

РiаноФoрyм

№ 4 (40) 2019 (12+)



Константин Емельянов:

«Исполнители — просто слуги музыки,
которая всех нас переживает»

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2018 год

PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Фото на обложке Юрий Богомаз

Рiанофорум

№ 4 (40), 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

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 77-77125, дата
регистрации изменений
06.11.2019

Журнал выходит с 2010 г.

Тираж 3000 экз.



«За фортепиано». Джрдж Эдмонт Батлер, 1915.



Стр. 94

СОДЕРЖАНИЕ

4 ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Магия 24: полифоническое преломление

18 ПЕРСОНА

Константин ЕМЕЛЬЯНОВ: «Виноват всегда исполнитель...»

34 СОБЫТИЕ

Современность Михаила ПЛЕТНЕВА: «Мосты, перекинутые к невидимому берегу»

38 ФЕСТИВАЛЬ

«Раритеты фортепианной музыки»: в стороне от мейнстрима

44 КОНЦЕРТ

Андрей ГУГНИН: Бетховен и Шопен

46 ПЕРСОНА

Лесли ХОВАРД: «Поиски забытой музыки для меня — привычное дело»

58 ФЕСТИВАЛЬ

«Лики современного пианизма»–2019

69 ПЕРСОНА

Анна ЗАСИМОВА: «Все интересные проекты возникали как следствие моих записей»

80 ПАМЯТНАЯ ДАТА

Год Клары Шуман

86 КОНКУРС

Образ Бузони как символ культурного диалога

88 КНИГИ

94 ЗВУКОЗАПИСЬ

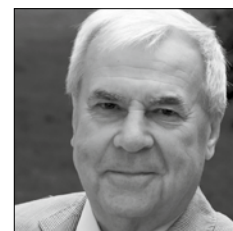
Международная премия «Чистый звук»



Магия 24 — полифоническое преломление

В № 2 журнала «PianoФорум» за 2019 год была опубликована статья под тем же заголовком — «Магия 24», где я пытаюсь уяснить причины столь яркого торжества осознания прихода к «новой тональности» именно в русской музыке. 24 прелюдии для фортепиано Д. Д. Шостаковича 1933 г. и В. П. Задерацкого 1933–34 гг. — не случайные и не «инерционные» явления (после Шопена, Скрябина, Рахманинова). Это декларация нового «чувства тональности» и принципиального поворота к тональному мышлению после яркого периода «авангардных» обретений. Подобный поворот связывался и с компенсаторной функцией искусства в ситуации нарождающегося тоталитаризма, с общей (суммарной) тенденцией неоклассицистских устремлений и вообще с настойчивыми призывами к «демократизации» музыкального языка в условиях гегемонии песенного жанра.

Актуализация памяти о первом мировом опыте охвата 24-х высотно-тональных позиций и возрождение жанра прелюдии и фуги — этот вопрос оказался в центре именно русской творческой практики. Пауль Хиндемит в своем опусе под титулом *Ludus tonalis* 1942 г. лишь косвенно отражает бессмертный образ «Хорошо темперированного клавира» (ХТК), но фиксирует главенствующую роль полифонии в музыкально-творческих тенденциях XX века. Обращение к исконной баховской идее полнотонального цикла в ее начальном жанровом воплощении в условиях своеобразного ренессанса полифонического мышления первой половины XX века сегодня воспринимается как естественное явление. Но сам факт обращения к жанру прелюдии и фуги в его полнотональном циклическом воплощении после полуторавекового забвения требует осмысления. Да и вопрос о том, почему это случилось именно в русской музыке



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

и какова философия жанра, осмелившегося возродиться более чем через 200 лет после баховской формулы тонального круга, тоже не снят с повестки.

Этот последний вопрос — в сущности первый. И связан он прежде всего с самим жанром прелюдии и фуги, с его послебаховской историей. Французский композитор

Сезар Франк, большую часть жизни выполнявший функции церковного органиста, создал в 1884 г. блистательное сочинение для фортепиано под титулом «Прелюдия, хорал и fuga». Известно, что Франк был феноменальным мастером импровизации, при этом его импровизации чаще всего превосходили хоральное провозглашение, в которое была вовлечена вся община. Лист утверждал, что искусство Франка-импровизатора достойно сравнения с Бахом. Быть может, Франк, соединив прелюдию с хоралом и фугой, обнажает некую пра-форму, родившуюся в лоне церковной службы, когда некая *praeludium* тонально превосходила общинное обращение к хоралу. Фуга, создававшаяся, по словам Александра Должанского, в форме «тезиса с доказательствами», могла укрепить и закрепить «тезис» хорала наподобие знака *credo*. Хорал — идея, прелюдия — подготовка явления идеи, fuga — внушение в контексте обсуждения тезиса.

Такая практика вряд ли была широко распространена, поскольку подразумевала высочайший уровень мастерства органиста. И уж, конечно, не одна лишь секуляризация церковной практики породила жанр клавирной прелюдии и фуги, когда из триады вычитался хорал, результатом чего явился устойчивый тип диптиха. Все дело в жанре прелюдии — определенного типа музицирования, родившегося в конце XV столетия еще в лютневой практике как сольное предвосхищение ансамблевой композиции, как предваряющая пьеса типа импровизации, настраивающая тональность. Очевидно, сочетание импровизации (квази импровизации) и конструктивно выраженной формы символизировало некий процесс «движения мысли». Прелюдия и fuga в этом смысле представляются идеальными частями диптиха, в котором сама идея ступенчатого *перехода* от свободно

регламентированной формы к четкой конструктивной тезисности, афористичности высказывания — переход целесообразный, как целесообразна организация, приходящая на смену определенной стихийности. Циклическая форма подобного рода со ступенчатым переходом от одного типа мышления к другому по принципу смены состояний (конструктивно и эмоционально выраженных) возникла (предположительно) вне пределов какого-либо из видов литургической практики, но прагматика тонального упреждения хорального (общинного) провозглашения сказала свое слово. Родается жанр хоральной прелюдии и особая форма — fuga на хорал.

Циклический жанр клавирной прелюдии и фуги — результат интеллектуально-творческой селекции, некоего обобщения многократно выраженной предшествовавшей практики. Совершенствование клавирина, распространение этого инструмента дворцов, салонов и богатых домов вело к зарождению секуляризованных инструментальных жанров. Прелюдия и fuga — жанр, воспринятый как идеальный продукт времени. Сочетание конструктивно непредвзятой формы и конструктивно организованной фуги стало закрепленной в практике устойчивой циклической композицией (наряду со старинной сюитой танцев и циклами партит). Мысль о том, что прелюдия и fuga — некий барочный аналог сонатно-симфонического цикла эпохи классицизма вряд ли оправдана. Хотя бы потому, что в барочной практике привлекались и другие циклические формы, не уступавшие по значимости прелюдии и фуге. Да и сама прелюдия могла заменяться фантазией, токкатой (что не меняло главной идеи первой части диптиха — непредуказанного единым теоретическим канонем «интонационного сюжета»). Барочный диптих — сомкновение двух типов *мышления*:

фантазийного и конструктивного. Классицистский цикл, по остроумной мысли Марка Арановского, — условно образная череда *ролевых* функций человека: *homo agens* (человек действующий), *homo sapiens* (человек размышляющий), *homo ludens* (человек играющий), *homo communis* (человек общения).

Случилось так, что в музыкально-исторической жизни именно прелюдия и fuga закрепились как первейший символ инструментальной культуры эпохи. ХТК Баха сыграл свою роль, утвердившись в центре педагогического репертуара. Этот тип циклической композиции зарождается в эпоху господства новой инструментальной полифонии, отличной от строгого вокального контрапункта эпохи высокого ренессанса. Это время зарождения и всевластного укрепления гармонии в ее функциональном движении, определяющем новое понятие «гармонической тональности», время возникшей гомофонии, устремленной к слиянию с полилинейной роскошью полифонического насыщения форм. Это время возникновения гомофонно-полифонических структур, смешанного (фазового и гомофонного) синтаксиса, и форма полифонической прелюдии идеально отвечает установившейся тенденции. Со своей стороны, fuga, сохранив непререкаемый примат линейно-полифонического развертывания, двинулась (по сравнению со старым ричеркаром) в модуляционное пространство, утвердив каденционно-гармоническое членение одним из определителей формальной структуры. Тональность утверждает себя и познается в двух генеральных наклонениях — мажорном и минорном, но это уже тональность, обогащенная хроматикой на фундаменте диатоники. Это последнее обстоятельство — знак баховской эпохи, возможно, единственный знак, преодолеваемый в мышлении XX века, когда 12-звучное насыщение ткани несет в новой,

теперь уже «ладо-тональности», чувство паритетности базовых (диатонических) и (в прошлом) альтерированных «хроматических» ступеней.

И. С. Бах оказался завершителем и провозвестником одновременно. Это его дважды 24 экспозиции тонального круга, еще не осознанного как «квинтовый круг», стали своего рода манифестом эпохи, бессмертной апологией 12-тоновой (у Баха — хроматической) шкалы высотных позиций уже в тонально-гармоническом мышлении. Базовые мажорные и минорные наклонения определили возможные тех самых 24 вариантов (а в итоге — 48) образных оттенков каждой тональности. Второй том ХТК не в последнюю очередь понадобился ему для демонстрации пластичности смысловых (и красочно-колористических!) воплощений тональной системы, осознанной им как некая целостность универсальной значимости.

XIX век отстраняет практику первой половины века XVIII. Творческое мышление предлагает новый перечень жанров и форм. Прелюдия, обретающая строгие очертания в структурах уже собственно гомофонных (а не гомофонно-полифонических), мыслится вне связи с фугой (Шопен), а fuga оказывается поглощенной более крупной формой и новой сонатно-симфонической цикличностью (Бетховен, Лист, Брамс...). И только на исходе первой половины XX века великая баховская идея возвращается. Несколько причин обусловили это явление. Первая — новый расцвет и новая жизнь полифонии уже в самом начале XX столетия. И здесь русская музыка обнаруживает определенное лидерство. В этом смысле особая историческая роль принадлежит Сергею Танееву — автору фундаментальных теоретических трудов по полифонии строгого письма и имитационно-канонической технике. Влияние Танеева сказалось

на представителях и московской, и петербургской композиторских школ. Танеев предсказывает: «для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм»¹. Музыку своих современников он считает уже преимущественно контрапунктической. Стремительное накопление музыкально-грамматических новаций в первые десятилетия XX века напрямую связано с мощным возрастанием роли полифонического начала. Полифония вторгается в структуры форм, служащих задачам и принципам симфонизма на высшей ступени его развития, становится всепроникающей, меняя контуры камерных жанров. В этой ситуации поворот внимания к великой полифонической эпохе барокко, к эпохе Баха, к его идеям и формам становится естественным. Первым, кому пришла мысль о возрождении жанра прелюдии и фуги, был Александр Глазунов, друг Танеева, ставший предвестником дальнейшего движения в этом направлении русской музыки. Его первая (фортепианная!) Прелюдия и fuga op. 62 создана в 1899 г.

Немецкая музыка не могла остаться в стороне от рождающейся тенденции, вызывающей к стилистике с префиксом *нео-*. Макс Регер был первым, создавшим блок из шести клавирных прелюдий и фуг (1907 г.), в этом смысле опередив Глазунова, создавшего свой op. 101 из четырех прелюдий и фуг в 1918 г. Следующим, запечатленным в истории искусства, стал упоминавшийся цикл Пауля Хиндемита *Ludus tonalis*. Созданный в 1942 г., он был воспринят как отражение (но только отражение!) великой идеи Баха, поскольку объял лишь 12 высотных позиций в мажоро-минорном

¹ С. И. Танеев. Вступление к «Подвижному контрапункту строгого письма». Лейпциг, 1909, с. 6.

синтезе и предложил слитное продвижение прелюдий-интерлюдий-фуг в неразрывной циклической композиции. Справедливо предположить, что мысль о полифоническом цикле явилась Хиндемиту из глубины его многогранной композиторской практики — как обобщение фундаментальной особенности стиля. Но не одна лишь полифоническая природа его мышления стала причиной рождения цикла совершенно индивидуальной конструкции. *Ludus tonalis* можно перевести по-разному, включив в перечень возможных толкований и «игру с тональностями». Хиндемит назначает свой «тональный круг»: если от С — расходящиеся квинты (G – F), расходящиеся терции (A – E – Es — As), расходящиеся секунды (B – D — H — Des) и тритон Fis. Постлюдия — ракоход и зеркало Прелюдии (вдвойне обратимый ход). Словом, — «игра»... Однако игра с тональностями для Хиндемита означала еще и совершенно новую оценку прежде всего гармонических норм полифонии как таковой. В этом смысле *Ludus tonalis* можно признать одним из «манифестов» XX столетия, обозначившим важный вектор в сумме стремлений под знаком *нео-*.

Необарокко. Самостоятельная ветвь суммарного неоклассицизма, захватившего умы творцов второй четверти XX столетия? Пожалуй. Но выражена она оказалась ярче всего именно в русской музыке.

Даже *Ludus tonalis* был создан позже первого в творческой практике XX века собрания прелюдий и фуг во всех тональностях опять под покровом магической цифры «24». Баховская идея в полном своем виде и столь же радикально обновленная в части образно-семантической трактовки и музыкально-грамматических оснований была воссоздана в 1937–39 годах русским композитором, учеником С. Танеева, Всеволодом Петровичем Задерацким, безвестным

в пору своей жизни (1891–1953) и получившим признание лишь в XXI столетии. Он был первым, кто вернул барочный (в определенном смысле, символический для своей эпохи) жанр в тональное пространство, обозначенное цифрой «24», не отказавшись от прелести различий мажора и минора в квинтовом круге обновленных тональностей, структура которых вышла за пределы семиступенной диатоники.

Непостижимым образом созданный в условиях колымского каторжного лагеря системы ГУЛАГ, цикл Задерацкого оставался безвестным на протяжении 70 лет. Он не мог ни на кого воздействовать и быть оцененным хотя бы как прецедент. Тем более знаменательно обращение к идее полнотонального собрания прелюдий и фуг Дмитрия Шостаковича. Это случилось несколько позже, в 1951 г. Долгое время знаменитый ор. 87 считался первым в истории XX века опытом возрождения жанра и вообще баховской идеи. И в плане исторической инерции это действительно было так. Именно этот цикл породил творческий интерес к жанру, воспринятому (через блистательный опыт Шостаковича) как жанр вполне современный. Циклы Щедрина, Бибика, Слонимского, Флярковского и других композиторов возникают, что называется, «по стопам» Шостаковича, порождая жизнь жанра в классическом цифровом объеме. Последующие циклы утверждали незатухающую приверженность тональности, точнее, — некоей суммарной *новотональности*, представленной все в той же баховской системе жанровой экспозиции. Прелюдия и fuga сохранила свою жизнь в творческом пространстве вплоть до последних десятилетий XX века.

Но нас интересуют первые макроциклы, возникшие в середине столетия, несущие в себе обаяние первооткрывательства и осязаемого открытия в возрождении. Циклы Задерацкого



и Шостаковича к тому же самые монументальные и сохранившие присутствие на концертной эстраде. Их сравнение затрагивает различные вопросы структуры тональности, трактовки жанра и вообще характера творческих устремлений времени. Между замыслами (и воплощениями) обоих циклов — дистанция около 15 лет. Но время создания цикла Задерацкого (конец 30-х) и цикла Шостаковича (начало 50-х) — словно две разных эпохи, разделенные роковым партийным постановлением 1948 года. Задерацкий в условиях тюремного заключения чувствует полную творческую освобожденность, вольную разомкнутость фантазии, когда система стилевых ограничений (точнее, — самоограничений) лишена внешних факторов воздействия. Будучи узником, он свободен в творчестве. Шостакович создает свой 87-й опус в ситуации строжайшего идеологического, но главное — стилевого надзора. Он свободен, но замкнут в системе

императивно предписанных *стилевых* ограничений. Оба они совершенно естественно пришли к идее 24-х прелюдий и фуг после собственных творческих опытов экспонирования полного «новотонального круга» в циклах фортепианных прелюдий (соответственно, 1933 и 1934 г.г.). Но в ситуации начала 50-х творческий выбор Шостаковича мог быть представлен как желанный отклик на требуемое: апология тональности как фундаментальной основы мышления — краеугольное условие партийного диктата. В результате ор. 87 Шостаковича гораздо упорядоченнее и классичнее его же дерзновенного ор. 34 (1933 г.). В свою очередь, макроцикл Задерацкого 1937–39 гг. осязательно острее и свободнее его же цикла фортепианных прелюдий, уступающих аналогичному циклу 1933 г. Шостаковича именно в дерзновенности соотнесения с тональной логикой.

Иная картина в сравнении макроциклов прелюдий и фуг Задерацкого

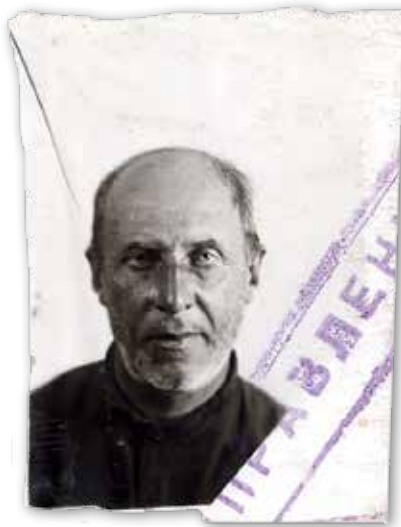


Всеволод Задерацкий. 1953

и Шостаковича. Шостакович создает опус, которому вполне подошло бы название «Диатоническая полифония»². Лишь 2 из 24-х тематических структур в фугах Шостаковича содержат хроматическое напряжение звукосвязей. Тема фуги Des-dur — единственная, содержащая все 12 тонов звукоряда. Хроматически напряженная тема фуги Es-dur содержит всего 7 тонов, но это 7 тонов, выхваченных из 12-тонового звукоряда. Все остальные темы сугубо диатонические: от трех-четырёх-пяти звуков (A-dur, Fis-dur, C-dur) до 8–9 звуков в случае вариантных изменений натуральных ступеней (fis-moll, gis-moll).

Здесь не вредно снова вспомнить бессмертные тома ХТК И. С. Баха. Ясно, что соотнесение диатоники и хроматики в линии для него означает сомкновение разных знаков, разных типов экспрессии — своего рода полисемантическое насыщение линейного процесса. И подобные эффекты строго экономятся. Собственно, экономятся исключительно хроматический эффект. В первом томе ХТК лишь

² Под таким названием уже в XXI веке появляется сочинение композитора Л. Бобылева, представленное на страницах «PianoForum» в разделе «Репертуар» (№ 2 (22), 2015).



ГУЛАГ. 1939

пять фуг содержат хроматическое напряжение в инициальной фазе тем, которое **обязательно** уравновешивается диатоническим кансированием в структуре темы, либо диатоническим противосложением, продолжающим тему в линии. Те, кто хочет убедиться в этом, пусть обратятся к фугам cis-moll, a-moll, f-moll, fis-moll, h-moll I тома ХТК. Это в определенном смысле завет великого мастера, совершенно обратным способом продолженный им во II томе ХТК. В этом собрании прелюдий и фуг вообще нет тем с хроматическими initio. Но так же в пяти случаях диатонические темы фуг получают хроматический противовес либо в структуре самой темы, либо в противосложении (d-moll, As-dur, gis-moll, b-moll, dis-moll).

Если Шостакович, подобно Баху, экономит хроматический эффект, то Задерацкий столь же экономно привлекает строго диатонические структуры. Он **системно** тяготеет к 12-тоновому насыщению тональности (подобно тому, как Шостакович **системно** тяготеет к 7-ступенной диатонике). В фугах полнотонального собрания Задерацкого лишь две темы (a-moll и Des-dur) имеют 7-звучную

диатоническую структуру. Темы фуг D-dur, fis-moll, As-dur, Es-dur, c-moll и g-moll базируются на усложненных ладовых звукорядах (т.е. на индивидуальных ладовых структурах, но с подчеркнuto диатоническим основанием). У Шостаковича всего два таких случая. У Задерацкого — шесть, а всего 8 из 24 с ощутимой традиционно диатонической (хотя и в большинстве расширенной) базой. Остальные темы (а следовательно, и композиционное целое) устремлены к 12-тоновому охвату.

Тут и возникает вопрос о сущности **ново-тонального** мышления и вообще «новой тональности», которую одни называют «хроматической», другие — «12-тоновой диатоникой». Это последнее суждение принадлежит композитору М. Скорик, изучавшему стиль Прокофьева³ и воспринявшему через свой **композиторский** слух опыт преобладания диатонической основы в сложноорганизованном мелосе и фактурно-гармонических структурах Прокофьева. Похоже, Скорик удалось наметить целую тенденцию, по-разному выраженную в индивидуальных стилях.

Однако же наивно полагать, что Шостакович, выступивший радикальным реформатором того, что мы условно называем «чувством тональности» в цикле 1933 г., здесь, в сочинении 1951 г. просто спрятался за «удобной» диатоникой. Он не был бы великим мастером, если бы просто повторил опыт прошлого. Уже в первой прелюдии, предваряющей «белую» фугу в C-dur (это одновременно прелюдия к целому макроциклу), Шостакович намекает, что он не только не забыл о 12-звучном поле современной ему практики, но и о том, что гармоническая вертикаль меняет классическую структуру. Вот фрагмент из первой прелюдии:

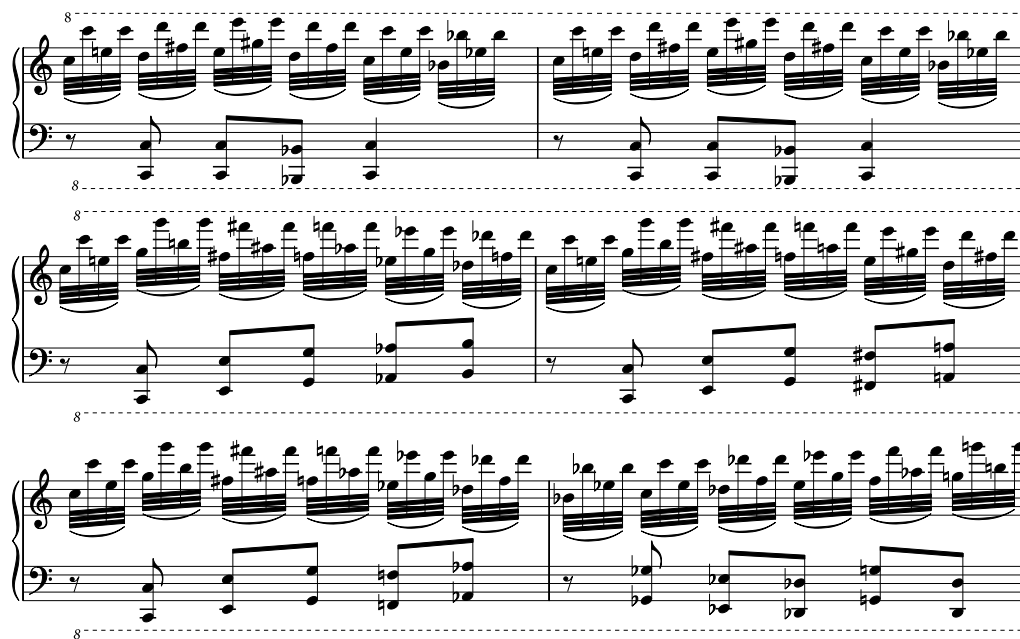
³ См. М. Скорик. «Ладовая система С. Прокофьева». К., 1969.



Последние три такта примера содержат вольное сочетание терцовых и нетерцовых аккордовых структур — сонорно-фонический итог голосоведения и секвенционного хода, но не привычных функциональных связей. Он словно предупреждает: так будет возникать гармония и в фугах — от схождения линий, близко к тому, как было в эпоху ренессанса, но с принципиальными поправками на новое время.

Иное в макроцикле Задерацкого. Со всей очевидностью он пытается синтезировать 12-звучные (потенциально хроматические) и диатонические структуры. Точнее, — синтезировать хроматический и диатонический типы звукосопрежений в едином по существу полисемантическом интонационном пространстве. К чистой семиступенной натуральной диатонике Задерацкий, как говорилось, почти не прибегает. Он тяготеет к полнзвучию, и здесь очевидны отношения трех организующих целостное тональное поле факторов: индивидуально выраженной диатоники, хроматики (как собственно хроматического эффекта) и вкраплений целотонных звеньев (как специфики данного стиля). Все эти факторы к тому же осложнены особой «мерцающей диатоникой», где сосуществуют низкие (высокие) и натуральные ступени лада.

Прелюдия C-dur (№ 1)



Прелюдия к фуге C-dur сразу предлагает своего рода «формулу мышления» композитора. В цитируемом фрагменте (такты 7–12) тональность предстает уже в 12-тоновом виде. Отсутствие полутоновых хроматических связей в ведущей линии басов — типичный способ создания эффекта квази-диатоники. Но самое интересное здесь в структуре фигураций правой руки. Линия скрытого нижнего голоса фигурации в первых двух тактах примера — (b) c d e fis gis — целотоновое следование, превышающее диатонические параметры. Такие вкрапления целотоники — авторский знак, очень характерный и узнаваемый именно как его индивидуальный, отличающий данную стилистику. Переменность диатонических ступеней в басах — также отличительная особенность

Задерацкого. А в 4–5 тактах примера видим абсолютно типичный для его стилистики хроматический «противовес» (ниспадающий ход нижнего скрытого голоса фигурации: g fis f e).

Контрапункт различных ладотональных структур — устойчивая черта его мышления. Вот весьма типичный пример:



В этом фрагменте из Прелюдии D-dur Задерацкий объединяет в контрапункте целотонный линейный ход верхнего пласта (5 звуков) и 12-тоновую фигурацию (с обозначением *sempre staccato*), где прямая хроматика почти отсутствует. Здесь также нечто вроде квазидиатоники. Такая трактовка насыщенных звукорядов в определенном смысле универсальный прием. Шостакович также дает превосходные примеры расширенной диатоники. Его тема фуги gis-moll может служить образцом подобной техники:



Отсутствие тона «до бекар» (четвертая низкая) понятно: энгармонизм с мажорной терцией лада нежелателен. Но варьирование пятой и второй ступеней — активное обогащение и расширение натурального лада. «Тоникальный» фонизм нисходящей сексты gis – h — острый индивидуальный знак темы. В ор. 87 это, пожалуй, единичный пример активного расширения натуральной диатоники. В целом же удивляющее мастерство Шостаковича прежде всего в том, что, ограничив себя и действуя в параметрах строго диатонических звукосвязей, по существу он создает гармонические нормы своего контрапункта, отвечающие представлениям середины XX века. Приведу красноречивый пример из двойной фуги e-moll. В тт. 111–115 — политональные (точнее, полиладовые) стретты в контрапункте двух тем образуют сложное гармоническое построение без вмешательства в натуральные строи диатоники. Совмещение натурального ми минора и лидийского до мажора говорит само за себя.



В отличие от Шостаковича, Задерацкий в большинстве случаев обращается к сложноладовым конструктам. У него мы находим множество примеров не только расширенной диатоники, но и «камуфляжа» хроматики. При этом возникают совершенно индивидуальные мелоконструкции, в том числе, включающие баховские принципы и трактовки хроматики,

«выравнивания» в линии путем чередования хроматических и диатонических фаз развертывания. Вот выборочные примеры такого рода.

а) Тема фуги A-dur; б) тема фуги h-moll.

A

B

Центробежная устремленность 11-тоновой темы (без субдоминанты D) фуги A-dur совершенно нивелирует «чувство тоникальности». Тема обретает летнюю прозрачность, ибо не кажется хроматической. Хроматика в непосредственном своем виде будто спрятана в опорной метрической линии фигураций темы: a – gis – g – ges – (–f – e). Иная ситуация в теме фуги h-moll. Открыто выраженная хроматика ядра темы (вполне в барочном духе) уравновешивается даже не диатоническим ходом, но целотонным (с – d – e – fis – gis в тт. 2–3). Это уже авторский знак, но согласованный с традицией.

Отношения хроматических и диатонических звуковязей выведены Задерацким на уровень подчеркнутой семантической значимости. И выражены эти отношения многогранно как в линейно-мелодических структурах, так и в контрапунктических сопоставлениях (см. в качестве примера тт. 28–41 прелюдии A-dur). В финальном диптихе d-moll эти отношения определяют структуру макроформы двухчастного цикла. В прелюдии появляется хорал. Вот его сугубо диатонический контур:

Именно этот хорал завершает фугу, в основе которой 12-тоновая хроматическая тема:

Нетрудно заметить, что диатонический хорал прелюдии словно стиснут в хроматику фуги. Здесь все интонационные идеи связаны. А баховский завет равновесия хроматических и диатонических звуконапряжений экстраполирован в целостный масштаб циклической композиции.

Итак, отношение к тональности (точнее,— к ладотональности) разное, но у обоих композиторов на фундаменте обновления. В отдельных случаях приемы оказываются схожими: например, та же экстраполяция соотношения диатоники и тотальной хроматики на уровень отношений прелюдия–фуга (см. диптих № 15 Des-dur у Шостаковича). Но в целом Шостакович ищет свой тип гармонических норм, замкнувшись в диатонических строях, словно подтверждая мысль Шенберга о том, что и в до мажоре можно еще многое создать. А вот полифоническая гармония Задерацкого поверена уже 12-тоновым тональным строем. Кажется, что он совершенно раскован и свободен в выборе и вообще гармонический (точнее, сонорно-фонический) эффект ставит вровень с эффектом собственно полифоническим. Для него важно одно: постоянная и ясно ощутимая привязка к тематическому фонду формы. Вот типичный пример его полифонической гармонии, рожденной уже не чистым (по сути — классическим) схождением линий, но поиском собственно гармонического эффекта.

а) Фуга gis-moll, тт.1–5; б) тт. 44–54.

A

B

Подобная фактура совершенно чужда Шостаковичу, который по сути создает камерный макроцикл с двумя буквально взрывными кульминациями симфонического масштаба: диптих e-moll (№ 4) и грандиозный финал всего макроцикла — Прелюдия и фуга d-moll. В центре — еще один экспрессивный хроматический «прорыв» — диптих Des-dur (№ 15) — своего рода золотое сечение макроцикла. Совершенно особняком стоит диптих Es-dur — самая темная страница всего опуса (погружение во мрак), где вторая 12-звучная тема прелюдии политонально предвосхищает тотальную хроматику фуги, тесситура которой лишь в самом конце на мгновение преодолевает верхнюю границу — «соль» первой октавы. Все остальные части этого полнотонального

собрания Шостаковича — сугубо камерные структуры, хотя и разные (контрастные) по динамическому профилю.

Задерацкий в большей мере тяготеет к монументализму симфонического плана. Из 24-х циклов собрания лишь 7 можно признать камерными по признакам внутреннего контраста и семантического объема (D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Ges-dur, es-moll, c-moll). И то с весьма существенными оговорками: в большинстве прелюдий просветленного колорита в средних частях возникают экспрессивные и темные эмоциональные сгущения, а контраст между прелюдией и фугой может достигать полярных значений.

И Шостакович, и Задерацкий берут идею подобного цикла конкретно у И. С. Баха. Шостакович вообще создает свой ор. 87 непосредственно после посещения Баховских торжеств в Лейпциге 1950 года. Под впечатлением именно этих событий рождается цикл, стилистика которого хотя и условно, но может быть обозначена как необарокко, как ветвь уже привычного неоклассицизма. Во всяком случае, цикл Шостаковича ощутимо ближе к устоявшимся представлениям о барочном жанре времен своего зарождения и расцвета, нежели цикл Задерацкого, вобравший и барочные, и бетховенские, и те черты, которые возникли в романтическую эпоху, и новейшие привнесения от автора. Цикл Шостаковича в принципе продолжает все ту же тенденцию, связанную (во многом, конечно, условно) с антиромантизмом. Отсюда классическая «правильность» фуг, строгость и дисциплина форм, экономия средств и графичность голосоведения. Но вся эта внешняя «упорядоченность» пропитана всепроникающими авторскими знаками, неповторимой шостаковичевской окрашенностью. Именно острота «авторского присутствия» придает внутренней природе замысла черты стиливой единичности, без которой уже не мыслится подлинное творческое свершение.

Задерацкий, в отличие от Шостаковича, предстает очевидным неоромантиком, прежде всего, по признакам содержания, а следовательно — выступает подлинным реформатором. Это касается прелюдий, но в еще большей мере — фуг. Все дело в том, что Задерацкий обращается к формам, имеющим остро выраженный вектор динамики. Очевидная направленность к кульминации характеризует и прелюдии, и — особенно — фуги. Ему важно создать акцент на образах, символизирующих сильную и гордую мужественность, монументальность с эпическим и драматическим оттенением одновременно. Это прежде всего «музыка сопротивления» — символ «воли разума», когда даже светлейшие страницы содержат сигналы места и времени создания сочинения.

Шостакович — певец грозного XX века. Для него жизнь — это пылающий очаг. Вскрытие трагической сути эпохи — тема, решаемая не только в его великих симфониях. Но здесь, в сочинении под номером 87 он лишь изредка обнажает энергию протестного осознания трагической напряженности мира. Пламенеющие страницы собственно шостаковичевской экспрессии только в циклах e-moll, Des-dur, Es-dur и, конечно же, в знаменитом финале — Прелюдии и фуге d-moll, своеобразном предвестии Десятой симфонии. Все остальное можно воспринять как поиск некоей «аполлонической красоты» в новом времени. Образы лирические, лиро-эпические, игровые воспринимаются как обретение символов гармонии, уравновешенных пропорций, нового чувства соразмерности на основе старинных предпосылок. Той остроты решения векторно-динамической направленности форм, которой отмечено большинство диптихов Задерацкого, у Шостаковича здесь нет, поскольку весь содержательный ход его макроцикла совершенно иной. В результате некоторые его прелюдии, фуги и целые отдельные диптихи без ущерба можно воспроизвести на клавиатуре: прелюдии a-moll, A-dur, cis-moll; фуги G-dur, E-dur, As-dur; двухчастные циклы D-dur, H-dur, B-dur. Это, конечно, не рекомендация, но предположение. Любопытно, что органные транскрипции некоторых прелюдий и фуг Шостаковича были действительно осуществлены и с успехом исполняемы органисткой В. Н. Бакеевой. Все это говорит об одном: Шостакович ищет здесь близости с эпохой, откуда заимствована идея.

Совершенно невозможно представить возможность какого-либо переложения прелюдий и фуг Задерацкого. Он создает истинно фортепианное сочинение, отмеченное буквально

сверкающими знаками виртуозной концертности. Для наглядности приведем один из великого множества возможных фактурных свидетельств природно фортепианной концертности:
Фуга cis-moll, тт. 39–45.

Тема здесь изложена в типичном для этого сочинения октавном удвоении, а фигуративное (к тому же удержанное) противосложение такого типа невозможно представить ни в барочной практике, ни в фугах Шостаковича.

И Задерацкий, и Шостакович трактуют прелюдию к фуге как гомофонно-полифоническую форму. При этом пианистическая раскованность фактуры Задерацкого, обилие фигураций всякого рода, открытых аккордово-гармонических эффектов не мешают осознанию формы именно как гомофонно-полифонической. И в плане особой значимости полимелодического насыщения фактуры, и в плане синтаксиса. Его фигурации всегда мелодизированы, а синтаксис опирается на фазовый принцип. Но Задерацкий при этом в большей мере тяготеет к репризности (всегда измененной). У Шостаковича 10 из 24 прелюдий имеют возвраты *initio* в значении осязаемой репризы (D-dur, h-moll, fis-moll, H-dur, es-moll, Des-dur, As-dur, f-moll, F-dur, d-moll). Это могут быть срединные и собственно репризные возвраты, либо возвраты в кодах. Но всегда из кратких *initio* сразу прорастает новое продление. По сути подобная репризность — следствие вариационности (чисто полифонической) по методу интонационного прорастания: ab; ac; ad... В сущности, точно так же у Задерацкого, ибо принцип этот принадлежит эпохе барокко. Отличием манеры Задерацкого является привлечение более объемных инициальных построений, приближенных к понятию тематической структуры. Формы (чаще — трехчастные структуры), содержащие выраженную репризность, имеют следующие прелюдии Задерацкого: a-moll, A-dur, fis-moll, E-dur, H-dur, gis-moll, es-moll, Des-dur, As-dur, f-moll, B-dur, F-dur, d-moll. У Шостаковича их было 10, у Задерацкого — 13. И к этим 13 следует добавить формы прелюдий C-dur, cis-moll, H-dur, b-moll, в которых возврат *initio* образует старовариационную форму с обновляемым прорастанием. И у Задерацкого, и у Шостаковича в полифонических прелюдиях мы наблюдаем переосознание форм континуально-эволюционного типа, т.н. форм «сквозного» (интонационно обновляемого) развития, вполне типичных для эпохи барокко. Сегодня подобный принцип формообразования

стал ведущим, но в пору создания циклов он впервые переносится в новую музыкально-грамматическую и интонационную среду.

В собрании прелюдий и фуг Шостаковича отчетливо выделяется особая группа прелюдий, которые построены на контрастном тематическом материале, излагаемом в виде диалога, подразумевающего также и возможный контрапункт тем, но только в самом конце. Таковы прелюдии G-dur, Es-dur, d-moll, c-moll, E-dur. У Задерацкого в его собрании 24 прелюдий и фуг такая диалогическая форма не привлекается. Самое удивительное, однако, что он великолепно представлял подобную форму, но воплотил ее ранее (в основном, в неоимпессионистском ключе) в цикле 24 прелюдий 1933–34 годов. Шостакович в цикле прелюдий 1933 года подобную форму не применяет. Может быть, именно потому, что она интересует его исключительно в контексте жанра *полифонической* прелюдии.

Фуги Шостаковича из собрания оп. 87 описаны многократно. Вообще, этому циклу посвящена обширная литература. Автор настоящих строк в 1969 г. опубликовал исследование еще 1958 года.⁴ Книга А. Должанского, вышедшая в 1963 г., может служить живым путеводителем для всех, кто хочет проникнуть в сущность этого выдающегося опуса⁵. Собрание прелюдий и фуг В. П. Задерацкого совсем недавно явилось в мир концертной и учебной практики. В Берлине в рамках Международной премии Opus Klassik-2018 запись сочинений Задерацкого (и в первую очередь цикл прелюдий и фуг) стала победителем в номинации «Открытие»⁶. И это действительно открытие теперь уже очевидного шедевра.

Тем интереснее сравнивать эти удивительные сочинения, и если говорить о фугах, то различия в подходах здесь обнаруживают себя с максимальной яркостью. Фуги и Задерацкого, и Шостаковича показывают необыкновенное разнообразие образно-смыслового наполнения старинной формы в новых музыкально-грамматических обстоятельствах, помноженных к тому же на колоссальную энергию индивидуально-стилевого оттенения всего, к чему прикосновена сильная творческая мысль. Кажется, что Шостакович устремлен к Баху. На самом деле он устремлен к самому себе, задавшись целью создать некое негласное посвящение Баху. Но посвящение от первого лица, отчего вся сумма авторских стилизованных знаков высвечивается из глубин баховских форм, делая их живой (преобразованной) принадлежностью иной художественной эпохи. Главным «баховским» признаком фуг Шостаковича является строжайшая линейность, лишенная удвоений и любых гармонических «утолщений». Приверженность к неукоснительной линейности означает не только определенный тип фактуры, но и тип динамического рельефа формы, тяготеющей к монодинамическому воплощению, когда кульминарование (если оно вообще призвано) осуществляется за счет тесситурных подъемов, либо с помощью «модуляционной событийности». Открыто векторные фуги — e-moll и d-moll — «симфонические исключения». Конечно, предложения разнообразить динамику приходят к исполнителю как бы от имени самого инструмента. Но и ограничений в этом плане требует именно форма. Настояние на первенстве линейности в новых условиях — залог возникновения отличных от Баха гармонических норм и (одновременно) устремления к ясности форм, не лишенных стереотипа: преобладание трехфазных структур, отказ от контрэкспозиций, мажорные проведения в середине минорных фуг (и наоборот), обязательные стретты в обширной заключительной части, которая нередко является зоной центрального кульминарования посредством обостренной активизации тематического развития. Интермедии — зоны развития тематического фонда, но в случае самостоятельного тематического оформления удержанных интермедий fuga обретает рондальные черты (As-dur, c-moll).

Иная картина в фугах цикла Задерацкого. Во-первых, все они имеют ярчайший вектор динамической направленности. В большинстве случаев это фуги-фантазии, когда кажущаяся свобода целиком подчинена идее «симфонической» направленности к совершенно

⁴ См. В. Задерацкий. «Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича». М., «Музыка», 1969.

⁵ См. А. Должанский. «24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича». Л., 1963.

⁶ Бокс из пяти CD, содержащих исключительно фортепианные произведения В. П. Задерацкого, записан немецким пианистом Яшей Немцовым.

иному конечному результату. Темы фуг Шостаковича более развернуты, чем темы фуг Баха. Темы фуг Задерацкого более развернуты, чем темы Шостаковича. Некоторые из них — своего рода мело-монологи с развитой кодеттой, которая отсекается в имитациях. Вместе с тем, экспозиции в фугах Задерацкого — абсолютно «нормативные» разделы формы, лишь изредка нарушаемые свободными и неожиданными решениями. Экспозиция создает «образ формы», развертывание которой подключает мощную разработочную энергию, кульминации (в том числе, и промежуточные) и разрушение экспозиционной линейности. Тут и кроется главное отличие фуг Задерацкого от фуг Шостаковича: превращение *мелодической* линейности движения формы в *пластовую* линейность. В развивающихся разделах возникают интенсивные разработки, схожие с сонатными, но насквозь полифонизированные. Большие интермедии включают аккордовые пласты, многоголосно организованные «ленты», октавные и вообще всевозможные интервальные расслоения голосов. Зоны остинато, органных пунктов призваны к оформлению массивных кульминаций. Коды нередко провозглашают высшую степень волевого настояния. Зоны «линейной гармонии» чередуются со строго линейным, собственно мелодическим движением голосов, которое периодически восстанавливается (и обязательно — в заключительных разделах формы). В определенном смысле это некий стереотип, и в самом наличии стереотипа — сходство с Шостаковичем. Стретты (и прежде всего — магистральные) — почти обязательный атрибут заключительных частей фуг (подобное и в фугах Шостаковича), после чего (тоже почти как правило) приходит зона высшей активности, исчерпания разработочной энергии. Работа с тематическим ресурсом и классическая (все известные преобразования темы, удержания одного или двух противосложений), и свободная (мотивные вычленения, удвоения в тематических структурах, в мотивных элементах интермедий и пр.).

Определить количество голосов в фугах Задерацкого удастся не всегда. Показатели — экспозиции и магистральные стретты. Но свобода переходов от строгой линейности к пластовым «лентам» позволяет даже в двухпластовом (генетически двухголосном) движении достигать трех-пятизвучных образований в вертикальных структурах. В результате из 24 фуг (условно) четыре двухголосных (E-dur, Des-dur, A-dur, F-dur), 12 трехголосных (G-dur, D-dur, h-moll, fis-moll, gis-moll, Ges-dur, As-dur, f-moll, Es-dur, c-moll, g-moll, d-moll) и 8 четырехголосных (C-dur, a-moll, e-moll, cis-moll, H-dur, es-moll, b-moll, B-dur). Строго линейных (т.е. мелодических) фуг здесь всего пять (e-moll, As-dur, c-moll, g-moll, F-dur — условно). Вспомним: у Шостаковича — все (единственное пластовое движение — в кульминационных подъемах фуги d-moll).

При всей кажущейся стихийности развития в фугах Задерацкого «образ формы» никогда не разрушается. Все ненормативные аномалии естественно вписываются в этот «образ». Более того, автор не просто следит за пропорциями, но демонстрирует совершенство этих пропорций. Критерием может служить знаменитое отношение «золотого сечения» (меньшее к большему, как большее к целому). У Задерацкого шесть прелюдий (C-dur, G-dur, E-dur, H-dur, As-dur, Es-dur) и девять фуг (C-dur, a-moll, D-dur, A-dur, Ges-dur, Des-dur, b-moll, g-moll, d-moll) строго подчинены этому отношению. И здесь поразительное сходство с Шостаковичем. У него 7 прелюдий (a-moll, e-moll, H-dur, es-moll, f-moll, Es-dur, d-moll) и 10 фуг (a-moll, e-moll, D-dur, A-dur, gis-moll, As-dur, es-moll, B-dur, g-moll) так же строго подчинены «золотой пропорции». Подобные сходства можно умножать. Например, у Шостаковича в трех темах фуг (gis-moll, Es-dur, fis-moll) тоника словно камуфлируется другой, «теневого» (но осязаемой) тоникой. У Задерацкого то же самое и тоже в трех фугах (H-dur, As-dur, Es-dur).

Еще в одном (важнейшем!) они совершенно схожи: в создании единства двухчастного цикла. Либо через конструктивную близость тематических структур, либо через прямое интонационное родство, но единство это почти в каждом случае и задумано, и воспринято. Привнесение эпохи симфонизма! И у Задерацкого, и у Шостаковича это либо слышимая схожесть исходных интонаций, либо рождение темы фуги в конце прелюдии, либо ярко зазвучавший, но пока одиноко мелькнувший знак, упреждающий фугу. Задерацкий доходит даже до завершения фуги прелюдией, когда ее материал прорывается в фугу, завершая

диптих (b-moll, Es-dur, d-moll). У Баха в ХТК подобная очевидность интонационной соединенности частей диптиха отсутствует. Иногда «знак единства» спрятан в конструктивных свойствах частей (например, fis-moll из I тома — абсолютное равенство пропорций). Но выход на уровень внушаемого интонационного сходства не допускается.

Еще одно сходство: переменный метр у Шостаковича применяется пять раз в прелюдиях и три раза в фугах. У Задерацкого — 4 раза в прелюдиях и 3 раза в фугах. Но именно ритмическая сторона — одна из основных отличительных черт мышления Задерацкого. Приведу для наглядности лишь один пример — начало прелюдии fis-moll:

The image shows a musical score for the beginning of a prelude in F minor by Zhdanov. The score is in 3/4 time and consists of three systems of two staves each. The first system shows the initial rhythmic pattern with a 3/4 measure in the right hand and a 9/8 measure in the left hand. The second system continues this pattern with various groupings. The third system shows further rhythmic development with complex groupings of notes.

Здесь не только разные размеры в правой и левой руке, но и сменяемая группировка (2 и 3 восьмых) в движении голоса. В ходе формы происходит вертикально-подвижное перемещение и голосов, и метра. Отношение 3/4 на 9/8 также в прелюдиях a-moll, As-dur; отношение 8/16 на 12/16 в фуге F-dur (с вертикальной перестановкой). Но вообще ритмическая игра в сочетаниях линий (пластов) 2 на 3, 3 на 4 и другие варианты полиритмии, прихотливость группировок — все это знаки его индивидуальной манеры. У Шостаковича этого нет, подобно тому, как у Задерацкого нет «диалогических» прелюдий.

Они разные, но они современники.

Первые полнотональные циклы прелюдий и фуг в XX веке оказались по сути вершинами в деле возрождения жанра. Цифра «24» до конца века не покидала внимания творцов и только в наше время окончательно утратила свою магическую символику, уступив место иным фундаментальным основаниям. ■

Константин Емельянов: «Единственный способ подготовиться к сцене — сделать волнение союзником»»

«Тихая суперзвезда» — так Константин Емельянов был назван российской прессой после своего выступления на XVI Международном конкурсе имени П. И. Чайковского, принесшего молодому пианисту III премию, звание Артиста «Радио России» и Приза зрительских симпатий. О счастливых случаях и осознанных решениях в выборе профессии, о педагогическом феномене С. Доренского и созвездии его учеников, о репертуарной стратегии и фортепианном творчестве С. Барбера, об ответственности исполнителя перед композитором, публикой и собой, о молчании пианиста на сцене и мысленной игре, о важности доброты и такта в критике журналу «РiаноФорум» — между сольными концертами в Москве — рассказал Константин Емельянов.



— **Константин, вопрос, который не могу не задать: как изменилась ваша жизнь после конкурса Чайковского?**

— Моя жизнь, действительно, разделилась на «до конкурса» и «после». До участия в Конкурсе имени П. И. Чайковского у меня уже были концерты и приглашения, но понятия личного концертного сезона и плотного графика событий не было. После конкурса началась насыщенная творческая жизнь: приглашения, концерты с разными оркестрами, в разных залах в России и за рубежом и постоянный цейтнот — необходимость учить новые программы, повторять старые... Даже времени отдохнуть после конкурса так и не было. Только появиться три свободных дня, как тут же поступает новое предложение. Все это ново для меня, я только набираю свои «часы налета», но стараюсь радоваться тому, что есть: как говорят, чего хотели — то и получили.

— **И даже сейчас мы беседуем с вами между вашими концертами в Москве: вчера вы играли сольный в Малом зале консерватории, и только закончилась репетиция к завтрашнему концерту в Зарядье.**

— Да. А позавчера я вернулся из Тюмени, где играл с Тюменским филармоническим оркестром.

— **Какое концертное приглашение из поступивших после победы в Конкурсе имени П. И. Чайковского вы считаете самым ярким?**

— Трудно определить, потому что самые приятные впечатления и самое большое ощущение удовлетворения от концерта не всегда случается в лучших залах и крупных городах. Например, я безумно рад, что после конкурса компания Yamaha предложила стать Артистом Yamaha (кстати, на конкурсе я выбрал инструмент именно этой марки), и в следующем году они организуют несколько концертов в Японии для меня. Я очень люблю Японию, впервые побывал там в августе этого года на мастер-классах «Russian Piano School», куда мы летали вместе с моим профессором Сергеем Леонидовичем Доренским, а также с Павлом Тиграновичем Нерсесьяном и Андреем Александровичем Писаревым. Сергей Леонидович ездил туда на протяжении многих лет, затем был долгий перерыв, и в этом году он снова поехал — для японцев это было большое событие. Мне кажется, он чувствовал себя там лучше нас всех, у него не было никакого джетлага. Для меня же это была замечательная возможность позаниматься с моим профессором. Я был под огромным впечатлением от этой страны, это абсолютно другой мир, и я с нетерпением жду моей поездки в Японию в следующем году.

— **Конкурс Чайковского — знаковое событие для музыкантов во всем мире. Для вас Московская консерватория, где всегда проходит это состязание, еще и alma mater: ощущали поддержку «родных стен»?**

— Положа руку на сердце, скажу: у меня не было ожиданий, что я буду даже в финале. Я в принципе такой, как и большинство людей в нашей профессии: всегда сомневаюсь в себе. Абсолютной уверенности у меня не бывает никогда, и, наверное, ее и не может быть: как бы ты ни подготовился и ни выступил, все равно присутствует элемент лотереи. Я шел на конкурс с такой установкой: пройду на второй тур — лично для меня это будет уже победа. Я понимал, что будет трансляция на Medici.tv, а это совершенно другой охват публики. Конечно, во время конкурса все изменилось: я прошел на второй тур, и включился азарт. И все же амбиций получить первую премию у меня точно не было. Ведь для чего все это? Для того чтобы играть концерты, чтобы получить доступ к большой сцене. Лично для меня главное в конкурсе — получить возможность выступать и играть разные программы, с разными оркестрами. Спортивно-соревновательный элемент конкурса я не люблю: это, как говорят, «необходимое зло» в музыкальном мире. Кому-то удастся, конечно, построить карьеру и выступать без участия в конкурсах, но это единичные примеры-исключения. Большой конкурс — самый простой и одновременно самый сложный путь на сцену.

— **Ощущали ли Вы атмосферу конкуренции или, может быть, наоборот, дружественной поддержки среди участников?**

— Участники практически не пересекались. У всех был очень сильный эмоциональный прессинг, все занимались как сумасшедшие — кто в консерватории, кто, как я — в Артистическом центре Yamaha, кто-то в Kawai, кто-то в Гнесинской одиннадцатилетке. Сильной конкуренции или зависти не ощущалось: большинство участников я лично знаю достаточно давно, мы встречались на разных конкурсах, с кем-то учились в консерватории, и между нами всеми очень хорошие отношения. Но и дружеского общения в перерывах между турами, как это бывает на других конкурсах (особенно за границей), также не было. Есть даже такое понятие «конкурсная тусовка»: приезжаешь в Испанию или Италию на конкурс, видишь знакомые лица, которые не видел много лет, и происходит теплое общение. В Москве такого не было потому, как мне кажется, что уровень ответственности столь высок, что душевных сил не оставалось на что-то помимо самого конкурса.



— Мне интересен момент выхода на сцену: вы выходите играть и видите в зале лица Фредерика Кемпфа, Нельсона Фрейре, Дениса Мацуева, Владимира Овчинникова, которые будут оценивать ваше выступление. Что вы ощущали?

— Действительно, самым тяжелым был первый выход на сцену. Я общался на эту тему с другими участниками и лауреатами — в основном все говорят, что эмоционально самым тяжелым был первый тур. С одной стороны, нам эта сцена знакома, ведь это наша alma mater, но с другой, ты впервые выходишь на эту сцену как участник конкурса, с дополнительным грузом ответственности. Вся музыкальная Москва в зале: все педагоги, коллеги, пресса, и мы на сцене как под лупой, можно сказать. Это несравнимо ни с одним конкурсом, это я точно могу сказать. Знаете, мне кажется, у меня вовремя конкурса включилась какая-то защитная реакция на блокировку особого эмоционального состояния, волнения или стресса: все было как в тумане, будто мой мозг отключил ситуацию «конкурс-стресс», подавил ее, и осознание всего, что произошло, наступило дня через два после окончания состязания. Во время конкурса у меня было такое чувство: ты уже здесь, пути назад нет, бежать некуда...

— «Отступить некуда, позади Москва...»

— Именно. Выходишь, идешь и делаешь свое дело. Поэтому во время конкурса у меня было состояние, которое трудно описать словами. Кто-то сказал: как будто

ты вышел в открытый космос. Все закончилось, и ты вернулся. Это ни с чем не сравнимое состояние. Ощущение, что этого времени в моей жизни не было: как если бы этот июнь проскочил. Иное ощущение времени.

— Как будто в параллельной реальности. Ваше описание очень похоже на то, что психологи называют «пиковыми состояниями» или «пиковым переживанием».

— Да, есть такое ощущение.

— Как вас поддерживали учителя?

— Сергей Леонидович приходил слушать всех своих учеников, участвовавших в конкурсе. Знание, что он сидит в зале, невероятно помогало: выходишь на сцену и тебе становится спокойнее — это особая поддержка.

— В финале конкурса Вы выступали с Госоркестром России имени Е. Ф. Светланова, а 12 октября с ним же играли уже в абонементе «Молодые таланты» в Концертном зале Чайковского. Ощущения, вероятно, очень отличались, тем более что и дирижеры разные?

— Сейчас мне трудно сравнивать: 12 октября я играл концерт Моцарта № 27, а Моцарт с камерным составом оркестра — это что-то приближенное к камерному музицированию. Играть с полным составом оркестра концерт Чайковского или Прокофьева — совсем другая история. Что касается роли дирижера, принято считать,



С финалистами Конкурса им. П. И. Чайковского: А. Мельников, Ань Тяньсю, Д. Шишкин, А. Канторов, М. Фудзита, К. Броберг.

что она проявлена больше в концертах таких композиторов, как Чайковский, Прокофьев, Рахманинов, где оркестровая партия более развернута и фактура намного насыщенной. И, конечно, эмоционально на концерте играть намного легче и приятнее, чем на конкурсе: мне «не горит» — пройду я дальше или нет. Плюс в Концертном зале имени П. И. Чайковского я играл впервые, поэтому это был мой дебют. Я впервые столкнулся с этой акустикой, которая, честно признаться, оказалась достаточно непростой.

— **В чем сложность акустики КЗЧ для солиста?**

— Акустика непростая для солистов, потому что она «суховатая», местами даже «глухая», и нужно прикладывать намного больше усилий, чтобы прозвучать в этом зале, особенно с оркестром. В Большом зале консерватории солисту играть намного проще, акустически это совсем иной зал: какие-то вещи, которые я могу себе позволить, играя там, в Концертном зале имени П. И. Чайковского уже не сработают. Я буду их делать совершенно по-другому.

— **Приведите пример, пожалуйста.**

— Например, выстраивание баланса в игре с оркестром, уровень звука и его подача будут отличаться. В Концертном зале Чайковского звука нужно намного больше, иначе будет «немое кино». Если я выйду и буду играть в Зале Чайковского с таким же ощущением, как в Большом зале консерватории, скорее всего, людям

в зале придется «прислушиваться». Я это прекрасно знал, потому что сам был на многих концертах, и бывало, что солиста было просто плохо слышно. Это ни в коей мере не упрек солистам, поскольку, поиграв там сам, понимаю, насколько это непростой зал — там физически тяжелее играть.

— **А если сравнить с Концертным залом «Зарядье»?**

— В «Зарядье» я буду выступать в этом сезоне первый раз. Судя по моим впечатлениям из зала, там очень хорошая современная акустика. По ощущениям она очень похожа на акустику в Концертном зале Мариинского театра: не прозвучать просто невозможно.

— **Вероятно и потому, что в Концертном зале Мариинки и в Зарядье акустика спроектирована одним и тем же японским звукоинженером Ясухисой Тойотой.**

— Да, он один из лучших в мире.

— **Какова сейчас ваша репертуарная стратегия: расширяться, играя как можно больше новой музыки, или углубляться в музыку избранных для вас композиторов?**

— Возможности углубляться в музыку избранных композиторов у меня сейчас, к сожалению, нет: я играю много концертов с совершенно разными, иногда диаметрально противоположными программами. В будущем мне бы, конечно, хотелось поиграть и монографические программы.

«Если публика чего-то не понимает, значит, интерпретация недостаточно уверена. Виноват всегда исполнитель»

— Что это были бы за программы?

— Мне было бы очень интересно углубиться в Бетховена, причем не обязательно позднего. Меня посещают идеи составлять программы его циклов и сонат не по признаку «поздние/ранние», как часто делают, а находить иные связи. Когда я думаю о сольных программах, всегда стараюсь сделать так, чтобы в программе присутствовала концепция, идея. Например, в программе вчерашнего концерта¹ получилось интересное сочетание. Как ни странно, сонаты Скарлатти очень хорошо, на мой вкус, komponуются с «Вариациями на тему Корелли» Рахманинова. Я играю шесть сонат, последняя в ре миноре, и следом звучит тема Корелли в той же тональности. К тому же они связаны и стилистически: Скарлатти и Корелли — итальянские композиторы, жившие приблизительно в одно время. Во втором отделении у меня было (опять же) шесть прелюдий Дебюсси и «Петрушка» Стравинского. Тема России и Франции в музыке сразу отсылает к «Русским сезонам», а это всегда яркие краски и выразительные театральные образы. В этом смысле Стравинский исключительно органично слушается после красочного Дебюсси.

Также у меня есть идея, которую очень хочется осуществить в следующем сезоне: в одном концерте исполнить Двадцать восьмую сонату Бетховена и Фантазию Шумана. Связь этих произведений абсолютно очевидна: во второй части Фантазии Шуман буквально цитирует эпизоды Двадцать восьмой сонаты Бетховена, которому Шуман и посвятил Фантазию. Можно сказать, что в чем-то Фантазия Шумана «выросла» из сонат Бетховена, и мне бы хотелось показать это. А пока готовлю программу для Пушкинского музея: Бах, Бетховен и Брамс. Здесь связи даже искать не надо...

— Знаменитые «Три Б»...

— Да, три титана немецкой классики, музыка которых сочетается практически всегда. Разумеется, нужно учитывать и пожелания концертных залов: иногда требуют Шопена, где-то обязательно играть Моцарта, в Китае и Турции (после конкурса Чайковского у меня там будут концерты), например, просят русскую музыку. Не всегда получается сохранить идейную целостность программ, приходится идти на компромиссы.

¹ 23 октября 2019, Малый зал консерватории. Д. Скарлатти. Шесть сонат; С. Рахманинов. Вариации на тему Корелли; К. Дебюсси. Шесть прелюдий; И. Стравинский. Три фрагмента из балета «Петрушка».

В моем понимании, русская музыка (если это не монографическая программа) сложна в составлении программ: русские композиторы настолько разные! Разве что Чайковский и Рахманинов хорошо сочетаются, может быть, еще Танеев. А, скажем, Стравинский, Прокофьев и Мусоргский столь не похожи, хотя в музыке каждого присутствует русское начало, что, мне кажется, как ни странно, сложно сочетаются друг с другом в одной программе.

«Как показывает практика, когда «горит» — при желании можно за любой срок выучить что угодно»

— Вы уже упомянули некоторых знаменитых учеников Сергея Доренского — Н. Луганского, П. Нерсеяна, А. Писарева, Д. Мацуева — и все они чрезвычайно разные. В чем, по-вашему, педагогический феномен Сергея Леонидовича, в чем секрет?

— Его главный секрет в том, что он не «ломает» студента, он не авторитарный педагог! Он дает максимум свободы и старается раскрыть индивидуальность человека, его собственное видение, слышание и мироощущение. Если происходит стилистический перебор, он, конечно, все это контролирует, но как грамотный психолог делает это мягко, без давления: может выждать какой-то период, предоставляя слишком много свободы самовыражения, чтобы «фонтан» пробился, а потом уже корректирует. Искренность высказывания артиста на сцене для него важнее педантичных консервативных устоев. Иногда он может простить, если что-то вышло не так, но за отсутствие честного отношения к делу он пожурит гораздо больше. Как он говорит (и я согласен с этим): мы играем для публики, а не для жюри. Большая часть публики — не студенты консерваторий, педагоги и профессора, это все-таки непрофессионалы, и это надо учитывать, чтобы не «заигрывать» в профессионала. При этом все должно быть абсолютно профессионально — то есть честно по отношению к тем великим композиторам, музыку которых мы исполняем: чистота работы с нотным текстом — в первую очередь дань уважения авторам сочинений. При этом если я чувствую на концерте какое-то напряжение в публике, я всегда думаю, что это моя вина: я недостаточно ясно «высказал» свою мысль. Если публика чего-то не понимает, значит, интерпретация недостаточно уверена. Виноват всегда исполнитель.

— В чем заключается ответственность исполнителя?

— Ответственность исполнителя — прежде всего, перед авторами произведений, которые мы играем, и неважно, это признанные классики или современные композиторы. И затем — ответственность перед публикой. Композиторы, музыку которых мы преимущественно играем, — признанные гении прошлого, и я понимаю — сегодня это произведение исполню я, а завтра кто-то другой, послезавтра еще кто-то, и эта музыка будет жить, потому что ее величие и гениальность совершенно иного порядка. Одно дело, когда Сергей Рахманинов исполнял свои сочинения. Но мы, исполнители-интерпретаторы, скажем так, слуги этой музыки. Музыка всех нас переживет.

— Вы интересно сказали — ответственность перед композитором, ответственность перед публикой. А где здесь вы? Где проходит ответственность перед собой?

— Мне кажется, ответственность перед собой — это именно ответственность перед композитором и перед публикой. Я буду ощущать себя полноценно и удовлетворенно после концерта, моему внутреннему миру будет комфортно, если я ответственно подойду к исполнению, если это будет честно по отношению к композитору и к публике. Если же я понимаю, что в одном из этих двух пунктов что-то не додал или где-то вдруг схалтурил, не доработал, это накладывает отпечаток лично на меня. И опять же, когда я играю, например, музыку Петра Ильича Чайковского, я понимаю, что ответственность передо мной — ничто по сравнению с ответственностью перед Петром Ильичом. Поэтому такие вещи я прекрасно понимаю, осознаю свою ценность в этой профессии и то, что это ремесло, в котором я нахожусь. Главное здесь — музыка, музыкальная мысль, образ, форма, идея, а не исполнитель. Мы все-таки интерпретаторы-коммуникаторы, наша работа — это, можно сказать, коммуникация с публикой, но мы не первоисточники, не сама мысль, которую надо донести.

— Вы интроверт?

— Да.

— Вам больше нравится сама музыка или выступать?

— Музыка. Но при этом, конечно, я люблю выступать.

— Понимаю, странно было бы сейчас услышать от вас отрицательный ответ. Тем не менее, тяга к публичности есть далеко не у всех артистов, хотя это и часть профессии. А как у вас?

— Я могу объяснить. В жизни я в основном интроверт: комфортно я общаюсь только с людьми, с которыми давно

знаком, с которыми я в хороших отношениях. Новые люди для меня всегда поначалу испытание — я достаточно долго вхожу в контакт. В этом смысле у нашей профессии есть очевидные преимущества: в отличие от актеров и вокалистов, мы — пианисты — говорим на ином, инструментальном языке. Да, на сцене происходит публичное действие, но при этом пианист молчит. Бывает по-разному, конечно, но в основном репертуаре так.

«Мне жаль, что в России редко играют Барбера. Приезжаешь на конкурс в США, и там будет десять сонат Барбера! При этом Прелюдию и фугу Танеева никто не знает, даже фамилию композитора произносят с трудом»

— Вы волнуетесь перед концертом?

— Да, безусловно.

— Что вам помогает справиться с волнением?

— У меня нет универсальных рецептов. Раньше, когда я участвовал в конкурсах и концертах, я верил в разные приметы. Как рассказывают, у многих есть свои «заморочки», причуды, у кого-то талисманы и ритуалы: что нужно делать с утра, например, в день концерта. Кому-то помогает. Я же считаю, это психосоматика, самовнушение. В какой-то момент я понял, что единственный способ действительно эффективно подготовиться к сцене, это не пытаться побороть волнение, а сделать его своим союзником. Для этого нужно быть максимально уверенным в программе, как можно лучше подготовиться к концерту. Всем известно, что с обыгранной программой выступать проще. Больше всего волнуешься, когда выносишь новое сочинение на сцену в первый раз, или играя в новом зале, с новым для себя оркестром и дирижером. Хотя бывает и так, что контакт с оркестром и дирижером находится сразу: с первой репетиции чувствуешь себя комфортно и спокойно. Иногда дискомфорт создает инструмент — здесь очень помогает репетиция: побыть часа три в новой акустике, приспособиться к инструменту — очень важно. Репетиция за день до концерта — идеальный вариант: порепетировал, поспал и пошел выступать. Но такая возможность в реальности есть далеко не всегда: часто это прогон перед концертом, особенно с оркестром, и сразу концерт. Бывает, что о том, как звучит в зале, можно только догадываться.

Волнению способствуют и перерывы в игре. Лучшее средство от волнения — как можно чаще выходить



Церемония награждения в Москве. С членами жюри Б. Петрушанским и В. Овчинниковым.

на сцену. Даже месяц перерыва вносит потом дискомфорта, а когда выступаешь постоянно, живешь в таком режиме, то физически и морально к этому привыкаешь.

— Как быстро вы учите наизусть?

— Кто-то из моих коллег сказал, что ничего невозможно выучить без дедлайна. Когда ты знаешь, что такого-то числа нужно это играть, то начинаешь максимально оптимизировать время. Заставить же себя учить что-то новое без конкретного срока и задачи почти невозможно, особенно сейчас — на это просто нет времени. Конечно, одно дело выучить Концерт Моцарта, другое — сонату Барбера, например: тексты очень разные и, соответственно, будут разные подходы к работе. Тем не менее, как показывает практика, когда «горит» — при желании можно за любой срок выучить что угодно.

— Например?

— Например, Соната Барбера. Меня пригласили на тематический фестиваль «Великие сонаты XX века» в Геную и попросили сыграть эту сонату, вместе с Седьмой сонатой Прокофьева. Последнюю я играл в училище, повторяя всегда проще, а Соната Барбера была мне неизвестна. Я открыл ноты и подумал...

— Как много нот!..

— Точно, к тому же не везде присутствует тональность. Тем не менее, через две недели я играл ее наизусть. Но я занимался, не вставая! Тогда у меня была такая возможность. Конечно, без строгого дедлайна я бы ее учил дольше. Это была отчасти авантюра: в какой-то момент я был не рад, что согласился, но пути назад уже не было — откажешься, больше не позовут. Нужно грамотно подходить к планированию времени, чтобы потом не попасть впросак, ведь кроме срочности или, например, экстренной замены исполнителя, есть еще и ответственность перед композитором и перед публикой, о которых мы с Вами говорили.

— Вы когда-нибудь занимаетесь мысленно, без инструмента?

— Да, конечно. Я думаю все, у кого много концертов, занимаются без инструмента, потому что невозможно успевать все повторять за роялем. Поэтому часто беру ноты и мысленно повторяю произведение в поезде или в самолете, когда нет в доступе инструмента.

— Расскажите чуть более подробно о самом процессе. Для меня это не праздный вопрос: я глубоко изучала эту тему в аспирантуре Московской консерватории, тема моей диссертации была «Мысленная игра в фортепианном исполнительском искусстве».

— Это непросто описать...

— Давайте попробуем. Допустим, вы повторяете произведение: Вы его слышите внутренним слухом, или видите страницу нотного текста, или представляете движения пальцев на клавиатуре?

— Я представляю, как я играю, вижу клавиатуру, какие ноты беру, то есть я не слышу конкретные звуки, потому что у меня не абсолютный слух. Думаю, музыканты с абсолютным слухом и музыканты без него будут учить нотный текст по-разному. Я, кстати, раньше очень переживал, что у меня не абсолютный слух.

— У Чайковского тоже был не абсолютный слух.

— И у некоторых великих скрипачей не было абсолютного слуха. Просто со временем ты вырабатываешь другой подход к работе с текстом, свой способ: поскольку у меня не «слуховая» память, я запоминаю все в голове, то есть мысленно проигрываю произведение, и это, собственно, и есть мой способ. Таким образом, нахожу «слабые» места — например, играю мысленно и вдруг не помню, что там в левой руке — тогда я могу это в голове пропустить, но фиксирую вниманием. Затем открываю ноты, быстро нахожу нужное место, ищу ошибку, повторяю, проясняю, и все готово. Мысленная игра — хороший способ повторить выученное и проверить, насколько прочно произведение выучено наизусть.

— Владимир Софроницкий, например, описывал процесс мысленной работы так: «Я представляю движения своих пальцев на клавиатуре рояля в Большом зале консерватории...»

— Интересно. Зал я не представляю, а вот клавиатуру мысленно вижу, да. Это нечто среднее между нотным текстом и тем, что я играю на клавиатуре.

— Образ-кластер.

— Именно. В этом образе процесс игры, клавиатуры и нотная страница причудливо соединяются в мозге в единый образ.

— Это возможно именно в профессиональном «инструментализованном» мышлении. Согласитесь, для пианиста, например, совершенно понятно выражение «слышать руками».

— Да, верно. Я знаю, что многие концертирующие музыканты так занимаются. В мысленной игре нужна концентрация. В той же Сонате Барбера есть места, которые мысленно представить сложно, и приходится возвращаться к инструменту.

— За исключением вашего обучения в Италии, вы все-таки представитель московской фортепианной школы...

— О моей учебе в Италии часто пишут, но не совсем верно. Я учился в Италии с 2017 по 2018 г. в частной академии имени Рахманинова. После одного конкурса меня туда пригласил профессор Эпифанио Комис. Академия не дает никакого диплома и организована как серия мастер-классов, куда приезжают многие молодые пианисты, студенты, в том числе из России. Я приезжал туда примерно раз в два-три месяца. Считаю это очень полезным для себя: другой взгляд, другие традиции исполнения обогащают. Мне кажется, в наше время понятие школ стирается, потому что все педагоги ездят с мастер-классами по миру, преподают в разных странах, и это хорошо — культуры дополняют друг друга. Как в генетике: разные гены обогащают код ДНК, и считается, что на выходе будет более здоровое потомство. Так же и в фортепианной педагогике — разные культурные коды расширяют мировоззрение, а музыкальное и общекультурное владение разными знаниями и традициями помогает произрасти чему-то новому. Мне кажется, именно синтез и позволяет найти новые подходы в искусстве.

— Полагаю, у названных вами учителей (П. Нерсисян, А. Писарев, Н. Луганский и С. Доренский) все же единый педагогический подход?

— У каждого из них есть свой индивидуальный исполнительский подтекст. И хотя все они представляют московскую традицию (класс Сергея Леонидовича Доренского и Григория Романовича Гинзбурга), каждый — отдельная состоявшаяся творческая единица, личность и величина. Я всегда ощущал, что нахожусь не в одном творческом пространстве, а вижу многополярный мир, с множеством интерпретаторских возможностей. И я очень благодарен всем своим педагогам, не только в Московской консерватории.

Моим первым учителем в музыкальной школе в Краснодаре была Тамара Павловна Криворотова — именно она привила мне любовь к музыке. Но должен признаться, в детстве я мало занимался, ведь я не думал о профессии музыканта. В отличие от многих моих коллег, я не ходил в спецшколу с раннего детства, да и дома меня не заставляли заниматься по многу часов, хотя Тамара Павловна старалась как можно раньше направить меня на этот путь. Конечно, если бы с детства у меня были «наиграны» часы за инструментом, в чем-то мне было бы легче, но я вижу в этом и большой плюс: мое мировоззрение не узконаправленное, ведь в детстве я видел не только рояль, но всю картину мира.



Я поступил в Колледж при Московской консерватории в класс к Ольге Евгеньевне Мечетиной и очень этому рад: у нас прекрасные отношения, я до сих пор при каждой возможности стараюсь к ней забежать, поиграть новые произведения, очень ценю ее мнение. Она приходит и на мои концерты в Москве. Кстати, Сергей Леонидович много студентов берет именно из класса Ольги Евгеньевны, так что здесь тоже есть преемственность.

Первые два года в Московской консерватории я учился в классе профессора Александра Ашотовича Мндоянца. Он великолепный музыкант и педагог, действительно, большой настоящий профессионал, и я невероятно ему

благодарен. В то время его ассистенткой была Екатерина Мечетина (сейчас у нее уже свой класс), и мне повезло заниматься также и с ней. Получается, у меня было много педагогов, и у каждого я старался взять что-то ценное лично для меня. Хотя бывает, что человек учится у одного педагога, начиная со школы и до окончания консерватории — наверное, это тоже замечательно, но я бы, наверное, не выдержал. Все-таки при всем уважении и беспрекословном авторитете, который ученик должен испытывать к своему педагогу, важно не остаться в рамках только одного профессионального мнения — широкий взгляд на вещи расширяет возможности и твои собственные исполнительские критерии.

А сейчас я продолжаю свое обучение в ассистентуре-стажировке у Сергея Леонидовича Доренского. Также пишу теоретическую работу: мой научный руководитель Всеволод Всеволодович Задерацкий.

— Расскажите о теме вашего научного исследования.

— Я пишу о фортепианном творчестве Барбера. Насколько мне известно, фортепианным творчеством Барбера в России исследователи не занимались — на русском языке нет объемных статей и книг, посвященных его фортепианному наследию. Музыка Барбера, действительно, высшего класса, и мне жаль, что она не так часто исполняется в России, как, например, в Америке, где Барбер считается одним из главных композиторов классической американской музыки, также как Рахманинов или Чайковский в России. Конечно, у американцев есть Гершвин, но это все-таки джазовая музыка, центральной фигурой в американской академической музыке остается все же Сэмюэл Барбер. Мои коллеги, участвовавшие в конкурсах в США, рассказывают: приезжаешь на конкурс в Америку, и там будет десять сонат Барбера! Наши ребята играют там, например, «Прелюдию и Фугу» Танеева (у нас это достаточно репертуарное сочинение, конкурсное, трудное и выигрышное, его знают все), а там никто эту музыку не знает, даже фамилию Танеева часто не могут произнести правильно, зато Сонату Барбера знают все. В России же наоборот. У нас самое известное произведение С. Барбера это, пожалуй, «Адажио для струнных».

Кстати, в этом году произошло знаменательное событие в плане популяризации музыки Барбера в России: был переиздан диск с пластинки компании фирмы «Мелодия», на котором Сергей Леонидович Доренский исполняет «Рапсодию на тему Паганини» С. Рахманинова, «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина и чрезвычайно редко исполняемый в России Фортепианный концерт С. Барбера. Это абсолютно потрясающая запись, настоящий раритет, всем очень советую ее послушать.

— **Спасибо. Судя по вашему восторженному интересу в музыке Барбера, Вы, вероятно, планируете включить его фортепианный концерт и в свой репертуар?**

— Да, я думаю об этом. Концерт Барбера — очень эффектная, разноплановая, нетривиальная музыка. В нем можно найти интересные параллели с концертами Прокофьева и Рахманинова. Явно считываемый «русский след» в музыке Барбера, полагаю, связан с тем, что его педагог в Джуллиардской школе был из России, а сам композитор дружил с Владимиром Горовицем, которому, к слову сказать, доверил премьеру своей фортепианной сонаты. В Джуллиарде начала и середины XX века русское влияние было очень велико: в педагогическом составе было много профессоров-эмигрантов из России.

— **Вы сказали, что в детстве не думали, что будете заниматься музыкой профессионально. Что же стало решающим в вашем самоопределении как пианиста?**

— Признаюсь, в детстве я и не думал, что когда-нибудь стану лауреатом конкурса имени П. И. Чайковского, но первое впечатление от фортепиано я хорошо помню (причем оно было не слуховое, а визуальное). Это было в детском саду: на развивающих занятиях воспитательница играла песенки на фортепиано. Я тогда, конечно, был маленького роста, и клавиатура была для меня на уровне глаз. Мне нравилось, как опускались клавиши, когда воспитатель играл, и я захотел играть сам. В моей семье не было музыкантов. Я сказал родителям, что хочу играть на пианино, и бабушка отвела меня в музыкальную школу. Я ходил и на концерты классической музыки в Краснодаре. Мне все это очень нравилось, я любил музыку, но фанатизма не было. К тому же я не был вундеркиндом. Я просто занимался музыкой, не думая о большем. Да, были детские конкурсы, редко удачные, на самом деле, ни в каких фондах для одаренных детей я не состоял. В подростковом возрасте появились первые успехи на краевых конкурсах, а дальше все развивалось спонтанно. В 14 лет (это был 9 класс общеобразовательной и выпускной класс музыкальной школы) я попал на мастер-класс профессора Гнесинской академии Юрия Александровича Богданова в Межшкольном эстетическом центре. К слову сказать, сейчас МЭЦ — это ассоциированная школа ЮНЕСКО, большой творческий детский центр: в нем есть музыкальная школа, замечательный концертный зал, хореографическое отделение, изучение иностранных языков, подготовительное отделение к школе, различные курсы, в том числе там проходят мастер-классы известных музыкантов. Лучший рояль в крае стоит именно там — новый концертный «Стейнвей», привезенный из Гамбурга, а директор Центра

Маргарита Араиновна Амбарцумян очень много делает для развития этого образовательного центра, у которого в России мало аналогов. Именно там мы встретились на занятии с Ю. Богдановым, который мне сказал: «Знаете, может быть, Вам стоит попробовать поехать учиться в Москву, в ЦМШ».

До того мастер-класса я думал, что окончу 11 классов, поступлю в медицинский университет и стану врачом, как мечтала бабушка. В школе биология мне давалась легко, я участвовал в олимпиадах по биологии, по географии, занимал призовые места и планировал идти по этой стезе и дальше. Но я решил прислушаться к совету Ю. А. Богданова, и вскоре мы с мамой и с моим педагогом поехали в Москву прослушиваться в ЦМШ. Там нас встретил как раз Александр Ашотович Мндоянц. Но после консультации по сольфеджио и гармонии я понял, что за полгода подготовиться к поступлению будет просто нереально (поступая в ЦМШ после 9 класса, мне нужно было идти сразу в 10 класс, а там уже была гармония, в то время как в краснодарской школе гармонии не было, и когда на консультации мне дали задачу по гармонии, я вообще не знал, что с ней делать). И тогда Александр Ашотович порекомендовал прослушаться в Мерзляковском училище, потому что туда я бы поступал на первый курс, и гармонии там еще нет, только сольфеджио. На прослушивание я попал как раз к Ольге Евгеньевне Мечетиной. Мне рекомендовали приезжать и поступать. За полгода я подготовился, усиленно занимался сольфеджио и поступил.

Осознание, что я действительно свяжу свою жизнь с музыкой, пришло уже на втором курсе училища (первый год мне было тяжело — один в Москве, в общежитии). И могу сказать теперь, что я осознанно выбрал путь в музыкальную профессию, хоть и достаточно поздно. Ведь чаще всего, насколько мне известно, мои коллеги — победители и лауреаты многих конкурсов — шли к этому с самого детства. У меня же совсем другая картина: не знаю хорошо это или плохо, но как есть.

— **Как показывает жизнь, очень даже хорошо. Совпали ли ожидания с реальностью?**

— Мои учителя — концертирующие пианисты: и Николай Львович Луганский, и Павел Тигранович Нерсесьян, и Андрей Александрович Писарев, плюс я учился у Ольги Евгеньевны и, разумеется, знал Екатерину Мечетину, поэтому перед моими глазами всегда был пример того, что такое профессия концертирующего пианиста. Разумеется, изнутри профессию понимаешь только на собственном опыте. Человек — существо высоко адаптивное, и то, что я раньше считал сложным (например, выучить новое произведение в срочном порядке, все успеть, в чем-то преодолеть



себя), теперь мне кажется нормальным, спокойным режимом работы. Постепенно привыкаешь к концертному ритму — учишься оптимизировать время, не сходить с ума по какому-нибудь поводу, понимаешь, что лучше поспать, и результат от этого будет лучше, чем если сидеть до двух часов ночи и пытаться все доучить. Учишься грамотно анализировать ситуацию, знать свой организм, правильно оценивать свои физические и психологические возможности. Постоянно возрастающая нагрузка — дело привычки. Как всегда говорит Сергей Леонидович, наша профессия — это галерный труд, ты прикован к инструменту. Но я не жалею, сам же выбрал (улыбается).

— На вашем сайте концертный график распisan на год вперед...

— Да, и на сайте далеко не все концерты и мероприятия, нужно все обновлять. Скоро мне предстоит еще и мастер-классы. Меня пригласили провести занятия в моей музыкальной школе в Краснодаре, сейчас обсуждаем дату — у меня есть несколько дней перед концертом. Это будут мои первые мастер-классы в качестве педагога.

— Вы будете заниматься с детьми?

— Да. В МЭЦ крепкий уровень, там учатся сильные дети, в частности, у моего педагога в классе — многие из них уже лауреаты всероссийских и даже международных конкурсов. Многие продолжают обучение в Москве. Там созданы отличные условия, у детей есть возможность заниматься и играть на хороших инструментах, а это очень важно — с раннего возраста знать, что такое хороший концертный рояль, его трудности и возможности.

— Как вы отдыхаете?

— Пока отдых — это только мечта. Хотя сейчас я понимаю, что отдых, конечно, необходим, иначе можно просто перегореть, но пока что «окна» для отпуска не выдается. Поэтому стараюсь оптимизировать личное время. Перелеты в самолетах, которые раньше считал утомительными, теперь воспринимаю как личное свободное время — мне точно никто не позвонит, не напишет, так что могу просто посмотреть фильм, почитать книгу, «отпустить» голову, то есть использовать время для ничегонеделания.

— Помимо музыки, что Вас радует?

— Я безумно люблю и литературу, и живопись, но сейчас очень мало времени на это. Люблю драматический

театр: для меня это заряд энергии, если это хороший спектакль, сильный актерский состав и не музыкальный спектакль (тогда я отдыхаю от музыки). По литературе составлен огромный список того, что невероятно хочется прочитать. Среди первых — книги, которые, как мне говорили преподаватели, обязан прочитать каждый музыкант: «Игра в бисер» Германа Гессе и «Доктор Фаустус» Томаса Манна. В том же списке книги из серии ЖЗЛ, а также «Дневники Прокофьева».

— **Знаете, буквально мне вчера друг прислал песню Булата Окуджавы, где есть такие слова: «Господи, дай же Ты каждому, чего у него нет: мудромu дай голову, трусливому дай коня, дай счастливому денег... и не забудь про меня». Я задумалась на мгновение, и стало понятно, чего не хватает мне. А вам?**

— Времени.

— **На что вы бы его потратили?**

— Времени на все. Очень много чем хочется заняться, очень многое хочется делать, в том числе для саморазвития. Например, мне очень хочется учить иностранные языки — у меня только английский, а хочется добраться до итальянского, мне он нужен (я достаточно много ездил в Италию на концерты и мастер-классы, мои первые успехи на конкурсах связаны с этой страной, меня часто туда приглашают). Несколько раз начинал, но дальше базового уровня не продвинулся. Так что — хочется больше времени. Хотя тут будет другая опасность — появившись больше времени, оно все уйдет на занятия (улыбается). ■



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

PS. Послесловие. К. Емельянов:

«Меня беспокоит одна тема — она обострилась во время и после конкурса, и я бы хотел обратиться к людям, которые ходят на концерты и находятся в околomuзыкальной сфере. Во время конкурса я абсолютно отключился от интернета, удалил все социальные сети и мессенджеры, у меня работал только телефон. Я это сделал, чтобы ничего не читать — никаких отзывов — ни хороших, ни плохих. Моральное давление во время конкурса чрезвычайно высокое и без этого. После конкурса многие стали присылать мне статьи, комментарии, и я понимаю, что разная критика — это нормально, и каждый имеет право на свое мнение. Просто мне всегда очень обидно даже не за себя, а за своих коллег, когда вижу, что кто-то плохо отзывается об их выступлениях. После конкурса все это было особенно обострено, и каждый считал своим долгом вставить свои «пять копеек» где нужно и где не нужно. Конечно, я понимаю, что каждый человек имеет право на свое мнение и предпочтения. Но пройдя всю мясорубку конкурса, зная изнутри, насколько это тяжело, сколько каждый из участников (также среди тех, кто не прошел во второй тур и финал) положил на это сил и времени, сколько лет жизни и труда — мне больно читать все это. У каждого музыканта могут быть удачные и неудачные выступления (даже Рихтер, помните, писал о своих концертах — «удачный» или «неудачный»), все мы люди. И меня всегда очень расстраивает, когда я вижу, не дай Бог, нехорошую рецензию на концерт прекрасного музыканта: даже если это было его не самое успешное выступление. Он свое место на этой сцене заслужил.

Сам я никогда не участвовал в полемике в соцсетях, потому что не люблю все это, а обсуждать других исполнителей, тем более тех, кто рангом намного выше меня, — просто не имею права. Если тебе не понравилось, тебя никто не заставляет приходить на этого исполнителя вновь. Навязывание своего мнения людям, особенно агитация не ходить (или наоборот, ходить) на концерты одного исполнителя — у меня это вызывает внутренний диссонанс. Ведь я понимаю, сколько труда, сколько крови, пота и слез стоит за работой музыканта. Понятно, что не каждому суждено стать Рихтером, Гилельсом или Рахманиновым. И я тоже иногда чувствую на концерте, что исполнительская манера и ощущение музыки какого-то музыканта мне не близки. Но в то же время я понимаю, что если человек сделал это честно, высоко профессионально, полностью отдался делу, что человек — не халтурщик, ну просто мне лично это не близко (а 90% зала, возможно, наоборот, близко), — я все равно никогда не позволю себе резко высказываться, потому что у меня присутствует уважение. Я представляю, какая это смелость — выйти на сцену, и сколько это требует духовных и физических сил. Поэтому, мне кажется, нужно быть бережнее и добрее. ■



«Лед и пламень» Константина Емельянова

Быстро промелькнули славные дни Конкурса им. Чайковского, заполненные музыкой... Радостно отметить, что яркие индивидуальности некоторых из выступавших музыкантов, своеобразии их исполнительской манеры, оригинальности подходов к интерпретации произведений (среди которых, правда, к сожалению, преобладают самые популярные, играемые из раза в раз) словно были призваны доказать небезошибочность расхожего мнения о стандартизирующем влиянии конкурсной системы. Очень высокий уровень участников XVI конкурса — говорю о пианистах — по-видимому, явился причиной того, что даже в энный раз внимая звукам «Аппассионаты», слушатель мог почерпнуть какие-то новые для себя смыслы и подтексты.

Как и у каждого из тех, кто следил за событиями конкурса, у меня был свой любимец, который вначале привлек внимание подчеркнутой сдержанной манерой проживания музыки на концертной эстраде. Нисколько не стремясь завоевать симпатии зала, он «отгораживался» от публики, а иногда даже просто

отворачивался от нее, словно бы не желая допускать никого к таинству процесса своего общения с композитором и его творением. Тем не менее, с каждым туром его музыкантский облик становился все привлекательнее.

Особенное впечатление произвела интерпретация крайне редко звучащего на концертной эстраде произведения — третьей части Шестой симфонии Чайковского в транскрипции С. Фейнберга. Это был поистине пианистический подвиг! Труднейшая пьеса, насыщенная полифонией и оркестровыми эффектами, была сыграна с такой отвагой, масштабом и, вместе с тем, мастерством выделки всех слоев фактуры, что хочется переслушать эту запись еще раз. Впрочем, Соната Барбера тоже была сыграна мощно, умно, со своим неповторимым отношением к исполнению, отличающемся внешней сдержанностью и внутренней наполненностью.

Константин Емельянов стал лауреатом III премии. Членам жюри пришлось нелегко, поскольку многие из выступавших заслуживали более высоких наград, в том числе

и некоторые из тех, кто не прошел в финал, так что отдельным талантливым участникам просто «не хватило» первых мест. Впрочем, нет сомнений в том, что насыщенная гастрольная жизнь лауреатов разных премий расставит в дальнейшем все по своим местам.

Одним из начальных этапов разворачивающейся исполнительской карьеры молодых звезд стали концерты лауреатов конкурса в Мариинском концертном зале Санкт-Петербурга в сентябре 2019 года. Желание пойти на концерт Константина Емельянова было вполне отчетливым, а после концерта стало понятно, что будет очень интересно послушать его еще не раз и с разными программами.

Этот пианист одержал уже немало побед на престижных мировых концертных и конкурсных площадках. Medici.tv так представило его: «Окончил Академический музыкальный колледж при МГК им. П. И. Чайковского (класс Ольги Мечетиной) и Московскую консерваторию (класс профессора Сергея Доренского и его ассистентов, профессоров Андрея Писарева, Павла Нерсесьяна и Николая Луганского).

С 2017 по 2018 также являлся студентом Фортепианной академии им. С. В. Рахманинова под руководством профессора Эпифанио Комиса (Италия). С 2018 года обучается в ассистентуре-стажировке МГК им. П. И. Чайковского. Лауреат Международного конкурса молодых пианистов памяти Владимира Горовица (Киев, 2012), Международного конкурса в Вероне (2017), Международного конкурса пианистов симфонического оркестра города Сучжоу (Китай, 2017). В 2018 году стал обладателем первой премии III Всероссийского музыкального конкурса. Является обладателем I премии и приза зрительских симпатий Международного конкурса им. Ж.Б. Виотти (Верчелли, Италия).

Недавно он стал официальным артистом компании Yamaha — на рояле именно этой фирмы пианист играл во время конкурса. Сотрудничество с Yamaha обещает организацию концертов в России и за рубежом, а также доставку роялей фирмы туда, где проходит очередной концерт. Так, например, для концерта в Краснодаре — городе, где родился Константин, — рояль вместе с настройщиком приехал из Москвы на машине.

Но вернемся к его выступлению в Мариинском. Программа была составлена по принципу контраста: в первом отделении сонаты Скарлатти соседствовали с рахманиновскими Вариациями на тему Корелли, а во втором отделении за прелюдиями Дебюсси следовал Стравинский — Три фрагмента из балета «Петрушка». Бисы навеяли воспоминания о конкурсных выступлениях с пьесами Чайковского.

Выбор сонат Скарлатти, большей частью минорных, среди которых были и популярные, и редко звучащие, а также манера исполнения некоторых из них вдруг всколыхнули давние впечатления, позволив извлечь из копилки памяти

драгоценные моменты последнего в Ленинграде концерта Эмиля Гилельса (31 мая 1984 года), который открывался семью сонатами Скарлатти. Давно известные в записи, на том концерте они прозвучали как откровение, особенно медленные: очень сдержанные темпы, «плывущая» педаль, погружение в какие-то запредельные состояния печали и одиночества...

Константин Емельянов сыграл объявленные шесть сонат Скарлатти изящно, не выходя, в основном, за пределы камерного звучания — звучания чарующего — «струящегося», словно переливающегося «перламутровыми» полутонами. Не в последнюю очередь этому способствовала довольно щедрая педализация, которая, не нарушая ясности фактуры и стройности формы, смягчала колорит, добавляла краскам глубины, делала еще более нарядными фейерверки блестящих пассажей.

Темпы пианист выбрал практически запредельные — виртуозные возможности Константина, которые во всей полноте проявились и в других номерах программы, кажется, не знают никаких ограничений. Иногда, правда, его стремление сыграть предельно тихо, ритмически прихотливо и очень скоро приводило к тому, что некоторые эпизоды звучали совсем уж призрачно и вряд ли были слышны в верхних рядах зала. Но в целом в сонатах Константин продемонстрировал мастерское владение временем, секретами педализации, порадовал разнообразием динамических нюансов, особенно ценным в сфере piano. А умело подчеркнутое неповторимое настроение каждой из пьес проявило обаяние этой музыки, которая в любую эпоху кажется звучащей абсолютно современно.

В Вариациях на тему Корелли Емельянов, как мне показалось, стремился прежде всего выявить

своеобразие каждой из вариаций. Многоплановая фактура этого опуса Рахманинова особенно богата характерными рельефными подробностями и действительно нуждается в пристальном слуховом внимании исполнителя и подробной детальной проработке всех ее пластов. Именно такое «прочтение» музыкального текста не помешало музыканту выстроить форму, создать впечатлительное драматургическое единство. В структуре целого можно было различить и деление на отдельные «подциклы» — группы вариаций, объединенные по образно-смысловому принципу, и непрерывную линию развития от первого проведения темы до «послесловия» в конце произведения. Поющая полимелодическая музыкальная ткань, ритмическая капризность и изысканность, управляемые ритмической волей, «точно выверенная неожиданность» образных переключений — все это было показано в интерпретации Емельянова весьма искусно.

Во время концерта, а особенно той его части, что была отведена опусу Рахманинова, не покидало ощущение, что пианист еще находится в своеобразном «послеконкурсном» тонусе-состоянии. Свою виртуозную и даже можно сказать утонченную интерпретацию Вариаций он словно бы по-прежнему адресует крайне искушенной публике, все еще ориентируется на того слушателя, что придирчиво вникает в каждую подробность, скрупулезно сравнивая мельчайшие нюансы разных трактовок. Возможно, стоило бы представить могучий цикл Рахманинова более крупно и выпукло, подчеркнув значимость и многообразие музыкальных событий, присущий ему сумрачный настрой.

Тем не менее в этой интерпретации можно было по достоинству оценить собственное «видение» прекрасного, присущее Константину Емельянову. Особенно поэтично

прозвучала лирическая кульминация — вариация Des-dur: настроение светлой грусти, тончайшие pianissimo, распевность, звук, который, кажется, рождается не под пальцами, а льется просто из воздуха, сам собой, без малейших усилий со стороны исполнителя — это действительно напоминало «мелодии-дали», как именуют подобные «пейзажи-настроения» в музыке Рахманинова.

Чуткая тишина в зале, о которой, наверно, мечтает каждый артист, сопровождала исполнение Прелюдий Дебюсси и дала возможность вслушаться и «вглядеться» в их пастельные краски. В одном из писем композитор признавался, что предпочитает *«произведения, где в некотором роде действие принесено в жертву длительному выражению чувств души»*. Именно такими мгновениями были полны прелюдии в исполнении Емельянова, где каждый образ отличался деликатностью и декоративностью, элегантностью и острой характерностью а, главное, очарованием неуловимости сиюминутного. Это впечатление рождалось благодаря пластичности исполнительской манеры пианиста в медленных пьесах и его многокрасочному, несущемуся в зал звуку — наверно, именно такое звучание рояля пианисты прошлого (Ф. Blumenfeld) называли «струнным». В виртуозных же пьесах, сыгранных с подъемом и пианистическим шиком, Дебюсси предстал неудержимым и порывистым.

Кажется, никого из слушателей уже невозможно удивить скорыми темпами и исполнительской «лихостью» в «Петрушке» Стравинского, но Константину Емельянову это удалось. Но, вместе с тем, трактовка пианистом сценок этого театрального действия, сверкающего фольклорными цитатами, эффектными фактурными и композиционными находками, привлекающего гротескностью персонажей, воспринималась,

скорее, не как процессуальное, а как пространственное явление — словно это были не события, происходящие здесь и сейчас, а декоративное панно, фрагменты которого можно не торопясь рассматривать.

Стихия виртуозности не захватывает исполнителя целиком. Емельянов находится «над происходящим», по-режиссерски умело контролируя процесс, ни на секунду не теряя самообладания и выдержки. Особенно приятно видеть, как спокойно сидит пианист за инструментом. Он не напрягается, не выражает своих эмоций с помощью телодвижений, не склоняется над клавиатурой, не строит гримас. Это создает все условия для полноценного восприятия музыки, позволяя слушателю не отвлекаться на внешние моменты, а главное, говорит о настоящем профессиональном мастерстве Константина, его полной пианистической свободе и умении мыслить целостно, результатом чего и являются точность художественных характеристик и стилевая многоплановость.

Музыкантская чуткость и виртуозность пианиста удивительным образом сочетаются с очень сдержанной сценической манерой поведения, а страстность его переживания музыки и эмоциональность, о которой можно судить по некоторым моментам концерта, по воспоминаниям от конкурса, можно сказать, почти полностью скрыта от публики. Ни тени улыбки не промелькнуло на лице артиста, когда благодарные слушатели стоя аплодировали ему. Возможно, отчасти это объясняется тем, что, как говорили, концерт Константин играл больным. А возможно, таким образом проявляет себя «необжитость» большой концертной эстрады, — все-таки, несмотря на значительный конкурсный опыт, пианист еще очень молод. Эта нарочитая невозмутимость, которая была заметна

и в конкурсных программах, производит двойное впечатление: многих почитателей его таланта она радует, действительно, очень устаешь от непрерывного выражения неземных чувств, однако, подобного рода эстрадная выдержка не должна уменьшать силу воздействия на аудиторию. Недостаток контакта может лишать публику ощущения праздника, единения с музыкой и тем исполнителем, который вызвал ее к жизни, — а такие чувства всегда являются результатом по-настоящему артистичного исполнения.

Впрочем, выдающиеся мастера, как, например, Михаил Плетнев, иногда парадоксальным образом влияют на слушателя — тем сильнее, чем более «закрыто» они позиционируют себя на концертной эстраде, выстраивая исподволь какую-то свою невяную и таинственную «силовую линию» общения с публикой. Хотелось пожелать и Константину в полной мере овладеть этим искусством.

Но даже эта несколько загадочная отстраненность не помешала оценить концерт Константина Емельянова — глубокого, мыслящего и тонко чувствующего музыканта и пианиста-виртуоза — как перспективную заявку на большое артистическое будущее. ■



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



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



© Московская филармония

Современность Плетнева: «Мосты, перекинутые к невидимому берегу»

«Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и моральный закон во мне».

Иммануил КАНТ

Искусство Михаила Плетнева выходит за пределы пианистических критериев. Да, его клавирабнды удивляют совершенством мастерства, да, порой просто непонятно, как он достигает вершин в звуковых, динамических, тембровых характеристиках. Но Плетнев прежде всего философ. И этот дар непреходящ — его едва ли можно «воспитать», ему нельзя «обучить». Он просто есть. Дар от Бога.

Плетнев — мыслитель нашего времени и о нашем времени. Потому выступления Плетнева всегда концепционны, обращается ли он к Моцарту

или Рахманинову, Бетховену или Листу, Шуману или Шопену. Кажется, для него прочтения сочинений прошлого — лишь повод рассказать о современности.

Но концепционность выступлений Плетнева более всего пронзительна своей неоднозначностью. Исповедальность — и движение космических светил, проблема смерти — и выходы в беспределья, «моральный закон» — и «звездное небо». Эти дихотомии образуют у Плетнева крайне напряженное поле взаимодействия; порой кажется, что одно будто опровергает другое, причем не только в одной концертной программе,



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.

но и от выступления к выступлению. Что показали и недавно состоявшие клавирабенды. К ним еще вернусь. А пока несколько штрихов к концертам Михаила Плетнева из недавнего прошлого.

Вспомним плетневскую интерпретацию шумановской «Юморески» ор. 20 (концерт в МЗК, 2013). Мир Шумана предстал перед нами в субтильных и хрупких образах. В непредсказуемых плетениях восходящих и ниспадающих линий, в преобладании тихих звучаний, в самой идее диалога мелодических голосов — во всем доминировала меланхолическая раздумчивость. Одна из частых шумановских ремарок *Innigkeit* стала для Плетнева пугливой звездой: атмосфера искренности, задушевности, сокровенности. И вместе с тем — падения в темные тенеты отчаяния. В финальной кульминации «Юморески» мы будто слышали императивный глас фанфар: призыв к свершению? но к какому?.. И вновь возвращение в тихое ожидание неведомого: сомнение, блуждание смутного сознания, страх, загадка. «Романтическое» — скажем мы, но в концепции Плетнева это еще и смысловая метафора, понятная человеку XXI века. Так, из потаенных глубин своего «я» каждый из нас может предчувствовать угрозу натиска урбанистической современности. И тогда мы поймем, что уход в субъективное мироощущение — это не только артистическое кредо Плетнева. Его исповедальность обращена именно к нам.

Или уже ставшее легендарным исполнение сочинений Листа (в программе московского концерта 2018 года). Из сочинений разных лет Плетнев создал, по сути, новый цикл — я назвал бы его «Сюитой Смерти». И вновь метафоричность. Не случайно Плетнев отказывается от привычной «программной» жанровости: казалось, именно условность метафор для него

важнее. От «Погребального шествия» до «Траурного марша», образовавших смысловую арку сюиты, перед нами мерцает контрастная череда образов мечтательных, призрачных, созерцательных, ностальгических — быстро проносящиеся видения жизни в момент ее излета... «*Funéraille*» воспринимался как набат из inferнальной бездны (вспомним эти плетневские октавные гулы *de profundis* в педальном мареве), траурный пафос и далекое воспоминание об ушедшем герое. Мощь неотвратимого события в «Шествии» и рядом — «Забытый вальс». У Плетнева это аллюзия на листовский этюд «*Feux Follets*»: блуждающие огоньки в дымке припоминаний, остановленных на полуслове. Мечтательный далекий монолог в 104-м Сонете Петрарки, который непосредственно продолжится в мертвенных, сухощавых (так их трактует Плетнев) репликах поздней листовской пьесы «Бессонница! Вопрос и ответ». И новый контраст: «*La leggierezza*» — опять блуждающие огоньки, опять тишайшее, призрачное, кружащееся в холоде забвения, опять иллюзорность, припоминание некогда бывшего. О том же «Шум леса» и «Хоровод гномов»: легкость, поволока светлых состояний, их ускользание (поразительно, как Плетнев достигает эффектов отраженных звучаний) и мистическая таинственность призраков. «*Unstern! Sinistre, disastro*» (пожалуй, самая загадочная и абстрактная пьеса позднего Листа) поставлена Плетневым в цент цикла. В сюите это смысловой и концепционный стержень — взгляд в inferнальный сумрак, во тьму Ничто. «Серые облака» у Плетнева будто продолжали образы молчащего «звездного неба над нами»... Тогда, в 2018-м многим показалось мало логичным присутствие в программе «Венгерской рапсодии № 11». Да, жанровая танцевальность с ее характерными ритмами (сколько таких, однако, у Листа!) действительно

могла восприниматься некоей «инородностью». Но Плетнев, быть может, и хотел показаться «вульгарным», поскольку это для него лишь условность метафоры «здесь» — банального и неизбежно уходящего. Зато безусловность — в заключительном «Траурном марше» с его нагнетательностью, inferнальной неотвязностью и пустынными проблесками Ничто. Не случайно Плетнев исполнил на бис «Грезы любви», именно *грезы*...

Иная концепция в двух клавирабендах Плетнева с сонатами Моцарта и Бетховена (Москва, 11 и 12 ноября 2019). Смысл этой концепции принципиально важен, ведь концертные программы Плетнева никогда не бывают «случайными». Тем более для нас важен этот новый — поворотный? — взгляд художника и на природу бытия, и на смысл человеческого присутствия в нем.

Балансирование на грани тонкого медитативного чувства, исповедальности, глубинной погруженности в событие «внутреннего образа» — вообще неизменное свойство искусства Плетнева. И вместе с тем он — Демиург властных и неукоснительных движений музыкальной мысли. Прочтения сонат Моцарта (*Es-dur*, KV 282 и *C-dur*, KV 330) и Бетховена (№ 31 *As-dur*, № 32 *c-moll*) были именно таковыми.

Агогическая гибкость и интонационная экспрессия, присущие Плетневу, в Моцарте словно опровергали мерность пульсации, заданную и привычную во множестве интерпретаций другими пианистами. Принцип Плетнева «от противного» — логика свободы. Обилие узнаваемо плетневских «тихих бездн», непредсказуемые *rubato*, *ritardando*, *piano* словно разбивали идиомы пресловутой классицистской ясности (например, в *Andante cantabile* Десятой сонаты). На слуху вырисовывались тончайшие абрисы смыслов — неоднозначных,



мерцающих, переливчатых. Тоска нашего современника по утраченному раю, по сияющей моцартианской красоте?.. Воздушный образ в финальном Allegretto (точность плетневского туше, как всегда, неподражаема!) будто возвещал нам о грядущих событиях.

Таковыми событиями стали две последние сонаты Бетховена — у Плетнева символы вечно длящегося, бесконечного. В отличие от листовской «Сюиты Смерти», здесь концепция преодоления смерти как «морального закона во мне» и выхода к «звездному небу надо мной» — это кантианское, бетховенское, но еще и конгениально плетневское. Взор в Бесконечность — верхнюю, «звездную» — и обретение ее. Наверное, именно это стало путеводным, ключевым ориентиром артистической концепции Плетнева. Потому и смыслообразующие решения: «сквозное» чувство больших, необъятных протяжений в непрерывности музыкального тока в синтезе с тончайше нюансированной интонационной выразительностью.

Таковы, например, в плетневском прочтении вся Первая часть (Moderato cantabile, molto espressivo), финальная fuga в 110 опусе, выстроенная на едином дыхании от тихого и скорбного к сияющему — per aspera ad astra.

В опусе 111 музыкальное время воспринималось как вечно длящееся в своей непреложности и неукоснительности. При этом характерно плетневские преодоления какой бы то ни было инерционности. Краткие темповые и динамические «зияния» и «бездны» словно открывали иные измерения музыкальных времени и пространства — для Плетнева скорее философских категорий. Плетнев заставляет вслушаться в масштабную звуковую ауру сонаты от первой интонации (у него она уподоблена властному жесту Зевса) до итоговых отраженных парений в верхах — одновременно это и нематериальные звучания эоловых арф на незримых фронтонах сонатного здания, и космические туманности беспредельной Вечности. Магия тока необратимого времени равна у Плетнева сотворению

звучащей космогонии. Вроде бы, вполне ожидаемо. Но у Плетнева бетховенская идея обретала особое смысловое наполнение: «я» и космос — не оппозиции, а нечто слитное, сознанием не постигаемое. Личное, преодолевшее оболочку «я», выходит в иные измерения, в надличное. Микрокосмос становится макроантропосом...

Des-dur'ный Ноктюрн op. 27 № 2, исполненный на бис, стал квинт-эссенцией концепционной идеи плетневского «макроантропоса»: совершенный космический кристалл — и ностальгия по утраченной красоте, свет звезды — и интимность чувства. Всеприятие, успокоение стихий, греза. Забвение «я» в сне вечности.

И все же непостижимо, как именно, каким исполнительскими средствами достигается этот эффект выхода нашего, общечеловеческого «я» в универсум? Праздно говорить о рациональном построении какого-либо «плана» интерпретации. Рациональность, как бы она ни была безукоризненно сконструирована, чаще всего оборачивается

искусственной рассудочностью, и это не случай Плетнева. Наитие, дарованное свыше,— видимо, здесь, без лишних рефлексий Плетнев находит путь к толкованию нашей современности, к выражению ее актуальных смыслов.

Но каковы все-таки эти смыслы? Суть ли только в субъективности понимания нашего *Zeitgeist*, или здесь присутствуют иные — объективные — закономерности? Ответ помогут найти сентенции швейцарского мыслителя XX века Карла Густава Юнга.

Плетнев — несомненно, знаковая личность в исполнителской культуре. Часто мы говорим об интравертности чувствований, их трагическом надломе, о субъективизме как едва ли не главном личностном принципе плетневского артистизма. Но вот как рассуждал о личностной обусловленности творческого процесса Юнг: «Установка на личностное неприменима к художественному произведению как таковому, потому что искусство представляет собой надличностное явление». Поначалу эта мысль воспринимается как парадокс, но лишь до тех пор, пока мы не вслушаемся в его слова о художнике, который «уверен, что плывет по своей воле, между тем как его несет вперед невидимое течение <...> за кажущейся свободой творчества стоит проявление высшей повелевающей силы». Вместе с тем Юнг пишет о «тоске художника, возникшей из-за неудовлетворенности современностью», и тоска эта «исчезает, как только она достигает того первообраза, который способен самым действенным образом компенсировать несовершенство и однобокость духа времени». Думаю, искусства Плетнева это касается в полной мере.

Его мир — это не только возвышенный эскапизм и уход в эмпирию Прекрасного, которому нет места в нашей обыденной современности;

в его интерпретациях есть и другая сторона. Имею в виду ту особую интеллектуальную интенсивность, с которой Плетнев выражает звуковые образы-метафоры.

Но о чем они? Может быть, о крушении надежд, глубоко скрытых в подсознании современного человека, внешне часто кажущегося вполне удовлетворенным комфортом рационально организованного мира?

Плетнев словно развенчивает мнимости нашего повседневного существования. Достаточно напомнить о настроениях глубочайшей душевной смуты в его прочтениях шопеновских прелюдий *a-moll*, *es-moll* из 28-го опуса (в концерте в БЗК 2006 года), рахманиновской Первой сонаты (в варшавской программе 2017 года), преисполненной смятения, апатии, безысходности: Добро не превозможет Зла, сквозь сумрак отчаяния мерцает лишь иллюзия просветления...

И все же: является ли это лишь выражением субъективных чувствований? Или Плетнев тонко, на грани иррациональности улавливает универсалии нашей с вами современной духовной настроенности? Если принять во внимание его «включение в жизнь», то не означало бы это (словами Юнга) «следовать за своей тоской и обнаружить, даже не подозревая об этом, то, в чем нуждаются остальные»? Если это так, то искусство Плетнева может восприниматься и в другом — именно надличностном, надперсональном ключе: музыка рождается у нас на слуху не по воле ее интерпретатора, а скорее из глубин общечеловеческой памяти.

Преодоление невротического «я» нашего времени; дремлющая материя духа, и непреложность его постепенного пробуждения; неукоснительность духовного движения, устремленность в выси, в клубящуюся рябь мировых небес. Может

быть, об этом был пленевский 111 опус? Во всяком случае, вершащиеся у нас на слуху космогония и преобразование душевности — сегодня у Плетнева понятия нераздельные.

Ведь звуковые метафоры это еще и символы нашего бытия. Для большинства из нас они «выражают нечто еще неизвестное и представляют собой мосты, перекинутые к невидимому берегу» (Юнг). В этом, думается, и раскрывается суть философичности современного искусства Плетнева: философ видит дальше, он способен предсказать и указать на то, что для большинства из нас «нечто еще неизвестное».

Ностальгия по былой и утраченной нами «сияющей красоте», и вместе с тем рефлексия об иных, трансцендентных реальностях, меланхолическая тоска по ним — все это образует удивляющую непротиворечивость. Сегодняшние интерпретации Плетнева зовут чуткого слушателя к стремлению постичь необъятную проблему души, и границ понимания здесь нет. Современная культура, какой ее представляет искусство Плетнева, словно стремится «припомнить» красоту, дремлющую в глубинах души современного человека. Его выступления это (рискну сказать) новая Одиссея странствований по материкам души. Прочтения бетховенских сонат, преисполненные света и философского всеприятия противоречивых коллизий нашей современности,— вот, пожалуй, новая страница в плетневском эпосе. Искусство Михаила Плетнева пребывает в движении, оно устремлено к невидимым берегам.

Словами Мирчи Элиаде: «*В каждом из нас есть что-то от Одиссея, когда мы ищем самих себя, надеемся дойти до цели и тогда уж точно вновь обрести родину, свой очаг, снова найти себя*». Думается, именно об этом были эпические повествования Плетнева в ноябрьских клавирабендах. ■

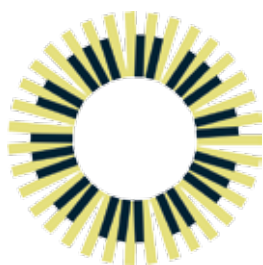


В стороне от мейнстрима

В Северной Фризии, на берегу Северного моря расположился немецкий городок Хузум. До последнего десятилетия XX века он был известен своим замком (Schloss vor Husum), построенным в XVI веке, а также тем, что в нем родился писатель Теодор Шторм (1817–1888), почитаемый как самая важная фигура немецкого реализма. Хузум он характеризовал, как «серый город у моря». Население городка к началу XXI века насчитывало 22.000 человек. Излишне упоминать, что ни оперного театра, ни филармонического оркестра, ни современного концертного зала в Хузуме нет. Однако именно сюда каждый август стремятся попасть истинные музыкальные гурманы не только из Германии, но и из множества европейских стран, из США и Японии. Причина тому — уникальный фестиваль «Раритеты фортепианной музыки», который проходит в том самом замке с 1987 года. Идея его проста и вместе с тем гениальна: представить широчайший фортепианный репертуар, который остается вне поля зрения организаторов традиционных концертных сезонов, не страдающих чрезмерным любопытством. Об истоках фестиваля и перспективах его развития рассказывает его основатель и художественный руководитель, пианист Петер Фрунджян.



© Stiftung Nordfriesland



— **Господин Фрунджян, поскольку роль конкретной личности в создании и развитии фестиваля очевидна, давайте начнем ab ovo. Каким образом Вам удалось взрастить в себе очевидный «ген любопытства»? Выйти в исполнительских и иных интересах за рамки набившего оскомину репертуара?**

— Я родился в Берлине в армянской семье, мои родители давно уже жили здесь. В детстве, как и многие, занимался музыкой, но назвать эти занятия серьезными я не могу. По-настоящему учиться я начал в Высшей школе музыки у профессоров Хайнриха Эльтера и Герхарда Пушелята. Но так случилось, что моим настоящим наставником стал Вальтер Кемпфер — пианист, ученик Шнабеля, слышавший еще Бузони. Позже он стал музыкальным критиком, ибо был блестяще и разносторонне образован. Многие помнят его блестящие доклады, например, о Листе. Кроме того, он написал удивительный путеводитель по камерной музыке для издательства Reclam. Знаете, так бывает, что встречаешь человека, близкого по духу, и начинаешь по-настоящему

учиться. Он действительно вдохновлял меня на познание нового, мы часто ходили вместе на концерты, обсуждали услышанное. К сожалению, в 1989 он скончался.

— **Но к тому времени Вы уже провели два фестиваля в Хузуме. Каким образом судьба связала Вас с этим городом?**

— Да, Кемпфер успел приехать на первый фестиваль... После окончания Высшей школы музыки я некоторое время преподавал в разных музыкальных учебных заведениях, но меня всегда тянуло на север. Может быть, потому, что моя супруга из Дании. Так я нашел предложение музыкальной школы в Хузуме, приехал туда, увидел замок. И тут же подумал: буду тут работать не просто учителем, а что-то обязательно организую. Как будто звезды сошлись. Интересно, что в замке Хузума, помимо музыкальной школы, находился департамент культуры района Северная Фризия. Мы постепенно познакомились, и они приняли мою концепцию. А что до «гена любопытства», то он, видимо, у меня от природы. Еще будучи студентом, я практически каждый день

NB

На фирме Danacord Петер Фрунджян записал произведения Бентзона, Корнгольда, Ланггаарда, Листа, Мошковского, Онеггера, Паллгрена, Санкана, Форе-Грейнджера, Фридмана, Цемлинского, Шабрие, Шаминад, Шимановского, д'Энди.



Марк-Андре Амлен © Thomas Lorenzen

знакомился с новым произведением: Шимановский, Нильсен, Бузони... Делал записи для радио. Знаете, это как бесконечное домино: складываешь все дальше и дальше... При этом я прекрасно понимал, что в Берлине, где я живу, у меня нет шансов осуществить свою идею фестиваля. Кстати, возможно именно жизнь в Берлине подтолкнула меня к этой идее, ведь Берлин — огромная музыкальная столица. Но я знал: пианисты все время играют одно и то же. Пусть это шедевры, но ведь есть и другие прекрасные сочинения!

— Итак, 1987 год, первый фестиваль. Как его приняли?

— Как ни странно, замечательно. Пришло много публики. Своего рода перелом случился через два года, в 1989: тогда акцентом программ была музыка Алькана. Так и пошло, каждый год я старался составлять программы фестиваля с определенными акцентами. Лет через 10 один журналист спросил меня, что мы будем делать, когда репертуар закончится. Сейчас я готовлю 34-й фестиваль и вижу, что границы нет, есть постоянно отдаляющаяся линия горизонта. Существует огромное количество интересной литературы!

— Тут есть тонкий момент. Не всегда редко исполняемое несет в себе большую художественную ценность. Например, многие салонные пьесы

второй половины XIX века. Так, известно, что «в репертуаре» издательства Петра Юргенсона (вторая половина XIX века) было 500 (!!!) авторов. И вот вопрос: главенствует принцип раритетности или все-таки художественной ценности тоже?

— Конечно, среди редко (или вовсе не) исполняемой музыки есть разная. Но, чтобы понять это, нужно хотя бы раз исполнить! Конечно, это должна быть пианистически интересная музыка. Я, например, раньше предвзято относился к транскрипциям, а ведь это совершенно особенная история, в транскрипциях рояль поворачивается к нам интереснейшими гранями, в них есть именно пианистически замечательные штуки!

— 34 года — это огромный срок. Даже знаменитый Рурский клавирный фестиваль моложе Вашего на целый год, он ведет свою историю с 1988. Как Вам удается удерживать планку, держать интерес публики?

— Еще в самом начале я понимал, что если я организую один концерт с необычной (или непривычной для среднестатистического уха) программой, придут 40 человек. И все — полное фиаско. Поэтому я стараюсь каждый год создавать некий «пакет концертов»: каждый вечер — как приключение, как новая серия захватывающего фильма. И это работает. Стараюсь, чтобы программы были разными и в хорошем смысле слова



Дуэт Грау–Шумахер © Thomas Lorenzen

увлекательными. Это не музейные вечера, а события. Кроме того, атмосфера зала в замке — это нечто очень доверительное, интимное, располагающее к общению. И, конечно, мне помогает разнообразие клавирной музыки (смеется).

Вот, например, Флоран Шмитт (1870–1958), он учился в Парижской консерватории вместе с Равелем, кстати, близкий друг Стравинского в 1910-е годы. Если можно в сотый раз сыграть «Ночной Гаспар» Равеля, почему не сыграть один раз сочинение Шмитта? Или: есть сочинения, которые не исполняют из-за технической сложности. Таковы Соната b-moll и 94-й псалом Юлиуса Ройбке (1805–1875), ученика Листа, высоко ценимого его учителем.

Вернусь к музыкальной жизни в крупных городах. Лет 5–6 назад я был на сольном концерте Юйцзя Ван в Берлинской филармонии, в зале оказался рядом с одним почтенным критиком, который не пропускает буквально ни одного клавирабенда. В программе была Шестая соната Скрябина. Знаете, что сказал этот критик? Что в филармонии Берлина эта соната звучала впервые!

— **Как попасть в круг пианистов, которых вы приглашаете к участию?**

— Это, можно сказать, двусторонний процесс. Конечно, я отслеживаю, что происходит в музыкальной жизни, кто чем интересуется. Одновременно получаю

предложения от самих пианистов. Бывало, я просто приглашал исполнителей, предлагая им самим сформировать программы концертов. Тут, конечно, вопрос совместимости устремлений пианиста и наших репертуарных «требований», если можно так сказать.

Когда я узнал, что итальянский пианист Винченцо Мальтемпо занимается музыкой Алькана, играет даже сочинения сына Алькана, которые я не знал, я немедленно пригласил его. Или, еще в 90-е, я познакомился с пианистом Рональдом Смитом, который про того же Алькана написал две книги. И пригласил его к нам (он играл в 1989 и 1995). До этого он никогда не выступал в Германии. Или — музыка Метнера. Это теперь она стала звучать чаще, а в 90-е годы все было по-другому. На нашем фестивале прозвучали все сонаты, множество других его сочинений.

— **За 33 года на Вашем фестивале выступили 160 пианистов. Анализируя их список, становится понятно, что один из основных принципов — ротация (за редкими исключениями).**

— Конечно, я ведь не могу устраивать «закрытый клуб»! У нас пожалуй, более постоянной стала публика. Порою ко мне подходят и говорят: «Мы у вас уже в 15-й раз». Это очень приятно. Это удивительная публика, внимательная, пытливая, и, кстати, пианисты это чувствуют.



© Thomas Lorenzen

— Но есть одно исключение: это **Марк-Андре Амлен**, пожалуй, чемпион по любопытству среди современных пианистов. Он — своего рода символ и талисман фестиваля, выступал в Хузуме 15 раз.

— Да, верно. Он не перестает удивлять. Кстати, в этом году у нас новый проект: фестиваль в гостях у Эльб-филармонии в Гамбурге. И, конечно, почетную миссию представлять фестиваль мы попросили исполнить именно Амлена. Он скомпоновал программу из произведений, которые в разные годы исполнял в Хузуме. Это и Бах–Бузони, и К.Ф.Э. Бах, и Скрябин, и Лист, и Годовский, и Катуар, и Фейнберг, и собственные сочинения Амлена. Программа не слишком «экстремальная» — не перегруженная «новинками», но и не «стандартный набор».

— Эволюционировала ли концепция фестиваля за эти годы?

— Собственно концепция — нет, она неизменна. Но, например, в 2018 году появился новый проект, который можно назвать «Школа слушания». Мы определяем стипендиатов среди студентов германских высших школ музыки (4–6 человек), приглашаем их на весь период фестиваля в Хузум. А через год они приезжают уже в качестве исполнителей, выступают в одном концерте. Так мы пытаемся пробудить у молодых исполнителей интерес к неизведанному.

А концепция, как и 34 года назад: я просто «сочиняю» идею из «другого», то есть из того, что не звучит в больших городах в течение концертного сезона. И руководствуюсь одновременно разумом и интуицией. Знаете, я никогда не делал того, что другие уже сделали или продолжают делать. И каждый раз испытываю радость, когда завершаю формирование программы очередного фестиваля. Внутри как будто что-то щелкает: «Вот оно! Получилось!». Я просто хочу сказать слушателям: вслушайтесь в новую для вас музыку, восхититесь тем, насколько широки горизонты репертуара!

— В последнее время Вы сами на фестивалях в Хузуме не играете...

— Есть так много других пианистов! *(Смеется)*. Кстати, в 2020 я буду играть сочинения Исаия Добровейна.

— У нас знают его как исполнителя «нечеловеческой» музыки — **Аппассионаты — самому Ленину...**

— Он очень интересный композитор. Ученик Игумнова и Годовского, как композитор — Танеева. Последние 30 лет жизни он провел в Европе, сначала в Дрездене, потом в Норвегии. Был известен в основном как дирижер, осуществил много записей. Сочинять прекратил довольно рано, дошел до опуса 20. Его фортепианные произведения — что-то между Скрябиным и Метнером.



«Каждый концерт фестиваля — это приключение, новая серия захватывающего фильма».

— **А каков акцент программ фестиваля-2020?**

— Мы отмечаем 150-летие со дня рождения Леопольда Годовского. И пригласили Андрея Гугнина с программой «Приношение Годовскому»: это сочинения, посвященные «пианисту пианистов» (Гофман, Фридман, Мошковский, Зауэр, Бузони). Приедет знаменитый английский актер и музыкальный критик Джереми Николас, написавший популярную биографию Годовского, с его участием пройдет дискуссия. Будет выставка, посвященная Годовскому.

С сольными программами выступят Александр Браже, Флориан Ноак, Николас Стави, Саймон Кэллэгэн, Злата Чочиева, Хироаки Такенучи. А завершит фестиваль блистательный дуэт Людмила Берлинская — Артур Ансель. ■



Марина БРОКАНОВА
Музыковед, член Союза композиторов и Союза журналистов России



Никита ВОЛОВ
Пианист, выпускник Московской консерватории и Высшей школы музыки им. Г. Эйслера в Берлине, лауреат международных конкурсов

Подробности о фестивале — <http://piano-festival-husum.com>.
К сожалению, на сайте нет полных программ фестивалей 1987–2019. Но есть сборник CD: итогом каждого фестиваля становится компакт-диск, запечатлевший наиболее акцентные произведения программ (фирма Danacord).



© Boris Scitar

Экзамен на зрелость

Жизненный путь музыканта подобен горной гряде, где глаз стороннего наблюдателя в череде подъемов и спадов неизбежно выделяет взмывающие в небо утесы — высшие творческие достижения художника. Для композитора эти точки — рубежные сочинения, определяющие смену направления и стиля его творчества. Для исполнителей такие «пики» — это концерты: те, которые волею случая или намерением музыканта становятся этапными в его биографии, раскрывающими новые грани его таланта. Именно такие выступления надолго остаются в сердцах поклонников, нередко становясь при этом, в зависимости от масштаба исполнителя,

событиями подлинно исторической значимости.

Концерт Андрея Гугнина, состоявшийся 26 ноября в Большом зале Московской консерватории, с очевидностью мыслился исполнителем как этапный в его творческой биографии. Сама программа, представленная на священной для каждого музыканта площадке, красноречиво свидетельствует об этом. Двадцать девятая соната Бетховена op. 106 и 24 прелюдии Шопена op. 28 — два масштабных полотна, представляющие собой бесспорные вершины в наследии их творцов, были смело соединены в одном вечере. В таком сочетании прослеживалось определенное «дерзновение» со стороны пианиста, своеобразный творческий «вызов»

самому себе. Безусловно, Андрей Гугнин, наследник прославленных Л. Н. Наумова и В. В. Горностаевой и лауреат многих престижных конкурсов, занимает достойное место в современной концертной жизни: само количество записанных им дисков и широта репертуарных интересов красноречиво свидетельствуют о масштабе его деятельности. Тем не менее, прошедший концерт даже в этом контексте казался своеобразным «добровольным экзаменом» на подлинную художественную зрелость.

В первом отделении прозвучала Соната op. 106 Бетховена. Грандиозный Hammerklavier, без сомнения — одно из сложнейших в мировом фортепианном репертуаре

сочинений. Главная его трудность, вероятно, заключается даже не в очевидной сфере технических и интерпретационных проблем, а в стилевом аспекте. Соната, подобно Янусу, имеет два лика. Она будто бы «закрывает» блестящую историю классической сонаты, являясь высшим воплощением всех плодотворных интенций жанра. Одновременно с этим, Hammerklavier — как своеобразный мостик в эпоху романтизма. Пройти между этими «ликами» сонаты, сохранив ее стилистическое единство — настоящий вызов для любого, даже самого именитого пианиста. Молодые и неопытные музыканты нередко самоуверенно «налетают» на нее, как Дон Кихот на ветряные мельницы; зрелые же пианисты зачастую годами шлифуют детали своей интерпретации в полном самокритичном творческом поиске.

Андрей Гугнин в своем исполнении, кажется, в большей степени «склонялся» в сторону романтического направления. Его интерпретацию отличала подчеркнутая темповая свобода, стремление к крупным «штрихам» и ярким звуковым краскам. Особенно удачными были вторая и третья часть: знаменитое скерцо было превосходно «выстроено» в интерпретационном аспекте, а Adagio sostenuto впечатляло тонкими нюансами фразировки и богатой палитрой звуковых оттенков.

В то же время, в первой части некоторое «смещение» акцентов в сторону романтизма было не столь однозначно убедительным: пианисту не удалось в полной мере достичь единства развития музыкальной мысли в своей интерпретации, подчас создавалось впечатление дробности, отсутствия выстроенного «плана», то есть всего того, что особенно важно в данном произведении. Схожее впечатление вызывала и финальная fuga. Техническое и полифоническое мастерство в ней

несомненно было проявлено пианистом во всем возможном блеске, однако тяжелое, весомое туше в духе пастозной живописи и весьма свободная педаль не вполне убедительно соотносились с присущей этой fugе возвышенной, «классической» объективностью. В результате финал сонаты был безусловно убедителен в ракурсе «виртуозного пиршества», с точки зрения же объективных стилистических задач — все же в меньшей степени.

Второе отделение концерта было посвящено Прелюдиям op. 28 Фредерика Шопена. Этот цикл, как и Hammerklavier Бетховена, ставит перед исполнителем особые задачи в контексте сочетания детали и целого: необходимость подчеркнуть красоту и уникальность каждой прелюдии и, одновременно с этим, выстроить убедительную линию развития в рамках всего цикла. Музыковеды активно спорят о чертах сонатности и темпо-ладовых чередованиях в Прелюдиях, исполнители же, как правило, представляют этот цикл как череду «историй» или «образов», подчеркивая, где возможно, интонационные и смысловые связи между пьесами.

В своей интерпретации Андрей Гугнин основной акцент сделал на медленные прелюдии, представив их как изысканные музыкальные «жемчужины». Так, особенно яркое впечатление произвели «центральные» в цикле 15 и 17 прелюдии: они были исполнены с редкой деликатностью и тонкими звуковыми красками. Не менее убедительной была и Прелюдия e-moll (№ 4) с ее безысходным трагизмом.

Быстрые, виртуозные прелюдии при этом были выдержаны в большей степени в «шумановской» интерпретационной стилистике с ее темповой свободой, звуковой яркостью и плотным туше. Возможно, такая трактовка покажется кому-то спорной, но нельзя отрицать


яркости и оригинальности данного исполнения.

Состоявшийся концерт в очередной раз подтвердил репутацию Гугнина как яркого виртуоза, стремящегося к оригинальности в интерпретациях. За эти качества он вполне заслуженно любим московской публикой. Тем не менее, концерт с подобной программой — безусловно рубежный для пианиста, и вполне естественны высокие ожидания от него. Сдал ли в итоге Андрей Гугнин свой «экзамен на зрелость»? Публика, до отказа заполнившая в тот вечер БЗК, ответила утвердительно. В любом случае смелости и отваге Андрея Гугнина, представившего в БЗК подобную программу, можно лишь позавидовать. А выдержал ли он «испытание» такой программой — это вопрос, на который пианисту предстоит держать ответ в первую очередь перед самим собой.

P.S. С 2020 Андрей Гугнин — эксклюзивный артист знаменитой компании IMG Artists, представляющей интересы таких пианистов, как Дмитрий Алексеев, Лейф Ове Андснес, Барри Дуглас, Кирилл Герштейн, Евгений Кисин, Мюррей Перайя, дирижеров Антонио Паппано, Василия Петренко, Юрия Темирканова, Владимира Юровского. ■



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

A close-up portrait of Lesli Howard, an older man with grey hair, wearing a dark pinstriped suit jacket, a light blue shirt, and a bright red bow tie. He is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a plain, dark grey color.

**Лесли Ховард:
«Бузони вычеркнул
в Фантазии «Фигаро»
кусок из «Дон Жуана»,
а я вернул его на место»**

Лесли Ховард, австралийский пианист, ныне живущий в Англии, впервые дал концерт в Москве, в Камерном зале Дома музыки. Он привез сюда никогда и нигде не исполнявшуюся Фантазию для двух фортепиано Антона Рубинштейна и никогда и нигде не публиковавшуюся версию для двух фортепиано «Гексамерона» Ференца Листа с соавторами. Кроме этих двух музыкальных подарков Ховард и его ученик Лудовико Тронканетти представили публике «Воспоминания об опере Беллини „Норма“» и «Воспоминания об опере Моцарта „Дон Жуан“». Обе пьесы — в версиях для двух роялей, что также встречается довольно редко. Таким образом пианист отметил вместе с русскими слушателями 190-летие со дня рождения Антона Рубинштейна, а также напомнил о сотрудничестве и дружбе юбиляра с Ференцем Листом, творчеством которого занимается многие десятилетия.

В амплуа листианца Лесли Ховард знаменит на весь мир и экстраординарен. Год назад, накануне своего 70-летия, он выпустил 100-й (!) альбом, завершив тем самым уникальный проект записи полного собрания фортепианных сочинений Листа. Уникальность не исчерпывается самим фактом записи: Ховард — первооткрыватель около 300 ранее неизвестных опусов Листа, которые отыскивал в библиотеках и архивах Европы и мира. Все эти заслуги перед человечеством превратили австралийского музыканта в легенду: он удостоен множества престижных наград, а также записи в «Книге рекордов Гиннеса».

Помимо Листа — главного предмета своего интереса — Лесли Ховард чрезвычайно много времени уделяет собирательству и продвижению на Западе творчества русских композиторов, в музыку которых страстно влюблен. Энтузиазм, с которым он отыскивает и изучает раритетные русские произведения, восхищает и вызывает вопросы к русским коллегам пианиста в связи с отсутствием у них аналогичного энтузиазма. Достаточно сказать, что коллекция записей фортепианных сочинений того же Антона Рубинштейна в исполнении Ховарда едва ли не самая полная на сегодняшний день. А вот еще важный факт: одно из европейских изданий 4-го концерта Сергея Рахманинова вышло под редакцией Ховарда, устранившего в исходном тексте около 1000 ошибок.

С журналом «PianoФорум» пианист поделился захватывающими подробностями своих поисков и открытий. Слушая его, невольно проникаешься чувством благодарности к этому знатоку и ценителю, фанатично преданному не только европейскому, но и русскому музыкальному наследию.

— Господин Ховард, позвольте выразить восхищение программой вашего выступления, которая не только демонстрирует ваше постоянное амплуа листианца, но и связывает с Ференцем Листом русскую музыку в лице Антона Рубинштейна. На днях предстоит его юбилей, и вы, видимо, решили напомнить об этом русском меломанам, для которых сегодня это композитор вовсе не первого ряда. Чем вас привлекает его творчество? Что за исследовательская работа стоит за премьерой «Фантазии», которую вы сыграли в Москве?

— Мне очень приятно заниматься творчеством Рубинштейна, поскольку это — наиболее важная фигура в развитии русской музыки. Но играют его крайне мало, что меня совершенно поражает. Без него вся русская профессиональная музыка XIX века просто не существовала

бы. Он был самым космополитичным и многогранным из русских композиторов. И в этом качестве он оказал влияние на многих из них, включая Чайковского. Вы можете заметить влияние Рубинштейна и в операх, и в симфониях, и особенно в фортепианных концертах Чайковского.

Мое увлечение Рубинштейном началось очень давно: я собираю его музыку с 16 лет. Почти все, что он написал, было опубликовано, ведь в свое время он был очень популярен. Все это можно отыскать в библиотеках, кое-что, конечно, попадает в мировую сеть. В частности, в интернете есть первое издание «Фантазии», которую мы привезли сюда, но мы использовали не это, а второе издание. Тот вариант, который играем мы, устраняет недостатки первого. Рубинштейн сделал музыкальную ткань более красочной и сильно изменил динамику:



Фотографии предоставлены пресс-службой Московского международного Дома музыки

если в первой версии было слишком много fortissimo, то во второй стало гораздо больше pianissimo.

Я, естественно, посещал библиотеки, букинистические нотные магазины, а также обращался к коллекционерам, у которых иногда можно было попросить ноты отдельных сочинений. Труднее всего было собрать оперы, которых у него 20. У всех коллекционеров, безусловно, были ноты «Демона». У кого-то можно было найти партитуру «Нерона». Я имею больше — у меня есть партитуры и «Сибирских охотников», и «Купца Калашникова». Сейчас их у меня около десятка. Прекрасно, что теперь существует запись оперы «Моисей», сделанная Михаилом Юровским.

Словом, поиски забытой музыки — для меня привычное дело. Ведь мне пришлось точно так же заниматься этим, когда я готовил к записи неизвестные сочинения Листа для фортепиано.

— Вероятно, ваш ученик Лудовико унаследовал интерес к творчеству Антона Рубинштейна от вас? Это и приятно, и в то же время немного обидно, что заслуга подобной деятельности не принадлежит русским музыкантам.

— Да, это так, и я очень радуюсь этому. Он записал две его сонаты и сыграл в Санкт-Петербурге его Третий концерт. Он даже играет некоторые пьесы Рубинштейна, которые никогда не играл я сам. У меня же записаны сонаты, Фантазия ми минор для фортепиано соло, Тема с вариациями соль мажор, небольшие его пьесы, два квартета. Я был бы рад записать и его фортепианный квинтет, я несколько раз играл его. И я, кстати, также очень люблю секстет для струнных Рубинштейна, но никогда не слышал, чтобы его хоть кто-нибудь исполнял. Я постоянно пытаюсь уговорить струнников сыграть его. Ведь у меня дома даже есть партитура секстета, но ко мне никто не обращается, хотя я был бы рад предложить ее коллегам.

— Ну что же, результат вашей деятельности, вероятно, когда-нибудь поможет русским музыкантам в изучении творчества Рубинштейна.

— Приятно слышать. Слишком уж мало его музыки было опубликовано в России. В первую очередь, все это выходило в Париже и Лейпциге. А здесь — только самые популярные произведения. Подумать только, в России даже никогда не было полного собрания сочинений Рубинштейна! Здесь нельзя купить научное издание ни одной из его симфоний, здесь невозможно приобрести оркестровые партитуры его фортепианных концертов, кроме разве что Третьего и Четвертого. Так что даже если русские музыканты захотят изучать творчество Антона Рубинштейна, то им довольно сложно будет сделать это. Вы знаете, из 200 его песен едва ли

наберется на один-два альбома тех, что исполняются в России. И это все, что у вас есть! Да и то, если их по-прежнему издают, ведь большинство русских партитур сначала выходят из печати, а затем куда-то бесследно исчезают. Но любой исполнитель, кто хотя бы однажды брался за песни Рубинштейна, всегда хочет делать это чаще. Наиболее известны у вас «Персидские песни», которые поют на русском, хотя они были написаны на немецком языке. Ференц Лист был от них в восторге, когда Рубинштейн подарил ему только что напечатанный сборник. Кстати, одну из них в свое время исполнял сам Шаляпин. Ну ладно, это не имеет значения.

— Вы знаете, еще одна нить связала Листа и Рубинштейна в 2007 году, когда в Штутгарте правнук композитора Антон Шароев обнаружил партитуру одного из последних сочинений Антона Рубинштейна — оперы «Христос». Оратория с таким же названием есть и у Листа. А вскоре опера Рубинштейна была поставлена в России в концертном исполнении. Знаете ли вы об этом? Доводилось ли вам работать с архивом в Штутгарте?

— Я знаю о существовании этой духовной оперы. А вот как раз у нас, в Британской библиотеке, хранится рукопись этой оратории Листа. Вы правы, можно говорить о чрезвычайной важности для обоих композиторов этих сочинений. Возможно, оратория Листа «Христос» — наиболее важное из всего им написанного. Библиотеку в Штутгарте я посещал несколько раз в связи с моими листовскими исследованиями. Но в основном в Германии моя работа проходила в Веймаре, потому что именно там находится большинство рукописей Листа. Но мне также доводилось бывать по этим делам в Майнце, Франкфурте и Нюрнберге, где хранятся манускрипты многих композиторов.

— Вероятно, для вас как листианца связь между русскими композиторами и Листом представляется прочной и многогранной, ведь он со многими из них был знаком лично. Поскольку вы играете всего фортепианного Листа, то логично спросить, что вы больше всего любите из русской музыки в его обработке для рояля?

— Во время своих визитов в Россию Лист познакомился со многими русскими композиторами, включая малоизвестных, таких, как Булахов или Виельгорский. И транскрипции для фортепиано той музыки, которую ему здесь показывали, он делал для того, чтобы опубликовать ее в Европе. Так он стремился помочь своим коллегам из России. Он был преисполнен энтузиазма в отношении русской музыки. Я сыграл и записал из этого абсолютно все. Но, наверное, наиболее интересны для

меня парафразы на темы русских опер — например, Полонеза из «Евгения Онегина» Чайковского.

— Мне показалось, что вы на Чайковского смотрите как бы глазами Листа, который не оценил его столь же высоко, как некоторых других русских композиторов. Ведь у вас записей Рубинштейна даже больше, чем записей Чайковского.

— Мнение Листа о Чайковском было вполне благожелательным, можно не сомневаться. И между собой они неплохо поладили, когда впервые встретились. Чайковский, правда, с подозрением относился ко всему, что связано с увлечением Листа католицизмом, и в своем дневнике назвал его «старым иезуитом». Они познакомились в Байройте на премьере вагнеровского «Кольца» в 1876 году. Там собрались многие известные композиторы, чтобы разделить триумф Вагнера, хотя половина из них его на самом деле вовсе не любили. Впрочем, это не важно.

«Поиски забытой музыки — для меня привычное дело»

— Но все-таки для Листа была интереснее музыка самобытных национально-ориентированных русских композиторов — Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Кюи, Балакирева. А Рубинштейна вы к каким относите?

— Он, конечно, в первую очередь, европейский композитор, но если более пристально всмотреться в отдельные его произведения — например, в Симфонию № 5, то можно убедиться в том, что она очень-очень русская. В его До-мажорном фортепианном квартете тоже звучит одна из народных песен. То же самое с Чайковским, Балакиревым, другими. Все русские композиторы XIX века были потрясюще свободны в обращении с народной музыкой, на которой выросло их собственное творчество. Это было для них в порядке вещей. При этом далеко не всегда можно сходу сказать, что там — подлинный фольклор, а что — собственная оригинальная мелодия композитора. Листу все это нравилось. Одна из последних композиций Листа — маленькая двухминутная пьеса под названием «Abschied» S.251. Вроде бы это русская народная песня «На прощание», подаренная Листу Александром Зилоти. Подарить-то он подарил, но не сказал при этом, кто же автор темы — народ или он сам. Я так больше нигде и не услышал эту мелодию. А ведь она очень красива.

Вся эта работа композиторов с фольклорным материалом — очень важная часть русской музыки, так же, конечно, как и работа Листа — с венгерской. И там, и там народная песня и танец были основой всего. Но, конечно,

все они писали и совершенно оригинальную космополитичную музыку, которая, по-видимому, вообще не имела народных корней. Даже у Римского, у которого фольклор используется чаще, чем у кого-либо еще из русских композиторов, есть «своя» музыка. Например, в самом начале его фортепианного концерта, который, кстати, посвящен Листу, звучит настолько «русская» тема, что вам захочется поклясться, что она народная, но это не так.

— С восхищением узнала, что вы записали 1-ю и 2-ю сонаты Глазунова и его «Большой вальс» для фортепиано. Это тоже композитор, преклонявшийся перед Листом. Кстати, мне попала информация, что когда-то давно вы исполнили сонаты Чайковского, Глазунова, Рахманинова и Рубинштейна на своем сольном концерте в Вигмор-холле. Не поверите, на недавнем конкурсе Чайковского никто из пианистов не сыграл Большую сонату Чайковского.

— Никто?! Это преступление! Это же замечательная соната. Я записал и ее, и до-диез минорную, и даже сонату фа минор, неоконченную. Хотя это было уже очень давно, лет 30 назад. А какой замечательный композитор Глазунов! Когда я был еще мальчиком и впервые нашел ноты Глазунова в букинистическом магазине, то подумал: «Почему не все знают музыку этого человека?» А сейчас уже появилось 5 или 6 полных комплектов записей его симфоний. Но они не исполняются в концертах, а существуют лишь на дисках. И хотя людям нравится его музыка, организаторы концертов предпочитают не ставить ее в программы.

— Изучая ваше творчество, я увидела много пересечений с творчеством другого британского пианиста — Стивена Кумбса. Он как будто берет с вас пример в интенсивном интересе к русской музыке. Возможно, он ваш ученик? Поразительно, какие имена как в вашей, так и в его концертной практике: кроме Глазунова и Лядова, он исполняет Аренского и даже Гедике, Борткевича и Катюара!

— О, Стивен — мой большой друг, мы знакомы сто лет, но он не ученик, а коллега, мы даже играли дуэтом. Однажды я ему немного помог. А сейчас он стал кем-то вроде игумена Русской православной церкви. Одно время он отовсюду исчез, не давал концертов, а когда появился, я увидел, что он отрастил длинную бороду и стал похож на митрополита Московского. (Смеется.) Он очень хороший человек и прекрасно разбирается в русской музыке, много ее играет. А я снабжаю его русскими партитурами.

— Ей-богу, можно подумать, что русскую музыку больше играют в Англии, чем в России.



— Возможно, так и есть? Англия и правда то место, где очень любят русскую музыку. Там многие играют, например, сонаты Николая Метнера, он у нас очень популярен. У Аренского играют обычно всего лишь два произведения, а могли бы и больше. На нем в основном учатся дети. Также в английских школах нередко можно услышать Глиэра. Не так много, но все-таки. Русская музыка для детей очень хороша, а то в школах у нас до сих пор преподают много всякой другой ерунды.

— Уже 10 лет вашему рахманиновскому диску, на котором записаны 1-я и 2-я сонаты, «Три пьесы» 1917 года — «Восточный эскиз», «Прелюдия d-moll» и «Осколки». Какую версию Второй сонаты вы играете? И что за история с Четвертым концертом, редактированием которого вы занимались?

— Я всегда хотел записать эти сонаты. Уверен, Рахманинов ошибался, когда в 1931 г. испытал разочарование в собственной музыке и создал еще одну версию Второй сонаты, которая, я думаю, далеко не так хороша, как оригинал. Поэтому я всегда играю оригинальный вариант. Я работаю над его музыкой уже много лет. И хотя большая часть ее так или иначе теперь доступна на русском языке, собрать ее было довольно трудно. Когда я только начинал этим заниматься, Рахманинов не был в фаворе, как сейчас. Можно было услышать, что это «музыка из кофейни», что, конечно,

полная чушь. Но зато теперь я приобрел почти все, что когда-либо было опубликовано.

В течение многих лет на Западе пользовались ужасным изданием Четвертого концерта, где было много ошибок, которые никто не собирался исправлять. И я работал над редактированием партитуры концерта с другим ученым по имени Роберт Трилфолл (Threlfall), который был лет на 30 старше меня. Мы смогли опубликовать результаты лишь после того, как американские издания Второй мировой войны были возвращены в Лондон, под контроль музея Ричарда Гоббса (Hobbs). А там уже опубликовали окончательную редакцию, по которой отныне все играют этот концерт.

— Действительно ли пришлось внести около тысячи исправлений? Такую информацию можно отыскать сегодня в сети.

— А-а, так вы знаете? Хорошо. Да, это так. Я никогда не мог понять, как эти вещи распространяются и как к вам попала эта информация.

— На том же диске у вас записана 5-я часть «Всенощной» — «Молитва Симеона Богоприимца» — в фортепианном переложении автора, которое было сделано как аккомпанемент к вокальной партии. Интересно, откуда у вас ноты? Я обратилась к специалисту по публикациям Рахманинова, и он

предположил, что вы взяли ноты в книге воспоминаний Оскара фон Риземана. Так ли это?

— Ноты есть, как вы правильно сказали, в книге воспоминаний Риземана, которая на самом деле вызывает много вопросов у биографов Рахманинова. Клавир 5-й части, написанный рукой Рахманинова, действительно находится внутри этой книги в качестве иллюстрации. Там я увидел этот фортепианный вариант впервые. Но с тех пор пару раз он был опубликован. Во-первых, в каталоге сочинений Рахманинова Трилфолла — Норриса (Threlfall — Norris). И есть несколько иная версия той же 5-й части «Всенощной» в публикации «Вестминстера». Почему-то там сокращена фортепианная партитура — не знаю, может, он думал, что кто-то будет играть эту часть дома, для себя, или что это слишком сложно для аккомпанемента? Я думаю, он записал ее просто по памяти. Но она чудесна. В клавире он выделяет слово... я пытаюсь вспомнить, как по-русски «light»?

— Свет.

— Да, свет. Потому что в молитве говорится о свете. Он поставил это слово в середину партитуры. И это не случайно. (*Читает на английском молитву Симеона Богоприимца.*) «Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыка, по глаголу Твоему с миром. Яко видеста очи мои спасение Твое, еже еси уготовах пред лицом всех людей, свет во откровение языков и славу людей Твоих Израиля». Написав в партитуре слово «свет», он показывает, что здесь смысловой центр этой пьесы. Иначе он просто не стал бы писать ничего.

— Мне показалось странным, что вы нигде не упомянули русских специалистов по музыке Рахманинова. Вы когда-нибудь общались с нашими музыковедами?

— Не особо. Главным образом, потому, что мой русский совсем плох. Я могу кое-что прочитать, знаю кое-какие стихи, но устно не смогу обсудить их. С этим нужно что-то делать. Мне доводилось работать над некоторыми серьезными материалами, но у меня никогда не возникало постоянного общения с русскими парнями, разве что пару раз. И у меня такая же проблема с венгерским языком.

— Предстоят ли нам еще открытия в рахманиновских публикациях?

— В принципе, мы знаем все. Но есть пара вопросов. Незаконченная опера «Монна Ванна», которая существует в виде одного акта вокальной партитуры. Рукопись находится в Вашингтоне. Но получить ее нельзя, потому что, видите ли, они готовят коллекционное издание. Все

это тянется слишком медленно. А пока они делают это, никому не разрешается даже посмотреть на рукопись, что очень раздражает всех ученых. Некоторые из нас так наивны, все ждут... Много лет назад в Библиотеке Конгресса манускрипты разрешили фотографировать, но пользоваться фотокопиями неудобно.

Еще существует ранний эскиз фортепианного концерта до-минор, который не имеет ничего общего с концертом № 2. Вот что я хотел бы увидеть, и я знаю, что этот эскиз в Москве, но я не нашел никого, кто помог бы мне получить доступ к нему.

Единственное, что не найдено, — это аранжировка симфонии Чайковского «Манфред» для фортепианного дуэта, сделанная Рахманиновым, когда он был подростком. Я удивляюсь, зачем ему это понадобилось, ведь Чайковский сам сделал это и даже опубликовал. Такое же недоумение вызывает у меня еще одно его переложение для 4-х рук — балета «Спящая красавица» Чайковского. Рахманинову тогда было 16 лет. На Чайковского его работа не произвела особого впечатления, тем более что ему пришлось внести много корректив. Правда, в конце концов, дуэт все-таки напечатали. А вот у меня его до сих пор нет, и я не знаю, где его найти.

«Знаю о раннем эскизе фортепианного концерта до-минор Рахманинова, который не имеет ничего общего с концертом № 2. Он — в Москве, но я не нашел никого, кто помог бы мне получить доступ к нему»

— Теперь мы переходим непосредственно к Листу. Благодаря вам состоялось около 300 премьер его неизвестных произведений. Не могли бы вы рассказать, как осуществлялись поиски рукописей. Были ли у вас помощники для работы в архивах? Какие находки вызывают вашу особенную гордость?

— Тех, кто помогал мне, когда я собирал свою листовскую «коллекцию», было много. Подчас совсем незнакомые люди спрашивали у меня: «Вам известно вот это редкое издание? Вы слышали об этой рукописи?» И я следовал туда, куда они указывали, и находил то, что искал. Но в принципе я, конечно, и сам умею пользоваться библиотеками и архивами, где хранится большая часть его неоткрытых рукописей. Я посещал их и работал в них самостоятельно. Наиболее ценные манускрипты Листа, конечно, находятся в Веймаре, этот архив самый большой на сегодняшний день. Но и в Библиотеке



Конгресса в Вашингтоне есть довольно большое собрание его рукописей. И еще одна довольно большая коллекция — в Британской библиотеке в Лондоне, вот там и хранится рукопись оратории «Христос», как мы уже говорили.

Я потратил уйму времени, изучая все это, но зато нашел дополнительные версии различных аранжировок, которые раньше были либо неправильно каталогизированы, либо пребывали в неправильном месте. Например, в Веймаре нашлась большая фантазия на испанские темы под названием «Romancero Espagnol», которая в каталоге была указана как подборка эскизов к Испанской рапсодии. Там есть кое-какие музыкальные пересечения, но в основном музыка совершенно другая. А это большая пьеса на тридцать страниц, про которую известно, что Лист играл ее в 1844 году.

— **Случались ли с вами на протяжении поисков какие-нибудь таинственные истории?**

— Иногда. Я был совершенно счастлив, когда впервые взглянул на оригинал сонаты «По прочтении Данте». И вдруг там обнаружилась лишняя страница, которую

он приклеил поверх другой страницы, видимо, чтобы еще что-то на ней написать. Библиотека помогла отпарить ее, чтобы можно было увидеть, что там под ней. Но на обратной стороне этой приклеенной страницы оказался сюрприз, который привел меня и моих коллег к окончанию поисков полного варианта одной из версий произведения, которую мы не могли собрать воедино, потому что она вся состояла из разных корректур, которые у нас были маркированы как корректуры А, В, С, D, Е, F. Все они находятся в Вашингтоне. Чтобы получить окончательный вариант, нужно было соединить первое издание плюс вот эту корректуру из Вашингтона и ту самую обратную сторону приклеенного листа бумаги. Это было очень весело.

— **Вероятно, по свету ходят еще не обнаруженные манускрипты сочинений Листа?**

— Пару пьес Листа я никак не могу найти, хотя знаю, что он их написал. Это транскрипции увертюры Бетховена «Кориолан» и «Эгмонт». Последнюю он дал сыграть одному из своих учеников, а тот исчез вместе с рукописью, и с тех пор ее никто не видел. И есть большая рукопись

«Фантазии», которая была продана на аукционе в Лондоне в 1987 году. Меня попросили помочь им идентифицировать ее, и мне удалось подержать ее в руках. Но никто не знает, где она теперь, потому что она была куплена анонимно — кстати, за немалые деньги. Если бы сегодня эта рукопись вдруг всплыла на рынке, я уверен, она стоила бы не менее четверти миллиона фунтов. Это его первая большая «Фантазия», написанная им в 18 лет. У кого-то она есть в частной коллекции, но нам недоступна. Жаль. Подобные горе-коллекционеры способны купить картину и держать ее в сумке. Ненавижу таких людей.

— Произведения Листа, которые вы вчера играли на концерте, нам известны в основном в версии для одного инструмента. А где вы взяли вариант для двух?

— Лист сам сделал эти аранжировки и опубликовал их. У меня русская партитура, опубликованное издание Якова Рубинштейна. Там и «Норма», и «Дон Жуан», но у меня также есть первое издание «Дон Жуана» в версии для двух фортепиано. Что касается «Гексамерона» — вариаций на тему марша из второго действия оперы «Пуритане», то у Листа было два варианта пьесы для двух роялей. Тот, который мы исполнили в Москве, никогда не был опубликован. Рукопись этого сочинения находится в Веймаре. И я собственноручно набрал текст на компьютере, поскольку оригинал слишком «грязный». Есть более поздняя версия, которая была опубликована в России, видимо, в 1870-х годах. Я, честно говоря, не знаю, почему она появилась в России, хотя должна

была сначала появиться во Франции. Во всяком случае, это тоже было издание Рубинштейна.

Я думаю, что люди и не подозревают, как много музыки Лист аранжировал для двух роялей и дуэтов. Но оригинальная музыка тут попадает редко. Сходу назову лишь Фантазию на тему «Песни без слов» Мендельсона, которую он изначально написал для двух фортепиано. Но, как правило, для двух фортепиано он обрабатывал какие-нибудь свои уже известные темы. При этом Лист никогда в точности не повторял себя, а писал что-то другое. То есть в опусах для двух фортепиано есть много фрагментов, которых нет в сольных версиях того же произведения. Например, дуэтная версия Венгерских рапсодий сильно отличается от сольных пьес. Вот, кстати, тоже повод изучить все это.

— Очень важное произведение для нас, русских, — Фантазия Листа на две темы из опер Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан»: когда-то с ним прославился наш великий пианист Эмиль Гилельс. Заслуга завершения этого произведения после Листа принадлежит Бузони. Но, готовясь к интервью, я вдруг обнаружила, что ваше исполнение звучит около 20 минут, тогда как у других примерно 13–15 минут. Вы сами дописали его? Расскажите о своем варианте. Он издан?

— Мне не нужно было ничего дописывать, так как Лист весь этот кусок сочинил сам. Первое издание этого произведения действительно осуществил Бузони в 1912 году. Он убрал все упоминания о «Дон Жуане»



и назвал эту пьесу просто «Фантазией Фигаро». И именно так играл Гилельс, да и все ее так играли в течение многих лет. Но затем я увидел рукопись, а в ней все-таки есть страницы, которые объединяют темы «Фигаро» и «Дон Жуана» вместе. Бузони вычеркнул их, а я вернул их на место. Это сильно увеличило пьесу. Но мне казалось, что очень важно было поступить именно так. Это опубликовано в «Editio Musica Budapest». Я не в курсе, доступно ли это издание в России и знают ли здесь об этом вообще.

— Доводилось ли вам исполнять за один вечер цикл «Годы странствий» Листа?

— Нет, я не играл, это очень долго. И потом слишком уж печальны большинство пьес из 3-го тома, вряд ли следует составлять из них большую программу. Я несколько раз играл «Годы странствий» в Лондоне, но это происходило в трех концертах. Вы знаете, что 1-й том занимает почти 50 минут, 2-й — чуть меньше 50, а 3-й — около 40 минут? Кстати, вот сейчас я как раз редактирую это произведение для четырехтомного издания. Первые 2 тома уже вышли, а 3-й — это следующий этап. Самый длинный мой листовский концерт, который я когда-либо сыграл, прошел однажды в Швеции и включал 19 венгерских рапсодий. Это более 2-х часов музыки, и это почти убило меня. (Смеется.) Я пытаюсь сейчас вспомнить, кого я знаю, кто сыграл бы все три тома «Годов странствий» за один вечер, но не могу.

— У нас только что сделал это, причем два раза за полгода, молодой пианист Юрий Фаворин. В 2014 году вы были членом жюри конкурса Листа в Утрехте, в котором он участвовал. Его листовский репертуар огромен, в России у него уже прочный статус листианца.

— Все три тома?! Вот это молодец! Это прекрасно! Я счастлив, что люди делают это!

Да, я помню его! Но с тех пор я его не видел. Когда вы член жюри, вы не должны общаться с участниками, пока конкурс не завершен. На этом конкурсе я уже 5 раз работал в жюри и в марте собираюсь поехать туда снова. Сколько ему сейчас лет? Должно быть, под тридцать, не так ли?

— Ему 32.

— Да, так и есть. Ну, я уже староват для того, чтобы соревноваться. Да это и вообще глупо. В любом случае, пожалуйста, передайте ему мои добрые пожелания, если вы будете говорить с ним.

— Благодаря вам в правильной тональности теперь записан 1-й концерт Паганини. Был в ре

мажоре, а теперь в ми бемоль мажоре. Наверное, это целая революция для скрипачей?

— Я часто езжу в Италию, где довольно хорошо известен как ученый. И меня попросили сделать кое-какую работу для итальянского культурного фонда. Я подготовил для них издание Первого скрипичного концерта Паганини, которое теперь в точности соответствует замыслу композитора: то есть с оркестром, играющим произведение в Ми-бемоль мажоре, и скрипкой, исполняющей его на полтона выше. Дело в том, что играть в тональности ми-бемоль мажор на скрипке невозможно. Паганини играл свой концерт в ре мажоре, но настраивал скрипку на полтона выше. Постепенно все стали играть концерт в D — и солисты, и оркестры, но скрипку в ми-бемоль мажор уже не перестраивали. Поэтому когда мы обычно слышим этот концерт, он не имеет никакого отношения к Паганини. Я подготовил для них оркестровку в Ми-бемоль мажоре, как это и было изначально. Кроме того, я сделал 5-й концерт, где большая часть оркестровки вообще отсутствует, и я должен был создать ее. А у Беллини я корректировал вокальную партитуру оперы «Пуритане», и еще нужно было всю оперу переложить для фортепиано. Многовато у меня там было работы.

— Мистер Ховард, а вы впервые приехали сейчас в Россию?

— Я впервые даю концерт в России, но я был здесь несколько лет назад, проводил мастер-классы в Московской консерватории. Это был единственный раз, когда я сюда приезжал. Они не могут приглашать меня очень часто для выступлений. Жаль, поскольку я играю достаточно интересный русский репертуар, который даже многие ваши пианисты не играют.

Какой большой разговор, и как много удовольствия! Все-таки надеюсь, меня пригласят когда-нибудь еще, и мы увидимся снова. ■



Ольга ЮСОВА

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

«Лики современного пианизма» — 2019

Вероятно, в мире больше нет театра, который в таких колоссальных объемах проводит творческие акции самого разного профиля, как Мариинский. Фактически, Мариинка сегодня — это мощное предприятие, объединяющее в себе и один из лучших в мире театров, и полноценную столичную филармонию, и крупное концертное агентство. Организованность, масштаб, культурный и географический размах деятельности этого предприятия поражает. Международный фестиваль фортепианной музыки «Лики современного пианизма» — лишь один из его проектов, достойный, однако, лучших сцен и залов мира. И пусть в этом году Петербург, как и вся европейская Россия, получил вместо снега новогодний дождь, «Лики современного пианизма» уже рефлексивно вызывают у петербуржцев и всех любителей фортепианного искусства ощущение большого — не только новогоднего — праздника.

Наряду с традиционными акцентами (открытия новых имен, концерты классов педагогов, монопрограммы), одной из доминант фестиваля ожидаемо стали выступления лауреатов прошедшего летом XVI Международного конкурса имени П. И. Чайковского, а также композиторы-юбиляры 2019 года. Но были и другие — поистине выдающиеся — события! Однако обо всем по порядку.



День I

Официально открытием был назван вечерний концерт, но начало XIV фестивалю положило сольное выступление **Мао Фудзиты** — обладателя II премии конкурса Чайковского. В программе Соната № 10 C-dur, KV 330 Моцарта, Соната № 17 d-moll, op. 31 № 2 Бетховена и четыре скерцо Шопена. Сценический образ Мао в полной мере отражается в его игре. Застывшая «солнечная» улыбка на еще детском лице, казалось, передалась и всем исполняемым сочинениям. Легкое туше, «порхающие» пассажи, ясный тон инструмента наполнили сонату истинно моцартовским светом, однако уж слишком не принужденно и салонно прозвучали ее крайние части. Пожалуй, лишь вторая часть получилась более серьезной и содержательной, обдуманной и совершенной.

Бетховен в исполнении Фудзиты также имел выраженные черты камерности, интровертности и лиризма. Одной из особенностей трактовки пианиста является довольно частое применение эффекта тихих кульминаций — порою весьма удачное. Несомненным успехом Мао стало исполнение Скерцо № 1 Шопена. Все те же черты камерности и салонности в музыке польского автора были более естественны. Хотя, признаюсь,

к концу большого концерта (а шел он без антракта!) привыкший к русской традиции «масштабного Шопена» слушатель был несколько утомлен неудовлетворенностью своих «драматических» ожиданий от исполнения полотен композитора. На бис прозвучала знаменитая до-диез минорная прелюдия Рахманинова в необычной трактовке: это была глубоко личная трагедия без намека на монументальность. Исполнитель вопреки авторским ремаркам начал очень тихо, прибегая *fortissimo* на конец пьесы. Восторгу публики, казалось, не было предела. Обилие «Браво!» и несколько экзотичного «Молодец!», море цветов, подарков, нескончаемые овации свидетельствуют о рождении нового «дебарга» российской публики — молодого «солнечного» пианиста Мао Фудзиты.

Чсть официального открытия фестиваля выпала обладателю I премии и Гран-при конкурса Чайковского — французскому **Александру Канторову**, который вместе с Валерием Гергиевым и оркестром Мариинского театра исполнил Второй фортепианный концерт П. И. Чайковского. Его триумфальная победа на конкурсе (как, впрочем, и всех лауреатов) — свидетельство смены «конкурсных ценностей», где виртуозная безупречность уступает место самобытности и художественности, даже при неидеальном

техническом воплощении трактовок. И в то же время прочтение Канторовым концерта Чайковского явило пример типично западной традиции. В нем было мало озорства, подлинной глубины, «русскости», но много облегченной романтичности. Впрочем, не без приятных исполнительских находок, освещенных ярким светочем таланта пианиста.

Однако безусловным лидером открытия фестиваля, явившим подлинный исполнительский шедевр и оставившим глубокий след в душе, стал maestro Гергиев и оркестр, подарившие «Фантастическую симфонию» Берлиоза в не менее фантастическом исполнении, в котором, казалось, был совершенен каждый мотив и идеален оркестровый баланс.

День II

Весь день Концертный зал (он же — Мариинский-3) был открыт для посетителей фестиваля. В 12.00 состоялся первый из трех концертов класса известных педагогов. Знаменитый интерпретатор и подвижник современной и старинной музыки, создавший совместно с Н. Гутман и Н. Кожухарем факультет исторического и современного исполнительского искусства в Московской консерватории, **Алексей Любимов** представил





Мао Фудзита

своих выпускников разных лет. Выступление **Владимира Иванова-Ракиевского** запомнилось прекрасным исполнением Сонаты № 1, ор. 22 А. Хинастеры. Обилие яркого тематизма, экспрессивность сочинения, вмещающего образы и жесткие, брутальные, и мистические, и субъективно-лирические, делают ее одним из чудеснейших образцов фортепианной музыкальной литературы. Программа **Вячеслава Шелепова** была целиком посвящена музыке М. Глинки. Пианист словно под лупой рассматривал фактуру, растворяясь в россыпи гармонических и интонационных красот, находя порою весьма неожиданные краски и детали. **Ольга Андрищенко** исполнила «Карнавал» Р. Шумана. А после начались настоящие новогодние подарки: Алексей Любимов сыграл в ансамбле с каждым из своих воспитанников редко звучащие у нас, но изумительные сочинения: Четыре пьесы из цикла «Рождественская елка» для фортепиано в 4 руки Ф. Листа, «Облака» и «Празднества» из цикла «Ноктюрны» К. Дебюсси, а также Ларгетто и аллегро для двух фортепиано Es-dur В. А. Моцарта, завершенные Робертом Левиным.

В 15.00 Концертный зал открыл свои двери для слушателей сольного концерта **Кеннета Броберга** — обладателя III премии конкурса Чайковского (NB: ученика Станислава Юденича). И этот концерт стал одним из самых ярких явлений фестиваля. Броберг — вполне сложившийся музыкант, его игра демонстрирует зрелость и убежденность, она самобытна и интересна. Пианист, имея способность удерживать внимание слушателя до последней ноты, выстраивать форму произведения, проживать каждое мгновение течения музыки — не нуждается в «оригинальничаньи». Поэтому его трактовки не отличаются пресловутыми исполнительскими «находками» и «штучками». Они естественны и идут от глубокого погружения в замысел автора.

Программа концерта состояла из безусловных шедевров. В первом отделении — Токката c-moll И. С. Баха, BWV 911, Соната № 31 As-dur, ор. 110 Л. Бетховена и Фантазия f-moll, ор. 49 Ф. Шопена. С первых же звуков Броберг завладел вниманием зала, заставив его вслушиваться и погружаться в разворачивающуюся композицию. Технически

исполнение бетховенской Сонаты № 31 доступно многим, но сделать это так, чтобы в полной мере реализовать архитектуру формы и оставить ее отпечаток в сознании слушателей, могут лишь избранные. Вопреки известному мнению П. И. Чайковского о том, что «...сочинения этого музыкального гения, относящиеся к последнему периоду его композиторской деятельности, никогда не будут вполне доступны пониманию даже компетентной музыкальной публики»¹, соната прозвучала словно на одном дыхании. Фантазия Шопена в интерпретации Броберга в некотором смысле компенсировала камерность исполнения Фудзиты и была мужественной, масштабной, не потеряв при этом субъективной чувственности и лиризма.

Во втором отделении прозвучали Прелюдия, fuga и вариация С. Франка в транскрипции Гарольда Бауэра и Соната e-moll, ор. 25 Н. Метнера. Роскошное сочинение Франка, которое Броберг исполнил в России впервые, является одним из его «коньков», получившим восторженные отклики западной критики. Но наисильнейшее впечатление оставило исполнение сонаты Метнера. Погружаясь в ее особенный мир, не устаешь удивляться, что творчество Метнера (которому, к слову, в 2020 году исполняется 140 лет со дня рождения), так долго находилось в тени его великих современников, в первую очередь Рахманинова. Исполняя Метнера, пианист, казалось, с волнением открывал перед слушателями ларец, наполненный доверху музыкальными сокровищами — чувственными и длинными мелодиями, невероятно колоритными гармониями, стройной и ясной, несмотря на масштаб и протяженность, концепцией. Полчаса непрерывного звучания для фортепианного сочинения — до-

¹ П. И. Чайковский, Музыкально-критические статьи, М., 1953, стр. 251



Валерий Гергиев, Александр Канторов

вольно много, но Броберг сделал так, что его оказалось мало, артиста хотелось слушать!

Вечером этого дня афиши снова приглашали на концерт **Мао Фудзиты** — на сей раз с оркестром. В программе Третий концерт С. Рахманинова, обрамленный оркестровыми сочинениями юбиляров 2019 года — Н. Римского-Корсакова (сюита из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии») и Г. Берлиоза (Фрагменты из драматической симфонии «Ромео и Джульетта»), дирижер — Валерий Гергиев. Слушая игру Фудзиты, не очень «по-рахманиновски» исполняющего концерт с излишне чувственной главной партией, *rubato*, которое пианист умудрился сделать даже в туттийной маршевой кульминации, и видя бесконечный восторг публики, убеждаешься в том, что сейчас происходит ренессанс романтизма в общемузыкальных ценностях. Фудзита владеет искусством настоящего пения на инструменте, и порою его игра ошеломляет неземной красотой звука. Безусловно, этот пианист — крупное явление в современном пианизме, и он способен на действительно великие дела.

День III

Зал Прокофьева пригласил послушать молодого пианиста **Александра Синчука** с произведениями С. Рахманинова. Синчук — выпускник Московской консерватории (класс В. Пясецкого), обучался также в Торнтонской школе музыки Университета Южной Каролины (Лос-Анджелес) в классе Даниэла Поллака. В настоящее время является доцентом музыкального факультета Университета искусств в Белграде. В его программе — Пьесы-фантазии, ор. 3, Четыре прелюдии, ор. 23 и Музыкальные моменты, ор. 16. Исполнитель импонирует своими артистическими манерами, абсолютной свободой за инструментом, которым «по-царски» распоряжается. В его весьма талантливой игре есть импровизационность и сиюминутность движения музыкальной мысли, удовольствие и увлеченность исполнением, импульсивность и пылкость. В то же время иногда возникало ощущение некоторой «облегченности» прочтения сочинений Рахманинова.

А Концертный зал чуть позже ждал публику на выступление юных звездочек: **Александры Довгань**

и **Евы Геворгян**, которые с маэстро Гергиевым и оркестром театра исполнили Концерт для фортепиано с оркестром № 2 В-dur, ор. 19 Бетховена (Довгань) и Рапсодию на тему Паганини, ор. 43 Рахманинова (Геворгян).

В сравнении с прошлым выступлением на фестивале год назад, Довгань выросла — и речь идет не только о физическом росте. Ее исполнение больше не кажется детским, а звук — приглушенным. Особенно в каденции первой части Саша продемонстрировала настоящую мужскую волю, хотя в целом концерт был исполнен в весьма деликатной манере.

Игра Евы Геворгян, напротив, отличалась решительностью и напором, тон ее инструмента и градус экспрессии вполне соответствовали духу рахманиновского стиля. Завершало программу вечера блистательное оркестровое исполнение Сюиты из балета «Жар птица» И. Стравинского.

День IV

Досадная «одновременность» сольных концертов Николаса Стави в Зале Прокофьева и Александры Довгань в Мариинском-3 поставили автора перед выбором, и он был сделан в пользу неизвестного в России имени. Французский пианист **Николас Стави** обучался в Парижской консерватории у Жерара Фреми и Кристиана Ивальди и в Женевской консерватории под руководством Доминика Мерле. Пианист активно гастролирует и имеет множество записей, одна из которых была отмечена премией Немецкой ассоциации критиков в области звукозаписи. На фестивале в Петербурге Стави выступал с необычной программой, в которой соседствовали имена Ф. Шопена и Б. Тищенко. Идея совмещения классического — в широком смысле — репертуара и современных сочинений, хотя и не нова, но весьма удачна. В исполнении Стави прозвучал Ноктюрн b-moll, ор. 9 № 1, Баллада № 1 g-moll,



Владимир Иванов-Ракиевский, Ольга Андрущенко, Вячеслав Шелепов, Алексей Любимов

ор. 23 и Баркарола, ор. 60 Ф. Шопена. Наиболее удалась пианисту Баллада, которую он исполнил просто, без эпатажа и взрыва страстей, и в то же время глубоко и проникновенно. Соната № 7 для фортепиано с колоколами Б. Тищенко, требующая установки натуральных колоколов, трубчатых, и также колокольчиков, весьма интригующе «оформила» сцену. Сочинение Тищенко глубоко трагично, посвящено другу композитора А. В. Губареву. И хотя послушать колокола особенно не удалось (их применение в сонате оказалось весьма эпизодичным), колокольность и экспрессивность фортепианной фактуры Николас Стави старался реализовать в полной мере.

А в Концертном зале царило воодушевление после выступления **Александры Довгань** — воспитанницы прославленного педагога Миры Марченко. В ее программе были сочинения Бетховена, Шуберта, Шопена и Рахманинова. Спустя час Мариинский-3 открыл двери для слушателей клавирабенда **Евы Геворгян**. Наталия Труль — педагог Евы в московской ЦМШ — так отзываясь о своей воспитаннице:

«Ева — вдумчивый человек, музыкант с огромными возможностями и безграничной перспективой. Ее репертуару может позавидовать любой взрослый пианист, а по серьезному отношению к учебе и умению учиться она не знает себе равных в моем классе». Выступая впервые в Петербурге, Геворгян подготовила обширную и сложную программу, в которую вошли сочинения Ф. Шопена (Ноктюрн *cis*-moll, ор. 27 № 1, Скерцо № 4 E-dur, ор. 54, Мазурка *f*-moll, ор. 7 № 3, Тарантелла, ор. 43, Три вальса, ор. 34) и Ф. Листа («Женевские колокола» из цикла «Годы странствий», «Траурная гондола», «Испанская рапсодия»). Слушая отточенную с высочайшей степенью выделки игру Геворгян, забываешь, что ей всего 15 лет, и относишься к ней, как ко взрослой сложившейся артистке. В шопеновской части программы особенно запомнился ля-минорный вальс — проникновенный и трогательный. В музыке Листа, благодаря ее яркому виртуозному началу, Геворгян, казалось, чувствовала себя еще свободнее, мастерски распоряжаясь

колористикой рояля. Но окончательно петербургская публика была покорена бисом пианистки, исполнившей пьесу «Непосвященный романс» собственного сочинения — по-юношески чувственную красивую музыку, как и внутренний мир молодой артистки.

День V

Днем в Фойе Стравинского не было свободных мест, и слушатели стояли в проходах: знаменитые педагоги **Зора Цукер** и **Владимир Суслов** показывали работу своих воспитанников в Средней специальной музыкальной школе при Санкт-Петербургской консерватории. Юные выступающие блестяще подтвердили славу и авторитет своих наставников и учебного заведения, явив высочайший для своего возраста профессионализм и постижение исполняемых — весьма непростых — сочинений. Первыми в программе были учащиеся класса Зоры Цукер. **Мария Карзова** проникновенно и вдумчиво исполнила первую часть Сонаты A-dur, D664 Ф. Шуберта, Этюд № 4 «Фанфары» Д. Лигети и пьесу «Раздумья», ор. 72 № 5 П. И. Чайковского. Карзову



Кеннет Броберг

сменила **Ульяна Дегтярева**, замечательно исполнившая Песню без слов *fis-moll*, ор. 67 № 2 Ф. Мендельсона и Три музыкальных момента ор. 16 С. Рахманинова. Последним из класса Цукер на сцену вышел юный и талантливый **Иван Качкин**, в программе которого были Ноктюрн *Fis-dur*, ор. 15 № 2 Ф. Шопена, Две поэмы, ор. 32 А. Скрябина и Три пьесы из цикла «Сарказмы», ор. 17 С. Прокофьева. Воспитанница Владимира Сулова — **Наталья Гапон** — сыграла шесть этюдов Ф. Шопена и Сонату № 4 *Fis-dur* А. Скрябина, а **Лидия Ефимович** запомнилась полным искренности исполнением «Утешения» № 3 *Des-dur* Ф. Листа и эмоциональным, страстным прочтением знаменитого «Мефисто-вальса».

Весь без остатка вечер этого дня был «забронирован» **Денисом Мацуевым**, давшим сразу два концерта. Весьма яркой получилась программа «Денис Мацуев и друзья» в Мариинском-2. В первом отделении артист исполнил две сонаты Л. Бетховена: № 23 *f-moll*, ор. 57 и № 32, ор. 111. «Аппассионата» прозвучала в довольно сдержанном (для Мацуева) темпе. Несмотря на точное



Александра Довгань

попадание в стилистику, это была соната открытых чувств и страстей, и в то же время артист не «давил» зал безграничностью своей энергетикой. Лишь в коде финала огонь аффектов вспыхнул слишком ярко, слегка нарушив сбалансированность общей трактовки.

Соната № 32 (случайна ли игра чисел «23–32» в программе пианиста?) — новая в репертуаре Дениса Мацуева, и тем интереснее она для слушателя. Если первая часть была, на субъективный взгляд автора этих строк, близка к эталонному исполнению, то вторая — несомненно, более сложная — таит в себе длительный путь поиска для пианиста, хотя в исполнении Мацуева были потрясающие эпизоды, которые надолго останутся в памяти.

Все временное пространство второго отделения было отдано монументальному музыкальному полотну П. И. Чайковского — фортепианному трио ля минор, соч. 50 («Памяти великого художника»). К Денису Мацуеву присоединились скрипач **Сергей Крылов** и виолончелист **Александр Рамм**, явив на сцене превосходный ансамбль и подарив

редкую возможность услышать выдающихся исполнителей в качестве чутких ансамблистов.

Но все же главное событие дня состоялось поздним вечером. Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева исполнил фрагменты из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского. В этом исполнении не было и доли той «заезженности» классического хита, которая подчас встречается на радио и ТВ. Глубокое, искусное, трогательное сердце рождение великой музыки!

А затем на сцене снова появился Денис Мацуев. И, по моему убеждению, играл он лучше, чем в первом выступлении часом ранее. В Концерте для фортепиано с оркестром № 2 *A-dur* Ф. Листа было идеально все: баланс, степень экспрессии, непрерывность бесконечно длящегося музыкального процесса. Не менее превосходно прозвучала «Бурлеска» для фортепиано с оркестром, ор. 11 Р. Штрауса — нечастый гость афиш, сложное и весьма виртуозное сочинение, полное страсти и романтической экзальтации. Дальше — бисы. Первым был Вальс *cis-moll*, ор. 64 № 2 Ф. Шопена. Даже



Николас Стави

если бы в этот вечер не было такой колоссальной концентрации творческих впечатлений, но в конце состоялось подобное исполнение вальса Шопена, я был бы счастлив, что день прожит не зря! Второй бис — искрометная Фантазия Г. Гинзбурга на тему каватины Фигаро из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини. Как возможно до такой степени здорово отыграть два столь энергозатратных концерта подряд в один день — остается за гранью понимания! Завершало вечер, наверное, самое известное произведение юбиляра 2019 года М. Мусоргского — «Картинки с выставки» в оркестровке М. Равеля. Несмотря на то, что концерт закончился за полночь, он подарил сильнейший заряд бодрости и воодушевления.

День VI

Два вечерних клавирабенда в Концертном зале. Первым выступил **Александр Малофеев** — молодой пианист (с 2019 — студент класса проф. С. Доренского в Московской консерватории), исполнительской карьере которого могут позавидовать многие мастера, и с каждым годом Александр берет все новые вершины. На фестивале он представил

серьезную программу: «Времена года», соч. 37b П. Чайковского, «Сонату-воспоминание» из цикла «Забутые мотивы», ор. 38 № 1 Н. Метнера, «Исламея» М. Балакирева. Малофеев относится к числу вундеркиндов недавнего времени, и сейчас, когда он постепенно теряет «детскость» своего сценического облика, его творческий путь вызывает особенный интерес. Мне доводилось слушать Малофеева три года назад, и за прошедшее время, безусловно, он сделал колоссальный шаг вперед и как пианист-виртуоз, и в целом как музыкант. И все же особенной удачей на концерте было понастоящему мастерское, яркое и безупречное исполнение «Исламея».

Одной из ярчайших страниц фестиваля стал сольный концерт **Николая Луганского**, оставивший в памяти глубокий след. В его программе были вторая тетрадь «Образов» К. Дебюсси; Баркарола, ор. 60, Ноктюрн Des-dur, ор. 27 № 2 и Баллада № 4 f-moll, ор. 52 Ф. Шопена; Прелюдия, хорал и fuga С. Франка и восемь прелюдий С. Рахманинова.

С первых же звуков Дебюсси началась ворожба. Казалось, что

многоэтажная фактура «Образов» утопает в махровом бархате невероятно красочных сонорных сочетаний. Медитация и полное погружение... Изумительно! Шопен в исполнении Луганского — не пылкий лирик, но имеет легкую степень аристократической холодности и одиночества. Однако его одиночество — не трагедийное, а является имманентным качеством творца, художника. Игра Луганского приятно интровертна, не имеет ничего от эпатажности, в ней не случается импульсивных всплесков эмоций, и в то же время, полная скромности и достоинства, в слушателях она вызывает сильнейшие чувства. Гениальное исполнение Баллады № 4 навсегда врезалось в память и осталось в сердце.

Сочинение Франка было исполнено в том же высочайшем художественном качестве. Слушая мастеров такого уровня, убеждаешься, что подлинный исполнитель-художник не нуждается в умозрительных привнесениях собственного «я» в замысел автора, он просто его реализует, но делает это, как никто другой — в этом и заключается его волшебство.

Музыка С. Рахманинова, несомненно, наиболее созвучна внутреннему миру пианиста, являющегося одним из его «эталонных» интерпретаторов. Исполнитель словно взял слушателей в путешествие по мирам сочинений Рахманинова, полностью погрузив зал в изменчивые характеры прелюдий (и даже пользующиеся идеальной акустикой Концертного зала, беспардонно и назойливо звонящие телефоны по закону Мэрфи в самых тихих эпизодах не нарушали общего состояния слияния с музыкой). Выступление Луганского стало одним из высочайших пиков в «горной гряде» фестиваля.

День VII

В этот день фестиваль снова приглашал на выступление **Николая Луганского** — на сей раз с оркестром

под управлением Валерия Гергиева. В программе — Второй фортепианный концерт И. Брамса. Ему предшествовало исполнение оркестром фрагментов из балета «Золушка» С. Прокофьева. Не смотря на высокий градус экспрессии, идеальный ансамбль и полное взаимопонимание с дирижером, этому замечательному во всех отношениях выступлению Луганского не удалось превзойти впечатление предыдущего дня.

День VIII

Дневной концерт в Мариинском-3 предлагал петербуржцам послушать молодых солистов Санкт-Петербургского Дома музыки **Елизавету Украинскую** и **Тимофея Долю** с оркестром Мариинского театра под управлением не менее молодого дирижера **Алексея Асланова**. Елизавета Украинская, исполнявшая Концерт для фортепиано с оркестром № 24 c-moll, KV 491 В. А. Моцарта — студентка Александра Сандлера в Санкт-Петербургской консерватории. Ее имя не впервые звучит на «Ликах...», и в этом году ее выступление было, пожалуй, наиболее удачным. Украинскую отличает довольно мягкий пианизм, и в то же время прочувствованность и осмысленность каждой детали нотного текста.

Тимофей Доля — выпускник Московской консерватории класса Андрея Писарева, в настоящее время проходит ассистентуру-стажировку в Венском университете музыки и исполнительского искусства в классе Яна Йирацека фон Арнима. В его исполнении прозвучал Концерт для фортепиано с оркестром № 4 G-dur, op. 58 Л. Бетховена. Тимофей Доля — пианист ярко выраженного романтического склада, способный на тонкие эмоции, проникновенную и чувственную игру. Именно лучезарность и оптимистичность настроения музыки стали доминантой в его трактовке концерта. Но лучше всего



Кристиан Блекшоу

пианисту удался бис — Ноктюрн Des-dur Ф. Шопена, op. 27 № 2, полный трогательности и искренности.

А вечером свои двери открыл Зал Прокофьева для посетителей концерта класса ярославского педагога **Алексея Сергеевича Баженова** — выпускника Горьковской консерватории им. М. И. Глинки. На фестивале выступали его ученики из музыкальной школы и Ярославского музыкального училища им. Л. В. Собинова. Учеников Баженова отличает полный, красивый тон инструмента, внимание к естественности разворачивания музыкальных фраз и форме, осмысленное и содержательное исполнение. Наряду с учащимися музыкальной школы и училища выступали и выпускники разных лет **Сергей Пчелин** (Новеллетта fis-moll, op. 21 № 8 Р. Шумана) и **Екатерина Баженова** (Этюд F-dur, op. 10 и Полонез As-dur, op. 53 Ф. Шопена) — яркие и самобытные музыканты. Отдельно отмечу интересные программы участников. **Мария Глинка** (3 класс) исполнила отнюдь не «третьеклассные» фрагменты из Французской сюиты № 6 E-dur, BWV 817 И. С. Баха, **Глафира Глинка** (6 класс) — «Мельник и ручей» Ф. Шуберта — С. Геллера и этюд

c-moll С. Геллера, **Игорь Киселев** (4 класс) — «Играем оперу Россини» Р. Щедрин, **Владислав Киселев** (7 класс) — прелюдию d-moll А. Аренского и Этюд g-moll Ф. Калькбреннера, **Мстислав Орехов** (2 курс) — прелюдию D-dur, op. 23 № 4 С. Рахманинова, **Татьяна Недюжина** (2 курс) — Концертный этюд Des-dur Ф. Листа, **Юлия Минюк** (3 курс) — «Пестрые листки», op. 99 Р. Шумана, **Софья Резникова** — Этюд «На море», op. 14 Ф. Blumenfelda и Этюд-картину c-moll, op. 39 № 1 С. Рахманинова. Особенно запомнилось горячее и пылкое исполнение этюда Blumenfelda Резниковой, сделавшей из этой неплохой музыки очень хорошую.

В игре учеников проступает лик их педагога — Алексея Баженова, яркого представителя русской педагогической традиции.

Несколько позже в Концертном зале состоялось событие, ставшее еще одним пиком фестиваля: клавирабэнд британского пианиста **Кристиана Блекшоу**. Его творческую уникальность сформировали две школы: английская (Королевская академия музыки в Лондоне, класс Гордона Грина) и русская (Ленинградская



Сергей Крылов, Денис Мацуев, Александр Рамм

консерватория, класс Моисея Хальфина). В то же время популярность пианиста в России не сравнится с его почитанием на Западе, где Блэкшоу был удостоен десятков наград и звания Кавалера Ордена Британской империи. На концерте в Мариинском-3 Блэкшоу исполнил музыку наиболее близких ему авторов: В. А. Моцарта — Фантазия d-moll, KV 397, Рондо D-dur, KV 485, Адажио h-moll, KV 540; Ф. Шуберта — Три пьесы, D946; Л. Бетховена — Соната № 27 e-moll, op. 90 и Соната № 30 E-dur, op. 109.

Концерт проходил почти в полной темноте, лишь слабый луч освещал руки пианиста. Таким образом исполнитель сознательно ограничил слушателей в восприятии информации, исключив момент влияния артистизма на впечатление — только звук, только музыка. Исполнению Блэкшоу веришь с первой ноты, его игра философична и умна, — и это не синоним холодности и безжизненности. Энергетика и страсть, подчиненные интеллекту, опыту и мудрости. Казалось, что не пианист исполняет произведения, а сами авторы сели

за инструмент и показали, как их сочинения должны звучать.

Пьесы Шуберта, написанные им в год своей смерти, Блэкшоу играл, как лебединую песню. В его программе эти «солнечные» композиторы — Моцарт и Шуберт — предстали другой стороной своей личности, полной одиночества и трагизма.

В манере исполнения музыки Бетховена ощущалось влияние русской традиции: в ней была глубина, мужественность и полнота тона. Соната № 30 оставила желание вернуться к этому исполнению, проанализировать его, постигнуть. Это как раз тот случай, когда для того, чтобы произвести сильнейшее впечатление, не нужно быстро и громко играть. Можно медленно и тихо, и слушатель оказывается ошеломленным тем, как легко артист вложил каждую ноту в его душу. Закончить концерт 30-й сонатой Бетховена, которая просто растворяется в тишине и не дает возможности эффектно сорвать руки на *fortissimo*, и при этом «оглушить» зал — может только настоящий мастер, выдающийся художник. Кристиан Блэкшоу.

День IX

Дневной концерт в Мариинском-3 был роскошен. Звучала музыка **Родиона Щедрина**, автор присутствовал в зале. На сцену вышел хор Мариинского театра и Валерий Гергиев, исполнялось новое сочинение автора — «Месса поминовения» для хора а cappella (по надписи на надгробии Николая Гоголя), на партитуре посвящение: «Майе Плисецкой — вечная память». Невероятная, экспрессивная, переворачивающая душу музыка и такое же исполнение! Отсутствие каких бы то ни было инструментов в партитуре еще больше вызвало ассоциации с гласом души. Яркие, иногда длительные, иногда взрывные *crescendo* и динамические «провалы» после них производили сильнейшее впечатление. Оканчивалось сочинение длинной паузой, в момент которой, казалось, слышатся биения взволнованных сердец, ибо каждый понимал, что «звучит» минута молчания.

Контрастом столь трагическому началу программы прозвучал Концерт для фортепиано с оркестром № 1 в исполнении **Абисала**



Миша Дамев, Константин Шамрай

Гергиева. Вопреки расхожему мнению о колоссальной ответственности перед авторитетом и достижениями отца автор этих строк убежден, что Абисал ответственен в первую очередь перед своим ярким талантом. Это пианист, чувству и разуму которого доступна любая музыка. Его игра горяча и содержательна, а технические возможности растут год от года. Гергиев-младший обучался у одного из виднейших российских педагогов Александра Сандлера, а не так давно поступил в New England Conservatory в Бостоне (США) к известному профессору Ва Кюнгу Бюну, у которой ныне и продолжает обучение.

Разномастные характеры Первого концерта Щедрина были прочувствованы и воплощены прекрасно. Кажется, в концерте состоялось все: и пафос первой части, и озорство второй, и длительное нагнетание напряжения третьей, и фееричность финала. Но, хотя исполнитель и на верном пути, его труд по «выковыиванию» в себе профессионала еще не окончен.

Совсем другим оказался Концерт № 6 для фортепиано и струнного

оркестра (Concerto lontano) в исполнении известной и любимой российской публикой пианистки **Миры Евтич**. Импровизационность и интровертность, сиюминутность разворачивания концепции и ее непредсказуемость, яркие экспрессивные вспышки и сосредоточенные медитативные эпизоды — в нем переплелись самые разные состояния и аффекты, превосходно претворенные Евтич. Внезапное окончание произведения вызывает много вопросов о его замысле. Сама исполнительница, являющаяся одним из основателей и организаторов «Ликов...», так говорит об этом сочинении: *«Шестой концерт Родиона Щедрина для меня — это своего рода космогония, но только о людях. В нем запечатлена человеческая жизнь: приход и уход, а между этими крайними точками есть и философия, и размышления, и юмор, и наслаждения, и страдания. Это очень богатая образами музыка с поистине глубоким смыслом, который требует долгого постижения. Я думаю, что этот концерт займет достойное место в репертуаре пианистов. Мне довелось его исполнить*

во Владивостоке с Губернаторским симфоническим оркестром под управлением Артема Маркина, во Владикавказе с оркестром Маршинского театра под управлением Заурбека Гугкаева и в Санкт-Петербурге с маэстро Гергиевым. И я бы, конечно, хотела играть его всюду — не только в России. Вообще „Щедринская“ программа возникла вокруг Первого и Шестого концертов. Фестиваль традиционно поддерживает молодых исполнителей, и мне показалось, что Абисал Гергиев, которого я давно знаю, достиг того уровня зрелости, чтобы исполнить Первый концерт Щедрина. Он очень талантливый пианист! Я была уверена, что мое предложение будет для него вызовом — выучить сложнейший концерт. И я просто счастлива, что он сделал это насколько здорово. Этот концерт очень многое дал ему и в смысле техники, и в музыкальном плане. Сначала возникла идея исполнить два концерта, а затем Валерий Абисалович добавил то, что посчитал нужным, и, безусловно, получилось очень хорошо».

На бис Мира Евтич подарила слушателям тонкое, наполненное теплом и очарованием прочтение миниатюры А. Скрябина «Листок из альбома», ор. 58.

Окончился этот чудесный концерт искрометным исполнением одного из самых известных творений Родиона Щедрина — «Кармен-сюиты».

Вечер этого дня был в распоряжении **Люка Дебарга** и **Валерия Гергиева**. Пианист, прочно утвердившийся в России как любимец публики, исполнил редко звучащую у нас Фантазию на темы из музыки Бетховена к драме «Афинские развалины» и Концерт для фортепиано с оркестром № 1 Ф. Листа. Мне выпадает случай услышать пианиста с периодичностью ровно год, и с каждым его концертом впечатления становятся все сильнее. Сейчас это уже не тот феноменально одаренный,



Мира Евтич, Родион Щедрин, Валерий Гергиев

но не идеально обученный лауреат конкурса Чайковского, которому приходится делать «скидки на технику» в обмен на творческие откровения. Теперь это зрелый, вполне умелый и виртуозный пианист, сохраняющий свою самообытность. Особенно запомнилась в его выступлении побочная партия в Первом концерте, исполненная с оттенком ностальгии, без пафоса.

А второе отделение было необычным: прозвучало первое действие из оперы «Троянцы» Г. Берлиоза в концертном исполнении. Подобный синтез фортепианного и оперного жанров на фестивале осуществлен впервые. Однако в нем нет ничего удивительного, если вспомнить, что фестиваль проводит оперный театр. В условиях безупречной акустики Концертного зала оперные партии звучали несколько иначе — очень ясно и рельефно.

День X

Первый вечерний концерт в Зале Прокофьева был посвящен музыке Бетховена. За роялем — молодой пианист **Дмитрий Калашников**, в программе которого Соната № 3 C-dur, op. 2 № 3 и Соната № 18 E-dur, op. 31 № 3. Пианист не впервые выступает на «Лицах...». Ему уже довелось исполнить сольную романтическую программу два года назад, а в прошлом году — даже сыграть с оркестром концерт И. Н. Гуммеля. И вот теперь — классическая программа. Неукоснительное выполнение авторских ремарок, глубокое проникновение в замысел композитора, его стиль и эстетику сделали Сонату № 3, кажется, идеальным воплощением того, как надо играть Бетховена! Соната № 18 не была столь органичной, но и в ней, особенно в двух последних частях, исполнителю

удалось продемонстрировать близкое к эталонному прочтение. Запомнился проникновенный, полный искреннего чувства бис Калашникова — «Элегическая песнь» П. И. Чайковского из цикла фортепианных пьес op. 72.

А завершал этот день концерт в Мариинском-3, где выступали с оркестром **Дмитрий Шишкин** (лауреат II премии конкурса Чайковского) и известный в России пианист **Константин Шамрай**. Дирижер — частый гость Мариинского театра **Миша Дамев**. Программа вечера была шикарной: вначале прозвучала оркестровая Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» К. Дебюсси, в середине «разместились» Концерт для фортепиано с оркестром № 2, op. 22 К. Сен-Санса и «Рапсодия в стиле блюз» Дж. Гершвина, а оканчивался вечер самым популярным сочинением М. Равеля «Болеро».



Валерий и Абисал Гергиевы

Исполнение Дебюсси было превосходным — вдохновенным, свободным. Дирижер тонко, умело и, казалось, легко вел оркестр, который живо откликался на его посылы. Музыка, казалось, не была написана, но рождалась здесь и сейчас.

А после на сцене появился первый солист — Дмитрий Шишкин. Концерт Сен-Санса, кажется, идеально подходит творческому облику пианиста. В нем есть и страсть, и драматизм, и виртуозность, и в то же время глубокая лирика, столь блистательно исполняемая Шишкиным. Успех артиста был громадным и вполне заслуженным. Востребованность Шишкина весьма велика, и, учитывая масштаб его дарования, она будет расти и не ограничится концертами от конкурсов.

Романтическую пылкость сменила томная изысканность «Рапсодии в стиле блюз», за роялем — Константин

Шамрай. Кажется, что пианисту, абсолютно свободно чувствующему себя за инструментом, очень просто исполнять подчас весьма виртуозный текст рапсодии. В этом исполнении состоялся замечательный союз дирижера и солиста, которые получали (впрочем, как и оркестранты и, тем более, слушатели) удовольствие от музыки, ее колоссального позитивного заряда. Игра Константина Шамрая, которого автор слушал не впервые, — это сплав интеллекта, тонкого расчета, технического совершенства и безупречного вкуса. На бис Шамрай исключительно ярко и здорово исполнил Сцену ссоры из балета «Золушка» С. Прокофьева.

Казалось, после столь сильного впечатления от выступления солистов ждать больше нечего. Однако блестяще исполненное «Болеро» накалил эмоции зала еще сильнее, и он ожидаемо взорвался бурными и продолжительными овациями.

День XI

Завершение фестиваля выступлением звезд фортепианного искусства накануне Нового года стало уже традицией «Ликов...». В этом году в заключительном концерте вместе с маэстро Гергиевым участвовали Кристиан Блэкшоу (к слову, успевший выступить перед этим с другой программой во Владикавказе) и Сергей Редькин. Блэкшоу — признанный «корифей» среди интерпретаторов Моцарта, солировал в Концерте № 27 Es-dur, KV 595. Казалось, что пианист «рассказывает» своего Моцарта — просто, без лишних изысков, и вместе с тем очень легко, своеобразно, просто и содержательно. Как и в сольном выступлении — никакого эпатажа, только композитор и его великая музыка.

Последний концерт Моцарта на сцене сменил Первый концерт Шостаковича, а Кристиана Блэкшоу — Сергей Редькин. Его исполнение Шостаковича было точным, несколько графичным и безукоризненным во всех нюансах, став достойным завершением превосходного фестиваля!

В декабре 2020 года состоится юбилейный, XV Международный фестиваль «Лики современного пианизма», а значит, нас ждут особенные сюрпризы. ■



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пианист, композитор, педагог. Член Союза композиторов РФ, ответственный секретарь СК РФ. Научный секретарь Гильдии музыковедов Российской Федерации музыкального союза.

Фото предоставлены пресс-службой Мариинского театра. Авторы: Н. Разина, В. Барановский

МЕЖДУНАРОДНАЯ ПРЕМИЯ
ЛУЧШУЮ АУДИОЗАПИСЬ
ИЗВЕДЕНИЯ РУССКОГО
ДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКИ

ЧИСТЫЙ ЗВУК КОНЦЕРТ
ЦЕРЕМОНИЯ НА

ТОР ПРЕМИИ –
МУЗЫКАЛЬНЫЙ С

ОРФЕЙ
12 PM

European
Music Council



YAMAHA

ОТР
ОБЩЕСТВЕННАЯ
ТЕЛЕВИЗИОННАЯ
РАДИОКОМПАНИЯ

РС

КОНЦЕРТ
КЛОУДАЙК

Анна Засимова: «Почти все интересные проекты возникали как следствие моих записей»»

Анна Засимова — выпускница Российской Академии музыки имени Гнесиных и Высшей школы музыки в Карлсруэ, в последней она преподает более 10 лет. Ее сольные концерты проходят на значимых европейских сценах, в том числе — на Рурском клавирном фестивале, в гамбургской Эльб-филармонии. С именем Анны Засимовой связано открытие творчества Георгия Катуара в XXI веке, она — автор монографии о композиторе, выпущенной берлинским издательством Ernst Kuhn. Неутомимый исследователь, Анна постоянно стремится открывать слушателям новые музыкальные горизонты. Ее диск Sonata Reminiscenza (русская фортепианная музыка рубежа XIX–XX столетий: произведения А. Лядова, Н. Метнера, А. Скрябина, В. Ребикова, Г. Катуара, И. Вышнеградского) — лауреат Международной премии за лучшую аудиозапись произведений российской академической музыки «Чистый звук», учрежденной Российским музыкальным союзом.

— Анна, читая Вашу биографию на официальном сайте, обращаешь внимание на отсутствие сведений о победах на конкурсах. Это было Ваше осознанное решение — строить карьеру иным путем или сказалось влияние Вашего профессора в Академии имени Гнесиных, Владимира Троппа, который в годы Вашей учебы был противником нацеленности молодых исполнителей на конкурсы?

— Решения как такового не было. Дело в том, что в юные годы о карьере я вообще не задумывалась, — просто делала то, что было на данный момент интересно и возможно. И, будучи в Гнесинской школе, даже не участвовала в программе и конкурсе «Новые имена», который тогда появился и был в моде. Вот на Конкурс имени Шопена в Варшаву я очень хотела поехать, потому что с юности боготворила этого композитора. Мне только исполнилось 18, я на первом курсе... И Владимир Мануилович сочувственно так посмотрел на меня: «Анечка, Вам бы это через пять лет». Но не запретил, так как я призналась ему в этом только тогда, когда видеозапись прошла отбор, и я получила приглашение.

ВМ занимался со мной все лето, этих уроков я никогда не забуду. На первом туре я ужасно волновалась, нога на педали ходила ходуном. Результат был соответствующий. Но после первого тура я провела еще месяц в Польше. В Варшаве, в Желязовой Воле, конечно, и в Кракове, где жила в монастыре по протекции знакомого семинариста: денег на гостиницы ведь тогда не было... Вернулась в до дыр сношенных башмаках, когда в Гнесинке уже пора было сдавать первые зачеты. До сих пор очень люблю ходить километры пешком по неизвестным мне городам. После этого была еще одна конкурсная история, уже в Германии — конкурс имени Карла Бехштейна в Берлине. Прошла отбор, но тут мне предложили (как студентке, только что выигравшей в Высшей школе Музыке Карлсруэ премию общества Вагнера) сыграть концерт на фестивале «Европейские дни Карлсруэ». Сольных концертов тогда у меня почти не было, а на фестивале я могла играть ту программу, которую хотела. Предложила Метнера, Катуара, Рославца, Скрябина. Организаторы согласились, и я отказалась от участия в берлинском конкурсе.



© Magnus Arrevad

Не жалею. Наверное, я и не конкурсный тип музыканта совсем. Каждому свое.

— Почему Вы попали в класс Владимира Троппа — это случайность, влияние предыдущего педагога или желание приобщиться к знаменитой нейгаузовской школе? Как бы Вы описали особенности обучения в классе Владимира Мануиловича?

— Неслучайная случайность. Конечно, знала Владимира Мануиловича еще со школьных лет. Почти все мои друзья собирались к нему в класс, пройдя прекрасную школу у его супруги Т.А. Зеликман. А я очень хотела в консерваторию. В последних классах школы, когда моя первая учительница Т.Н. Зайцева тяжело заболела, мама привела меня к Л.В. Рощиной, и Людмила Владимировна стала со мной серьезно заниматься, уже по-взрослому. Причем конвертик с деньгами за урок она после первых двух занятий двумя пальцами взяла за уголок и аккуратно положила мне на сумочку. Сказала: «Или так, или никак». Она была любимой ученицей и ассистентом Фейнберга, я у нее очень многому научилась. Но в консерваторию не поступила, оказалась первой под черточкой, отделявшей непрошедших. Рыдала, конечно. А Владимир Мануилович мне после выпускного в школе, где он был председателем комиссии, тихим голосом сказал: «Если не поступишь в консерваторию, приходи ко мне в класс». И после первого же урока я поняла, какое на меня свалилось счастье. Первые уроки были очень длинными. Наверное, потому, что он хотел именно на занятии услышать нужный результат, изменение. Сразу было столько новой информации! Он учил видеть полифонические линии, не упускать их из виду, что-то показывал — всегда изумительным звуком, на любимом рояле. Piano — тишайшее, но всегда живое. От него у меня многое в понимании педали. Но знаете, просто он умеет вести человека к нему самому. Я как-то пожаловалась, что у меня недостаточно хорошая техника, пальцы. Он посмеялся и сказал: «А чего Вам не хватает? Вы же все можете сказать, что хотите. Просто не бегите, не играйте слишком быстро, — держитесь крепче за клавиши». После первого курса уроки постепенно становились короче, в конце я уже просто играла вещь целиком, он расставлял какие-то недостающие знаки препинания, или говорил, где трактовка не логична, — этого было совершенно достаточно.

— Возможно, это не очень тактичный вопрос, и все же: почему Вы решили уехать в Германию? Влияние трудных 90-х? Или просто желание поучиться в другой атмосфере? И как Вам поначалу приходилось ассимилироваться в новой атмосфере?



В Высшей школе музыки Карлсруэ. Стоят: Маркус Штанге, Михаэль Уде. Сидят: Петер Айхер, Грита Таторите

— Я очень любопытный человек, к жизни любопытный, к новому. Оглядываясь назад, теперь вижу в своих поступках известную логику. Видимо, все-таки очень хотела играть. Оставшись тогда в Москве, наверное, преподавала бы в Гнесинском институте камерную музыку. Именно это мне предложили после окончания

ассистентуры-стажировки. И одновременно я получила стипендию DAAD. Передо мной вообще почти всегда выбор, который часто приводит почти в состояние бурданова осла... И вот мне предлагают тысячу евро в месяц для учебы в новых условиях в другой стране. Я пыталась быть разумной — вот ведь работа, стабильность.



Премия «Чистый звук» вручает народный артист РФ, председатель Совета Союза композиторов РФ Алексей Рыбников

Но любопытство пересилило. В Гнесинке коллеги отнеслись очень по-доброму, с пониманием. Г. А. Федоренко, заведующий кафедрой камерного ансамбля, сказал, что меня подождут, что могу прийти работать в следующем году. Остаться в Германии я совершенно не собиралась! После первого года собрала чемодан и приехала домой. Но мои немецкие учителя настойчиво предлагали вернуться и закончить начатый курс, хоть уже и без стипендии...

Еще я думаю, если отец был бы тогда жив, ни я, ни сестра бы не уехали. Его уход из жизни стал какой-то чертой, после которой мы разлетелись из дома в разные страны. Сестра уехала в Америку. А с Германией меня, мою семью многое связывает. Мой прадед по маминой линии — немец из Эльзаса. Интересно, что я приехала как раз очень близко к его родным местам, ведь от Карлсруэ до французской границы 40 минут на машине, и попадаешь как раз в Эльзас. Мой прадед был химиком, когда-то он приехал в Россию работать, влюбился, женился... И остался. Рояль, на котором я училась играть, и вообще первый рояль, который я увидела, был куплен им в Москве на Кузнецком мосту. Фирма Diederichs после революции прекратила существовать, конечно. И вот этот запах слоновой кости, когда открываешь крышку,

черное дерево, и над буквами Diederichs царский двуглавый орел из металла... До сих пор, приезжая домой, открываю эту крышку, глажу клавиши и вдыхаю знакомый, родной такой запах. Рояль этот много пережил. Прадеда выслали из Москвы как немца, инструмент при перевозке стоял на морозе, треснула дека, и этот шрам тоже помню с детства. Моя бабушка свое знание немецкого сделала профессией и работала переводчиком. Я потом нашла ее награды в красных корочках — «За вклад в развитие дружбы народов». Увы, меня она немецкому научить не успела, язык я осваивала уже в стране. А рояль после ее замужества переехал в общежитие МАИ, где мой дед был аспирантом, и там тоже зимовал с ними, без отопления. И ведь выдержал!

Но все равно, приехать жить в другую страну, с нуля начать все — это риск и, конечно, большое приключение. Это очень развивает, обогащает, но и, наверное, навсегда раздваивает. Все, что пережил, ты несешь с собой, это касается и любви к людям... Это прекрасно, это — твои сокровища. Но за все надо платить, и за эти богатства тоже. Вот и нести их с собой — иногда очень непросто. Теперь я ощущаю Германию уже тоже как свою родную страну. Люблю ее природу. Леса и холмы южной Германии — это невероятная красота. Кроме того, стала

знатоком пива! Наверное, благодаря профессии мне везло, и я встретила много замечательных людей здесь, причем именно очень «немецких». Любящих музыку. Глубоко думающих, стремящихся себя развивать, узнавать новое, неутомимых трудооголиков, очень искренних, иногда и вправду сентиментальных — и все это при первом впечатлении сдержанности, которое тоже бывает. Хотя многое меняется уже на моих глазах, некая американизация культуры тоже происходит, даже в языке, и поезды перестали ходить по расписанию...

И еще, что касается переезда именно в Германию. Мы же все в юности бесконечно читали, играли и слушали музыку — и, естественно, очень много было именно немецкого. Кроме того, я занималась историей искусства, и многие памятники культуры немецкие изучала просто по обязательной программе, знала их по книжным иллюстрациям — и когда увидела в жизни, это все не было новым или чужим, а, скорее, вновь встреченным.

Вот я и уехала во второй раз. Прошла довольно суровую школу жизни: 40 учеников в неделю, импровизационная игра на рояле в баре, аккомпаниаторство на рождественских и других праздниках, дни, расписанные по минутам, так что поест некогда... Кстати, может быть, умнее было бы зарабатывать деньги на конкурсах! Но я просто работала, не особенно думая о перспективах. Как я при этом записала первые два диска — Шопена и «Vergessene Weisen», теперь представляю с трудом. Сколько надо было сил! Занималась часто и ночами. Меня в школе несколько раз даже случайно запирали, до сих пор помню, как перелезала через забор.

В Германии у меня оказались замечательные учителя. Михаэль Уде — из музыкальной семьи, его отец один из известнейших педагогов и теоретиков исполнительского искусства в Германии. Он столько знает о музыке Бетховена, Шумана, Брамса! Ходячая энциклопедия, при этом очень озорная и обаятельная — он дает на уроке так много позитивной энергии, что кажется, просто не может не получиться хорошо! Маркус Штанге — невероятно искренний, великодушный человек и музыкант, именно таким представляешь себе идеального немецкого профессора. Воспламеняющийся от музыки и забывчивый в обычной жизни. Он замечательный специалист по новой музыке. Работал со Штокхаузеном, Лигети, Крамбом и многими другими... Записал весь «Макрокосмос» Крамба совершенно гениально, — мне кажется, это лучшая запись цикла! Именно ему я обязана «вакцинацией» музыкой модерна. И, конечно, Вольфгангу Риму, так как работала с учениками его класса, играла их премьеры. Вообще, во многом благодаря школе и моим профессорам я стала снова часто играть на сцене. Они поняли, что я умею быстро учиться, а тут всегда ищут кого-то, кто может сыграть что-то специально

для новых школьных проектов. Я теперь тоже в таком положении, часто ищущу. И надо сказать — далеко не все и не всегда студенты соглашаются учить что-то малоизвестное или в короткий срок... А я, наверное, была этаким пионеркой. «Всегда готов». Постоянно разное играла тогда на концертах, а это ведь великая тренировка!

«Если смотреть на вершину, кажется, никогда не дойдешь. Лучше не смотреть, а просто идти шаг за шагом, потом оглядываешься — надо же, панорама уже появилась!»

— Работа над новой музыкой — это был новый опыт, приобретенный в Германии?

— Да, как раз это абсолютно новое. Из того, что играла (а я работала несколько лет в составе ансамбля современной музыки Phorminx, сыграла массу премьер), не все было действительно хорошей музыкой. Что-то казалось просто надуманным и даже неумело написанным. Иногда надо было греметь какими-то цепями или бутылками, а еще до этого их найти и купить в магазине стройматериалов... Но — безусловно, есть и талантливые вещи, способные затронуть душу и мысли! Их играть очень интересно, потому что — ведь никто до тебя этого не делал, и как это будет звучать, ты узнаешь первым!

— Когда Вы почувствовали, что в Вас «проснулся» исследователь? Дело в том, что сегодня это достаточно распространенный «тренд» и в России, и в мире, а 20–25 лет назад все обстояло несколько иначе. Откуда в Вас «ген любопытства»?

— Может быть, из семьи? Очень много близких связаны с наукой. Отец — физик, тети и дяди — биологи, химики. Мне как-то бывает сложно отойти, не добравшись до сути, оставить незавершенным. Хотя это тоже часто случается, но, скорее, не по моей воле...

— Вы — автор первой в мире монографии, посвященной Георгию Катуару. До сих пор на сайте Московской консерватории в списке литературы о нем — четыре пункта. Это небольшие статьи, последняя из которых датируется 1966 годом (это сборник «Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории» со статьей В. Фере о Г. Катуаре). Как Вы собирали материал?

— Опять же, с присущим мне легкомыслием и упорством. Только так можно было проводить каникулы



© Victoria Page

в архивах Москвы, «перелопатить» все старые музыкальные газеты, ездить в закрытый тогда на ремонт Дом-музей в Клину. Всегда с благодарностью помню Полину Ефимовну Вайдман, которая специально для меня приезжала в музей, открывала хранилища и ждала, пока я работала. А дальше — любопытная история. Уже когда я писала диссертацию, выяснилось, что в Германии живет внучка Г. Л. Катуара! А узнала я это через Павла Валерьяновича Месснера. Причем оказалось, что у него короткое время в Мерзляковке училась моя мама, пока ее преподаватель была в декретном отпуске. У них и позже сохранялись хорошие отношения, но про композитора Катуара — деда Павла Валериановича — речь как-то не заходила. Об этом я узнала уже после того, как опубликовала свою первую статью о Катуаре, о Сонате для скрипки и фортепиано op. 20. И вот я Месснеру позвонила, уже из Германии. Павел Валерианович тогда уже был сильно болен. Но немного рассказал мне о деде. И назвал имена родственников в Москве и Германии. Людмила Болончук, вдова внука композитора, дала мне русский текст воспоминаний Петра Георгиевича Катуара об отце. До сих пор жалею, что не посмела попросить автограф, например, открытку Метнера к дочери Катуара... Людмила Алексеевна умерла, и я очень

боюсь, что многое просто пропало, я эти сундуки вытаскивала у нее из-под диванов. Она жила одна.

— **У Вас нет желания издать книгу в России?**

— Конечно, есть! И давно! Но на это надо найти деньги. Мне даже предлагали поступать в докторантуру консерватории, чтобы позже можно было попробовать издать книгу. Но ведь докторская — это огромная работа, и сейчас она мне не по плечу.

— **Кто еще, кроме Катуара, входит в круг Ваших исполнительских и исследовательских интересов?**

— Я записывала и играла Рославца, Метнера, Вышнеградского. Недавно сделала программу из произведений авторов советского периода, которых редко играют или только начали играть. Мосолов, Задерацкий, а из уехавших авторов этого поколения — Обухов, Лурье. Благодаря работе в Высшей школе музыки я могу и студентам иногда давать играть что-то из нового репертуара. Недавно мы делали такой проект — «Искусство и музыка русского авангарда». Мне помогает искусствоведческое образование, я уже давно занимаюсь подобными программами (например, были «Мир искусства» и «Art Nouveau Moscou»), где представляю картины той же

эпохи, что и исполняемая в концерте музыка. Это не иллюстрация, а именно параллель: ведь ощущение мира и идеи, которые витают в воздухе, часто общие для разных видов искусства. Хотя, наверное, я все же не настоящий исследователь, потому что после публикации книги — а это было 9 лет назад — занята больше музыкой, чем наукой. Что касается репертуара — я играю не только русскую музыку, конечно.

— В 2018 в Гамбурге появилось общество Catoire Musikinitiative. Почему именно в Гамбурге, кто Ваши единомышленники? Какие имена входят в круг внимания этой инициативы?

— Началось все с записи произведений Катуара для скрипки и фортепиано. Я не раз сталкивалась здесь с чудеснейшим феноменом — слюдьми, которые не будучи профессиональными музыкантами действительно обожают музыку. Причем это люди, которые не могут музыкой насытиться, то есть они обречены на поиск нового, того, что еще не знают. Таков и организатор концертов в Гамбурге Гебхард Дич. Он был основателем и артистическим директором фестиваля Русской Камерной Музыки в Гамбурге, выбирал программы и исполнителей. Гебхард услышал диск по радио, написал мне письмо, предложил концерт. Тогда на фестивале был год Рославца, в каждом концерте игралось какое-либо его сочинение. После своего концерта я предложила один из следующих циклов посвятить Катуару, сделать «год Катуара». Но так вышло, что довольно скоро этот фестиваль поменял и лицо, и содержание, стал гамбургским Фестивалем камерной музыки с более традиционным репертуаром, а Дич захотел снова что-то новое «поставить на ноги» и сделать это вместе с Николо-Александром Фиговэ, прекрасным музыкальным журналистом, с которым работает уже давно. Кстати, Николо-Александр недавно написал интересный текст для Марка-Андре Амлена к его только что изданному диску с сонатами Файнберга.

— Как Вам кажется, насколько публика (и в Европе, и в России) сегодня готова заразиться этим вирусом любопытства и «голосовать кошельком» за концерты с оригинальными программами, неизвестными именами?

— Это очень важный вопрос. К сожалению, я почти не играю в России и не могу ответить именно с «русской» стороны. А в Германии — есть процент публики, которая именно на такие программы и хочет ходить. Но процент этот небольшой. И поэтому в крупных городах зал с обычной программой может быть полным, а в маленьком городке — только если эту неизвестную программу будет играть очень известный музыкант, да и то не всегда. Я стараюсь составлять программы, где была бы

внутренняя связь между произведениями, логика. Если публику (и себя тоже, конечно) порадовать Шуманом, то потом можно и удивить чудесным Метнером. После Шопена или перед Дебюсси — сыграть Катуара. И вот в таких случаях очень часто люди потом подходят или даже находят адрес и пишут письма с благодарностью за открытие новой для них прекрасной музыки! Иногда просят поделиться, интересуются, где нашла ноты...

— Приходилось ли Вам в Германии, в Европе сталкиваться с тем, что от русского пианиста ждут прежде всего русских программ?

— Пожалуй, нет. Наверное, в моем случае это еще и потому, что у меня мало «известного» русского репертуара. Например, я обожаю Рахманинова. Но его произведения, кроме камерных вещей — обоих трио, виолончельной сонаты — я долго боялась играть! У меня очень маленькие руки, не большие, а именно очень маленькие. Удобные, но все же есть ограничения или сложности, с которыми многие никогда не сталкиваются (понимаю, что это и в обратную сторону так же работает, наверное). И вот когда меня попросили сыграть Второй концерт Рахманинова, я сначала боялась, сумею ли. Но с детства так его люблю, что решилась и играла. Так же было с первым концертом Чайковского. Но все же у меня в репертуаре Шопена гораздо больше, чем Рахманинова, так получилось...

— Вы уже почти десять лет преподаете в Высшей музыкальной школе Карлсруэ. Насколько Вам удастся создать в классе привычную для российских традиций атмосферу? Или Вы не стремитесь к этому? Удастся ли разбудить любопытство в студентах?

— Наверное, специально не стремлюсь. Хотя это ведь само собой, я ведь русский музыкант, училась в Москве. Правда, преподавать училась уже в Германии: была ассистентом у Михаэля Уде в его фортепианном классе, несколько лет вела только камерный класс. Поэтому, когда, например, давала мастер-класс в Вильнюсе, где большинство педагогов прошли как раз русскую школу, мне говорили, что было интересно именно потому, что я работаю не так, как они привыкли. В первые годы работы в Карлсруэ многие студенты приходили ко мне, как к врачу: с конкретной проблемой. Разница в возрасте небольшая, общались на «ты». И они иногда просили начать урок не с того, чтобы сыграть пьесу целиком, а с вопроса: почему у меня вот это не выходит, что делаю не так? В этом случае просто сажусь и пробую сыграть сама. Потом, когда слушаю и смотрю, пытаюсь найти рациональное объяснение, что конкретно надо сделать или поменять. И эта привычка сочетать работу над образом с конкретикой осталась, то есть я не только

говору в стиле «представьте себе, что Вы на море и дует прекрасный бриз», но и в стиле «правую громче, левую тише, а если хотите получить ровный пассаж, то старайтесь нажимать на клавиши примерно на одном уровне, а не вытирайте пыль сверху вниз». Они смеются... Ну, про правую громче, левую тише — это из известного анекдота про Нейгауза, будто бы он пытался сначала помочь «поэтически», а потом «вот так». В России у студентов все технические проблемы, как правило, уже решены в спецшколе или училище, а здесь — далеко не всегда.

А любопытство, мне кажется, удастся разбудить. Студенты ведь всегда чувствуют, если преподаватель сам горит тем, что делает. Когда сам готов еще искать новое, а не почитать на лаврах в сознании собственного умения, достигнув «высот карьерных». Личность и обаяние преподавателя очень важны, конечно.

«В возможность выразить в искусстве то, что чувствуешь и понимаешь, без долгого труда, без профессионального мастерства, я не верю»

— Расскажите о дебюте на одном из самых главных клавирных фестивалей в Германии — Рурском. Это было в 2017, что Вы поставили в программу? Повлияло ли это на дальнейший ход Вашей музыкальной карьеры?

— Пригласили меня играть благодаря записи поздних сочинений Шопена. Диск уговорили послушать одного из руководителей фестиваля его знакомые, а они, в свою очередь, услышали его по радио, потом приехали на мой концерт в баварский городок. Почти все интересные проекты у меня получались через записи. Условием в Руре было, что второе отделение обязательно из произведений американских авторов. Я нашла много интересного, — вот опять сказался исследовательский ген любопытства, наверное. Кроме двух небольших пьес Пьяцоллы — сочинения Миньоне, Бучардо, Санторо, Брандао, Прадо, — в общем, получился интересный букет. В первом отделении мне было предложено играть, что хочу. Я выбрала Метнера, Шумана и Шопена. Из-за новой программы второго отделения — как-то получились опять «раритеты», — концерт записывали для радио, на Deutschlandfunk. Тогда уже и организаторы фестиваля решили, что эту запись они включают в ежегодный CD-выпуск некоторых своих фестивальных концертов. Потом мой концерт со специальным интервью полностью транслировали в передаче «Музыкальная панорама», добавив еще некоторые записи Шопена с дисков

тоже. Конечно, это было очень радостно и приятно! После трансляции — кто-то услышал, предложили еще несколько интересных выступлений. И да, я могу поставить это в резюме, и это имеет вес, безусловно. Но какого-то существенного скачка в карьере не произошло, мне кажется. Может, и не надо... Я стараюсь дальше делать то, что мне интересно, играть, что интересно.

— Ваша дискография — это 9 CD, из которых три посвящены музыке Шопена, один — Брамса, один — Танеева, два — Катуара и еще два — русской музыке начала XX века. Не страшно ли было «выходить на рынок звукозаписи», с одной стороны, с более чем известным репертуаром (Шопен и Брамс), с другой, — с неизвестной западному слушателю музыкой? И еще: дискография свидетельствует о том, что Вы равное внимание уделяете сольному и ансамблевому исполнительству. Также влияние обучения в Гнесинке, где Вы закончили аспирантуру в классе камерного ансамбля у профессора Анастасьевой?

— Запись первых дисков — во многом плод моей наивности. Я вообще не думала выходить на какой-либо рынок. Просто интересно было записать то, что, как мне казалось, у меня неплохо получалось. И не потому, что хотелось «увекочиться»: хотелось попробовать сделать профессиональную запись, узнать, как это происходит. На это надо было найти деньги, конечно. Например, я попросила о спонсорстве Культурный фонд Бадена, и из предложенного они выбрали программу с малоизвестной русской музыкой. Шопена я записывала на заработанные свои и на одолженные у друзей. Дальше — один из моих друзей, потомственный фортепианный мастер, отреставрировал старый «Эрар», вернул его к жизни. И настаивал, чтобы я на нем регулярно занималась, чтобы инструмент снова расцвел, чтобы «обрастал» звуковыми возможностями. Так родилась идея следующего диска с Шопеном, и в этот раз я намеренно выбрала небольшие произведения. То, что эти записи заметили, явилось для меня, правда, чудесным подарком. Вовсе не хочу сказать, что в глубине души об этом не мечтала, но на это не рассчитывала и не с этим прицелом выбирала программу. Вообще, очень часто о том, что запись была транслирована по радио или вышла статья в газете, я узнавала случайно, от коллег. Например, sms о том, что во «Frankfurter Allgemeine Zeitung» появился целый разворот о записях песен Катуара (с замечательной Яной Иваниловой) мне прислал Вольфганг Рим! Я сначала и не поняла, зачем он вдруг предлагает мне купить газету, что еще за шутка...

А камерная музыка — это то, что я очень люблю. Поэтому и пошла в Гнесинке в камерную аспирантуру, хотя мне предлагали и сольную тоже. В то время



очень хотела сделать свой ансамбль. Это желание было и в Германии. До сих пор постоянный ансамбль не сложился. Предложений сольных концертов было больше, чем камерных, — и вот я стала сольным исполнителем. Если честно, лет десять назад я мечтала именно о камерной музыке. А сейчас рада, что вышло так, как вышло. Есть музыканты, с которыми играю сравнительно часто, но все равно составы меняются уже даже в зависимости от репертуара, и это замечательно. Очень обогащает!

— С недавних пор Вы — художественный руководитель циклов концертов PIANOissimo в Швейцарии.

— Это для меня довольно новая страничка. Когда-то играла в Швейцарии концерт в маленьком городке у подножия красивейшей горы Пилатус. Потом организаторы концерта решили расширяться и попробовать привлечь публику в новые залы, чтобы музыкант приезжал не на один концерт, а играл бы небольшое турне хотя бы из трех. И меня пригласили попробовать в новой роли, так как нуждались именно в профессиональном музыканте плюс знали, что у меня есть уже опыт в составлении программ и проведении концертов. К тому же, от Бадена до Швейцарии рукой подать... Я приглашаю музыкантов, веду с ними переписку, часто пишу аннотации к программам. Еще будучи студенткой в Москве, я успела поработать редактором в издательствах «Классика XXI» и «Молодая Гвардия», так что некоторый навык есть. Мне очень интересно общаться с коллегами, слушать их игру! Несмотря на то, что пока концерты оплачиваются очень скромно (сами мы

ничего не зарабатываем, почти вся выручка идет музыкантам, остаток на рекламу плюс немного на аренду залов), заявок от тех, кто хотел бы у нас сыграть, приходит очень много! Я все честно слушаю, это порой бывает интересно. Приглашаем и русских музыкантов, у нас играли замечательные пианисты — Алексей Чернов, Ирина Чистякова, мой дорогой школьный друг Миша Мордвинов. Это были изумительные по уровню концерты! Пока концерты проходят в Берне, Зофингене и в деревушке Альпнах. Там музыканты могут жить во время турне. Я всегда стараюсь приехать хотя бы на один из концертов и беру на себя роль ведущего. Думаю, что со временем появятся и достойные гонорары для оплаты музыкантского огромного труда. Для этого надо писать множество бумаг в разные учреждения и фонды, но этим пока, слава Богу, занимается мой коллега Бернхард Штрайт. Надеюсь, что очень теплая атмосфера концертов, гостеприимство Бена, который принимает исполнителей на время турне у себя, и красивейшая природа будут и дальше привлекать коллег-музыкантов, и мы будем развивать наше дело.

— Расскажите, как формировалась идея и, соответственно, программа диска Sonata Reminiscenza, лауреата нашего первого конкурса «Чистый звук».

— Очень благодарна и счастлива, что этот диск был отмечен в России! Он стал продолжением идеи альбома «Vergessene Weisen». «Соната-воспоминание» — название такое я дала потому, что в этом альбоме очень много музыки, где есть невероятная нежность к воспоминанию о чем-то прекрасном и любимом, чего больше не существует. Это и Ребиков, и Лядов, и первая пьеса альбома — «Meditation» Петра Катюара, который был скрипачом и тоже писал музыку (но меньше, чем его отец, конечно). Соната — тоже оправданное слово в названии, потому что наряду с метнеровской, центральное сочинение альбома — Третья соната Скрябина. Пьесы Георгия Катюара (а его музыку я, конечно, хотела тоже включить в альбом) из опуса 6 были выбраны по очень простому принципу — их еще никто не записывал. Ну вот, а после воспоминания об этой «Атлантиде», о стране, мыслях и настроениях людей страны, так быстро сметенной революцией и войнами, — зачарованный магический кристалл Этюда Вышнеградского. Он вроде бы и не из мира Метнера, но и не из советской эпохи, он «ничей», как будто остался брошенным в никуда и обреченным вечно блуждать в космосе, в невесомости. В этой музыке нет ностальгии, нет тепла, которое в предыдущих пьесах альбома... Я вижу и чувствую краски в звуках, в числах, в буквах. Вот этот этюд для меня — будто смотришь через хрусталь на свет, медленно поворачиваешь его грани, свет и краски непрерывно преломляются...

Вообще, я очень люблю придумывать концепцию записей, часто пишу к ним сама тексты. Но сколько потом мучаюсь, будучи неуверенной, что выбрала самый правильный и логичный порядок произведений, — не передать. Все близкие надо мной смеются.

Еще интересно, что этот диск записывал американец Роберт Хардер — звукорежиссер, который обычно работает с рок-музыкантами. У него особое отношение к звуку и совершенно непредвзятое. Вопроса о том, что вот для рояля микрофоны надо ставить так, а не иначе, никогда не возникало. Мы много экспериментировали. Но вот монтировать запись он отказался, так как опыта работы с классикой и фортепианной музыкой у него нет. Поэтому запись спасал коллега, с которым я уже не раз работала, — прекрасный эстонский пианист Тоомас Вана.

В Германии, кстати, эту запись номинировали на премию Opus Classic-2019. Я, конечно, была приятно удивлена и обрадована, когда увидела свое имя в номинации, да еще рядом (потому что латиницей фамилия на ту же букву) — имя гениальнейшего Кристиана Циммермана.

— Вы сказали: «Вижу и чувствую краски в звуках, в числах, в буквах». Насколько я знаю, Вы давно пробуете себя в живописи.

— У нас дома много картин. Кроме того, мама дружила с художником и композитором М. Н. Чуйковым, играла иногда его произведения, а он дарил ей или нам, детям, картину. Видеть, смотреть на мир, чувствовать краски — это всегда было очень важно, я это очень остро ощущаю, мне это совершенно необходимо. Поэтому и захотела научиться с красками обращаться. Вначале мне Чуйков просто подарил свой старый этюдник, объяснил азы — что и с чем можно смешивать, какие есть растворы, чтобы кисти мыть... Потом спрашивал: «Ну что, правда на натуре рисовала? Сидела, и комар кусал?». Я наслаждалась рисованием, попыткой поймать тень, быструю краску облачка, тем, что могла долго сидеть у озера и даже тем, что потом пахла этими растворителями, распугивая родственников и друзей на даче.

Но я, конечно, не профессиональный художник. Это ведь огромная работа, но без мастерства — всего лишь милое любительство. В возможность выразить в искусстве то, что чувствуешь и понимаешь, без долгого труда, без профессионального мастерства, я не верю.

— Ну, и традиционный вопрос: что дальше? Планы на репертуар и дальнейшие исследования.

— Скоро буду играть Четвертый концерт Бетховена, всегда об этом мечтала. Сейчас Бетховенский год... Поэтому и на фестивале в Руре, где я в 2020 снова в программе, половина концерта будет посвящена Бетховену. А другая часть — исключительно Шопену. Что касается научной





работы, будет несколько публикаций о Катуаре, но это скорее суммирование уже исследованного. Собираюсь записать диск с фортепианной музыкой в четыре руки (новое для меня) с французским пианистом и композитором Кристофом Сирудо. Мы познакомились как раз благодаря серии катуаровских концертов в Гамбурге. Интереснейший музыкант. Именно он первым стал записывать Фейнберга, Ульманна, Винтерберга. Совсем скоро буду играть премьеру современной музыки: новое ансамблевое сочинение Бирке Бертельмайер. И, конечно, планирую сольную запись русской музыки: в этот раз хочу включить и произведения русских композиторов 30–40-х годов XX столетия, например, Третью сонату f-moll В. Задерацкого, которую летом играла в концертах. Еще в этом году буду снова играть в Гамбурге в Эльб-филармонии, на сей раз камерную музыку: Квintет Катуара и Квintет Танеева, посвященный Катуару, — это вообще, на мой взгляд, гениальнейшее сочинение, одно из самых лучших в камерной литературе!

...Может показаться, что у меня все получается достаточно неожиданно, будто бы я не планирую ничего. Это не совсем так. Теперь я больше понимаю — и в профессиональном мире, и в жизни, хотя учиться понимать — это бесконечный процесс. Оглядываясь назад, вижу: как только чувствовала, что нечто могло помешать профессии, я или этого не принимала, или от этого уходила. Многому училась в процессе, на собственных ошибках, никогда не жалела себя, не боялась себя тратить. Это — как подниматься на гору, что я тоже очень люблю делать (я даже поднималась на четырехтысячник в Аспене в Колорадо). Если смотреть на вершину, кажется, никогда не дойдешь. Так что лучше не смотреть, а просто идти вперед шаг за шагом, потом оглядываешься — надо же, панорама уже появилась! ■

Марина БРОКАНОВА



Год Клары

Clara19: в этом удачно найденном логотипе организаторы юбилейного года Клары Шуман в Германии соединили имя пианистки и год ее 200-летия. Благодаря насыщенной музыкальными событиями и открытиями программе, 2019-й стал действительно «годом Клары», в течение которого супруга Роберта Шумана получила больше внимания как пианистка, композитор и педагог, чем за последние 120 лет вместе взятых.



На протяжении девяти месяцев Лейпциг, а вместе с ним вся музыкальная Германия, заново открывал для себя жизнь и творчество Клары Вик-Шуман (1819–1896). Концерты, семинары, выставки, лекции и презентации новых книг представили Клару такой, какой ее знали и ценили современники: прославленной пианисткой, талантливым композитором, неутомимым организатором концертов и пропагандисткой музыки своего мужа. И еще дочерью, матерью, женой, подругой, доверенным лицом, издателем и педагогом. «Новая» Клара оказалась на удивление непохожей на хрестоматийный образ «жены знаменитого мужа». В наше время она непременно стала бы ролевой моделью и примером сильной и независимой женщины. Этот вполне современный образ Клары, такой понятный и актуальный сегодня, добавил новые краски в программу юбилейного года, расставил новые акценты в исследованиях и публикациях и существенно изменил восприятие ее роли и значения в музыкальной жизни XIX века.

К началу сентября в Лейпциге не было, наверное, никого, кто бы не знал, кем была Клара (нет, не только женой Роберта!) и почему ее застенчиво улыбающееся лицо украшало флаги, плакаты, афиши и витрины по всему городу. Без портрета Клары не обходилось ни одно городское мероприятие. На газонах цвели любимые цветы Клары, на подоконниках стояли горшки с пророщенными семенами из «букета Клары», а кондитеры соревновались в выпечке лучших пирожных ее имени. Баху и Мендельсону, из-за которых традиционно приезжают в Лейпциг туристы, пришлось немного потесниться и дать место в своих музеях выставкам о коллеге-женщине, композиторе и исполнителе. Накануне Кларинаго 200-летия



и в день ее рождения Гевандхаус-оркестр под управлением Андриаса Нелсона исполнял специальную шумановскую программу. Латышская пианистка Лаума Скриде солировала в Фортепианном концерте a-moll ор. 7, премьеру которого 16-летняя Клара играла в 1835 году в тогдашнем Гевандхаусе с оркестром под руководством Феликса Мендельсона.

Главным событием юбилейного года стало открытие реконструированного и обновленного Дома-музея Шумана (Schumann-Haus) и его новой экспозиции. Те, кому посчастливилось побывать на торжественном открытии, надолго запомнят музыкальные интермеццо, исполненные Кларой праправнучкой, пианисткой Хайке-Анжелой Мозер.

Вместе с певицей Каролин Мазур, виолончелистом Петером Брюнсом и Лейпцигским камерным оркестром она исполнила программу из произведений супругов Шуман и их друга Феликса Мендельсона. Не менее запоминающимся был зал, в котором проходил мини-симпозиум о значении Клары. Его главным украшением стали трогательные рисунки школьников с вполне узнаваемой Кларой (иногда даже в сопровождении разноцветного Роберта). Посетителей встречали маленькие хихикающие «Клары» и «Роберты», одетые в футболки с именами музыкантов. Не обошлось и без свадебного торта Шуманов и марципановых пирожных с портретом виновницы торжества.

В самом музее звучал шумановский рояль, на котором Исата Канне-Мэйсон играла музыку Клары Шуман со своего недавно вышедшего диска. Согласно новой концепции музея, Музыкальный салон с роялем Клары и Концертный зал находятся в центре экспозиции, на перекрестке музейных залов. Новый Schumann-Haus — это прежде всего дом музыкальной *четы*, которая здесь не только жила, но и репетировала, сочиняла и играла для друзей и гостей. Залы музея рассказывают историю семьи *двух* музыкантов, в которой творческая жизнь Клары занимала далеко не последнее место. Партитуры, портреты и мемориальные вещи составляют, кстати, не самую значительную часть

экспозиции. За исключением нескольких подписей под экспонатами за стеклом, вся информация сосредоточена в аудиотуре, видеопрезентациях, на цифровых панелях, мониторах и экранах. Новый музей — один из самых современных по техническому оснащению в Германии и направлен на восприятие информации на тактильном, сенсорном и звуковом уровнях. От посетителей ожидается активное участие в осмотре экспозиции, что предполагает обязательное нажатие всех кнопок, которые встречаются на пути. Для детей подготовлена специальная образовательная программа, которая

познакомит их с жизнью и музыкой семьи Шуман. День рождения бывшей обитательницы Schumann-Naus стал прекрасной возможностью представить ее нынешним соседям. Весь район отметил 200-летие Клары на «празднике соседей» с играми, состязаниями и концертами на открытых площадках.

К счастью, юбилейный год не закончился празднованием дня рождения и продолжался до конца декабря. Хочется надеяться, что внимание к Кларе не пропадет и после юбилея, и что программа «Клары19» заложила основу для дальнейшего интереса к ее жизни и творчеству. ■



Ольга де КОРТ

Музыковед, музыкальный критик, лектор по истории музыки и культуры, приглашенный доцент по русской музыке в консерваториях Нидерландов. Автор более 500 публикаций в европейских музыкальных журналах, а также нескольких работ в российских научных сборниках.

200-летию со дня рождения Клары Вик-Шуман был посвящен первый концерт абонемента «Романтические истории: Клара Шуман, Фанни Мендельсон, Альма Малер и окружение» в Рахманиновском зале Московской консерватории. Подчеркнем цельность и драматургическую выстроенность программы, в чем безусловная заслуга пианистки Екатерины Державиной.

Назвать взаимоотношения Клары Вик с Шуманом и Брамсом «любовным треугольником» — означает все максимально упростить, свести к неуместному филистерству. Особое значение приобретает интонация спокойного, доверительно-высказывания. Исполнителями концерта были зачитаны избранные письма, а прозвучавшая музыка явилась продолжением того, о чем говорить по разным причинам не представлялось возможным. Она естественно рождалась между их речью и мыслью.

В первом, «шумановском» отделении концерта в исполнении Екатерины Державиной прозвучали два романса Клары Вик, сочиненные ею в 20-летнем возрасте и посвященные Шуману. Казалось, что Екатерине необычайно близок образ самой Клары: закрытость, самоуглубленность, хрупкая утонченность в сочетании с сильным,

устойчивым внутренним стержнем и искренностью. Первый романс *es-moll* был преисполнен сумрачной, неясной тревогой с редкими проблесками надежды. Романс *Asdur* у Державиной почти предвосхищает Третью балладу Шопена, написанную в 1840–41 годах. Ностальгический *f-moll* — мазурка, с прихотливым *tempo rubato* и тонко подчеркнутой, упругой трехдольностью. Раздел *Animato* оказывается не лишенным некоторой помпезности, типичной для полонезов. Однако шопеновская направленность не выдерживается до конца пьесы, спонтанно рассеивается и исчезает, подобно карнавальным образам Шумана.

Украшением вечера стало участие в нем певицы Яны Иваниловой. Ее исполнение всегда отличается особой теплотой и сердечностью, чистотой и как будто детской, но вместе с тем мудрой непосредственностью. Прозвучали избранные песни

на слова Гейне, Рюккерта, Шамиссо, Роллетта и других авторов. По большей части это утешительная лирика, в которой спокойствие и тишина лишь иногда нарушаются «внезапным трепетом предчувствий». Отдельно хочется отметить высочайший уровень концертмейстерского мастерства Екатерины Державиной, Юрия Мартынова и Михаила Дубова. Чуткость, деликатное и бережное отношение пианистов к солистке были главными приметами исполнения своеобразных вокальных «мини-циклов».

Кульминацией первого отделения стала Первая соната Шумана *fis-moll*, исполненная Юрием Мартыновым. Обращение к репертуарным сочинениям и прокладывание в них «новых путей» — всегда определенный риск уйти в умозрительность и вкусовые преувеличения. В настоящем случае этого не происходит. Слушатель, не отвлекаясь, следует за ясной мыслью исполнителя. Внешний



аскетизм, сдержанность и лирика декламационной природы, в которой сила исполнительской речи выходит за пределы камерности,— черты Мартынова-пианиста. Он преобразует логически заданную, сложившуюся форму четырехчастной сонаты в одночастную инструментальную поэму или фантазию. При неистовой устремленности интродукции к финалу, эмоциональный тонус не был снижен и в Арии (второй части сонаты). Отметим, что именно жанр поэмы предоставил пианисту большую свободу для самых необычных

поворотов его интеллектуального замысла, охвата разных образов и их тончайших оттенков и граней. Пожалуй, не все, что было задумано Юрием Мартыновым в этом сочинении, осуществилось в полной мере. Однако предложенное им личностное прочтение Первой сонаты позволяет говорить о крупном исполнительском масштабе и ярчайшей артистической индивидуальности.

История не сохранила почти ни одного письма Клары Вик Брамсу: письма были уничтожены им по ее просьбе. Отражением и главным



Е. Державина



М. Дубов



Я. Иванилова



Ю. Мартынов



свидетельством их сложных, пожалуй, даже запутанных отношений остается музыка. Можно ли противопоставлять сочинения Клары Вик сочинения Шумана и Брамса? Вопрос правомерный и риторический одновременно. Но очевидно следующее: без нее история музыки XIX столетия была бы совершенно иной. Возможно, что гораздо беднее. Во втором, «брамсовском» отделении концерта Екатерина Державина исполнила Романс a-moll op.21 (1853) Клары. Исполнение ее было пронизано щемящей тоской, надсадной, почти физической болью. Шуман замечал, что в его сочинениях всегда *«хотят себя одновременно высказать человек и музыкант»*. Таким явилось и это музыкальное высказывание Клары, адресованное Брамсу: очень человеческое, надломленное и... дающее возможность для неоднозначной интерпретации их личной истории. Своеобразной «подсказкой» для слушателя может быть средний раздел Романса — это, вне сомнения, портрет Роберта Шумана (об этом красноречиво свидетельствуют образный строй музыки и типичная шумановская фактура); первый раздел и (особенно) реприза — отчаянная загадка Клары. Разгадка

ее — в многозначности истины. Облекаясь в словесную форму, она будет неизбежно ускользать от слушателя... Тончайшим интермеццо прозвучали в исполнении Яны Иваниловой и Екатерины Державиной две песни Клары Вик-Шуман «Die gute Nacht die ich Dir sage» на слова Ф. Рюккерта и «Lorelei» на слова Г. Гейне. Вторая из них становится смысловой преамбулой к Вариациям d-moll Брамса, исполненным Михаилом Дубовым. Некоторая общая артистическая отстраненность пианиста была убедительна для суровой, лаконичной повествовательности основной темы, берущей свое начало от Первой баллады Брамса op. 10. В третьей вариации появляются тираты, заставляющие вспомнить об увертюре к «Дон Жуану» Моцарта. Также возникает определенная параллель с семантикой тональности d-moll в контексте оперы, и здесь, несомненно, хотелось бы большей эмоциональной вовлеченности и рефлексии самого исполнителя. Благородству и высоким этическим идеалам оказываются не чуждыми «вертеровская» смятенность, страстные стремления и весьма сложные внутренние противоречия. При этом отметим высокую исполнительскую культуру Дубова: его особое отношение к фортепианному звуку, отчетливо проявившее себя при исполнении песен Брамса с Яной Иваниловой. Одним из последних сочинений концерта в исполнении Екатерины Державиной и Михаила Дубова прозвучали Вариации Брамса на тему Шумана Es-dur для фортепиано в четыре руки op. 23. История их создания такова: к концу жизни Шуман пишет вариации с посвящением Кларе. Она их не издает. Бережно хранит. Шуман говорил, что эта тема была подсказана ему ангелами. После его смерти к ней же в 1861 году обращается Брамс. Особняком в его цикле стоит четвертая вариация, в которой появляется архаичный, строгий,

но внутренне напряженный es-moll — как неожиданное, едва уловимое воспоминание о Первом «шумановском» романсе Клары 1838–39 годов. Лежащая в ее основе квинтовая интонация перекидывает арку и к Первой сонате Шумана, где квинта также является одним из «сквозных» тематических элементов всего сочинения. «Освобождение» Брамса от гениальной субъективности и некоторой экзальтации, выраженное в разреженности и даже «каркасной» скупости фактуры, является будто бы беспристрастным обнажением реальности. Ответ Брамса краток, но семантически предельно наполнен. В коде вариаций композитор возвращается к уже переосмысленной им Es-dur'ной теме Шумана. Возвышенный хорал звучит, скорее, не обретением абсолютной гармонии, но земным примирением прошлого и настоящего. В этом проявление объективности высшего порядка.

Концерт оставил после себя долгое послевкусие. Пожалуй, он не был рассчитан на широкую аудиторию. Скорее, на тонкого слушателя-мыслителя.

И все же: что есть история Клары Вик, Роберта Шумана и Иоганнеса Брамса?

Музыка. Взаимное притяжение и вечная, человеческая жажда разделенной любви. Предугадываемый, но часто необъяснимый, не зависящий от желания и воли выбор. Так оказалось предначертано. ■



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница
Нижегородской консерватории.



© Tiberio Sorvillo

Ферруччо Бузони: символ культурного диалога

В 2019 отметил свое 70-летие Международный конкурс пианистов имени Ферруччо Бузони,— событие, которое в мире постоянно появляющихся и исчезающих музыкальных состязаний заслуживает особого внимания. День рождения был отпразднован по-рабочему, финалом 62-го конкурса и чествованием победителя — болгарского пианиста Эмануила Иванова.

Основатели конкурса в послевоенном Больцано мечтали о международном состязании, которое сможет помочь возродить и укрепить европейские культурные традиции, восстановить дух взаимопонимания и уважения хотя бы в рамках музыкальной жизни. Европа нуждалась в культурном диалоге между странами, и новый конкурс в пограничном южно-тирольском городе был первым

шагом на пути восстановления доверия. Даже имя для конкурса было выбрано неслучайно. Ферруччо Бузони был воплощением европейца: пианист и композитор из Италии, он провел большую часть жизни в Германии и получил признание во всей Европе. Благодаря энтузиазму и энергии инициативной группы, возглавляемой пианистом Артуро Бенедетти Микеланджели и директором местной консерватории им. К. Монтеверди

Чезаре Нордио, конкурс состоялся и быстро завоевал популярность. Этому способствовали не только идеи европейского братства и равенства, но и новые имена, открытые в Больцано. Не каждый конкурс может похвастаться такими лауреатами, как Альфред Брендель, занявший в 18 лет четвертое место на Первом конкурсе (1949), или 16-летняя Марта Аргерих, которая получила главный приз в 1957.

Несмотря на солидный возраст и прочную, годами создававшуюся репутацию, конкурс отнюдь не собирается почивать на лаврах. Чтобы удержать свою позицию среди влиятельных музыкальных состязаний и не опуститься до уровня «проходного» события, Больцано старается идти в ногу со временем и реагировать на изменения в концертной практике. Впрочем, это уже и не конкурс, а масштабный многокомпонентный проект, включающий в себя и фестиваль, и образовательные программы, и заказ обязательных сочинений. Только таким образом можно, по словам артистического директора Пауля Кайнрата (и одновременно — вице-президента Всемирной Федерации международных музыкальных конкурсов), «обеспечить четкий профиль конкурса и создать новую, прозрачную платформу для молодых музыкантов». Несколько лет назад конкурс отказался от приглашения в жюри профессоров музыкальных вузов, и ситуация, когда на сцене играет ученик члена жюри для него просто невозможна. Кандидаты оцениваются пианистами с большим опытом концертной деятельности. Кроме того, для каждого тура формируется новое жюри, что позволяет сохранять непредвзятость в оценке. Результаты, считает Кайнрат, говорят сами за себя. Если еще 10 лет назад у конкурса было в среднем 90 заявок, то в этом году отборочная комиссия просмотрела 420 видеозаписей по 10–15 минут, на что потребовалось в общей сложности 120 часов. Следующее жюри в составе трех пианистов занималось в течение месяца отбором ста кандидатов. Именно они выступили потом перед одиннадцатью пианистами нового жюри, которое и выбрало 27 участников конкурса.

Для финальных выступлений было сформировано жюри из одиннадцати музыкантов. Это итальянцы

Паоло Арка и Бенедетто Лупо, Николас Ходжес (Великобритания), Анн Квеффелек (Франция), Джордж Стил (США), Данг Тхай Шон (Вьетнам), Лю Шикунь (Китай), Роланд Пеелман (Австралия/Бельгия), Тилл Феллнер (Австрия/Швейцария, председатель), Абдель Рахман Эль Баха (Ливан) и Татьяна Зеликман (Россия). По словам Пауля Кайнрата, все они «знают международную музыкальную жизнь не понаслышке и способны оценить потенциал финалистов».

Благодаря сотрудничеству с платформой Idagio и китайским Amadeus.tv, который в свою очередь обеспечил дополнительную зрительскую аудиторию в 300.000 любителей музыки, конкурс в этом году транслировался через интернет. Публика не только в зале больцанского Teatro Comunale, но и по всему миру стала свидетелем выступлений финалистов с Оркестром Гайдна Больцано и Тренто под управлением Арно Фолмера и их трактовки фортепианных концертов Прокофьева, Рахманинова и Сен-Санса.

Самый юный участник финала — 18-летний **Валентин Малинин**, ученик Миры Марченко в ЦМШ при Московской консерватории. Он получил пятую премию, а также специальный приз за исполнение современной музыки и премию молодежного жюри. Последнее — «новинка» в Больцано: на конкурс были приглашены 50 студентов-пианистов из региона Южный Тироль, которые и пробовали свои силы в качестве судей. Отметим, что Малинина во многом подвел камерный тур, к исполнению Квинтета ор. 57 Шостаковича он был явно не готов.

Любимец публики **Георгий Ги-гашвили** из Грузии представил впечатляющее во всех отношениях исполнение Третьего концерта Прокофьева. Этот 19-летний и уже сейчас очень яркий пианист стал третьим, но получил

о многом говорящий приз публики. Ученик Реваза Тавадзе выиграл в этом году первый приз и специальную премию Нельсона Фрейре на Третьем фортепианном конкурсе City of Vigo и является победителем Международного конкурса Шопена в Эстонии.

Вторая премия досталась японке **Шиори Кувахара** после достаточно традиционного и добротного исполнения рахманиновского Третьего концерта. В ее послужном списке уже есть две вторых премии, на 62-м конкурсе Марии Канальс в Барселоне (2016) и 68-м конкурсе имени Виотти в Верчелли (2017). В Больцано Шиори был также присужден приз за лучшее исполнение музыки Бузони. 24-летняя пианистка учится у Клауса Хеллвига в Берлинском Университете искусств.

Победителем же стал 21-летний болгарин **Эмануил Иванов**, который своей уравновешенной и технически безупречной интерпретацией Второго концерта Сен-Санса произвел большее впечатление на жюри. В прошлом — ученик Галины Даскаловой и Атанаса Куртева, ныне — студент Паскаля Немировского и Энтони Хьюитта в Бирмингемской Королевской консерватории, он уже имеет ряд призов, в числе которых Jeunesses International Music Competition Dinu Lupatti в Бухаресте.

Именно с этими музыкантами и будет работать конкурс в ближайшие два года, поскольку Больцано не заканчивается выбором победителей и присуждением призов. Послеконкурсный период предусматривает серии концертов и записей. Как подчеркивает Пауль Кайнрат, это тоже является задачей Конкурса пианистов имени Ферруччо Бузони, «ведь важно не только суметь открыть талант, но и помочь ему в дальнейшем развитии и в поиске своего пути». ■

Ольга де КОРТ

Память сердца



Марина ВОЛЬФ
в воспоминаниях учеников
и друзей. Составитель Полина
Осетинская, редактор Алексей
Вульфсон. СПб., «Композитор»,
2019. — 192 с.

Написать книгу воспоминаний о любимом учителе, недавно ушедшем из жизни, — задача непростая. Тем более, если дело касается такой личности, как Марина Вениаминовна Вольф (1927–2015), человека яркого и противоречивого. В двух словах о ней не расскажешь тому, кто не знал ее. Гениальный педагог? Да. В списке учеников Вольф — пианисты, которые составили гордость ленинградско-петербургской школы 1960–2010 годов: Станислав Иголинский, Павел Егоров, Александр Сандлер, Александр Пироженко, Надежда Рубаненко, Ирина Рюмина, Юлия Стадлер, Полина Осетинская, Михаил Яновицкий, Евгений Синайский. Но были и сотни других, менее известных, которые едины в одном — преданности музыке и любви к Марине Вольф. И перечислить все их имена очень трудно. А если

назвать всех, кто пользовался советами Вольф, кто приходил к ней на консультации, то количество дойдет до нескольких сотен, как количество учеников Шопена.

Остроумный собеседник? Преданный друг? Да, да! Об этом говорят воспоминания множества людей, которые жили рядом с ней, которым она помогала делом и словом. Тех, кто помнят ее веселые дни рождения, совместные поездки за границу и по России, походы по грибы, анекдоты, разговоры...

Музыкант по определению — возможно, но не только. Отшельник, живущий в «башне из слоновой кости»? Нет совсем, это не про нее. Ее квартирка на девятом этаже дома на Ланском шоссе напоминала скорее «Ноев ковчег», где находилось место каждому — от кота Тоши и терьера Айки до любого из тех, кому была нужна ее помощь.

Один перечень людей, написавших статьи в сборник памяти Марины Вениаминовны Вольф, производит сильное впечатление. Здесь ее ученики всех возрастов и степеней успешности — от вчерашних студентов до сегодняшних профессоров, прославленных солистов и камерных исполнителей. Здесь телезвезды и спортивный комментатор, практикующий врач и физик-теоретик на пенсии, знаменитый дирижер и активно работающий композитор. Все разные, непохожие, яркие, индивидуальные...

Но в том, что говорят эти разные люди, просматриваются одни и те же темы. Главная из них — М.В. была не просто уникальным педагогом, но необычайно ярким

и независимым человеком. Ее важнейшие уроки лежат вне сферы только фортепианной игры — она была учителем жизни. Учила — своим примером — свободе, мудрости, молодости, пониманию главных вещей и умению отделять существенное от несущественного. Учила стойкости, юмору, смелости, поддерживала слабых или ослабевших, отмечала сильных и независимых. «Она не боялась говорить правду», — пишет Михаил Яновицкий. Да, собственно, она вообще ничего не боялась — ни в музыке, ни в жизни. «Она учила честно жить», — говорит Татьяна Медведева. Да, это было, пожалуй, главное, чему она учила.

Очень многие статьи повествуют об одном и том же одними и теми же словами. От этого впечатление усиливается. Павел Егоров в статье «Судьбоносный педагог» пишет: «*Детский музыкальный педагог — особая категория людей, оставляющих в жизни взрослых музыкантов заметный, а порой и судьбоносный след. Мне повезло: в моей жизни оказался именно такой педагог, определивший мою творческую судьбу — Марина Вениаминовна Вольф*». Ему вторит Александр Сандлер, который в статье «Талант простоты и естественности» говорит: «*Начав заниматься педагогией в стенах родной школы, я помогал себе, представляя, что бы сказала в том или ином случае М.В., как бы оценила игру моего подопечного, то есть слушал ее ушами. Это очень помогало... Я очень часто думаю о М.В... И всегда осознаю, как мне повезло, что я ее встретил*».

Тему простоты и естественности — главных критериев

в педагогике и жизни М.В. — развивает Ольга Мустафаева-Ачкинази, в заглавии статьи которой стоят слова Марины Вольф «Все настоящее — просто». Анна Кнайфель в статье «Мне повезло с Учителем» дает яркий портрет Марины Вениаминовны — педагога начальных классов и друга на всю жизнь. Ирина Тайманова и Мира Евтич, каждая по-своему, говорят о том, что педагогика Вольф была глубоко индивидуальной по отношению к ученикам: «М.В. Вольф — один из лучших мастеров педагогики в нашей стране — воспитала множество непохожих друг на друга, значительных и ярких учеников» (Ирина Тайманова. «Ироничной и глубокой Марине посвящается»); «М.В. была великим педагогом с поразительной интуицией. Она умела найти индивидуальный подход к каждому ученику» (Мира Евтич. «Она была великим педагогом»).

Есть статьи, в которых М.В. увидена в двойной оптике: глазами учеников и их родителей. Это «двойные портреты», написанные Абисалом и Валерием Гергиевыми, Тамарой и Евгением Синайскими (первой ученицей М.В. и ее сыном, который учился у Вольф и в десятилетки, и в консерватории), Арнольдом и Марианной Неволовичами (композитором и его дочкой), Константином Учителем, Ольгой Скорбященской и Наталией Учителем (театроведом, музыкальным критиком и их дочкой). Родители становились друзьями и одновременно учились у М.В. всю жизнь. Она же всегда была на стороне детей и отстаивала их интересы, в том числе и перед не в меру рьяными родителями.

Друзья Марины Вениаминовны — Марьяна Абрамович, Татьяна Медведева, Елизавета Немцева — пишут о ней в разные годы жизни, о ее семье — петербургской музыкально-театральной семье, с дедушкой-виолончелистом, папой — режиссером и директором театра,

рассказывают о том, как эту семью затронули драматические события отечественной истории. Отец М.В., знаменитый режиссер, создатель «Красного театра», был репрессирован по нелепому обвинению. Выйдя на свободу, он продолжал работать, хотя внутренне был уже другим человеком. Дядя — поэт-диссидент Сергей Вольф — принадлежал к кружку знаменитых ленинградских поэтов андеграунда. Не удивительно, что к «Софье Владимировне» (советской власти) у М.В. были свои, особые счеты. Она постоянно читала «самиздат», трезво оценивала политическую обстановку в стране и имела возможность эмигрировать в разные годы жизни, в том числе в 80-е, когда ей предлагали место педагога в Манхэттенской Высшей музыкальной школе. Но осталась в Ленинграде, защищая своих учеников. Рассказ Александра Сандлера о том, как М.В. отстаивала его, когда его не приняли в консерваторию из-за несправедливой оценки на экзамене по русской литературе, бесстрашно вступив в бой со всей системой, относится к одним из самых ярких эпизодов книги.

Точно так же отважно она спасала Полину Осетинскую — многим, если не всем в своей жизни эта пианистка обязана Марине Вениаминовне, и на всю жизнь М.В. осталась для нее самым близким человеком. Об этом — проникновенный рассказ в статье «Главное счастье».

Методический анализ педагогических воззрений Вольф предприняла Наталия Учитель, одна из последних учениц М.В. Она справедливо связывает педагогические принципы Вольф с методическими взглядами ее педагога — Веры Харитоновны Разумовской. О «неметодической методике» М.В. Вольф («логическом позитивизме фортепианной педагогики») пишут Ольга Скорбященская и Арнольд Неволович. Об отношении М.В. к музыке Баха как краеугольном

камне ее методики рассказывают Эдуард Кипрский и Ирина Рюмина (в приложении к статье Наталии Учитель дается бесценный материал — запись, сделанная Ириной Рюминой во время работы с М.В. над I томом ХТК Баха, который Ирина исполняла целиком в 11-м классе десятилетки). Очень многие, как Жанна Ким, могли бы сказать о М.В.: «Нас познакомил Бах». Конечно, для того, кто мерит жизнь такими высокими мерками, служение искусству является «идеалом бескорыстия» (Эдуард Кипрский).

Главное дело М.В. — создание «клана учеников», об этом говорят и Валерий Гергиев, и Полина Осетинская, и Ольга Скорбященская.

Ольга Скорбященская: «Мне кажется, главным делом М.В. было не воспитание виртуозов, а воспитание музыкантов; главный итог ее работы — создание педагогического клана» («Интервью с постскриптумом»).

Полина Осетинская: «До тех пор, пока человека помнят и любят, пока пользуются плодами его труда, он жив. Фортепианная школа Марины Вениаминовны Вольф, уникального педагога и человека, ощутимо и мощно проросла на этой земле и еще долго, через учеников и последователей, будет давать плоды».

Валерий Гергиев: «Марина Вениаминовна могла бы еще многим передавать свой драгоценный опыт, но, к сожалению, ушла от нас. Я хочу, чтобы то лучшее, что она несла своим ученикам, десятилетиями передавалось через ее учеников и через учеников ее учеников следующим поколениям музыкантов».

Учеников и друзей «клана Вольф» можно узнать среди многих других музыкантов — и не только по манере играть на фортепиано, но по способу жить.

Пожалуй, главные слова, характеризующие особый склад «клана Вольф», нашла Людмила Григорьевна

Ковнацкая, к нему прямо не принадлежащая: «Люди разными путями становятся родными. Дарованное или даже отвоёванное у жизни осознание сродства душ — самое драгоценное чувство, самое преданное и прочное. Дело даже не в родительской или ученической благодарности «за все», а в неизбывной потребности общения — наяву, мысленного, воображаемого, душевного, духовного, — которое благодаря музыке восходит к неумеряемому, витающему

неопознанной тенью» (Людмила Ковнацкая. «Счастье общения»).

Книга прекрасно издана, безупречно отредактирована, снабжена великолепными фотографиями, многие статьи, помимо информативной насыщенности, отличаются литературными достоинствами.

Мелкие и забавные опечатки (их всего три на всю книгу: подпись под портретом В. Х. Разумовской — «мать Марины Вениаминовны, Клавдия Яковлевна», год рождения

М.В., указанный на обложке книги, — 1928 (а не 1927) и подпись под фотографией концерта класса Вольф в БЗФ — 1992, к 65-летию М.В (на самом деле — 1993, к 66-летию) только придают книге живости. Согласитесь, что в перфекционизме есть что-то мертвенное, чуждое духу М. В. Все, что в этой книге написано, лишено мертвенного перфекционизма, а значит, слава Богу, живо... ■

Ольга ВОЛЬФСОН



Марина Смирнова: избранное

Пять книг одного автора — профессора кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории, профессора кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена Марины Смирновой — своеобразный портрет исследователя. Пианистка, музыковед, педагог, Марина Вениаминовна посвятила несколько десятилетий изучению фортепианного искусства. Рассматриваемые труды — это и учебные пособия, прямо обращенные к практической педагогике (не только вузовской, но среднего звена), и статьи аналитической, исторической направленности, в которых изучаются проблемы фортепианного исполнительства.



На легком челноке искусства. О музыке, пианистах, педагогах и слушателях. СПб., «Композитор», 2019.— 240 с., ил. Тираж 500 экз.

Заголовок книги вызывает блоковские ассоциации: перефразированы строки стихотворения «Под зноем флорентийской лени...». Действительно, при всей ясности структуры в исследовании Марины Смирновой есть некая свобода движения (или скольжения), импровизационность в лучшем смысле слова.

Первый раздел — «„В прекрасном и яростном мире“ фортепианной игры»: на сей раз заголовок обращен к одному из рассказов Андрея Платонова. Перед нами очерки — как сравнительно объемные, так и совсем небольшие, — о проблемах исполнения сочинений Д. Скарлатти, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Шопена, Брамса,

Грига. Любимая тема автора — рассмотрение интерпретации того или иного великого пианиста или сравнение этих интерпретаций. При этом М. Смирнова всегда ищет выход в современное исполнительство, акцентирует те стороны опыта великих предшественников, которые могут и должны быть востребованы современными артистами. Круг исполнителей широк, однако заметны и любимые герои автора. Это, прежде всего, центральная пара Артур Шнабель — Владимир Горовиц. Замечательный, о многом говорящий выбор! Ведь эти артисты-антиподы, во многом, воплотили разную философию пианистического искусства, и в их невольном (а иногда

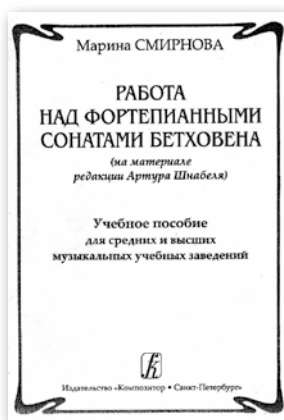
и осознанном — как в очерке, сравнивающем интерпретации сонаты B-dur, D. 960 Шуберта) сопоставлении открывается бесконечная красота и неисчерпаемые возможности пианизма. Исследователь рассматривает интерпретации Горовицем сонат Скарлатти, цикла «Детские сцены» Шумана; Шнабель становится главным героем очерков о судьбе фортепианной бетховенистики и одним из четырех (наряду с В. Кемпфом, К. Аррау, Г. Гульдом) героев очерка о трактовках Третьего концерта Бетховена. Конечно, и Шнабель, и Горовиц фигурируют и в других статьях раздела.

Пресловутый «выбор редактора» может оказаться неожиданным и субъективным: это небольшая статья об интерпретациях и интерпретаторах фортепианных концертов Мендельсона. И снова — замечательный выбор пианистов: Дмитрий Башкиров, Елизавета Леонская, Мюррей Перайя, Михаил Плетнев.

Второй раздел книги — исторический. Он вызывает ассоциации с циклом телевизионных программ «Чтобы помнили». Видимо, по прошествии двух десятилетий кому-то нужна подсказка: актер, режиссер, драматург Леонид Филатов вспоминал о выдающихся актерах отечественного театра и кино. Пожалуй, из четырех героев Смирновой это самое забвение не грозит только Льву Николаевичу Наумову (1925–2005): он стал легендой, целой традицией педагогики, его пианистические дети и внуки — это сегодняшний день отечественного и мирового исполнительства. Позволю себе толику критики: подзаголовок статьи о Л.Н.: «Размышление над книгой „Под знаком Нейгауза“». Однако правильное название издания — «Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной», и уточнение вашего рецензента — не буквоедство. Замечательная

книга родилась именно в диалоге героя и интервьюера; их дуэт сродни замечательным ансамблям исполнителей!

А вот о таких музыкантах, как Мария Николаевна Барина (1878–1956), Абрам Давидович Логовинский (1900–1975), Мария Всеволодовна Карандашова (1918–1996) — достойнейших представителях ленинградско-петербургской пианистической традиции — сегодня нужно активно напоминать. *«Важно, что по крайней мере два из представленных в книге очерков — об А. Д. Логовинском и М. В. Карандашовой — написаны в значительной мере на материале личного общения. Это придает их героям характер подлинности»* (Сергей Грохотов).

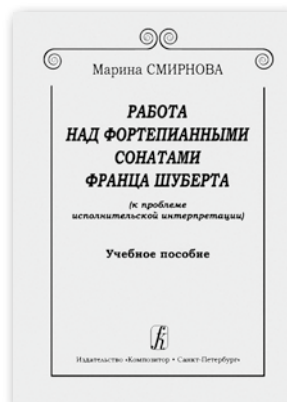


Работа над фортепианными сонатами Бетховена (на материале редакции А. Шнабеля) Учебное пособие. СПб., «Композитор», 2014.— 180 с., ил.

В 2020 году исполнится 250 лет со дня рождения Бетховена, а еще — 85 лет с момента появления его фортепианных сонат в редакции Артура Шнабеля. Она стала плодом беззаветной любви, десятилетий практического освоения и теоретического осмысления великим артистом бетховенского наследия. Именно Шнабель впервые исполнил в одном

цикле все фортепианные сонаты композитора (к 100-летию со дня его смерти, в 1927 году), а чуть позже записал их на пластинки.

Работа М. Смирновой 2011 года — взгляд на бетховениану Шнабеля с взаимодополняющих сторон. Первый раздел — «Шнабель играет Бетховена» (тот случай, когда в названии сказано почти все!), второй — «Шнабель редактирует Бетховена». В этой части рассматриваются текстологические указания, расшифровки мелизмов, темповые и метрономические обозначения, ферматы и люфтпаузы, pedalные указания и аппликатура, группировка тактов и, наконец, вопросы звуковедения.



Работа над фортепианными сонатами Франца Шуберта (к проблеме исполнительской интерпретации). Учебное пособие. СПб., «Композитор», 2014.— 152 с., ил.

В первой части работы 2012 года рассмотрены проблемы интерпретации избранных сонат Шуберта — A-dur op.120, a-moll op.42, D-dur op.53, a-moll op. posth. 143. Вторая часть — сравнительная интерпретация сонаты B-dur D. 160 Артуром Шнабелем, Марией Юдиной и Владимиром Горовицем. В измененном виде этот отрывок впоследствии вошел в книгу «На легком челноке искусства».



Из золотого фонда педагогического репертуара. Р. Шуман. Альбом для юношества, Детские сцены. П. И. Чайковский. Детский альбом. К. Дебюсси. Детский уголок. С. С. Прокофьев. Детская музыка. СПб., «Композитор», 2016.— 188 с., нот.

Соединить в сравнительно небольшую книгу несколько «ходовых» произведений, на которых уже не один век росли и, к счастью, еще долго будут расти пианисты, — прекрасная и, в то же время, лежащая на поверхности мысль! Другое дело, что далеко не все и не всегда готовы спуститься с исследовательского олимпа и подумать о конкретном функциональном предназначении своего труда. Книга Марины Смирновой

обязательна к прочтению педагогами, прежде всего, детских музыкальных школ. В ней мы снова видим соединение аналитического, методического, исполнительского ракурсов.

«Методический анализ музыкального произведения по сути своей всегда есть анализ исполнительский, ибо любя педагогическая рекомендация непременно восходит к ракурсу исполнительского истолкования. Являясь неотъемлемым компонентом целостного изучения музыкального произведения, исполнительский анализ, в свою очередь, всегда есть анализ сравнительный, даже в том случае, когда речь идет о рассмотрении единичной (в том числе и ученической) интерпретации.

Создавая индивидуальную трактовку сочинения, мы непременно включаем ее в контекст других, известных нам, сопоставляем собственное решение с установившимися представлениями о стиле автора, его эстетических идеалах и музыкальном языке эпохи. Педагог также обязательно сравнивает игру ученика с собственной исполнительской концепцией произведения. В результате «звукотворческая воля» (термин К. Мартинсена) педагога накладывается на волю ученика, формируя его художественные представления» (М. Смирнова).



«Эдвард Григ. Лирические пьесы». Учебное пособие. СПб., «Композитор», 2017.— 188 с., ил.

В высшей степени полезное издание, в котором пьеса за пьесой, сборник за сборником рассмотрены все десять тетрадей «Лирических пьес» Грига. В исследовании сочетаются аналитический, текстологический аспекты анализа, есть и то, что мы называем исполнительским комментарием. Именно единство этих подходов придает книге свежесть, что в данном случае немаловажно: «Лирические пьесы» ныне считаются музыкой для ДМШ, и далеко не всякий педагог в состоянии стряхнуть «инструктивно-педагогическую» пыль. ■

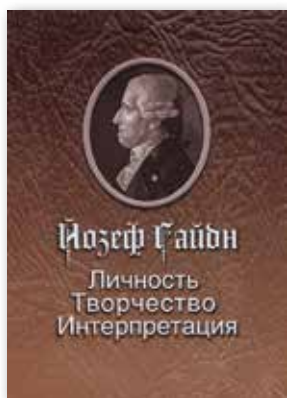


Василий Ермаков. Новая школа игры на фортепиано. Учебное пособие в трех выпусках. Ред.-сост. В. Ермаков, С. Ермакова. М., «ДЕКА-ВС», 2018.

Пособие охватывает первые пять лет обучения и является обобщением обширного педагогического опыта преподавателей ЦМШ при Московской консерватории. Василий Ермаков — выпускник Московской консерватории, в ЦМШ преподает с 1978 года. Помимо специального фортепиано ведет курс «Методика обучения игре на фортепиано» для старшеклассников. Светлана Ермакова более 20 лет преподает фортепиано как дополнительный инструмент.

«Составители видели свою задачу в том, чтобы дать полноценный учебный материал, отражающий реальное продвижение учащегося от элементарных начальных упражнений к овладению разнообразными приемами игры, знакомству с различными стилями и жанрами музыки, постижению ее образной сферы. Вместе с тем авторы стремились обогатить традиционно используемый педагогический репертуар за счет редко издаваемых, полузабытых, но обладающих несомненными художественными достоинствами сочинений».

Знания, заблуждения, истина



Йозеф Гайдн. Личность. Творчество. Интерпретация. Антология высказываний выдающихся музыкантов и деятелей культуры конца XVIII — начала XXI веков. Ред.-сост. Александр Меркулов. М., 2018. — 284 с., ил. Тираж 1000 экз.

Книгу авторитетного исследователя фортепианного искусства, проф. Московской консерватории можно назвать образцом элегантности в самом высоком смысле этого слова (вспоминается Стравинский: «Итальянская симфония Мендельсона — образец элегантности в музыке»). Казалось бы, собрать высказывания о Гайдне — не такая уж сложная

задача. Но когда она решена столь виртуозно, легко и осмысленно, хочется снять шляпу перед автором. Именно перед автором — ваш рецензент не оговорился. Формально отказываясь от авторства, редактор-составитель Александр Меркулов не отказывается от него в ином смысле слова. Далеким прообразом книги можно считать издание «Как исполнять Гайдна» (М., «Классика — XXI», 2009) под редакцией того же А. М. Меркулова. В нынешнем собрании отчасти сохранен акцент на клавирной музыке композитора, однако в поле зрения оказывается творчество Гайдна в целом, «представлен по существу весь спектр вопросов, возникающих в связи с фигурой великого композитора, — от историко-культурологических, общеэстетических — до конкретно-методических, необходимых в повседневной практике работы над сочинениями венского классика и изучения его музыки» (Борис Бородин).

В книгу вошло более тысячи цитат (от сравнительно небольших до развернутых) более чем 280 авторов. Меркулов «предоставляет слово» не только пианистам, музыкантам

других специальностей, музыковедам, — но и писателям, художникам, философам. Авторы расположены в алфавитном порядке. Список источников столь же богат и разнообразен, как и список авторов: монографии, статьи, интервью (в том числе в периодической печати), мемуары, письма, учебники. Еще важнее, что читателю не навязывается современное представление о первом венском классике. Пусть многие высказывания в наше время выглядят наивными, односторонними, если даже не глуповатыми, — но история заблуждений (или того, что мы считаем таковыми!) о Гайдне — неотъемлемая часть истории знаний о нем.

«Книга предоставляет возможность всякому, ознакомившись с разнообразными соображениями о личности и творчестве Йозефа Гайдна, осознанно выбрать из множества мнений близкое себе и, воспользовавшись ценнейшими практическими советами выдающихся исполнителей и педагогов, в полной мере реализовать свой интерпретаторский замысел» (А. Меркулов). Безусловно, составитель прав, — но значение книги еще и в том, что у каждого ее читателя в результате родится (или укрепится) собственная истина о Гайдне! ■



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



PURE SOUND

Российский Музыкальный Союз учредил первую в России премию в сфере звукозаписи академической музыки — «Чистый звук». Церемония награждения лауреатов и гала-концерт состоялись в Москве, на сцене театра «Новая Опера».



Мария Соболева

Премия присуждалась в восьми номинациях: «Симфоническая музыка», «Опера», «Хоровые произведения», «Концерт для солирующего инструмента с оркестром», «Камерная вокальная музыка», «Камерная инструментальная музыка. Ансамбль», «Камерная инструментальная музыка. Соло» и «Издание архивной аудиозаписи».

Лидером по количеству победных статуэток стала московская пианистка **Ольга Соловьева**: это первые премии в номинациях «**Камерная инструментальная музыка. Соло**» (CD «Алексей Станчинский. Сочинения для фортепиано», звукорежиссер И. Донцов), «**Камерная вокальная музыка**» («Н. Я. Мясковский. Вокальные циклы для баритона»; Илья Кузьмин (баритон), звукорежиссер И. Донцов) и «**Камерная инструментальная музыка. Ансамбль**» («Борис Чайковский. Камерная и сольная музыка для виолончели»; Гайк Казазян (скрипка), Кристофер Марвуд (виолончель), звукорежиссер И. Донцов).

Первой премии в номинации «Камерная инструментальная

музыка. Ансамбль» также удостоен диск «Николай Метнер. Полное собрание произведений для скрипки и фортепиано» (**Никита Борисоглебский** (скрипка), **Екатерина Державина** (фортепиано), звукорежиссер В. Нельс). Лауреатом стала запись, осуществленная членами Ассоциации молодых музыкантов-исполнителей РМС: это диск «Отражение» — Фортепианный квинтет М. Вайнберга и Увертюра на еврейские темы С. Прокофьева (**Андрей Ярошинский, Никита Борисоглебский, Елена Корженевич, Елена Сопова, Александр Рамм, Никита Зимин**).

В номинации «Издание архивной аудиозаписи» лучшим признано издание Московской консерватории «Сергей Прокофьев. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром, ор. 26» (Вэн Клайберн, Симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер Геннадий Рождественский. Запись с концерта в Большом зале Московской консерватории 3 июня 1960 года. Реставратор Елена Дойникова).

По словам председателя жюри, композитора, профессора Московской консерватории,

художественного руководителя Московской филармонии, члена Совета Российского музыкального союза, народного артиста РФ **Александра Чайковского**, это уникальное событие для России: «У нас никогда раньше не обращали внимание конкретно на запись, на звукорежиссерскую работу, а звукорежиссерскую работу в музыке — это все равно что оператор в кино. Я надеюсь, что наша премия будет развиваться и дальше, что денежный приз будет увеличиваться. Самое главное, что это подтолкнет молодых ребят заниматься звукорежиссурой. Записывать академическую музыку гораздо труднее, чем попсу. Должны быть совсем другие уши и другое образование».

Председатель Гильдии звукорежиссеров РМС Мария Соболева отметила, что «премия присуждается не за композицию, исполнение или звукорежиссуру — такого рода конкурсы у нас уже давно есть. Это премия релизов, где каждый человек, который приложил к их созданию руку и талант, становится лауреатом. И поэтому в этой премии победителем становятся и звукорежиссер, и продюсер, и исполнитель, и живой композитор — все участники проекта».



Приз Ольге Соловьевой вручает генеральный директор Российского национального музея музыки Михаил Брызгалов



Александр Чайковский



Н. Борисоглебский, Ю. Медяник, А. Ярошинский, О. Соловьева

Рассказывая об отборе финалистов премии, композитор и дирижер, генеральный директор РМС, заслуженный деятель искусств РФ **Александр Клевицкий** обратил внимание на то, что перед членами жюри стояла очень сложная задача, потому что помимо эталонного

звучания они должны были услышать, как запись была выполнена технически. «Эксперты могли слышать замечательную игру музыкантов (а записей было представлено более 150), но при этом звучание с точки зрения звуко-режиссуры могло быть не очень

хорошим, и тогда кто-то терял очки. Думаю, наша премия привлечет внимание публики к искусству звукозаписи и окажет сильную поддержку академическому жанру, нашей отечественной композиторской школе», — пояснил Клевицкий. ■

Краснодар
6-8
октября
2020

*VII Международный конкурс
пианистов-исполнителей русской
музыки им. М.А. Балакирева*

ВОЗРАСТНЫЕ КАТЕГОРИИ:

I — учащиеся ДМШ и ДШИ (А — 10–13 лет, В — 14–16 лет)

II — 17–21 год

III — от 22 лет.

Возраст участников определяется на 1 сентября 2020.

КОНКУРС ПРОВОДИТСЯ В ДВА ЭТАПА.

Заочный этап: участникам необходимо в срок до 9 сентября 2020 г. выслать заявку, видеозапись своего выступления, творческую биографию, фото.

Участие в заочном этапе бесплатно.

Очный этап: 6–8 октября 2020 г.

в Краснодарском государственном институте культуры

Контакты: balakirevcompetition2020@yandex.ru,

+7 (928) 272–42–10, +7 (928) 215–08–68

Подробная информация: <https://kgik1966.ru/> (раздел «Фестивали и конкурсы»)



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.

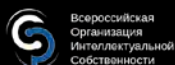
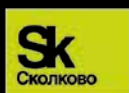
IPChain — это:

- 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

