над фортепианной игрой, чтобы перейти в сферу художественного обобщения. Эта задача стоит перед исполнителями всех времен и народов, всех возрастов и национальностей. Композитор предусмотрел абсолютно все, его язык полностью соответствует его идее. Это то, чего мне зачастую не хватает, например, у Брамса, идеи которого не всегда внятны для меня. Может, в некоторых этюдах я и убрал бы пару тактов или выразился бы менее пространно для более точной передачи мысли, но это единичные случаи. С точки зрения композиции произведение совершенно.

— **Простой вопрос: чьи этюды труднее — Листа или Ляпунова?**

— Его необходимо разделить: с точки зрения технической или художественной? Как исполнитель, ты встречаешь значительно больше проблем, играя Листа, поскольку его идеи не всегда столь же очевидны и увлекательны, как в этюдах Ляпунова, которые абсолютно ясны и прозрачны. Одних только записей полного цикла этюдов Листа больше сотни, и когда ты встаешь в этот ряд, приходится опираться на свой слушательский опыт, а с этюдами Ляпунова этого груза нет, и в этом смысле играть их проще.

Кстати, и сам термин «трансцендентные» я бы отнес лишь к техническим сложностям для обоих циклов. Сборник Листа, несмотря на подобный претенциозный заголовок, за исключением пары этюдов, не содержит того, на что он благодаря своему названию претендует. Лишь 6-й этюд «Видение» отражает некую мистическую загадку, все остальное — такая же программная музыка, как у Ляпунова. Должен сказать, что этюды Ляпунова более пианистичны, чем этюды Листа, которые переусложнены, что художественно вовсе не обеспечивает их особое «трансцендентное» измерение. В данном отношении, скорее, поздний Бетховен трансцендентен. Мотивы, которые побудили его написать «Ариетту» 32-й сонаты, именно такого свойства: это глубины, для постижения которых недостаточно жизни и в которые можно погружаться бесконечно, так и не дойдя до дна. А у Листа больше позерства, чем подлинной глубины. Распространенное клише, что Лист — это нечто возвышенное, а Ляпунов — приземленное, продиктовано лишь инерцией нашего сознания. Кроме «Эроики» и «Видения» все образы у Листа земные и описательные, как, впрочем, и у Ляпунова.

— Собираетесь ли вы исполнить оба цикла в одном концерте? Вы говорили, что это 130 минут музыки, но, наверное, цикл «Годы странствий» еще длиннее, а ведь находятся же для него смельчаки — и среди исполнителей, и среди публики.

— Не собираюсь, я слишком люблю и ценю своих слушателей. Это был бы очень длинный концерт. К тому же не уверен, что это возможно в принципе, — объем всех задач слишком велик. Да и так ли уж необходимо пьесы из обоих сборников исполнять именно циклами? В этом я понимаю Рихтера, который из циклов обычно выбирал только то, что ему нравилось и в чем он чувствовал себя хорошо.

— А как же быть с «Элегией», которая венчает оба эти цикла и как будто подводит итог совместной «работы» Ляпунова и Листа? Если исполнять «Элегию» отдельно, то исчезнет тот бэкграунд, благодаря которому открывается все богатство ее объединительного содержания.

— Вы услышали и прочли ее правильно. «Элегия» — это заключительный аккорд и гимн ко всему циклу, его идеологический стержень. В ней действительно синтез европейского и русского, поданный в качестве грандиозного финала огромного цикла из 24-х пьес, я бы сказал — даже слишком грандиозного. Играть отдельно любую из этих пьес можно в качестве биса, еще их можно группировать. Но в концертах их исполнение

нужно предварительно каким-то образом подготовить и обусловить. Случаи отдельного исполнения «Элегии» мне известны, но она всегда как бы обременена вот этой идеологической нагрузкой «венца» всего произведения.

— Теперь мы переходим к Бетховену, поскольку в связи с приближающимся юбилеем немецкого гения у вас намечено два важных проекта, посвященных этой дате, — исполнение в Цюрихе всех бетховенских сонат и его же симфоний в переложении Листа на Бетховенском фестивале в Бонне.

— Симфонии я буду играть еще и на фестивалях в Гранаде и Больцано.

— Расскажите сначала о сонатах. Предполагается ли особая концепция в распределении сонат по концертам? Все ли сонаты есть у вас в репертуаре или что-то придется учить? Будете ли вы исполнять их с прицелом еще и на запись?

— Все сонаты я играю подряд в восьми концертах с сентября по май в предстоящем сезоне. Вместе со слушателем я хочу пройти весь путь, который прошел сам Бетховен. Это восхитительное «путешествие». Кое-что придется учить — например, Hammerklavier и последнюю сонату, которые я всегда откладывал на потом — и правильно делал. Молодежь часто берется играть в 18–20 лет 111-й опус, но я считаю, что это не только рано, но и очень плохо, потому что как раз все трансцендентное в сочинении остается за скобками, а без этого любая интерпретация будет бедна. Мое время, наконец, пришло, и во всяком случае я не навредил самому себе слишком ранним исполнением. За это, однако, придется заплатить тем, что нужно будет названные сонаты выучить специально.

Насчет записи пока идут переговоры, все-таки это большая работа для любого лейбла, они должны решить, нужно им это или нет, поскольку записей сонат Бетховена огромное количество — наверное, в два раза больше, чем записей этюдов Листа. Один только Брендель записал все сонаты Бетховена четырежды.

— Что для вас самого интересно в таком «путешествии»?

— Мне интересен Бетховен. Когда ты уже сыграл все, что только возможно, вернуться к Бетховену — это как попасть в оазис в пустыне. Ты начинаешь ценить Бетховена по-настоящему и получать истинное удовольствие от этой совершенной музыки, лучшей из когда-либо написанной, музыки в истинном значении этого понятия и к тому же безупречной с композиторской точки зрения. Каждый пианист должен когда-нибудь сыграть



С супругой Ниной Орочко. 1983 г.

все сонаты Бетховена. Это одновременно некое очищение и причащение к великому.

— Ваш учитель Лев Наумов рассказывал, как в постижении бетховенских сонат ему помогли исследования Льва Мазеля, который отыскивал у Бетховена скрытые связи с другими композиторами и эпохами. Есть ли у вас аналогичные воспоминания о работе над произведениями Бетховена с самим Наумовым в период вашей учебы у него в классе?

— С этим периодом жизни у меня связано многое из того, что касается Бетховена. Если и была в Наумове педантичность, то главным образом она сказывалась в преподавании именно Бетховена. На один из первых уроков я принес ему какую-то сонату Бетховена, и это была катастрофа. Я понял, что ничего не умею и не могу правильно озвучить у Бетховена ни одной ноты. Наумов же не мог пройти мимо ни одной ноты, не так взятой или, по его мнению, «недовешенной», не окрашенной определенной краской и не наполненной нужным смыслом, в то время как в любом другом сочинении это не играло для него столь же важной роли.

Лев Николаевич был в свое время ассистентом Мазеля в Гнесинском институте. Он и сам обладал исключительным интеллектом и аналитическими способностями, и, конечно, всегда проводил на уроках анализ формы и содержания, и в таком опосредованном виде присутствовал на наших уроках сам Мазель, точно так же, кстати, как и Нейгауз.

— На чем он пытался заострить ваше внимание?

— Его целью было привить ученику исполнительскую скрупулезность и ответственность. Мне было 19 лет, и говорить о философии Бетховена со мной он, видимо, не считал возможным. Но это было колоссальной школой в изучении Бетховена как отца современного пианизма, как композитора, который требует от музыканта ясности мышления и такой же ясности в его выражении, точности формулировок и определения образной и чувственной сферы до мельчайших деталей. Поздние сонаты Наумов со мной не проходил, только ранние. В то же время я не могу сказать, что в своих уроках по Бетховену он поднимался до таких же вершин, как, например, в объяснении и показе романтической или русской музыки.

— А сейчас, когда вы начинаете свой большой марафон, какие перед вами стоят задачи и как вы собираетесь акцентировать композиторский масштаб Бетховена?

— Для меня сегодня Бетховен — это композитор, который в небольшом количестве нот мог зашифровать огромный спектр чувств, ситуаций, событий, знакомых каждому слушателю. Четыре ноты начала 5-й симфонии всему человечеству говорят об одном и том же. Бетховен обладал способностью кодировать информацию, а вот дешифровать ее — долг исполнителя. Его музыка абсолютно самодостаточна и не нуждается в так называемых «трактовок», при хорошем исполнении она говорит сама за себя.

— Наумов сказал однажды: «Благодаря Прокофьеву и Бетховен может звучать сегодня иначе». Для вас актуальна эта мысль? Кто и что создает контекст восприятия вами Бетховена?

— Каждый новый день и каждое новое впечатление обогащает внутренний мир человека. Брамс, Прокофьев, Барток, Малер, Шнитке, Денисов определяют состояние твоего сознания и подсознания, любое исполнение какого-либо произведения откладывается в памяти и влияет на мироощущение. Сумма опыта человеческого и музыкального нужна исполнителю, чтобы понять, о чем говорит музыка.

Наумов в разговоре однажды сказал мне, что его зять Андрей Кудряшов — гений. Недавно в Москве я купил

книгу Кудряшова и с мнением Наумова согласился. Это был гениально одаренный теоретик, который занимался проблемами содержания музыки. Мы обычно не задумываемся, о чем музыка. А он на конкретных примерах объясняет в своей книге всю сложность или очевидность исполнительских концепций. И если перевести его теорию на человеческий язык, то мы поймем, что музыка всегда о жизни и обо всем, что с нами случилось. Нам нужно лишь увидеть себя в ее зеркале, и тогда исполнитель знает, о чем он играет, а слушатель понимает его без слов. И это то, чем я сейчас занимаюсь в связи с сонатами Бетховена. Я пытаюсь идентифицировать себя с тем, что слышу в этой музыке. Загадку представляют здесь, пожалуй, лишь последние сонаты. Но дано ли их понять вообще хоть кому-нибудь?

— **Поговорим теперь о симфониях. В 2016 году вы уже открывали Бетховенский фестиваль 3-й симфонией в переложении Листа. Ранее в том же году вы сыграли ее в Москве и еще много где. Какие номера будете играть на юбилее? Это опять Нике Вагнер вас пригласила?**

— Да, тогда она держала речь на открытии фестиваля, а я играл. После концерта она тихим голосом сказала мне: «Вы, наверное, гений». Я ответил: «Нет, я только учусь». Но познакомились мы раньше, когда она была руководителем фестиваля в Веймаре, там я играл 5-ю и 7-ю симфонии. На фестиваль 2020 года для исполнения всех симфоний на рояле она пригласила 4-х пианистов. Мне выпало исполнять 1-ю, 3-ю, 7-ю и 8-ю симфонии. И примерно тот же репертуар будет на фестивале в Больцано.

— **В 2004 году на фирме Naxos вы записали все симфонии. Скажите, в чем преимущество фортепианного варианта симфоний Бетховена перед исходным? Согласны ли вы, что темы, голоса, их взаимодействие и развитие, то есть все важные для понимания элементы лучше слышны на рояле, чем когда играет оркестр? Иначе говоря — что транскрипция способствует более полному восприятию замысла композитора?**

— Однажды на Рурском фестивале я играл 5-ю симфонию. После концерта знакомый дирижер мне сказал: «Я никогда не подозревал, что в этой симфонии столько нот». Вы правы, полифония и структура на рояле становятся яснее, прозрачнее и доступнее, чем в оркестровой версии. Но что касается адекватного восприятия транскрипции, нужно усилие со стороны слушателя, его готовность к компромиссу. Ведь если он привык к оркестровому варианту, то это повлияет на восприятие им симфоний на рояле. Корень проблемы фортепианных



С Л.Н. и И.И. Наумовыми

транскрипций симфоний — в звучании, и это то, где симфоническому оркестру нет альтернативы.

— **Когда вы играете их, вы листианец или бетховенианец? Как вы должны звучать — оркестрово или «инструментально»?**

— Это правда: я должен ответить на вопрос, играю ли я симфонию или пьесу на рояле. Ведь симфония неизбежно становится фортепианной пьесой, а любая попытка искусственно обогатить звучание рояля оборачивается карикатурой на саму себя. Симфония не приобретает от этого истинно симфонического масштаба, а остается лишь переложением.

— **Под искусственным обогащением вы, конечно, подразумеваете усиление громкости?**

— Совершенно верно. Можно вспомнить, например, Кацариса, пианиста высочайшего класса, которого я обожаю и ценю. Для его исполнения симфоний Бетховена был даже построен специальный рояль — с другой длиной, шириной и объемом звучания, соответственно. Но это вопрос предпочтений: я, например, предпочитаю обычное фортепианное звучание. Особенно нужно

сказать про педаль. Используя ее максимально, можно попытаться достичь больших звучностей, чтобы «уподобиться» оркестру, однако фортепианной специфики таким образом не преодолеть. Здесь исполнителя ничего, кроме разочарования, не ждет. Велика опасность потерять при этом то ценное, чем богат именно рояль. Для меня педаль — вопрос особый, я никогда не грешил ее лишним употреблением и, даже когда играю симфонии, люблю прозрачное звучание.

— Действительно ли преимущество транскрипций в той гибкости, которая доступна фортепиано, но не доступна даже лучшим оркестрам?

— Фортепиано позволяет произносить текст с особенно выразительной интонацией, и если именно это вы вкладываете в понятие «гибкость», то тут есть опасность. Ведь если произносить текст симфонии Бетховена слишком лично, как мы можем позволить себе, допустим, в Adagio сонаты, то он потеряет свою симфоничность, и мы не услышим того обобщения, которое в симфониях имеет абсолютный характер.

— Можно ли сказать, что как интерпретатор Лист фактически устранился, смиренно представив место гению Бетховена, и что он создал нечто вроде клавира симфоний? И что в таком случае остается исполнителю, особенно — нашему современнику?

— Действительно, никакой «интерпретации» у Листа нет. Строго говоря, это даже не транскрипция, а перевод с симфонического языка на фортепианный, клавираусцуг. Но если сравнить его, например, с транскрипциями Кирхнера или Шнайдера, вы сразу увидите, насколько беднее их представление о симфониях Бетховена. И не потому, что они написали меньше нот, а потому, что им такое же их количество, как у Листа, просто не понадобилось. Впрочем, удержать в партитуре клавираусцуга максимальное количество нот из первоисточника не главная задача транскриптора, с ней справился бы любой композитор. А вот чтобы постичь именно суть происходящего в музыке, понадобился гений Листа.

Что касается задач для интерпретатора-современника, то если брать за основную черту нашего времени скорость, мой вариант далеко не самый быстрый. Послушайте запись оркестра Тонхалле Цюриха с Давидом Цинманом, получившую всевозможные премии. Там скорости просто космические. В подтверждение своей правоты он ссылается на оригинальный метроном издания Ваеренрейтера. Вообще, в исторической практике вы можете найти как очень быстрые, так и очень медленные

темпы. Наши представления о темпах очень изменились и, скорее, в сторону замедления, а не ускорения. Если послушать великих пианистов прошлого, то они ничего не играли слишком медленно. Но после 30–40-х годов появились другие рояли, изменились громкость и длительность звука, и возникла потребность в «философствовании» за инструментом, чем вовсе не грешили наши великие предки.

— 9-ю симфонию вы исполняете один. Вам больше нравится версия для одиночки, нежели для двух роялей?

— На двух роялях я играл с партнерами несколько симфоний, но предпочитаю играть соло. 9-я симфония на удивление пианистична. Но важно выдержать ее исполнение физически. После 1-й части 9-й симфонии уже можно идти в отпуск на две недели, а тебе нужно играть 15-минутное скерцо, после него 17-минутную медленную часть, а потом еще и финал. Это как 4-актная опера, только без перерывов. И когда меня спрашивают про что-нибудь в жизни: тебе это не сложно? Я отвечаю: мне ничего не сложно, ведь я умею играть симфонии Бетховена на рояле.

— Как вы только все это выучиваете? Ужас охватывает от одного лишь объема вашего репертуара.

— Да уж, выучил много всего, даже то, что, может быть, и не очень хотел. Например, Годовского.

— О, вот к нему-то мы сейчас и приступим. Вы уже 15 дисков Годовского записали, целое собрание сочинений. Правильно ли я поняла, что недавно вышел ваш предпоследний диск — с его обработками этюдов Шопена? Аналогичная запись у Амлена занимает около трех с половиной часов, там есть все варианты каждого этюда. Вы тем же путем идете?

— Дисков с этюдами Шопена в обработке Годовского будет два. Первый выйдет в следующем году. Там 25 этюдов, причем я сделал так, как пока никто еще не записывал, — только по одной версии каждого этюда, чтобы не испытывать слушателя: 12 этюдов op. 10 и 11 этюдов op. 25, плюс два этюда op. posth. Обычно разные версии этюдов идут подряд, и это надоедает. На втором диске как дополнение выйдут оставшиеся версии всех остальных этюдов. Но когда появится второй диск, я не знаю. Сейчас у меня времени на изучение и запись нет.

Годовский меня порядком утомил, работа над ним растянулась более чем на 20 лет. Музыка не самая лучшая, нот много, композитор не первой категории, не второй



и даже не третьей, но писать любил. Причем так, что все становилось занятной, но художественно малопродуктивной эквилибристикой для пальцев и ума. Но что вы хотите от самоучки? Учиться надо вовремя и хорошо. Вот Бетховен выучился вовремя, и у него нет ни одной лишней ноты, которую хотелось бы убрать.

— Все-таки иногда можно услышать, что Годовский в каком-то отношении превзошел Шопена и Листа. Вы с этим совсем не согласны?

— Совсем не согласен. Годовский для меня как плющ — красивый, раскидистый, сильный, но постепенно убивающий дерево, на котором растет. Не нужно было улучшать этюды Шопена. Но Годовский считал, что левая рука по своим возможностям не уступает правой, поэтому писал транскрипции этюдов, чтобы нагрузить трудностями левую руку. Там, где Шопен в левую руку убрал главный материал, в правую же перенес аккомпанемент, Годовский сделал наоборот. И добавил нот для объема.

— Современные ему композиторы буквально изощрялись в написании транскрипций к классическим произведениям. Почему криминальной вам кажется лишь деятельность Годовского?

— Вам бы тоже так показалось, если бы вы попробовали сыграть все его ноты. (*Смеется.*) Впрочем, когда я играю, то обязан исполнять музыку композитора наилучшим образом, и мои антипатии не имеют никакого значения.

— Кстати, вам его призрак еще не являлся?

— Являлся, но я отправил его подальше, чтобы не являлся слишком часто. Это не тот композитор, с которым хочется провести всю жизнь. А я провел целых 20 лет, и его призрак все еще надо мной маячит.

— Вы, как я понимаю, заключили с ним договор?

— Нет, договор я заключил со звукозаписывающей фирмой «Marco Polo», и эту работу мне еще предстоит закончить. Они настояли на записи всего творчества

Годовского. Первоначальный договор мы заключали так. Мне предложили проект записи 16 дисков, но с условием: либо берешь весь заказ, либо отказываешься. Причем приступить надо было буквально завтра. Их требование было таким: 4 диска за 8 дней, а в течение 5–6 лет — остальные. Мне тогда было все интересно, я был уверен, что все смогу, и сказал: да, конечно. Вскоре в Сан-Франциско в течение 8 дней я записал 4 диска Годовского. Чего мне это стоило, даже рассказывать не буду. Потом здравый смысл восторжествовал, надо мной жалились и предоставили полную свободу в составлении расписания записи, и вместо 6 лет мы пишем все это уже больше 20.

— Готовясь к интервью, я послушала некоторые произведения Годовского в вашем исполнении: «Яванскую сюиту», переложения скрипичных и виолончельных сонат Баха, транскрипции Штрауса. И, признаюсь, получила большое удовольствие. По-вашему, это тоже недостойные произведения?

— Вы правы, у него, конечно, есть отдельные творческие удачи. В том числе — обработки соль минорной и си минорной скрипичных сонат Баха, это очень хорошие концертные пьесы. Также у него есть прекрасное произведение «Триаконтамерон», состоящее из 30 пьесок. Согласен, «Ява-сюита» — это интересное сочинение. Мы с Ниной даже отправились в путешествие на остров Яву и объехали все места, которые он «изобразил» в этой сюите. Очень оригинален его цикл «Вальсы-маски», где он пародирует современных ему композиторов.

— Годовский был современником Бузони, который ценил его очень высоко. Оба они прославились в жанре транскрипции. Но почему-то Бузони остался в истории, а Годовского почти забыли.

— Конечно, Годовский сильнее. У него к этому жанру дар, можно даже сказать, что он гений. Но смысл подобной деятельности представляется мне слишком мелким. Я играл в концертах «Метаморфозу» — парафразу на темы вальса Штрауса «Жизнь артиста». Это 14 минут непрерывно сменяющихся тем Штрауса, там звучат то две темы вместе, то три, а также слышно множество слоев другой фактуры вальса в различных сочетаниях и развитии. Учил я ее полгода, так как пьеса очень сложна. Привез на фестиваль в Пезаро, ну, думаю, мелодии изящные, популярные, написаны блестяще, все звучит виртуозно, играю я хорошо — и поставил эту пьесу в конец концерта. Что вы думаете? Похлопали и разошлись. То же самое произошло с полькой «Трик-Трак» в транскрипции Циффры, тоже одной из сложнейших пьес, которые я когда-либо играл, хотя и трехминутной. Показал одной старушке, которая принимала во мне участие. Она сидела с каменным

лицом и, когда пьеса закончилась, сказала: «Ну и что? Мы все можем свистеть». Публике все пианистические и интерпретаторские сложности недоступны и неинтересны. Она в транскрипции узнает лишь известную мелодию.

— От Годовского к вам тянется нить, связывающая вашего учителя Наумова с Нейгаузом, который у Годовского учился. Слышали ли вы в классе рассказы об этом?

— О Годовском не было никаких разговоров, а вот о самом Нейгаузе — постоянно. Он присутствовал на каждом уроке. В нашем классе висел его портрет, и Лев Николаевич всегда говорил, как будто обращаясь к портрету и воздевая к нему руки. Для меня это странно. Даже книга его воспоминаний называется «Под знаком Нейгауза». Как бы ты ни уважал своего педагога, всю жизнь провести «под знаком» другого человека — для меня преувеличение, остающееся необъяснимым. Особенно в случае с таким гениально одаренным и великим человеком, как Наумов. Он всегда с некоторым придыханием говорил: «Вот Генрих Густавович...» Мне это казалось самоуничижительным.

— Исполняя так много европейской музыки, вы никогда не забываете и о своем русском мире — Рахманинове. Недавно в Польше выступили с программой из его сочинений. Интересны ваши воспоминания о рахманиновском конкурсе 1983 года в Москве, на котором вы стали победителем.

— Это был конкурс, посвященный 110-летию со дня рождения Рахманинова, так он и назывался. Композитор был под полузапретом в Советском Союзе, но Виктор Карпович Мержанов поставил своей целью эту ситуацию изменить. И благодаря его усилиям Рахманинов стал как бы допущенной фигурой в нашу общественно-музыкальную жизнь. Вопрос «быть или не быть конкурсу» решался года два, и в 1983 году он, наконец, состоялся. Тогда это был Всесоюзный конкурс. Но потом был проведен еще один конкурс Рахманинова — международный, на котором победила Ольга Пушечникова, ныне — Керн. Поэтому есть некоторая неопределенность, какой конкурс считать первым.

— Вы победили с 4-м концертом композитора, создав прецедент победы со столь редким сочинением. Что за разговоры шли у вас на эту тему с Наумовым?

— Лев Николаевич стал меня отговаривать — мол, любовью побьет тебя со 2-м и 3-м концертами и с Рапсодией. А я все равно говорил: я хочу. Но, конечно, ему было интереснее пройти со мной 4-й концерт, чем другие.



Самым страшным оказалось то, что Вероника Дударова и Московский симфонический оркестр, участвовавшие в финале конкурса, никогда не играли этот концерт. И когда я, уже будучи финалистом, вошел на репетицию в зал, Дударова представила меня оркестру словами: «Знакомьтесь, это Константин Щербаков, который собирается играть Четвертый концерт Рахманинова. Мы были бы ему все очень признательны, если бы он не прошел в финал конкурса».

Я испытал шок. Согласитесь, и без этого играть 4-й концерт с одной репетиции да еще с оркестром, который его впервые читает с листа, даже для опытного пианиста непростая задача. Но я был хорошо готов, ведь Лев Николаевич много играл со мной этот концерт, аккомпанируя мне за вторым роялем. Я тогда убедился, каким же опытным дирижером была Дударова. Ну а когда мы после исполнения уходили со сцены, она постучала по дереву и пожелала мне, чтобы я победил, и так оно и случилось. Результатом конкурса для меня стало то, что сразу все мое внимание переключилось на Рахманинова, и я выучил все, что он написал для фортепиано.

— **А как вас услышал Рихтер?**

— После конкурса Бузони ко мне подошли два человека, один из которых был Франко Паноццо, нынешний менеджер Григория Соколова. Они спросили, не хочу ли я сыграть на их фестивале. Я, конечно, ответил, что хочу. Они спрашивают: «А что вы хотите сыграть?» Я говорю: «Рахманинова». Они: «А что у Рахманинова?» Я ответил, мол, вы можете выбирать, я играю всего Рахманинова. Они говорят: «Тогда и играйте всего Рахманинова». И я получил ангажемент на четыре концерта в Азоло

вместо одного. На одном из концертов присутствовал Рихтер. Он сидел на балконе, мне не показывался — можете представить, что со мной было бы, если бы я узнал, что в зале Рихтер. А потом в разговоре с моим агентом он очень лестно отозвался о моем исполнении. Услышать это было для меня очень важно.

— **Под конец я хотела бы спросить, есть ли у вас прогноз: куда, по-вашему, движется искусство классической музыки? Грозит ли ему опасность в обозримом будущем? Или же, наоборот, это будущее представляется вам безоблачным?**

— Я не задумываюсь над тем, куда все идет. Да, классические концерты сегодня играют полуодетые девушки, а белокурые мальчики овладевают сердцами менеджеров, и вся круговерть основана на деньгах. Всем рулит доллар, и, чтобы себя прокормить, искусство ведут на встречу массам, а этого быть не должно, поскольку классическая музыка элитарна и массам принадлежать никогда не будет. В этом смысле все печально. Однако сам я не испытываю ничего, кроме радости общения с музыкой, и делаю то, что мне интересно.

Раньше я разделял мнение, что мы играем ради некоей конечной истины. Сейчас мое отношение к этому изменилось: мы играем не для истины, а для публики. Но главным средством воздействия на публику должна быть истина. Однажды в Тонхалле Цюриха Федосеев с БСО исполнили кантату «Александр Невский» Прокофьева, участвовал феноменальный чтец Алексей Петренко. У всего зала были программки с переводом текста, но никто в них не смотрел, все были прикованы к сцене и понимали содержание без слов. В конце была овация целых 15 минут. Так воздействует на людей истина.

Искателей истины в мире не более одного процента. Но так было во все времена, и существование этого процента меня успокаивает. Ибо пока он есть, ни за музыку, ни за истинное в исполнительстве можно не бояться. ■



Ольга ЮСОВА

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

«Шубертиада» Сергея Кузнецова

Заметным событием в музыкальной жизни Москвы стал цикл «Все фортепианные сонаты Ф. Шуберта», задуманный и осуществленный пианистом, лауреатом международных конкурсов Сергеем Кузнецовым. В течение полутора сезонов (с 3 ноября 2017 по 28 апреля 2019) увлеченные слушатели — как профессионалы, так и любители — с нетерпением ждали следующего концерта в Малом зале Московской консерватории не только потому, что были покорены исполнительским мастерством солиста. Они знали, что им предстоит встреча с неизвестными страницами музыки великого австрийского романтика: ведь многие сочинения, как бы это ни казалось странным, были представлены впервые! И это несмотря на то, что интерес русских музыкантов к Шуберту всегда был велик. Достаточно назвать имена таких выдающихся исполнителей, как Владимир Софроницкий, Мария Юдина, Святослав Рихтер, оставивших несравненные интерпретации *избранных* сонат Шуберта. Скажу больше: в России подобная монографическая программа — все сонаты, включая не только одиннадцать завершенных, но и десять незавершенных, оставленных композитором на разной стадии готовности — никогда не звучала в исполнении одного пианиста¹! И что необходимо

подчеркнуть — все незаконченные сонаты мы услышали в реконструированном, завершеном виде И Сергей Кузнецов, наряду с такими известными музыкантами, как Э. Кшенек, П. Бадура-Скода, Б. Ньюбулд и другими, внес свой вклад, структурировав сонату E-dur D. 359A, называемую «Патетической», и дописав ее Adagio (3-й концерт), а также создав свой вариант завершения первой части сонаты f-moll D. 625 — шубертовской «Аппассионаты» (4-й концерт). Только тогда и *«можно попытаться услышать их так, как они могли звучать по замыслу автора»*, — пишет он в одном из своих эссе, предпосланных каждому концерту.

Уникальность данного цикла концертов не исчерпывается вышесказанным. Не надо забывать, что исполнителю, решившемуся совершить путешествие почти через весь мир музыки Шуберта (сонаты он писал с 18 лет и до конца жизни), неизбежно предстояло стать еще исследователем, своего рода музыкальным археологом, даже криминалистом (слова С.К.), а зачастую, как мы уже говорили, и композитором-реставратором незаконченных шедевров. Все эти функции исполнитель выполняет с блеском. Именно в его лице мы находим редчайший случай тесного, органического слияния нескольких равновеликих ипостасей, когда широта кругозора, тонкий

аналитический ум, способность к точным сопоставлениям, к выстраиванию далеких проекций, интересных параллелей, потребность излагать свои соображения на бумаге и даже композиторский дар сочетаются с высоким исполнительским мастерством. Здесь комплекс знаний «звучит», находит адекватное воплощение в исполнении. А я как слушатель воспринимаю цикл этих концертов как явление комплексное, не в силах отделить одно от другого. На мой взгляд, подробные аннотации Кузнецова к каждому концерту, где он с любовью анализирует каждую сонату, помещая ее в широчайший исторический и музыкальный контекст, заслуживают не меньшего внимания, чем само исполнение. Ценность их в том, что они вышли из-под пера не просто эрудированного музыканта, а еще и музыканта-исполнителя, которому внятны звучащие смыслы. Не сомневаюсь, что многие открытия и выводы были осознаны им «через пальцы и уши». И мы это, несомненно, слышим.

Возрастающий от концерта к концерту интерес слушателей, делающий их как бы соучастниками действия, не в последнюю очередь вызван мудрым построением программы всего цикла.

Не следуя хронологическому принципу, исполнитель включает в каждый концерт как ранние, так и поздние сонаты и в первом же концерте показывает громадный диапазон фортепианного творчества композитора в этом жанре. Его вклад в этой области, — подчеркивает исполнитель, — *«совершенно не уступает результату Бетховена,*

¹ В этой связи считаю необходимым вспомнить о событии 20-летней давности. В сезоне 1999–2001 г.г. «Шубертовское общество», президентом которого был в то время доктор искусствоведения Ю.Н. Хохлов, проводило фестиваль «Все фортепианные сонаты Франца Шуберта». В шести концертах фестиваля впервые в России были исполнены все сонаты, включая

10 незаконченных в их оригинальном, незавершенном виде. Исполнителями были Алексей Наседкин, Юрий Мартынов, Тамара Русанова (профессор РАМ им. Гнесиных, нынешний президент Общества), а также аспиранты и студенты МГК и РАМ им. Гнесиных.



потому что Шуберт, опираясь на опыт в том числе Бетховена, не копировал его, а двигался к иным, видимым им целям». Кузнецов начал с самой первой сонаты E-dur D. 157, написанной в 1815 году. Затем исполнив еще одну раннюю сонату a-moll D. 537, созданную в 1817 году, перекинул арку в далекий 1828 год и закончил концерт сонатой A-dur D. 959, входящей в гениальную триаду последних сонат композитора, созданных за два месяца до смерти. Они прозвучат в последнем, завершающем цикл шестом концерте.

По такому же принципу были построены программы и всех остальных концертов. Возьмем, например, третий концерт, в котором перед нами вновь предстал «в миниатюре весь путь сонатного творчества композитора». Мы услышали сонату H-dur D. 575, 1817 г. — зрелую «симфонию для фортепиано», и позднюю сонату G-dur D. 894, 1826 г., которую Шуман считал лучшей у Шуберта, «совершенной по замыслу и форме». Сам Кузнецов пишет о ней, что это «шедевр уровня Большой симфонии, достойный даже в одиночку составить содержание концерта». И блестяще подтверждает этот тезис своим глубоким прочтением.

Кроме того, нас ожидал еще и сюрприз, мировая премьера: экспериментальная, упоминаемая выше ранняя соната E-dur (1816 г.), которую нельзя найти ни в одном списке сонат Шуберта. Напомню, что новую жизнь ей дал наш исполнитель, проведя колоссальную исследовательскую работу и, как истинный археолог, собрав ее буквально из «обломков». Скажу здесь, что Кузнецов убежден в важности и необходимости исполнения всех сонат в их завершенном виде, особенно в контексте целого цикла, когда все сонаты выступают как равноправные партнеры, а их смысл становится более выпуклым.

Каждый концерт содержал захватывающий сюжет, открывал нам

«нового» Шуберта. Например, в прозвучавшей в четвертом концерте сонате f-moll D. 625, 1818 г. в финале мы слышим не только явные отсылки к бетховенской «Аппассионате», но и предвосхищение финала второй сонаты Шопена! А в пятом концерте появляется ранняя соната C-dur (D. 279, 1815 г.), в которой мы «видим Шуберта в двух ипостасях: как последователя традиций и как их нарушителя». Открывается она «оркестровым звучанием, близким симфониям Моцарта», а затем появляются резкие диссонансы, фантастические тональности и гармонии, «намекающие уже на гармонию конца XIX века». Вспомним сонату E-dur, открывавшую цикл. Она тоже не так проста, как можно было бы предположить. Уже здесь, в начале пути, Шуберт предстает смелым новатором, посылающим пророческие «стрелы в будущее», «за горизонт». Он демонстрирует «решения, нашедшие применение и значение гораздо позже, от Брамса до Брукнера и Дебюсси» (из аннотации С.К.). Не будем забывать и о невероятном расширении тональных связей, невозможном, непредставимом в классической традиции, которые тоже можно отнести к области гениальных «прозрений». Был ли Шуберт единственным пророком в истории музыки? Конечно же, нет! Приходит на память единственное интервью С. Рихтера, в котором он говорит о Бахе, музыка которого «содержит в себе множество чисто музыкальных параллелей — предвосхищений: в ней и Мендельсон и Прокофьев, и Дебюсси»². Неудивительно, что стрелы, пущенные Шубертом из самой первой сонаты, долетают именно в XX век! Разбирая ее вторую часть, Кузнецов пишет: «...невероятная свежесть и ценность этой части состоит не только в трогательной

² Газета «Ленинская смена», 31 мая 1978 г. Рубрика «Музыкальная среда». Г. Горький. Интервью брала Лариса Крылова.

и красивой основной теме /.../ Самый сильный драматургический прием здесь — то, что при первом возвращении главной темы в разделе A 1, где обычно принято излагать тему в усложненном виде, Шуберт /.../ «снимает» с нее все добавления и оставляет практически голую тему с коротким *pizzicato* аккомпанемента. /.../ этот прием производит ошеломляющее впечатление: мелодия предстает беззащитной, непосредственно обращаясь к чувству слушателя». И дальше — внимание: «спустя почти двадцать восемь лет Шостакович использовал похожий прием во второй части своей второй фортепианной сонаты...!» Другая гениальная находка — «стрела» из этой же сонаты попала в Прокофьева. Он использовал ее во второй части своей Восьмой сонаты. Интересно, что подобные ассоциации возникали и у М. В. Юдиной, только в данном случае они шли из XX века назад, в прошлое. Размышляя о музыке Д. Д. Шостаковича, она находила «некие характернейшие черты его творчества, роднящие его с Моцартом и Шубертом. /.../ В чем они?... О, это целый дивный, светлый, прозрачный мир Шостаковича. Эти «облегченные концы» — финалы целого ряда его сочинений, коды финалов, «последние слова умирающего»... последние концы концов»³. Подобные совпадения ассоциаций, возникающих независимо у музыкантов разных поколений — яркое свидетельство их правомерности и истинности.

Все это может показаться чудом. А, быть может, им и является? В связи с этим позволю себе небольшое отступление. Несомненно, мы прекрасно понимаем, что «стрелы, пущенные Шубертом», не имели точного адреса, и речь здесь не идет о том, что Брукнер, Шостакович или Прокофьев

³ Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., Советский композитор 1978 г. Стр. 255

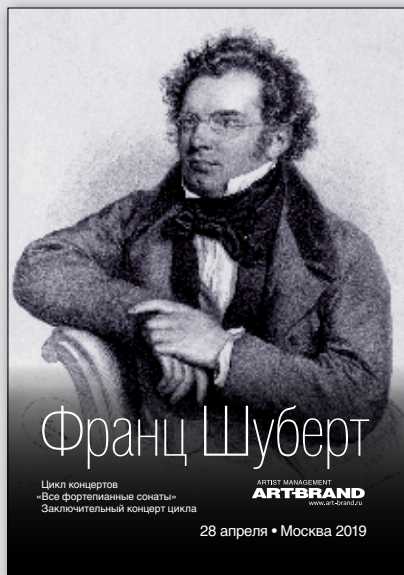
сознательно использовали находки Шуберта в своем творчестве. Давно известно, что в основе всякого искусства лежат строгие закономерности, а в окружающем нас мире нет ничего случайного. Человек неразрывно связан с Природой, с ее законами. Антон Веберн, один из создателей нововенской школы, говорил, разделяя мысль Гете, что «человек — всего лишь сосуд, в который влито то, что хочет выразить всеобщая природа»⁴. А это значит, что все, что человек «открывает, изобретает», на самом деле, по словам Веберна, он **обретает**, так как все существует во вселенной! Об этом в своем гениальном стихотворении написал А. К. Толстой: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель! **Вечно** носилась они над землей, незримые оку!» И только великим дано видеть, слышать и воплощать эти образы в своих творениях. Все это ни в коей мере не отрицает существования и силу прямых или косвенных взаимовлияний: ведь художник не живет в безвоздушном пространстве. И постоянно встречающиеся в аннотациях Кузнецова услышанные им параллели-предсказания не могут не волновать его, будят воображение и заставляют о многом задуматься. Вот, говоря о прозвучавшей во втором концерте сонате C-dur D. 613, он отмечает, что «побочная партия первой части предвосхищает многие мелодии Россини, а побочная финала даже предсказывает знаменитые мелодии из «Аиды» и «Риголетто» Верди! Вторая часть и вовсе заставляет думать, что, пойдя Шуберт дальше по этому пути, он написал бы ноктюрны Шопена»... Ну, а чтобы совсем сразить читателя, он пишет: «Ко всем «предвидениям» разных явлений, которые можно найти в этой сонате, добавлю еще открыто-беззащитный стиль Мендельсона, бывшего всего на

⁴ А. Веберн. Лекции о музыке. Письма. Лекция первая. Путь к новой музыке. Стр.14 Москва. Музыка. 1975 г.

двенадцать лет младше, и даже некоторые решения Бетховена! Например, начало разработки первой части здесь очень близко по приемам к разработке из 31 сонаты Бетховена, которая была написана лишь тремя годами позже». И добавляет: «А может быть даже и «Каталог птиц» появился бы на сто лет раньше!»

Просматривая беглые записи, которые я делала непосредственно во время концертов, чаще всего встречаю слова: «звук, краски, интонации, штрихи; контрасты: мрак и свет, fortissimo и pianissimo; педализация». И всегда с восклицательным знаком. Присутствует даже такая неожиданная категория, как «бескрасочное звучание», и добавлено: «завораживающее, нерукотворно!» (эпизод в 1-й части сонаты a-moll D. 845). Генрих Густавович Нейгауз говорил: «Музыка — искусство звука». Кузнецов прекрасно владеет секретами фортепианного звука, и именно это дает ему возможность «говорить» на рояле. Происходит некое чудо: мысли, идеи исполнителя, возникающие у него образы, переживаемые состояния «звучат», а благодаря богатству красок, динамической гибкости и естественности интонаций «говорят» нам о многом, раскрывая бездонную глубину содержания исполняемой музыки. Нельзя не отметить еще одно качество, отличающее звук Сергея Кузнецова: он длящийся, поющий. А это ли не самое главное для воплощения музыки Шуберта, где все пронизано песенными интонациями? Невольно вспоминается эпизод из жизни композитора. Летом 1825 года в Австрии, в городе Штейр Шуберт исполнял 2-ю часть (вариации) своей сонаты a-moll D. 845. Слушатели, высоко оценившие его игру, говорили, что «под его пальцами клавиши превращались в поющие голоса». Заглядываю в свои записи и читаю: «Контакт с роялем! Звуки возникают сами собой! Все на кончиках пальцев!»

Такая естественность музицирования, простота высказывания и в то же время абсолютная убедительность возможны только при глубоком проникновении в мир Шуберта, слиянии с ним. Кузнецов уже не раз, в течение многих лет выступал с отдельными шубертовскими монографическими программами. В его репертуаре помимо сонат — все экспромты, множество мелких пьес, четырехручная Фантазия f-moll в собственном переложении для одного исполнителя. Ясно помню его концерт одиннадцатилетней давности — 23.01.2008, когда Сергей решил на подвиг: сыграл три последние сонаты. И сыграл замечательно! Меня уже тогда поразила необычайная внутренняя свобода его исполнения, позволившая ему «создать интерпретации совершенно самостоятельные, независимо, не претендующие на соперничество с существующими исполнительскими эталонами, несомненно, хорошо ему известными, зрелые и абсолютно убедительные» (из рецензии). И сегодня на каждом концерте исполнитель заставляет нас поверить, что музыка возникает под его пальцами сию минуту, она пленяет его, удивляет, восхищает, как в первый раз. И мы поддаемся этому обаянию. Даже так называемые «шубертовские длинноты», когда музыка как бы «зависает», повторяя самую себя (не предсказание ли это «минимализма»?) оказываются действительно «божественными», увлекают нас. Замечу, что такие моменты особенно удаются исполнителю. Создается впечатление, что сам он максимально устраняется, превращается в слух и, находясь всецело во власти музыки, является лишь бесстрастным проводником. А у слушателя (цитирую тексты Кузнецова) «... почти появляется ощущение исчезновения гравитации тональной логики и вступления в действие логики модальной. /.../ здесь нет конфликта между разными



мотивами /.../ *Здесь музыка создает не действие, а состояние...*». Я бы назвала это состоянием пребывания, которое может длиться сколь угодно долго (речь идет о 1 части сонаты A-dur D. 959). Не это ли ощущение испытывал один из критиков, слушая Сонату G-dur D. 894? Он писал: «Когда Вы сыграли экспозицию, я подумал, какая жалость, что она уже закончилась, но Вы ее повторили... а я жалел уже о том, что и оно [повторение] закончится! /.../ Это был какой-то заколдованный круг — можно повторять его бесконечно, и он не надоест». Думаю, это удастся Кузнецову благодаря удивительному ощущению времени, шубертовского времени. Исполнитель не боится «бездействия», остановок, истаивания звуков до безмолвия. Он чувствует «звучащую тишину» — как у Кейджа! — и вовлекает нас в это таинство.

Говоря о сонате a-moll D. 784, отмечая бедность выразительных средств, удивительную «скупость» в отношении разнообразия тональностей и гармоний», Кузнецов тут же констатирует чудесное преобразование: «Таким образом, вопреки и благодаря феноменальной скупости музыкальных средств [курсив

мой — М.Д.] и предельной заостренности контрастов эта соната стала одним их шедевров в этом жанре у Шуберта и наметила траекторию его дальнейшего развития». Вот, оказывается, *скупость*, а точнее сказать — скупость или скромность выразительных средств — может оказаться достоинством как для композитора, так и для исполнителя.

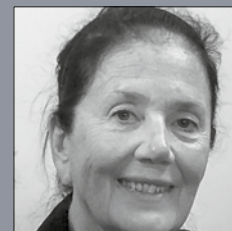
Для меня очевидно, что все услышанные Кузнецовым импульсы, связи и пересечения рождают особое творческое состояние исполнителя, влияют на характер звучания, внутреннюю энергию интонирования, возможные только при исполнении Шуберта. В беседе со мной он признался, что изучение всего объема материала могло определять представление о круге образов, которые должны звучать в той или иной музыке. «Например, то, что ля-минорная соната D. 784, которая стоит особняком по времени написания и совпадает с моментом душевного кризиса у Шуберта, — говорил он, — натолкнуло меня на попытку играть ее более суровым и скупым штрихом». «Так же, — продолжал Кузнецов, — возможное родство трели в си-бемоль мажорной сонате с тремоло литавр в Credo из ми-бемоль мажорной Мессы заставило меня искать более внятный, артикулированный звук для этой трели»⁵. И еще одно очень ценное наблюдение исполнителя: «В конце медленной части этой сонаты, как мне показалось в результате анализа формы, не появление до-мажора самый важный момент, а появление до-диез мажора, когда меняются знаки при ключе. Это тот момент, который отличается от экспозиции и как бы выходит за пределы формы. Это я и пытался подчеркнуть».

⁵ Интересно упомянуть, что Андраш Шифф тоже задумывался над характером звучания этой трели. Находя, что на современном рояле она звучит слишком громко и гулко — ведь на инструментах времен Шуберта струны были и короче, и тоньше — он играл ее без педали.

К сказанному нужно добавить, что, слушая Кузнецова, мы постоянно оказываемся внутри живого музыкального процесса, мы проживаем с ним — и с Шубертом — жизнь и думаем: вот он, настоящий, подлинный Шуберт! И вот он — шубертовский пианист!.. Хотя знаем и бесконечно любим Шуберта у Шнабеля и Рихтера, у Гринберг и Юдиной...

К сожалению, в небольшом эссе невозможно коснуться всех волнующих нас вопросов, связанных с тайнами исполнительского искусства и дать исчерпывающий портрет замечательного музыканта Сергея Кузнецова — интерпретатора фортепианных сонат Шуберта. Своим исполнением он еще раз показал нам, сколь безграничен смысловой диапазон великих музыкальных творений, а «наше приближение к постижению музыкального произведения бесконечно...»⁶. ■

⁶ Слова М. В. Юдиной из ее статьи «Мысли о музыкальном исполнительстве». Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. Советский композитор. 1978 г. стр. 304



Марина ДРОЗДОВА
Пианистка, музыковед, ученица М. В. Юдиной. Доцент РАМ им. Гнесиных. Автор монографий «Уроки Юдиной» и «Мария Юдина. Религиозная судьба» В ансамбле с М. В. Юдиной осуществила ряд фондовых записей.

Вызов консерватизму



Историю музыкального искусства можно представить в различных срезах, ставя в фокус внимания тот или иной ее аспект. К примеру, можно рассматривать перипетии творческого пути композиторов, во многом иную картину даст знакомство с изменчивым музыкальным языком, радикально отличный взгляд проявляется в изучении эволюции исполнительского искусства.

Один из наиболее глубоких ракурсов в этом контексте, на наш

взгляд, связан с историей музыкальных жанров.

Действительно, именно жанр является средоточием художественных и стилевых интенций различных музыкальных эпох, воплощением их эстетических смыслов. Некоторые жанры — такие, как опера — с момента появления остаются «на острие» художественной актуальности; другие же (например, фортепианные сонаты) пользуются у композиторов переменным успехом. Значительный интерес в этом плане являет собой фортепианный ансамбль.

Его активное развитие исторически было связано как с ростом популярности фортепиано, так и с изменением самого уклада жизни на рубеже XVIII–XIX веков: появление массовой «просвещенной» городской культуры буржуазного типа способствовало взрывному росту популярности нашего инструмента, а потребность в распространении новых, в том числе и оркестровых сочинений, вызвала к жизни целый пласт различных обработок, фантазий, попури в 4, 6, 8 или даже более рук для одного или нескольких клавиров. Нам, современникам XXI века, сложно представить себе реалии той эпохи, когда знакомство с новым сочинением было возможно часто лишь посредством самостоятельного исполнения его фортепианного переложения. Не менее важны и социальные аспекты: совместное музицирование было одной из форм общения людей и занимало тем самым важнейшее место в культуре повседневности, начиная от простого установления дружеских отношений и заканчивая галантным «романтическим» контекстом. Очевидно, что в этих условиях жанр фортепианного ансамбля процветал, но воспринимался в массовом сознании скорее в прикладном ключе. Приоритетом была его просветительская либо развлекательная функция; серьезные музыкальные идеи, не считая редких исключений, воплощались в жанрах сонаты, симфонии, циклических и камерных произведениях.

XX век с его техническим прогрессом нанес весомый удар по позициям жанра: появление звукозаписи и резкое изменение культуры повседневного общения сделали его значительно менее востребованным, что заметно уже по относительному сокращению количества издаваемых нот в сравнении с другими жанрами.

В XXI веке, однако, мы являемся свидетелями своеобразного «ренессанса» фортепианного ансамбля:

в эпоху, сочетающую художественный плюрализм и интерес к возрождению забытых практик, он становится актуальным и уместным в пульсе современной музыкальной жизни. Этот «ренессанс», как представляется, касается лишь исполнительской стороны: появляются яркие дуэты, возрождаются к жизни забытые произведения. С композиторской точки зрения, на первый взгляд, все остается прежним: старый добрый фортепианный ансамбль кажется архаичным явлением в эпоху электронной музыки и тембровых экспериментов. Последний тезис, однако, принципиально ошибочен, и лучшим доказательством этого явился концерт, состоявшийся 12 сентября в Рахманиновском зале Московской консерватории.

Пианистки **Мона Хаба** и **Наталья Черкасова**, солистки знаменитого и авторитетного ансамбля Студия новой музыки, представили программу под названием **Alter-Face**, в которую были включены произведения современных композиторов различных направлений и стран: как сольные пьесы, так и ансамбли. Основная идея программы — демонстрация привычного инструмента с непривычных ракурсов, раскрытие «иноного лица» (то самое *Alter-face*), не выходя при этом за рамки традиционных приемов, не используя шумовые эффекты, игру на струнах, не препарирруя инструмент. Сразу отметим, что музыкантам задуманное удалось в полной мере: это был тот редкий вечер, когда каждое из исполняемых произведений стало подлинным открытием для публики.

Наибольший интерес в контексте предшествующих размышлений для нас представляли, безусловно, ансамблевые сочинения. Открывался концерт сочинением **Hallelujah Junction** Джона Адамса, написанным в 1998 г. Основная его идея отражена уже в названии: эта музыка строится на постоянном пересечении и «сопряжении» ритмических

и мелодических последовательностей, постоянно «мигрирующих» между двумя роялями. Легкие намеки на джазовые, в духе рэгтайма ритмические формулы придают произведению яркий, типично американский колорит.

Второе отделение началось с ансамблевого сочинения, во многом противоположного по технике написания и эстетической концепции. **Alter-Face Жоржа Апергиса** (название пьесы и было вынесено на афишу как «мета-идея» концерта) основано на многократном повторении изменчивых музыкальных «пикселей», словно бы ищущих потерянную точку притяжения. Музыка, на первый взгляд весьма скромная в своих выразительных средствах, буквально завораживает, зачаровывает слушателей. Впечатление простоты здесь весьма обманчиво: интерпретация этого сочинения требует от пианистов изрядного ансамблевого и звукового мастерства, которое и было блестяще продемонстрировано музыкантами: синхронность мельчайших ритмических и динамических нюансов казалась поистине трансцендентной.

Завершающим номером концерта стал **Hopi Snake Dance Андре Жоливе** (1948). Это яркое и виртуозное произведение словно бы возвращает жанр фортепианного ансамбля в контекст романтической, «листовской» эпохи, показательно и обращение к экзотической культуре (Жоливе использует фольклорные элементы танца индейцев хопи), типичное для романтизма XIX века. Тем не менее, виртуозность здесь имеет отчетливо «ударное» направление, нигде, впрочем, не переходящее в буквальные шумовые эффекты: резкие акценты, тремоло, глиссандо изображают «дикие» фигуры индейского танца. Блестящая интерпретация этого сочинения пианистками поставила убедительную точку в концерте.

Между ансамблевыми сочинениями музыканты поочередно исполняли сольные произведения. Так, **Шесть пьес на бис (Six Encores) Лучано Берно** (1965–1990) нередко звучат в программах в настоящее время; в исполнении Моны Хабы особенно убедительно подчеркивались стилистические аллюзии и цитаты, и эта «радость узнавания» находила отклик у публики. **«La Mandragore» Тристана Мюрая** (1993), сыгранное той же пианисткой — сочинение известное куда в меньшей степени. Предпосланный ему эпиграф, в котором говорится о виселице и качающемся висельнике, сразу вызывает ассоциации с «Ночным Гаспаром» Равеля; намеренно или нет, но неторопливое раскачивание «по спирали» аккордов в пьесе Мюрая действительно отдаленно напоминает знаменитую вторую пьесу из цикла великого французского импрессиониста. Наиболее «гипнотическим» сочинением стало **«На природе» (In a Landscape) Джона Кейджа** (1948). Мона Хаба тонко передала медитативный, подчеркнутую статичный характер этой музыки.

Наталья Черкасова представила публике работы Донатони и Мессиана. Две пьесы **Rima («Рифма») Франко Донатони** (1983) представляют собой любопытное сочетание свободного, вневременного потока музыкальной мысли (здесь намеренно отсутствует деление на такты) и неожиданных «намеков» на имитационную полифонию во второй пьесе; пианистка убедительно отразила в своей интерпретации эту парадоксальную амальгаму свободы и строгости. **Cantéyodjayá Оливье Мессиана** — одно из репертуарных современных сочинений, индийский ритмический и тембровый колорит здесь вполне ожидаем у этого мастера; в исполнении Наталии Черкасовой была неожиданно рельефно раскрыта форма этого сочинения — рондо, в котором

запоминающаяся аккордовая тема неизменно возвращалась подобно главной мысли всей пьесы.

Не секрет, что современная музыка подчас весьма сложна для восприятия даже профессионалами. Удивительно, но этот замечательный концерт запомнился в совершенно противоположном качестве: не как напряженное интеллектуальное испытание, а как подлинное эстетическое удовольствие. Исполнительницы смогли убедительно и ярко раскрыть широкую палитру современного стиля, вводя представленные сочинения в контекст исторической фортепианной культуры. К сожалению, широкая публика в нашей стране (как и некоторые профессиональные музыканты) придерживается преимущественно ультраконсервативной стилиевой позиции и не всегда способна в полной мере оценить высокое мастерство, необходимое для успешного исполнения современных сочинений. В этом аспекте труд музыкантов, посвятивших себя именно этой сфере искусства, требует особого чувства профессионального долга. Наталия Черкасова и Мона Хаба, безусловно, обладают им в полной мере. Неизвестно, существует ли особый дар к интерпретации новейших сочинений, но если он существует, то эти замечательные музыканты наделены им в полной мере. ■



Александр КУЛИКОВ
Пианист, педагог, выпускник Московской консерватории и Университета искусств в Берлине. Лауреат международных конкурсов. Кандидат искусствоведения.



Мона ХАБА

Окончила Московскую консерваторию и ассистентуру-стажировку, ее педагоги — Г. Аксельрод и проф. Л. Живов. Работала в Большом театре, была музыкальным ассистентом В. Васильева в нескольких постановках балетов в России и за рубежом, исполняла фортепианные соло в его спектаклях «Ностальгия» и «Мастер-класс». Преподавала в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории.

Ведет активную концертную деятельность. Участник фестивалей в России и за рубежом, среди которых «Венецианское биеннале», «Варшавская осень», Бетховенский фестиваль в Бонне, «Московский форум», «Московская осень», «Другое пространство» и др. Выступала как солистка с оркестрами РНО, ГАСО, в камерных ансамблях с ведущими российскими музыкантами. В репертуаре пианистки, помимо произведений классического романтического стиля, музыка XX века и сочинения молодых композиторов России и зарубежья. Является первым исполнителем ряда новых произведений современных авторов, в том числе посвященных ей. Записи с ее участием осуществлены на фирмах «Мелодия», «Le Chant du Monde» (Франция) «Meldac» (Япония) и других, включая серию авторских дисков современных композиторов. Гастролировала в Испании, Германии, Франции, Италии, Польше, Корею, Японии, США, Мексике, Бразилии, Египте, Израиле, на Бермудах.

Солистка ансамбля Студия новой музыки с 2005 года.



Наталия ЧЕРКАСОВА

Окончила фортепианное отделение ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова (класс доц. С. Солодовника), в 2005 — аспирантуру Московской консерватории по классу «Оркестр современной музыки».

Лауреат Международного конкурса молодых исполнителей современной музыки (Добрич, Болгария, 2001) и Международного конкурса современной камерной музыки (Краков, Польша, 2006). Выступает как с сольным репертуаром, так и в составе камерных ансамблей, регулярно принимает участие в крупнейших российских фестивалях современной музыки «Московская Осень» и «Московский Форум».

Ее репертуар включает произведения разных эпох, но его основу составляют произведения современных авторов и классиков XX века (Шенберг, Веберн, Мессиаен, Булез, Фуррер, Фернейхоу, Фелдман, Ксенакис, Донатони, Поппе, Аблингер, Шаррино, Такемицу, Шнитке, Денисов).

Солистка ансамбля Студия новой музыки с 2005 года.



В этом году вышли в свет две антологии архивных записей искусства Марии Вениаминовны Юдиной (1899–1970), приуроченные к 100-летию со дня рождения и к полувековой годовщине ухода из жизни великой пианистки.

Бокс фирмы «Мелодия» из десяти CD's по праву можно назвать уникальным как в подборе ранее не изданных записей, так и в публикации редкостей даже для коллекционеров юдинского искусства: Прелюдии соч. 11 Александра Скрябина, сочинения Андрея Волконского, Казимежа Сероцкого, Кароля Шимановского концертные исполнения «Хорошо темперированного клавира» Баха, Вариации Моцарта на тему менуэта Жана-Луи Дюпора, «Вариации на русскую тему» Бетховена, Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского...

В выпущенной фирмой «Moscow Conservatory Records» антологии концертных выступлений Юдиной 1947–1951 годов также немало долгожданного: впервые в истории грамзаписи вышли моцартовские Соната D-dur KV 284) Соната для скрипки и фортепиано A-dur KV 526; концертные записи Юдиной шумановских «Крейслерианы», Фантазии ор. 17, ряда других шедевров пианистического репертуара знатоки помнят лишь по виниловым пластинкам. Еще одна особенность — фонограммы записей по преимуществу оцифрованы с оригинальных мастерлент из архивов Московской консерватории и фирмы «Мелодия».

Очерк Владимира Чинаева о фортепианном искусстве Марии Вениаминовны Юдиной — еще одна ветвь венка, подносимого в честь легендарного музыканта.

«Мы остановлены на пороге мифа»

Искусство М. В. Юдиной в исторических параллелях, сближениях, ассоциациях

Приверженность тому, в чем запечатлена работа интеллекта и духовности,— вот репертуарная линия Марии Вениаминовны Юдиной. Она определила избирательность Юдиной в фортепианном наследии прошлого. Тем же была обусловлена и ее ориентация в музыке современной. Круг композиторов, чью музыку она исполняла, был чрезвычайно широк: от И. С. Баха и его предшественников до авангарда XX века.

Вот лишь некоторые факты творческой биографии Юдиной.

На выпускном сольном концерте (по окончании Петроградской консерватории по классу фортепиано у Л. В. Николаева в 1921 году; ранее училась у В. Н. Дроздова, А. Н. Есиповой, Ф. М. Blumenфельда) Юдина исполнила избранные прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха, Прелюдию и фугу d-moll Глазунова, Сонату h-moll Листа. Позже пианистка неоднократно включала эти сочинения в свои филармонические клавирабенды, а ХТК Баха оставался в ее репертуаре на протяжении всей артистической жизни. Однако первые записи Юдиной были осуществлены только в конце 1940-х годов, и мы, наверное, никогда не услышим записей ее интерпретаций Фантазии f-moll, Прелюдий op. 28

Шопена, си-минорной Сонаты и «По прочтении Данте» Листа, Сонаты f-moll Брамса, органных транскрипций и сочинений Бузони, Восьмой сонаты Прокофьева. Сегодня мы можем лишь изумляться факту ансамблевого выступления Марии Юдиной и Владимира Софроницкого, состоявшегося в 1930 году, когда ярчайшие артистические антиподы эпохи исполнили на двух роялях сочинения Шумана, Бузони, Дебюсси. Для нас останутся легендами и выступления Юдиной с оркестром п/у Я. Горенштейна, где она солировала во Втором концерте Прокофьева (в СССР первое исполнение после авторского), исполнение фортепианной партии в «Прометее» Скрябина (дирижер — Э. Купер), участие в качестве солистки в симфонических концертах мировых звезд дирижерского искусства Д. Митропулоса и Г. Себастьяна, К. Зандерлинга, Г. Шерхена...

У многих поклонников исполнительского искусства имя Юдиной часто ассоциируется с музыкой XX века. И к этому есть все основания.

В 1920–1930 годы на сценах Москвы и Ленинграда в ее исполнении состоялись премьеры сочинений И. Шиллингера (в ансамбле с А. Каменским и автором), Концерта для фортепиано с оркестром Э. Кшенека, «Шести пьес» из



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.

«Музыки для фортепиано», op. 37 П. Хиндемита, Партиты для фортепиано с оркестром А. Казеллы, фортепианных пьес op. 11 и op. 19 А. Шенберга (напомним, что первое исполнение в России пьес Шенберга op. 11 принадлежит Прокофьеву); по инициативе Юдиной неоднократно исполнялась «Свадебка» Стравинского — абсолютного кумира пианистки (в первом исполнении Юдина играла в ансамбле с Г. Поповым, А. Маслаковцем, Д. Шостаковичем). В 1935 Прокофьев подарил ей экземпляр нот «Вещей в себе» op. 45 с надписью: «Марии Вениаминовне на память о ее



исполнении 2-го концерта». К сочинениям композиторов раннего и так называемого «второго» авангарда Юдина обращалась неизменно — даже тогда, когда в СССР многие композиторы XX века фигурировали как «персоны нон грата».

В концертном исполнении 1961 года *Musica stricta. Fantasia ricercata* Волконского (автор посвятил сочинение ей) Юдина преподавала концепцию пьесы не в пуантилистической манере (как исполнял сам автор), а в своей, характерно юдинской манере — с подчеркнутой интонационной и фразировочной экспрессией, с особым свойством артистической «поэтизации» звуковых абстракций. По словам Волконского, «в ее исполнении была какая-то сила, невероятная энергия, редкая убежденность ... Она умела убеждать!». Действительно, властная

энергия интерпретаций Юдиной присутствует не только в сочинении Волконского, но и в отвлеченных звуковых конструкциях прокофьевской «Вещи в себе» ор. 45, в додекафонных Вариациях ор. 27 Веберна. Нам остается только сожалеть, что Юдина не успела исполнить фортепианные сочинения Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена, переписка с которыми только начиналась; в архивах Юдиной сохранились их нотные тексты.

Среди нашей пианистической элиты Юдина была практически единственной, кто обращался постоянно и принципиально к музыке XX века. «Мы, современные пианисты, стоим перед грандиозным Новым миром Новой музыки, Новой мысли, Новой формы, Новых смыслов, Новых средств», — писала она в 1961 году в связи с творчеством

композиторов современности. Однако новые миры, мысли и смыслы она слышала, открывала для слушателей и в классическом репертуаре.

По отношению к академизированной культуре 1930–60-х годов искусство Юдиной видится сегодня как стоическое противостояние. Конечно, интеллектуализм Юдиной не мог не смущать ее коллег — ее игра чаще расценивалась как «рассудочная». Но на самом деле эта «рассудочность» означала совсем иное, а именно — тяготение к той музыке, что заставляет, словами Игоря Стравинского, «активно участвовать в операциях ума, который упорядочивает, оживляет и творит». Вместе с тем Юдину упрекали в утрате чувства меры, в том, что она играла «лишь себя». Как писал Г. Р. Коган, «пианизм Юдиной был пианизмом

крайностей; золотая середина была ей незнакома, более того — ненавистна». С этим трудно не согласиться. С позиций привычных канонов исполнительства искусство Юдиной было действительно своевольным, и отказ от традиционных представлений был с ее стороны актом сознательным, целенаправленным. Вот ее слова: *«Иным в искусстве нравится сентиментальность, а в музыке нравится, когда интерпретатор в своем проникновении вглубь не идет дальше привычного. ... О субъективизме вспоминают, когда исполнитель нарушает „правила“. Но эти мнимые „нарушения“ подчиняются своей высшей логике и в итоге составляют стройное и строгое художественное целое. ... Когда мастер стремится к выразительности, то не думает о „правильности“, ... он сводит воедино несоединимое, он лепит, он подчеркивает противоречивость освещения, и тем достигается задуманное воздействие».* Так, по рассуждению Юдиной, музыкант *«разбивает цепи канонов».*

Мы еще вернемся к юдинскому субъективизму — характернейшему, по сути, определяющему ее неповторимый исполнительский почерк. А пока вникнем в слова Г.В.Ф.Гегеля.

Есть у немецкого философа рассуждение о музыке, в которой царят *«глубочайшая задушевность и проникновенность и вместе с тем строжайшая умозрительность».* Именно эти составляющие, по Гегелю, творят *«музыкально закономерное здание звуков».*

Пожалуй, в исполнительском искусстве XX века только у Юдиной мы можем наблюдать этот магический синтез вольной задушевности и строжайшей умозрительности.

Но насколько правомерна наша параллель между юдинским искусством и гегелевской концепцией музыкального?

Думается, ответ надо искать в самой природе пианистического

искусства Юдиной, в исключительных особенностях ее исполнительской поэтики.

Уникальный сплав **монументальной масштабности и лаконизма** выразительных средств у Юдиной поражает. Слушая ее интерпретации, мы убеждаемся, что этот лаконизм не только не противоречит артистическому чувству монументального, но становится непреложным условием его звукового воплощения. Значительность и лаконизм в исполнительской концепции Юдиной — понятия амбивалентные и воспринимаются совершенно органично в системе ее исполнительских выразительных средств.

Словно чеканка слов в «сухом» акустическом пространстве — в такой звуковой атмосфере кристаллизуются смыслы многих прелюдий «Хорошо темперированного клавира» Баха (часто у нее звучащих в подчеркнuto монохромной динамической палитре); разреженная сонорная пустотность сообщает смысловую емкость прочтениям Сонаты или цикла «Serenade in A» Стравинского, Второй сонаты Шостаковича. Вспомним юдинскую интерпретацию сонаты Шостаковича, где присутствие свободных, незаполненных звуковых объемов позволяет Юдиной говорить тихо, без искусственного пафоса. Таким свойством **патетического покоя** владела, пожалуй, только она одна.

Вместе с тем эффекты гигантских звуковых пропорций и объемов, словно выводящих музыку в новые меры масштаба, придают прочтениям Юдиной особый тонус (по ее определению) **«значимости высказывания».** Но что характерно, Юдина и здесь пребывает в рамках интеллектуальной самодисциплины и артистического аскетизма.

Среди музыкантов середины XX века мы тут едва ли найдем аналогию — ее надо было бы

искать в древнерусском церковном пении, которое, словами Павла Флоренского, *«удивительно как пробуждает касание Вечности».* Философ говорит не об абстрактной вечности, но о той, что *«воспринимается в некоторой бедности земными сокровищами».* Юдина глубоко чтит имя и писания Флоренского. Неудивительно, что именно такая аскетическая бедность свойственна и юдинской экспрессии. Аскетизм ее пианистических средств бескомпромиссно отрицает то, что отрицает и древнерусское пение — а именно (по Флоренскому) *«богатство звуков, голосов, облачений»*, ибо когда такое прельщающее богатство вступает в свои права, *«наступает земное, и Вечность уходит из души».*

Значит ли это, что интерпретации Юдиной свободны от драматизма? Конечно, нет. Но только это **особый драматизм.** Уместна здесь еще одна параллель, которую проводит сама Юдина. О графике Владимира Фаворского она пишет: *«В драматизме его листов нет ничего мучительного, судорожного ... Это драматизм мужественный. Когда рассматривают произведения Владимира Андреевича, то правильно видят в них силу обобщения, не просто зрительное впечатление от предметов, но и понимание их сущности. Сознательный отказ от иллюзорного правдоподобия позволял Фаворскому, включая в свои листы широкий круг явлений, вскрывать их внутренние закономерности и связи. То же и в интерпретаторском искусстве».* Сознательный отказ от иллюзорного «правдоподобия» и «сила обобщения», сопряженные юдинскому артистизму, равнозначны дару осмысления музыкального произведения с высоты эпического света.

Отказ от чувственной красоты звука компенсируется у нее характернейшей **энергией ритма** — то разметавшегося, как бы сошедшего с осей музыкального пространства

и времени, то отчетливо пульсирующего, организующего. Но, пожалуй, самая рельефная альтернатива звуковому аскетизму в поэтике Юдиной — это ее богатейшая **интонационная экспрессивность**. Идея аскетического бесстрастия как бы стремится опровергнуть себя — каждым «неожиданным» поворотом фразы, словно это яркие сполохи, озаряющие звуковые абрисы (как, например, в баховских «Хроматической фантазии и фуге», в подачах тем в фугах *cis-moll*, *D-dur*, *E-dur*, в Прелюдии и фуге *es-moll* из I тома ХТК). Часто возникает ощущение, что артикуляционная экспрессия властно вторгается в мерность музыкального времени, расширяет его. Равнинные звуковые «пустыни» (как, например, в финале Сонаты Шостаковича), контрапункты ровной пассажности и капризных «барочных» изгибов, интонационная рельефность фраз, «спорящая» с размеренной упругостью аккомпанирующих пунктиров (в Сонате Стравинского полярность этого спора Юдина доводит до крайнего предела) уподобляются ораторскому приему гиперболы.

Декламационная выразительность явно указывает на общую природу исполнительского искусства Юдиной с музыкальной риторикой. Типично юдинские преувеличения, кажется, готовы взорвать всю звуковую структуру, расколоть ее изнутри. Но на самом деле такая гиперболлизация не разрушает, а — хотя это и парадокс — сообщает музыкальному движению созидательную цельность. Эта цельность рождена не столько внешними законами упорядоченной гармонии средств (ведь тут присутствует скорее их дисгармония, если говорить о сугубо внешних — «земных» — признаках звука и ритма, динамики и агогики), сколько внутренней логикой смысла, который раскрывается у Юдиной в ее **ораторско-декламационной интонации**.

О внутренней связи ее исполнительской поэтики с риторикой свидетельствуют и подчеркнутое внимание к характеру фразировки — ее фразы обычно скульптурно завершены, чеканны, пластически лапидарны, и архитектурная стройность последования этих фраз, когда спор музыкальных смыслов всегда у Юдиной ведет к итоговому согласию. Да и сама декламационная выразительность ее речи (а не «пения», свойственного пианизму «романтического» толка) указывает на общую природу ее исполнительского искусства с риторическими законами построения ораторской речи

Специально здесь надо сказать о своеобразном преломлении принципа выразительности, по сути, не имеющего ничего общего с расхожим понятием этого термина. Вслед за Болеславом Яворским Юдина противопоставляла банальной «выразительности» то, что мыслитель именовал «одухотворенностью символика». По комментарию Юдиной, «*музыка ведь не копирует эмоцию, не „удавивает“ ее, она (как некий символ) указывает на нее! ... Истинный вдохновенный артист не подражает эмоциям, а творит ее символ, и его эмоциональность есть, в сущности, прием символической выразительности*». Собственно, идея символической выразительности для Юдиной универсальна и подчинена неизменной цели восхождения, устремления к высокому центру, в котором собирается — как в фокусе — музыкально-смысловое пространство. Этот прием у Юдиной постоянен: мы встретим его и в интерпретации баховской Фантазии из «Хроматической фантазии и фуги», где организующие музыкальное время линии-каскады, словно устремленные в бесконечность, озаряются предельно рельефными экспрессивными гармоническими вертикалями; тот же прием мы услышим и во второй части бетховенской 32-й

сонаты, где построения бетховенской формальной конструкции наполняются характерной для Юдиной динамичной центристемительностью. И в конце концов мы понимаем, что это не просто признак исполнительского технического приема, но нечто более значимое, концепционно важное: **преодолеть, подняться, воспарить, обрести**. Потому момент достигнутой цели для Юдиной всегда важнее спада.

В интерпретациях Юдиной (особенно — сочинений крупных форм) четкая конструктивность берет верх над пресловутым «импрессионизмом» чувств и «текучестью» формы. Этому она противопоставляла принцип **архитектонического слышания**. Практически во всех ее прочтениях присутствует то, что в архитектуре именуется «шагом конструкции»: «*Это и опора, и сцепление, и крепление, и ритмическая единица, и развитие во времени и пространстве...*» — комментировала Юдина. У пианистки это, как правило, динамически и ритмически подчеркнутые «опоры» и «арки». Мы слышим их и в «Крейслериане» Шумана, и в сонатах Моцарта, и, конечно, в сонатах Бетховена ор. 106 и ор. 111 (истинные юдинские шедевры), где такие формостроительные остоны обусловлены смысловой драматургией бетховенских колоссов. Конструктивная монументальность звуковых пропорций здесь определяет внутреннюю необходимость всего материала, вырастающего до символа космически вечных гармонии и порядка.

Можно говорить об одухотворенной звучащей архитектуре у Юдиной. Здания устремленного духа — это ведь и сложнейшие сплетения структуры «Прелюдии и фуги» Глазунова, и классицистски стройные *Allegro* и финальные части 5-й и 12-й сонат Бетховена, это, наконец, конгениально преподанная Юдиной экспрессия бетховенского



«Хаммерклавира» — в 29-й сонате детальное для Юдиной необходимо лишь постолкнуть, поскольку оно является отблеском объективных монументальных пропорций, утверждением над-временных над-персональных величин.

Творчество — или, как говорила сама Юдина, «**вчувствование**» — есть «**истолкование жизненных явлений**». Именно здесь раскрывается важнейший, если не центральный, принцип художественной веры Юдиной. Еще в 1926 году она декларировала свое credo: «Надо научить слушателя активному восприятию — надо, чтобы и у него работала фантазия, чтобы расшифровывала „изменение образов“, ... вызвать слушателя следовать за собою по „коридору“ понятий, образов, целых пластов культуры и мира — вот об этом я мечтаю»; «наша, музыкантов, задача есть побуждение слушателя

к известной духовной направленности, и в этом смысле соприкосновение с музыкой — толчок к новому пониманию реальности». Такова цель и путеводная звезда на протяжении всего ее творческого пути. Именно в этом ее пассионарный призыв к слушателю: понять искусство, природу, бытие, все устройство мироздания как духовное устремление ввысь. В таком — идеальном — преобразении земных несовершенств полюса личного и внеперсонального становятся величинами тождественными. «Нужно лишь помнить о выборе разъединяющему духу анализа противопоставлять дух синтеза, распаду искусства на элементы — целостность. — утверждала Юдина. — В исполнении можно просто быть живым, естественным, логичным — все по отдельности, по элементам. А можно, идя от жизни, свою мысль откристаллизовать

в такие целостные формы, что они будут выражать суть и смысл современности».

Вспомним теперь мысль Гегеля о проникновенности и умозрительности, на которых зиждется «закономерное здание звуков». Да, звуковые символы бытия, какими их воссоздает Юдина, действительно умозрительны. Но надо уточнить: это именно умозрительная экспрессия — пылкое чувство зрящего ума.

И еще одна параллель, мимо которой мы никак не можем пройти. В одной из статей, написанной незадолго до ухода из жизни, Юдина упоминает «Меланхолию» Альбрехта Дюрера, определяя знаменитую гравюру как «непревзойденный синтез искусства и размышления». Юдина обращает наше внимание на «атрибуты Вечности в символах астрономических приборов и геометрических фигур», на ангела, чей загадочный взгляд обращен «не в закатное небо, озаренное кометой,.. а в нас с вами». «Мы, зрители, входим в картину, примагниченные ее беззлобной, безмолвной властью. ... Мы остановлены на пороге мифа». Уместно здесь сказать, что по существующим комментариям дюреровская гравюра символизирует три уровня постижения бытия и восхождения к Истине: изначальное ремесло, интеллектуальное знание и безграничность движения к вершинам духа. Высший уровень — это башня, уходящая за пределы гравюры, за пределы бытия в бесконечность. Этический принцип искусства Марии Юдиной, по сути, зиждется на тех же основах восхождения к вершинам бытия и его выражения в творчестве.

Именно: **мы остановлены на пороге мифа** — так должно сказать и о юдинском искусстве, «мифе», который отзывается в нашей памяти и едва ли в перспективах мирового исполнительского искусства будет кем-либо превзойден. ■



От школы — к академии

Слово «инициатива» происходит от латинского *initium* — начало. Но для того, чтобы начало превратилось в инициативу, необходимы определенные действия, приложение неких усилий. Степень убежденности, смелость и решимость в приложении своей энергии к новой идее, вовлеченность в нее многих активных и талантливых людей и обеспечивают, во многом, успешность в ее реализации.

Некоторое время назад появилась инициатива группы молодых, но уже известных в мире музыкантов по созданию творческого объединения полифункционального назначения, которое могло бы сочетать концерты и мастер-классы, т.е. объединить в своей деятельности просветительство и преломление обучающего опыта, завещанного

великими учителями. Суть инициативы заключалась в том, что вся энергия новообразованного объединения должна быть направлена на тех, кто находится вдали от больших городов. А юные, наделенные талантом и жаждущие начать свой путь музыканты есть везде. Эта инициатива в 2015 году была поддержана Российским Музыкальным Союзом и превратилась в создание **Ассоциации молодых музыкантов-исполнителей РМС**, которую я имею честь возглавлять. Уникальный по силе творческих возможностей состав Ассоциации не оставляет сомнений в ее успешности и целесообразности ее создания именно в России. На нашей стороне — молодость и в то же время большой сценический, творческий и педагогический опыт, а главное — огромное желание делать это большое дело



Андрей ЯРОШИНСКИЙ
Выпускник Московской консерватории в классе проф. В. В. Горностаевой, победитель множества международных конкурсов, концертирующий по всему миру пианист. Профессор Высшей школы музыки Katarina Gurska в Мадриде. Руководитель Ассоциации молодых музыкантов-исполнителей Российского Музыкального Союза

вместе и помогать другим музыкантам на пути их становления.

Разумеется, как это всегда происходит в случае реализации первого



и важнейшего, формообразующего шага, следом за ним началась кропотливая работа по внедрению в жизнь всей массы идей, постоянное движение вперед и постепенное превращение Ассоциации в полноценного участника музыкальной жизни. Было сделано немало: мастер-классы участников Ассоциации во многих городах России, запуск Всероссийского образовательного проекта «Творческая школа» в Челябинске, за три года существования которого мастер-классы и концерты посетили более 1000 участников. В ближайшем сезоне подобный проект будет открыт в Белгороде, в планах еще немало городов России, которые открыты к сотрудничеству с нами. В феврале 2019 года звукозаписывающей фирмой «Мелодия» был выпущен диск с музыкой М. Вайнберга и С. Прокофьева, который стал исполнительским проектом Ассоциации, своего рода первой «осязаемой» презентацией ее артистического потенциала. Мощная поддержка Российским

Музыкальным Союзом столь важной инициативы — огромное счастье для всех участников Ассоциации, получивших возможность действовать на обозначенном направлении.

Постепенно стало ясно, что подобный проект может и должен распространяться и за рубеж, при неизменном, впрочем, приоритете нашей деятельности в России. Огромен авторитет в мире русского исполнительства и русской музыкальной педагогики. В 2017 году в испанском городе Сория, неподалеку от Мадрида, прошла Первая **Европейская летняя школа Российского Музыкального Союза**, которая имела большой успех. Это был счастливый опыт создания на конкретное время и в конкретном месте территории русской культуры, русской музыкально-педагогической, исполнительской школ. Очень быстро эта Школа-фестиваль (воистину новый жанр) стала неотъемлемой частью культурного ландшафта этого города, одним из самых ожидаемых событий года,

приобрела свою публику и студентов, буквально захватив участников убежденностью русской исполнительской традиции. Мастер-классы прошли по трем специальностям — фортепиано (**Андрей Ярошинский**), скрипка (**Никита Борисоглебский**) и саксофон (**Никита Зимин**). Лучшие участники получили дипломы от Российского Музыкального Союза, а также право сыграть сольные концерты в Мадриде и других испанских городах, которые в последующем сезоне прошли с большим успехом. В 2018 году были добавлены специальности «виолончель» (**Александр Рамм**) и «камерный ансамбль». Благодаря поддержке Российского Музыкального Союза и властей города мероприятие стало ежегодным, география участников и концертов постоянно расширялась, и в 2019 году в рамках уже третьей Школы-фестиваля концерты проходили каждый день на различных площадках при неизменно полных залах. Помимо педагогов, в числе участников всегда присутствуют



дети из России, которые с 2019 года получают стипендию от Фестиваля для покрытия расходов на дорогу и проживание в Испании на время проекта. Неизменна также поддержка радиостанции «Орфей», которая освещает этот проект и в новостных выпусках и посредством интервью с участниками. Благодаря поддержке РМС журналист Евгений Златин вел прямые репортажи из Сории. Также в этом году Школа привлекла внимание европейских импресарио, которые специально приехали на Фестиваль и полны решимости расширить географию русского культурного пространства, оказать содействие на пути дальнейшего претворения в жизнь нашей миссии в других странах Европы. В следующем году в наших планах обогатить палитру Школы-фестиваля участием в мастер-классах камерного

оркестра, концерты в рамках школы будут записаны на диски с возможностью их последующего выпуска. Эта инициатива уже, безусловно, прошла путь от начала к развитию и обрела определенную «инерцию ожидания».

Механизм функционирования творческих школ в России и за рубежом несколько различен. Например, в Челябинске, куда на несколько дней приезжают до 150 участников по разным специальностям, далеко не всегда существует возможность позаниматься с одним и тем же учеником дважды. Нужно очень быстро понять индивидуальные возможности и потребности студента и за время урока или максимально вдохновить его, помочь поверить в себя, увидеть красоту цветовых, гармонических решений композитора, открыть тайну музыкальных

смыслов — или очень ясно подсказать, как можно решить вполне конкретные технические задачи. Конечно же, с опорой на главное в музыке — на образ. Ведь прежде чем понять, «как», необходимо очень ясно представлять, «что» мы хотим услышать. Нередко приходится бороться с мнимыми целями технической «чистоты» исполнения, которые не имеют смысла, если за ними не стоит картина происходящего в музыке. Каждый урок не похож на предыдущий, в зале много слушателей (и студентов, и педагогов), то есть приходится балансировать между публичным мастер-классом и индивидуальным занятием.

В Европе мы ограничиваем число участников по каждой специальности — 10. Каждый студент получает несколько уроков с педагогом, что позволяет или шире охватить



репертуар, или увидеть заметный прогресс в одном произведении. Кроме того, в рамках Европейской летней школы РМС проходят концерты, и каждый студент получает доступ к сцене. Репертуар на уроках свободный, хотя заметно, что европейцам очень интересен наш взгляд именно на русскую музыку.

Проведение большого количества образовательных и творческих мероприятий, встреч с учениками и педагогами, руководителями учебных заведений вдалеке от столиц и крупных городов привело к пониманию необходимости новых привнесений в ситуацию с музыкальным образованием в нашей стране, которое и по сей день остается одним из лучших в мире. Нами была выдвинута идея создания **Музыкальной Академии РМС**, формат деятельности которой будет отличаться

от привычного очного или заочного образования. Современный мир чрезвычайно динамичен, живет на очень больших скоростях и создает иллюзию легкости достижения любых результатов, «стоит только захотеть». Конечно, горячее желание юного музыканта заниматься своим творчеством и отсутствие боязни играть «не так, как принято», страха неудавшейся карьеры без конкурсных наград порождают веру в себя. Добавлю к этому настоящее трудолюбие, без которого увядает любое начинание. Но зачастую вынужденное погружение в одну и ту же среду с ее конкурентными критериями и определенная закрытость для нового взгляда на музыку и творчество могут тормозить развитие исполнителя, не позволяя ему вовремя принять необходимые решения, открыть для себя новые горизонты творчества и профессии в целом. И в этот момент именно свежий взгляд молодого и успешного музыканта, который нередко ближе к ученику по возрасту и к чьим словам он может прислушаться с большей открытостью, может очень ему помочь и изменить его жизнь. Формат деятельности возможной Академии может быть назван «контактным» образованием, когда не студент приезжает к профессору, а именно профессор к студенту. Находя время в непростых графиках нашей деятельности, с определенной периодичностью, своеобразно «мигрируя» по территории нашей страны, члены Ассоциации молодых музыкантов-исполнителей РМС могут приезжать к студентам, которые, в свою очередь, съезжаются к ним из близлежащих городов. Объединяя уважение к тем, кто занимается с этими молодыми музыкантами каждый день и вкладывает в них всю свою душу и профессионализм, объединяя это уважение с новым опытом, подкрепленным исполнительской и педагогической карьерой, помноженным на

молодость и мобильность артистов-участников Ассоциации молодых музыкантов-исполнителей, — такое сочетание может помочь молодым ученикам на непростом пути их развития. Тот факт, что все эти мероприятия будут объединены под эгидой Российского Музыкального Союза, может стать важным фактором успеха. С организационной точки зрения — это возможный дальнейший контакт самых талантливых ребят из провинции с крупнейшими консерваториями страны, их дальнейшая поддержка. С политической — акцент на важности культуры и образования для дальнейшего развития общества в стране с такими глубокими культурными традициями, как Россия.

Распространение такого формата на наши педагогические проекты за рубежом (с участием и русских студентов) нам тоже представляется очень важным. Музыка и культура в целом всегда имели во многом определяющее значение для развития межгосударственных и межнациональных отношений, ибо пространство культуры всегда естественно призывало к миру и солидарности, к дружбе между народами. Сейчас мы ведем работу над оформлением этой идеи во вполне конкретный устав, который должен стать «формулой действия». Это непростая работа, но она, убежден, будет очень благодарной и плодотворной.

Не каждому инициальному посылу суждено стать действенной инициативой. Но и не каждой оформившейся и провозглашенной инициативе доступно стать настоящим началом. Я верю, что путь, который проложен сквозь сложности, сомнения, но освещен убежденностью в правильности своего дела, а также путь, который ты проходишь вместе с настоящими единомышленниками и друзьями, станет достойным продолжением этой инициативы, уже опробованной успехом. ■



Как-то вышло так, что мои тексты в «PianoForum», по большей части, связаны с фортепианным творчеством композиторов, представляющих Ассоциацию современной музыки II. Будь то опусы Александра Вустина, Фараджа Караева, Владимира Николаева или Юрия Воронцова. Вот и подумалось: для полноты картины недостает фортепианного произведения нынешнего председателя АСМ II Виктора Екимовского (ВЕ)¹. Тем более, имя знатное, имя весомое. А раз знатное и весомое, то и опус, соответственно, выбран был очень даже весомый. Для целых двух роялей и одного, но большого, симфонического оркестра. Да и название — что надо, вполне себе председательское: «Сиа́мский концерт», Композиция 89 (2005) для двух фортепиано с оркестром, 12. Причем, важно тут все: от названия, до того — почему не опус, а Композиция, отчего протяженность не более 12 минут. И мы об этом еще поговорим, мы к этому еще вернемся². Пока же вот о чем.

¹ Предыдущим, вплоть до своей кончины, был Эдисон Денисов.

² Хотя, помнится, деконструктивист Жак Деррида, если обещал: «мы к этому еще вернемся», это означало — забудьте, к этому он не вернется.

Сонорные близнецы Виктора Екимовского



Рауф ФАРХАДОВ

Доктор искусствоведения, ведущий эксперт Ассоциации современной музыки, куратор фестивалей современной музыки. Автор четырех книг и более 130 статей по современной академической, электронной и джазовой музыке

«АВТОМОНОГРАФИИ» ВЕ КАК КРИЗИС «АВТОМУЗЫКОВЕДЕНИЯ»

В течении десяти лет, аккурат на свои юбилейные пятьдесят и шестьдесят, ВЕ издал две фундаментальные книги о себе, своей жизни и творчестве, назвав их странным словом «Автобиография»¹. И, собственно, после этих изданий можно было закрывать всякое о музыке и опусах ВЕ музыковедческое исследование, разбор, аналитику, эссе... Потому как в «Автобиографиях» ВЕ настолько исчерпывающе, глубоко, точно и скрупулезно раскрыл философию, содержательную и формальную суть своих сочинений, что фактически далее, что бы не писал музыковед, как бы не старался и оригинальничал, все одно, выходил либо умелый, либо добротный,

¹ Первая «Автобиография» выпущена изд. «Композитор», М., 1997., вторая — «Музиздат», М., 2008.

либо жалкий повтор изложенного ВЕ в своих книгах. О чем, вообще-то, автор этих строк неоднократно Виктору Алексеевичу говорил, проводя аналогию, пусть и весьма далекую от музыки и музыкознания, но, думаю, в случае с «Автобиографиями» уместную.

Это когда на Олимпийских играх 1968-го в Мехико американец Боб Бимон буквально улетел в прыжках в длину на 8 м 90 см, более чем на полметра перекрыв мировой рекорд. И с этого момента, по всему, прыжки в длину как вид спорта закончились. Потому что все, что было после прыжка Бимона, потеряло и важность, и актуальность, и, главное, интерес. Так же и после «Автобиографий»: для исследований и неких открытий в творчестве ВЕ уже вроде бы места не остается.

И, наверное, единственная возможность музыковеду хоть что-то написать о музыке ВЕ — это написать нечто авторскому анализу и пониманию противоположное и антагонистичное. Нечто вроде анти-«Автобиографии».

Дело, конечно же, рискованное и даже неблагодарное. Однако...

И все же, если не читали, прочтите «Автобиографию» ВЕ, причем сразу можно вторую, ибо она включает в себя и первую, и новые события в жизни и творчестве нашего композитора. Поверьте, здесь не только о ВЕ, но и об эпохе, времени, о множестве вещей, явлений и лиц в мировом искусстве.

ВЕ — ПОСЛЕДНИЙ РУССКИЙ АВАНГАРДИСТ?

Это уже стало, вроде, даже банальностью: то, что ВЕ — едва ли не последний в русской музыке композитор, последовательно отстаивающий авангардные принципы и взгляды. Масла подливает и сам ВЕ, декларируя, что каждое его сочинение — эксперимент; опыт, отрицающий предыдущие авторские сочинения; поиск, с обязательным элементом новаторского и радикального; опус, где важнейшим и обязательным становится освоение (или изобретение)

новой технологии, новых языковых и стилистических изысков, новых фактурных, композиционных и структурных особенностей... В своих авангардных убеждениях ВЕ доходит до того, что отрицает саму возможность в современной музыке тональных устоев, считая их чем-то ретроградным и списанным в архивы истории. Его выражение — «возьмешь фа диез и уже противно» — не цитирует разве что ленивый. И как подлинный авангардист с большой долей скепсиса относится ко всяким рокам, джазам, соулам, гранжам, фанкам, трэшам, дэткорам и т. п. Добавьте сюда истинно авангардное нежелание заигрывать и угождать публике, равнодушие к успеху и критике, независимость и прямоту (зачастую излишнюю и чреватую) суждений и мнений... Причем делает это так искренне и безапелляционно, что порой вызывает не столько удивление, сколько уважение к тому, что в век тотального синтеза, стирания граней жанров и форм, иронического отношения к корифеям авангардного движения в нашей академической среде остается человек, который реально не способен поступиться авангардными принципами и убеждениями.

Скорее, именно поэтому ВЕ (по авангардному), эпатажу окружающих, называет свои произведения не опусами, а композициями, и, скорее, не из каких-то психологических или эстетических побуждений выводит для себя некий временной «эталонный» отрезок звучания отдельно взятой Композиции: не более 15 минут (правда, здесь встречаются исключения).

Итак, ВЕ — последний русский авангардист? Тут бы впору задать вопросом: а был ли в русской (советской) музыке авангардизм в его чисто западном, булезо-штокхаузенском понимании? Был ли авангардизм, целиком игнорирующий *представление*

и *содержание* и полностью ориентированный на язык и структуру? Был ли авангардизм, где «порождающие формулы искусства» утверждали бы самодовлеющий характер знаковых систем, не подразумевающих никаких прочих содержаний, кроме самих себя, где целенаправленно исключались бы любые знаковые модели, не соотносимые с чистой структурной мыслью и изобретательностью? Был ли авангардизм, сутью которого являлась бы эстетическая самоценность каждого знака, значение знака как знака ничего не заменяющего и ни с чем не соотносящегося, знака, независимого от явлений реального мира, а само искусство, как система символов и знаков, искусство, как модель тех или иных форм сознания, не связанного с действительностью?.. Ведь все это напрочь противоречит историческому опыту и традиции русского (советского) искусства! И трудно представить, что ВЕ в одиночку смог превозмочь этот многовековой опыт и традицию. Нет, он авангардист более по взглядам и позиционированию, нежели в творчестве и композициях. Да и, на поверку, сугубо авангардный период в музыке ВЕ занимает не более 4–5 лет, середина-конец 1960-х. А во всем остальном — и постмодернизм, и концептуализм, и минимализм, и инструментальный театр, и деконструктивизм, и даже нечто взаимоисключающее — макроминимализм. Эко как!

Так и мы в разговоре о «Сиамском концерте» оставим в стороне авангардную риторику, и поведем речь негромкую и неспешную.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕ

А вот с чем не поспоришь — с тем, что каждое сочинение ВЕ, по сути, индивидуальный проект, делающий любую его Композицию едва ли не уникальной. Правда, сам автор

«Сиамский концерт» относит к инд-проекту с натяжкой. Тотчас оговариваясь, что «с *натяжкой* это для тех, кто знаком с „Симфоническими танцами“². С них явно кое-что слезано, в частности *типаж фактур* — фортепианных и оркестровых, идея *безостановочной игры солистов, предельная многоотность партитуры*»³. Ничего не скажешь, честно и в чем-то самокритично! Но оставим пока самокритику и отправимся в... Измайловский парк.

ИЗМАЙЛОВО — ЭТО ДЕЛО!

«Сиамский концерт» — одно из сочинений, написанных ВЕ по заказу. Фестиваль Young Euro Classic (Германия), задуманный как международный смотр студенческих оркестров, заказал ВЕ для выступления приглашенного оркестра Петербургской консерватории «что-то фортепианное», к примеру, Концерт для фортепиано с оркестром. Но авангардист не был бы авангардистом, согласись он с этой банальной идеей. Причем, выбор двух роялей с оркестром был мотивирован не столько даже мизерным количеством в истории музыки подобного рода опусов (хотя и не без того)⁴, сколько концепцией, где два рояля будут толковаться как один большой. О том гласит и авторская аннотация: «Что такое два рояля? — Это один большой рояль из двух роялей»⁵.

Отсюда же и логично вытекающая вторая — «сиамская» — концепция Концерта. На предмет «сиамской»,

² «Симфонические танцы» (1993), Композиция 61 для фортепиано с оркестром 13».

³ Вторая «Автобиография». С. 342.

⁴ Если навскидку, то приходит лишь Концерт Es-dur для двух ф-но и оркестра Моцарта, два концерта для двух ф-но и оркестра (E-dur и As-dur) Мендельсона (наиболее известен E-dur, созданный в 16-летнем возрасте), Концерт d-moll для 2 ф-но и оркестра Пуленка и близкий по времени Концерт для 2 ф-но и оркестра профессора Петербургской консерватории Игоря Рогалева...

⁵ Вторая «Автобиография». С. 343.

опять же, к аннотации. Тут, однако, есть нюанс: когда на одной из премьер у ВЕ стали допытываться, что это за «сиамский», и не от чрезмерной ли любви автора к кошкам такое название. Он в ответ не стал озадачиваться, а коротко зачитал: «... Пианисты, как сиамские близнецы, играют все время вместе и практически одно и то же, хотя иногда каждому хочется и порой (в начальной и заключительной каденциях) им удается вырваться на свободу...»⁶

Правда, для того, чтобы «сиамцы» появились на свет, ВЕ понадобились прогулки по Измайловскому парку с его богатой флорой и пернатым миром: «Сочинял я это произведение летом, под пение птиц и под сенью берез, — и как при этом пасторальном растворении в природе соткалась кошмарно брутальная музыка, от начала до конца фортиссимо, с безостановочным движением оркестра — не понимаю»⁷. А что тут понимать? Измайлово — это дело! Или, как говаривали мудрецы, чаще всего нет необходимости отслеживать всю цепь причин того или иного следствия, достаточно знать ближайшее его основание. А основание — буйная летняя экзотика Измайловского парка, по-летнему веселые и оживленные лица гуляющих и, главное, легкие, воздушные одеяния представительниц прекрасного пола. Что уж удивляться возникшей тут брутальности?!⁸

ДВЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ «СИАМСКОГО КОНЦЕРТА». ПЕРВАЯ, БЕССПОРНАЯ — ОТ АВТОРА.

Начнем с того, что пишет ВЕ о форме своего опуса: «В основном корпусе сочинения как бы три части

⁶ Там же. С. 343–344.

⁷ Там же. С. 343.

⁸ На фестивале состоялись две успешные премьеры. В Берлине (Konzerthaus) и Гамбурге (Thalia Theater). Солировали Павел Райкерус и Евгения Немцева. Дирижер — Александр Сладковский.

(в партитуре не обозначены, но легко читаются по разным фактурам). Про основной корпус говорится потому, что обрамлено все сочинение фортепианными каденциями — в начале 2 *Piani soli*, в конце 2 *Piani* с тарелкой и большим барабаном»⁹.

Уважаемый рецензент концерта, Валерия Ценова соглашается с автором: «Написанный крупным мазком, Концерт, тем не менее, содержит три запоминающихся вида движения, обрамленных фортепианными каденциями, каждый со своими типами оркестровой фактуры»¹⁰.

Далее, снова к ВЕ: «В каждой части свой тип фактурной модели (длительность модели от 1/4 до 6/4):

- 1) подход к икту, собственно икт, уход от икта;
- 2) икт и уход (без подхода);
- 3) подход и икт (без ухода)»¹¹.

О типах фактуры, однако иными словами, говорит и В. Ценова: «в первом — „раздувающаяся“ вертикальные фигуры, во втором — скатывающиеся с вершины горизонтальные потоки линий, затухающие к концу, в третьем — крещендообразные взлеты»¹².

Вопрос: что есть икт? И значит, вновь не обойтись без ВЕ: «Под иктом подразумевается совместный полновесный „удар“ оркестра, а подходы и уходы, соответственно, накапливание и постепенное сокращение голосов. Икты первой части отмечаются большим барабаном. Во второй части — это тарелка, в третьей — оба ударных инструмента».

Здесь бы прервать цитату, но уж больно интригующе продолжение: «Икты во всех частях по 51, в каденциях по 51-й краткой формуле-ячейке, разделенных паузами-люфтми, еще цифра 51 мистически вылезла при переписывании

⁹ Вторая «Автобиография». С. 342.

¹⁰ Ценова В.: «Российская музыкальная газета», 2005, № 12.

¹¹ Вторая «Автобиография». С. 342.

¹² Ценова В.: РМГ, 2005, № 12.

партитуры — в ней оказалось именно столько страниц (а самое фантастическое держу про запас — сочинял я Концерт с 1.5.05 до 20.6.05, то есть ровно 51 день!)»¹³

И вправду — мистика! Но анализ, согласитесь, достойный! Впрочем, есть еще одно авторское замечание (в аннотации), которое вполне можно отнести к вопросу формы и фактуры: «Напряженная эмоциональность на предельной громкости звучности выглядит одной большой кульминацией, взявшейся ниоткуда и ушедшей потом в никуда...»¹⁴

Композитор и музыковед Федор Софронов подтверждает это в своей рецензии: «Фактически все сочинение представляет одну большую кульминацию некоего фортепианного концерта, рассмотренную под увеличительным стеклом»¹⁵.

Ну и как с этим спорить?! И все-таки...

ГЕРМЕНЕВТИКА ВТОРАЯ, НЕАВТОРСКАЯ, ДИСКУССИОННАЯ

Без предисловий предложу два варианта толкования «Сиамского».

Первое: Концерт ВЕ — сплошная, исключая вступительную и заключительную каденции двух роялей, неделимая на фактуры и разделы форма. Так как здесь, несмотря на многочисленные икты, подходы, уходы, люфты, вертикальные и горизонтальные спуски-подъемы, практически (а уж на слух тем более!), нет никаких зазоров (пространств) между ходами, фактурами, структурами, накоплениями и затуханиями¹⁶. Тут явно отсутствует то, что можно бы было охарактеризовать

¹³ Вторая «Автобиография». С. 343.

¹⁴ Там же. С. 344.

¹⁵ Софронов Ф.: «Культура», 2005, № 46.

¹⁶ В чем-то, правда, не более чем на уровне чего-то отдаленно-ассоциативного, отсутствие зазоров-пространств в партитуре «Сиамского» корреспондирует с мыслью Шенберга о необходимости отсутствия пространства между говорящим и поющим голосом.

как *сложность явления и множественность функций*¹⁷. Все предельно ясно, четко и просто. Никакой нелинейности развития, параллельных смыслов, внутренних подтекстов, перипетий, коллизий или контекстуальных игрищ. Этакий бесперебойный не членимый на группы и пласты сонорный монолит (организм), где оркестровая масса выполняет одну лишь функцию — движения ради движения. В чем-то бездушного, механистичного, немолимого. Без какой-либо, однако, содержательно-идеологической подоплеки и составляющей: типа шестивия зла, шабаша темных сил, разгула нечисти... Скорее, что-то вроде лозунга студентов Сорбонны-68: «Жизнь абсурдна, ибо конечная цель — ничто, главное — движение!».

Если довести данную версию до некоей логической или абсурдной (выбирайте сами) точки, то предположу, что Концерт, по сути, мощная и очень динамичная *сонорная токката*, с присущей этому жанру моторикой и ритмопульсацией. Во всяком разе, партии обоих роялей, во многом, сонорно-токкатного плана и характера. И чтобы быть уж совсем последовательным, порекомендую будущим исполнителям «Сиамского» трактовать рояли не как солирующие инструменты, но как сугубо оркестрово-сонорную краску и колористику. И тогда отдельно стоящие, обрамляющие Концерт каденции предстанут и совершенно особым (обособленным), индивидуальным тембром, и неким драматургическим предвестием (начальная каденция) и завершением (финальная) симфонического действия, и философским (или формальным) оправданием всего этого безостановочно-бесперебойного процесса.

Постскрипtum к первому варианту толкования. Можно,

¹⁷ Боюсь ошибиться, но, кажется, формулировка эта принадлежит Лучано Берно. Увы, не вспомню, откуда.

к примеру, сказать: певец взял столь высокую ноту, потому что наука доказала специфическое устройство его голосовых связок. Или же сказать: как же восхитительно вокалист взял эту ноту! Так и здесь. В случае игры двух роялей в сонорной массе — это равноценно-специфический голос (тембр) большого оркестра. В случае сольных каденций — какой же восхитительный звук у роялей!

ВТОРОЙ ВАРИАНТ ТОЛКОВАНИЯ «СИАМСКОГО», ЕЩЕ БОЛЕЕ СПОРНЫЙ

Концерт BE — двухчастная или двухфактурная форма, где вторая часть (фактура) начинается с третьего такта буквы I. Такая трактовка формы «Сиамского» мотивирована тем, что при всей монолитности и непрерывности фортепианно-оркестрового движения фактура первого раздела чуть более разрежена и чуть более (скорее даже чисто фигуративно) статична. Впрочем, это, скорее, на глаз, чем на слух, но если исполнителям задаться целью — сыграть Концерт как можно нестандартнее и небанальнее, то партитура возможности к тому предоставляет. И при такой трактовке вполне допустимо первую часть (фактуру) исполнять сдержаннее и тише, чем указано в тексте. По идее, начальная фактура таковой и является, ибо, чисто визуально, это, позволю себе некую вольность, «*мягкая, неторопливая*» сонорика. И не исключаю, что подобное *неавторское* толкование скрывает тот самый скрытый ресурс для исполнения, о котором, порой, сам композитор не ведал¹⁸.

Тогда второй раздел (фактура) станет контрастом и противовесом «*мягкой*» сонорике, словно включившийся вдруг реактивный и сверхзвуковой

¹⁸ Хотя в отношении BE такое — чтобы композитор что-то там о своей музыке не ведал или не предполагал — исключено. Но ведь сказано: анти-автомонографично!

двигатель. Здесь важно не разделять вторую часть на две, как указывает в «Автомонографии» сам BE, фактуры (раздела), когда одна построена по принципу сверху вниз, другая — снизу вверх. Напротив, при подобной интерпретации желательнее вторую часть играть в еще более ускоренном темпо-ритме, без каких-либо цезур, «диминуэнд» и «крещенд», на одном бешеном движении-дыхании, все более усугубляя и оттеняя контрастность.

И в этом же контрастном ключе следует исполнять и фортепианные каденции. Заглавная — как зачин к «мягкой» сонорике, поэтому и звучать может не столь активно и импульсивно. Финальная — взрывная, резкая, импульсивная, ничего не разряжающая и не приносящая успокоения. Тем более, громкость и резкость финальной каденции усугублены еще и подключением тарелки с большим барабаном.

При выборе исполнителями этого варианта толкования Концерта особую пикантность и остроту приобретут разно исполненные каденции, учитывая тот факт, что в финальной каденции партии обоих роялей идут в обратном направлении.

Постскрипtum ко второму варианту. Есть старый латинский афоризм: *scio meliora, proboque, deteriora sequor*. Что означает: знаю и одобряю лучшее, следую же худшему.

Собственно, это есть прямая апелляция к авторской герменевтике в «Автомонографии» и толкованиями *анти-автомонографическими*.

Как поется в одной веселой песенке: «думайте сами, решайте сами»...

(И все-таки не могу не посоветовать молодым музыковедам: изучайте творчество BE после 2008 г., после выхода второй «Автомонографии». Тут предстоит еще много свершений и открытий.) ■

Cadenza I

A *sempre ff al fine*

Piano I

Piano II

1

sempre ff al fine

P-no I

P-no II

2

P-no I

P-no II

3



1770–2020 Beethoven — 250

Мы встречаем 250-летие Людвига ван Бетховена. Отныне в каждом номере «PianoФорум» будет бетховенская страница, отражающая всемирное движение его звуковых идей в текущей истории.

Его творческая воля предопределила музыкальную судьбу столетий. Век Бетховена не завершился, и мы продолжаем жить в пространстве его бессмертных идей, надмирная и всеохватная сущность которых так же созвучна новейшим временам, как и прежним. И в XXI веке его наследие видится краеугольным камнем в основании современного храма музыки. Он по-прежнему, как величайшее светило, в центре своей вселенной, и имя его — синоним совершенства и художественной истины.

Фортепианное наследие великого гения эквивалентно его же симфоническому наследию, определившему главенство симфонического мышления в последующие эпохи. Музыка его, даже та, которая кажется столь земной и человеческой, словно устремлена к звездам и возвращается к нам оттуда как боговдохновенное откровение.

Каждое историческое время открывало своего Бетховена и неизменно помещало его на пьедестал высшего признания. В наш век непререкаемая гравитационная мощь определяет планетарное принадлежание всего созданного им. Сегодня он, создавший гимн, больше чем символ культурного пространства европейского континента. Именно в наше время он отражает всеземное признание. Невозможно ни интерпретационно, ни аналитично до конца постичь весь гигантский смысловой объем наследия, оставленного им человечеству. Не исчерпать усилий в познании явления под именем «Бетховен». Каждому историческому времени он открывается новой гранью, сохраняя другие тайны для грядущего. Мы постараемся хотя бы вскользь взглянуть на то, как в наше время выстраивается наш путь к Бетховену.



Приношение Бетховену: НОВЫЙ ВЗГЛЯД

Артистическое мышление не всегда замыкается на собственно «сценических задачах» — на проблемах программы, интерпретации, поиска неосвоенных стилей и активного менеджмента. Артистическое мышление часто ищет полноты, в том числе — за пределами этих самых «сценических задач», точнее — ищет новые пространственные решения их реализации. Истинно артистическое стремление воплотить организующую волю на векторе оригинально предложенной просветительской идеи запечатлено в истории с давних времен. Усилия Балакирева и Н. Рубинштейна с его

историческими концертами — яркое начало этой благородной традиции в России.

Наш век — эпоха глобализации в самых разных преломлениях этого планетарного процесса. Новые пространственные решения во всеохватной сфере культуры — это вольное перемещение «действующих лиц», интернационализация целостной культурной картины мира и музыкального процесса особенно, всепроникающий триумф европейской музыкально-континентальной идеи. Глобальное движение европейских ценностей — знак нашей эпохи. Но процесс это мощно поддержан сегодня

наконец осознанной необходимостью полной свободы перемещения носителей искусства в масштабе политической карты мира, лишенной границ для культурной экспансии всех видов.

Николай Сук — выдающийся пианист, выученик Московской консерватории, в прошлом — доцент Киевской и Московской консерваторий, ныне — профессор Университета в Лас-Вегасе, координатор фортепианного факультета. Оттуда, из американских далей, он занялся организацией (с непременно личным исполнительским участием) фестивалей в различных украинских залах (и прежде

всего — в Киеве). Бетховенский проект Николая Петровича Сука — один из наиболее масштабных в его американской художественно-просветительской практике, свидетельство признания высшей степени авторитета пианиста в новом для него культурном пространстве.

Н. Сук: «Бетховен — знаковая фигура в мировой культуре, сравнимая с фигурами Микеланджело, Шекспира, да Винчи. Это высочайший уровень гуманизма, заслуживающий всемирного празднования. Наш проект рассчитан на два сезона, он открывается осенью 2019 и завершится весной 2021. В нем принимают участие мои коллеги по университету и студенты, а также лучшие

музыканты Южной Невады. Все мы взяли на себя огромное и важное обязательство».

Предлагаемый читателю содержательный план (программа) бетховенского фестиваля в юго-западных штатах США — свидетельство неординарности и подлинно артистической изобретательности автора проекта. Собственно, Н. Сук так и назвал свой фестиваль — «Бетховен-250 Проект». И к чести артистического директора, постарался создать совершенно оригинальную программу, ставшую результатом исследовательского поиска. Здесь Четвертый и Пятый фортепианные концерты в транскрипциях для фортепиано и струнного ансамбля (при том,

идея подобных транскрипций принадлежит самому Бетховену), бетховенские транскрипции Второй симфонии и фортепианного квартета ор. 16 — раритеты, соседствующие в программах с популярными шедеврами вроде «Лунной» и «Крейцеровой» сонат.

Удивительная программа! В ней найден ключ к продвижению бетховенской музыки не только камерного (это несложно), но и симфонического (!) объема на сцену, ранее не ведавшие подобного масштаба артистического присутствия. Пример, достойный изучения, подражания и воплощения в пространстве малых городов и нашей необъятной страны. ■

ПРОГРАММА I

Концерт № 4 для фортепиано с оркестром
Авторская версия для фортепиано и струнных
Николай Сук (фортепиано), Шаке Гукасян (скрипка), Алексей Хамов (скрипка), Анна Сук (альт), Юсинь Жао (альт), Адам Стайбер (виолончель)
Концерт № 5 для фортепиано с оркестром
Версия для фортепиано и струнных Винченца Лахнера (1811–1893)
Николай Сук (фортепиано), Шаке Гукасян (скрипка), Алексей Хамов (скрипка), Анна Сук (альт), Адам Стайбер (виолончель), Брисен Ингерсол (контрабас)

ПРОГРАММА II

Соната для скрипки и фортепиано a-moll ор. 23
Соната для фортепиано A-dur, ор. 101
Симфония № 2
Авторская версия для фортепиано, скрипки и виолончели
Тимоти Хофт (фортепиано), Келси О (скрипка), Джереми Руссо (виолончель)

ПРОГРАММА III

Струнный квартет F-dur ор. 18 № 1
Струнный квартет e-moll ор. 59 № 2 («Разумовский»)
Sequenza Quartet (Сьюзан Ким, Юри Чо, Юниор Лопес, Эндрю Смит)

ПРОГРАММА IV

Фортепианное трио Es-dur ор. 1 № 1
Соната для фортепиано ор. 27 № 2
Концерт № 4 для фортепиано с оркестром
Авторская версия для фортепиано и струнных
Николай Сук (фортепиано), Урс Рутисхаузер (скрипка), Джои Виттэйкер (скрипка), Линда Гидосси-Делука (альт), Анна Сук (альт), Ка-Вай Ю (виолончель)

ПРОГРАММА V

Соната F-dur для виолончели и фортепиано ор. 5 № 1
Соната для фортепиано ор. 27 № 2 («Лунная»)
Фортепианное трио Es-dur ор. 1 № 1
Николай Сук (фортепиано), Сьюзан Ким (скрипка), Эндрю Смит (виолончель)

ПРОГРАММА VI

Соната A-dur для скрипки и фортепиано ор. 47 («Крейцерова»)
Фортепианное трио B-dur ор. 97 («Эрцгерцог»)
Райа Раман (фортепиано), ДеЭнн Летурно (скрипка), Эндрю Смит (виолончель)

ПРОГРАММА VII

Фантазия для фортепиано ор. 77
Семь багателей для фортепиано ор. 33
Фортепианный квартет Es-dur ор. 16
Авторская версия Квинтета ор. 16 для фортепиано, гобоя, кларнета, фагота и валторны
Николай Сук (фортепиано), Амбруз Оберн (скрипка), Сьюзан Ким (альт), Эндрю Смит (виолончель)

Все программы (за исключением четвертой) будет представлены дважды: в концертном зале Southern Nevada Music и Doc Rando Recital Hall Университета Лас-Вегаса. Программа IV прозвучит в Центре искусства города Кайента, штат Юта.

Слово о Бетховене: от звучания — к тексту

К знаменательной бетховенской дате приурочен цикл фортепианных концертов известного австрийского пианиста Рудольфа Бухбиндера, который он начал воплощать в Москве в ноябре 2018 года. Это полный цикл сонат, который пианист за свою карьеру представил более 50 раз в разных городах мира. Ближайшие появления музыканта в Москве — в декабре 2019: с ГАСО им. Е. Ф. Светланова он представит Второй, Третий и Четвертый концерты Бетховена (17.12) и продолжит сонатные вечера (19.12, 21.12). В 2014 Бухбиндер выпустил книгу «Мой Бетховен — жизнь с Мастером», фрагменты которой мы предлагаем читателю. Редакция намерена способствовать выходу в свет этой книги на русском языке. Просим потенциальных читателей сообщить, в каком виде (бумажном или электронном) они предпочли бы приобрести данное издание.

Рудольф Бухбиндер считает сейчас в мире не только одним из самых выдающихся пианистов, но и основным экспертом по жизни и творчеству Бетховена, собравшим огромную коллекцию изданий и рукописей великого композитора.

Рудольф Бухбиндер начинал как вундеркинд. Молодой пианист, хотя и успевший сделать немало записей, включая все сонаты Гайдна, особого интереса у наших слушателей не вызывал, поскольку качественно не слишком выделялся из группы крепких профессионалов. Но тот Бухбиндер, которого мы открыли для себя в XXI веке, после пятидесяти лет пианистической деятельности, многих, включая и меня, своим исполнением Бетховена просто потряс. Это был совершенно другой пианист.

Сам он вроде бы хочет уверить нас в том, что просто прожил свою жизнь с Мастером, Мол, количество рано или поздно переходит в качество, а то, он делает, написано в нотах и потому доступно всем. Но почему же тогда после Рудольфа Бухбиндера я лично могу слушать лишь некоторых исполнителей фортепианных

произведений Бетховена, среди которых ближе всего по интерпретации, как мне видится, Владимир Софроницкий?

Ни для кого не секрет, что, как правило, при исполнении сонат, едва только начинается Adagio или Largo, публика с тоской закатывает глаза к потолку и мечтает о том, чтобы поскорее началось Presto или, на худой конец, Allegro non molto. Но иначе у Бухбиндера: медленная часть в его исполнении существует не как досадный довесок к виртуозным пространствам, а как сердцевина произведения, в которой сильные чувства просто выражены иными средствами. Он исполняет каждую часть в контексте всего произведения, хорошо ощущая и удерживая его форму при любой «температуре» и помня о том, где именно оно располагается на временной шкале жизни композитора.

Последнее особенно важно, потому что сейчас, в угаре самовыражения, охватившем отнюдь не только оперных режиссеров, принято эпоху, в которую жил композитор, просто не замечать. Хотя любое творчество неизбежно привязано

к культурноисторическому контексту, поскольку даже самый передовой авангард не может выпрыгнуть из тех возможностей, которые на данный момент имеются. И здесь самое время поговорить о том, является ли исполнение Бухбиндера, как некоторые полагают, аутентичным.

По намерению, вероятно, да, по конечному же восприятию, конечно, нет, потому что, строго говоря, современные люди, привыкшие к иной звуковой и темпоритмической среде, в современных больших залах ни к исполнению, ни к восприятию аутентичной музыки не готовы и не способны. Да и Бетховен был для своего времени композитором не типичным, пишущим свою музыку в расчете и на технический прогресс. А глухота, вероятно, позволяла ему подсознательно не привязываться к звучанию инструментов того времени. И если бы он вдруг оказался в XXI веке, то, очевидно, исполнял бы свои произведения на современных инструментах с учетом их особенностей. Несомненно одно: Рудольфу Бухбиндеру удалось найти некий условный «образ эквивалента» авторскому исполнению.



Фортепианные произведения Бетховен исполнял сам, пока ему это позволяло состояние здоровья. Вообще сонаты, наверное, можно уподобить сонетам в творчестве столь ценимого Бетховеном Шекспира — тоже играющего автора. Они лиричны, даже интимны,

зачастую предназначены для личного исполнения и, в то же время, эпически охватывают всю жизнь их создателя. Для того, чтобы столько раз сыграть полный цикл, причем по-разному, пианисту надо в значительной степени слиться с композитором, став как бы его продолжением

в наше время. И Бухбиндеру, судя по всему, это удалось.

Но повторить его подвиг вряд ли кому-нибудь по плечу. Условно говоря, сперва надо родиться, как и Бетховен, в декабре, затем начать играть произведения композитора в очень раннем возрасте и, наконец,

прожить всю жизнь в Вене, где до сих пор сохранились почти в неприкосновенности места, связанные с жизнью и творчеством Мастера. Хотя пианист и утверждает, что обрести исполнительскую свободу ему помогли знания, но они становятся силой только тогда, когда их зерна попадают в соответствующую почву. Ведь важно не только понять, но и почувствовать, пропустить через себя звуковой замысел, а это не всякому дано.

В книге своей, развенчивая при разборе сонат устоявшуюся «образность», Бухбиндер почти ничего не навязывает, не предлагает взамен, вероятно, полагая, что каждый исполнитель может иметь свои ассоциации, основанные на нотном тексте и знании биографии композитора. В контексте своей эпохи и собственных переживаний у него могут возникнуть конкретные ассоциации.

Значит ли это, что книга выдающегося пианиста, составленная из заметок и наблюдений, сделанных им в течение всей творческой жизни, для другого исполнителя практически бесполезна? Нет. Она не учебник, но в ней масса фактического материала, призванного помочь музыкантам лучше понять и воспроизвести сочинения великого композитора. Конечно, вопросы к автору возникают, и было бы замечательно, если бы он имел возможность ответить на них во время общедоступной публичной лекции для музыкантов, как он делает это у себя «дома» после мастер-классов.

Можно сказать, что Бетховен и Бухбиндер нашли друг друга, подобно, например, Шостаковичу и Мравинскому. Бетховен — своего рода муза Бухбиндера. Он всегда рядом, он вдохновляет и никогда не

предаст. А Бухбиндер, со своей стороны, пытается охватить целиком и познать сквозь время огромную глыбу личности Мастера, исполняя которого он в буквальном смысле плачет и смеется вместе с автором. Все, кто слышал Рудольфа Бухбиндера, естественно потянутся к его книге. Но те, кто только подступают к Бетховену и не знакомы с огромным коллективным опытом интерпретации его наследия, почерпнут в книге пианиста важнейшие сведения, способные стать предусловием контакта с интонационным миром великого Мастера. ■

Татьяна МАЦУК
аналитик, публицист, бывший
заместитель председателя совета
Ассоциации «Классическое
наследие» Российского Фонда
культуры и музыкальный продюсер



ПРЕДИСЛОВИЕ

Людвиг ван Бетховен — один из самых исполняемых композиторов так называемой классической музыки. Существует бесчисленное количество книг о его жизни и произведениях. И вот теперь еще одна! Зачем? «Жизнь

с мастером» — подзаголовок следует понимать буквально. Моя жизнь музыканта-исполнителя была и остается действительно жизнью с Бетховеном. Его творчество очаровывает меня с тех пор, как я начал заниматься музыкой — то есть, собственно, всю мою жизнь!

Мне было семь лет, когда я впервые попробовал себя как пианист, исполняющий сочинение Бетховена: в первый вечер прослушивания — а я был самым молодым студентом-пианистом в Венской музыкальной академии, сегодняшнем Университете музыки — мне

пришлось сыграть Вариации соль мажор. Тогда я еще был учеником подготовительного класса Марианны Лауды. В первый классный вечер у меня, постоянного ученика Бруно Зайдльхофера, Бетховен также стоял в программе: Соната f-moll, op. 2 № 1. То было в 1959 году. Двумя годами ранее я уже смог быть представлен как солист на оркестровом концерте, как бы «официально». И тогда Бетховен также стоял в программе: Первый концерт для фортепиано с оркестром. Вместе с оркестром Академии я исполнил это произведение, наряду с Рондо KV 382 Моцарта, 6 декабря 1957 года в Моцартовском зале Концертхауса. Это было за несколько недель до моего дебюта в Большом зале Musikverein, который я завершил исполнением того же Концерта. «Руди Бухбиндер» — тогда еще так было написано в программе. Я действительно был наполовину ребенком, когда меня приняли в класс легендарного пианиста-педагога Зайдльхофера.

Было еще и так называемое «Венское детское трио», которым я завершил свой первый «Бетховенский цикл»; еще не фортепианные сонаты, а фортепианные трио были тогда, конечно, в программе. Моя первая сольная бетховенская программа состоялась 10 мая 1961 года во Дворце Ralfy в Вене. Я сыграл сонаты op. 10 № 3, op. 31 № 3 и op. 109, а также до-минорные Вариации и несколько Багателей. Это имело такой успех, что вечер пришлось повторить через две недели. Но мне и присниться не могло тогда, что я сыграю цикл всех сонат мастера в больших концертных залах мира и дважды запишу их на CD.

Эти концерты-циклы и записи основаны на самой тщательной подготовительной работе, плоды которой я до сих пор пожинаю. Прежде чем я впервые пошел в студию, чтобы записать этот цикл, я потратил много времени на изучение всех

фортепианных сонат Йозефа Гайдна. Из более чем пятидесяти сонат, написанных этим мастером, только несколько, очень немного, вошли в наш постоянный концертный репертуар. Но Гайдн более нескольких месяцев был преподавателем Бетховена, он был для него великим примером для подражания, из которого Бетховен извлек огромную пользу, несмотря на все проблемы, вероятно, им в качестве ученика причиняемые, и все упреки, которые он сделал своему якобы «небрежному» учителю. Для меня эта подготовительная работа над едва известным творческим наследием Гайдна стала идеальной основой для овладения классическим стилем, который Бетховен довел до совершенства (а в некотором смысле потом и преодолел).

С самого начала эта художественная работа была дополнена последовательным штудированием камерной фортепианной музыки Бетховена. Это тоже было важно для меня, чтобы завершить создание моего собственного образа Бетховена. От солистов-струнников — таких, как Хенрик Шеринг, Натан Мильштейн или Янош Штаркер — пианист может бесконечно много узнать о фразировке и игре кантабиле! Так же, как от духовиков о музыкальном дыхании. Недаром я и свой первый концерт на Зальцбургском фестивале завершил музыкой Бетховена: с музыкантами Венского Филармонического оркестра я исполнил Духовой квинтет op. 16 в рамках летнего камерного концерта в Большом зале Моцартума. Параллельно с этим я долгое время занимался музыкой бетховенского времени, которая вышла не из-под пера трех великих мастеров венской классической музыки — Гайдна, Моцарта и Бетховена — и не Францем Шубертом была написана, а так называемыми «малыми мастерами»: такими, как Ян Хуго Воржишек, чью си-минорную Сонату

op. 20 я играл в Брамсовском зале Венского Musikverein в 1961 году. Я могу сыграть ее и сегодня! И, как и многие другие сочинения, незаметно дремлющие в архивах, она мне помогает дорисовать картину эпохи, в которую Бетховен создавал свои непостижимо высокие творения. Ведь даже любителям музыки времени, последовавшего за 1800 годом, — слушателям и многим так называемым дилетантам, способным исполнять музыку на высоком уровне, — казалось действительно невероятным, что этот человек создал новую, в самом прямом смысле этого слова неслыханную прежде музыку!

Соприкосновение с фортепианными произведениями Бетховена никогда не перестает меня поражать. Снова и снова, когда я готовлюсь к концертам, когда изучаю партитуры, мне бросаются в глаза удивительные вещи. Даже пьесы, которые я исполнял сотни раз, я каждый раз прочитываю как что-то новое. Вот почему я начал делать записи о моих открытиях Бетховена. Параллельно с изучением нотных текстов исследование Бетховена-человека, его писем и записок, всего того, что его современники о нем знали и могли рассказать, является неисчерпаемым, обогащающим источником. То, что я теперь публикую эти записи как мой «Отчет о жизни Бетховена», вдохновлено моими друзьями, полагавшими, что люди, слушавшие мои исполнения Бетховена, смогли бы заинтересоваться и всем тем достойным познания, волнующим, даже захватывающим, что получилось в результате моей многолетней собирательской деятельности.

Существует бесконечное множество литературы о Бетховене. Но, пожалуй, нет книги, в которой человеческое и художественное развитие мастера было бы слито воедино и представлено ясным и легким для восприятия образом.



В силу моей исполнительской деятельности, основная структура книги сформировалась сама собой: позвоночный столб настоящей подборки заметок — это рассмотрение фортепианных сонат. Добавлен хронологический обзор жизненного пути Бетховена — и в этой связи фундаментальное пятитомное исследование американского музыковеда Александра Уилока Тэйера (1817–1897) представляет собой наиболее важный источник. Оно было, конечно, весьма обогащено более поздними бесчисленными детальными исследованиями, но не устарело и по сей день.

Что касается рассмотрения отдельных сонат, которые, подобно станциям на пути следования, формируют само путешествие по Бетховену, то моей задачей было не научный анализ представить, а осветить восхищение музыкой Бетховена под самыми разными углами зрения. И исполнительски-технические аспекты, и новаторство формы, и вопросы содержательного характера оказываются в центре этих наблюдений, поэтому многослойность и пестрота композиционной работы, по крайней мере, предопределены.

При таком подходе расхожий образ Бетховена как героического, угрюмо-ворчливого «композитора судьбы» заставляет себя пересмотреть; даже взгляд на его жизненный путь со всеми ударами судьбы меняется, если музыку, написанную в то время, «осмыслить по-тогдашнему». Гораздо чаще мы встречаем симпатичного, с чувством юмора и зачастую явно влюбленного мужчину. А то, что этот мужчина был способен и к гимническим нарастаниям, и к боевым музыкальным столкновениям, само собой разумеется — Бетховен никогда не озвучивает только один аспект жизни, он заставляет звучать все!

Любой, кто стремится раскрыть секрет этой художественной универсальности, неизбежно должен заняться и вопросом восприятия Бетховена. К таковому относятся и ложные приписывания — начиная с зачастую абсурдных названий, которые издатели и комментаторы давали отдельным произведениям («Лунная соната» — один из многих примеров), — и деятельность издателей Бетховена. За все годы в моей библиотеке собралось более 35 различных полных изданий 32-х сонат для фортепиано; кроме того, ценные факсимильные издания рукописей, которые могут быть хорошими советчиками в случаях сомнений: кто видит, как Бетховен помечает определенный пассаж (или дает исполнительские указания), тот может проникнуть в характер музыки данного места намного лучше, чем обратившийся к любому печатному изданию — даже если оно именуется Urtext. Наблюдения над этим также влились в мой текст и могут быть полезны меломану для постижения самой музыки и того, что за ней стоит.

В целом эта книга ни в малейшей степени не претендует на статус научного трактата и, конечно, не является попыткой полного охвата данных и фактов. Скорее, чтение моего, естественным образом растущего,

собрания заметок должно углубить радость от прослушивания музыки Бетховена. Это и было бы моей целью — ведь я знаю из личного опыта, что каждая встреча с Бетховеном оказывается волнующей, даже если кто-то, как я, такие произведения, как Пятый фортепианный концерт или «Аппассионата», уже исполнял 400 или даже 500 раз!

Большую благодарность, прежде чем я позволю себе вдаваться в подробности, хочу выразить доктору Михаэлю Ладенбургеру, директору коллекций Дома Бетховена в Бонне: он позволил обогатить эту книгу множеством иллюстраций и тем самым чрезвычайно расширил ее информационное содержание. ■

Рудольф БУХБИНДЕР,
июль 2014 года

БЕТХОВЕН И ЕГО ИЗДАТЕЛИ

Должно быть, он был утомительным клиентом для музыкальных издателей своего времени. Письмо, касающееся сольной партии Концерта В-диж для фортепиано с оркестром, говорит нам: Бетховен хорошо сознает, что его почерк — испытание для гравировщика нот. «...в партитуру концерта, по моему обыкновению, не была своевременно вписана партия фортепиано, и так как это мной сделано только теперь, то вследствие спешки Вы ее получите в моей собственной, не очень-то разборчивой рукописи» (письмо Ф. Гофмейстеру в Лейпциг от 22 апреля 1801 г.).

Стоит только взглянуть на рукописи Бетховена, чтобы понять, что это значило для типографского мастера — работать с ними. Интересно, что — как иногда Моцарт — Бетховен не выписывает партию фортепиано в концертах сразу в самой партитуре. Для чтения есть только оркестровые партии. Поскольку Мастер всегда

выступает как солист (это изменится только с начинающейся глухотой), ему не нужно записывать свою партию. Но для печати, естественно, ее необходимо включить в партитуру.

Поскольку дикие росчерки едва поддаются расшифровке простым смертным, Бетховен, если в его распоряжении есть время, обычно поручает ученикам или помощникам сделать копию своей оригинальной рукописи (так сказать, в каллиграфической форме) с исправлениями, после чего отправляет ее в издательство. С этой копии и изготавливаются печатные пластины.

Затем он получает от издательства гранки, которые снова правит. Этот последний процесс корректуры часто приводит к доскональным исправлениям, которые показывают нам, насколько серьезно Бетховен относится к первому изданию, делая его настолько безошибочным, насколько это вообще возможно. В результате мы будем часто возвращаться к подобному изданию, когда дело касается того, что можно вычитать из оригинальных рукописей или первых изданий, и тех вольностей, которые современные издатели зачастую позволяют себе в отношении этих важных источников.

Само собой разумеется, что сам Бетховен, как сверхкритичный редактор печатных изданий своих сочинений, думает и о будущих поколениях. Он не ожидает, что в качестве покупателей ему придется иметь дело только с первоклассными музыкантами, разделяющими то, что он сам однажды сказал об опечатках: тот, кто стилистически крепко подкован, не должен беспокоиться о том, насколько все точно записано в нотах. Когда его как-то раз спросили по поводу эпизода Presto, который приходится играть так быстро, что невозможно успеть с той же скоростью читать ноты, он сказал: «Это совсем и не обязательно, — если вы читаете быстро, вам

может встретиться много типографских опечаток, но вы их не увидите или не обратите на них внимания, если, конечно, знаете язык...».

МЕТОД РАБОТЫ БЕТХОВЕНА

У любого, кто бросит беглый взгляд на рукописи Бетховена, создается впечатление беспорядка — даже хаотичности. Конечно, при более внимательном взгляде на рукописи в них вполне возможно, и довольно точно, прочитать именно то, что хотел Бетховен. Внешне грубый, неманерный, даже неухоженный, как описывали его современники, он был внутренне подчинен высшему чувству порядка. Иначе бы его произведения не выстраивались перед нами с такой логической последовательностью.

Это также относится и к рабочему дню композитора, который хоть и живет, похоже, в неаккуратности, описанной — отчасти возмущенно — многими современниками, но предельно корректен, когда дело доходит до его музыкальных мыслей. Однако эскизы, которые он часто набрасывает, могут быть расшифрованы только им одним. Шиндлер, которому мы не всегда можем верить, но который в данном случае, вероятно, не врет, повествует, что Бетховен покидает постель на рассвете, то есть летом относительно рано, и сразу же принимается за музыкальную работу. Он продолжает ее, когда погода благоприятна, во время прогулок, на которые он берет с собой бумагу и карандаш, и в какой-то момент совершенно забывает о своем окружении, поет, дирижирует, мычит и напевает, погружившись в свой фантастический мир. Только между двумя и тремя часами он садится за обеденный стол. Днем снова идет гулять — теперь уже весьма масштабно. И делает это по-настоящему быстро — другой

современник-очевидец полагает, что Бетховен часто во время этих прогулок обходил кругом всю Вену и по нескольку раз. Причем в любую погоду — хоть в бурю, хоть в снег!

Вечером мастера можно найти в таверне за чтением международных газет. Ноты он перестает писать как только зайдет солнце. Его зрение было сильно ослаблено в молодом возрасте. Исключение он делает только в чрезвычайных ситуациях, когда партитуру нужно завершить быстро.

В 10 часов вечера Бетховен ложится спать.

«ГРАФ ОТ МУЗЫКИ»

Одним из важных летописцев Бетховена является также виолончелист Николаус Цмескаль фон Домановец, который позже оставил Обществу друзей музыки в Вене свои собственные неопубликованные произведения. Среди них три струнных квартета, о которых музыкальный коллекционер и друг Бетховена Леопольд фон Зоннлайтнер утверждает, что они своему автору «среди мастеров второго ранга снискали почетное место и, как нечто новое, заслуживают того, чтобы быть услышанными».

Будучи на десять лет старше Бетховена, Цмескаль регулярно встречается с мастером на вечерах у князя Лихновского. На протяжении многих лет их связывает крепкая дружба. И вряд ли существует какое-либо свидетельство разрыва этих дружеских уз. Зато есть бесчисленные короткие письма и записки, которыми они обменивались друг с другом, многие сходного содержания, и которые документируют регулярность их общения.

«Мой дорогой, очаровательный граф! Скажите, могу ли я поговорить с Вами сегодня вечером в 5 часов, так как это очень нужно Вашему другу Бетхвну», — такое письмо типично. Другое преисполнено остроумия,



Фердинанд Рис

характерного для диалога этих двух людей: «Ваше Высочородие, Ваше Цмескалличество гн Цмескаль, имее ли Вы милость определить, где с Вами можно завтра поговорить? Мы чертовски преданы Вам — Бетховен».

Потомкам забавно будет узнать: многие из произведений Бетховена, предположительно, написаны перьями, которые Цмескаль затачивал специально для композитора. Сам Бетховен не очень хорошо разбирался в этом искусстве и всегда требовал их пополнения от своего друга: «Милейший граф от музыки! Пожалуйста, пришлите мне все-таки одно или несколько перьев, так как у меня поистине в них большая нужда. Как только я узнаю, где можно достать отменно хорошие перья, я тотчас же куплю. Надеюсь видеть Вас сегодня в „Лебеде“. Adieu, дражайший граф от музыки. Ваш etc.»

В квартире Цмескаля в так называемом Бюргерском комплексе снова и снова устраиваются «утренние концерты». Многие из камерных произведений Бетховена впервые звучат здесь перед избранной аудиторией настоящих ценителей!

Антон Шиндлер становится самым важным биографом Бетховена



Антон Рейха

для первых после смерти композитора поколений. Он действительно некоторое время находится в тесном контакте с Мастером, но исследования все чаще ставят под сомнение, что речь может идти о настоящей дружбе, как то утверждает Шиндлер. По его свидетельству, отношения между ними продолжались с 1814 года до смерти композитора. Шиндлер, однако, не появлялся в узком кругу Бетховена до 1822 года, то есть до завершения последних фортепианных сонат. В последние два года жизни композитора он фактически является его неоплачиваемым секретарем, благодаря чему вступает во владение ценной разговорной тетрадкой, которую Бетховен должен был вести, когда полностью оглох, чтобы посетители могли задавать ему вопросы в письменном виде. Между тем уже доказано, что Шиндлер был фальсификатором истории и некоторые записи в таких тетрадях фальсифицировал или самовольно дополнял.

БОННСКИЕ ПЕРЕСЕЛЕНЦЫ

Сезон 1800/01 приносит Бетховену встречу с некоторыми друзьями боннской молодости. Штефан



Франц Вегелер

фон Брейнинг и два члена бывшего придворного оркестра, Антон Рейха и Фердинанд Рис, переезжают в Вену. Все они становятся важными для последующих поколений летописцами, увековечившими в письменном виде некоторые детали жизни и характера Бетховена.

Фердинанд Рис приехал в Вену в 1801 году, он — один из наших важнейших свидетелей. Как и Бетховен, он родился в Бонне, где его отец, Франц Рис, давал уроки игры на скрипке юному Бетховену. Видеть сына своего учителя в Вене композитору очень приятно. Проживая в 1801 году в имперской столице, Фердинанд Рис ведет достоверную хронику о встречах с Бетховеном, которую под названием «Биографические заметки» опубликует в 1838 году совместно с Францем Вегелером — еще одним боннским другом Бетховена, постоянно пересекающимся с ним по жизни. Это, пожалуй, самый важный источник для понимания Бетховена-человека, напечатанный в репринте в 1987 году. Доктор Вегелер женится на значимой для Бетховена особе: в 1802 году он становится мужем Элеоноры фон Брейнинг. Вегелер — не просто врач и собеседник Бетховена.

Откровенное письмо к нему представляет нам вечного страдальца, но также и влюбленного, которым Бетховен бывал снова и снова — и подчас даже счастливым. Что касается болезней, то это письмо доказывает, что композитора всегда мучают одни и те же недуги. С конца девяностых все больше усиливается глухота, с которой гомеопатические лекарства бороться не могут, хотя используются как средство для облегчения мучительного шума в ушах. И все чаще появляются жалобы на брюшную полость. Наряду с бронхитом и ревматизмом, они — постоянные спутники Бетховена уже в 1800 году.

«Вена, 16 ноября 1801 г.

Мой добрый Вегелер!

Спасибо тебе за новое свидетельство заботы обо мне, тем более что я ее так мало заслуживаю. — Ты интересуешься, как я себя чувствую, какими средствами пользуюсь. Вообще-то на сей счет я не люблю распространяться, но с тобою очень охотно готов поделиться.

Вот уже несколько месяцев, как я прикладываю, по предписанию Веринга, пластыри к обеим рукам, изготовляемые — о чем тебе, конечно, известно — из определенной коры. — Лечение самое пренеприятное, ибо всякий раз (пока под корою не нарвет) я на два-три дня как бы лишуюсь рук, не говоря уже о боли, которую при этом испытываешь. Правда, не могу отрицать, что жужжание и гудение сравнительно немного поутихли, особенно в левом ухе, с которого, собственно, и началось заболевание. Но слух как таковой нисколько не поправился. Боюсь утверждать, но мне кажется даже, что скорее он ухудшился. (...) Рассказывают чудеса о гальванизме. Как смотришь на это ты? Один медик говорил мне, что он видел глухонемого ребенка, которому вернули (в Берлине) слух, а также одного мужчину, тоже бывшего семь лет глухим и вновь обретшего слух. Я слышал недавно, что

твой Шмидт занимается опытами в этой области. — Жизнь моя стала теперь немного отраднее, потому что я чаще бываю на людях. Ты едва ли можешь себе представить, сколь одинокое и грустное существование влачил я на протяжении последних двух лет. Слово призрак, преследовал меня повсюду мой слабый слух, и я бежал от людей, должен был казаться мизантропом, хотя в действительности мне это так мало свойственно. — Перемена, происшедшая во мне теперь, вызвана милой чудесной девушкой, которая любит меня и люблю мною. После двух лет снова несколько светлых мгновений, и вот — я впервые ощутил, что женитьба могла бы составить мое счастье. К сожалению, она не моего сословия, и сей час, разумеется, жениться мне никак невозможно; я еще должен порядком поскитаться. Когда бы не слух мой, я давно уже объехал бы полсвета, и мне необходимо это сделать — ведь для меня не существует высшего наслаждения, чем заниматься своим искусством и его показывать. (...) Прекрасные места родного края — что предначертано мне в них? Ничего, кроме надежды на лучшую участь. И я бы ее добился, если бы не этот недуг! О, будь я от него свободен, я заключил бы в объятия весь мир! Моя молодость — да, я это чувствую — она только теперь начинается. Разве не был я всегда болезненным человеком? А с некоторых пор мои физические силы прибавляются более чем когда-либо, и также — духовные силы. С каждым днем я приближаюсь к цели, которую вижу, но не в состоянии описать. Только так может жить твой Бетховен. Прочь покой! Я не признаю никакого покоя, кроме сна, и меня очень огорчает, что я должен теперь дарить ему больше времени, нежели прежде. Хотя б наполовину избавиться мне от моего недуга, и тогда я явлюсь к Вам как достигший совершенства зрелый человек и обновлю

наши старые дружеские чувства. Вы должны меня видеть счастливым, насколько суждено мне это здесь, на земле, а не несчастным — нет, этого я бы не мог перенести — я схвачу судьбу за глотку, совсем меня согнуть ей не удастся. — О, как прекрасно жить, тысячу раз жить! Для тихой жизни — нет, я это чувствую, я больше для нее не годен».

«ЛУННАЯ» СОНАТА

Не только полностью вводящее в заблуждение наименование вызвало превратное толкование этой сонаты. Посвящение тоже стимулировало воображение комментаторов. Джульетта (также Джули) Гвиччарди познакомилась с композитором около 1800 года в кругу семьи Брунсвиков. Она на короткое время становится его ученицей, и ее симпатия к Бетховену, все возраставшая в процессе занятий, была определено взаимной. Позднее Антон Шиндлер утверждал, что Джульетта была адресатом письма Бетховена к «бессмертной возлюбленной», что энергично отрицают исследователи его жизни. Совершенно точно то, что молодая женщина, для которой увлечение еще туда-сюда, но сам вопрос о более близкой связи с Бетховеном в силу социального неравенства никоим образом даже не стоит, выходит замуж за аристократического композитора Венцеля Роберта фон Галленберга. В качестве графини Галленберг она отправляется в Италию. Доказано, что она снова ищет контакта с Бетховеном после своего возвращения в Вену в 1822 году. Насколько это было успешно, выяснить не удалось. Герхард Брейнинг, сын друга молодости Бетховена Штефана Брейнинга, в своих мемуарах, опубликованных в 1874 году, утверждает, что портрет женщины, находившийся среди имущества Бетховена и после аукциона в 1827 году перешедший во владение Брейнинга, изображает



именно Джульетту. Однако это тоже не доказано.

Но до-диез минорная соната посвящена девушке Джульетте! И первая часть породила много спекуляций.

Название является действительно одной из самых проблемных приписок. Оно определенно исходит не от Бетховена, но неразрывно связано с сонатой с тех пор, как романтические поэты Людвиг Рельштаб и Вильгельм фон Ленц сравнили первую часть с переправой на лодке через озеро в лунном свете. Картина эта остается неискоренимой, даже когда некоторые комментаторы находят сходство между одиноко кружащимися триолями этой и той музыкой, которую Моцарт заставил звучать в первой сцене своего «Дон Жуана», когда командор, смертельно раненный главным героем в поединке, испускает дух.

Лунный свет оказался более сильным образом, он и должен служить художественному воплощению звуков Бетховена. Одна из самых

известных картин о Лунной сонате написана Францем Штассеном, увечковечившим мастера, мечтающего в лунном свете и охраняемого музой — как будто до-диез-минорные триоли родились в таком настроении. Это, без сомнения, — романтический китч Бетховена, но в конечном итоге именно он обеспечил сонате место в вечных чартах классической музыки.

Людвиг Рельштаб отстаивал свою ассоциацию сонаты с лунным светом в тексте 1842 года, аргументируя ее тем, что она никоим образом не была его собственным изобретением, а разделялась многими современниками: «Всегда считалось, что до-диез минорная соната имеет ночной колорит, который сродни мрачному волшебному ландшафту в лунном свете».

Независимо от того, принимать их или нет, не следует полностью пренебрегать ассоциациями такого рода. Есть песня Шуберта, которая начинается почти как цитата из сонаты Бетховена — она и называется «К Луне ...»

В любом случае — кстати о чартах — первая часть «Лунной» сонаты считается «поп-музыкой» того времени. И исполнительские примечания самого Бетховена вносят свою лепту в то, что дверь для окитчивания сонаты оказалась распахнута настежь: всю часть следует играть с педалью и *sempre pianissimo!*

Вряд ли кто-то замечает, что наше музыкальное восприятие, вышколенное четырех- и восьмитактовыми периодами, здесь выводится из равновесия пятитактовым дыханием первой части сонаты.

Из-за залитых лунным светом картин многие любители музыки забывают, что до-диез минорная соната имеет не только знаменитую первую часть, но и две последующие — интересно при этом, что все три части базируются на одном и том же основном тоне *Cis*. Он в средней части переосмыслен в *Des*: настроение в *Des-dur* становится более светлым. Позже Франц Лист будет говорить об этой части, как о «цветке между двумя безднами». Но и этот цветочек *Allegretto* не свободен от маленьких шипов, если продолжить такое сравнение — в ритмическом отношении здесь все не так просто, как нам внушает нежная мелодия: Бетховен уже скоро выписывает синкопы, характеризующие средний раздел этой части. Таким образом, почва опять колеблется — и, кажется, совсем взрывается в неистовом, снова минорном, финале: это звучит так, будто разразился проснувшийся вулкан и непрерывно извергается лава. В любом случае, романтическое волшебство «лунного света» полностью потушено.

СОНАТА F-MOLL OP. 57 («АППАССИОНАТА»)

Это произведение, должно быть, было шокирующим событием для того времени. С первого звука! Вкрадчивое начало, за которым

сразу же появляются взрывы ярости и гнева, — вот мы, наконец, видим «титана» Бетховена, легендарного непокорного мастера. Для Бетховена эта соната явно была «величайшей» — по крайней мере, до появления ор. 106, «Hammerklavier», которая увидела свет лишь спустя полтора десятилетия.

С точки зрения общего настроения «Аппассионата», названная так уже современниками, действительно родственна Пятой симфонии, так называемой «Симфонии судьбы» — еще одно слишком плакатное именование, которое наложило отпечаток на образ Бетховена на века вперед: «мотив судьбы» в начале Пятой стал синонимом «серьезной музыки» для многих поколений людей, даже тех, кто не имеет никакого отношения к так называемой «классической» музыке. Мы находим такой «мотив судьбы» и в «Аппассионате» тоже. Он имеет ту же ритмическую пульсирующую формулу, что и в симфонии, и становится весьма важным в разработке первой части, где превращается в таинственные репетиции, повторяющиеся *ostinato*, над которыми возвращение начальной темы происходит почти таинственно, так сказать, исподволь.

Как и во многих более ранних сонатах, мы находим здесь внезапные эффекты контраста — то *Sforzato* следует за *pianissimo*, то снова опять *dolce*, например, когда в *As-dur* дается нежный ответ на мрачный изначальный вопрос. Здесь Бетховен, мастер превращений, показывает: то, что мы считаем совершенно новым миром утешения, — это почти та же самая музыка, которая изначально представала в яростном обличье. Но обращенная в мажор, она приобретает иное выразительное качество.

С пианистической точки зрения динамика здесь явно хочет, чтобы ее весьма точно контролировали. Яркие сопоставления громкого и тихого, шепота и рева легко приводят к тому,

что можно пропустить более тонкую дифференциацию: где Бетховен пишет *forte*, а где *fortissimo*? Где *piano*, где *pianissimo*? И в данном месте такие различия должны быть отчетливо слышны, в противном случае именно мощные пассажи в первую очередь грозятся стать монотонными: *forte*, затем *fortissimo*, а следом до крайности доводимые нарастания динамики, усиленные еще и маркирующими *sforzati*, которые способны показаться надоедливыми! Здесь мы чувствуем, как непривычно резко музыка Бетховена должна была воздействовать на его современников.

И в этом случае также дает о себе знать радикальное использование педали, которое уже наблюдалось в более ранних сонатах. Опять же, «пряные» гармонические интерференции возникают, когда, как предписывает композитор, на кульминации разработки удерживается одна педаль. Того же эффекта, впрочем, он желает и для завершения первой части, где звучание затухает на *piano*, *pianissimo*, *piu piano*, *ppp*, родившись из *fortissimo* минорного аккорда, который остается звучать, так сказать, бесконечно. Тем самым порождается прямо-таки авангардистское звуковое видение, из которого почти без шва произрастает вторая часть: я всегда к *Andante con moto* перехожу *attaca* — и из него, в свою очередь, так же бесшовно перехожу в финал, который ритмизованно перехватывает диссонирующую гармонию того открытого *andante*!

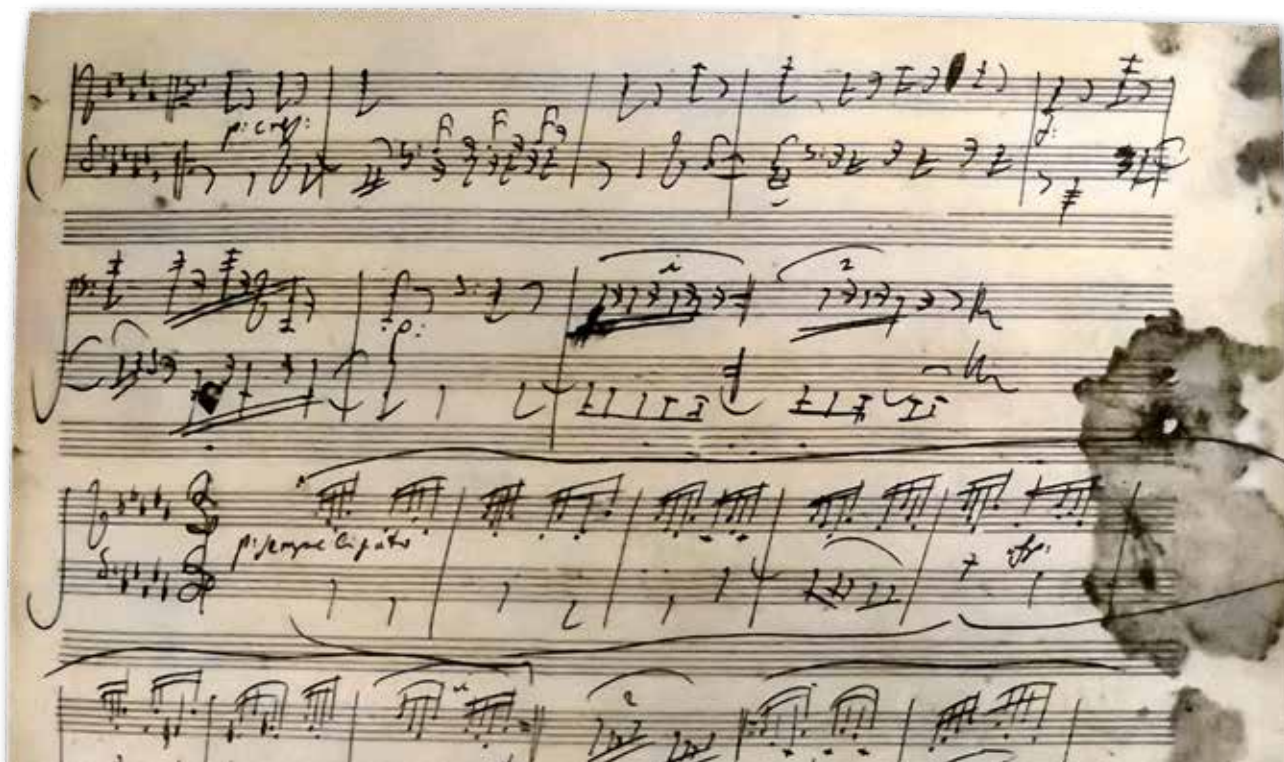
Это завершающее *Allegro ma non troppo* начинается — как и многие финалы Бетховена — со вступления. Тем не менее, данное вступление написано уже строго в темпе, который затем все нарастает в ходе бурного развития, пока в конце не будет достигнут тот момент, который на пианистическом жаргоне именуется «бетховенским чардашем»: это раздел перед заключительной стреттой, которая снова в еще более быстром

темпе доводит характер *perpetuum mobile* третьей части до трансцендентного. Кстати, и в этой сонате педаль также должна удерживаться после заключительного аккорда. Над последней четвертной паузой выразительно рисуется фермата. В фуре происхождения о ней можно забыть.

Фердинанд Рис описывает зарождение финала «Аппассионаты». Вдохновение приходит, если поверить рассказу, как это часто бывает, на природе: «Во время прогулки мы так заблудились, что в Деблинг, где жил Бетховен, вернулись лишь в восемь часов. Всю дорогу он про себя что-то бормотал, подвывая на все лады без определенного тона. На мой вопрос, что это такое, он сказал: „Мне пришла в голову тема для последнего *Allegro* сонаты“. — Когда мы вошли в комнату, он, не сняв шляпы, побежал к фортепиано. Я присел в уголке, и Бетховен тотчас забыл про меня. По меньшей мере час он неистовствовал над новым финалом, столь прекрасно подходящим этой сонате. Наконец он встал, удивился, увидев меня еще здесь, и сказал: „Сегодня я больше не могу давать вам урок, я должен еще работать“.

Этот рассказ датирован 1804 годом, что опровергается более поздними примечаниями Шиндлера о том, что «Аппассионата» была сочинена в 1806 году во время пребывания Бетховена в имении семьи Брунских в Венгрии. Однако, возможно, там Бетховен только вносит последние штрихи в свое произведение и переписывает чистовой вариант. Процесс сочинения и этой сонаты, вероятно, происходит, как уже часто бывало, в течение довольно длительного времени. Во всяком случае, эскизы всех ее частей можно найти рядом с набросками оперы «Фиделио» — и первые идеи финала могли действительно прийти Бетховену в голову во время прогулки летом 1804 года.

Любой, кто говорит об «Аппассионате», не может не упомянуть



Автограф «Аппassionаты»

урожденная Мария Кине, приезжает вместе со своим мужем, библиотекарем князя Разумовского, в 1804 году в Вену и играет здесь в 1806 году Сонату f-moll по композиторской рукописи. Должно быть, она превосходно сыграла, что, с учетом почерка Бетховена, уже само по себе маленькое чудо. Но композитор и не подарил бы пианистке свои собственные ноты, если бы исполнение не произвело на него сильное впечатление! Три года спустя Мария Биго отправляется в Париж.

В 1804–1806 годах появляются два концерта — Четвертый концерт для фортепиано с оркестром и Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели, поздняя дань барочной форме concerto grosso, однако в венской классической форме. Во второй половине XX века интерпретаторы, имеющие дело с практикой исторического исполнения, часто ломали голову над вопросом, насколько велики были оркестры во времена Венской классики. Источники того периода

дают достаточное представление об этом — но не стоит делать скоропалительных выводов по поводу составов оркестра. Размер оркестра варьируется — единственное, что можно с уверенностью сказать: в больших залах композиторы любят иметь возможность дирижировать довольно большими музыкальными коллективами. Это относится уже к Моцарту, который в письме к отцу выражает неподдельную радость по поводу возможности исполнить Линцскую симфонию в Вене с оркестром, в котором участвуют сорок (!) скрипачей. Следует также принять во внимание, насколько маленькими были в то время площадки для исполнения симфоний и концертов. То, что «Героическую» играли в банкетном зале Лобковицкого дворца (Lobkowitzplatz 2) — и даже, по свидетельству Фердинанда Риса, несколько раз, — это факт. Произведение Бетховена дает название этому месту и по сей день: «Eroica-зал». Надо, наверное, увидеть этот Eroica-зал воочию, если хотите

узнать, как обстояло дело с тогдашними акустическими возможностями: зал, полностью выполненный из камня, может быть, действительно невелик, но все же несколько больше, чем подиум большого концертного зала Вены. В 1805 году, видимо, здесь размещались и оркестр, и зрители. Конечно, о большом составе оркестра, таком, как в Театре An der Wien или в Бургтеатре, здесь нельзя и помышлять.

При этом именно «Героическая», до появления Девятой — самая большая, масштабная симфония Бетховена. И она играет не только во дворце носителя посвящения Лобковица, но и в музыкальном салоне банкира Йозефа Вюрта на Рыночной площади (сегодня это дом № 8–9) — здесь, как полагают сегодня, 20 января 1805 г. состоялась, собственно, ее премьера. Зал этот даже еще меньше, чем «Eroica-зал»! ■

Перевод: Николай МОХОВ
© 2017 Residenz Verlag GmbH
Salzburg — Wien

Правительство Москвы
Департамент культуры г. Москвы
Общество имени Фридерика Шопена в Москве



XII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

27 марта - 6 апреля 2020
Москва

Заявки принимаются до 1 февраля 2020.

Возрастные категории: юношеская (до 16 лет включительно)
молодежная (до 21 года включительно).

В программе конкурса — исключительно произведения Ф. Шопена.

Призовой фонд: \$US 44.000

Председатель жюри — народный артист России, профессор Московской консерватории Михаил Воскресенский.

Конкурс состоит из **трех туров** и **финала**
в сопровождении симфонического оркестра.

Тел. (+ 7) 926 232-36-97
www.chopin-competition.com
chopincompetition@yandex.ru
alexpiano@yandex.ru

AND...



Андрей Шегелевский Петр

ЛИЧНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ПИАНИЗМА

Андрейснэс Лейф Ове



Два замечательных культурных события — сольные концерты Петра Андершевского и Лейфа Ове Андснеса — были анонсированы в Санкт-Петербурге 15 и 20 декабря 2018 года. Эта близость по времени невольно послужила поводом к тому, чтобы сопоставить особенности исполнительской манеры музыкантов и их творческие установки. Концерт Петра Андершевского в Концертном зале Мариинского театра проходил в преддверии снискавшего заслуженную популярность ежегодного фестиваля «Лики современного пианизма».

Петр Андершевский — по происхождению польско-венгерский (а иногда говорят «польско-французский пианист») — рос в Польше и во Франции, сейчас живет большей частью в Париже и Лиссабоне, признаваясь, что океан у побережья Португалии производит на него совершенно потрясающее впечатление своим беспредельным простором. Именно таким кадром — Андершевский, сидящий под брызгами волн на скалистом берегу — заканчивается фильм Брюно Монсенжона «Петр Андершевский — Беспокойный странник» (2008), один из двух фильмов, снятых им об этом пианисте. Правда, все действие этого картина происходит не на берегах и не на бескрайних просторах, а в поезде, вагон которого оборудован всем необходимым для жизни пианиста, начиная от рояля и заканчивая уютной кухней-столовой, где так приятно посидеть с друзьями и помощниками.

Более ранний фильм — «Петр Андершевский играет Вариации на тему Диабелли» снят в 2000 году. Именно этот цикл, наряду с прелюдиями и фугами Баха из второго тома «Хорошо темперированного клавира», прозвучал в исполнении Петра Андершевского в декабрьском концерте. Его знаменитая интерпретация бетховенского опуса известна давно и, как говорят, столь же прочно ассоциируется с именем Андершевского, как «Гольдберг-вариации» с именем Глена Гульда.

К глубокому сожалению поклонников его искусства, Лейф Ове Андснес отменил свой концерт, который должен был состояться 20 декабря в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, так что получить самые свежие и непосредственные впечатления от его игры не довелось. По счастью, Андснес не только много записывается, но и снимается. Документальный фильм «Concerto — A Beethoven» снял об Андснесе знаменитый британский режиссер Фил Грабски, автор многочисленных кинолент об искусстве. Основой сюжета послужило грандиозное турне, предпринятое пианистом вместе с Малеровским камерным оркестром Берлина в концертном сезоне 2013—2014: он выступил в 108 городах 27 стран, дав более 230 концертов, в которых исполнялись все фортепианные концерты Бетховена.

Петр и Лейф Ове практически ровесники, и оба появились на свет в апреле: Андершевский — в 1969 году, Андснес — годом позже. Лейф Ове родился на острове Кармэй — одном из самых красивых мест Западной Норвегии — в семье преподавателей музыки, поэтому играл на фортепиано, что называется, с младых ногтей. Но серьезно начал заниматься только в шестнадцать лет в Бергене под руководством чешского педагога Иржи Глинки. Через год он уже дебютировал на Бергенском фестивале с концертом Грига, подтверждая давнее наблюдение о том, что иногда талантливые юные музыканты, надолго оставаясь без строгого педагогического «присмотра» и развиваясь в естественном для себя темпе, чуждом всякого принуждения, демонстрируют весьма впечатляющие результаты. В качестве примеров сразу приходят на ум имена Феликса Блуменфельда или Вальтера Гизекинга.

После успешного дебюта исполнительская карьера Андснеса развивалась стремительно. В 19 лет музыкант участвовал в турне с Филармоническим оркестром Осло, успешно выступал во многих городах, в том числе и в Нью-Йорке. Второй его визит в США состоялся по приглашению маэстро Неэме Ярви. С этого момента Кливлендский симфонический оркестр принадлежит к числу самых любимых оркестров Андснеса.

Сегодня пианист выступает в крупнейших концертных залах с сольными и камерными программами, сотрудничает с ведущими симфоническими коллективами мира и знаменитыми дирижерами. Его репертуар не столь всеобъемлющ, как, например, у выдающегося канадского пианиста Марка-Андре Амлена (с которым они играют в ансамбле, одна из известнейших видеозаписей — фрагмент из «Весны священной» Стравинского), но также тяготеет к универсальности: от Баха до новейшей музыки XX–XXI веков. Преобладают, впрочем, композиторы, обычные для филармонических программ: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Шопен, Брамс, Лист, Дебюсси, Барток, Яначек, Рахманинов, Прокофьев. Но кроме перечисленных авторов на его афишах можно увидеть имена Дьердя Куртага, Витольда Лютославского, Марка-Андре Дальбави.

Особое внимание, конечно, Андснес уделяет скандинавским композиторам: играет буквально всего Грига, а также ряд нечасто исполняемых опусов Сибелиуса, Нильсена, Серенсена. Современные композиторы пишут специально для Андснеса: в 2009 году пианистом были записаны на диск, а также представлены на концертах в Карнеги-холле и на грандиозном фестивале BBC Proms в Лондоне, существующем с конца XIX века, мировые премьеры Фортепианного концерта французского композитора Марка-Андре Дальбави и сочинения «Тень тишины» (The Shadows of Silence) датчанина Бента Серенсена.

Андснес и сам участвует в организации фестивалей: так, Ризорский фестиваль камерной музыки, проходящий в небольшой рыбацкой деревушке на юго-восточном побережье Норвегии, по версии газеты «The New York Times» попал в десятку лучших музыкальных событий года. На правах одного из руководителей Андснес приглашает в этот, как его называют, летний «затерянный рай» известных музыкантов: Томаса Квастхоффа, Эманюэля Акса, Гидона Кремера.

Андснес — эксклюзивный артист EMI Classics, он написал более трех десятков CD, награжден множеством престижных международных призов и премий, включая шесть премий Gramophone; в 2012 г. он был введен в Зал Славы Gramophone. Тяготеет к дирижированию: с 2003 года он является главным приглашенным дирижером Норвежского камерного оркестра, а также исполняет классические фортепианные концерты под собственным управлением.

Он не чужд некоторым нетрадиционным форм концертирования, элементов перформанса, таких, например, как его знаменитое исполнение Сонаты Грига на вершине заснеженной скалы в горах Норвегии или театрализованное представление «Цирковой польки» Стравинского, которую они играют вдвоем с Амленом, надев клоунские носы и подчеркивая жестами и телодвижениями комические повороты музыкального сюжета.

Но этими «шалостями», развлекающими публику и свидетельствующими о чувстве юмора пианиста и его готовности к экспериментам, в общем-то и заканчивается «легкомыслие» Андснеса. Говоря о существенных чертах исполнительского стиля, хочется подчеркнуть, что в его игре очень заметно проявляются черты напористости, строгости, иногда суровости, — всего того, что прочно ассоциируется с обликом мужественного скандинава. И вместе с тем, когда слышишь его и видишь скупую, но очень выразительную мимику, становится понятно, что это человек чуткий, глубоко проникающий в природу музыки, всецело преданный своему искусству.

Объективность, мастерство пианистической выделки, выверенность пропорций, единство драматургического развития удивительно гармонично сочетаются в его искусстве с искренностью передачи и эмоциональной наполненностью, что делает интерпретации Андснеса особенно притягательными. Музыкальные критики называют его пианизм элегантным, а чтобы быть элегантным, как говорят англичане, нужно быть чуточку старомодным, в данном контексте — поддерживать традиции, следовать тем ожиданиям, которые сложились у публики. Он ничего не навязывает музыке, в его исполнении нет ни чуждой произведению замысловатости, ни надуманности, ни неуместной философичности — его игра благородна и проста в лучшем смысле

этого слова. В ней ощущается увлеченность и подлинность переживания, что очень подкупает публику, вызывая доверие к музыканту.

К сказанному следует добавить, что настоящая виртуозность, которой Андснес, безусловно, обладает, не приводит его к крайностям — завышенным темпам, преувеличению динамики и прочему в том же духе, а тембровая насыщенность и объемность звучания инструмента не служат препятствием к отчетливому воспроизведению фактуры; суховатая педализация, не вуалируемый момент атаки звука, естественность подачи рождает ощущение прозрачности музыкальной ткани. Это все говорит о классической, или, лучше сказать, неоклассической манере исполнения.

Быть может, кому-то в его игре не достанет романтического флера, педальной «растущеванности», чувственного обаяния, нервного трепета. Не совсем привычными для слуха, воспитанного в традициях русской школы, выглядят время от времени его агогические нюансы: иногда в тех случаях, когда какая-то агогическая «уступка» метричности ожидается как естественная и необходимая, он играет совершенно ровно, никак не подчеркивая выразительность интонации временем. Однако в пианизме Андснеса некоторый дефицит привольного агогического дыхания, артистической утонченности щедро компенсируется благородством, серьезностью и, вместе с тем, лиричностью трактовок. Блеск, масштабность, мощь его пианизма подчинены чувству меры и никогда не затмевают смысла музыки. Невольно вспоминаются слова Бетховена, столь убедительно интерпретируемого Андснесом, о том, что кроме бриллиантовой и жемчужной игры «в музыке подчас бывают желательны и другие драгоценности». И это отраднo выглядит на общем фоне, изобилующем пианистами, которые соревнуются в спортивных качествах игры. Общась с Андснесом-музыкантом, слушатель не витает в эмпиреях, а твердо стоит на земле, ощущая надежность этой опоры, а также впитывая отраженную в его интерпретациях полнокровность и красоту окружающего мира.

Совсем иные качества присущи Петру Андершевскому — одному из самых талантливых и необычных музыкантов наших дней. Он учился в Варшавской академии музыки, затем в Лионе, далее — в Страсбургской консерватории у французской пианистки Элен Боши, ученицы Альфреда Корто, год занимался в Университете Южной Калифорнии, посещал мастер-классы знаменитых музыкантов: Фу Цонга — одного из первых китайских пианистов, завоевавших мировую известность, Леона Флейшера — ученика Артура Шнабеля и Марии Курчо, а также Мюррея Перайи — обладателя трех премий Grammy, ученика Мечислава Хоршовского и Рудольфа Серкина.

В одном из интервью Андершевский признавался, однако, что самое сильное впечатление на него произвела игра и харизма Святослава Рихтера, который, по его словам, был для него Богом. Будучи совсем юным, Петр однажды спрятался за сценой, чтобы послушать, как Рихтер репетирует, а тот только обошел зал, так и не прикоснувшись к инструменту. Известно, что после неудачного опыта с выбором инструмента, Рихтер перестал пробовать рояли и стал считать этот момент своей артистической жизни в известной мере лотереей. Но на концерте Петру посчастливилось перелистывать ему ноты.

Постоянный поиск, обращение к разным педагогам говорят о том, что пианист напряженно стремился узнать у каждого из них что-то такое, что в наибольшей степени отвечало бы его художественным убеждениям. И, вместе с тем, думается, Андершевский относится к музыкантам, которые развиваются, не столько заимствуя идеи и подходы у знаменитых педагогов, сколько руководствуясь скрытыми от посторонних глаз процессами, которые происходят в его напряженной внутренней жизни. Оригинальные, своеобразные интерпретации пианиста являются плодами очень непростого, но жизненно необходимого для него духовного труда — того, который отмечен и мучительными поисками, и счастьем приближения к художественному идеалу. Это явствует из самого процесса «проживания» им музыки на концертной эстраде — слуховая концентрация и интенсивность процесса музицирования артиста буквально переносит слушателя в другую реальность.

О его углубленном понимании музыки, о радости общения с ней, о проникновении в каждую деталь сочинения можно судить и по его беседам с Монсенжоном в упомянутом фильме «Петр Андершевский — Беспокойный странник», и по его общению с партнерами по музицированию — он также нередко сам и дирижирует.

Многие записи Андершевского отмечены престижными премиями: Grammy он получил за альбом с сочинениями Шимановского, а GRamophone и Echo-Klassik за диск с Английскими сюитами Баха, есть и немало других наград. Любит Андершевский и камерное музицирование — немало играл и записывался со скрипачкой Викторией Мулловой, причем, в отличие от многих других музыкантов, студийной работе он предпочитает записи live.

Столь же много и успешно выступающий во всем мире, играя с выдающимися музыкантами и оркестрами, как и Андснес, Андершевский позволяет себе проявлять независимость: не любит, когда ему навязывают свои вкусы и указывают, что играть, отказываясь в таких случаях от ангажементов. Как утверждают знающие его люди, Андершевский не желает «тянуть ляжку медийной персоны», несмотря на то что он является

одним из самых известных европейских пианистов и надеждой всей польской нации. Так, например, он может позволить себе «взять паузу» в концертной деятельности на довольно продолжительный срок, жестко отстаивая свою внутреннюю свободу, право на эмоциональное и духовное восстановление.

По сравнению с Андснесом, этот пианист чаще вызывает споры в среде любителей классической музыки. Его исполнительский стиль не ассоциируется с привычным и ожидаемым, трактовки своеобразны, а манера игры, как отмечают и любители музыки, и профессиональные критики, погружает слушателей в сомнамбулическое состояние.

В первом отделении своего декабрьского концерта Андершевский исполнил шесть прелюдий и фуг из второго тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, расположив их в произвольном порядке (C — As — dis — H — Es — gis). В каких только трактовках и исполнительских концепциях не предстал перед изкушенным меломаном «господин Бах», которого, говоря словами Алексея Любимова, каждая эпоха обряжает в новое платье. Кажется, что после интерпретаций Эдвина Фишера, Розалин Тюрек, Глена Гульда, Самуила Фейнберга, Святослава Рихтера, да и многих других — всех не перечислить — в музыке Баха уже невозможно предложить что-то новое. Но Андершевскому это удалось, причем, на первый взгляд, ничего особенно необычного в его игре и не было. Но его вслушивание в каждую интонацию, вживание в каждую ноту фуг, некоторые из которых были исполнены в завораживающе медленном темпе, обращается абсолютно новыми смыслами. Андершевский не отгораживается от аудитории «четвертой стеной», но и не склонен ее завоевывать, привлекать внимание чем-то эффектным. Тем не менее, интенсивность воздействия его игры на слушателей столь велика, что погружает весь зал в пучину глубинной интровертности, практически в «измененное состояние сознания».

Во втором отделении была представлена знаменитая интерпретация «Вариаций на тему Диабелли» — «фортепианного завещания» Бетховена, в котором композитор превзошел любые мыслимые возможности развития и жанровой трансформации незамысловатой темы вальса. Каждый из пианистов, дерзнувших исполнить это сочинение, должен обладать не только выдающимся мастерством, но и выдающейся музыкантской зрелостью. Однако Андершевский почувствовал готовность встретиться с этим опусом-«гигантом» еще совсем молодым. В 1990 г. 21-летний пианист замечательно сыграл это сочинение на втором туре Международного конкурса в Лидсе. Но исполнение другого конкурсного произведения — лаконичных вариаций Антона Веберна — недовольный своей игрой пианист внезапно прервал,

уйдя с эстрады и отказавшись продолжить участие в конкурсе. Тем не менее, впечатление от его игры, высокая оценка специалистов, да и сам из ряда вон выходящий поступок, привлекли к нему внимание и открыли дорогу к гастролям в лондонском Вигмор-холле, а затем и на большую концертную эстраду.

Что же так привлекает в игре Петра Андершевского? Прежде всего хочется назвать его очень умным музыкантом, не просто интеллектуальным, как сейчас принято говорить, подразумевая рациональное выстраивание драматургии произведения и «режиссерский» подход к интерпретации, а вдумчивым. Культура звука пианиста удивительна, а тембровая палитра кажется необъятной, причем за красотой звучания кроются образы, мысли и переживания нередко очень далекие от привычных, шаблонных. Он живет в музыке, это его родная и привычная среда обитания — достаточно хотя бы посмотреть, как, разговаривая в вагоне поезда с Монсенжоном, пианист играет с любого места оперы Моцарта и поет вокальные партии за всех героев, упиваясь выразительностью вокального языка, актерствуя, расцветая улыбкой и восхищаясь австрийским гением.

В его игре привлекают и изощренность артикуляции, и пластичность агогики, и непринужденность фразировки, и, в то же время, предельная выверенность и точность каждой интонации. И это не только перфекционизм, это — глубокая художественная убежденность. О виртуозности в общепринятом смысле и говорить неуместно, его пианизм отличается мастерством высокой пробы. Все эти качества предстают у Андершевского в концентрированном виде, словно бы озаренные внутренним светом, создавая удивительное настроение — под его руками любое произведение звучит изысканно и стильно. К числу любимых композиторов пианиста относятся Бах, Моцарт, Шуман, Шопен, Шимановский. Складывается впечатление, что Андершевский стремится расти не столько вширь, накапливая самый разнообразный репертуар, сколько вглубь. Слушать его интерпретацию Вариаций на тему Диабелли было нелегко — он заставляет все проживать вместе с ним, не давая ни малейшей возможности отвлечься или развлечься, но опыт, полученный при восприятии такого исполнения Баха и Бетховена, не забудется никогда.


Великолепие искусства Андснеса и Андершевского вызвало желание еще раз коснуться вопроса о роли личности в современном исполнительстве. Как, вероятно, помнят многие музыканты, особенно горькие суждения по поводу убывания роли личностного начала в исполнительстве изливались на страницы научной и публицистической литературы в последней трети прошлого века. Авторы отмечали, что по сравнению с периодом конца XIX — начала XX веков, так называемым

«золотым веком пианизма», во второй половине XX века эта «недостаточность» личностно-субъективного стала ощущаться особенно остро. Одной из главных причин свертывания таких важных для слушателя качеств, как непосредственность переживания музыки во время исполнения, спонтанность, артистический подъем, риск, эмоциональная вовлеченность, своеобразие артистической манеры нередко называли систему конкурсов. Отчасти это справедливо, ведь конкурсные требования плохо согласуются с выходом за рамки привычных, хотя и высоких стандартов. Но, опираясь на впечатления от исполнительского искусства Андснеса и Андершевского, можно с уверенностью сказать, что время Личностей не ушло безвозвратно, просто в настоящее время, в условиях совершенно другой реальности личности стали иными и проявляют себя иначе.

Сегодня не столь широко распространено своеволие в обращении с нотным текстом, как это случалось век назад, также не характерно и стремление к оригинальности, добытой любыми способами, не нравятся публике ничем не оправданные капризные манеры в игре, которыми тоже славился конец XIX века, как и привнесённые в исполнение, не связанные непосредственно с музыкой сценические эффекты. Но у современных исполнителей наблюдается отчетливое стремление к тому, чтобы художественная идея, лежащая в основе интерпретации, была осмыслена, выверена, стилистически и психологически убедительна и воплощена максимально совершенно. Наряду с этим, возможность мгновенного получения любой информации и, как следствие, широта кругозора современных музыкантов приводят их к осознанию того факта, что стремления исполнителя хоть и ограничены требованиями «здорового художественного смысла» и хорошего вкуса, но не закрывают дорогу необычным экспериментам и подчеркнута индивидуальному прочтению и признанных шедевров, и, в еще большей степени, новой музыки. ■



Ольга САЙГУШКИНА
Пианистка, музыковед, кандидат искусствоведения.
Профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории. Автор 70 публикаций по проблемам музыкального исполнительства.



**Джонг Парк:
«Интуиция –
преимущество
человека перед
искусственным
интеллектом»**

С южнокорейским пианистом Джонгом Хва Парком мы познакомились на Международном конкурсе юных пианистов им. Ф. Шопена в Китае. Его представил Вадим Руденко со словами: «Джон – гениальный пианист и вундеркинд! Он говорит на пяти языках и жил во всех странах мира. Идеальный герой для журнала PianoФорум». Джонг оказался интересным и внимательным собеседником с впечатляющим кругозором, открытым сознанием, чувством собственного достоинства в сочетании с покоряющей скромностью. Из беседы я узнала об интересе пианиста к цифровым технологиям и уникальном проекте по исследованию искусственного интеллекта и музыки в Южной Корее. Экспромтом мы наметили интервью. И лишь после мне стало известно о музыкальных заслугах пианиста, его победах на престижных международных конкурсах, большой концертной карьере. Я чувствую радость от того, что у российских читателей есть возможность узнать об этом пианисте и интересном проекте, который объединил лучших музыкантов и инженеров Южной Кореи.

О том, как научить искусственный интеллект играть на рояле и новейших исследованиях в области классической музыки и технологий в Южной Корее, об украинско-еврейских корнях японской фортепианной школы, о взаимосвязи ответственности и сценического волнения, о мысленной игре, важности порядка вещей и цельности исполнителя, о миссии интерпретатора и роли храбрости в современном обществе Джонг Хва Парк рассказал журналу «PianoФорум» в эксклюзивном интервью.

— Джонг, расскажите о Вашем новом проекте в Южной Корее, объединяющем, казалось бы, весьма далекие вещи — фортепианное искусство и искусственный интеллект?

— Это инновационная исследовательская программа, цель которой — разработка искусственного интеллекта, который будет играть на механическом фортепиано с эмоциональными нюансами. Помимо практической цели, этот проект заинтересовал меня и в более широкой перспективе: связь музыки и технологий более очевидна, чем кажется. Развитие музыкального искусства всегда было связано с развитием технологий. Вернемся на тысячелетия назад, например, в Древний Египет. Древние лиры, сделанные из кожи диких животных, и их жильные струны из внутренностей зверей — это технологии того времени. В то время уже были луки со стрелами, откуда отчасти была заимствована эта технология, однако изготовители древних музыкальных инструментов подбирали длину струны и рассчитывали силу ее натяжения, чтобы она зазвучала на определенной высоте. Точные расчеты — это точные технологии древности.

Мы, пианисты, знаем, что фортепианная музыка развивалась вместе с развитием музыкальных инструментов (от первых органов до портативных инструментов — чембало, клавикорда, пианино, рояля). Если посмотреть на фортепианный репертуар за последние три века, мы буквально «услышим» технологии. Пьесы, написанные для чембало, отличаются от клавикордового и фортепианного репертуара, а что касается современного концертного рояля — то это уже прогрессивные технологии.

Возьмем XX век и технологии звукозаписи. Именно это стало, на мой взгляд, началом технологий искусственного интеллекта. До изобретения звукозаписи музыкальная деятельность была иной: практически все исполнители были композиторами, а свою известность они приобретали, путешествуя лично. Так начиналась карьера Рубинштейна. В то время пианисты, приезжая в новые города США вместе со своими агентами, первым делом направлялись в музыкальный магазин и играли на новых инструментах. Мы знаем, что в XIX—начале XX века, еще до изобретения и распространения телевидения и звукозаписи, именно фортепиано было главным развлечением и способом культурного времяпровождения. Фортепиано было самым популярным инструментом: пианино было почти в каждом доме. А в маленьких городах именно музыкальные магазины были местом, где жители собирались послушать музыку, когда туда заходил музыкант. Именно так в одном из маленьких городов США люди слушали молодого Рубинштейна. Хозяин магазина связывался с агентом пианиста, и в ближайшие месяцы тот получал новое приглашение сыграть концерт. Это был способ проникнуть на «новые рынки», выражаясь современным языком. Подумайте о Моцарте или Листе, которые много путешествовали с концертами: как они выходили на новые концертные предложения, каким образом люди узнавали о них? Разумеется, их знали как композиторов, чья музыка исполнялась, но как исполнители они должны были заявлять о себе лично. С развитием звукозаписывающих технологий стратегия изменилась: нужно было прийти в студию,

записать произведения, разослать записи в магазины и распространить их как можно шире. Люди узнавали об уже зрелом Рубинштейне и других пианистах, не встречаясь с ними лично.

Думаю, именно технологии способствовали тому, что пианисты стали специализироваться на исполнении фортепианной музыки, сочинение музыки отошло на второй план, а со временем и вовсе стало отдельной профессией. Даже у Рахманинова. Однажды его спросили в Америке: «Маэстро, почему же Вы не пишете больше музыки?». Он ответил: «Я был занят исполнительством». Это понятно, ибо концерты приносили больший доход. Со временем звукозапись все больше способствовала процессу отделения «композиторства» от исполнительства. Таким образом, технологии не только формировали наш репертуар, но и изменили наше поведение, особенно в XX столетии, с появлением еще одной индустрии — концертного менеджмента.

И я подумал: интересно посмотреть, как технологии будут влиять на музыку в будущем. Поэтому и согласился участвовать в этом исследовании.

— Исследование проводится в Сеульском технологическом университете или на базе музыкального факультета в Национальном Университете Сеула, где Вы преподаете?

— Это часть большой программы компании Samsung. Она запустила масштабную программу по исследованию культуры и технологий, в которую вошел и наш проект. Инженерную его часть выполняет профессор Джуан На из школы KAIST¹. KAIST — это лучший технологический институт в Южной Корее, аналог знаменитого американского института MIT². Внутри университета KAIST есть Институт культуры и технологий, который занимается исследованием вопросов музыки, искусства, спорта и технологий. Там уже проводились исследования звука и технологий. Например, существует исследование искусственного интеллекта (далее — ИИ), в котором он (ИИ) прослушивает запись музыкальных произведений (оперы или камерной музыки) и самостоятельно различает голоса (партию скрипки или фортепиано) — «разбивка» на языке технических терминов. При этом отдельных звуковых дорожек, как это происходит в процессе звукозаписи, не дано, сразу ставится запись всего музыкального полотна.

В нашем проекте происходит обучение ИИ исполнению музыкальных произведений. Звучит просто, но реализация проекта требует больших усилий. Профессор На делает инженерную часть, а я как представитель

Национального Университета Сеула занимаюсь музыкальной составляющей. Периодические мы встречаемся и обсуждаем методологию исследования, способ сбора данных для обучения ИИ.

— В чем же суть Вашего проекта?

— Вы же видели механические пианино, которые фигурируют в старых фильмах про ковбоев?

— Не только в фильмах. В Москве, например, в прошлом году открылся частный музей самоиграющих музыкальных инструментов.

— Это очень интересно. Сегодня механические пианино эволюционировали: Yamaha создала дисклавир, а фирма Steinway разрабатывает аналог, который будет называться Spigio. Сначала интересный факт о механических пианино. В конце XIX — начале XX века во Франции возникло целое движение среди композиторов, которым надоело, что исполнители делали все, что хотели, с их музыкой, и получали все лавры. Композиторы собрались и объявили: «Нам не нужны исполнители, давайте изобретем пианино, которое будет играть само, автоматически». Это была первый прецедент исключения исполнителя из процесса воспроизведения музыки. Отчасти мы делаем то же самое, но отдаем должное и исполнителям. Сейчас поясню на примере дисклавира.

У дисклавира есть дополнительные механические части (встроенные детали), которые приводят в движение каждый из 88 молоточков педали. Они же манипулируют тремя педалями. Инженеры записывают движения молоточков во время игры пианистов. То же самое делает дисклавир — он записывает двигательные манипуляции пианиста на инструменте. Чувствительность и точность записи таких движений очень высока — в цифрах это около 2000 микродвижений для каждого молоточка. На цифровом языке это называется высоким разрешением записи — High Definition (HD). Давайте задумаемся. Если амплитуда движения молоточка от состояния покоя до удара по струне, скажем, 10 см (это не точная цифра, конечно, но возьмем ее для примера) и разделим их на 2000, то получим примерное число вариантов микродвижений относительно каждого молоточка, которые может записать дисклавир во время игры пианиста. Это очень большое число! Однако, как выяснилось, у этой технологии есть свои ограничения. Например, если какой-нибудь известный пианист исполнит произведение и запишет его на дисклавир, по записывающей аппаратуре будет видно, что тех 2000 градиентов для фиксирования характера удара молоточка по струне, заложенных в компьютере, недостаточно! Компьютеру сложно фиксировать, например,

¹ KAIST — Korean Advanced Institute of Science and Technology

² Massachusetts Institute of Technology

такие динамические нюансы, как *fff* или тончайшие оттенки *pianissimo*. Это означает, что человек использует более 2000 тысяч способов прикосновения к клавише (что находит отражение в характере удара молоточка по струне).

— **Впечатляет, если думать об этом в цифрах!**

— Да. Человек способен выразить намного больше, чем искусственный интеллект в режиме HD! Далее мы подключаем автоматическое пианино к компьютеру и начинаем процесс тренировки ИИ. Мы показываем ИИ два типа информации: информация относительно нотного текста и исполнения. Первая часть — это нотный текст, но в особом формате. Все мы знаем ноты в формате pdf, множество таких файлов мы можем прямо сейчас загрузить через интернет. Существует другой тип файла — xml, цифровой закодированный файл, содержащий информацию о каждой ноте (ее высоте, месте во фразе, в такте, с функциональной системе тональности, информацию о том, начало это лиги или ее конец, динамику, штрих, и пр.). Это что-то вроде html-кодировки, но для исполнения Искусственным Интеллектом. Соответственно, графически этот файл выглядит не как ноты, а как цифры и знаки. Именно такие файлы понимает компьютер. Примечательно также и то, что в такой файл можно добавить дополнительную музыкально-контекстуальную информацию: например, информацию о структуре и форме произведения (например, эта нота ля — первая в структуре A-B-A). Вы, вероятно, слышали когда-нибудь звучание MIDI-файла?

— **Конечно.**

— В нем сразу слышно, что играет компьютер — исполнение буквальное. Человек, конечно, так не играет: в музыкальной фразе человек будет начинать тише и мягче, даже если это и не указано в нотах. Искусственный Интеллект исполняет буквально то, что указано в нотах. В этом смысле, MIDI-файл — это «дословная» правда нотной записи в звуке.

Мы же в нашем проекте «обучаем» ИИ еще и образцам исполнения этого произведения разными пианистами, то есть программируем информацию о микроизменениях динамики и варьировании во времени взятия ноты.

— **Вы имеете в виду *rubato*?**

— Точно. Все, конечно, вычисляем точно. Таким образом, мы загружаем в машину цифровой файл «абсолютной правды» нотного текста плюс записи исполнения пианистов. В распоряжении ИИ в итоге — xml файл, около 20 различных исполнений одного произведения (в том числе запись моего исполнения прямо на этом дисклавири), а также несколько MIDI-файлов, снятых

с записи какого-нибудь студента, а также известного приглашенного музыканта. К слову сказать, недавно мы оцифровали запись Горовица в MIDI-файл. Компьютер анализирует всю информацию и обучается: он обрабатывает информацию и ищет общее в том, как люди обращаются с нотным текстом. Так тренируется ИИ: если ноты «такие», то играть это нужно «так». После окончания обучающих сессий мы загружаем только нотный текст и ставим задачу: исполнить произведение так, как это сделал бы человек.

После процесса обучения, в компьютер загружается новый xml-файл другого музыкального произведения, и ставится задача для ИИ — исполнить его с учетом проанализированных данных. Так мы отслеживаем прогресс.

— **Каковы критерии оценки прогресса в обучении искусственного интеллекта? И кто его оценивает — человек или снова компьютер?**

— Существует много способов оценок. Мы начали проект в 2018 году, период комплексной оценки запланирован на 2019 год. Один способ — это Тест Тьюринга³. Что-то вроде «слепого прослушивания»: в комнате сидят слушатели, а за перегородкой стоит дисклавири — мы ставим две записи (сгенерированную Искусственным Интеллектом и запись реального человека). После прослушивания мы спрашиваем аудиторию, кто им больше понравился. Мы с Вами, профессиональные музыканты, конечно, сможем отличить, но для непрофессионалов разница не так уж очевидна. Также мы приглашаем профессиональных музыкантов, и они дают свою оценку. И, конечно, Вы правы, оценивание производится людьми.

Мы также применяем автоматическое оценивание, но только параметра «точность исполнения». Это единственный тест, который делает машина. Художественный аспект исполнения, разумеется, может оценивать только человек.

— **Интересно, что можно считать сложностями в процессе обучения искусственного интеллекта?**

— Для ИИ есть одна сложность — это человеческий фактор. Ведь когда мы исполняем произведение, часто мы не играем досконально все, что указано в тексте, иногда ошибаемся, берем не те ноты или допускаем неточности в ритмическом рисунке. Для компьютера

³ Тест Тьюринга — эмпирический тест, идея которого была предложена Аланом Тьюрингом в статье «Вычислительные машины и разум», опубликованной в 1950 году в философском журнале *Mind*. Тьюринг задался целью определить, может ли машина мыслить. Стандартная интерпретация этого теста звучит следующим образом: «Человек взаимодействует с одним компьютером и одним человеком. На основании ответов на вопросы он должен определить, с кем он разговаривает: с человеком или компьютерной программой. Задача компьютерной программы — ввести человека в заблуждение, заставив сделать неверный выбор». Все участники теста не видят друг друга. Если судья не может сказать определенно, кто из собеседников является человеком, то считается, что машина прошла тест.



это очень сложная задача: разобраться с тем, что происходит в такие моменты. Когда между загруженным xml-файлом и записью реального пианиста есть малейшие несоответствия, у ИИ происходит «непонимание».

— **Когнитивный диссонанс.**

— Именно. В файле ноты нет, а на записи она есть — что с этим делать? Для ИИ это реально сложная задача.

Особенно в камерной музыке или в расшифровках украшений. Инженеры все еще решают эту задачу — как научить машину различать такие нюансы.

— **В свете сказанного Вами можно ли считать ошибки привилегией человека?**

— Да! Способность ошибаться — это художественная привилегия человека!

— На какой стадии проекта вы сейчас находитесь, каковы планы развития этого исследования?

— Сейчас идет первый год проекта. Мы «осматриваемся»: изучаем, что происходит в мире музыки и технологий, особенно по части автоматических музыкальных инструментов и ИИ. Ведь было еще одно исследование, в 2006–2007 годах в Вене. Ученые исследовали MIDI-файлы и компьютер (не ИИ). В память компьютера была загружена информация о пяти эмоциях (самые простые — грусть, радость и т.п.), ассоциированных с мелодическими последовательностями. Очень схематично. Например, связка эмоции радости с короткими фразами и быстрыми фигурациями, «грустно» — это медленное движение, более длинные фразы, минорная тональность. В таком духе. Что-то вроде «правил-инструкций» для компьютера по распознаванию эмоций в музыке. Такой процесс обучения называется «Rule-based learning»⁴. Но это еще не ИИ, это именно компьютерное обучение. Разница в том, что ИИ должен обучаться самостоятельно, как мозг человека.

В дальнейшем этот проект перерос в исследование 2008–2010 гг. о методах обучения искусственного интеллекта. Вы можете подробнее ознакомиться с этими методами даже онлайн, введя в поисковике «AI and methods of learning»⁵. Мы сейчас пытаемся все это объединить, чтобы создать единую работающую модель. Также мы тестируем разные методы — что работает, что нет, и составляем план на следующий год. Мы уже создали несколько моделей и загрузили несколько видео на наш канал в Youtube⁶. Сейчас я бы описал уровень разработанной нами технологии ИИ как ребенка, который учится ходить. Но мы надеемся, что в следующем году он очень быстро «повзрослеет».

— Безусловно, ценность таких исследований высока для современной науки, и все же, интересно, какую реальную пользу это может принести людям?

— Знаете, когда я говорю об этом проекте с музыкантами, они чувствуют любопытство и вместе с тем страх и опасения. Кто-то даже злится на меня, спрашивая: зачем ты занимаешься такими вещами, вы же отберете работу у пианистов! Но, как я уже сказал, в плане музицирования искусственный интеллект ни в какое сравнение не может идти с человеком. По крайней мере, пока. Нам нужен живой человек, чтобы создавать волнующие интерпретации. Сейчас многие люди напуганы стремительным развитием ИИ, считая, что в определенный момент он уничтожит людей. Я считаю, такие страхи — от

незнания и непонимания, что такое современные технологии. Высокие технологии адаптируются, развиваются и становятся тем, чем становятся, в соответствии с волей и намерением людей. Это как оружие — оно может быть и защитой, и источником угрозы для человека. Когда я говорю об ИИ, я всегда подчеркиваю: мы развиваем технологии для людей, а не против.

Что касается практической целесообразности, скажу так: мы не забираем работу у пианистов, мы создаем дополнительные возможности для популяризации фортепианной музыки и камерного музицирования. Приведу пример. В Европе есть удаленные городки, где люди любят петь, играть, например, на флейте, но не имеют в доступе хорошего пианиста. Чтобы сделать небольшой концерт со своей семьей или сообществом, им нужно искать пианиста, что может быть связано с дополнительными затратами. Если же в таких маленьких городках есть дисклавир или Spirio, он может исполнить партию фортепиано — саккомпанировать певцу или инструменталисту. ИИ объединяет людей.

На глобальном уровне эти элементы исследования вместе могут запустить поток новых возможностей. Например, сам факт, что в одной комнате собираются инженеры и обсуждают, как музыканты интерпретируют нотный текст, как исполнять *rubato*, как варьировать динамику внутри одного такта, — уже само по себе экстраординарно. К тому же в таком процессе очень многому учишься осознанно. Мы, музыканты, делаем это интуитивно. Ни один профессор не будет учить вас выразительности фразировки, говоря: «здесь чуть тише, а эту ноту чуть громче», да и это неэффективное обучение. Это происходит естественно в процессе обучения и становится частью музыкальной интуиции. Интуиция — это сфера, доступная пока только человеку. Музыкальная интуиция — это преимущество человека перед искусственным интеллектом. Когда же мы пытаемся перевести интуицию в «цифры», точно просчитывая каждый шаг, как это делают инженеры, такая деятельность позволяет увидеть и осознать, что на самом деле люди делают. Если вы слушаете великолепное исполнение второй части последней шубертовской сонаты Рихтером, например, как музыкант с хорошим слухом вы поймете, что к чему. Когда же исполнение Рихтера в сопоставлении с нотным текстом исполняемой сонаты анализирует в точных цифрах искусственный интеллект, это создает совсем иную картину. Это, на мой взгляд, отличный ресурс для образования. Есть вещи, которые в процессе обучения, сложно объяснить — легче показать. Если же у вас есть точные цифры, объяснение становится легче.

Кроме того, в процессе наших исследований создается «визуализация» (своеобразная схема движения)

⁴ Обучение, основанное на правилах.

⁵ Методы обучения искусственного интеллекта

⁶ VirtuosoNet Demo Videos MAC Lab KAIST

исполнения. В визуальных схемах можно сравнить исполнение Рихтера, например, и Горовица.

— Было бы любопытно посмотреть.

— Да. Также, обучая ИИ играть на фортепиано, как человека, мы понимаем, что недостаточно обучить его динамике и *rubato*. Необходимо обучать контекстуальной информации (какую функцию выполняет нота в контексте фразы, формы и пр.), то есть тому, что эта нота значит в музыке. Значение звука, гармонии, ритма в контексте всего произведения — это очень сложная задача для выражения в цифрах. Мы пытаемся разработать систему для обучения ИИ еще и этому.

В случае успешного эксперимента, когда ИИ научится воспринимать контекстуальную информацию, мы придем к более новым технологиям. Например, сейчас набирает популярность новый тренд: написание музыки искусственным интеллектом, свои разработки есть у Google (Magenta), у Sony (Flow Machine). Или, например уже работает jukedeck.com — электронный ресурс, на котором можно бесплатно синтезировать музыку: можно ввести, какие чувства вы хотите передать, какие инструменты слышать, задать время звучания композиции, и ИИ создаст для вас небольшую композицию в стиле New Age. Это называется «компьютерная композиция». Учитывая все это, существует вероятность, что если мы найдем способ обучить ИИ понимать значение музыки, это приведет к большому скачку в развитии и качестве музыки, создаваемой искусственным интеллектом.

— Вы сказали, что в Южной Корее подобные исследования набирают популярность. Верно ли утверждение, что Южная Корея является одной из лидирующих стран по развитию высоких технологий в мире?

— Мы, корейцы, очень прилежны в исследовании технологий ИИ, и я думаю, что наша команда во главе с профессором На сможет создать своеобразный «всплеск» в области ИИ-музыки. Нужно понимать, что искусственным интеллектом в области музыки занимается не так много людей, ведь главное для большинства — это капитал. Google-ассистент, Siri, голосовой помощник Алекса от Amazon Echo — все эти проекты базируются на больших инвестициях, ведь на этих технологиях зарабатывают деньги. В области классической музыки объем инвестиций не так велик, поэтому и исследовательское сообщество небольшое. В области популярной музыки дело обстоит немного иначе: например, у Spotify (технология по рекомендации музыкальных композиций) — хорошее финансирование. Но это технологии ИИ, связанные с продажами, услугами и продуктами. Вещами

же более высокого порядка — эмоциями, процессом обучения — занимаются немногие. Тем не менее, даже небольшим кругом мы можем создать яркий проект. Что касается позиции в мире, японцы, например, много делают индивидуальных проектов, США и Китай очень много инвестируют в технологии ИИ, а вот в области классической музыки у Южной Кореи есть шанс заявить о себе на весь мир.

— Учитывая вышесказанное, как вы видите будущее академической музыки в целом и фортепианного исполнительства в частности?

— Изменится труд инструменталиста. Раньше было достаточно выучить и исполнить сочинение, в будущем, с развитием ИИ-технологий этого будет недостаточно. С развитием ИИ (а на это понадобится много времени) музыканту придется расширять круг своих умений. Придется создавать новое. В XX веке для карьеры пианиста можно было накопить определенный репертуар и исполнять его. Через лет 150 машины смогут исполнять весь этот репертуар лучше людей. И тогда музыкантам придется больше создавать. И это, на мой взгляд, «оздоровит» мир классической музыки.

— В определенном смысле, это движение «назад в будущее»: исполнители снова станут композиторами и творцами, как это было когда-то. Но иначе.

— Метод сочинения музыки также изменится. Существуют ИИ-технологии по композиции. Сейчас они находятся на «детском» уровне, но лет через 100 это будет очень интересно. У музыкантов будут потрясающие цифровые ассистенты, которые будут знать все о контрапункте. Когда-то Леопольд Моцарт днями и ночами тренировал своего сына в полифонии, Бах посвятил жизнь совершенствованию искусства контрапункта. В будущем все это будет доступно мгновенно. Также будет ИИ-ассистент, великолепно владеющий гармонией (потому что ему будет доступна вся музыка, написанная до, и он сможет проанализировать гармонии всей музыкальной литературы). Словом, я думаю, компьютер станет незаменимым ассистентом для композитора, и метод композиции как таковой радикально изменится.

— Давайте вернемся к традиционному фортепианному искусству. Я знаю, что у вас очень широкий культурный бэкграунд, Вы жили и учились в разных странах мира. Как Вы начинали свой музыкальный путь, кого считаете главными учителями?

— Я начал играть в 3,5 года. Моя мама была пианисткой-любителем, и, конечно, у нас дома было пианино.

Я играл не на пианино, а с пианино как с игрушкой. Мама рассказывала, однажды я услышал мелодию по радио и тут же сыграл ее двумя руками на пианино. На следующий день она отвела меня на урок музыки. С тех пор я и играю на фортепиано.

Вскоре мы переехали в Японию, из-за работы моего отца. Там я познакомился с очень известным преподавателем — Аико Игучи. Она была ученицей Леонида Крейцера — пианиста с еврейско-украинскими корнями, который эмигрировал в Японию во время Второй мировой войны. В то время в Японии было несколько активно концертирующих на Дальнем Востоке пианистов и педагогов, которые определили развитие фортепианной школы в Японии: это Леонид Кочанский, Лео Сирота и Леонид Крейцер. Двое последних были учителями Аико Игучи.

Леонид Крейцер переехал в Японию, женился на японке и начала преподавать. Этот момент можно считать началом японской фортепианной школы. Разумеется, она существовала и ранее, но именно Крейцер дал мощный импульс ее развитию. Аико Игучи была одной из его учениц. Из детских впечатлений мне помнится черно-белая фотография: молодая японская девушка в кимоно рядом с профессором-иностраницем за роялем, среди японских учеников. Тогда, в детстве, это казалось мне очень необычным, и лишь позже, уже в 20-летнем возрасте, я узнал, что это был ее учитель.

В то время Аико Игучи было 63 года (это молодой возраст по японским меркам). Именно она заложила основы моей фортепианной техники. Поэтому я считаю, что мое фортепианное образование имеет украинско-еврейские корни, которые я приобрел в Японии. В классе Игучи я учился 6 лет, очень сблизился с ее русскими учениками, и эта близость русской традиции и чувство связи с русской музыкой сохранилось до сих пор. Вскоре она, к сожалению, умерла. Закончив начальное образование в Японии, я уехал в США, где учился у Рассела Шермана.

Рассел Шерман был профессором в Консерватории Новой Англии в Бостоне. Это был очень конкретный и эрудированный человек. Думаю, он был прекрасным примером великолепного довоенного семейного еврейского образования начала XX века. Когда евреи приехали в Нью-Йорк, они принесли с собой свою традиционную мудрость. Когда мистер Шерман говорил о музыке, он говорил и о литературе, философии, физике, мифологии. В его уроках были переплетены многие знания, и его задания выходили за рамки собственно игры на фортепиано. Например, он мог задать написать стихотворение, и мы, его ученики, ходили в Дом поэтов брать уроки поэзии. Я делал доклад про великих архитекторов, а некоторым ученикам приходилось изучать все о деревьях. Его занятия были расширением образования,

которое мы все получали. Вначале я даже не понимал, о чем он говорил — он читал стихи, приводил философские аллегории, а я, 14-летний мальчишка, сидел у рояля, не понимая, как это связано с произведением, которое мы проходили. Со временем я понял и его как человека, как личность, и его философию подхода к музыке. А сейчас понимаю, сколь значительным было его влияние на мое художественное развитие и рост.

Кстати, то, что я в итоге стал заниматься технологиями искусственного интеллекта, связано обстановкой интереса к познанию мира, которую создавал на уроках Рассел Шерман. Кроме того, он был прекрасным музыкантом. Его интерпретации были всегда нетрадиционными, но очень вдумчивыми. Это был очень интеллектуальный подход к музыке. У него я учился 10–12 лет.

После этого я жил в разных странах Европы — это был период активного концертирования. Я продолжал учиться: у Дмитрия Башкирова и Элисо Вирсаладзе — эти две фигуры были невероятно важны для меня в Европе.

Башкиров обладает потрясающей чувствительностью и эмоциональный темпераментом. Его стремление к красоте звука и фразировки было невероятным. Элисо — это мощь и сила, как в жизни, так и за инструментом. Я занимался с ней в Мюнхене. Помню, когда я приезжал на занятия с ней, мой уровень энергии сразу менялся из-за той энергии, которую она вносила в урок своим присутствием. Это большая сила — как сила земли. И само по себе это было большим уроком — как она привносит эту энергию, как она ее сохраняет и использует. И, конечно, ее игра — это фантастика.

— Какой репертуар Вы проходили с Башкировым и Вирсаладзе?

— С Башкировым было много романтики и русский репертуар — Рахманинов и Прокофьев. А с Элисо мы «сделали» много Шумана. Ее Шуман, вы же знаете, потрясающий. Так же, как Бетховен и Брамс.

После я отправился в Париж для изучения современной музыки и какое-то время мне довелось общаться с Пьером Булезом. Я ходил на репетиции его знаменитого ансамбля InterContemporain: сидел с партитурой, следил за процессом его работы с ансамблем. Это было очень интересно. Также я много там выступал. А с 2007 года я живу на родине, в Южной Корее, работаю профессором в Национальном Университете Сеула.

— Какие события Вы считаете решающими в своей исполнительской карьере?

— Думаю, вначале это были конкурсы, как и у многих. Сначала я выиграл Конкурс Королевы Елизаветы в Брюсселе, затем Конкурс Рубинштейна в Тель-Авиве, Конкурс Ферручио Бузони. Я выбирал только значимые

конкурсы. Но основная движущая сила в развитии исполнительской карьеры — это сотрудничество с другими музыкантами. Я всегда много занимался камерной музыкой.

— Я заметила, Вы очень точны в своей речи и производите впечатление человека с большой энергией, точной ее направленностью. Вероятно, эти качества помогают Вам и на сцене?

— Просто я перфекционист с детства. Если в комнате не было идеального порядка, я не мог заниматься: сначала наводил чистоту и только тогда мог сесть за рояль. С тех пор я стал лучше. (Смеется.) Сейчас для меня даже полный беспорядок не проблема. Но точность — часть моей ДНК. Да, это помогает мне в анализе музыки (им я всегда занимаюсь тщательно, с большим вниманием), но иногда это мешает интерпретации. Порой я слишком буквально следую тексту, в юности это было особенно заметно. И лишь после 18 лет я начал больше слушать свое сердце, раскрываться эмоционально. Вы правы, это врожденное качество очень помогало в музыкальной карьере, но иногда приходилось с ним бороться.

Относительно выступления на сцене. Тенденция фокусировать внимание на точности исполнения и мое музыкантское становление (что для меня означает открытие эмоциональной сферы, чувство связи с публикой, с композитором, со временем создания произведения, чувство исполнительской ответственности) — все это было связано со сценическим волнением. Подростком я никогда не волновался: мог поиграть в футбол и следом выйти на сцену. С возрастом я начал осознавать ответственность исполнителя, начал задаваться вопросами ценностей и смыслов — для чего я занимаюсь музыкой? Абсолютного ответа на этот вопрос не найти, каждый раз мои ответы меняются, становясь все более детализированными, вдумчивыми. Но центральная тема остается — это ответственность музыканта, выходящего на сцену. Чем больше я осознаю свою ответственность, тем больше волнуюсь на сцене. Для меня между этими двумя чувствами крепкая взаимосвязь. В 30 лет я волновался, чтобы сыграть все ноты. Потом я научился контролировать волнение, чтобы использовать его себе на пользу.

— Как же это делать?

— Осознать, что выходя на сцену, в полный зал незнакомых людей, волноваться — это хорошо. Волнение — это естественная живая энергия, она придает жизнь музыке. Такого ощущения никогда не будет в классе! Подумайте об этом так: выходя на сцену, вы идете создавать совершенно новое исполнение вместе со слушателями — в новом пространстве, с новой группой людей. Тогда

волнение принесет свежесть в исполнение. Это, кстати, любимое слово профессора Башкирова — свежесть. «Играйте свежо!» — любит повторять он. Сценическое волнение как раз и приносит свежесть.

— Вы считаете, что меняя отношение к волнению, можно научиться им управлять, верно?

— Конечно, если мне нужно играть концерт Шенберга, который я не выучил, смена отношения вряд ли поможет: волнение будет паническим. Но когда вы хорошо занимались, когда вы готовы, то «оседлать» свое волнение вполне можно. Из практических советов — дышите. Когда человек волнуется, его дыхание становится поверхностным. На сцене нужно дышать глубоко, вместе с музыкой. Это реально помогает.

— Что для вас важно, чтобы чувствовать себя состоявшимся и счастливым как музыкант?

— Я думаю, пианисты разбалованы своим огромным репертуаром. Мои друзья флейтисты, виолончелисты постоянно в поиске новых произведений или переложений, ведь у них не так много сольного репертуара, как у нас. Изучению всего сольного фортепианного Бетховена или Баха можно посвятить жизнь. В этом смысле мы, пианисты, испорчены. Есть пианисты, которым простое изучение и погружение в репертуар определенных композиторов приносит глубокое удовлетворение, и можно обрести счастье на этом пути. Есть и другие — те, кто хочет большего объема, они становятся дирижерами. Есть те, кто сочиняют собственную музыку. Думаю, я нахожусь где-то посередине. Я чувствую себя максимально счастливым, когда я за инструментом — изучаю произведение, анализирую текст, изучаю что-то новое. Когда же я не за инструментом, я постоянно думаю о творчестве. Воссоздание уже созданного ранее — возможно, этого и достаточно, но иногда мне этого мало. Думаю, поэтому я и занимаюсь такими проектами, как исследование ИИ и фортепиано.

— Вы сказали, что постоянно думаете о творчестве. А занимаетесь ли Вы мысленно, без инструмента?

— О, я люблю заниматься мысленно. Когда я учу наизусть, самое эффективное, это выйти из-за инструмента, закрыть глаза, побыть в тишине, пройти произведение, голос за голосом, гармонию за гармонией, в своей голове. Таким образом, вы рисуете «карту территории» в пространстве вашего мозга. Вообще подумать о музыке без инструмента очень полезно, потому что в этом случае вы следуете за воображением, а не звуком.

Более того, я считаю, лучше всего это запоминать музыку до того, как вы начнете играть ее на рояле.

Особенно в венской классике. Я, например, так учил сонаты Бетховена.

— То есть Вы работаете с нотами, без инструмента.

— Верно. Смотрю в ноты, внимательно изучаю нотный текст, анализирую форму, а затем — записываю (копирую) произведение по памяти. Только после этого сажусь за инструмент. Думаю, это лучший способ учить наизусть, но он требует дисциплины. Раньше я много так занимался.

— А как Вы изучаете музыку сейчас?

— У каждого музыканта своя сила: для кого-то это визуальная память, кто-то запоминает музыку по слуху, кто-то ориентируется на мышечную память. Например, Вадим Руденко. У него потрясающий слух — может несколько раз послушать произведение и сразу его сыграть по памяти. Это феноменально! У меня есть друг с потрясающей визуальной памятью: для него музыка — это нотный лист.

Для меня это все-таки комбинация. Например, когда я берусь за новое произведение, вначале я смотрю в ноты, анализирую структуру, язык, стиль произведения. Когда ментальная картина произведения становится более ясной, я быстро запоминаю произведение наизусть. И только после этого я могу послушать другие исполнения.

Вы, например, учились в Московской консерватории. Я получал основное образование в Японии, которое также своими корнями уходит в русскую фортепианную педагогическую традицию. Так вот, начиная с первых уроков, от нас, учеников, ожидали, прежде всего, быстрого выучивания наизусть. Инвенцию Баха я должен был играть наизусть через неделю после начала ее изучения. В Японии есть музыкальная школа, аналог Московской ЦМШ и Гнесинской десятилетки. Для посетителей она открыта только по субботам — это день прослушиваний. Так вот, в 7 или 8 лет я уже знал все инвенции Баха наизусть, чтобы туда поступить. Ученик приходит на прослушивание, и ему говорят, какую именно инвенцию нужно сыграть, и он ее играет. Так что с детского возраста у меня большой опыт игры наизусть.

— В каком репертуаре Вы наиболее естественно себя чувствуете?

— Трудно ответить. Я могу думать, что я хорош в каком-то репертуаре, а потом узнаешь, что кто-то играет и получше (смеется). Но Бах с раннего возраста всегда был в моем сознании: я всегда любил Баха, его музыка очень стимулирует, и хотя редко его исполняю, много его изучал. Выступал я больше всего с музыкой

Шопена. До этого — большой романтический стиль, Лист и Рахманинов. А сейчас я возвращаюсь к Моцарту, Бетховену и Баху. Думаю, репертуар пианиста отражает изменения в его жизни. Сейчас я работаю над поздними произведениями Бетховена: «Багатели» и «33 вариации на тему Диабелли». Эти произведения очень экспериментальны, и мне хочется отнестись к ним...

— Свежо, как сказал бы Башкиров?

— Именно! Мне кажется, пианисты слишком серьезно подходят к интерпретации классического репертуара. Посмотрите на Сонату ор.111: последняя вариация — это почти джаз. Ритм темы происходит из народного танца, как и «Вариациях Диабелли», и интерпретация этого танца может быть очень интересным процессом: можно буквально следовать нотному тексту, а можно подключить воображение и современный подход. Работать так — невероятное удовольствие.

— Планируете ли Вы концерты в Москве?

— Пока нет, у меня нет концертных контактов в Москве. Хотя я бы очень хотел организовать что-то с Вадимом Руденко.

— Что важно и что обязательно для пианиста, чтобы состояться в концертной карьере сегодня?

— Это тоже трудный вопрос. Знаете, вопрос о смысле, который я себе задаю, связан с другим вопросом — темой востребованности и уместности. А это всегда относительно, как Вы понимаете. Что может быть востребовано в России, может таковым не быть в Корее, так же как уместное в Германии и Западной Европе может таковым вовсе не являться в США. Изучение фортепианного репертуара и исполнение музыки на сцене — это, на мой взгляд, самое уместное, что может делать пианист. Музыка — это цветок для человечества. Глубокое изучение и прекрасное исполнение для большой публики — с точки зрения цивилизации и культуры, уместно и необходимо. Но если задать вопрос самому себе, уместно ли это в нашей повседневной жизни — у каждого музыканта будет свой ответ: в России один, в Южной Корее другой, а в Северной Корее третий. С этого вопроса и начался мой поиск смысла. Я думаю, современный пианист, задающийся вопросом смысла и ищущий ответственного ответа — востребован.

Аудитория классической музыки не столь обширна, это искусство для избранных. Исполнители — это те самые избранные. Поэтому музыкантам необходимо задумываться о взаимоотношениях музыки и общества. Недостаточно быть мастером своего дела: музыкант должен нести послание своим искусством. И это, я думаю, обязательная часть.

Что касается необходимого. Музыкант должен быть, как священник: скромным и ведомым музыкой. Недавно я был на концерте Андраша Шиффа, где он играл Брамса и Бетховена. На том концерте я понял, что нужно воспринимать музыку как религию. Слушая его Брамса и Бетховена, я почувствовал, что он живет музыкой: он даже выглядел, как монах. Вот такое отношение необходимо. Для того, чтобы сделать первое, о чем я сказал: чтобы говорить с людьми, нужно нести миссию, нужно быть, как монах. Оба этих фактора необходимы.

— А каково Ваше послание, когда Вы выступаете?

— Каждый композитор проживал свою боль, свои трудности и испытания, свой образ жизни и видение людей. Через свои жизни они пронесли свои послания, которые переданы в их произведениях. Я как исполнитель интерпретирую эти послания и уже как человек XXI века стараюсь донести их до людей. Например, музыка Бетховена. Как Вы знаете, Бетховен был вдохновлен идеями Французской революции. Все знают историю о его «Героической» симфонии: композитор посвятил ее Наполеону, но когда тот объявил себя «новым императором», Бетховен в гневе стер посвящение из клавира. В музыке Шуберта, Шумана, Вагнера, Листа также переданы разные идеи и ценности. Исполнитель вносит эти идеи в современность, в новую географию. Например, возьмем политические события в Северной Корее — можете ли Вы представить идеи Вагнера в этой стране? Его музыка в таком контексте может приобрести новые идейные контуры, которые могут быть интересны или опасны, но это будет точно нечто, что Вагнер не мог бы вообразить, хоть общество не так сильно изменилось за последние века (борьба правящей верхушки за власть и восприятие большей части людей как рабочей массы — все это осталось прежним).

Современные проблемы — экономика, борьба с терроризмом, разделение стран, боль людей, дилеммы власти, проблемы между Китаем и США, экологические проблемы, борьба людей на Среднем Востоке, эмиграция в Европу, волнения в Южной Америке — все эти события могут найти свое отражение в интерпретации классической музыки, хотя изначально не были заложены в нее композиторами. Возвращение идей в другой контекст — вот чем занимается исполнитель.

— Вы упомянули бетховенскую программу, над которой сейчас работаете. Каким, по вашему, могло бы быть послание Бетховена (или ваше послание в исполнении Бетховена) — в современном контексте?

— Я бы не стал выделять идеи из отдельных опусов Бетховена, все-таки «Багатели» это малая форма, как и каждая из 33-х вариации в цикле. Если же выразить послание Бетховена как композитора в целом, думаю, оно будет таковым: отвага и храбрость, смелость преодолевать невозможное. У Бетховена был племянник, у которого все время случались неприятности. После смерти брата, композитор заботился о своем племяннике, был озабочен заработком, чтобы его прокормить. Так что это еще и храбрость любить. Задумайтесь на мгновение: уже признанный гений и знаменитый композитор, Бетховен теряет слух. Храбрость принять это, жить с этим и продолжать любить людей. В одном из писем Бетховен писал, что ощущает себя посланником между Богом и людьми. Он ощущал ответственность за свой талант, принимал все, что происходило с ним, посвящая свой талант людям. Поэтому его музыку любят во всем мире! Люди чувствуют это. Смелость — таково послание Бетховена в моем понимании. И когда я интерпретирую его музыку, я думаю именно об этом: что сегодня означает храбрость, в обществе Южной Кореи и на индивидуальном уровне. Так я вношу послание композитора в сегодняшний день. Уверен, послание Бетховена о храбрости актуально для каждого из нас. ■



Светлана ЕЛИНА
Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик.
Менеджер по концертной работе Государственного
академического симфонического оркестра
им. Е.Ф. Светланова

Джонг Хва Парк — концертирующий пианист и педагог. Родился в Южной Корее. Обучался в Токийской музыкальной школе, с раннего возраста начал выступать с концертами в Азии, Европе и США. Продолжил обучение у Рассела Шермана в Консерватории Новой Англии в Бостоне. После обучался у Карла Шнабеля, Леона Флейшера и Марты Аргерих в Фортепианной Академии на озере Комо в Италии, у Дмитрий Башкирова в Испании и Элиссо Вирсаладзе в Мюнхене. Выступал с лучшими оркестрами мира. Является профессором Национального Университета Сеула.





Звуки сквозь витражи

Сегодня рубрика «Репертуар» приготовила для своих читателей особенный «десерт», который, мы надеемся, действительно станет общепотребительным «блюдом» в среде пианистов и любителей музыки.

Композитор **Алексей Хевелев**, несмотря на свой еще не почтенный возраст (ему 39 лет), имеет значительный творческий багаж и многие «версты» творческого пути, который он начал в 6 лет. Алексей сразу заявил о себе, как ребенок-вундеркинд. Родившись в Ростове-на-Дону, мальчик с ранних лет стал проявлять выдающиеся способности и стал одной из «достопримечательностей»

города. Будучи в 3 классе школы, Хевелев оказался известен и за рубежом, попав в советский аналог Книги рекордов Гиннеса как самый молодой участник Международного Прокофьевского фестиваля британо-советской дружбы, на котором ему была вручена почетная Золотая медаль. Параллельно с фестивалем по приглашению Шотландского общества композиторов Алексей за 20 дней дал 10 сольных концертов, исполняя собственные произведения.

Закончив экстерном школу, в 15 лет Хевелев поступил в Ростовскую консерваторию (став самым юным студентом в ее истории) сразу на 2 факультета — композиторский и фортепианный. Его

преподавателями были выдающиеся музыканты — Леонид Клиничев по композиции и Сергей Осипенко по фортепиано. Сфера творческих интересов композитора обширна — это фортепианные сочинения, многочисленные камерные и симфонические произведения, оперы, мюзиклы, музыка к кино.

Мы же обратимся к одному из самых известных произведений автора — **циклу фортепианных миниатюр «12 витражей Шагала»**, созданному в 1994 году. Неизгладимое впечатление на Алексея Хевелева произвели витражи Марка Шагала в Медицинском центре еврейского университета Хадассы. По воспоминаниям автора,

огромные витражи, расположенные высоко над головой, завораживали сочностью ярких красок, в которых преобладали красные, синие и желтые тона. Будучи не осведомлен о глубинной символике витражей, он воспринял их, как художественное произведение великого мастера. Но как точно интуиция композитора передала «мета-код» творения Шагала музыке! В ней есть и насыщенность гармонических красок, и рельефность центральных драматургических элементов, и контрасты, и яркий запоминающийся тематизм. Лишь когда миниатюры были написаны, сохранив первоначальность впечатления, композитор обратился к истории витражей, символизирующих 12 колен Израилевых. Таким образом, каждая пьеса получила название. Принципы гармонического мышления Алексея Хевелева обнаруживают связь с гармонией С. Прокофьева, но в то же время самобытность музыкального языка не дают шансов «заподозрить» композитора в эпигонстве. Кроме того, большинство номеров цикла в интонационной и гармонической структуре связаны с национальной музыкальной традицией, придающей особый шарм и терпкость звучания сонорных сочетаний.

Открывает цикл миниатюра «Реувен». Танцевальность и гротесковость придают ее облику несколько сказочный и фантастический характер. Пьесу пронизывает устремленность движения и цельность образа, раскрывающегося с разных сторон.

В следующей пьесе «Zebulon» взаимодействуют 2 драматургических элемента: мрачные, тяжелые октавные унисоны, то замирающие, то взрывающиеся активным наступательным движением — и светлая, легкая, трепетная и стремительная мелодия в высоком регистре. На фреске Шагала небольшие фигуры

рыб и кораблей, символизирующие морское изобилие и богатство рода Завулон, живущего на берегу моря, словно утопают в ярком всепроникающем красном цвете. Образы сопоставляются, сталкиваются, возникает ощущение некой борьбы. Но в то же время трансформации характеров не происходит — не может ее быть и на витраже художника.

Центральный элемент витража «Simeon» — земной шар, в который вписан солнечный диск, символизирующий тепло и благоденствие. Однако животные, птицы и даже растения покидают эту землю, словно повисая в воздухе. Космизм сюжета, повествующего о разорившемся роде Симеон, передан в музыке. Благодаря использованию крайних регистров фортепиано с первых звуков пьесы, будто осторожно возникающих в тишине, создается ощущение вселенской масштабности образа (*Пример 1*). В среднем разделе — печальная, но без сентиментальности мелодия, которая внезапно взрывается возвращением первоначального образа, представшем в новом — грозном и зловещем — облике.

Витраж «Levi» утопает в желтом цвете, который вместе с яркими красно-синими фигурами животных символизирует богатство и духовную стойкость рода Левия. В нижней части витража изображены скрижали Завета, как знак просветительской миссии этого рода. Праздничное настроение сюжета композитор передал танцевальным характером пьесы. Несмотря на обилие остинатных фигур — размер 5/8 и неквадратные структуры сообщают драматургии сильную энергию развития (*Пример 2*). Средний раздел контрастирует спокойствием и мудрой созерцательностью.

Царственная фигура льва в центре, отдыхающего на фоне Иерусалима, венчающая композицию корона, красно-бордовый тон — главные

символы витража «Judah». Как и в творении Шагала, в пьесе Хевелева есть ощущение властности и силы. Повторяющиеся по строению мотивы, устремленность их размеренного движения рисуют образ грубоватый и полный алчной величавости (*Пример 3*). Здесь нет контрастов и сопоставления характеров, но есть поступательное движение к цели, которое сопровождало род Иуды, добившегося власти и процветания.

Изумительная миниатюра «Israhel», полная завораживающих красотой своих сонорных сочетаний, ощущением восторженности и любования, вдохновлена витражом в насыщенных зеленых тонах, посвященному роду Иссахар. Вероятно, свежие сочные краски витража вызвали у композитора ассоциации с летним временем года. Словно изящная, волшебная в своем окрасе бабочка, порхающая среди благоухающих цветов, мелодия, кажется, неуловима в своей эфирной легкости (*Пример 4*). Как солнечные блики, прорывающиеся сквозь неравномерные слои краски витражей, мелодическая линия то взмывает ввысь, то отсвечивает краткими мотивами в других регистрах. Одним из ключей к пониманию символики пьесы является направление движения мелодии: в крайних разделах она преимущественно восходящая, в то время как в средней части становится менее полетной, обретает выраженную структурность и неуклонно тянет движение вниз по регистрам.

Сюжет витража «Дан» очень пестрый. Здесь и змея, обвивающая подсвечник, и фантастические птицы, животные и летающие рыбы. В господствующем синем тоне витража ярко выделяются желтые и красные пятна. Вальсирующий характер музыки, непредсказуемость развития мелодии, яркие гармонические сочетания, неожиданное включение контрастных



«персонажей» — кажется, идеальный музыкальный «отпечаток» работы художника.

Еще более стремительным, емким, концентрированным, полным внезапных переключений контрастных образов является следующий номер цикла — «Gad». Род Гада был одним из самых воинственных. В сюжете витража — копыта, огнедышащие крылатые существа, в нем много острых линий, а господствующий цвет — милитари. «Фуриозный» характер музыки, в котором фактура и драматургические элементы монтажно сменяют друг друга, сильные динамические взлеты и неожиданные провалы, за которыми снова следуют яркие кульминации, виртуозность и эффектность номера делают миниатюру прекрасным кандидатом на яркий бис в программе.

Несмотря на насыщенность фигурами и символами витража «Асир», повествующего о богатстве и изобилии этого рода, одноименная миниатюра А. Хевелева в целом выдержана в едином характере. Благодаря использованию характерных для еврейской музыки пониженных ступеней пьеса «Asher» отличается выраженным восточным колоритом. В небольшом среднем разделе

формы танцевальная мелодия, теряя свою легкую поступь, степенно опирается на устойчивые пульсирующие квинты в басу. Однако, недолго задерживаясь в этом состоянии, возвращает себе свой ироничный облик.

На витраже «Неффалим», выдержанном в светло-желтых тонах, всего две фигуры: спящая лань и парящая над ней птица. Вероятно, темный окрас птицы, всматривающейся в лежащую фигуру, ее несколько злоеющий облик определил тревожную атмосферу пьесы. Повторяющиеся в различных красках, динамике, фактуре вопросительные интонации мелодической линии, экспрессивные и острые гармонические сочетания, яркие динамические контрасты держат внимание слушателя до последнего звука, делая пьесу «Naftali» одним из самых заметных номеров цикла (Пример 5).

Легкая, упругая, в мажорных красках пьеса «Joseph» передает пасторальную атмосферу одноименного витража. Обилие в господствующем желтом тоне ярких красок и мелких деталей, позитивный сюжет изображения воплотился в игривую, гармонически насыщенную и разнообразную музыкальную ткань пьесы.

Оканчивается цикл пьесой «Beniamin». Марк Шагал изобразил род Вениамина в виде большого цветка с разноцветными лепестками, символизирующего объединение потомками Вениамина разрозненных еврейских племен в единоначалие. Подобно тому, как центральная фигура цветка занимает большую часть витража, основу музыкальной композиции составляет единая длинная и экспрессивная мелодия, завораживающая красотой своего восточного одеяния (Пример 6). Начинаясь малой октаве, ее пение постепенно переходит в экзальтированное высказывание в самых верхних регистрах инструмента.

Каждая миниатюра цикла «12 витражей Шагала» — уникальное музыкально-ювелирное изделие. Их можно собирать в мини-циклы, по-разному комбинировать и включать в программу сообразно случаю — как полный цикл, несколько номеров или одна пьеса на бис. Эти притягательные мелодической ясностью и гармонической красотой миниатюры будут интересны не только студентам колледжей и консерваторий, но и мастерам, желающим украсить свою программу ярким сочинением и получить максимум положительной реакции слушателей. ■



Павел ЛЕБАДНЫЙ
Пианист, композитор, педагог.
Член Союза композиторов РФ,
ответственный секретарь СК
РФ. Научный секретарь Гильдии
музыковедов Российского
музыкального союза.

Пример 1

Adagio

8va

pp

8vb

Ped.

Пример 2

Animato

mf

Пример 3

p

8vb



Пример 4

8va - - - - -

pp

6

And.

And.

Detailed description: This musical score block shows two staves for measures 2 through 6. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth-note patterns, some with slurs. The lower staff is in bass clef and features a sustained, slow-moving line with a slur over the first four measures. The dynamic marking 'pp' is placed below the first measure of the upper staff. The tempo marking 'And.' appears below both staves. A measure rest '6' is indicated in the upper staff at the beginning of measure 6.

Пример 5

f

8vb - -

Detailed description: This musical score block shows two staves for measures 3 through 6. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth-note patterns, some with slurs. The lower staff is in bass clef and features a sustained, slow-moving line with a slur over the first four measures. The dynamic marking 'f' is placed below the first measure of the upper staff. The tempo marking 'And.' appears below both staves. A measure rest '6' is indicated in the upper staff at the beginning of measure 6.

Пример 6

p

Detailed description: This musical score block shows two staves for measures 6 through 9. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with a series of eighth-note patterns, some with slurs. The lower staff is in bass clef and features a sustained, slow-moving line with a slur over the first four measures. The dynamic marking 'p' is placed below the first measure of the upper staff.



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



Экваториальный Рахманинов

В 90-е годы с распадом СССР мы наблюдали отъезд в дальнее и ближнее зарубежье огромной массы профессиональных музыкантов классического цеха. Этот феномен — результат совокупности объективных и субъективных причин. Придет время, и мы, вероятно, сумеем осознать меру наших потерь, равно как и смысл стремительного расселения выдающихся музыкантов России по всему свету. Последнее нас интересует, т.к. начало жизни в незнакомом месте активизирует волю, а менталитет отчизны и владение профессией определяют цели и способствуют обретению миссии. Этот путь открыт всем. Успех определяют масштаб личности и сопутствующие обстоятельства.

Итак, многие соотечественники ныне за рубежом. Что думают сейчас о принятом когда-то решении, что дали стране пребывания, чем обогатили профессию и культурно-музыкальную жизнь? Какие черты неожиданно открыли в себе, как изменился их внутренний мир? Высока ли цена обретения собственного «Я»? Что из прошлого опыта жизни захотелось сохранить, от чего отказаться, что приобрести? Счастливы ли они? Эти и многие другие вопросы мы хотели бы задать очень большому числу музыкантов, ныне живущим за рубежом. Среди них много выдающихся имен. Одни гастролируют по миру, другие — известные и уважаемые деятели музыкальной культуры, успешные и знаменитые педагоги. Все бывают в России.

Сегодня с нами Елена Владимировна Дзюба. Окончила в 80–90-х гг. ЦМШ (класс фортепиано А. Бакулова) и Московскую консерваторию (класс профессора Е. Кузнецовой). После завершения образования уехала в Эквадор. Вот уже 30 лет живет в многомиллионном Гуаякиле. Является авторитетным участником всех институтов музыкального дела. Ее вклад в музыкальную

жизнь — организация Консерватории имени С. В. Рахманинова и ее филиала, Центра русской культуры «Артек», постоянная помощь в организации деятельности православного храма. Она — организатор системы концертов и режиссер массовых акций, посвященных классической музыке, культуре и истории России. Сегодня все эти мероприятия популярны. Они включены в плотную и традиционную череду национальных праздников, а это уже факт общественного признания.

Я был знаком с Еленой Дзюбой еще в ее студенческие годы. И в пору своей работы в Министерстве культуры СССР помог ей с определением профессиональной судьбы. Нечаянная встреча с ней уже в наше время показалась мне знаковой неожиданностью, равно как ее судьба и деяния, удивляющие размахом замыслов и свершений. Но, вероятно, более всего удивило сохраненное Еленой Владимировной глубинное чувство неистребимой привязанности к родным ценностям. Эта привязанность не просто сохранена ею сквозь десятилетия жизни в экзотическом экваториальном мире, но в сущности управляет ее волей. Свою родную русскую культуру, весь обретенный в СССР — России опыт она положила в основание своей художественно-просветительской деятельности на Южноамериканском континенте. Именно в связи с содеянным я попросил ее рассказать о своем совершенно уникальном жизненном пути. Предлагаю читателю лишь часть из записанных мною страниц этого единственного в своем роде повествования. Вот фрагменты ее рассказа.

Владимир УПОРИН,
генеральный директор
музыкального издательства «ДЕКА-ВС»



Конечно же, никто не мог предсказать, что приехав в Эквадор, мне нужно будет заниматься не только концертной работой и педагогикой, но организацией целой отрасли — формированием общественного интереса к классической музыке и соответствующих институтов.

Вы просите рассказать о моих жизненных впечатлениях и переживаниях. Последние из впечатлений — от Конкурса имени Чайковского. Но рассуждениями о пианизме XXI века трудно кого-либо удивить. Скорее можно поведать о неожиданных всплесках собственных неведомых доселе и непонятно откуда взявшихся у пианиста организаторских способностях, о концентрации всех мыслимых и немыслимых сил, о формировании цели и превращении ее в смысл жизни. Все это и есть сама

жизнь, которая в последовательном изложении реальных и мистических случаев предстает как своего рода сага или одиссея.

Очевидно, что прошлое способно во многом определить будущее. Я с детства хотела сбежать из дома в Москву (врожденная память). Трудно сказать, сколько я этими намерениями доставила переживаний своим родителям. В результате — поехала из своего Донецка учиться в Киевскую десятилетку. В Киеве у меня был прекрасный педагог по специальности, но мысли о Москве не оставляли. Мой фетиш тогда — ЦМШ. В конце концов желание учиться в Москве и обстоятельства, сопутствующие этому решению, победили.

Моя ранняя и «зрелая» юность — это Москва! Я очень люблю Москву. Я любила мою школу, мой интернат, консерваторию. Я любила концерты

и театры. Помните, как переписывались в очередях за билетами? Я любила людей, которых я знала или узнала. И эти люди сами были воплощением любви. В ЦМШ педагоги любили не только своих учеников. В ЦМШ педагоги любили просто всех детей. Я думаю, что другой такой школы нет, которая оставляет профессионализм в руках и очень много добра в сердцах.

Моей мечтой, повторюсь, всегда была Москва. Названием города мечты были расписаны стены квартиры и обратные стороны обложек нот.

Никогда не думала, что буду жить в Эквадоре или какой-нибудь другой стране. Но так получилось — следствие раннего замужества. Поначалу это была непривычная жизнь в стране с ее жаркими, всегда одинаковыми по свету и тьме днями (если бы Чайковский жил здесь, он никогда бы не написал «Времена года»).

Пальмы и бананы, свои традиции и нравы. Здесь, продавая мешок с картошкой, тебя обманывают, наполняя его апельсинами, а сверху прикрывая картошкой. Здесь почему-то меня постоянно спрашивали об Олеге Попове. Здесь есть много игуан... А вот березки и снег, мимоза и сирень, шоколадно-вафельный торт и ряженка остались на другом полушарии, где другие созвездия. Здесь нет Большой Медведицы, а есть Три Марии. Привычка воспринимать это как повседневную жизнь возникла далеко не сразу.

Вхождение в новое пространство началось с трудностей по всему фронту. Поначалу я — бесправная домохозяйка. В ловушке. В конце концов мне «разрешили» работать и оформили все документы, дающие самостоятельность, в обмен на то, что я никогда и ни при каких обстоятельствах не попрошу ни цента. Далеко не сразу удалось уйти с моими книгами и нотами к своему детищу — к моей консерватории.

Выбор, т.е. воля — это и есть практика моей каждодневной жизни последующих лет. Естественно, она имеет свою константу — это Россия. Я любила и люблю Россию. Это не высокопарные слова. Мне уже некому и нечего доказывать. Могу себе позволить наслаждаться, быть самой собой. Я всегда говорю, будь то интервью или просто беседа: все то, что у меня есть — семья, консерватория, ученики, уже дети учеников, — это Эквадор. Но я сама — это по-прежнему Россия. Я горжусь, что родилась и выросла именно в СССР, в России. И это большая ответственность. Я просто должна поделиться с другими тем, что мне дала моя родина, моя семья, педагоги и друзья. Часто задают вопрос: «Что значит — жизнь?». Я всегда отвечаю, что жизнь — это наши воспоминания. Видимо, мне хочется, чтобы дети, воспитанные мною, вспоминали время консерватории,

как я мои московские годы. А вообще-то, думаю, что жизнь — это просто жизнь. Мы едем по ней, как в машине: иногда на первой, иногда на пятой скорости, иногда по хорошим, иногда — по плохим дорогам, стараясь ни на кого не наехать. Иногда нам горит красный свет, но обязательно после красного загорается зеленый. Конкретно — то, что у меня есть — это Эквадор. «Но если бы я не выросла в России, подобного Эквадора у меня бы не было. В результате именно этого есть моя консерватория и выпускники, среди которых сейчас немало ярких музыкантов. Некоторые из них стали лауреатами национальных и международных конкурсов, руководителями других музыкальных учреждений, солистами оркестров и педагогами не только в Эквадоре, но и в других странах. К слову, накануне был концерт моего ученика. В программе — прелюдия и fuga Баха, 32 вариации Бетховена, этюды Скрябина, Шопена и «Бабочки» Шумана. И это нормальный подбор произведений и авторов, включенных в учебный процесс в современном Эквадоре. По крайней мере, в Консерватории им. Рахманинова, основанной мною.

Долгое время я работала педагогом, по возможности играла соло и в ансамблях. Но организация консерватории по образу и подобию московского комплекса «ЦМШ — консерватория» стала моей навязчивой идеей. Нельзя сказать, что я во всем преуспела, но эта цель была и есть для меня работой во славу искусства. А начинался второй этап так: Эврика! Зеленый свет! Я получила разрешение на создание консерватории! Расскажу в двух словах... Однажды на открытии одного из фестивалей мои ученики играли с оркестром концерт для 10 маленьких пианистов с оркестром Хайду (ноты я с большим трудом достала в Израиле). На концерте присутствовал министр культуры

и образования. В газете вышла фотография учеников и слова министра о том, какие талантливые дети, что он готов во всем их поддержать и т.д... Прошло года два. В какой-то момент я взяла газету и поехала в столицу Эквадора Кито. Никто, естественно, меня там не ждал, но я верила в чудеса. И вот: я сижу напротив министра Правительства с газетой, где приведены его обещания помощи. Он, конечно, спрашивает: знаю ли я, что количество консерваторий в Эквадоре признано достаточным и новые открывать не разрешено? Я говорю: «Да. Но ведь Вы хорошо играете на виолончели». Я просто не знала, что сказать. Дала давнюю газету, он посмотрел, обещал через месяц дать ответ. Ровно через месяц мне действительно звонили и сообщили, что я получила разрешение!

Почти сразу устроила концерт в театре. Когда вступительное слово говорила, никого не видела, глаза на мокром месте. Я взяла свою высоту! Как у Высоцкого:

*«...надеемся только на крепость рук,
На руки друга и вбитый крюк.
И молимся, чтобы страховка
не подвела».*

Поэтому я говорю — просто нужно брать высоту! Мною тоже намечена серьезная высота. Научить общество слушать и любить классическую музыку. Для этого важно качество обучения и концертной работы. Для их совершенствования — постоянное развитие методики с учетом национальных особенностей и взаимодействие ее с другими мероприятиями. Жизнь постоянно подкидывает вопросы, а заодно пути и способы их решения. Надо только внимательно смотреть, слушать и выбирать правильные пути развития. Например, почему консерватория носит имя Рахманинова? Может быть, вас это удивит, но когда



я приехала в Гуаякиль, где много талантливой молодежи, обнаружила, что многие из них вообще не знают Рахманинова. А балеты Чайковского, как ни странно, знают хорошо. Поэтому я и решила присвоить консерватории имя С. В. Рахманинова. Все без исключения меня отговаривали. Но прижилось! Сейчас многие узнали и полюбили его музыку. Это был первый шаг на моем пути, а далее образовалась колея, связанная со следующими подвижками.

В свое время была весьма удивлена, что музыка здесь не воспринималась как профессия. На вопрос, кто ты по профессии, я отвечала — пианистка. Тут же следовали вопросы: — а что ты на самом деле делаешь? Чему ты училась? Теперь это позади. Многие из наших выпускников

серьезно связали свою жизнь с музыкой. Их родители и, конечно, я очень ими гордимся. Многие из них работают сейчас в оркестрах, в нашей консерватории, консерваториях других городов Эквадора и за его пределами.

Заполнить музыкальную жизнь профессиональными музыкантами для меня не было осознанной целью. Только потом поняла, что невольно сделала вклад в развитие эквадорского музыкального образования на основе российских традиций. Мне помогло все, чему меня учили. Сейчас это направление мною осознано и продолжение традиций русской школы — дело принципа! Трудности на этом пути, конечно, бывают. Иногда встречаешь поддержку в области

музыкального образования, иногда нет. Инициативу можно проявлять там, где позволяет государство.

В Эквадоре есть академии музыки. Но академия — это совсем не то, что есть в нашем представлении. Академии здесь подобны нашим домам культуры. А консерватории работают под руководством и по программам министерства образования. Дипломы консерватории признаны легальным документом. Обучение длится 11 лет по таким специальностям, как фортепиано, скрипка, альт, кларнет, гобой, гитара, вокал, ударные инструменты, камерный ансамбль, концертмейстерский класс и т.д. Конечно, каждый предмет со своей спецификой. Репертуар находится в зоне ответственности учебных заведений. Они имеют право



Елена Дзюба с сыновьями

его формировать, и это для нас очень хорошо. Мы постоянно поднимаем планку исполнительства, следим за музыкально-теоретическим циклом дисциплин, вводим факультативные курсы, в т.ч. лекции по всемирной истории музыки, литературе, педагогике.

В других консерваториях разрешено играть произведения не полностью и по нотам. В нашей консерватории играть произведение целиком и наизусть — безоговорочно. И все прекрасно справляются с этими задачами. Спектр исполнительского репертуара широк и разнообразен: в нем обязательно должны быть представлены сочинения эпохи барокко, классика, романтика, произведения современных и национальных композиторов. В соответствии

с этим сформированы и расширяются фонды консерваторской библиотеки. Все важные новинки педагогической литературы из России здесь тоже присутствуют. Педагог по вокалу, воспитанница Одесской консерватории (у нас три прекрасных педагога из Одесской консерватории) воспитала плеяду певцов, которые сейчас создали оперную студию в Гуаякиле.

Педагогический состав консерватории формируют (наряду с педагогами из Эквадора) наши выпускники и те эквадорцы, кому посчастливилось учиться в Советском Союзе, а также педагоги советской школы из Армении, России, Грузии и Украины.

Вы спрашиваете о концертной деятельности консерватории. Это

вопрос непростой. Например, выбрать день для концертов здесь — целая наука. В пятницу у всех праздники. Четверг — это маленькая пятница и т.д. Климат всегда к услугам тех, кто желает что-нибудь отметить. Праздники почти каждый день! Для меня это житейская суета, а для страны — традиции, которые мною не всегда соблюдаются. Я для всех иностранка. Ходят на наши концерты в начале из любопытства, но делаю все, чтобы это переросло в настоящий интерес и понимание великого. Наши концерты всегда тематические. Дети и я рассказываем о композиторе и произведениях. Получается живо, возникает интерес. Мой зал небольшой — на 100 человек, и всегда хочется иметь большой микрофон, чтобы весь город



слышал. Театр иногда предоставляет нам зал. Я делаю большие дидактические концерты. Концерт, посвященный Бетховену, назывался «Мое письмо Бетховену». Он начинался словами «Дорогой Бетховен!», и весь концерт был словно частью письма. О Моцарте... Помните, когда маленький Моцарт спрашивал у короля: «Ты меня правда очень любишь? Правда?». Потом я рассказывала, играли разные сочинения, и в конце звучал Реквием. На стене портрет Моцарта, дети подносили ему цветы и говорили, что мы (люди XXI века) его очень любим. *De verdad, de verdad!* Посетителям дарили рецепт любимого супа Моцарта. Рассказывали о Шопене и других выдающихся музыкантах, рассказывали и играли. Большие и важные концерты города всегда веду сама. Обращаюсь к публике перед концертом, говорю о программе, об исполнителях и о том, что между частями не аплодируют... Словом, просветительство во главе угла.

Как ни странно, вопрос посещаемости не стоит. Сейчас мы скорее ограничиваем число желающих попасть на концерты. Именно с этим связано было прекращение информации в газетах о предстоящих акциях. Когда люди не попадали на концерт, я им сочувствовала. Представьте, человек планирует, идет в парикмахерскую, ищет место

для парковки... А ему говорят — нет мест! Поэтому наиболее полюбившиеся программы повторяю, некоторые, не поверите, до пяти раз. Вход на концерты свободный. Это принципиально, кроме мероприятий в пользу социальных фондов, которые помогают обучению одаренных детей.

Мы проводим ежегодный Фестиваль русской музыки. Он имеет некоторую особенность. В консерватории работают педагоги из Армении, Азербайджана, Украины, Абхазии, России... Но для здешних людей — мы русские. Да, мы здесь все из СССР, делаем полезное дело и хорошо понимаем мудрость Библии: дом, разделившийся внутри себя, — не устоит. Мы все знаем цену обретенной дружбы и сосуществоем в системе, модус которой — любовь.

Наш «русский» фестиваль длится не менее пяти дней. Участвуют в нем воспитанники всех возрастов и педагоги. Программы самые разнообразные, в них представлены сочинения всех жанров и времен. Здесь, образно говоря, могут соседствовать Чайковский и Соловьев-Седой, Хачатурян и Дога... Вела и веду эти концерты, а первые из них — в русском и украинском национальных костюмах. Всегда тщательно готовлюсь, рассказываю о творчестве и жизни представляемых композиторов, занимательных случаях из их биографий. Концерты проходят одновременно в консерватории и культурном центре «Артек». После каждого концерта — русская еда. Тут моим подругам спасибо, очень помогают.

Вы говорите: одно дело — тема музыкальных достижений композиторов, творчество которых уже является достоянием мира, а другое — тема история страны, иного государства, в котором вы родились. Возможно ли при организации собственной работы примирить эти линии, не вызвать подозрений в предвзятости в пользу собственных пристрастий? Скажу

так: государство — это государство. Никто не позволит тебе нарушать его законы. Но я полюбила Эквадор и думаю, что более чем 15-вековая история классической музыки не будет во вред высокой и самобытной культуре моей новой родины. Классика пускает свои корни по всему миру, и мир этому только радуется. И в России в XVIII–XIX веках ценности классической музыкальной культуры были привиты при участии многих немецких, французских, итальянских и чешских мастеров искусства. Что касается истории, то все страны объединяет борьба со злом, и этим злом в XX веке оказался фашизм. Поэтому, рассказывая о страданиях российского народа в дни Второй мировой войны, мы сохраняем память подвига, предостерегаем от опасностей грядущие поколения. Это нужно всем государствам и народам. И это блистательно подтверждает шествие по всему миру «Бессмертного полка». Его смотрят в Эквадоре с пониманием. Сейчас готовим материал для акции, которая завершится выступлением консерваторского хора. Он споет «Солнечный круг». Вот, учим русский язык. А что до памяти о великом подвиге народном, — на днях мы отслужили молебен по погибшим, а несколько ранее — дали многочасовой концерт-рассказ о блокадном Ленинграде, мужестве его защитников. Он прошел, даже не знаю как сказать, очень трогательно! Плакали не только взрослые, но и подростки, до сих пор приходят теплые письма. Все получилось ярче, чем ожидала. Далее будем делать концерты памяти невинно погибших детей, протянув ленту от ленинградской блокады — через Японию, Вьетнам, Ирак, Ливию, Югославию и до украинского Донбасса... Проведение этих концертов считаю своим долгом. А ответ на Ваш вопрос может быть и очень коротким: нужно сеять добро. Это приветствуется всегда и всеми. ■





Академия Classica Viva: 10 дней, которые...

Карьера современного пианиста тесно связана с победами на различных конкурсах. Если исполнитель хочет достичь определенного рейтинга, он обязательно будет играть на конкурсах. Но как к ним готовиться? Задача не из легких. Потому что конкурс — это соревнование. Мало того, что требуется до

максимально высокого уровня подготовить программу, нужно еще многое знать, уметь, правильно настроиться, подготовить себя в психологическом и физическом плане.

Приведу наглядный пример из недавно прошедшего конкурса Чайковского, который я неизменно посещаю, начиная с самого первого — 1958 года. Семнадцатилетний

Александр Малофеев, очень талантливый пианист, не прошел, к сожалению, на второй тур. Нет сомнения, что он хорошо подготовил программы всех трех туров, но ему, на мой взгляд, явно не хватило правильной психологической установки и подготовки. Перенапрягся... А мог бы занять призовое место и стать лауреатом.



Участники Академии с педагогами

Что может помочь выиграть состязание? Как готовиться к нему? Как заниматься? Как довести программу в нужный момент «до точки кипения» и при этом «не перегреть» ее? Какие ошибки часто совершаются в процессе подготовки? Как обрести необходимое для выступления психологическое состояние? Как рассчитать силы на все туры?

На все эти вопросы можно получить ответы на уникальных по своему содержанию мастер-классах, которые проводят в течение уже нескольких лет два энтузиаста: **Мария Масычева** и **Георгий Громов**. Оба — выпускники Московской консерватории, ученики профессора Элисо Константиновны Вирсаладзе, концертирующие пианисты, победители многих конкурсов самого высокого рейтинга, имеющие большой опыт конкурсного исполнительства

и желающие свой опыт передать молодым.

Их мастер-классы — это **международная летняя школа «Академия Classica Viva»**, которая проводится в разных странах (Италии, Германии, России, Румынии) и ориентирована именно на подготовку исполнителей к выступлениям на конкурсах.

Мне посчастливилось быть гостем музыкальной сессии, проведенной в июне нынешнего года в Италии. Я до сих пор под сильнейшим впечатлением! В этой статье хочу поделиться им, рассказать о том, что «Академия Classica Viva» может дать исполнителю, желающему побеждать на конкурсах. Прежде всего, это не обычный мастер-класс длиной в два часа, а **десятидневная серия мастер-классов**, продолжающихся с девяти часов утра до шести

часов вечера (иногда — и до полуночи) по тщательно разработанной, оригинальной и насыщенной программе.

Принимали в ней участие более десяти молодых музыкантов из разных стран: Великобритании, Германии, Италии, Канады, Польши, России, Украины, Финляндии и Франции. Большинство — студенты консерваторий, пианисты высокого уровня.

Удивительное место было выбрано для Академии, со значением: Италия! Тоскана! В тридцати километрах от Флоренции, вблизи местечка Винчи — родины Леонардо да Винчи, где сохранился его дом, ныне музей.

И не классы или зал консерватории были местом проведения сессии, а прекрасное здание старинной виллы Роспильози. Вилла некогда



На уроке М. Масычевой

принадлежала Папе Римскому Клименту IX (XVII век), а Роспильози — мирское имя Папы.

Божественная красота природы горной Тосканы, обстановка исторической виллы, где все дышит искусством, должно было эмоционально воздействовать на участников и вдохновлять их. Обстановка уникальная, сказочная! Она впечатляла

и неотразимо воздействовала сразу. Все это уже было важной частью концепции мастер-класса Марии Масычевой и Георгия Громова.

Для занятий был арендован весь первый этаж и часовня, находящаяся напротив виллы. В центре первого этажа — большой и красивый зал с великолепной акустикой. Иначе и не могло быть. Известно, что Папа

Климент IX был большим поклонником музыки; наверняка в былые времена там звучали концерты и ставились оперы. Папа был большим любителем оперы и даже писал тексты либретто.

Со всех сторон зал был окружен множеством гостиных, где участникам можно было отдохнуть и позаниматься самостоятельно. В распоряжении молодежи для самостоятельной работы — шесть инструментов. Маленькая, но очень важная деталь: даже в самую большую жару (около 40 градусов) здесь царила освежающая прохлада.

Удивительная Академия проведена была с блеском, огромным размахом. Я уверена, она зарядила энтузиазмом молодых музыкантов на несколько лет вперед. Все — на высочайшем уровне, начиная от использования совершенно новых аспектов и способов работы по подготовке к конкурсам и кончая профессионализмом самих уроков. И еще: совершенно замечательная, теплая, любовная атмосфера царила в Академии.

Концепция этого мастер-класса — особая. По специально разработанной организаторами программе с участниками занимались многими вещами, которые обычно профессора консерваторий не затрагивают, но которые кардинальным образом влияют на успех музыканта на сцене.

В центре Академии были уроки по фортепиано: по шесть с Марией Масычевой и Георгием Громовым для каждого участника. Три открытых урока дал профессор **Клаус Хельвиг** из Берлинского Университета искусств, один из ведущих педагогов Германии, участник жюри многих конкурсов, включая и конкурс П. И. Чайковского.

Огромное впечатление на меня произвели уроки молодых педагогов Марии и Георгия: прежде всего высочайшим профессионализмом той части, которая традиционно связана

с мастер-классами. Ни Мария, ни Георгий не шли по проторенному пути, показывая на рояле, как лучше сыграть то или другое произведение. Они не навязывали свою интерпретацию, не считали ее единственно возможной. Главное для них было пробудить инициативу ребят, их фантазию. Педагоги делали все, чтобы вдохновить, высвободить внутренние силы студентов, скрытые возможности, поднять их дух и веру в себя. Как это важно для исполнителя! Именно это они часто не получают в консерваториях. Ребята уходили после урока окрыленные, способные свернуть горы. Я видела наглядные результаты.

Мне очень понравился индивидуальный подход педагогов к каждому из учеников с желанием понять его проблемы (а они у всех всегда разные) с тем, чтобы найти путь их преодоления. И такой подход тоже большая редкость.

Педагоги нередко озадачивали своих подопечных вопросами, которые играют колоссальную роль в осмыслении произведения. Один из них: о чем вы хотите слушателям поведать, какое музыкальное послание донести? Вопрос, казалось бы, элементарный, но для многих непривычный, и ответить на него было, как правило, затруднительно. Другой вопрос, также очень важный и также приводивший в замешательство участников: как вы оцениваете свое исполнение, что удалось, чем недовольны? Каковы причины того, что «не получилось»? И что требуется, чтобы «получилось»? Все было направлено на активизацию мышления, творческой фантазии, а также умения в процессе игры себя слышать. Разумеется, технические проблемы также решались, но уровень участников был таков, что это не занимало много времени.

Еще понравилось мне на уроках Георгия Громова то, что он специальное внимание уделял временной



На уроке Г. Громова

организации музыки. В таких случаях он предлагал ученику продирижировать произведением или его фрагментом. Очень полезный совет. Жест Георгия, когда он показывал, как это надо делать, заслуживал подражания, настолько он был функционален, пластичен и выразителен. Оказывается (узнала я позднее) Георгий давно уже совмещает

профессии пианиста и дирижера. Дирижированием он занимается с юношеских лет и в настоящее время выступает со многими симфоническими оркестрами, например, с оркестром «Новая Россия» под управлением Ю. Башмета, Камерным оркестром Литвы под управлением С. Сондецкиса и многими другими.



Эстелла Левко

Специальная работа на уроках Марии и Георгия проводилась над правильной осанкой за роялем (тоже важно!), над раскрепощением мышц корпуса. И это не были обычные советы: опусти плечи, освободи мышцы, а давались специальные упражнения на расслабление. И как красивы и Мария, и Георгий за роялем в пианистическом понимании. Сразу видна полная свобода мышц тела, которая дает возможность делать все то, что задумано, без всяких потерь. Случайно узнала, что оба пианиста занимаются йоговской гимнастикой. Прекрасный пример для подражания.

Все занятия проходили в такой замечательной атмосфере, что в какой-то момент мне самой захотелось оказаться на месте учеников.

Но это не все. Была еще нетрадиционная, но чрезвычайно важная часть мастер-классов, посвященная сценическому мастерству. Ничего подобного я не встречала нигде. Для этого были специально приглашены актриса **Эстелла Левко** (Венгрия) и актер **Адам Бонш** (США). Вот задачи, которые решались в «Академии Classica Viva»:

- подготовка физического состояния перед выходом на сцену;
- психологическая настройка;
- сам выход на сцену;
- поклон и первое общение с публикой;
- первые секунды за роялем;
- корпус во время игры, «картинка пианиста».

В процессе академических занятий на подобные вещи обычно не хватает времени. И дело не только в этом. Думаю, что многие профессора и не ставят перед собой задачу непременно готовить студента к конкурсу. Наверное, есть даже те, кто категорически против всяких конкурсов, во всяком случае, на первых курсах консерватории. И это нормально, ведь поездки, выступления выбивают из колеи, нарушают ритм,

отвлекают от планомерной, серьезной работы. Таким образом, подобные пробы — не без причины. А они больно бьют и часто оказываются причиной неудач.

На конкурсе случаются всякие неожиданности: зазвонил мобильный телефон, упала чья-то сумка, кто-то что-то сказал. Надо психологически быть ко всему готовым.

Показательный пример, поразивший публику нынешним летом, — выступление китайского пианиста Яня Тяньсю в финале Конкурса Чайковского. По чьей-то ошибке оркестрантам и дирижеру на пульты поставили ноты двух концертов не в том порядке, в котором намеревался играть пианист. Янь готовился к Первому концерту Чайковского, а оркестр вдруг заиграл Рапсодию на тему Паганини Рахманинова. Времени для раздумья не было, в Рапсодии рояль вступает сразу. Меня поразило фантастическое владение пианиста собой, его мгновенная реакция. Нельзя сказать, что он и глазом не моргнул... Именно: только удивленно моргнул и вступил, не потеряв даже первой ноты темы. Какая психологическая подготовка! Не каждый выдержит такое.

В Академии Громова и Масычевой подобным проблемам конкурсного выступления уделяли особое внимание. Этим много занимались на индивидуальных уроках, а также и на специально разработанных и очень оригинальных коллективных тренингах. На некоторых я присутствовала и была просто поражена фантазии и изобретательности руководителей Академии.

Так, например, один из тренингов проводил Георгий. Обстановка в парке на лужайке около виллы. Посвящен этот тренинг был следующему: как перед выходом на сцену вызвать у себя чувство любви к публике, страстное желание играть и донести до нее (до публики) музыкальное послание. Это была

забавная коллективная игра и тренинг. Описать его словами трудно, но цель была ясна: подобная психологическая установка избавляет исполнителя от излишнего волнения и страха перед выходом на сцену: он думает о другом.

Большое внимание организаторы уделили работе над сценическим обликом артиста. Ведь не секрет, выход на сцену, первый момент общения с публикой — уже важная часть выступления. Конечно, пианисты, обладающие природным артистизмом, не нуждаются в специальной работе. Но далеко не все им обладают, а многие даже и не подозревают, какое значение это имеет для успеха выступления. Я постоянно бываю на экзаменах по специальности пианистов Московской консерватории (моих учеников) и вижу, сколько недостатков в их поведении на сцене. Так и хочется подсказать, чего никак нельзя делать, а что нужно. Впрочем, иногда и подсказываю.

Вот почему мне очень понравилось, что такому аспекту работы было уделено особое внимание. Драматические актеры — Эстелла Левко и Адам Бонш — провели ряд занятий по сценическому мастерству. На одном из них я была.

Э. Левко специально занималась тем, как физически готовить корпус перед выходом на сцену, как освободить мышцы тела, раскрепоститься ментально. Это был коллективный тренинг с целым циклом упражнений, оригинально и остроумно построенных. Направлены они были на отработку осанки, походки, приветственного поклона и прочих вещей. Ведь надо сразу завоевать симпатию публики, понравиться ей, установить с нею контакт, не бояться ее, а полюбить. Пианист — тот же актер. Эти уроки наглядно демонстрировали то, что не все, даже прекрасно играющие пианисты, обладают необходимыми

качествами, составляющими понятие «артистизм».

Конечно, направленность работы всей Академии определялась большим артистическим опытом Марии Масычевой и Георгия Громова, опытом больших побед на престижных конкурсах, а также и опытом поражений. Поражения тоже учат.

Мария — победитель знаменитого конкурса им. М. Лонг — Ж. Тибо в Париже и Международного конкурса в Андорре; лауреат Международного конкурса пианистов в Женеве; обладатель различных специальных призов.

У Георгия Громова — двенадцать побед на международных конкурсах, в том числе, Гран-при и Приз слушательских симпатий на Международном конкурсе им. Грига в Осло (Норвегия); первая премия на Международном конкурсе им. Шумана (Италия); первая премия на Международном конкурсе в Сеуле.

Оба организатора ведут интенсивную концертную деятельность, выступают в престижных залах Европы, Америки, России — и соло, и с оркестром. Кроме того Мария и Георгий составляют один из самых известных фортепианных дуэтов в Европе. Выступают на фестивалях, таких как «Прометей», «Вселенная звука» (Россия), в Вербье (Швейцария), Les Pianos Folies (Франция, Нант).

Еще очень важно то, что Георгий и Мария часто работают в жюри, знают нюансы оценок и предпочтений. Но главное, у них есть огромное желание помочь молодежи и поделиться своим опытом. И делают они это с большой любовью к музыке и к людям.

Удивительно теплая, душевная обстановка царит в Академии. Вечером, перед ужином (в саду другой виллы, где ученики жили) за «круглым столом» все делились своими впечатлениями за прошедший день: что ценного они



После концерта педагогов: Г. Громов, М. Масычева, А. Баева, А. Бонш

получили, что особенно запомнилось. Причем обмен мнениями проходил весело, непринужденно, в игровой форме. Искренние высказывания помогли педагогам оценить, что же полезного они сами сделали за этот день. Это был замечательный момент общения. Таким образом, в первый же день моего приезда я сразу смогла познакомиться с чудесными молодыми людьми. Мне приятно назвать здесь их имена: Ребекка Льюнг (Лондон), Давид Мунг-Нильсен (Хельсинки), Алексей Зайцев (Хельсинки), Олеся Голованова (Московская консерватория), София Ключникова (Московская консерватория), Никита Тонконогов (Берн), Габриеле Биффони (Турин),

Мишель Пауэлл (Канада), Сарра Испас (Нант), Вероника Вайс (Варшава), Анна Лопатонюк (Киев), Оскар Хопкинсон (Лондон).

Совместный ужин проходил в дивной неформальной обстановке. За длинным столом под тенью пышных деревьев, с открывающимся видом на горы Тосканы, собирались все: ученики и педагоги, более тридцати человек. Разумеется, наступал момент отдыха и вкусного итальянского ужина. Тем не менее, работа незаметно продолжалась. Можно было услышать много полезных советов, которые давали наставники своим подопечным, отвечая на их многочисленные вопросы. Например:

- Как выбрать конкурс, в котором есть шансы победить?

- Как готовиться к нему?
- Как выбрать удачную программу?
- Как рассчитать время на подготовку?

Беседы могли продолжаться далеко за полночь. Мария и Георгий щедро делились своим опытом, отвечая на все вопросы. Незабываемое время душевного общения старших с молодежью.

Все, что я увидела и услышала, описать невозможно. Но многое я не смогла увидеть и услышать. Я не могла быть на всех занятиях, проходивших в разных местах одновременно. Приходилось выбирать. К великому сожалению, не попала на замечательные уроки профессора Клауса Хельвига, не попала на уроки чудесной, обаятельной, всеми любимой

Алены Баевой, которые она давала двум скрипачкам: Сарре Испас и Веронике Вайс.

Кстати, отмечу важный момент, которого не коснулась ранее: мастер-классы Академии были достаточно широкого профиля — фортепиано, скрипка, актерское мастерство и даже уроки фортепиано для любителей музыки.

Мне не удалось присутствовать на уроках А. Баевой, но зато я попала на публичный концерт двух ее учениц, устроенный в зале виллы Роспильози. Получила огромное удовольствие. Особенно мне понравилась 15-летняя Сарра Испас. Очень красиво прозвучала первая часть Концерта Мендельсона (фортепиано — Никита Тонконогов), виртуозно, с блеском и особым шармом — Каприс № 20 Паганини.

Концерты на вилле! Еще одно потрясающее достижение организаторов Марии и Георгия. Выступали и педагоги, и ученики, приезжали меломаны из окрестных городков и сел, зал бывал заполнен до предела. Факт просто невероятный! Как можно было все это организовать? Для меня — загадка. Для участников это была возможность публичного выступления в сказочном месте перед просвещенной итальянской публикой, а для педагогов — возможность оценить результаты своей работы. Как были важны эти концерты!

Мне посчастливилось присутствовать еще на одном замечательном концерте педагогов, который по существу стал еще одним мастер-классом высочайшего уровня. Программа: Бетховен. Соната № 17 (Г. Громов); Изаи. Соната для скрипки соло (А. Баева); Шуман. Три романса ор. 94 (А. Баева и М. Масычева).

С полной ответственностью могу сказать: результаты Академии меня поразили. Буквально на моих глазах преображалась игра студентов. Один пример был особенно наглядным: «Симфонические этюды» Шумана

в исполнении студентки второго курса Московской консерватории Софии Ключниковой, скромно и скованно звучащие на первых уроках и с блеском, размахом, с фантазией исполненные на последнем занятии. Даже не верилось, что такое преображение возможно. Сам педагог Георгий Громов был поражен результатом. Это видно было по его реакции. Мне стало известно со слов Софии (она и моя ученица), что после выступлений в Академии она была приглашена дать сольный концерт в Берлине. Вот это результат!

Трудно переоценить значение Академии, возникших там дружеских и деловых связей и знакомств молодых музыкантов из разных стран. Вся обстановка, которую подарили организаторы участникам, само место, которое говорило и рассказывало о веках высокого искусства Италии, давало толчок творческим силам. Все исполнители знают, насколько это важно. После таких десяти дней, наверное, всем, кто там побывал, хотелось жить, творить и добиваться успеха.

Огромное спасибо организаторам за их колоссальный труд, за столь полезный и масштабный курс, за их искреннюю заинтересованность такой работой. Аналогов я не знаю. Мария и Георгий заставили меня испытать гордость за нашу отечественную исполнительскую школу, за нашу музыкальную культуру. Уверена, что у всех побывавших на этих мастер-классах, впечатление останется на всю жизнь. А профессиональные знания, полученные столь концентрированно, целенаправленно и в таком количестве непременно принесут свои плоды уже сейчас.

В заключение приведу некоторые высказывания участников Академии, которые не могут не тронуть. Одни с подписью, другие без:

«Я хочу поблагодарить главных волшебников — Марию и Георгия — и каждого участника Академии. Вы раскололи мою жизнь на „до” и „после”.

Никогда прежде не ощущала, что в мире и в каждом человеке столько красоты. Не знала, что можно стать семьей за 10 дней. Никогда не верила в себя, в музыку и в любовь так сильно, как сейчас. Не думала, что способна на такую трансформацию, которая на самом деле есть возвращение к истокам, к чистоте и свету, что заложено в каждой душе. Мы все ощутили это. Все вместе и каждый отдельно» (София Ключникова)

«Нам говорили самые точные и нужные слова, которые добрались до сердца каждого так глубоко и сильно, что расставаясь мы обнимались и плакали... плакали и обнимались».

«Так хочется фиксировать происходящее, ведь как еще потом поверить в то, что волшебство существует? А здесь это очевидно и просто».

«Мне хочется поблагодарить Марию и Георгия за благословение в дальнейшую легкую дорогу» (Алена Корниенко)

«Не знаю, что так повлияло — прекрасная Тоскана, удивительные, гениальные, вдохновляющие участники Академии, музыка, проникающая в сердце... Мы все вернулись другими. Каждый увез с собой что-то, что останется навсегда с нами и будет нас всегда объединять. Спасибо за этот потрясающий проект...» (Валерия Купреева) ■



Людмила КОКОРЕВА
Доктор искусствоведения,
профессор Московской
консерватории. Автор пяти
монографий и более 100 научных
трудов.



Подиум для открытий

В 1998 Мюнхенский форум искусств DIALOG учредил международный проект International Arts Podium, со временем превратившийся в целый «букет» конкурсов: пианисты-солисты соревнуются в Мюнхене, пианисты-концертмейстеры и певцы — в Ашдоде (Израиль), фортепианные дуэты — в Брно, а пианисты-импровизаторы и композиторы — в Казани (с 2018). О состязании-2019 рассказывает пианист, музыкальный критик, кандидат педагогических наук, художественный руководитель Международного Конкурса-Подiums им. М. Александровича в Ашдоде Макс Перельштейн.

Когда на фоне непрекращающихся десятки лет и уже изрядно поднадоевших разговоров о необратимом кризисе классической музыки попадаешь в атмосферу подлинного воодушевления и интереса к ценностям классического наследия, понимаешь со всей очевидностью важность не бесконечных сетований, а конкретных деяний на этом поприще. Идея создания Клавириподiums принадлежит известным музыкантам и педагогам: супругам Людмиле Диденко и Семену Гурарию, руководителям Gourari-Akademie, которую по праву считают элитной

в силу ее ценностно-смысловой самодостаточности. Детище этих двух замечательных музыкантов — Мюнхенский Клавириподиум. Это не просто впечатляющей результат многолетней исполнительской и педагогической деятельности, а яркий пример убедительного воплощения новых взглядов на воспитание и бытование эстетических и этических норм в музыке.

Итак, место действия — XIX Мюнхенский Подиум юных пианистов, прошедший в конце июня. Из более чем 90 пианистов, приславших заявки на участие, в Подиуме приняли участие 40 юных музыкантов из 16 стран. Всего же на 19

Подiums-конкурсах выступило более 1200 юных пианистов. Предвижу возражения: эка невидаль — в мире сотни фортепианных конкурсов. Чем же отличается мюнхенский Подиум? Но прежде два слова о Мюнхене. Общеизвестно, что этот сравнительно небольшой город (всего 1,2 млн. жителей) с его интенсивнейшей и разнообразной концертной и фестивальной жизнью, с великолепными оркестрами, театрами, по праву считается одним из важнейших музыкальных центров в мире, определяющим (вместе с такими крупными центрами, как Лондон, Париж, Вена, Нью-Йорк, Москва, Милан, Санкт-Петербург, Зальцбург и другими)



Члены жюри: Анна Гурарий (Германия), Эва Купич (Польша), Джозеф Параторе (США), Вольфганг Манц (Германия), Яков Кацнельсон (Россия)

тенденции развития музыкального искусства. Словом, музыкальную карьеру невозможно сделать, обойдя Мюнхен. Поэтому глубоко символично, что именно на мюнхенском Подиуме, слушая его участников, думаешь не о карьере, а о природе таланта. В чем критерии музыкального таланта? Как этот талант обнаружить и способствовать его развитию? Как воспитывается любовь к музыке? Эти вопросы никогда не потеряют своей актуальности...

Попробую рассказать о самом концепте Подиума, так как знаком с ним на протяжении многих лет как бы изнутри. Несколько раз я принимал участие в работе профессионального жюри, а потом, словно заразившись самой идеей и, конечно, энергетикой творческого тандема Людмилы и Семена, решил прикнуться к осуществлению их нового проекта — учреждению международного Подиума-конкурса юных вокалистов имени выдающегося певца Михаила Александровича в Израиле. Опуская подробности сложного организационного периода, скажу, что состоялись уже с большим успехом 4 конкурса им. М. Александровича,

в котором приняли участие почти 500 юных певцов и пианистов. Обретя свою специфику и творческий профиль, мы в Израиле существуем в рамках именно мюнхенского концепта.

Концепт этот отличается тем, что в первую очередь это — ПОДИУМ. Просто сцена, где юные музыканты музицируют. Над ними не висит дамоклов меч набранных баллов и «завоеванных» мест. *«Одной из основных задач Подиума, — не устают повторять его арт-директор Семен Гурарий, — является открытие и поддержка юных дарований. С этой целью мы основали интернациональный конкурс, который был сознательно назван Klavierpodium der Jugend. Концертный подиум как место встречи, а не площадка для конкурентной (часто негативной) борьбы. Подиум как мир диалога, в котором каждый имеет право на свое место. Подиум, в конце которого почти каждый обретает (пусть и небольшое), но признание».*

Надо сказать, организаторам это удалось создать в полной мере. Такую благодетельную атмосферу редко встретишь на конкурсах. Почти

все участники играют, музицируют раскованно и с большим удовольствием. И практически без срывов. Может быть, потому, что изначально в условиях Подиума-конкурса заложены принципы справедливости и равноправия. В заявке не указываются ни имя педагога участника, ни прежние лауреатские звания — все эти факторы, как известно, в значительной степени влияют на решения жюри. Замечательно, что отсутствует анонимная система выставления баллов, которая по мнению организаторов носит в большинстве своем предвзятый и часто бездушный характер. Подобная система нередко создает нездоровую атмосферу среди участников, родителей и педагогов, сравнивающих в ажиотаже десятые доли выставленных баллов. Члены жюри на Подиуме высказывают свое аргументированное мнение в открытом обсуждении. Характерно, что присуждение призов на Подиуме единогласное. Достаточно лишь одному из членов жюри выразить сомнение, как Приз не присуждается. Интересно, что независимо от главного профессионального жюри, куда входили за 20 лет известные



Участники заключительного концерта с членами жюри. «Хубертус-Зал», замок Нимфенбург, Мюнхен.

музыканты из Германии, Австрии, Франции, Америки, России, Японии, Норвегии, Италии, Израиля и других стран, работает как правило еще и молодежное (лауреаты прежних конкурсов), а также и медиажюри (представители концертных организаций и агентур, прессы, музыкальной общественности). Все это придает юным участникам дополнительный шанс быть замеченными. Не говоря уже о признании публики, которая также присуждает свои призы.

Каждый участник выступает с программой по собственному выбору: это позволяет выявить наиболее сильные и характерные стороны музыкального дарования. Поэтому репертуар в целом — очень разнообразен. Радостно, что на Подиуме встречаются программы, посвященные, скажем, только произведениям Баха, или Метнера,

или современным композиторам. Существенно и то, что каждый из прошедших Подиумов был сфокусирован на творчестве какого-либо композитора или на определенном жанре (в этом году — на вариациях). Каждый участник, помимо свободной программы, должен исполнить одно из обязательных сочинений, что придает Подиуму в целом (учитывая разный возрастной уровень участников от 5 до 25 лет) просветительскую окраску. Кроме того, исполнение обязательных сочинений предполагает определенный уровень, когда недостаточно подготовленные пианисты самоустраиваются от участия. Надо сказать, что общий уровень участников был удивительно высоким во всех возрастных категориях. Может быть, именно поэтому жюри так и не присудило на XIX Клавирподиуме высшую награду

— «Мраморную клавишу». Ее обладатель должен быть абсолютным и безоговорочным творческим победителем, не вызывающим сомнения ни у жюри, ни у публики, ни у других участников. Но поскольку таковых было минимум трое, а «Мраморная клавиша» по условиям присуждения — одна. Словом, за 19 конкурсов высшая награда была вручена только восемь раз.

Раз уж мы говорили о призах, то следует признать, что мюнхенский Подиум — это, конечно же, и конкурс со всей соответствующей атрибутикой: призами, волнением, надеждами и разочарованиями. Но и в этом смысле он имеет свой неповторимый профиль. Он совершенно лишен коммерческой ноты, все призы исчисляются не денежными суммами, а подчеркивают творческий характер выступлений, особенности

дарования юных музыкантов. Вот их названия: «Виртуоз 2019», «За лучшее исполнение классического произведения», «За красивый звук», «За творческую дерзость», «За лучшую поэтическую интерпретацию», «За лучшую романтическую интерпретацию», «Надежда»... Практически учредителями Призов может стать каждый. Нет разграничений на первые, вторые, третьи места, а просто лучшие из каждой группы становятся лауреатами, равные среди равных. Наиболее ожидаемые призы — приглашения на выступления в различных залах Германии, Вены, Парижа, Москвы, Бергена, Будапешта, Праги, участие в мастер-классах и фестивалях. Их получают не только лауреаты, отмеченные жюри.

Подиум — один из редких конкурсов, присуждающий приз «Диалог»: за лучшую педагогическую работу и творческий союз ученика с учителем. Причем вначале отмечается педагогическая работа с тем или иным участником, и лишь затем становится известным имя педагога. Таким образом Подиум постоянно открывает и отмечает педагогические дарования, подчеркивает наиважнейшее значение и роль педагога-наставника в творческом становлении музыканта. В 2019 обладателями этого приза стали профессор Санкт-Петербургской консерватории **Александр Сандлер**, профессор Высшей школы музыки им. Эйслера в Берлине **Бригитта Волленвебер** и преподаватель, заведующая отделом концертмейстерского класса МССМШ им. Гнесиных **Марианна Шалитаева**.

Неудивительно, что мюнхенский Клавирподиум приобретает все большую известность в мире. Участники едут из далеких Австралии, Вьетнама, Малайзии, Мексики, не говоря уже о юных музыкантах из так называемых «фортепианных держав»: Австрии, России, Франции, Японии, Италии, Китая, Южной Кореи, США...

Философия Подиума стала исподволь распространяться по миру. Вначале некоторые аспекты замысла спонтанно оказались востребованными на отдельных конкурсах, а затем появились и конкретные предложения о сотрудничестве. Сталкиваясь с заманчивыми, но на деле довольно прозрачными попытками слияния отдельных принципов мюнхенского Подиума с традиционными параметрами музыкальных состязаний (с обязательным привлечением «нужных» людей и административно-коммерческого ресурса), его основатели отказывались от подобной «ко-продукции». Это очевидно грозило поглощением и растворением их индивидуального и успешно апробированного концепта в силках усредненного коммерческого конкурсного гешефта.

Основатели Подиума упорно вынашивали свою изначальную мечту: создание в разных странах своеобразных побратимов-подиумов, которые последовательно бы отражали реальное бытование фортепианного (и не только) исполнительства и педагогики в различных номинациях.

И это постепенно удалось: вот уже несколько лет как существуют номинация «фортепианный ансамбль» в Чехии, номинации «вокал» и «искусство фортепианного аккомпанемента» в Израиле, номинации «фортепианная композиция и импровизация» в России. Готовится открытие Подиума в номинации «камерная музыка с фортепиано» в Вене. Все эти Подиумы не близнецы, а творчески самостоятельные музыкально-фестивальные празднества. Объединяет их лишь общая некоммерческая концепция воодушевленности, заинтересованности, атмосфера творческого равноправия и любви к музыке. ■



Макс ПЕРЕЛЬШТЕЙН



Людмила Диденко-Гурарий и Семен Гурарий



Мария Юдина Юбилейное издание

Фирма «Мелодия» выпускает антологию записей Марии Юдиной на CD, а также в цифровом формате. В юбилейный год будут отреставрированы все записи великой пианистки, хранящиеся в архиве. Слушателям станут доступны шесть томов собрания — более 35 часов звучания. Первый том посвящен творчеству Баха, он выходит одновременно с антологией. Позже выйдут записи сочинений венских классиков, романтиков, русских классиков, композиторов XX века. Наряду с И. Стравинским, Д. Шостаковичем, П. Хиндемитом будут представлены интерпретации произведений А. Волконского, К. Сероцкого, В. Лютославского, Э. Кшенека, В. Шапорина, А. Онеггера, Б. Бартока, Б. Мартину и других.

Антология из 10 дисков — это большая часть дошедших до наших дней студийных и концертных записей Марии Юдиной 1948–1969 годов из архива «Мелодии». Наиболее известные ее интерпретации («ХТК» Баха, сонаты Бетховена, экспромты Шуберта, сочинения Моцарта) соседствуют с пианистическими раритетами XX века (Прелюдия и fuga Глазунова, «Вещи в себе» Прокофьева, «Вариации на тему Паганини» Лютославского). Впервые публикуются ее записи «Musica stricta» Андрея Волконского — сочинения, с которого началась история отечественного музыкального авангарда (автор посвятил его М. Юдиной); «Вариаций» Веберна, Прелюдий ор. 11 Скрябина. Настоящим открытием для слушателей станут концертные записи баховских прелюдий и фуг с концертов 1950 года, посвященных памяти великого кантора. «Бонус» комплекта — Первый концерт Чайковского, записанный на гастролях в Киеве в 1954 году с Госоркестром Украинской ССР под управлением Н. Рахлина. ■



Шостакович играет Шостаковича

Предлагаемое собрание — уникальная коллекция фонодокументов, зафиксировавших игру гениального композитора. Главный бонус комплекта — «домашняя» запись скрипичной сонаты в исполнении автора и Давида Ойстраха. Несомненный интерес вызовет Десятая симфония в переложении для фортепиано в четыре руки, записанная в ансамбле с выдающимся композитором Мечиславом Вайнбергом.

Концерты, камерные ансамбли и вокальные циклы Шостакович записывал с участием крупнейших музыкантов XX века: Даниила Шафрана, Нины Дорлиак, Зары Долухановой, Алексея Масленникова, Максима Шостаковича и Квартета имени Бетховена.

CD 1. Из цикла «24 прелюдии и фуги», ор. 87: №№ 1, 4–6, 8, 12–14, 16, 20. **CD 2.** Из цикла «24 прелюдии и фуги», соч. 87: №№ 22–24. «Детская тетрадь», ор. 69. «Три фантастических танца», ор. 5. Полька из балета «Золотой век», соч. 22. Из цикла «24 прелюдии», ор. 34: №№ 8, 14, 15, 17–19, 24. Концерты № 1, 2 для фортепиано с оркестром. **CD 3.** Соната для виолончели и фортепиано, ор. 40. Соната для скрипки и фортепиано, соч. 134. Концертино для двух фортепиано, ор. 94. **CD 4.** Трио № 2 для фортепиано, скрипки и виолончели, ор. 67. Квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели, ор. 57. **CD 5.** «Из еврейской народной поэзии», вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора в сопровождении фортепиано, ор. 79. Симфония № 10, соч. 93 (авторское переложение для двух фортепиано)

Записи 1946–1968 гг.. ■



Людмила Берлинская Reminiscenza

Релиз второго сольного альбома Людмилы Берлинской «Reminiscenza» с сочинениями Бетховена, Метнера, Шумана и Равеля вышел на «Мелодии» два года назад. О своем диске Берлинская пишет так: *«Мелодия» дала мне редкую возможность собрать воедино сочинения, особенно важные и дорогие для меня. На первый взгляд выбор слишком разбросанный. Но если присмотреться, то есть логика: два цикла из восьми пьес каждый и две сонаты. Я назвала этот диск «Reminiscenza» не только по названию сонаты Метнера. Но главное потому, что каждое из этих сочинений важно и дорого для меня.* Этот альбом — посвящение памяти Валентина Берлинского, Святослава Рихтера, Юрия Борисова, Антона Маталаева; а также выражение чувства глубокой благодарности Анне Павловне Кантор, Михаилу Сергеевичу Воскресенскому, Артуру Анселю и Маше Маталаевой. В январе 2018 г. он был удостоен награды «Сhoc» французского журнала *Classica*.

«Reminiscenza» предстает и как очень личный дневник пианистки, и как искренний, доверительный разговор со слушателем. Тридцатая соната Бетховена E-dur op. 109 — сочинение, в котором красота оказывается словно погруженной в собственную глубину. В интерпретации пианистки живая, несколько нервная ритмика основной темы первой части сообщает музыке нечто шумановское, но не лишенное при этом утонченности и изысканности галантного стиля XVIII столетия. Во второй части сонаты неистовая страстность и яростность тарантеллы подчеркнуты упругим, пружинистым ритмом и артикуляционной точностью. Владение Людмилы Берлинской различными градациями piano, создающими особое эмоциональное напряжение, вновь рисуют перед слушателем фантастические, эмоционально смягченные образы Шумана.

Финальные вариации Тридцатой сонаты в интерпретации пианистки отличает столь трудно достижимая в лирике благородная и строгая простота. В связи с этим нельзя не вспомнить Арию и вариации из генделевской клавирной сюиты E-dur. В первой вариации мелодия свободно парит в высоком регистре, некоторая общая колористическая приглушенность и матовость, характерные для всей сонаты, сменяются кристальной звуковой ясностью. В третьей вариации, напоминающей баховскую инвенцию, обращают на себя внимание едва заметные микроцезуры, благодаря которым, преисполненная энергией, музыка становится еще более рельефно очерченной и «говорящей». Такое прочтение, безусловно, заставляет вспомнить об основах барочной риторики. Возможно, несколько менее убеждает финальная шестая вариация. Однако такая трактовка — в отсутствии ярко выраженной кульминационной зоны остинатного доминантового h, переходящего в пульсирующую трель, как бы в «рассеивании» ее и уходе «в никуда» — имеет право на существование. Как тихая радость, умиротворение, которые человек способен испытать от прикосновения к тайнам бытия природы, чувства слияния и растворения в ней.

«Соната-воспоминание» является одним из наиболее часто исполняемых сочинений Метнера. Сегодня вполне правомерно говорить об определенном «ренессансе» по отношению к творчеству этого композитора и даже о постепенном формировании исполнительской традиции. Интерпретация Л. Берлинской, безусловно, заслуживает особого внимания. Ей неоднократно приходилось слышать это сочинение в исполнении Святослава Рихтера, в том числе, находясь с ним рядом на «Декабрьских вечерах». Казалось бы, не испытать влияния рихтеровской гипнотически суггестивной нарративности невозможно. Однако этого не происходит: трактовка Берлинской личностна и самостоятельна. Если Рихтер подчеркивает в большей степени монолитность и цельность формы, а также процессуальность развития музыки, то Берлинская прежде всего исходит из метнеровского принципа больших подробностей в однородности. В частности, ощутимо контрастной является уже сама главная партия, состоящая из двух элементов. Второй из них пианистка заостряет, делая более характерным и волевым. При этом благородство и сдержанность в проявлении эмоций, интеллектуальная насыщенность, бережное отношение к звуку — по-прежнему остаются основными приметами этого исполнения. Тема вступления сонаты приобретает значение символа не только в рамках одного сочинения, но и становится объединяющей для всей концепции программы диска. Ровный ритмический рисунок создает ощущение мерности и покоя, будто бы бесконечно кружащегося веретена. Гибкое tempo rubato Берлинской дает возможность ухода от излишней строгости метра без нарушения движения к логически выверенным вершинам. Форма «Сонаты-воспоминание» выстраивается

у нее к двум главным кульминациям. Первая из них в разработке отличается почти рахманиновской импровизационной свободой, вторая исполнена пианисткой будто бы с некоторой усталостью, внутренним смирением, логично приводя вновь к теме вступления. Однако завершение сонаты у Берлинской происходит неожиданно, словно обрывается на полуслове, к чему слушатель оказывается не вполне готов. Но повторяемость и декларативная простота этой темы рождает эффект длительного и постепенно отстранения. Музыка продолжает звучать внутри нас и тогда, когда уже не звучит.

Тем более внезапным является вторжение «Крейслерианы» Шумана — одного из наиболее загадочных сочинений немецкого романтика. Пожалуй, ни одна из многочисленных (при том убедительных!) ее интерпретаций не может быть признана неким устоявшимся «хрестоматийным» эталоном. Многовариантность трактовки «Крейслерианы» рождает ее неуловимость и оставляет всегда больше вопросов, чем ответов. Людмиле Берлинской в значительной степени оказывается чужд экзотически-чувственный подход, который здесь вполне ожидаем. Она тонко избегает строго очерченного, «инерционного» деления на две основные сферы (как известно, нечетные номера — условно «флорестановские», четные — «эвсебиевские») и подчеркивает другой аспект этого сочинения, а именно — философский. В «Крейслериане» Берлинской ощущается замороженность категорией времени, словно пришедшей от многотомной эпопеи Пруста или «Волшебной горы» (1912–1924) Томаса Манна. Возведенное в некий абсолют, оно идет медленно, но неумолимо; дробится, но собирается и облекается новыми смыслами почти на грани своего распада. Таким образом, сама форма «Крейслерианы» становится у пианистки более хрупкой и уязвимой, но в настоящем случае это не является недостатком. Кажущаяся неопределенность и обманчивая зыбкость формы подчеркивают изменчивость, субъективность и непредсказуемость — стилевые доминанты музыки Шумана. В своей интерпретации Людмила Берлинская почти не выходит за пределы динамики *mf*, что может, на первый взгляд, казаться не совсем убедительным и нивелирующим значимые контрасты. Творческий поиск пианистки в большей степени сосредоточен на различных градациях *piano* и *pianissimo*. В этом отсутствует малейший намек на столь распространенную сегодня внешнюю эффектность, на «звук ради самого звука». Лишь деликатное предложение своему собеседнику больше вслушаться. Необычное интерпретационное решение Берлинская предлагает в среднем разделе первой части «Крейслерианы». Она играет его, ясно артикулируя, почти без использования правой педали, неожиданно отдавая дань традициям французских клавесинистов и предвосхищая неоклассицистские опусы Равеля. Так, в каждом

из представленных на диске сочинений разбросаны отдельные исполнительские «жемчужины», которые «арочным» принципом объединяют в одно целое стили столь разных авторов без ощущения избыточности и пестроты.

Завершают программу «Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля — изысканная сюита из восьми вальсов. Чуткий слушатель, зная «скрытую» программу равелевского цикла, впоследствии оркестрованного самим композитором для балета «Аделаида, или Разговор цветов», возможно, вновь проведет параллель с Шуманом. Фабула «Вальсов» через «Аделаиду...» оказывается близкой шумановским «Бабочкам» и некоторым эпизодам неоконченного романа Жан Поля Рихтера «Озорные годы» (1804–1805). Подвижная грация, ритмическая порывистость, утонченность линий у Берлинской не тождественны капризной и случайной импровизации, которая была бы стилистически не совсем точной и убедительной, но которой легко можно было бы увлечь слушателя-неофита. Ее исполнение отличается одновременно органичной выверенностью, но свободной непринужденностью; естественной простотой и тонким, немного лукавым, но не показным остроумием. Все это помножено на высокий уровень профессионального мастерства. Отдельно хочется отметить продуманную работу пианистки с педализацией. В частности, большая кода восьмого вальса на выдержанном тоническом (условно) органном пункте *g* требует владения всеми ее типами: от градаций полу- и четверть-педали до тончайшей педальной вибрации. Равелевский цикл в интерпретации Людмилы Берлинской предстает перед слушателем как ускользающие аллюзии на вальсы или лендлеры Шуберта (пятый и третий номера цикла), блестящий венский вальс (седьмой номер) и большой Вальс самого Равеля (первый номер, кульминация седьмого). Еще более глубокое погружение и утверждение магистральной «ретроспективной» идеи всей программы диска слушатель находит в восьмом вальсе — эпилоге цикла, который воспринимается как «воспоминание о воспоминании». Но что остается после? Лишь светлая, ангельская улыбка печали сквозь почти уже невидимые этому миру слезы. ■



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница Нижегородской консерватории.



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.

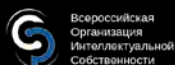
IPChain — это:

- 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

