

РiаноФoрyм

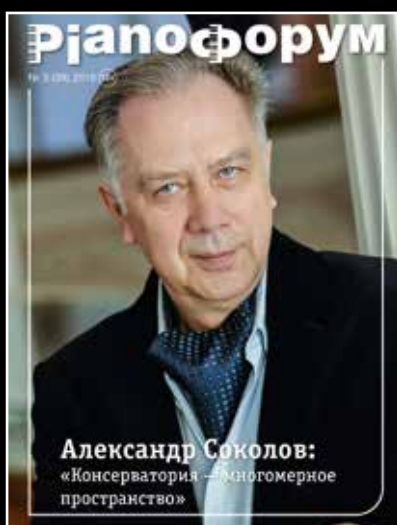
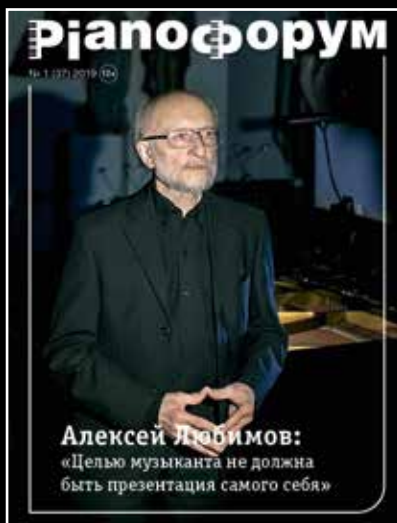
№ 2 (42) 2020 (12+)

A black and white close-up portrait of a man with dark hair and glasses, looking slightly to the right. The lighting is dramatic, highlighting his facial features against a dark background.

Сергей Бабаян:

Великие представители школы выявляют ее сильные стороны, а средние — показывают её слабости.

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2019 год

PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Рiанофорум

№ 2 (42), 2020

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:
© Marco Borggreve

Адрес для корреспонденции:
125009 Москва,
Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: +7 (495) 5079281
pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

Типография:
ООО «Тверской Печатный
Двор»

Зарегистрирован
Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций.

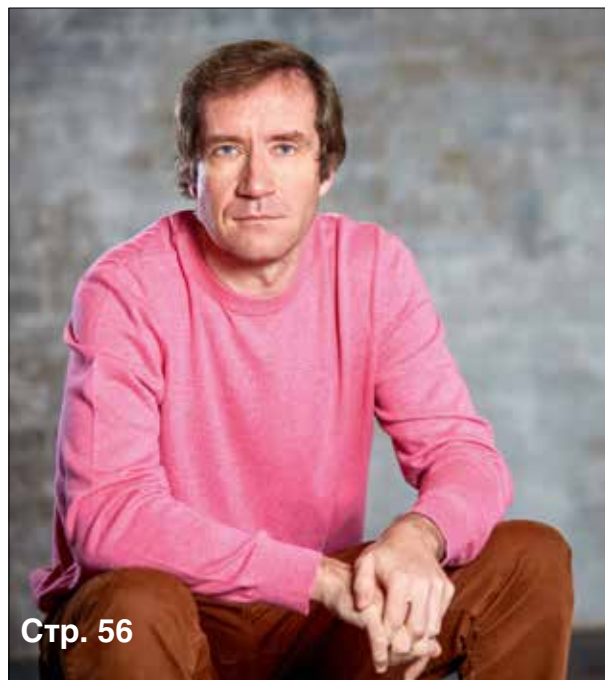
Свидетельство
ПИ № ФС 77-77125, дата
регистрации изменений
06.11.2019

Журнал выходит с 2010 г.

Тираж 3.000 экз.



Ирвинг Рэмси Уайлс (1861–1948). Соната (1889)



СОДЕРЖАНИЕ

- 4** ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
От «пения» — к интервалу
- 16** ПЕРСОНА
Сергей БАБАЯН: «Великие представители школы выявляют ее сильные стороны, а средние — показывают ее слабости»
- 38** ЭССЕ ВЛАДИМИРА ЧИНАЕВА
Неосентиментализм... Неоштюрмерство... Новая парадигма в исполнительской культуре? Очерк II.
- 46** ПИСЬМО
Михаил БЯЛИК — Григорию СОКОЛОВУ
- 52** РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ
Юрий КАСПАРОВ. «Реминисценция»
- 56** ПЕРСОНА
Николай ЛУГАНСКИЙ: «Музыка Франка — это духовный путь личности и души, которая через тернии и соблазны находит верную дорогу»
- 60** МАСТЕР-КЛАСС
Андрей ДИЕВ. Четвертый концерт Бетховена
- 64** РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ
Олег ПАЙБЕРДИН. Цикл «Дамы филармонического общества»
- 72** АРХИВ
Публикация Сергея Грохотова. «Сафоновские медалисты»: о судьбах учеников В.И. Сафонова. Очерк I. Вера Брок
- 76** СЛОВО ИНТЕРПРЕТАТОРА
Андрей ЯРОШИНСКИЙ — о Прелюдиях С. Рахманинова
- 82** ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ
Святослав РИХТЕР в зеркале зарубежной прессы
- 86** ЗВУКОЗАПИСЬ
«Окно в прошлое»: фонограф и его роль в истории исполнительского искусства.
Публикация Бориса Бородина

От «пения» — к интервалу



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

Беспокойная память периодически выталкивает на поверхность удивившие звуковые события ощутимо отдалившегося прошлого. Из множества сохраненных впечатлений прежде других вспомнилось самое отдаленное, но ярчайшее, 1963 года, когда в Новосибирск, где я находился в ту пору, приехал Дмитрий Башкиров. Тогда он был восходящей звездой на нашем фортепианном небосклоне, и его приезд носил событийный оттенок. Событийной оказалась и программа филармонического концерта, включившая сонату Родиона Щедрина, созданную в 1962 г. и посвященную Башкирову. Успех у произведения был ослепительный, для меня звуковой образ сочинения оказался незабываемым, но с тех пор никогда более на афишах больших филармонических сцен я это произведение не встречал. Помню также события 1983 года, когда Николай Корндорф и Игорь Кефалиди показывали свои сочинения в концертном зале Будапешта, где и мне довелось тогда быть, и сочинения эти вызвали бурный резонанс. Особенно ярко сверкнул опус Корндорфа под названием «Ярило». Сочинение уникальное по содержательному замыслу, колориту и структурному воплощению. Примечательно оно и по взрывчатому эмоциональному эффекту. Потом «Ярило» попало в сферу внимания аналитиков и даже возникало

на афишах узкоспециализированных фестивалей — своего рода «резерваций» новой музыки (усилиями Даниила Екимовского). Однако большая филармоническая сцена подобную «интонационную суету» не замечала. Но вот фортепианного Стравинского милостиво пропустила. До сих пор помню блистательное воплощение Николаем Петровым Сонаты 1924 года на сцене Большого зала Московской консерватории. Это случилось также в далеких 80-х, но с тех пор ни на сцене БЗК, ни в других презентативных залах Москвы этот очевидный шедевр не мелькал.

Невольно задумываешься о судьбе нашей художественной эпохи, в глубинах которой таятся абсолютные свершения — замеченные и сверкнувшие в каком-то минувшем времени и незамеченные вовсе, потерянные в мрачных расщелинах прошлого. Для многих наша художественная эпоха — это нечто *проносящееся над*, легко оставляемое позади многое нераспознанное, недопонятое, в значении чего-то минувшего. Для многих обаяние романтической эпохи — последнее достойное внимания и континуально существующее предложение от имени искусства звуков. И среди этих многих не только слушатели (те, для которых привычка действительно синоним счастья), но и отдельные великие исполнительские фигуры, а главное — менеджеры, формирующие филармоническую кассу. Это они утвердили

просветительство на основе «внушаемого прекрасно-го», на основе перманентного потрафления устойчивым потребностям, ими же воспитанным. Они не вокруг и не впереди потребления, но строго в его середине. Они действительно адепты красоты в извечном аполлоническом понимании, пропагандисты остановленных во времени ценностей и могильщики ценностей новой эпохи, оставленных вниманием. И не в последнюю очередь — их вниманием.

Конечно, речь мы ведем, прежде всего, о фортепианном аспекте проблемы. Но это часть общей ситуации, и здесь не все схематично и однозначно. Руководствуясь мыслью, что художественная эпоха — явление, растянутое во времени, можно предположить, что новое время нашего искусства восходит к началу XX века. Мы склонны определять начало нового художественного времени по «сдвигу фундамента». Меняется музыкально-грамматический фундамент, меняется конфигурация «здания». Истинно тектонический сдвиг произошел в первые десятилетия XX века, когда возникли новации, предлагающие иные критерии ценности художественных явлений. Но эти критерии до сих пор в стороне от преобладающих предпочтений «сферы потребления».

И вот смотрю я на эти три упомянутых произведения, удивившие меня в далеком прошлом, и понимаю, что век XIX прочно обосновался на подиуме века XXI, а век XX легко миновал со многими ценностями, так и не слившимися с главной рекой предпочтений.

Миновал? В сущности, — вряд ли. Гете устами Фауста говорит: «миновало» — непостижимое слово. И действительно, не может «миновать» то, что хоть единожды (а то и многократно) вызвало бурный восторг, признание художественного свершения. То, что когда-то породило желание приникнуть к свершившемуся, не может «миновать». Оно может затаиться и ждать своего следующего выхода на свет. Но, несомненно, есть причина ухода (пусть временного) в историческую тень. И причина эта — в столкновении имманентных свойств стиля и господствующих предпочтений.

Поскольку мы обсуждаем исключительно фортепианный аспект проблемы, тут и следует вспомнить о непререкаемом обаянии мелоса, провоцирующего знаменитую метафору «пение на фортепиано». Это извечно обсуждаемая тема и точка стремления в становлении пианистического мастерства. Это самое «пение» соотносится почти исключительно с романтическим (пред-романтическим, пост-романтическим) наследием. И несмотря на всю известную «вокальвесомость» интонационных полей эпохи барокко и раннего классицизма, в приложении к клавирному наследию категория «пение» по большей части не привлекается ни в педагогическом, ни в описательно-критическом планах.

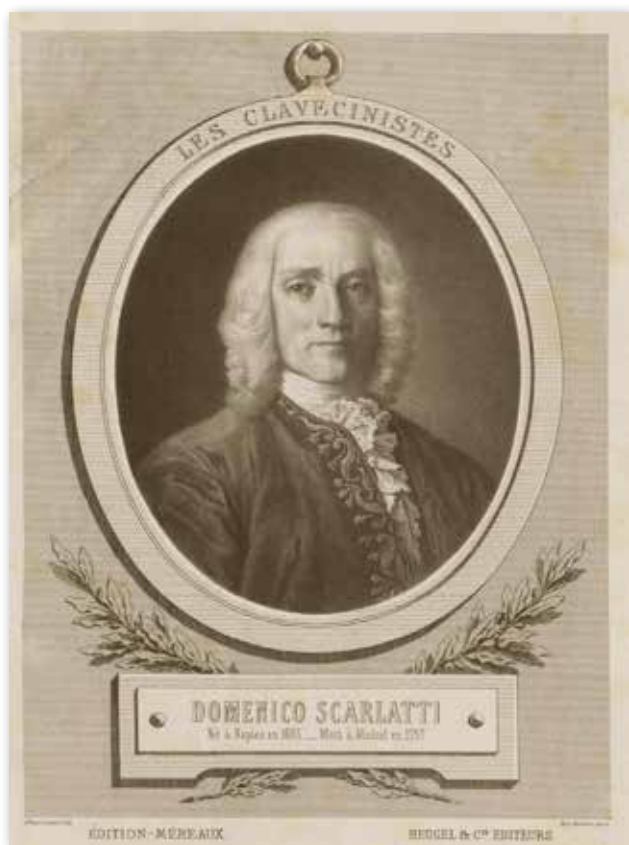
Следовательно, упомянутое «пение» — продукт вершинного воплощения чувственного начала. Мелос, несомненно роскошью классической (романтической) гармонии, достигшей предела эволюции, — это объект «пения», существующего исключительно в симбиозе с гармонией, которая становится не менее значимым источником обольщения в сотворении упомянутой «аполлонической красоты». Без гармонии нет «пения». Да и сам мелос порождает гармонию и порожден гармонией одновременно. Только на крыльях гармонии, даже если она скрыта исключительно в нем самом, мелос способен воспарить к вершине чувственного откровения. Судьба гармонии становится судьбой мелоса и «пения».

Но вот какие вещи слова говорит Стравинский: *«Гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю. Эта история показывает, что аккорды постепенно утрачивали свою прямую функцию гармонического тяготения и начинали обольщать блеском колористических эффектов... В настоящее время новаторство в области гармонии исчерпало себя. Как фактор музыкальной конструкции она не дает новых возможностей, к которым стоило бы прибегать. Современное ухо требует совсем иного подхода к музыке... Ритм, ритмическая полифония, мелодическая или интервальная конструкция — вот те элементы музыкальной формы, которые подлежат разработке сегодня»*¹. Замечу: он говорит не о мелодии, а о «мелодической конструкции», выделяя при этом «интервальную».

И все это «конструирование» должно заменить вожденное собственно мелодическое сладкогласие? Нет, мы по-прежнему хотим оставаться в золотых цепях, где каждое звено — символ небесной гармонии и «песни сирен». Бах — Гайдн — Моцарт — Бетховен — Шуберт — Шопен — Шуман — Лист — Брамс — Дебюсси — Рахманинов — допустимый плюс — Прокофьев. Стоп! Дальше ни шагу! Сюда следует добавить россыпь гениальной розницы, несущей все то же обаяние мелосом и обольстительным фортепианным *santabile* в частности. Но неужели интонационные поля музыки нового времени не содержат элемента схожести и продления великой «мелодической инерции»? О, нет. Мелос как линейно напряженное содружество звуков сохраняет присутствие. Но он утрачивает абсолютную власть, вовлекая (иногда пропуская вперед) в сферу сотворения интонационной идеи как законченного целого т.н. «параметры» фонизма, ритма, динамики, выступающие в паритетной роли с мело-линейной составляющей.

Но в чисто историческом плане наше ощущение «нового времени» — это совокупность нескольких эпох, гигантские ступени которых от начала XX века определимы

¹ И. Стравинский. «Диалоги». Л., «Музыка», 1971. С. 238.



Игорь Стравинский

однозначно. Можно утверждать, что контраст этих социально-исторических ступеней выражен рельефнее переходов в разворачивании художественного времени, плавная эволюция которого словно пронесится над историческими словами, лишь изредка обозначая «ступенчатость» (например, искусственно созданный у нас слом 1948 г.). Мы говорим о движении от начала XX века, подразумевая устойчивость и определенную нейтральность по отношению к содержанию целой суммы музыкально-грамматических универсалий. Фундаментальные привнесения реформирующих традицию техник оказались актуальны в искусстве разных исторических этапов. Но это вопрос соотношения исторических ритмов — взаимодействия социальной и художественной истории. Вопрос огромный. А я веду речь о скромном фортепианном аспекте тенденции, претендующей на значение одного из генеральных векторов в направленности творческого изобретательства. И главный пафос моих усилий нацелен на уяснение *иной* (и по-своему абсолютной) логики организации интонационного пространства, несущего *иную* (но весьма впечатляющую) красоту, творимую в стороне от «аполлонических» красот классической гармонии и вождельного «cantabile». Словом, речь об иной ценности нового письма и об иных

исполнительских задачах. А главное — о расширении круга предпочтений тех, кто поднимается по ступеням концертной эстрады, тех, кто наполняет зал, и тех, кто организует совокупный процесс большой концертно-филармонической жизни. Но хватит слов. Музыка сама себя объясняет лучше всего.

Невозможно утверждать, что новые интонационные идеи не «зацеплены» за старые. Но это именно то, что можно назвать *превращением* до уровня достижения совершенно иной конструктивной (и фонической!) основы. Вот примеры — для сравнения! — **из Скарлатти и из Стравинского** (см. *примеры 1 a-b, 2 a-b*, с. 7).

Это заглавные темы сонат, расстояние между которыми примерно 200 лет. На первый взгляд, сходство есть, но похоже — исключительно на уровне «визуального образа». В главных темах очевидно сходство ритмических решений и, как ни странно, — в структуре линии (не рискну сказать — мелодии). И Скарлатти и Стравинский очерчивают гармонические контуры. У Скарлатти это просто линейно распластанная гармония (движение по трезвучию). Но вспомним: мелодия в классическом понимании несет в себе гармонию (тоже в классическом понимании), а последняя в свою очередь готова выразиться мелодически. В этом смысле

Д. Скарлатти. Соната L 415, D-dur

Allegro

a

b

И. Стравинский. Соната для ф-п., I ч.

a $\text{♩} = 104$

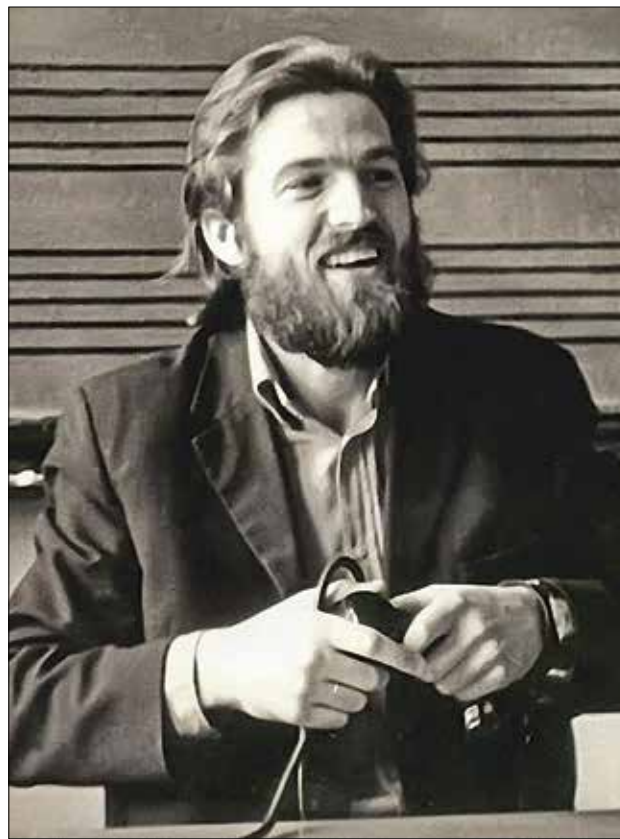
p e legatissimo

b Legato

stacc.



Родион Щедрин



Николай Корндорф

тема Скарлатти — мелодия, отвечающая классическим критериям гармонического наполнения. Ни о каком инструментальном «пении», конечно, речи нет, реализован лишь общий закон стиля, позволяющий ожидать появление кантиленной интонации. Это происходит в разворачивании формы, и пример 1b (побочная тема) — ожидаемая реализация клавирной кантилены.

У Стравинского нечто совершенно иное, но внешне весьма схожее. Здесь тоже горизонтально «растянутая» гармония. Но какая? Впору вспомнить его суждение об аккордах, обольщающих блеском звукового колорита и не отягощенных функциональной гравитацией. Однако здесь аккорды поглощены горизонталью. Да и не аккорды это в традиционном понимании. Высотная организация этой музыки не корреспондирует прямо с тональным мышлением. Здесь последовательность интервалов, то воспроизводящих контуры трезвучий, то уходящих «на свободу», но в сумме все подчинено той самой «интервальной конструкции», о которой говорил композитор. Четыре такта цитируемой темы приводятся к кластерным конструкциям однотипной структуры:

c d es — fis; fg as a — c; f fis as a — c; es e fg — h.

Секундовый кластер с отстоящей терцией — к этой структуре (в ней скрыт «русский» трихорд) неизбежно

приводится фигурация в каждом такте. А в примере 2b (побочная тема) первые (инициальные) два такта в скрытом нижнем голосе фигурации образуют подобную структуру: *h cis dis — fis*. Это конструктивная формула линейно-интервального движения. Таких «формул приведения» по ходу формы — несколько, они чередуются. Кажущееся абсолютно свободным линейно-интервальное движение на самом деле упорядочено, а любое сближение с традиционной фигуративностью (например, движение по трезвучиям) и в солирующих, и в фоновых линиях сохраняет феномен принадлежности новой грамматической основе. Здесь интервальная изменчивость изгиба струящихся линий сочетается с ритмоостинатным пульсом. Он сообщает громадную энергию разворачивания, и вся форма (в данном случае — преобразованная старинная двухчастная) воспринимается как неуклонно распрямляющаяся пружина. А верхний голос в примере 2b — образец «стравинской» кантилены. И не стоит сравнивать ее даже со Скарлатти, не говоря о классическом фортепианном *bel canto*.

Прошло без малого 40 лет, и создатель упомянутой сонаты собрался посетить Советский Союз, а точнее — Россию, родную землю, пространство юности и становления. Визит Стравинского 1962 года — знаковое событие

в нашей музыкальной истории. Разгар знаменитой «оттепели» — благодатное время для встречи с искусством далекого кумира, в одночасье ставшего близким. В нашей исторической памяти приезд Стравинского соединен с началом «новой фольклорной волны» — «новой», потому что «старая» началась от самого Стравинского. «Петрушка», «Весна священная», «История солдата» и другие опусы мастера оказываются в центре круга изучаемых партитур. Светящиеся новизной идеи

Стравинского резонируют в умах самых дерзких, тягущих взрывную творческую силу. Родион Щедрин — первый среди тех, кто приступил к обрушению построенных в 1948 г. тюремных стен для вольной фантазии, и в 1962 г. предстает как творец, чья неповторимость и узнаваемость письма включает и преемственность, но уже новейшего порядка. Если Стравинский в своей Сонате воспреемник Скарлатти, то **Щедрин в Сонате 1962 г.** — воспреемник Стравинского. Прежде всего он

Пример № 3а

ALLEGRO DA SONATA
♩ = 126 - 132
non f *sim.*

Пример № 3б

Thema

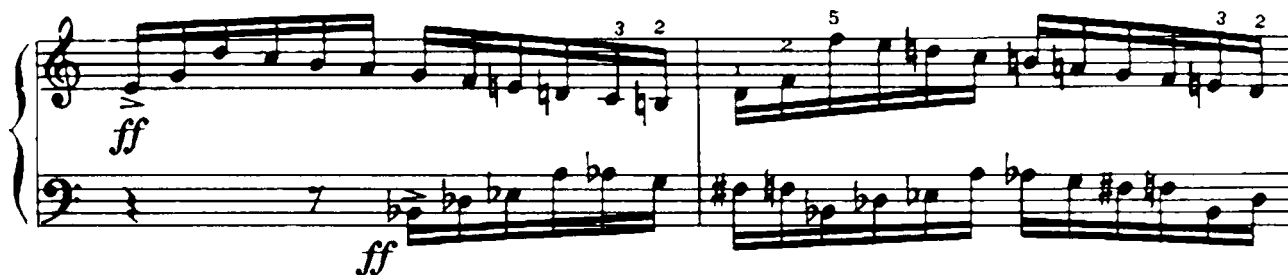
pp legatissimo sempre

III

RONDO TOCCATA

♩. = 84 - 80

fff ff feroce, ma ben molto articolato sempre



воспринимает антиромантическую идею воссоздания звуко-образов с возможным префиксом «нео». Три части Сонаты имеют названия: *Allegro da sonata*, *Variazioni polifonici*, *Rondo toccata*. Симбиоз классической и предклассической традиций. Но только в жанровых наклонениях. Контуры претендующих на классичность форм очерчены средствами, не включающими мелодику в традиционном понимании. Здесь в полной мере действует то, что Стравинский называл «мелодической конструкцией» и «интервальной конструкцией». Достаточно лишь прикоснуться к тематизму Сонаты Щедрина (тематические структуры здесь полностью предопределяют ход формы, несут в себе код и модель формообразования). Вот ее определяющие интонационные идеи — **пример 3: а) тема I части (см. с. 9); б) побочная тема (см. с. 9); в) тема II части (см. с. 10); д) тема III части (см. с. 10); е) фрагмент III части (см. с. 11).**

Тема I части совершенно «щедринская», но именно она сигнализирует о скрытом «привете-посвящении» Стравинскому. Что-то от «Петрушки», но здесь — частушечно-хороводное. Звучит по-русски — игровой ритм (синкопированные смещения) и сонорно-фоническое начало как определяющий «цвет». В основе темы секундовый диатонический кластер индивидуального строения: 3 секундовых связки ($c - d + f - g + h - c$) на расстоянии терций друг от друга. Это конструкт **индивидуального сонора**. Щедрин блестяще владеет искусством создания индивидуально-фонической идеи. Далее вся система интервальных связей — развитие этой предпосылки: в такте 3 — секундовые объединения в границах терции и терции с секундой. Третий важнейший интервал — квинта ($c - g$) — ориентир высотного параметра. Здесь не тональность, но тональное склонение (in C). Однако тесситурно господствующая линия образует нечто вроде привычно-мелодического движения: $g - c - d - e - f - e - d$. Это индивидуальный мелодический зачин (в заглавной теме Сонаты Стравинского такой мотив не выделен) — цепкая интонация, но воспринимаемая как тематическая только во всей интервальной и ритмической совокупности².

В итоге здесь не мелодический, но ритмо-фонический тематизм, к тому же — некое провозвестие минимализма, ибо интервальный конструкт начала предопределяет все последующее.

А вот пример **3b** — побочная тема — образчик фортепианной кантилены щедринского типа. Сравнение с примером 2b из Стравинского обнаруживает внешнее сходство. Щедрин пластичнее, но его линия (и фактурное целое) подчинена все тому же интервальному конструкту: сочетание секундового движения, квинты с добавлением опорной сексты (как обращенной терции) в фоновом пласте фактуры. Пластичнее, но от привычного «пения» далеко.

Пример **3c** — тема для полифонических вариаций второй части сонаты. И снова привет Стравинскому — его так называемому «серийному» периоду. И снова совершенно индивидуальный именной привет от Щедрина — перефразированные вариации на *santus firmus*. Семь семитактовых вариаций на семизвучный линейный конструкт: $fis - g - h - c - b - es - h$. Сама тема — уже вариация на эту звукопоследовательность, ибо оформлена как четырехголосный канон. И снова очевиден уход от каких-либо намеков на сходство с предшествовавшей мело-традицией. Тем более, что целая конструкция темы тяготеет к 12-тоновому эффекту: в ней 11 тонов — без d , который начинает инверсионное изложение «*santus firmus*» в первой вариации.

Тематический фонд финала сонаты столь же лаконичен, и в нем так же можно усмотреть авторский отклик на Стравинского: Щедрин создает «форму как движение» — некий резонанс на знаменитую Симфонию в трех движениях. Первые две фазы тематического движения, приведенные в примере **3c**, определяют комплементарность и возвраты к вертикально-ударному кластерно-сонорному комплексу. Последний выполняет роль тоники: собранная в 10-звучную вертикаль «белая» семиступенная диатоника. И снова индивидуальный сонор (в сочетании с последующим движением). Бегущее двухголосие — сочетание линий, комплементарно

² Здесь ко всему прочему закодирован привет П. И. Чайковского (см. побочную сферу и заключение экспозиции I части Пятой симфонии —

схожий мелодический контур в «грамматической транспозиции». Привет, что называется, издалека. Предвосхищение прямого цитирования уже из неоромантической стихии «Анны Карениной»?

восполняющих 12-тоновое целое. Еще более наглядно прием ладовой комплементарности выражен в *примере 3е*. Подобные сочетания ближе всего к Стравинскому, у которого 12-звучие может рождаться из суммы пентатоник. И опять здесь индивидуальное оттенение: напояние (в кульминации!) о первенстве диатоники (структура верхней линии).

Кажется, без комментариев ясно, что для такой музыки нужен соответствующий контакт с клавиатурой. Иной по сравнению с «репертуарными» образцами. Но и у Стравинского, и тем более — у Щедрина мелодическое напряжение еще сохранено, несмотря на то, что здесь «мелодическое» суть продукт, сводимый к «интервальной конструкции».

Однако через 20 лет после создания Сонаты Щедрина рождается направление под названием «минимализм», допускающий возможность иной оценки таких элементов музыкальной речи, как мотив, звук в его единичной ценности и, конечно, интервал. Скажем откровенно: нет избытка шедевров на этом направлении, но это не означает, что их нет вообще. «Ярило» **Николая Корндорфа** (1981) — феномен, способный достичь большой концертной сцены, но так и не взошедший на нее. Сочинение это может символизировать вершинную точку в эволюции мышления от собственно мелоса (включающего и символическое *santabile*) — через линейно-мелодические структуры, мелодико-интервальные конструкции — к логической эмансипации интервала, который становится **функционально-фоническим** элементом движущейся материи формы.

И снова — достаточно коснуться тематического фонда. В нем конспект техники становления композиции. (*Пример № 4, с. 13–14*).

Эта композиция воплощает сложно выраженную и подчеркнута постепенную эволюцию типа «волны». Название в данном случае полностью определяет звукосемантическую канву-программу: ярило восходящее, ярило в апогее и ярило заходящее. Это пантеистическая звукометафора, символизирующая пробуждение природы, ее полуденное буйство и закатное успокоение. Здесь все подчинено идее постепенности, отвергающей всякую ступенчатость, когда эволюционно достигаются все новые и новые качества. Здесь все пространство отдано дискретным *ostinati*. Последние повторяют инициальные (сначала), потом — предшествовавшие элементы, но при каждом повторе меняется минимум один из параметров. Постепенно накапливается некая «критическая масса» таких изменений, отменяющая первые инициальные формулы. Накопление, плато-подобное удержание и постепенное убывание фактурной массы — главное *motto* формы. Но процесс этот управляется ритмом — прихотливым, нерегулярным,

образующим мотивные группы подчеркнута внемелодического (т.е. исключительно ритмического) типа.

Но вернемся к цитируемым фрагментам (*пример № 4а*). Здесь обрамлены два основных элемента, служащих своего рода «стройматериалом» в развертывании формы. Сочетание секунды и септими здесь не сочетание взаимообращенных интервалов. Они самоценны. Добавляется кварта. И это главный интервальный ресурс начала. Нет тональности, но есть тяготение к некоему центру. В этом «центре» есть своя центральная опора: **ми** (обрамленное созвучие *e f g a h*). Да здравствует традиция! Теперь уже идущая от Щедрина (снова «зацепление»). Центр «ми» дает право на 4 диеза при ключе (!). Для удобства. А сама «тоника» — прямая перекличка с диатоническим кластером («тоникой») из финала Сонаты Щедрина. Отдельные элементы в примере обозначены буквенными индексами. Они в основе паттернов. Это элементы для долгих ротационных вращений и мутаций (вплоть до исчезновения). Примеры **4b** и **4с** (*с. 14*) — образцы превращений начальных *initio*. «Ярило» — картинный звукообраз, для его прорисовки к природному звучанию рояля приданы дополнения: дробный лесной стук на зажатой струне (*f*) и магнитофонная дублировка реального звучания рояля с опозданием в 10 секунд (эхо). Этот стереофонический эффект обозначает финальный этап композиции (можно предположить, что столь «неакадемичное» привнесение — одно из препятствий восхождения его на большую концертную сцену).

Интервал. Фонизм интервала, его артикуляционно-ритмическая жизнь, динамика, тесситурная краска интервала — вот основа этой, в сущности, свободно-сонорной композиции. Это условный минимализм техники, выраженный в максимальном исчерпании ее, как выяснилось, феноменальных динамических возможностей. Здесь, конечно, нужен особый чисто пианистический подход — поиск другой, не известной ранее звуковыразительности. Импрессионизм? — да, он в какой-то мере готовит сонорный акцент в исполнительском мышлении. Но подобная фактура и весь композиционный ход требуют совсем иного взгляда на синтаксис и характер звукоизвлечения, вообще иного исполнительского анализа, предваряющего окончательное интерпретационное осознание. И Стравинский, и Щедрин, и Корндорф предлагают новые интонационные идеи — близкие и родственные. Но именно потому, что они разные, мы можем говорить о ценности целого направления (точнее, направленности) творческого мышления в сторону от прелести «мелодии» — к прелестям звуковой «ритмо-хромы» и функциональной эмансипации интервала.

Все сочинения, вовлеченные мною в разговор, в сущности, — «старинные». И оценочный взгляд на них

Н. Корндорф. «Ярило»

a $\text{♩}=96$ *Non rubato*

Ped. sempre p sempre

Calmo $\text{♩}=96$

Example 4b: A piano score in G major (one sharp), 4/8 time signature. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are two measures with a fermata over the eighth note, marked with an '8' and a dashed line.

Example 4c: A piano score in G major (one sharp), 5/8 time signature. The piece starts with a fortissimo (*fff*) dynamic. The right hand consists of a series of vertical strokes (chords) with a fermata over the first one. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are two measures with a fermata over the eighth note, marked with an '8' and a dashed line.

(и на многое, что не затронуто мною и таящееся в глубинах давнего-недавнего прошлого!) — это взгляд из другого исторического времени. Но в искусстве всякое подлинное художество принадлежит вечности. Однако кто-то должен доказать это и вывести из тени все подлинное. И этим «кто-то» является исполнитель, поскольку именно он дает жизнь сочиненному. Но это не безусловная истина. Лишь при определенных условиях исполнитель дает жизнь произведению — либо только что возникшему, либо оставленному вниманием. Во-первых, это должен быть исполнитель, призванный большой концертной эстрадой. Речь о конгениальном. В данном случае композитор должен оказаться достойным исполнителя. Сочинение создано, и теперь исполнитель, что называется, «правит бал». Зал также должен соответствовать репрезентативному восклицанию. Авторитет сцены — важнейший фактор признания. Когда все это сходится, произведение получает некий импульс для инерционного продления жизни. Это импульс пробудившегося внимания — залог вовлечения и в концертный, и в учебный репертуарный круг.

По-видимому, каждое историческое время познало потери своих ценностей в глубинах своей же эпохи. Иногда грядущее время вносит существенные коррективы в абрис минувшего художественного времени.

Примеров тому — множество. Наше время вплотную интересуется эпохами отдалившимися (музыкальная археология в большом фаворе) и только начинает интересоваться временем прилегающим. Внимание к ре-анимации означает приведение на подиум жизни ценностей, ждавших своего часа. Нередко рожденное произведение не сразу утверждает себя способным к вневременному существованию. Произведение рожденное может нести в себе ген бессмертия, но может быть притворно живым (по сути, мертворожденным). В момент возникновения часто путают, выталкивая из круга внимания ценности подлинные и восхваляя мнимые. Будущее фильтрует. Вот почему судьба творений в академической сфере творчества выражена порою весьма прихотливо. Однако подлинно свершившиеся художественные творения бессмертны по определению. Они — как символы бессмертия Духа, как непознанная истина — ждут своего раскрытия. Но они всего лишь половина истины, пока находятся в плену забвения. Беспризорные ценности, лишенные защитников, как алмазные россыпи таятся в кимберлитовых глубинах ближайшей нашей истории, будучи одновременно найденными и ненайденными, а по сути — небрежно оставленными, приговоренными к неясному ожиданию своей жизни, освещенной лучом внимания. ■



European
Music Council

International
Music Council

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ



Российский музыкальный союз (РМС) — общероссийская организация, объединяющая деятелей музыкальной культуры различных профессиональных направлений



В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ВОСЕМЬ ГИЛЬДИЙ:

- Гильдия композиторов
- Гильдия академического исполнительства
- Гильдия джазового и эстрадного искусства
- Гильдия звукорежиссеров
- Гильдия музыковедения
- Гильдия музыкального менеджмента
- Гильдия музыкального образования
- Гильдия молодых музыкантов

РМС — ЭТО:

- новые условия для творческой деятельности в контексте живого сотрудничества музыкантов разного профиля и организаторов музыкальной жизни;
- участие в художественно-просветительских и образовательных проектах;
- защита авторских прав и юридическая помощь в вопросах, связанных с профессиональной деятельностью;
- возможность реализации индивидуальных творческих проектов в случае признания их общероссийской и региональной значимости.

***Приглашаем профессиональных музыкантов
к вступлению в РМС!***

**Чтобы стать членом Союза,
передайте заявление и анкету в офис РМС**

Подробности на сайте: www.rmu.org.ru

**Сергей Бабаян:
«Не теряю надежды открыть
для себя гениальный новый
фортепианный концерт, где
рояль будет петь и говорить»»**



На мировом фортепианном небосклоне звезда Сергея Бабаяна может быть отнесена к звездам первой величины. Он родился в 1961 г. в Армении, но его путь к мировому признанию пролегал через Московскую консерваторию, через живой контакт с самыми блестящими представителями русской фортепианной педагогики. Он сам называет своими учителями Веру Горностаеву, Льва Наумова, Льва Власенко, Михаила Плетнева. С 1992 г. Сергей Бабаян после побед на конкурсах в Кливленде и Палм-Бич живет в США и представляет русскую фортепианную школу в Кливлендском Институте музыки. Несмотря на то, что его педагогическая работа увенчана впечатляющими результатами (напомним, в частности, что он был одним из учителей Даниила Трифонова), Бабаян главным своим жизненным предназначением видит концертную деятельность. Он — участник самых престижных мировых фестивалей (Зальцбург, Вербье, Лондон, BBC Proms, Тулуза, Гштаад, Рок-д'Антерон...), самые престижные залы Европы и Америки предоставляют ему свои сцены. Выступления Сергея Бабаяна на клавирных фестивалях в Санкт-Петербурге стали одним из самых блистательных акцентов в серии фестивальных событий. Сергей Бабаян — пианист, обладающий огромным репертуаром (от Куперена до В. Рябова), не замыкающий свой творческий опыт в сфере великой классики, но смело сближающийся с новыми и даже новейшими стилями. Сотрудничая с самыми именитыми дирижерами нашего времени, он очевидно акцентирует совместную творческую работу с Валерием Гергиевым.

Предлагаемое читателю интервью стало возможным благодаря содействию со-основательницы петербургского клавирного фестиваля «Лики современного пианизма», выдающейся пианистки Миры Евтич.

— Стараясь понять личность художника, всегда сперва обращаешься к истокам, из которых эта личность стала развиваться. Как Вы попали в мир музыки? Кто был Вашим первым наставником? Может быть, у Вас были другие варианты профессиональной самореализации?

— Как и все мое поколение, родившееся в 1960-е годы, я слушал записи Вана Клиберна. Я родился в семье, где звучала музыка: мои сестры учились в это время в музыкальном училище. Однажды, когда мне было три года, сестра пришла домой и увидела, как я играю на рояле рондо Бетховена соль мажор из ее репертуара, которое только что подобрал. 16-е я играл в том же темпе, что и 8-е, но все ноты — правильно. Я был единственным братом, притом младшим, потому, конечно, восторг был большим. В Ереване меня привели в чудесную Детскую музыкальную школу имени Саят-Нова. Там учителя не считали свои часы, безвозмездно занимались сверх нормы, если это было нужно. Мою первую учительницу звали Луиза Маркарян, она была продолжательницей школы Игумнова. Я благодарен судьбе за принадлежность к русской школе с самого начала.

Эта удивительная, чудесная, молодая и, кстати, очень обаятельная голубоглазая женщина сумела заставить меня понять, что такое многочасовая работа. Она работала концертмейстером в вокальном классе

в консерватории, отсюда ее глубокое понимание вокальной природы звучания инструмента. В репертуаре упор был сделан на классику и Баха, за что я ей безмерно благодарен.

Первый композитор, в музыку которого я был влюблен, — Чайковский. Потом, в силу моих периодов увлечения Бахом, Шопеном, Бетховеном, Брамсом, Шуманом, Скрябиным, Рахманиновым, он отошел на второй план, но позже, в более осознанном возрасте, вернулся с удивительной силой.

Я помню, у родителей дома были пластинки — «Пиковая дама», «Евгений Онегин», Пятая и Шестая симфонии Чайковского, а также оперы Верди и симфонии Моцарта. В то время подобные записи хранились у людей, которые не занимались классической музыкой. Моими «игрушками» были проигрыватель и множество пластинок.

Десятилетка, в которую я поступил позже, была также имени Чайковского. Моим учителем стал Георгий Сараджев — ученик Софроницкого, петербуржец, который приехал в Армению из Ленинграда во время эвакуации, там и остался. Он ежегодно уезжал в Ленинград принимать госэкзамены в консерватории. Его там очень любили.

Это был человек из другой эпохи, другого духовного уровня. Помню, что я подражал ему во всем: как он

открывал дверь женщине, как разговаривал, как был одет. В его присутствии все обыденное исчезало, он был выше всей той атмосферы, которая была вокруг. В нем были аристократизм и высокий, старомодный (в самом прекрасном смысле этого слова) дух прошлого. Живя в Петербурге и учась в консерватории и аспирантуре, он слышал всех великих музыкантов начала XX века.

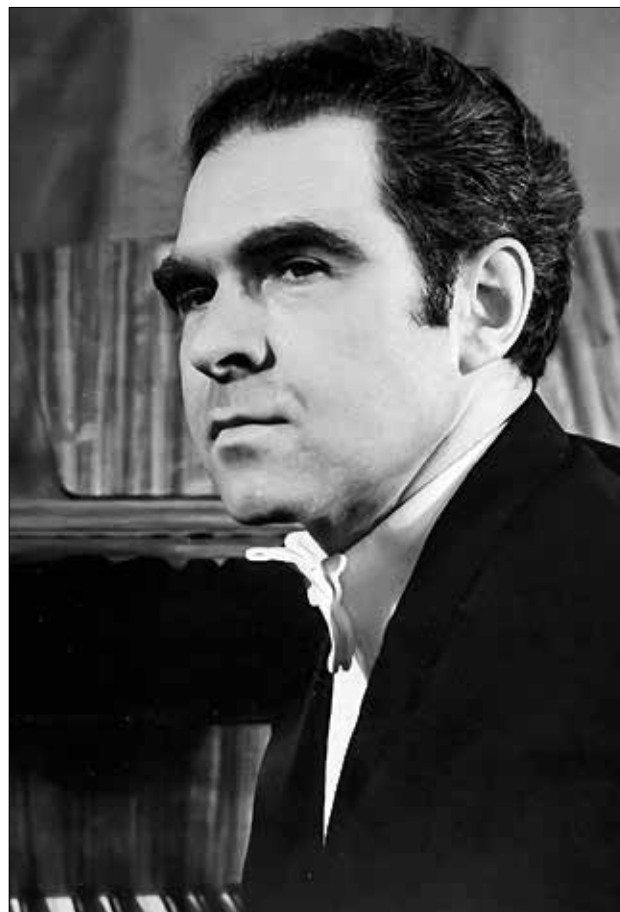
Он развил мой вкус. В раннем возрасте я научилась любить сонаты Шуберта и позднего Бетховена. Мы слушали их вместе. Он приглашал меня домой, чтобы знакомить с репертуаром и музыкантами, которых я не мог знать. Фонотека у него была потрясающая. Помню, как он открывал мне поздние сонаты Бетховена со Шнабелем и Аррау, партиты Баха с Гленном Гульдом, Шуберта с Кларой Хаскил, Шопена, Моцарта, Равеля с Дину Липатти и, конечно же, Горовица с Шуманом, Скрябиным, Рахманиновым, Листом, Скарлатти, Клементи. Его чуткие реплики во время прослушивания этих записей воспитывали и вели меня верным путем.

Однажды я ему сказал, что мне не нравится ранний Бетховен. На это он ответил: «Да? Ну, ты об этом никому не рассказывай». И я понял, что, наверное, взболтнул какую-то чушь, что у меня, наверное, чудовищный вкус и что мне нельзя высказывать свое мнение вслух. Позже, конечно, я пришел и к раннему Бетховену.

Сараджев развил меня в первую очередь как музыканта. Пианистически я начал развиваться по-настоящему в Московской консерватории. Получилось все наоборот — физическую основу ведь надо развивать в раннем возрасте. Зато при поступлении в консерваторию я знал все сонаты Бетховена, мог наиграть любую часть. Также знал все 48 прелюдий и фуг ХТК и мог сыграть любую тему, уже в то время хорошо знал фортепианную музыку Мессиаана.

У меня была пора, когда я влюблялся, например, в концерт Шумана и слушал его целый месяц, пока он не «входил в плоть». Потом были концерты Скрябина, Грига, Брамса, Рахманинова, Прокофьева — они мне по очереди открывались. Но основным импульсом к выбору профессии пианиста стала музыка Рахманинова. Все началось со Второго концерта. До этого постоянно были слезы и серьезные разговоры с родителями: «Не занимаешься!». А после знакомства со Вторым концертом Рахманиновым (папа мне подарил пластинку) они уже не знали, как меня отвлечь, потому что я перестал выходить на улицу и перестал общаться с друзьями, занимался, как одержимый. Рахманинов затмил все в моей жизни.

Как ни странно, мои учителя тоже признавались, что именно Второй концерт Рахманинова во многом определил их судьбу. Например, Вера Васильевна Горностаева, будучи 12-летней девочкой, стоя ночью босиком на



Лев Власенко

сырой земле во время эвакуации, слушала по радио весь Второй концерт. Она не могла оторваться от радиоприемника, при этом сильно простудилась и серьезно заболела. Но с этого момента начались ее настоящие занятия. Лев Николаевич Власенко мне также говорил о колоссальном влиянии, которое на него оказал Второй концерт Рахманинова. Он тоже благодаря именно этому сочинению стал музыкантом.

— В.В. Горностаева и Л.Н. Власенко были Вашими учителями. Но — не единственными. Расскажите о своих педагогах.

— Мне посчастливилось заниматься со многими выдающимися музыкантами.

Лев Николаевич Власенко. Мало кому снилась такая пианистическая свобода. Он был редким мастером-виртуозом. Мне потом не доводилось слышать подобные октавы, двойные терции, легкие двойные сексты *legatissimo*, а его трели, умение сделать завораживающее *diminuendo* на бесконечной трели до тишайшего *pianissimo* — это отдельная история...



Михаил Плетнев

Когда я пришел к нему на прослушивание, Лев Николаевич попросил меня сыграть вторую часть опуса 111 Бетховена, которая в этот день мне очень удалась. Я помню его слова перед тем, как он принял меня в свой класс: «Вам есть, что сказать. В Вас есть глубина, я возьму Вас».

Михаил Васильевич Плетнев, которого мы называли Мишей (была такая привилегия моего поколения, поскольку мы были близки по возрасту), — гений, маг, чудесник. Он был ассистентом Льва Николаевича. Плетнева я обожал и болел за него на конкурсе Чайковского, будучи еще учеником Ереванской десятилетки. Мой папа тогда сделал мне подарок — купил билеты на все три тура конкурса и привез в Москву; я ходил на конкурс и слушал всех. Это была лучшая школа для развития молодого пианиста. Я услышал цвет пианистической культуры тех дней. Конкурс был на редкость высокого уровня. С первых же звуков незабываемого первого тура Миши Плетнева я стал его поклонником на всю жизнь, не подозревая, что буду у него учиться. У меня есть странная особенность запоминать программы. Я до

сих пор помню все, что он играл, а также программы многих других участников того конкурса.

Помню, как-то раз студент пришел к Плетневу на урок и забыл ноты Первого концерта Листа. Миша сыграл всю партию оркестра наизусть. Но как! Я впервые услышал неведомые мне оркестровые подголоски. Подобного «оркестра» я не услышу никогда. Детали и знание партитуры, умение сразу отличить главное от второстепенного, умение создать двумя руками иллюзию, по меньшей мере, шести рук — все это мы слышим в его гениальных транскрипциях.



Если говорить о по-настоящему не похожей ни на что особенности русской школы, на ум приходит особенная ностальгическая, пронзительная интонация, наиболее ярко выраженная у Рахманинова, Горовица и Плетнева.



Вообще Плетнев — мастер недосягаемого уровня. Он прекрасно знал, что многие из нас никогда не дойдут до большой сцены, но требования ставил такие, будто всех готовил именно к ней. Он делился со мной идеей, что в каждом пианисте должны быть минимум два человека. Один — опьяненный музыкой поэт, а второй — трезвый и дисциплинированный учитель, дирижер и критик, который все слышит, заставляет проверять по много раз. Причем, чем более жестким этот критик является в момент занятий, — тем выше будет результат. У нас же, учеников, бывала чаще обратная ситуация: во время занятий присутствовала лень, уши были не особенно взыскательны, внимание не сфокусировано, зато на сцене откуда ни возьмись появлялись и доминировали самокритика и неуверенность: потому что совесть была нечиста. Миша учил готовиться к концерту в высшей степени самокритично, добиваясь абсолютной свободы владения всеми деталями, а на сцене этот критик должен был изящно превратиться во всепрощающего доброжелательного друга.

Неуверенность и самокритика на сцене — это самые большие враги, они подрубают стул, на котором сидишь.

Я помню, однажды у Плетнева на уроке была ученица, которая играла «Блуждающие огни» Листа. Они работали над одним из образов, и он сказал: «Сыграй это



С Верой Горностаевой. 1988

место игриво». Она сыграла. «Теперь сыграй лирично». Она сыграла. «Теперь сыграй трагично. Теперь колко. Теперь лучезарно. А теперь сыграй, как мужик». А потом в конце произнес: «Пока что получается только как мужик». Если исполнитель не может сыграть одну и ту же фразу спонтанно в различных вариациях интонаций, это говорит о его ограниченности.

Плетнев в своем преподавании заботился не о конкурсах, к которым готовился ученик. Он давал нечто гораздо более ценное. Например, целый урок он мог заниматься педализацией или решением проблем баланса между мелодией и аккомпанементом, или учил делать мастерское *diminuendo*, приводя сотни примеров. Тот, кому было дано понять его, запоминал эти уроки на всю жизнь.

Вера Васильевна Горностаева. Тонкий психолог, великий режиссер, великий мастер слова, которым она могла зажечь, освободить, окрылить, исцелить, вдохновить на покорение высот, о достижении которых ученик не просто не мечтал, но даже не догадывался об их существовании. Образ, интонационная



Ксения Кнорре

окраска звука, его смысл, внутреннее состояние были ведущими. Любые, даже самые «приземленные» проблемы пианистического плана решались самыми «неприземленными» способами. Там, где кто-то говорил: «Тише, громче, легче, плотнее (невыносимое слово!)», Вера Васильевна умела со свойственным ей пронзительным глубоким взглядом, проникающим в самое сердце, прочесть несколько строк из ее необъятного репертуара поэзии и литературы. Это во мне находило мгновенный отклик, и магическим образом появлялось то самое внутреннее состояние, в котором я начинал творить.

Помню, как играл ей прелюдию и фугу до-диез минор Баха из второго тома «Хорошо темперированного клавира». Я был скован, звук был зажат, и у меня не получалось начало — левую руку играл грубо, а тема не светилась. Она читала стихи русского поэта, которые, разумеется, никакого отношения к этой прелюдии не имеют. Но когда я услышал слова «поющий луч в тумане», у меня каким-то чудом прошла зажатость, и наступил внутренний покой, поскольку я, благодаря ее



Лев Наумов

колдовскому дару, «попал» в то самое состояние, в котором эта прелюдия ожила.

Кто-то играл Тридцатую сонату Бетховена. И последнее проведение темы в финале, естественно, имеет совершенно другой смысл, нежели в начале. Она говорит: «И души смотрят с высоты на ими брошенное тело» (Тютчев).

В «Ундине» Равеля она долго вслушивалась в начальные аккорды аккомпанемента: «Послушай,— говорила,— это мажор, и одновременно минор. Он любит неземное создание. В этой гармонии уже заложены очень свойственные для Равеля ностальгия и одиночество. И в этом миноро-мажоре глубокая тоска по несбыточности слияния земного с неземным». По-моему, это потрясающе! Это все меня глубоко трогало и продолжает трогать.

Ее глубокая культура художника, преданность духовному не могли не оставить в нас самые глубокие основы, которые в дальнейшем развивались сообразно нашим внутренним законам. Благодаря Вере Васильевне я открыл многое в литературе в молодом возрасте. Помню,

как она мне доверила напечатанный на машинке роман Набокова «Другие берега» и как я выучил наизусть первое, достаточно длинное предложение романа, поскольку оно на меня произвело огромное впечатление своей глубиной и красотой. Набоков на всю жизнь остался со мной.

Мне подобного рода общения очень не хватало в первые годы в Московской консерватории, и это новое для меня общение явилось тем самым воздухом, которым так хотелось дышать.

Ксения Кнорре. Ассистент Веры Васильевны, которой я очень многим обязан. Ученица великого музыканта Бориса Землянского, Ксюша Кнорре умела, как никто, заставить услышать и осмыслить невидимое, то, что не лежит на поверхности. Тонкие связи между голосами, каждый переход из звука в звук, напряженное вслушивание в сочетании разных голосов и интервалов открыли мне дверь в мир, в котором настоящая работа начинается только тогда, когда, казалось бы, все уже распрекрасно и замечательно. Часто весь урок, который мог длиться намного дольше полагающегося часа, посвящался одному или двум тактам. После такого урока уровень всего сочинения таинственным образом поднимался на несколько голов.

Обладая невероятным природным обаянием и умом, она наставляла меня на путь, полный кропотливой работы и въедливого внимания к каждой детали, который позже привел ко многим новым этапам и открытиям в моей творческой работе.

Лев Николаевич Наумов. Занятия со Львом Николаевичем Наумовым начались в период между окончанием консерватории и аспирантурой. Это были частные уроки. Ранее, учась в консерватории, я бывал на уроках у Льва Николаевича довольно часто. Я в них нуждался, как в живой воде. И он, словно волшебник, исцелял меня ею.

Великий музыкант, «капельмейстер Крейслер», он избегал сцены, однако именно его звучание осталось у меня в ушах как самое прекрасное, человеческое, завораживающе пронзительностью, оголенностью, проникновением в самое сердце.

Рояль под его пальцами расцветал и опьянял, как волшебный весенний сад. В понимании фактуры сочинения ему не было равных. Поскольку он был еще и композитором, то проникал в суть всего гораздо глубже, будто ясновидящий. Он мог разобрать сочинение на мельчайшие составляющие элементы и объяснить их построение и тональный план, при этом не потеряв своего живого, человеческого и необыкновенно близко мне «наумовского» ощущения музыки.

Помню, я посетил все уроки его студента, который играл «Крейслериану» Шумана, и таким образом как бы

прошел все этапы от первого урока до выступления на классном вечере. Также было со Вторым и Третьим концертами Прокофьева, «Ночным Гаспаром» Равеля, пьесами Брамса, сонатами Прокофьева, Скрябина, Бартока и многими другими сочинениями. В итоге у меня было впечатление, что я выучил огромный репертуар и прошел его с ним.

Его слог был невероятно изысканным. В этом отношении они были очень близки с Верой Васильевной. Помню его «охмуренно-опьяненное piano», «блеклое шебуршание», «властный звук», «кроткий звук», «звуки, как слезы текущие по щеке» в интермеццо Брамса op. 119 № 1 или в «Ночном Гаспаре» в середине «Скарбо» [*напевает*] — отравленные орхидеи. А в самой «Виселице» лейтмотив ворон, лейтмотив рассказа или лейтмотив одиночества. Вся пьеса была разбита на лейтмотивы... Говорить об этом можно бесконечно.

Недавно, перечитав воспоминания о Л. Н. Наумове, я с восторгом увидел свою мысль, озвученную в рассказе

И. Виноградовой. Она пишет, что, выходя из класса, она смотрела на окружающих ее студентов и педагогов и тихо жалела всех вокруг, поскольку им не удалось услышать урок Льва Николаевича. Удивительно, но я испытывал точно такое же чувство жалости ко всем окружающим, кому не довелось стать учеником Льва Николаевича Наумова.

Владимир Виардо. Незабываемое по накалу, феноменально яркое впечатление от исполнения Пятого концерта Прокофьева и многочисленных ошеломительных бисов привело меня, 14-летнего ученика, в состояние потрясения (дело было в Армении). А много лет спустя, будучи уже студентом Московской консерватории, я услышал в Большом зале Вторую тетрадь Прелюдий Дебюсси. Меня поразило разнообразие касаний и звучания, любуящегося потоком как из рога изобилия, при этом было ощущение импровизационной сиюминутности, присутствующее только самому высокому искусству. По сей день это исполнение светится, как маяк, в моем сознании.



© Marco Borggreve for Deutsche Grammophon. Album Prokofiev for Two, 2018



© Kaupo Kikkas

Несколько уроков с Володей Виардо в Нью-Йорке после окончания аспирантуры сыграли роль той самой решающей силы, которая незаменима для того, кто стоит на обрыве скалы и готов лететь, но пока что находится в неких сомнениях.

Владимир Виардо — личность, одаренная мощным талантом, гений красок, не имеющий себе равных в понимании тончайших внутренних механизмов души музыканта. Обладая даром великого режиссера, он, как никто, знает, что нужно молодому музыканту на данный момент — не завтра, не через год, а именно сегодня. Я снова и снова благодарю судьбу за такой несравненный подарок. Не могу представить свою жизнь без этих уроков.

Марта Аргерих. Любимый друг, учитель. Очень важный человек в моей жизни. Встретить таких большое счастье. Их очень мало. Она искренне видит лучшее в каждом. Это исходит не из понимания или знания — это ее сущность. Она находит время заботиться, помогать и волноваться за других. Это человек с чудесным сердцем, с болью за всех.

Часто ее воспринимают как человека интуиции, которая не в состоянии понять, что ей дано. Марта — не просто «цыганка» и «колдунья», которая сама не знает, что творит, и у которой все получается само собой.

Она в высшей степени умна. Училась у великих педагогов: у Фридриха Гульды, Никиты Магалова, Мадлен Липатти — жены Дину Липатти, у Артура Бенедетти Микеланджели и потрясающего учителя со старой итальянской фортепианной школой — Винченцо Скарамуцца.

Она всегда готова делиться всем, что знает, но делает это в несколько непривычной, загадочной форме. Старая итальянская школа, представителем которой является Скарамуцца, имеет поразительно ясные установки. Она удивительно стройна и прекрасна. Многие из того, чему ее учили в детстве, подготовило и открыло для нее дорогу к той сногшибательной свободе пианизма и естественности в высказывании, которой она удивляет нас даже сейчас, а ей ведь сегодня немало лет. Я был потрясен логикой и естественностью постулатов этой школы, ощущением и пониманием природы рук пианиста и звучания инструмента.

Она глубоко знает свое дело. Марта могла бы быть феноменальным педагогом. Как-то призналась мне: «Как жалко, что я никогда не преподавала». Я ей ответил: «Ты учила нас своей игрой. Мы, целое поколение пианистов, сидели у рояля часами, благодаря тем образцам, которые были подарены тобою и к которым хотелось хоть немного приблизиться».



Играть с Мартой камерную музыку или в дуэте, а иногда и просто в роли «page turner», было лучшей школой во всех отношениях. Мы росли рядом с ней, как ни с кем другим. Ее пример человеческой, профессиональной совести, доброты, порядочности и преданности был несравним ни с чем другим в моей жизни.

Как-то во время обеда в последний день одного из фестивалей в Лугано я, как кавказский человек, произнес тост и сказал, что здесь за столом собрались как минимум 20 человек, которые считают себя ее учениками. Как же меня поддержали все эти чудесные музыканты. Было ясно, что такую спонтанную реакцию нельзя было срежиссировать. Помню ее сияющее лицо... Она понимала, что каждый за этим столом полон нежной и благодарной любви к ней.

А познакомился я с ней просто. Мне нужна была какая-то ее запись, я нашел в телефонном справочнике ее фамилию и позвонил. Она сказала: «Кто Вы? Я Вас не знаю». Я ответил: «Мы никогда с Вами не встречались. Мне очень нужна Ваша запись. Можно я к Вам приду?» — «Да, пожалуйста, приходите».

Она меня встретила очень тепло и спросила: «А почему Вы хотите послушать именно эту запись? Мне она не нравится». Я ответил, что влюблен в нее и в ее игру. Думаю, что я ее обезоружил своей искренностью и прямоотой. Это помогло мне заполучить запись на целую неделю.

Через несколько лет я был на концерте Аргерих в Нью-Йорке и пришел к ней за кулисы. Она меня сразу узнала, назвав по имени, хотя видела всего несколько минут три года назад.

А потом, лет через 5, я играл Гольдберг-вариации Баха в Нью-Йорке. Поскольку перед этим я сыграл их несколько раз подряд в Германии на очень хороших роялях, то нью-йоркский, заключительный речиталь моего маленького турне был особенно свободным. Сыграли роль и моя подготовка к этому концерту и тот факт, что это очень любимое мною сочинение не было запланировано в ближайшем сезоне и таким образом вызывало во мне трепет прощания, пускай даже временного. После концерта в артистической собралась довольно большая толпа. Мои друзья прибежали и сказали, что на концерте присутствовала Марта Аргерих. Я не мог в это поверить, но тут же заметил ее, скромно стоящую в конце очереди. Как же мне повезло, что я этого не знал перед концертом, иначе мне пришлось бы вызывать скорую помощь! Я ее боготворил, а дома портрет Марты Аргерих висел у меня рядом с Рахманиновым, Гульдсом и Бетховеном. Мои тактичные преданные ученики и друзья знали, что она пришла на концерт, но никто не сказал об этом, понимая, как трудно мне будет играть, зная о ее присутствии в зале.

Только тот, кто любит Марту, знает и понимает ее, может оценить, какое это счастье, когда она присутствует



© Мариинский театр

на твоём концерте, ибо она, как никто другой, увидит все самое лучшее, самое особенное в тебе, даже если не все намерения удалось полностью осуществить. Тогда я, конечно, этого не знал.

Марта всегда готова делиться всем, что она знает о жизни, искусстве, фортепианной игре. Во время репетиций и после мы с ней до утра можем обсуждать самые разные вопросы, касающиеся нашего любимого дела. Она по-детски трогательно открыта ко всему новому и сама любит задавать вопросы, учиться у каждого музыканта, с которым ей доводится проводить время за инструментом. Я счастлив и безмерно благодарен судьбе, что этот великий музыкант и человек есть в моей жизни.

— **Как случилось, что Вы оказались в Америке?**

— Все началось с конкурсов. В стране началась перестройка, и выезжать за границу стало свободнее. Я обратил внимание на конкурс им. Казадезюса в Кливленде, который мне импонировал в смысле репертуара (много французской музыки, классический концерт в финале). Виктор Карпович Мержанов, будучи завкафедрой, очень поддержал идею принять в нем участие. Он встречал вдову Казадезюса — Габи — в Брюсселе, она и рассказала ему об этом конкурсе. Как он выразился (я хорошо изображаю Виктора Карповича): «Габи — это красотка, я встречал ее в Брюсселе, обязательно нужно ехать на

этот конкурс». Виктор Карпович был человеком, которому я очень верил. Будь этот конкурс в Австралии, я бы поехал в Австралию, будь он в Германии — в Германию. Но он оказался в Кливленде, вот и все.

К тому же там был интересный приз — имени Маргарет Циммерманн. А мою жену как раз зовут Маргарет Циммерманн, она ученица Дмитрия Александровича Башкирова. В то время мы с ней еще только дружили, но я почувствовал, что это знак. Послал документы и запись. Позже, после конкурса, председатель отборочного тура — пианист, который слушал записи всех участников и с которым мы позже очень подружились, показал мне присланную мною кассету — на ней было написано: «Это будет первая премия».

Я приехал. Host family, которая стала мне второй семьей на всю жизнь, была очаровательная пара из Югославии. Он — врач, она — пианистка. Тепло и любовь этих людей мне очень помогли в те дни. Она встретила меня словами: «У меня шестеро сыновей, Вы будете седьмым». Мне с трудом верилось, что у нее, у такой элегантной молодой красавицы, может быть шестеро взрослых сыновей. Я подумал, что она что-то путает с цифрами, поскольку не владеет свободно русским, но оказалось, что их действительно шестеро. Вся эта семья — самые дорогие мне люди по сей день.

Публика на конкурсе «взрывалась» мгновенно: после первого же сочинения — стоячие овации. Я такого

никогда не видел. Жюри было невероятно доброжелательное, все бросились ко мне после первого тура, все 12 человек, и стали меня обнимать, поздравлять, желать мне удачи на втором туре. То же — после второго тура. Кроме того, я получил какие-то специальные премии. В общем, была удача. Появился даже менеджмент, концерты.

Потом была очень важная встреча с главным дирижером Кливлендского оркестра Кристофом фон Донаньи. Я многое ему играл. После прослушивания он сказал: «Вы, русские, хорошо играете Рахманинова и Прокофьева. И Вы могли бы прекрасно сыграть концерт Прокофьева с Кливлендским оркестром. Но я считаю, что самое большое имя Вы себе сделаете с Моцартом. Ваш Моцарт меня удивляет своими красками и естественностью. Вы понимаете его изнутри». И он пригласил меня играть с Кливлендским оркестром в самой престижной вечерней серии. Я, прислушавшись к его мнению, решил играть концерт Моцарта. Помню, как я был преисполнен счастья, увидев свое имя и фотографию в одном буклете на одной странице с фотографиями обожаемых мною Пьера Булеза, Гидона Кремера, Анне-Софи Муттер и Владимира Ашкенази.

После Кливленда я приехал в Москву и продолжал заниматься со Львом Николаевичем Наумовым. Два месяца я каждый день ходил к нему на уроки.

Что касается вопроса, где жить, на самом деле, у меня особенного выбора не было: либо возвращаться в Ереван, сидеть на шее у своего пожилого отца на его пенсии, либо оставаться в Нью-Йорке и помогать отцу и сестрам. Тогда еще произошло землетрясение в Гюмри, и моя сестра лишилась всего, что имела. Мне нужно было всем помогать, поэтому выбор был очевиден.

Я поехал на конкурс в Палм-Бич и там тоже получил первую премию. Конкурс был своеобразный: надо было иметь огромный репертуар и каждый день играть разное. Туры с Бахом и Бетховеном, Брамсом и Шуманом, отдельный тур из достаточно «гололедных» сочинений Шопена (Четвертая баллада или Четвертое скерцо, этюды из очень узкого списка, в которых негде спрятаться, поздние ноктюрны, мазурки, Баркарола), тур с Альбенисом и Гранадосом, тур с французской музыкой, Листом, Бартоком, Прокофьевым, Рахманиновым и Скрябиным, новой музыкой, новой американской музыкой, транскрипциями, двумя концертами... «Всего» было 12 туров. В то время по программе это был очень серьезный конкурс. Позже с каждым разом он становился все проще, легче, и в связи с полной некомпетентностью и глупостью нового президента конкурса закрылся через пять лет.



Потом были первые премии конкурсов в Японии (Хамамацу) и в Шотландии (Глазго).

Прошли конкурсы — и началась реальность. Время накопления большого концертного репертуара. Много камерной музыки. Игра с оркестрами разных уровней, что учит очень многому.

— Кстати об оркестрах — одним из Ваших частых партнеров по сцене является маэстро Гергиев. Как началось Ваше творческое сотрудничество?

— Знакомство с Валерием Абисаловичем Гергиевым стало для меня еще одним поворотным моментом в жизни. Мы встретились на концерте моего первого ученика Алика Слободяника. Потом вместе обедали, и Гергиев мне говорит: «Сережа, скажите, а кто пишет сейчас для рояля хорошие концерты?». Я говорю: «Есть гениальный концерт Лигети. Но Лигети я играть не буду, потому что его мне надо учить несколько лет, а концерт Лютославского я бы выучил сравнительно быстро». Валерий Абисалович отозвался с большим теплом о музыке Лютославского. Он уже дирижировал его «Musica Funebre» и «Венецианскими играми». Через несколько дней мне позвонили из Мариинского и сказали: «Маэстро хочет, чтобы Вы играли в мае фортепианный концерт Лютославского». У меня оставалось три месяца, и я выучил его наизусть.

Я помню эти чудесные трехчасовые репетиции с оркестром. Маэстро занимался только Лютославским, отложив другие сочинения, которые были репертуарными для оркестра. Последняя репетиция была прямо перед выступлением. Мы доигрывали финал концерта. Репетиция была прервана: «Все, переодевайтесь и выходите на сцену». Когда я переоделся (а это заняло три минуты), у меня было впечатление, что продолжается репетиция. Руки были теплыми и привычными именно к этому роялю. Исполнение в смысле ансамбля было безукоризненным — кроме последнего аккорда. Я был поражен, насколько Гергиев быстро все выучивает.

Римский-Корсаков говорил, что дирижирование — дело темное. И Валерий Гергиев — один из редких людей, кому этот дар дан свыше.

Я оценил творческий масштаб Валерия Абисаловича после нашей первой встречи. В городе Энн-Арбор в штате Мичиган они с Лексо Торадзе играли Второй концерт Прокофьева. Это было начало 2000-х. Слова «феноменально», «гениально» не могут передать, насколько это было потрясающее исполнение. Лексо Торадзе был в ударе, Второй концерт прозвучал невероятно пронзительно, страшно, трагедийно. Никогда больше я не слышал такой боли и напряжения в этом сочинении. Плюс технически это было сыграно на запредельном уровне,

свободно и абсолютно чисто. Такое исполнение можно представить себе лишь в мечтах или увидеть во сне.

И когда мы с друзьями пришли поздравлять Лексо после первого отделения, Валерий Абисалович сказал нам: «Кому нужна сейчас симфония Чайковского после такого Второго концерта Прокофьева? Сейчас все будут только о нем и думать», потому что это действительно было исполнение века. Я ничего не сказал, но внутренне отчасти был согласен: «Да, сейчас Чайковский трудновато пойдет».

Началась Пятая симфония. Сам дирижер, весь его облик, закрытые глаза и его руки были настолько говорящими, будто плачущие, молящиеся существа, которые рассказывали, страдали, ласкали, любили, превратив оркестр в персонаж, в действующее лицо завораживающего повествования. Это была история Чайковского, рассказанная от первого лица. Я помню, что мы сидели с Лексо, два взрослых человека, и обливались слезами так, что боялись посмотреть друг на друга. Симфония Чайковского в этот момент затмила все на свете, даже феноменальное исполнение концерта Прокофьева.

Сейчас уже опыт игры с Маэстро у меня довольно велик, но каждый раз я испытываю радость или даже ужас, поскольку не всегда есть время прорепетировать весь концерт, но никогда — скуку. Мне интересно выходить с ним на сцену, потому что это всегда неординарно и непредсказуемо, никогда не бывает одинаковых rubato, заранее заготовленных гербариев — все время элемент риска и сумасшествия, который мне очень близок и очень дорог.

— Существовала или, может быть, существует для Вас проблема волнения на сцене? Как Вы ее решаете?

— Волнение? Безусловно. Боязнь забыть — самая большая наша проблема. Мне кажется, Рихтер был прав, когда в своих последних интервью говорил: «Пожалуйста, играйте по нотам». Не все, конечно, можно играть по нотам. Третий концерт Рахманинова, например, надо играть либо наизусть, либо не играть совсем. Но Баха и классику точно можно играть по нотам.

Я помню, как однажды в Петербурге в отеле Kempinski я в панике спешу к инструменту и встречаю Олли Мустонена — чудесного пианиста, которого очень уважаю. Он мне говорит: «Сережа, заходи на ланч!». Я отвечаю: «Нет, что ты, я бегу повторять Первый концерт Бетховена». Ну, казалось бы, чего там бояться? Он говорит: «Я знаю, ты, наверное, боишься в финале напутать окончания мотивов в эпизоде рондо. Ты знаешь, 8 лет назад я себе задал вопрос: хочу ли я быть несчастным в день моего исполнения? Или я хочу быть счастливым? И понял: когда я играю камерную музыку — я счастливый человек; когда я играю сольно наизусть,



© Marco Borggreve

и особенно с оркестром, всегда есть страх того, что остановишься, и дирижер в неловкой тишине нервно скажет: „Цифра 46“. И тогда решил играть все по нотам, потому что хочу быть счастливым в день концерта». Может, Олли прав? Может, и нужно играть по нотам? Но привычка играть наизусть заставила меня выучить даже концерт Лютославского.

— Когда Вы начинаете разучивать и исполнять новое произведение, у Вас есть неперемнная цель — сыграть его так, как никто до Вас?

— Все нет. Это получается как результат того, что пропускаешь каждую ноту через себя. Если играть пустым звуком, тогда сочинение похоже на многие другие пустые исполнения. Но если произведение серьезно пережито тобой, оно естественным образом становится непохожим на другие. Как чувствуешь ты, другие не могут чувствовать: они прожили другую жизнь, чувствуют и мыслят иначе. И это прекрасно.

— Слушая Ваш класс, зная о Вашей карьере, кажется, что и желать больше нечего. Есть ли у Вас далеко идущие планы и жизненные цели?

— Очень много планов! Я еще не выучил второй том «Хорошо темперированного клавира» Баха. Все время хочется учить поздние сонаты Шуберта, из которых я пока сыграл только ля мажорную, «Симфонические этюды» Шумана, Первую сонату Рахманинова. С возрастом все больше хочется играть Шопена. Причем даже не крупные вещи, а мазурки, вальсы и ноктюрны. Правда, я не отношусь к той категории пианистов, которые хотят играть циклы по 24, 12, 5, 6, 48, 32. Меня в молодости удивило и очень вдохновило отношение Рихтера к циклам. Я читал в одном из его интервью, что он мог не играть все прелюдии Шопена, поскольку одна из них вызывала у него ассоциации с искусством соцреализма.

Правда, прелюдии и фуги Баха хочется переиграть все.

Все еще не теряю надежды открыть для себя гениальный новый фортепианный концерт, где рояль будет петь и говорить, а не отстукивать сложные ритмы.

— Мир 20–30 лет назад и сейчас — изменился колоссально. Как он меняется внешне — мы видим. А как меняется исполнительское искусство? Какие тенденции в нем Вы ощущаете?

— Много изменилось, это предмет для отдельной статьи, но многое осталось прежним. Казалось, доступ к культуре через интернет должен был положительно повлиять на духовный уровень и эрудицию молодых музыкантов. Можно прочитать многие книги, исполнения и постановки послушать и посмотреть сию минуту. Но, как выяснилось, это помогло лишь тем, у кого эта потребность была изначально, вне зависимости от ее сиюминутной доступности. Как мы знаем, большинство благополучно умудряются остаться девственно чистыми в знании репертуара, истории музыки, новой музыки. Не буду приводить примеры.

Что касается публики, то мало что изменилось и в ближайшее время, думаю, не изменится. Такие сочинения, как Седьмая соната или Третий концерт Прокофьева (даже сыгранные средне) и многое из Рахманинова и Листа, в которых происходит почти физическое накопление адреналина к финалу, всегда будут иметь огромный успех. Играя эти сочинения, понимаешь, что благодарить за успех нужно в первую очередь композитора.

Бывает и другое — например, огромный успех с Первым томом «Хорошо темперированного клавира», завершающимся длинной и медленной си-минорной фугой, или с сонатой Шуберта соль мажор, или с поздними сонатами Бетховена. Это уже другой успех. Благодарность автору, естественно, ни на йоту не становится меньше, но такой успех говорит о том, что исполнитель сумел создать особое духовное напряжение, без которого подобная музыка не может существовать.

Не могу не вспомнить недавний концерт в Вербье моего обожаемого учителя — Миши Плетнева. Он играл во втором отделении пьесы Рахманинова, среди которых было несколько виртуозных этюдов-картин и прелюдий, которыми было бы вполне «логично» с точки зрения «успеха» завершить речиталь. Но в самом конце он сыграл гениальнейший медленный до-минорный этюд ор. 39 № 7. Это было откровение такой высоты, что, казалось, играть это произведение больше нельзя. Он «закрыл» это сочинение. Я думаю, он понимал, что нашел в этюде что-то настолько свое, личное, что именно его и должен был сыграть в заключение рахманиновского цикла.

Публика реагировала удивительно. Каждый понимал, что произошло нечто ошеломляющее своей исключительностью, осознавал, какое выпало счастье и какая была привилегия оказаться в тот момент в зале.

Теперь о новых течениях. Пару лет назад я увидел программу, которая меня поразила своей свежестью. Один американский пианист играл пьесы Берда, Джексона, Монтеверди, сонаты Бетховена, Моцарта, Шуберта перемежку с пьесами Брамса, Айвза, Штокхаузена, Берно,

Нанкарроу, Лигети. При этом сонаты он играл не целиком, а лишь избранные части: скажем, Andante из сонаты Моцарта могла следовать за пьесой XX или XXI века, которая, на его взгляд, была каким-то образом с ней связана. Это было замечательно. Я сам не все части в сонатах люблю одинаково страстно даже в произведениях самых больших мастеров, за исключением редких шедевров, где концепция выстроена настолько мастерски, что невозможно и даже непозволительно играть отдельные разделы.

Но есть сочинения, где части взяты из тетрадей разных лет и скомпонованы в сонаты. Я считаю, что музыкант, обладающий своим видением тонких исторических, гармонических, структурных связей, может себе позволить играть в речитале части из сонат, если за этим стоит своя оригинальная идея. Этот случай с американским пианистом был примером, когда образованный талантливый музыкант открыл свой новый путь, достойный и подражания, и развития.

А был недавно и другой, печальный случай. Один из музыкантов, тоже пианист, объявил программу в крупном американском зале, но заявил, что не будет следовать порядку, а будет играть, что захочется и в каком порядке захочется. Это, конечно, жалкий маркетинговый трюк, чтобы сделать немножко шума и эпатировать критиков и публику своей «оригинальностью». К счастью, мотивы этой, если можно назвать, программы, были развенчаны, поскольку сам речиталь еще в большей степени продемонстрировал пустоту как пианиста, так и программы, в которой полностью отсутствовала выстроенная и проверенная временем и опытом концепция, в которой не должно быть необдуманных, случайных беспорядочных стиливых последовательностей. В хорошей программе порядок и тональные соотношения выверены и отточены. Она должна стать историей, которую нельзя рассказать задом наперед.

— Как Вы считаете, на фоне всеобщих глобализационных процессов, не стирается ли понятие о национальных музыкальных школах? И что их ждет в будущем?

— Меня раньше этот вопрос не очень интересовал. Стирается — ну и пускай. Но сейчас все больше хочется об этом знать.

В истории развития русской школы было золотое время, когда западные музыканты, такие как Клементи, Джон Фильд, Гензельт, Лешетицкий жили и творили в России, дали сильный импульс развитию школы в будущем. Многие большие музыканты, воспитавшие тех, кто потом представлял советскую фортепианную школу, учились у Зверева и его ученика Зилоти, который также стал учеником Листа.

Если говорить о по-настоящему не похожей ни на что особенности русской школы (не буду перечислять самые очевидные ее свойства, мы их и так знаем), на ум приходит особенная ностальгическая, пронзительная интонация, наиболее ярко выраженная у Рахманинова, Горовица и Плетнева.

Давайте представим, каким был бы мир в отношении национальных школ, если бы в России не было революции, железного занавеса, если бы не было Гитлера, Ленина, Сталина и войн, и Германия всегда была бы доброй и гостеприимной. Можно же пометать?



Есть представители неких «средних» школ — французской, русской, немецкой. Великие представители школ выходят за эти рамки.



Как Вам кажется, неужели Генрих Густавович со своим знанием языков, будучи абсолютным европейцем по духу, сидел бы безвылазно в России и не съездил бы ни разу в обожаемую им Италию, не давал бы концертов и мастер-классов во Франции, владея в совершенстве французским языком? Или Софроницкий, который имел огромный успех во Франции: неужели бы не сыграл там и в других странах еще сотни концертов? Или имя гениального Фейнберга не открылось и не засветилось бы на мировом горизонте уже в 30-е годы? Было бы в одной стране такое созвездие музыкантов, которые оставались в ней не потому, что очень хотели этого, а потому, что другого выхода не было? Я уверен, что их приглашали бы на концерты, на фестивали, их бы записывали ведущие западные фирмы звукозаписи.

Я себе живо представляю наряду с именами Клары Хаскил, Альфреда Корто, Дину Липатти имена Генриха Нейгауза, Самуила Фейнберга, Владимира Софроницкого, Григория Гинзбурга на летних фестивалях в Швейцарии, Франции в 30-е, 40-е, 50-е годы. А многие западные пианисты наверняка с радостью учились бы в России. Не было бы такого сильного ощущения единой школы. Это, собственно, то, что происходит в наши дни. Русские музыканты востребованы и в Китае, и в Японии, и в Европе, и в Штатах.

Я часто слышу: «А, он из Германии, значит, хорошо чувствует немецкую музыку». И да, и нет. Пианисты, родившиеся в Польше, — не обязательно самые лучшие исполнители Шопена. Владимир Горовиц и Альфред

Корто глубоко понимали Шопена, не будучи поляками. Но если талант подлинный, то принадлежность к какой-то нации может удесятерить результат, как в случае с Кристианом Цимерманом. Его записи концертов Шопена с Polish Festival Orchestra на Deutsche Grammophon — вершина совершенства.

И, конечно, никто не может глубже понять и проникнуть в суть «Картинок с выставки» Мусоргского, музыки Чайковского или Рахманинова, чем Михаил Плетнев. Но это как раз тот случай, когда огромный талант выше школы. Та же Марта Аргерих, родившаяся в Аргентине, — как гениально играет Шумана! У меня было ощущение реинкарнации души Шумана, когда я услышал ее с Филадельфийском оркестром в Концерте ля минор.

Мне кажется, что есть представители неких «средних» школ — французской, русской, немецкой. Великие представители школ выходят за эти рамки. Нельза Гленна Гульда назвать представителем узко канадской школы, или Фейнберга и Нейгауза — только русской. Экстраординарные явления не являются типичными для усредненного понятия школы.

Генрих Густавович учился в Берлине. Насколько это русская школа? А если бы он не учился у Годовского? А если бы Зилоти не учился у Листа? Что такое «русская», «немецкая» или «французская школа»? Если начать копать в истории, то все дороги ведут к Листу, Черни и Бетховену. Так что, можно сказать, что мы все принадлежим к венгерской или немецкой школе?

Разумеется, все эти прекрасные школы — русская, немецкая, французская, итальянская — существуют, но понять, что откуда идет и куда приведет, вряд ли нам удастся. Я бы сказал так: великие представители школы выявляют ее сильные стороны и расширяют наши представления о ней, а средние — показывают ее слабости и сужают наши понятия.

Всех великих музыкантов самых разных традиций объединяет бережное отношение к замыслу автора, к педализации, к звуку, к деталям. Всем им присуща яркая индивидуальность, умение сказать одну и ту же фразу совершенно по-разному, не теряя при этом свежести восприятия, умение загипнотизировать слушателя звучанием инструмента. Вот и получается, что Сергей Рахманинов, Гленн Гульд, Игнац Фридман, Владимир Горовиц, Артуро Бенедетти Микеланджели, Вальтер Гизекинг, Клара Хаскил, Дину Липатти, Марта Аргерих, Кристиан Циммерман, Михаил Плетнев, Раду Лупу для меня — это представители одной «школы».

— Сейчас очень большие деньги вкладывает в свою музыкальную культуру Китай. Как Вы считаете, станет ли Китай музыкальной «сверхдержавой»?



С. В. Гергиевым. © Мариинский театр

— Не думаю. Это правда, что китайцы и, кстати, корейцы, японцы и все остальные азиаты обладают уникальным пианистическим и музыкальным талантом. Среди них, конечно, будут большие пианисты, но Гульд и Рахманиновы, Горовицы и Плетневы, Микеланджели и Аргерих будут рождаться редко. Когда Китай даст миру несколько музыкантов подобного масштаба, тогда мы можем начать разговор о «сверхдержаве».

— Скажите, насколько дух, атмосфера классов, в которых Вы учились, схожа с атмосферой в Вашем классе?

— Я всегда стремлюсь, чтобы в классе было ощущение союза поэтов, братьев по творчеству. В свое время я очень многому научился у моих сверстников. Лилит Карапетян, Мзия Гогашвили, Аня Маликова, Аня Кравцова, Леша Султанов, Пятрас Генюшас — эти чудесные создания помогли мне в период моего роста. Какое же счастье было их видеть и с ними общаться!

И в моем классе дети помогают и очень поддерживают друг друга. Класс, кстати, у меня всегда был маленький. Вначале, в 90-е годы, было всего 2–3 студента, сейчас — только 6 человек. Я могу уделить больше

внимания каждому из них, выслушать, понять каждого не только в связи с игрой на рояле. Они делятся со мной, как со взрослым другом, доверяют многие вещи: это и несчастная любовь, и трудности в семье — все.

— То есть они к Вам по-семейному относятся?

— Да, у нас очень близкие и теплые отношения, но при этом есть необходимая дистанция, никакого панибратства. Я верю в добрые и уважительные отношения и не верю в крики, топот ногами, выбрасывание нот на пол. Этим воспитать нельзя.

К сожалению, в годы моей учебы в Московской консерватории я был свидетелем подчас достаточно вульгарного, пошлого поведения профессоров. Я знаю, что это сильные слова, но я за них отвечаю.

— Насколько Вы предоставляете своим студентам свободу в интерпретациях? Часто ли используете показ?

— Достаточно часто. Приезжая вдохновенным из концертного турне, в хорошей форме, я даю такие «инъекции». Когда они видят, что у учителя все получается, он может все показать, им ничего не остается, кроме

© Marco Borggreve



как идти к роялю. Если необходимо решить пианистические проблемы, то показ обязателен, а если проблемы другие, можно многое спеть, рассказать или даже продирижировать.

По поводу свободы интерпретации я считаю, что поиск должен идти со всех сторон: нужно вначале понять сочинение в целом. То есть идти от целого к деталям. Потом нужен период, когда нужно все детально изучать: совершенно точно знать, что написано в нотах. Мы должны осознать каждое *sforzando*,

crescendo и лигу. Далее нужно время от времени забывать все это и играть импровизационно, не обращая внимания на авторские детали, а потом опять вернуться к точному осмыслению авторского текста, но уже на другом уровне. И так всю жизнь. В идеале нужно так подробно знать авторский текст, чтобы создалось впечатление, что сочинение рождается на глазах у слушателей со всей свойственной импровизации спонтанностью, при этом с точнейшим выполнением всех деталей.

Я всегда заставляю не механично выучивать указания в нотах, а понимать, почему там *sforzando*, тогда оно выучивается естественным образом, становится частью целого. У Шуберта часто *sforzando* — нежное; у него акцент может означать *dolce espressivo*. Важно не просто исполнять акцент, а видеть в нем смысл, осознать, почему композитору понадобилось поставить тот или иной знак. Очень часто у Шуберта, Моцарта и Бетховена за акцентами — желание дать исполнителю понять, что эта нота должна быть взята как-то особенно. Но как — особенно? Это зависит от уровня таланта, ума исполнителя, интуиции и вкуса.

Если Скрябин может очень ясно и подробно описать эмоцию: *avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée* (с нежностью все более и более ласкающей и отравленной), то у классиков часто просто ставится *sf*, которое дает нам ключ к чему-то такому, что мы должны сами постараться понять.

Это как в оркестре: ты просишь дирижера, чтобы звук был болезненный или раненый, а он, иронично посмотрев на тебя, дает команду оркестру — *mezzo forte* или в лучшем случае *mezzo piano*. В отношении интерпретаций, я — гибкий человек. У меня было много случаев, когда я показывал одно, а студенты делали другое, но очень талантливо и я с радостью принимал это.

— Занимаетесь ли Вы в классе руками, постановкой, освобождением — технической стороной, или Вы сосредоточены на решении задач более высоких?

— Все время занимаюсь. Но, как и мои учителя, не отдельно — в связи с самой музыкой. Конечно, особенно с молодыми неизбежно приходится обращать внимание на техническую сторону дела. Вероятно, такого не будет никогда, чтобы ко мне пришел 17-летний ученик из Китая и уже знал, что такое гибкое, живое касание или как вести длинный звук в медленной части сонаты Бетховена так, чтобы было ощущение непрерывного дыхания.

— Какое место в Вашей жизни занимает педагогика? Вы — исполнитель, который преподает, или педагог, который играет?

— Наша жизнь состоит из кажущихся случайностей, и появление педагогики в моей жизни — тоже не просто случайность. Наверное, это было предопределено свыше. Мой первый педагогический опыт состоялся, когда Вера Васильевна уехала на гастроли. Была одна девочка из Литвы, которая играла Девятую сонату Скрябина. Играла вполне достойно, но чего-то особенно не хватало. Она пошла к ассистентам — они не смогли ей помочь; пришла ко мне, говорит: «У меня не получается. Что же делать?». И я начал с ней заниматься

и действительно помог ей продвинуться дальше, потому что был вдохновлен этой сонатой, мне казалось, я чувствовал в ней что-то особенное, свое.

Приехала Вера Васильевна и была недовольна работой ассистентов и тем, как играли другие ребята. И не могла понять, почему вдруг эта девочка так образно и интересно заиграла сонату Скрябина. «А к кому ты ходила?». Она сказала: «Со мной Сережа несколько раз занимался». И меня Вера Васильевна тогда вызвала на серьезный разговор. Посмотрев своим всепроникающим взглядом, сказала: «Сережа, педагогический дар — это великий дар, гораздо более редкий, чем пианистический. Обещай, что, как бы загружен ты ни был, но хотя бы двух учеников всегда будешь иметь». И я пообещал.

Потом Вера Васильевна периодически отправляла ко мне своих студентов в те годы. Кого-то я достаточно удачно готовил даже к консерваторским прослушиваниям, к каким-то конкурсам. Видимо, у меня есть талант психолога: я понимаю, почему у человека в данный момент что-то не получается.

Однажды я играл на классном вечере Четвертое скерцо Шопена. На концерт пришел маленький сын Алика Слободяника — тоже Алик. Ему было 13 лет. Краснощекое, чудесное создание. А на следующий день звонит его мама и говорит: «Алик пришел домой, только и говорит о твоём Четвертом Скерцо. Не мог бы ты его послушать?». Я пришел к нему домой и занимался с Аликом 8 часов с небольшими перерывами. Мне было очень интересно. Когда под руками настоящий талант, педагогика может стать источником больших открытий, которые тебе никто другой не даст, и никакая книга им не научит. Такое же чувство меня не покидало во время занятий с Даней Трифоновым, но это уже гораздо позже.

Через некоторое время мы все оказались в Нью-Йорке. Мы там продолжали заниматься с маленьким Аликом. Он играл на конкурсе *Young Concert Artists*. И выиграл его в 15 лет, став самым молодым победителем за всю историю (а конкурс длится с 60-х годов, его выигрывали многие большие музыканты).

В Америке я не намеревался преподавать. Но мой адвокат, который делал грин-карту, сказал, что ему бы очень помогло, если бы у меня была преподавательская работа. Совпало так, что в тот же период я был приглашен в Кливлендский институт музыки. Мне разрешили привести в свой класс кого я захочу. Алик Слободяник-младший стал моим первым учеником. Так и началось. Недавно я посчитал, что за все годы у меня было всего 24 ученика. Многие из них проучились по 6–8 лет. У меня никогда не было 15 человек в классе, обычно от 2 до 6.

Те музыканты, которые говорят о преподавании с некоторым презрением, считая, что им дан дар «только



Даниил Трифонов, Сергей Бабаян, Михаил Плетнев, Андраш Шифф на фестивале в Вербье (2018)

играть», причем играть в роскошных залах и с самыми прекрасными оркестрами, пускай вспомнят, что и Бах, и Моцарт, и Бетховен, и Шопен, и Лист были гениальными педагогами. Педагогика может научить тому, чему ничто другое не научит.

Я имел в классе композиторов-пианистов, у которых тоже многому научился. Помню, как очень мне дорогой ученик Дима Левкович преподавал урок всему классу в концерте Шумана, открыв красоты, закрытые для большинства из нас, и как Андриус Жлабис, другой мой любимый ученик, слышал в Бахе, Моцарте, Бетховене, Франке голоса и идеи, которые могли бы вдохновить самых больших музыкантов.

Но в то же время я знаю точно: если лишить меня преподавания, то, при всей моей любви к ученикам, уверен, что сумею пережить это. Если же лишить меня игры, преподавание мое высохнет и лишится смысла и внутреннего наполнения.

— Если сравнивать студентов, которые были раньше, и сейчас — что-то изменилось? Есть ли какие-то новые тенденции или ничего не меняется?

— Конечно, технический уровень студентов очень вырос. Во многом благодаря русским педагогам, которые преподают во всем мире. Молодые играют технически так, как не играли в 70-е годы прошлого столетия. Но что касается личностей — нет, их всегда будет мало. Технически можно повысить уровень, но невозможно участвовать «производство» ярких индивидуальностей.

— Один из Ваших самых известных учеников — Даниил Трифонов. Насколько я знаю, сейчас Вы даже выступаете вместе. Расскажите о Вашем творческом сотрудничестве.

— Когда Дания Трифонов учился у меня, я не мог себе представить, что в недалеком будущем мы вместе выйдем на сцену. Идея сыграть программу в фортепианном дуэте принадлежит нашему менеджеру Луке Николли из итальянского агентства «СтудиоМузыка». Успех был огромным. Но самое большое открытие, главное — произошло во время подготовки к концерту. Это было подлинное счастье, которое испытываешь, когда тебя понимают без слов. Настоящие партнеры по камерному ансамблю сливаются в одно целое. Общее видение и отношение к музыке, словно чудотворная единая сила,



С Д. Трифоновым

ведут их в одном направлении, при этом каждый остается собой, не теряя радости от общения с самой музыкой. В жизни найти просто друга — уже огромное счастье, а найти друга, с которым хочется вместе творить, — вдвойне большой подарок судьбы. И, несмотря на огромную разницу в возрасте, в момент игры на сцене это обстоятельство куда-то исчезает. Может быть потому, что он у меня учился, а может быть, просто судьба... не могу точно сказать, да и не хочу это анализировать..., но каждый выход на сцену с Даней — это радость и счастье как от общения с самой музыкой, так и от взаимопонимания с партнером.

Особенно хочу отметить, что Дана своей верой в меня как в пианиста сыграл огромную роль в моей жизни. Сейчас мы не упускаем шанс видаться, играть вместе. Недавно он приехал, чтобы показать мне «Искусство фуги» Баха (сыграл все наизусть). Это уже не такие уроки, как в 2009 году перед его конкурсами. Тогда были свои трудности, но они были проще решаемы. Теперь это проблемы другого масштаба. Поднимаясь на такие высоты, музыкант, а тем более такой самокритичный, как Даниил, да еще и в музыке такого уровня, как «Искусство фуги», требует другой степени внутреннего напряжения,

отдачи и от меня. Огромная ответственность и огромная радость проводить с ним время как в роли учителя, так и в роли партнера в камерном ансамбле.

— Конкурсы — зло? Или возможность для творческого роста?

— Как и все на свете, конкурсы не однозначны. К сожалению, почти «легализован» тезис о том, что, поскольку это конкурс, то вполне вероятно, что достойные музыканты могут не пройти в финал, а премии раздадут в обратном порядке.

Недавно, года 4 назад, я был в жюри в Хамамацу, поскольку никто из моего класса или когда-либо учившихся у меня учеников не мог принять участие в конкурсе: таковы были мои условия. Я поехал туда только для того, чтобы побыть с моей любимой Мартой Аргерих. Она меня попросила приехать.

Один из плюсов конкурса: прослушав достаточно много пианистов подряд, многому учишься. Так что все не так плохо. Конкурсы вырабатывают стабильность, точность, умение держать большой репертуар и в короткий срок вернуть его в руки. Но какое это имеет отношение к подлинному искусству?

К счастью, бывают редкие исключения, когда конкурс открывает настоящий большой талант. Бывают и чудеса на конкурсах. В Хамамацу мы сидели рядом с Мартой, поскольку в алфавитном порядке моя фамилия следовала за ее. И вот в полуфинале нужно было отобрать участника — кандидата на премию за лучшее исполнение квартета Моцарта. Играли Моцарта, в основном, очень плохо. Кто лаптями своими колотил, кто сюсюкал, кто просто решил, что Моцарт не любил красок и мало что вообще чувствовал и понимал в жизни, а кто-то подумал, что эта часть программы не особенно важна, можно и с листа прочитать. Мы только изредка переглядывались с Мартой.

Жюри располагалось довольно далеко друг от друга, в три ряда, через ряд. То есть было невозможно спорить, общаться, влиять на кого-либо даже при большом желании. А тем более в этом чудесном жюри не было никаких подводных течений и мотивов. И вдруг заиграл румынский пианист по имени Флориан Митреа. Из того же самого рояля, из которого уже несколько дней доносились либо жесткие, тупые, либо тусклые и пустые звучания, бессмысленные гаммы и арпеджио, полился поток живого тепла, исцеляющей радости. Одним словом, зазвучал Моцарт во всей своей красе. Пела Чечилия Бартоли и ей вторил Брин Терфель, а за пультом стоял Карлос Клайбер. Мы услышали, наконец, сцены из опер, мы увидели интриги, услышали откровения героев оперы... Рассказ завораживал и вел за собой, звук приобрел живую интонацию.

Не глядя друг на друга, мы знали, что это то, ради чего мы сюда приехали: чтобы испытать еще раз подлинную радость от общения с божественным.

Позже, после голосования в комнате жюри, наша чудесная секретарь конкурса с очень смешным японским акцентом произносила имена всех членов жюри, открывая один за другим документы, где мы должны были назвать имя лучшего конкурсанта-«моцартиста». Ей пришлось 15 раз произнести имя Флориана Митреа (с японским акцентом и с совершенно одинаковой интонацией мы услышали: Фудодиану Митудуэа... Фудодиану Митудуэа... Фудодиану Митудуэа...). Не видя друг друга, не сговариваясь, все 15 человек из разных стран, с разными вкусами, с разными школами, разным восприятием мира, с разных углов большого балкона в зале Хамамацу проголосовали за одного и того же человека. Я помню сияющую энергию в глазах всех. Радости не было предела.

А о плохом, которое случается на конкурсах очень часто, давайте сегодня не будем.



Те музыканты, которые говорят о преподавании с некоторым презрением, считая, что им дан дар «только играть», пускай вспомнят, что и Бах, и Моцарт, и Бетховен, и Шопен, и Лист были гениальными педагогами. Педагогика может научить тому, чему ничто другое не научит.



— Может быть, у Вас есть некая идеальная модель конкурса?

— Для начала не нужно называть это конкурсом. Пусть будет фестиваль или форум. А деньги, которые тратятся на банкеты и большой финальный тур с оркестром, надо заплатить крупным агентствам и компаниям звукозаписи классической музыки, менеджерам оркестров, концертных залов и фестивалей, чтобы от каждого был представитель. И никакого жюри. Каждый участник должен сыграть часовой концерт. Вы сильны в Шопене — играйте шопеновскую программу, сильны в барочной музыке — играйте барокко, можете заморозить публику на час музыкой Сати или Шабрие, играйте их. А после концертов объявляются призы: кто-то выиграл контракт с таким-то агентством, кто-то — контракт со звукозаписывающей компанией, кого-то пригласят дать концерт в престижном зале. А кому-то и то, и другое, и третье. Ну, а кому-то — ничего. Тот, кому ничего не досталось на сей раз, но у кого есть настоящий талант, все равно найдет свой путь к слушателю.

— Как Вы считаете, что можно было бы привнести с Запада в нашу систему музыкального образования? И с другой стороны: что ни в коем случае нельзя менять?

— Мне трудно сказать на сегодняшний день. Ведь многое изменилось...

Я учился в конце 70-х — начале 80-х. Если бы я вернулся в те времена, я бы пожелал, чтобы мы серьезно учили два или три иностранных языка. Уровень был, к сожалению, до смешного низким. Вспоминаю педагога, которая по много раз задавала очень настойчиво вопрос из учебника, созданного специально, чтобы мы не научились говорить, но зато умели делать упражнения:

«Ху из дзиггинг ин зэ гардэн?» (имелось в виду «Who is digging in the garden?»). И, не добившись ответа у ошеломленных ее акцентом студентов, наконец, снисходительно приоткрывала завесу тайны «Who is digging in the garden?» ответом: «Э мэн из дзиггинг ин зэ гардэн».

Было бы чудесно, чтобы мы изучали серьезно кантаты и духовную музыку Баха, чтобы знакомство с любым композитором начиналось с глубокого изучения его духовной музыки. Чтобы, играя прелюдии и фуги Баха, студент знал, из какой кантаты или органной прелюдии взяты идеи, с какими образами и символами это связано. Чтобы, играя концерты и фортепианные пьесы Рахманинова, мы бы в первую очередь знали подробно Всенощную и Литургию. Чтобы очень серьезно изучали новую музыку. И чтобы пианисты учились обязательно композиции, дирижированию и искусству импровизации.

А что касается того, как учили нас полифонии, гармонии, истории музыки, игре на рояле, — такого я пока что не встречал нигде. Разве можно с чем-то сравнить уроки полифонии с Натальей Александровной Симаковой или истории русской музыки с Еленой Геннадьевной Сорокиной? Я помню ее лекцию по Стравинскому, после которой были стоячие овации студентов; она завораживала словом так, как может делать это только артист самого высокого ранга.

А как прекрасен был факультет концертмейстерского мастерства и мой чудесный учитель Мстислав Анатольевич Смирнов, ученик Генриха Нейгауза. Он значил для меня не меньше, чем учителя по специальности. Каждый месяц нужно было сдавать по 10 сочинений, уметь их транспонировать. За 4 года нарабатывался колоссальный репертуар.

— Поговорим о Ваших новых записях. Ранее на Deutsche Grammophon Вы записали Рондо Шопена с Даниилом Трифоновым, затем были Ваши транскрипции сочинений Прокофьева в дуэте с Мартой Аргерих и теперь — первый сольный диск. Вероятно, выбор программы, состоящей целиком из музыки Рахманинова, обусловлен его сильным влиянием на Вас?

— Рахманинов — это один из моих Богов.

Конечно же, мой первый сольный диск на Deutsche Grammophon должен был быть именно с Рахманиновым. Надеюсь, мое исполнение этой великой музыки позволит ей выполнить свою главную миссию. А музыка Рахманинова, в первую очередь, способна исцелять своей любовью и добром. Она приносит свет. Она учит прощать. Она — источник обновления, вечной весны. Диск я посвятил памяти моего учителя, любимейшего Георгия Сараджева.

— Несколько блиц-вопросов: книга, которую Вы сейчас читаете? Последняя запись, последний речиталь, который Вы прослушали? Фильм, который посмотрели? Самые незабываемые впечатления о чем-либо.

— Кино. Я отстал от времени, все пересматриваю старое: Луи Маль «Damage», Ларс фон Триер... разное кино, но французское кино всегда доминирует.

Записи. Песни Шуберта в исполнении Томаса Квастхоффа и Иэна Бостриджа, английских фольклорных песен с Кэтлин Ферриер. Кантаты Баха с Филиппом Херрвегом и Джоном Элиотом Гардинером. Томас Адес — концерт «В семь дней» (In seven days), Николас Ходжес.

Большим моим открытием стал композитор, который прожил всего 29 лет: Кристоф Бертран. Я долгое время слушаю его Vertigo для двух роялей и оркестра, а также Scales для оркестра.

Книги. Опять перечитываю многое Набокова, Пруста. Джон Элиот Гардинер — «Музыка в Небесном Граде» (Music in the Castle of Heaven), Дональд Рейфилд — «Жизнь Антона Чехова».

Концерты. Михаил Плетнев: речиталь из сочинений Бетховена и Рахманинова на фестивале в Вербье. Даниил Трифонов: сольный концерт из сочинений Брамса, Листа, Рахманинова на фестивале «Bad Kissingen». Особенно незабываема Первая соната Рахманинова. Опера Генделя «Ариодант» на Зальцбургском Фестивале. Невозможно себе представить, чтобы в одной постановке было столько подлинного совершенства во всем. ■



Павел ЛЕВАДНЫЙ

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



Юбер Робер. Обнаружение скульптуры Лаокоон

Неосентиментализм... Неоштюрмерство... Новая парадигма в исполнительской культуре?



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.

ОЧЕРК ВТОРОЙ.
ПРИ СВЕТЕ ДНЯ И В СУМРАКЕ НОЧИ: МОЦАРТ СЕГОДНЯ

В первом очерке речь шла об историческом феномене, когда на смену художественному принципу, ориентированному на канонические системы, приходит иной — оппозиционный. В такой исторической ситуации художник стремится к нарушению канонов, к вытеснению и преодолению предустановленных нормативов, и тогда произведение создается не благодаря соблюдению регламентирующих правил, а вопреки им — путем их нарушений.

Интереснейший исторический период конца XVIII — раннего XIX веков как раз выражал такой феномен. С одной стороны, Моцарт, Клементи, Гайдн, но рядом и сентименталист К. Ф. Э. Бах, а также Бетховен, предвосхитивший в своих поздних клавирных сонатах черты грядущего музыкального романтизма и тем самым поставивший под вопрос стилевые нормативы венского классицизма, равно как и само понятие совершенного моцартианства.

Любопытно, что в современных исполнительских процессах можно наблюдать аналогичную картину преодоления интерпретаторских трафаретов, сложившихся в артистических практиках к концу XX столетия, причем не только в традиционном, но и так называемом исторически ориентированном искусстве интерпретации.

Недавно вышла в свет книга Брюса Хейнса «Конец старинной музыки», в которой автор приводит множество фактов, свидетельствующих об изменении отношения музыкантов к музыке прошлого, а точнее, — о смещении интерпретаторских стилей разных эпох, показательном для нашего времени. В частности, он

приводит примеры современных исполнений баховских «Страстей по Матфею» у Н. Арнонкура или Э. Гардинера, но тут же пишет о других мастерах, чьи контраверсийные интерпретации также претендуют на «аутентичность». Отталкиваясь от идей Хейнса, Любимов приходит к выводу, что во всякой эпохе был свой язык, но этот язык интерпретатор усваивает по-разному: *«В целом же сегодня у меня нет критериев, по которым я могу судить, что вот эта аутентика „правильная“, а эта — нет. В наше время исторические исполнители выходят за рамки уже сложившегося в этой области академизма. <...> Академизм на современных инструментах более устойчив, так как слуховой опыт здесь воспитан на клише, сформировавшихся уже в XX веке. А у аутентиков такой опыт относителен, ибо тут нет абсолютных традиций и нет абсолютных авторитетов».*

Выходит, своеобразие момента в том, что сам вопрос об историзме относительный, и даже наиболее авторитетные интерпретации музыки прошлого сегодня более не несут в себе значения законченного эстетического абсолюта. Скорее надо говорить об исполнительском поиске каких-то иных ракурсов в хорошо знакомом, об артистической потребности нового слышания.

Однако здесь не все так однозначно. Ведь по сути, исполнительская стилистика прошлых эпох для нас непостижима, даже если учесть обилие инструктивных трактатов XVIII века, на которые ориентировались клавирные исполнители XX века (к примеру, Ванда Ландовска, Густав Леонхардт). Мы не знаем, действительно ли именно так играли в эпоху К.Ф.Э. Баха, Моцарта, Бетховена, или же это только лишь

наши представления об исполнительских обычаях прошлого. Но ясно, что современные интерпретации так или иначе преломляются сквозь призму нашего времени. Наше знание исторической перспективы можно определить как канву преемственности. И более того, такая преемственность проецируется на встречающий мироощущений наших современников и представителей переходной послебарочной эпохи второй половины XVIII — раннего XIX веков, что по первому взгляду кажется парадоксом. Есть тут еще один примечательный аспект, свойственный современному восприятию музыки прошлых эпох: включенность в актуальные смыслы нашей эпохи.

В этом очерке сосредоточим внимание на таких разных исполнительских явлениях, как **искусство Андреаса Штайера, Михаила Плетнева, Алексея Любимова**. Их исполнительские почерки выражают тот исторический казус, о котором в связи со сменой эпох писал Михаил Бахтин: *«Сначала — отклонение от нормы, затем — проблематичность самой нормы».* Такой эпохой перемен было время, когда на смену барочным музыкально-стилевым обычаям приходят «сентиментализм», движение «Sturm und Drang», предвещающие рождение романтической эры.

Как мы помним, Александр Михайлов рассуждал в связи с новыми веяниями послебарочной эпохи: *«Вся эта эпоха — творчески необычайно богатая, вся она глубоко кризисная, так как ей буквально не на что опереться: все рушится, движется, скользит, устранивается, как может и как умеет. То, что наступит при разрушении риторической*

системы, — это не сразу же новый порядок и новое основание, но состоящие хаоса».

Имеет ли умозаключение Михайлова отношение к клавирной музыке венских классиков? Скорее, в творчестве Моцарта, Гайдна, раннего Бетховена уже присутствуют «новый порядок и новое основание». Однако родословное древо клавирных сочинений и авторских исполнений венских классиков коренится в эпохе сентиментализма и штюрмерства. И в первую очередь это касается тех исполнительских традиций, которые были свойственны младшим современникам «гамбургского» Баха.

Обратим внимание на высказывание **Андреаса Штайера**¹: «Кто, черт возьми, может быть достаточно смелым, чтобы добавить к произведениям гения что-то „от себя“? Разве термин „классический“ не является синонимом совершенства в последней инстанции? Многие сочинения Моцарта дошли до нас в нескольких, в основе своей почти идентичных версиях, но различных по характеру и количеству орнаментов, и это показывает, что импровизация для него никогда не была далека. Наши мучительные бдения над нотным текстом с целью соблюсти верность авторскому оригиналу не сослужат добрую службу музыке Моцарта. Возможно, он нашел бы наш способ игры безвкусным и скучным. Мы слишком далеки от музыкальной практики XVIII века, чтобы судить о том, что

Моцарт расценивал недостаточным или утрированным в использовании украшений. В любом случае, сегодня мы не должны доверять той Новой Объективности, провозглашающей: „Украшение — это преступление“».

В доказательство своей идеи Штайер записывает CD² с тремя моцартовскими сонатами. Перед нами документ «нового штюрмерства» и одновременно вызов обыкновительским представлениям о том, «что можно и нельзя» в исполнении Моцарта. Расширение границ установленного, общепринятого уже в том, как Штайер свободно вторгается в моцартовские уртексты: он не только использует широкий спектр мелизматики, но и дополняет (*sic!*) Моцарта «соавторскими» привнесениями.

Как правило, при повторах тематизма Штайер обогащает его вольными украшениями, что вполне соответствовало бы исполнительским традициям времен Моцарта, если бы не та провокативная отвага, с которой наш современник трактует эти традиции. Так, в *Allegro moderato* C-dur'ной сонаты (KV. 330) привнесены фактурные трансформации оригинала за счет новых виртуозных пассажей, и практически во всех сонатах присутствует избыток дополнительных форшлагов, группетто, фиоритур — своего рода свободная аранжировка хорошо известного. «Аранжировкой» можно назвать и неожиданные контрасты динамики, остроумные подмены ожидаемого неожиданным в финальном *Allegretto* этой же сонаты. Таковы как бы немотивированные сопоставления открытых и закрытых демпферов, имитирующих рельефные эффекты педальности и беспедальности, или бескомпромиссные динамические, штриховые,

тембровые противопоставления в *Allegro F-dur'*ной сонаты (KV. 332). *Andante grazioso* сонаты A-dur (KV. 331), где в последней вариации акцентная активность ритма еще более подчеркивает бескомпромиссность штриховых контрастов. Избегание прямых линий, частые смены регистровой и динамической окраски, контрасты динамики присутствуют и в *Menuetto* этой же сонаты. А финальный марш *Alla turca* — это уже соавторство в прямом смысле слова: штайеровские фактурные вольности, смелые крутые «повороты» динамики, резкие смены темпов приводят к итоговому головокружительному *prestissimo*.

Как сентименталистский остроты среди штюрмерских отваги и вызова воспринимается *Adagio* сонаты F-dur (K. 332). В чувствительных преувеличениях интонаций-вздохов, в капризно изломанной импровизационности нельзя не услышать явную иронию штюрмера. Однако в виртуозных искрометных каскадах, в острых штрихах *non legato*, *staccato*, сдобренных акцентностью, финального *Allegro assai* вновь возвращается азарт рокера-штюрмера. Ритмы штайеровского Моцарта — это уже едва ли не рок-музыка: ударность, рельефная подчеркнутость сильных долей — это ведь и есть тот «натиск» (*Drang*) современного рокера, с озорством мчащегося по скоростным автомагистралям. Собственно, это и есть современный образ «*Sturm und Drang*». Такого Штайера мы слышим не только в Моцарте, но и в «гамбургском» Бахе, в «Диабелли-вариациях» Бетховена. Во всем игра в нештюрмерские парадоксы, во всем новая характерность, разбивающая привычные трафареты. Принцип Штайера — творческая игра фантазии, основанная на идее тотального *risoluto*.

Наверное, Штайера можно было бы назвать Жаном Полем

¹ Андреас Штайер — один из наиболее известных и авторитетных исполнителей-аутентистов наших дней. Начав исполнительскую деятельность в качестве клавишника ансамбля *Musica Antiqua Koln* (1983), с 1986 года Штайер занимается преимущественно сольным и ансамблевым музицированием на исторических клавиринах и пианофорте. Среди его партнеров Кристоф Прегардиен, Анне Софи фон Оттер, Алексей Любимов. Многочисленные CD с записями ансамблевых и сольных сочинений И. С. Баха и его сыновей, Д. Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Шуберта, Шумана, исполненные на исторических инструментах, были неоднократно удостоены высоких международных премий. Штайер является также автором статей об аутентичном исполнительстве.

² Mozart. Piano sonatas. Andreas Staier (fortepiano after Anton Walter). Harmonia mundi, HMC901856 © 2005.



Андреас Штайер



Михаил Плетнев



Алексей Любимов

за клавиром. Немецкого писателя-преромантика, рьяного поклонника поздней прозы Жан-Жака Руссо часто упрекали в беспорядочном характере (хаотичности) и структурной непоследовательности его романов, в частности, в знаменитом сочинении «Озорные годы». Той же предумышленной «непоследовательностью» отмечены и формально-звуковые конструкции Штайера. Но обоих мыслителей объединяет, конечно, не столько это, сколько общий для немецкий штюрмеров XIX и XXI веков дух иронии и свободомыслия.

Как пишет **Алексей Любимов**, «я долго искал „своего“ Моцарта, примерялся к его стилю, чтобы он был не „сахарный“, свободный от клише. В какой-то момент мне показалось, что нашел то, что надо делать в Моцарте. Чем дальше, тем больше я тяготею к его „диссонирующим“, проблематичным вещам. Я старался найти равновесие между квази-импровизационной спонтанностью и одновременно четким следованием всем элементам формы. Как только эта взаимосвязь появилась, мне сразу стало ясно, что надо

делать. Очень живая, тонко нюансированная интонационность явилась здесь для меня точкой отчета, примиряющей эмоциональность и аналитику».

В исполнительской концепции Любимова чувство и *ratio* образуют нерасторжимый синтез³. В *Molto allegro* сонаты *c-moll* (KV 457) идея спонтанности осуществляется Любимовым на микро-уровне выразительных средств: гибкая артикуляция, капризно изломанные нюансы *accelerando* и *ritardando*, непредугаданные легкие «тени» динамики — такова экспрессия вопрошений и ответов с их моментальными «словами», «восклицаниями», «уходами». Сентименталистская аура сиюминутно переменных чувствований в *Molto allegro* продолжается и во второй части сонаты (*Adagio*), где мерцающая приглушенность клавирной сонорике достигается Любимовым с помощью левой педали пианофорте.

³ Мы ориентируемся преимущественно на издание CD-бокса «Mozart: Complete Sonatas for Fortepiano. Alexei Lubimov (piano forte) by Christopher Clark based on a model by Anton Waiter» // Erato 9029563458 © 2018 (переиздание, первое издание 1991).

Краткие замирания на паузах выражают конфликтность переменчивых настроений. Этот прием становится чем-то вроде *motto* любимовского исполнительского лексикона: он используется Любимовым практически во всех его интерпретациях моцартовских сочинений. Назовем, к примеру, *Allegro g-moll* (KV 312); но особенно Фантазию *c-moll* (KV 396), исполненную на «Дягилевском фестивале» в 2019 году, — пожалуй, это идеальный случай любимовской квази-импровизационности, когда «ожидаемое» оборачивается «непредсказуемым», когда угасания фраз соседствуют с выразительными динамическими подъемами-*subito*, а свободная агогика отражает переливчатую игру мерцающих сиюминутных чувств. В исполнении Фантазии Любимов ставит особый смысловой акцент не столько на ожидаемом драматизме повествования, сколько на противопоставлении патетики и созерцательной меланхолии. Выпуклая декламационность интонаций, экспрессивные контрасты тембров, регистров в оправдах классицистской



Каспар Давид Фридрих. Двое мужчин, созерцающих луну. 1819-1820

уравновешенности форм действительно образуют внутренне непротиворечивое единство «эмоциональности и аналитики» (о чем говорит Любимов). В его прочтении Фантазии повествовательная экспрессия с ее «чувствительной» патетикой и неожиданными разломами классицистской стройности словно разрушает условные очертания моцартовских звуковых архитектур. Это как в живописи предромантика Юбера Робера: в его фантастических пейзажах античная архитектура предстает в виде руин — это уже скорее воспоминания об античности, миражи классической древности.

Надо, однако, заметить, что в крайних, «моторных» частях сонат Любимов вроде бы придерживается традиционной трактовки. Так, устремленное движение,

ясный свет, стилизованная наивность образов в *Allegro* сонаты C-dur (KV 545) продолжится в безостановочности пульса *Allegro* сонаты B-dur (KV 570), где постоянство рационально выстроенного разрабочного движения эффектно корреспондирует с гибкой переменностью гармонического рисунка, а в третьей части этой же сонаты, как и в финале D-dur'ной сонаты (KV 576), вновь напомнят о себе формальная стройность и моцартианская открытость невозмутимому свету и ясности дня.

Ровность активного, ритмически подчеркнутого стремительного темпа создают настроения безмятежности в первых частях B-dur'ной (KV 333) и F-dur'ной (KV 533/494), ряда других сонат — перед нами проносятся образы-маски, за которыми сокрыты вторые смыслы. И концепция Любимова не была бы столь

интересной, если бы не снятия этих смысловых покровов. Так, в среднем, минорном эпизоде финала (*Rondo Allegretto*) F-dur'ной сонаты сумрачная приглушенность тембра образует сонорный контраст, ставящий под вопрос безмятежную лучезарность рефренов; также вопросом Любимов завершает данный сонатный цикл.

«Double-jeu» («Двойная игра») классицистских масок и сентименталистской задушевности — вообще излюбленный драматургический принцип именно любимовского Моцарта. Как правило, альтернативные смыслы Любимов раскрывает в медленных — «субъективных» — частях сонат. Вторжения диссонансов, блуждания минора-мажора в секвенцированных восхождениях (в *Andante* сонаты KV 533/494), смена тембровой окраски, создающей субтильно-приглушенную атмосферу (в репризе *Andante* сонаты KV 545), эффекты сонорных эхо (в *Adagio* B-dur'ной сонаты, KV 570), засурдиненные звучания в синтезе с открытыми демпферами (в *Adagio* D-dur'ной сонаты, KV 576)... За «аналитической» огранкой форм сокрыта хрупкость чувств — ностальгических, «дальних», отстраненных от моцартовской ли? нашей ли? реальности. У Любимова это суть острова «сентименталистской» субъективности, преподанные в рамках «классицистской» стилизации; свобода импровизационного высказывания ограничена Любимовым по законам точно выверенной логики формостроения. И еще одна невольная возникающая ассоциация — цветная гравюра младшего современника Моцарта, английского визионера-мистика Уильяма Блейка, на которой изображен демиург, сотворяющий вселенную с помощью гигантского космического мерла.

Любимов как бы следует за объективной данностью моцартовского



Моцарт. Портрет работы П. Шворера, гравировка П. Барфуса

чувства, и кажется, что отменно рассчитанная логика развития музыкальной экспрессии преобладает над субъективным чувствованием. Однако за границами формообразующей стройности трудно не услышать и любимовский — глубоко личностный! — комментарий к нарративу венского классика.

Вместе с тем его моцартовская интерпретация воспринимается как более свободная по сравнению с академическими — «классицистскими» *par excellence* — прочтениями мастеров недавнего прошлого. Достаточно назвать образцовые интерпретации Моцарта Вальтером Гизекингом, осуществленные в 1951–1955 годы.

Пиетет немецкого пианиста перед моцартовским «классицизмом» граничит с ригоризмом, по сути исключая какие-либо интерпретаторские «вольности».

Постоянства темпов, отмеренность динамики, точность преимущественно нон-легатных исполнительских штрихов гизекинговских прочтений — вот те истоки «моцартовского стиля», ставших в дальнейшей истории исполнительского искусства ориентиром для «заклишированных» интерпретаций второй половины XX века, о чем как раз и говорит Любимов: *«Есть, по-видимому, определенные нормы и их лимиты, когда сочинения традиционного концертного репертуара, многократно игранные и переигранные, больше не способны отдать исполнителю свою креативную энергию — их интерпретационная емкость исчерпывается. Это привело не столько к культу гипотетического „совершенства“, сколько к неким суммированным, заклишированным интерпретациям».*

Сегодня в игре **Михаила Плетнева** нет того прежнего максимализма, свойственного интерпретациям 1980-х — ранних 1990-х годов. Но и в наши дни узнаваемы плетневские суховатая отчетливость звука, подчеркнутая рельефность формы и тот артистический интеллектуализм, который приводил в восторг одних и отторгал других. Однако с годами пианистическая палитра Плетнева обрела иные окраски: острейшая экспрессия каждой фразы, каждого «слова», сам характер звуковой нюансировки будто вышли из интуитивных пространств неуловимого чувства. Таков его Моцарт⁴.

Когда Плетнев играет Моцарта, звучание рояля порой даже удивляет аскетичностью тембров; ясная звуковая атмосфера подчеркивается предельно экономным использованием педалей, та же экономия в использовании динамики; лаконизм проявляется даже во внешней манере пианиста, в собранных и точных движениях его рук. Кажется, что в момент игры Плетнев «исследует» звучащую ткань и делает это безукоризненно: высвечиваются все до мельчайших деталей нюансы фактурных сплетений, в слушательском сознании вырисовывается логика штриховых, динамических, формальных пропорций.

В то же время в игре Плетнева присутствует и нечто иное, выходящее за пределы *ratio*. Ведь буквально рядом с почти беспедальной декламационностью присутствуют педальные «туманности», «зыбкости», обволакивающие мелодические интонации и создающие особую ауру неоднозначности и загадки (показательны, к примеру, разработка в первой части *C-dur*’ной сонаты, в *Menuetto A-dur*’ной сонаты, К. 331). Вот он, этот странный

⁴ Мы опираемся преимущественно на CD «Mikhail Pletnev. W. A. Mozart. Piano Sonatas / Deutsche Grammophon GmbH. Hamburg, 2006» (на CD представлены сонаты KV 330, KV 331, KV 332, KV 457). А также на некоторые исполнения, фигурирующие на YouTube.



Каспар Давид Фридрих. Странник над туманным морем. 1818

феномен плетневского прочтения Моцарта: точность и импровизационность, рациональность и смутная фантазийность.

Как-то на мой вопрос об интуитивном и рациональном началах в искусстве интерпретации Михаил Плетнев ответил: *«Благодаря интуиции — давайте назовем ее даром художественного провидения — человек может достигнуть большего в искусстве, нежели карабкаясь только лишь по горе специальных знаний и опыта. Примеров, подтверждающих мою мысль, достаточно много. Особенно в музыке. Но, полагаю, вопрос надо бы ставить несколько иначе. Почему или одно, или другое? (А ведь, к сожалению, именно так и подходят обычно к проблеме, о которой мы говорим.) Почему бы не интуиция плюс умение рациональным путем постигнуть творческую задачу? Хуже от такого сочетания*

никак не будет. Знания и логические размышления придадут интуиции силу, остроту, поднимают ее на более высокую ступень. Если человек тонко чувствует искусство и одновременно обладает способностью к глубоким аналитическим операциям, он уйдет дальше в творчестве, чем тот, кто полагается только на чутье».

Вроде бы мысль Плетнева непосредственно перекликается с артистической позицией Любимова, который, как мы помним, тоже говорит о примирении интуитивной эмоциональности и аналитики. Но как, однако, различны их прочтения Моцарта!

Понять «казус Плетнева» нам поможет историческая аналогия, а точнее — параллель с поздним творением Жан-Жака Руссо. В своем последнем литературномopusе «Записки одинокого мечтателя»

(1778) Руссо подвергает свой былой пафос просветительского *ratio* глубочайшему скепсису. Смятение и остракизм слышны в его словах: *«Все, что вне меня, — отныне чуждо мне. Отдадимся же целиком отраде собеседования с собственной душой».* Теперь Руссо высказывает мысль о приоритете «чувства», влияющего на «правила»: *«Я почти не действовал по правилам или не слишком следовал в чем бы то ни было иным правилам, кроме побуждений своей природы».* А далее он пишет: *«Я сделал прыжок из яви в сон».*

Сентенция Руссо могли бы быть адресована искусству Плетнева наших дней.

В интерпретациях Моцарта Плетнев словно отвращен от яви дня. Его альтернатива — пребывание в ночных иллюзиях сна. Ностальгия по былой, утраченной нами красоте, и вместе с тем рефлексия об иных, трансцендентных реальностях, меланхолическая тоска по ним — все это образует некую эстетическую общность плетневского чувствования с идеями сентиментализма XVIII века.

Балансирование на грани тонкого медитативного чувства, исповедальности, глубинной погруженности в свое персональное «я» — вообще неизменные свойства современного искусства Плетнева. Его прочтения Моцарта последних лет можно расценивать как квинтэссенцию этих свойств.

Агогическая гибкость и интонационная экспрессия в плетневском Моцарте словно опровергают мерность пульсации, привычную во множестве интерпретаций других пианистов. Принцип Плетнева «от противного» — логика субъективной свободы. Именно так были преподаны сонаты Es-dur, KV 282 и C-dur, KV 330 в концертном исполнении Плетнева (Москва, Филармония-2; 12.10.2019). Узнаваемо плетневские непредсказуемые *rubato*, *ritardando*, уходы в тихие звучания разбивают



Уильям Блейк. Творец вселенной. 1794

идиомы пресловутой классицистской ясности. (Таковы у Плетнева Адажио *h-moll* К. 540, Фантазия *c-moll*, KV. 396) Нельзя пройти мимо излюбленных и часто встречающихся в игре Плетнева динамически вершинных начал фраз с их последующими долгими угасаниями, истаиваниями (как например, в *Adagio* сонат *F-dur*, KV. 332, *c-moll*, KV. 457). На нашем слуху вырисовываются тончайшие абрисы неоднозначных, мерцающих, переливчатых чувств. Но излучения красоты звуковых образов у Плетнева смутны, флюидны, они ускользают, гаснут, словно ночные видения. И опять живописные ассоциации. Атмосфера плетневско-моцартовских (*sic!*) звуковых образов удивительно близка «ночной» живописи ранних немецких романтиков-мистиков Каспара Давида Фридриха или Карла Густава Каруса. «Сентиментализм»

Плетнева, по сути, уже в преддверии романтизма — потаенного, мечтательного, меланхоличного.

Исполнительские лексиконы столь разных Штайера, Любимова, Плетнева выражают художественный принцип, кажущийся в системе привычных норм «странным», «непривычным», расходящимся с общепринятыми обычаями.

Чтобы объяснить артистические демарши столь несхожих артистов нашего времени, вспомним слова Михайлова о «состоянии хаоса» как примете переходной послебарочной эпохи. Но переходна и наша постмодернистская эпоха. Каждый из нас может предчувствовать угрозу хаотичного натиска урбанистической современности. И каждый находит свою духовную альтернативу, о чем свидетельствуют и артистические концепции, занимавшие наше внимание.

В этом смысле уход в субъективное мироощущение — это не только артистическое *credo* Плетнева, это еще и метафорическое иносказание, понятное человеку XXI века. «Неосентименталистские» интерпретации Плетнева зовут чуткого слушателя к стремлению постичь необъятную проблему души — проблему в нашем «хаотичном сегодня» более актуальную, чем во времена Моцарта.

О такой же метафоричности можно говорить и в связи с гайдновскими интерпретациями Тома Бегина⁵. Если прочтения Моцарта Любимовым предлагают слушателю картину образов, более тяготеющую к отвлеченной интерпретации, за которой концепт хаотизма опосредован и как бы завуалирован подчеркнута «аутентичной» стилизацией, то «новое штурмерство» Бегина или Штайера, как в свое время было у Клопштока, выражает «состояние хаоса» во всей своей ироничной бескомпромиссности. Но только это «хаос» именно нашей, постмодернистской реальности.

Как известно, Жиль Делез, Феликс Гваттари, другие философы позднего XX века вводят одно из ключевых понятий философии постмодернизма, символизирующее состояние современного мира, в котором, согласно авторам, былая упорядоченность и иерархичность социального, культурного «космоса» вытесняется более не сводимым к единству «хаосмосом». И мы можем говорить, что смутность настроений современного мира и парадоксальность моцартовских интерпретаций Штайера, Плетнева или Любимова — величины адекватные.

В следующем очерке на материале интерпретаций Бетховена мы, среди других вопросов, еще вернемся к хаосмосу современности и его творческим альтернативам. ■

⁵ О парадоксальных «штурмерских» интерпретациях Тома Бегина шла речь в нашем первом очерке.

Эпистолярная юбилейная



Григорий Соколов во время визита в Финляндию (1967): вместе с дирижером Стивеном Портманом осматривает двигатель автомобиля

Предлагаемая читателю публикация несет в себе черты единичности. Переживший два года тому назад 90-летний юбилей Михаил Бялик поздравляет с 70-летием Григория Соколова. Это первая необычная особенность публикации. Вторая необычность — форма, а точнее — жанр поздравления. Письмо. Адресованное словно двум персонажам: старому другу из прошлого и великому артисту. Наконец, третья необычность. Она — в авторе и адресате послания. Оба принадлежат к фигурам, запечатленным историей музыкальной культуры в значении представителей высшего слоя художественной элиты.

Письмо Михаила Бялика — это размышления о природе личности и артистического дарования Григория Соколова и одновременно — воспоминания о давних и не столь давних встречах с искусством пианиста, завоевавшего мировое признание. Жанр письма определяет особый тон повествования, несущий в себе оттенок лирического признания. Это особая, «интеллектуальная лирика», рожденная слиянием восторженной приподнятости чувства и строгой ясности аналитического взгляда. Михаил Бялик — мастер критической мысли, обладающий даром слышания потайных смысловых значений, таящихся в глубинах музыкальной интонации. Его суждения реально влияли на ход суммарного творческого процесса и в сфере композиции, и в сфере исполнительства. Он наблюдал взрастание и становление феномена по имени Григорий Соколов, и в письме его ясно высвечивается характер не только пишущего, но и характера адресата.

Редакция журнала сочла возможным опубликование письма, соединившего знаки глубоко личного обращения и яркую интеллектуальную энергию, адресованную всем. Суммарное содержание послания Бялика позволяет определить его как «открытое письмо» — особый жанр музыкально-критического эссе.



Профессор Михаил Бялик

Дорогой, любимый Гриша!
 Неужели Вам 70?.. Сердечно поздравляя Вас с прекрасным юбилеем, я думаю о том, как изменились наши представления о возрасте. Еще полстолетия назад 70-летних справедливо считали стариками, ибо короче был людской век — ни мои родители, ни Ваши до старости не дожили. Нынче 70 — начало нового, высшего расцвета личности, предельного раскрытия ее креативных возможностей. Вы сегодняшний подтверждаете это убедительней всех. Многие — и я тоже — почитают Вас величайшим пианистом эпохи. Ваше искусство и в молодые

годы поражаало совершенством и психологической пронизательностью. Интерпретировать тот или иной композиторский опус лучше, казалось, невозможно. Но, слушая Вас сейчас, не устаешь поражаться: какие еще невероятные глубины в том, что составляет суть человека и мироздания, Вам открываются в музыке! Мы, слушатели, ощущаем новизну ваших прозрений особенно полно, когда Вы, спустя какой-то срок, возвращаетесь к сочинениям, которые исполняли раньше. Путь познания, приближения к истине нелегко для художника: его жизненный опыт включает в себя не только

счастье любви, но и горечь разочарований, боль утрат. Многие под Вашими пальцами звучит для меня теперь более печально, чем раньше. Но Вы сами выбрали этот путь, и я желаю Вам еще много-много лет подниматься по нему к неизведанным высотам.

Немного осталось людей, которые, как я, хранят память о Вас юном и о людях, способствовавших Вашему становлению. Конечно, помню я и Ваше ироническое замечание по поводу мемуаристов, пишущих больше о себе, нежели о том, кого вспоминают. Больше — это, конечно, нехорошо, но субъективный взгляд на происходившее неизбежен, это — особенность жанра. Опасаюсь, что лишённые субъективности воспоминания (если таковые вообще возможны) окажутся менее интересными. Итак, в памяти моей возникает небольшая, но уже, слава богу, отдельная квартира в Московском районе, неподалеку от завода «Электросила», сплошь увешанная виртуозно выполненными Вами моделями аэропланов. С энциклопедической основательностью и детской уверенностью, что для другого эти предметы так же важны, интересны, как для Вас, Вы готовы были рассказывать об особенностях конструкции и эксплуатации каждого из самолетов, уносясь при этом в заоблачную даль от уже выбранной Вами музыкальной колеи. Детскую доверчивость, открытость, непредвзятость я ощущаю порой и сейчас, беседуя с Вами, слушая Вашу игру, и радуюсь, что, обретя высшую мудрость, Вы эти качества тоже сохранили.

Я не ездил в Москву на конкурс Чайковского, потому что, как и Вы, не люблю конкурсы. В тех немногочисленных случаях, когда мне пришлось присутствовать на них в качестве члена жюри, я возвращался домой больным из-за несправедливости принятых решений



и сочувствия одаренным молодым людям — а это были все участники состязаний, кроме одного, победителя (получивший вторую премию уже считал себя обделенным). К счастью, на этот раз решение международного жюри во главе с Э. Г. Гилельсом, ощутившим родственность Вашей творческой натуры со своей собственной, было справедливым. Так считали, однако, далеко не все. Мои «коллежанки» (воспользуюсь словом из родственных славянских языков) по газете «Советская культура» позволили себе неблагоприятные выпады против Вас. Ваши славные родители тогда приехали ко мне домой, на Васильевский Остров, не на шутку встревоженные: как урезонить зарвавшихся рецензенток? Для беспокорства имелись основания. Все тогдашние газеты были органом чего-то — райкома, горкома, обкома партии, «Советская культура» же — органом самого ЦК! Поскольку из каждой статьи упомянутые в ней ведомства обязаны были сделать «практические оргвыводы», эти органы, особенно самый главный из них, могли причинить большой вред (что создавало и для нас, пишущих, серьезные трудности, побуждая быть крайне осмотрительными). Я, как мог, старался успокоить гостей, пообещав поговорить с редактором отдела (что и выполнил),

но все и так закончилось благополучно. Самым же для меня утешительным оказалось то, что Вы на всю эту суету не обратили ни малейшего внимания.

Сойдясь с Вами после конкурса, я думал, что смогу быть Вам в чем-то полезен: введу Вас в композиторский круг, рекомендую чьи-то сочинения, предоставлю нужную информацию. Очень скоро я понял, что моя помощь Вам вовсе не нужна: все о том, что Вас интересует, Вы знаете, все уже систематизировано по разработанной Вами системе ценностей. Ведь Вы тогда еще лишь начинали гастролировать, не бывали за рубежом. Проводя большую

П. С. Столярского, обращенные к родителям, осаждавшим его просьбами оценить способности их чада: «Что вы хотите? Обыкновенный гениальный ребенок!».

Мне довелось знать Ваших мудрых учителей Лию Ильиничну Зелихман, заложившую в консерваторской десятилетке прочный фундамент Вашего музыкального образования, и ее мужа, Моисея Яковлевича Хальфина, руководившего возведением его надземной части в годы Вашей учебы в консерватории и аспирантуре. Мудрость их состояла в том, что они с огромным уважением отнеслись к индивидуальному складу Вашего ума



Миша Дихтер, Эмиль Гилельс и Григорий Соколов, 1966 год

часть дня за роялем, Вы, однако же, познавали иноземные города, их географическое положение, транспорт, ведущий к ним и функционирующий внутри них, знали, каковы их главные музеи и что необходимо в них обозреть. Каким образом, с помощью каких флюид становилось все это Вам известно и прочно закреплялось в памяти? На это и сейчас у меня нет ответа. Могу лишь повторить слова легендарного

и таланта и никогда не пытались переделать Вас. Все их педагогические усилия сводились к тому, чтобы, постигнув уникальную природу Вашего дарования, облегчить Вам через опыт, накопленный человечеством и ими самими, решение тех максимальных задач, которые Вы с самого начала перед собой ставили. Примечательно, что Вы сами, занявшись преподавательской деятельностью в своей alma

mater и, по внешним показателям, успешно ее осуществлявший (студенты из разных стран ломились к Вам в класс!), в какой-то момент, к недоумению и огорчению многих, покинули престижный профессорский пост. Произошло это, я полагаю, потому, что, будучи по натуре своей идеальным олицетворением человеческого свойства, именуемого перфекционизмом, Вы попросту терялись, не обнаружив его у большей части подопечных.

Гриша, милый, я думаю, нынешнее всемирное бедствие из-за распространения коронавируса не заслонило в Вашей памяти иной, локальной, но тоже страшной катастрофы, в эпицентре которой мы с Вами очутились в далеком 1977 году? Я веду речь о самом крупном в Европе XX века землетрясении, происшедшем в Румынии 4 марта — его сильные толчки ощущались даже в нашем Ленинграде

(вот такое локальное событие!). Вы находились в Бухаресте на гастролях. Я же, вместе с председателем Сибирской композиторской организации, давним моим приятелем Аскольдом Муровым в то утро прилетел из Москвы представлять Союз советских композиторов на пленуме Союза румынских композиторов, успев накануне вечером в столице послушать в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко одну из любимых моих опер, «Манон» Массне. Встретившая нас в аэропорту любезная переводчица сообщила, что пленум открывается завтра, а на сегодняшний вечер у нее есть для нас билеты в Оперу — на «Манон» Массне. «Ну, — сказал я, — достала меня эта прелестная соблазнительница, всем приносящая несчастье!». Но сравнить оба спектакля было интересно, и после экскурсии по городу мы отправились в Оперу, размещавшуюся

в массивном здании, выстроенном по образцу советского дворца культуры. Прогуливаясь в последнем антракте по фойе, мы, вдруг расслышав в нараставшем шуме многократно повторяющееся слово tremo, tremo, сообразили, что это значит землетрясение. И в ту же секунду всю массу людей бросило на несколько метров в одну сторону, потом в другую, и это повторялось раз пять. Я ждал, что здание сейчас рухнет, думал о своей семье и дивился, что не испытываю страха. Через минуту толчки прекратились, и тотчас во всем городе вырубил свет — чтобы избежать возгораний. Интеллигентные люди пропускали друг друга вперед, благодаря чему мы быстро отыскали в темноте свои пальто и отправились в гостиницу. Не забыть, как под сломом белой пыли разрушенных домов мчались на бешеной скорости, не обращая внимания на красный свет, сотни автомобилей. В отель нас не





© Mary Slepikova / DG

пустили: в стене возникла трещина. Нам объяснили, как попасть в наше посольство, и мы пошли через весь город, встречая по пути развалины многоэтажных домов, под которыми были погребены люди. В тот вечер в Бухаресте погибло около 1,5 тысяч человек.

В посольстве собралась изрядная группа «командированных», и я ожидал, что с минуты на минуту появиться Вы. Но этого не произошло. Где и как искать Вас, я себе не представлял (ведь мобильных тогда еще не было). О царившей в дипломатическом учреждении атмосфере махрового советского хамства по отношению к соотечественникам мне не хочется вспоминать: в какое сравнение эта беда шла с тем, что творилось вокруг! Оказавшись у коммутатора, я услышал звонок, рубленный ответ служивого: «Никого

тут нет. Ничего не знаю. Я не обязан вступать с вами в разговор» и резкий звук со злобой брошенной трубки. Нам объявили, что авиасообщение прервано. Боялись повторения подземных толчков, но этого, к счастью, не произошло. Двое суток мы провели в учебной комнате для детей сотрудников посольства, где на полу расстелили газеты, на которых и спали. А затем нам сообщили, что авиасвязь с Москвой восстановлена, и мы отправились на аэровокзал. Здесь, наконец, мы с Вами встретились и вместе улетели домой. В самолете друг другу рассказывали о прожитом и пережитом в эти дни. Я узнал, что, когда из-за землетрясения был прерван концерт, Вы сразу же устремились в аэропорт, надеясь, что удастся улететь на родину. Насчет авиарейса ничего не было известно, и Вы, не теряя времени,

заказали международный разговор с Питером. Ожидая, пока Вам его предоставят, Вы попросили телефонистку соединить Вас с посольством СССР, надеясь что-то узнать обо мне и, если ответ будет позитивным, сообщить о нем в Ленинград. Если бы мерзавец-чинуша спросил у меня, стоявшего рядом, как моя фамилия, мои жена и дочь не сходили бы с ума, безуспешно пытаясь в течение нескольких дней добиться каких-либо сведений от министерства иностранных дел. Пусть принятая тогда Вами, Гришенька, попытка не увенчалась успехом, трогательное проявление Вашей удивительной человечности глубоко впечатлило меня. Как видите, я до сих пор с благодарностью вспоминаю об этом эпизоде.

Едва прибыли мы в Москву, как Вы, опытный уже путешественник,

никого ни о чем не спрашивая, устремились к переговорному пункту, чтобы позвонить Инне, а я следом за Вами позвонил своей Ире. Инну я знал по нашему сотрудничеству в консерватории, начавшемуся задолго до того, как Вы с нею решили соединить свои судьбы. Мы постоянно говорили о Вас, но лишь теперь, когда Вы стали звонить ей, я задумался, сколь важным в Вашей жизни человеком она стала. На самом же деле, лишь недавно, после ее ухода в иной мир, когда так пронзительно прозвучали для всех ее стихи, дивные по смыслу (все они о любви, о Вас) и изысканности слога, я понял, какой значительной творческой личностью, каким мощным источником вдохновения для Вас она была.

Вспоминая сегодня людей, которые связывали нас с Вами, я просто не могу не назвать еще одно имя — человека, который, к счастью, здравствует и предан Вам необычайно. «Вслед за гениями, — писал Шуман, — идут те, кто их понимает». С Вашим импресарио и близким другом Франко Паноццо мне удастся поговорить лишь несколько минут тогда, когда он сопровождает Вас в концертной поездке. Но и этого достаточно для того, чтобы удостовериться: он знает и понимает Вас, как немногие. Он и сам — пианист, умеющий справедливо судить, кто есть кто в музыке. Обаятельный, легкий в общении, он, в то же время, обладает деловой хваткой, решительностью, волей. В Верону, где он живет, где находится его агентство, в свое время перебрались и Вы с Инной. Те полгода, что Вы готовите новую программу, его попечениями для Вас созданы максимально комфортные условия — никто и ничто не должно отвлекать Вас от главного дела жизни. В следующие полгода, когда Вы делитесь любимой музыкой с людьми, концертируя, главным образом, в городах

Европы, включая родной Санкт-Петербург, где Вас всегда ждут с таким нетерпением, тоже все — под его контролем. Строго соблюдается прописанное в договоре требование: на протяжении трех дней Вы репетируете в зале, сживаясь с ним, познаете тайны инструмента, который именуется своим партнером, — пока в концерте у слушателей не возникнет ощущения, что Вы играете на нем всю жизнь. Спасибо Вам за то, что, посещая каждой весной Гамбург, разрешаете мне присутствовать на репетициях в старом, хорошо Вам знакомом зале Laeiszhalle. Я очень люблю наблюдать, как из нескольких роялей Вы выбираете тот, что более остальных подходит для исполняемой программы. Порой Вы спрашиваете у меня и Геррита Гланера, представителя фирмы Steinway, какой из инструментов, в каком месте сцены поставленный, звучит, по мнению каждого из нас, лучше, — спрашиваете для того, чтобы утвердиться в принятом Вами решении. Если в каком-то из городов указанных в договоре особых — а, с Вашей точки зрения, элементарно необходимых — условий Вам предоставить не могут (как, например, в Москве), Вы туда попросту не поедете.

Когда задумываешься о Вашей, Гриша, жизни, возникает ощущение, что едва ли не все в ней было заранее predetermined. Вот и Паноццо — то, что Вы 33 года назад из множества импресарио выбрали его, молодого и мало кому известного итальянца, доверив ему свою артистическую судьбу, — еще одно подтверждение высказанного предположения. Он стал успешен и очень знаменит. Но взвалил на свои плечи колоссальную ответственность — перед Вами, музыкальным миром, историей. Со стороны кажется, что он с нею мастерски справляется. Нынче, однако, из-за разразившейся катастрофы

ответственность его многократно увеличивается.

28 апреля в Гамбурге должен был состояться очередной Ваш клавирабенд. Как я ждал его! Увы, вместе со всеми другими концертами, он отменен. Рушатся графики, рушатся судьбы. Главная, однако, самая ответственная задача для Франко — уберечь Вас от жуткого вируса. Очень прошу, соблюдайте строгие меры предосторожности. Это ведь не так трудно: добровольное затворничество для Вас привычно и желанно. В конце концов, оно обернется пользой и для Вас, и для искусства. Когда же кризис минует и человечество столкнется с его последствиями, возникнут новые, трудно представимые сегодня проблемы — экономические, социальные, психологические и пр. — ну, и эстетические тоже. Придется спасать мир. Когда-то великий прорицатель Достоевский произнес слова, ставшие общеизвестными: красота спасет мир. Если он и на этот раз окажется прав, Вам (и, конечно, Паноццо) доведется приложить к тому немалые усилия. Ибо Вы и есть гений чистой красоты. Стоит Вам сесть за рояль, сыграть первые звуки какого-либо классического творения — и каждый присутствующий мысленно (а порой, будучи не в силах сдержаться, и вслух) произносит: «Боже, какая красота!». Есть, конечно, и иная музыка, намеренно некрасивая, изображающая, иногда обличающая мир зла, насилия, безумия. Талантливые образцы этого рода тоже производят сильное впечатление. Но это, очевидно, не Ваша музыка. Я ее, во всяком случае, в Ваших программах никогда не встречал.

Еще раз поздравляю Вас с юбилеем! Дружески обнимаю Вас (конечно, виртуально).

Ваш Михаил БЯЛИК ■

Солист и оппонент

Юрий Каспаров. «Реминисценция»

Проблема использования электронных тембров, компьютера в серьезной академической музыке является проблемой лишь для тех музыкантов, которые не осведомлены о тенденциях в области композиции. В реальности электроника давно и прочно вошла в обиход современного композитора — как в качестве вспомогательного приложения (набор нот, озвучивание партитур), так и в роли непосредственного участника творческого процесса. Но способы ее взаимосвязи с живыми тембрами, роли в создании музыкальной композиции сильно разнятся. В некоторых сочинениях электроника призвана тембрально дополнить акустический инструмент, в некоторых является самостоятельным персонажем звуковой концепции, не допускающим реверансов в сторону традиционного инструментария. Так или иначе, наличие электронных тембров обогащает сонорную сферу сочинения и вызывает неизменный интерес. В этом направлении видится будущее музыкальной композиции, свобода и неограниченность творческих поисков, колоссальные «запасы» новых идей и возможностей. При этом нет необходимости ради авангардной новизны «убивать» искусство эпатажем и демонстративно крушить устои его художественной миссии. И сейчас все больше современных авторов отождествляет будущее музыкального искусства в союзе с электроникой и овладевает этим новым — поистине универсальным — инструментом.



Нам же — исполнителям — нельзя быть в стороне от набирающего силу мейнстрима и вечно наслаждаться привычным комфортом шедевров прошлых эпох. Впереди — новая музыка, новые авторы, новые открытия. Об одном из них рубрика «Репертуар» расскажет сегодня.

Профессор **Юрий Сергеевич Каспаров** — известный по всему миру композитор-новатор, автор многих авангардных, в том числе экспериментальных сочинений. В 1990 году им был создан знаменитый Московский ансамбль современной музыки (МАСМ), а его воспитанники в консерваторском классе сочинения — ныне известные и востребованные композиторы.

В 1993 году Юрий Каспаров создал одно из первых своих электроакустических сочинений — «Реминисценция». О замысле произведения говорит автор: «Композиция подразумевает игру пианиста совместно с так называемой лайф-электроникой, которая базируется на сэмплированных тембрах подготовленного рояля. Таким образом, при прослушивании возникает ощущение игры двух роялей, один из которых „нормальный, живой“, а второй — некий рояль-монстр, которому под силу точное исполнение ритмических структур любой сложности и который „жонглирует“ специфическими фортепианными тембрами с ловкостью, недоступной пресловутому „нормальному,

живому“ пианисту. Как и в большинстве случаев, солист и его оппонент (обычно — оркестр, а в данном случае — лайф-электроника) символизируют Человека в условиях окружающего его Мира — жесткого, враждебного, иногда лояльного, толерантного, существующего реально или преломленного сквозь призму субъективного восприятия».

Юрий Каспаров создает произведение, поражающее идеальностью формы и концептуальной значимостью каждого элемента. В «Реминисценции» нет «лишних» нот, но есть точное следование структуре творческого замысла, безупречно реализованного колоссальной интеллектуальной мощью его автора. Сочинение Каспарова является настоящим кладом для музыкантов, ищущих в музыке не только «настроение», но, главным образом, «содержание». И в этом «Реминисценция» может стать долгим спутником как пианистов, так и теоретиков и коллег-композиторов, для которых оно будет раскрываться постепенно, обнажая все новые грани смыслов.

Мы же не будем превращать наш обзор в научный анализ (которого произведение, несомненно, достойно!) и сосредоточимся на его акустической и эмоциональной стороне.

Принцип взаимодействия фактурно-образных пластов лайф-электроники и солиста вызывает ассоциации с этюдом op.65 № 3 А. Скрябина, в котором образные сферы также взаимовлияют друг на друга и подчас контрастно сопоставляются.

Вопреки «обещанию» автора, лайф-электроника, длительным вступлением которой начинается композиция, не производит впечатления рояля-монстра. И в то же время, в ее звуках, как будто произвольно раскиданных во временном пространстве (а на самом деле точно зафиксированных), видится

некая суперсистема, функционирующая в своем многомерном бытии (*пример 1*). В этой суперсистеме есть своя кодификация — все начальные элементы, состояния и векторы вариантов развития. Однако в ней еще нет главного — души, жизни, согрето-го смысла.

Вступление фортепиано контрастирует не только тембральной естественностью, но и эмоциональностью, которая отсутствует в звучании электроники (*пример 2*). В первом же высказывании фортепиано заключены несколько аффектов. Здесь и призыв, и взрывной протест, и спокойствие. Объединенные в единый импульс контрастные состояния вызывают некоторую «возмущенность» в однородной среде электроники. В партии рояля не ощущается противодействия электронике и ее образу. Скорее — взаимодействие и взаимовлияние. Спокойно и твердо продолжая свой путь, развивая первоначальные тематические элементы, рояль влияет на электронику, партия которой становится более певучей и теряет «пищикатную» остроту. Важным драматургическим элементом в форме является раздел «Meno mosso», в котором электроника обретает протяженную линейность и органично сливается в едином движении и образе с партией фортепиано. В остальных эпизодах, как правило — противопоставления, реакции, контрасты. Но уже в следующем разделе «Tempestoso» рояль буквально взрывается протестной энергетикой, заполняя quasi-кластерными аккордами все тесситурное пространство (*пример 3*). В то же время возникает ощущение, что рояль — и есть первопричина всех аффектов и эмоциональных всплесков, именно он — центр мира, а, собственно, мир (электроника) существует параллельно и является «кругами на воде», возникающими из центра.

Экспрессивное высказывание солиста лишь эпизодически прерывается лаконичными и осторожными репликами электроники. Итог развития эпизода — «реминисценция» длительного вступления электроники, возвращение неуютной и безучастной «среды». Однако ее лик теперь преобразен, а в образе больше энергии и ритмической ясности, он будто стал более «человечен» (Пример 4). При этом эпатажные, «раскиданные» по клавиатуре, диссонансные аккорды партии солиста производят впечатление нервного неприятия случившейся реминисценции. Но ритмическое совпадение и повторность строения структур свидетельствуют скорее о некоем взаимодополняющем единстве в звучании электроники и солиста. Это впечатление находит подтверждение в дальнейшем, когда электроника вновь обретает мелодийность и фактурно сливается с партией рояля. А острые, пищикатные, ритмически «хаотичные» структуры, напомнившие о себе в заключении композиции, словно растворяются в небытии после реплик солиста, оказывающегося в одиночестве на авансцене драматургического действия (*пример 5*). «Окружающий мир» становится более осмысленным, структурированным и оформленным, словно преломленным в живом индивидуальном сознании.

Наше краткое описание — лишь поверхность идей и тонких эмоциональных движений, происходящих в особой сонорной атмосфере, где так не похожие на романтизм интонации, гармонии, тембры складываются в подлинно романтическое творение. И тем более уникальна и ценна для истории искусства «Реминисценция» Юрия Каспарова, что являет совершенно особый лик романтизма нашего — современного и отнюдь не романтического — мира. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пример № 1

Handwritten musical score for Example 1. The score is in 4/4 time with a tempo marking of $(\text{♩} = 60)$. It features eight string staves (T1-T8) and piano accompaniment. The strings play a melodic line with various articulations and dynamics such as *mp*, *mpo*, and *mp*. The piano part provides harmonic support with chords and bass lines, including dynamic markings like *P* and *mp*. The score includes complex rhythmic patterns and slurs.

Пример № 2

Handwritten musical score for Example 2. It features a single string staff (T9) and piano accompaniment. The piano part is more complex, with dynamic markings ranging from *f* to *mf*. The string part has a melodic line with slurs and dynamic markings like *f*. The score includes various rhythmic patterns and articulations.

Пример № 3

Handwritten musical score for Example 3. It is a piano accompaniment score in 4/4 time with a tempo marking of **13** *Tempestoso* ($\text{♩} = 48$). The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, and *f*. It features complex rhythmic patterns, slurs, and articulations. The score includes a 3:2 ratio marking and a 5:4 ratio marking.

репертуар

Пример № 4

Musical score for Example 4, featuring ten staves (T1-T8) and a Piano part. The score is written in a complex, multi-measure format. The top four staves (T1-T4) contain dense, rhythmic patterns. The middle four staves (T5-T8) contain sustained notes and chords, with a dynamic marking of *f* (forte) appearing on T7. The Piano part at the bottom features complex chordal structures and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The score includes various time signatures and dynamic markings, such as *f* and *ff*.

Пример № 5

Musical score for Example 5, featuring four staves (T1-T4) and a Piano part. The score is written in a complex, multi-measure format. The top four staves (T1-T4) contain dense, rhythmic patterns, with dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The Piano part at the bottom features complex chordal structures and a dynamic marking of *sf* (sforzando). The score includes various time signatures and dynamic markings, such as *pp*, *p*, and *sf*.



Николай ЛУГАНСКИЙ: ДИСК В СИ МИНОРЕ

В марте 2020 года на лейбле Harmonia Mundi вышел новый CD Николая Луганского. Его программа (как и в предыдущих альбомах, записанных на этой фирме, — Рахманинов, 2018; Дебюсси, 2018) монографична: фортепианные сочинения Сезара Франка — циклы «Прелюдия, хорал и fuga», «Прелюдия, fuga и вариация», «Прелюдия, ария и финал» и Органный хорал № 2 h-moll. О выборе программы, об органной природе и философских аспектах фортепианной музыки Франка Н. Луганский рассказал журналу «PianoФорум».

— Как сложилась программа для записи диска?

— Издревле я слышал, что для студийной записи лучше выбирать музыку одного композитора, нежели нескольких. Маркетолог рассказал бы об этом лучше. Мне объясняли, правда, я так и не понял, почему, но смирился с этим и теперь почти все записи делаю монографично (если это не live-recording).

С музыкой же Сезара Франка меня многое связывает, и давно. Его камерную музыку я люблю с юности: скрипичную сонату я играл еще в школе, затем, на первом или втором курсе консерватории исполнял его фортепианный квинтет. Впоследствии я много раз их исполнял. Кстати, скрипичная соната записана с Вадимом Репиным. Очень люблю его струнный квартет. Фортепианную же музыку Франка я начал играть довольно поздно — после 30 лет. Вначале это была, конечно, «Прелюдия, хорал и fuga», позже сыграл тоже популярную

си-минорную «Прелюдию, fuga и вариацию» (известную органную пьесу в обработке Гарольда Бауэра, хотя есть и другие обработки).

С предложением о записи музыки Франка я несколько раз обращался к звукозаписывающим компаниям, с которыми сотрудничал в разные времена, и все мне отвечали, что запись нужно отложить, так как это «плохо продается». К счастью, фирма Harmonia Mundi, с которой я уже записал к тому времени два диска, положительно отнеслась к моей идее. Тем более, что оригинальной фортепианной музыки у Франка мало: Симфонические вариации с оркестром, а из сольного — два великих цикла «Прелюдия, хорал и fuga» и «Прелюдия, fuga и вариация», а также «Прелюдия, ария и финал», которую я в то время еще не играл. Также у Франка есть Три органных хорала, написанные в поздние годы жизни, — абсолютно гениальные. Некоторые музыканты играют свои обработки

этих хоралов (есть, например, четырехручная обработка ля-минорного хорала, но я решил сделать свою версию хорала си минор. Он также вошел в диск).

— Какое произведение Вам особенно близко?

— Самым любимым и особенным произведением Франка для меня является «Прелюдия, ария и финал». Она, на удивление, мало играет на сцене (лично я ни разу не слышал ее на концертах). Есть, конечно, записи, но и их немного.

— Замечательная запись у А. Корто.

— Я знаю, есть еще запись Жоржа Боле, но, на мой взгляд, она не принадлежит к числу его лучших работ. У Корто действительно потрясающая запись.

— Почему именно это менее известное произведение особенно дорого для Вас?



— Помните, у Пушкина: «мне она милее, читатель дорогой». Что касается известности музыки... Произведение может быть безумно любимо слушателями, но это не всегда совпадает с отношением исполнителей. Нечасто пианист скажет, что его любимое произведение Рахманинова — Второй фортепианный концерт. Так бывает, но редко. «Прелюдия, хорал и fuga» — одно из самых драматичных, конфликтных и ярких сочинений в творчестве Франка, учитывая его симфоническую и камерную музыку. Это очень концертное сочинение, помимо того, что это гениальнейшая музыка, в ней есть невероятные открытия. «Прелюдия, ария и финал» по многим параметрам скромнее: конфликты уже остались в прошлом. Так же, как «Ад»

у Данте читается легче (и он, кстати, известнее), чем дантовский «Рай». Так вот в «Прелюдии, арии и финале» значительно больше «рая». Все враждебные темные силы занимают небольшое место лишь в финале, и то, в наивно-средневековом ключе. «Прелюдия, хорал и fuga» — это действительно яркий разворот драматургии. Здесь же есть взгляд сверху, как у Гете или Пушкина. Если «Прелюдия, хорал и fuga» прекрасно звучит как в зале на 500 человек, так и на 5000, то «Прелюдия, ария и финал» в идеале должна звучать в более интимном зале, наверное.

— **Любимым инструментом Франка был орган. Как Вы ощущали органную природу этих произведений в процессе работы?**

— На органе я играл лишь однажды, в городе Бужи, и так же, как с дирижированием, это оказалось чуть сложнее, чем я предполагал. Конечно, музыку Франка я на органе не сыграю: для этого нужна виртуозная pedalная техника. Что касается влияния органной техники, оно значительно сильнее ощущается в «Прелюдии, арии и финале» — даже при взгляде на нотный стан: в фактуре этого произведения масса аккордов! У кого большая рука, тот более счастлив, но большинству пианистов приходится многие аккорды «ломать», выставлять бас, манипулировать с аккордовой фактурой. В «Прелюдии, хорале и fugе» этого меньше: органность там ярко выражена в эпизодах с арпеджированными аккордами, и эта техническая задача всегда решается «раскатыванием» арпеджио. Обычный метод исполнения таков: левая рука заканчивает наверху (хотя, на самом деле, возможны самые разнообразные варианты). В результате этот эпизод становится похожим больше на арфу, чем на орган, хотя основа всего этого — безусловно, органная музыка. Просто нужна третья рука, чтобы отдельно играть басы! В «Прелюдии, арии и финале» таких эпизодов масса: это особенно заметно в самом начале и в основном запеве (спокойном марше с массой аккордов). В конце финала этого произведения становится очевидна двухмануальность оригинального инструмента — органа.

— **Для меня открытием альбома стал Органный хорал № 2 си минор. Вы упомянули, что это Ваша обработка — в чем ее особенность?**

— Да, этот хорал я играл на online-концерте, в пустом Концертном зале имени П. И. Чайковского 28 марта. Запись хранится на сайте Московской филармонии. Я бы не преувеличивал свою роль



Сезар Франк

в создании этой обработки и назвал бы ее «версией для фортепиано». Обработки (например, транскрипции Листа, рахманиновские обработки и транскрипции) имеют художественное значение даже независимо от оригинала. Я думаю, к этому списку можно причислить и две сюиты Плетнева на музыку из балета Чайковского. У меня же (как, к слову, и у Бауэра) — это именно версия для рояля. Созданием переложений для фортепиано активно занимался Ф. Лист: все его обработки симфоний Бетховена имели прежде всего просветительскую цель. В то время оркестров было очень мало, возможно, с десяток коллективов в Европе, которые могли бы сыграть симфонии Бетховена. Лист же делал обработки и исполнял их на рояле в своих гастрольных путешествиях — так он пропагандировал симфоническую музыку Бетховена, песни Шуберта, оперы Вагнера. Конечно, люди чуть

меньше знающие органную музыку, чем фортепианную, могут просто не знать этих хоралов Франка, мы каждый год познаем что-то новое. Моя же идея была проста: эту музыку хочется играть, хочется знать! Масса моих друзей и знакомых редко бывают на органных концертах, и даже на них в России редко звучат хоралы Франка, а они, я считаю, принадлежат к числу великих произведений композитора, завершающих его творческий путь. Такие произведения есть и других композиторов: например, у Брамса это последние опусы для фортепиано, кларнетовые сонаты и «Четыре строгих напева»; у Шуберта — три последние сонаты (самая известная из них B-dur, конечно). Это своеобразные музыкальные завещания: композитор, возможно, еще не чувствует близость своего ухода, но Господь, который водит его рукой, знает об этом точно. Шестая симфония Чайковского, Девятая Брукнера,

«Реквием» Моцарта, Фуги Баха и Три хорала Франка принадлежат к таким сочинениям, занявшим особое место в истории музыки.

— В альбоме довольно много си минора. Это совпадение или концепция?

— Действительно, так получилось, что две трети произведений на диске написано в си миноре. В связи с этим я долго выбирал между ми-мажорным или си-минорным хоралом в качестве последнего номера. Если бы это был ми мажор, то композиционное движение альбома было бы в сторону «Прелюдии, арии и финала». Я взял органные ноты, поиграл все три хорала. Когда выбор встает между одной гениальной музыкой (любителью, наверное, это будет сложно понять), то решение в пользу того произведения, которое лучше «ложится» под руки. Так случилось с си-минорным хоралом.

Видите ли, по глубине религиозности мироощущения Франка в пантеоне крупных композиторов можно сравнить, наверное, только с Брукнером. Конечно, Бах был верующим композитором, Рахманинов был православным. Но для Франка и Брукнера в быту это значило еще больше. Поэтому музыка Франка — это своеобразный духовный путь личности и души, которая через тернии, препятствия и соблазны находит верную дорогу. Это проявлено и в «Прелюдии, хорале и фуге» в очень драматическом конфликтном варианте, и в «Прелюдии, арии и финале», где, несмотря на общую просветленную «райскую» канву, в финале появляются искушения и даже маленькие «чертенята», нарисованные в манере живописи XIV века.

Если «Прелюдия, фуга и вариации» стоит несколько особняком (это все-таки ранний Франк), то три более поздних цикла, включая

органные хоралы, пронизаны темой просветления и обретения, можно сказать, Рая и Небес.

— Что, по-Вашему, музыка Франка несет людям в современном мире?

— То же самое, что несла в XIX и XX веках: она ставит вопросы духовного пути и дает на них ответы. Да, многие композиторы ставили экзистенциальные вопросы, но кто-то оставлял их открытыми, кто-то принципиально не хотел давать на них ответы, а Франк давал. Вопросы — к чему ты стремишься, как ты живешь и как ты умрешь. Это отвечает и на Ваш вопрос о меньшей популярности музыки Франка. Обращенность этой музыки к вопросам жизни и смерти, жизни после смерти — каждый может сказать, вот почему эта музыка необходима, и так же каждый может сказать, вот почему эта музыка не так популярна, как сочинения других равновеликих гениев.

— Это ваш третий диск с фирмой Harmonia Mundi. Вы ведете статистику своей дискографии?

— У меня есть замечательный папа, который ведет специальную книгу. Это целый Grossbuch, где собрано все, что можно собрать: все выступления (а их много тысяч), все города и залы, дирижеры, программы выступлений, начиная с 1988 года, записи дисков (концертных и студийных). До сих пор папа добавляет туда информацию: иногда он сердится, что я ему что-то не рассказал (например, где и что играл на бис).

В цифрах дисков, думаю, около 30. Помню, был один смешной диск: живая запись Второго концерта Шопена и Второго концерта Брамса, причем Второй Брамса я играл с оркестром через 20 дней после того, как взял ноты. Меня попросили, можно ли в честь этого дирижера

сделать диск для внутреннего пользования. Я дал согласие, конечно. Потом этот диск я увидел в продаже во Франции.

— Это была французская записи?

— Нет, это было в России, а в продаже я его обнаружил во Франции. Сейчас много такого, иногда записи делают прямо из зала, а видео свободно размещают в YouTube. *[открывает книгу с записями концертов]*. А вот и статистика: 3 долгоиграющие пластинки, компакт-дисков пронумеровано 32, а с тех пор были еще три диска на Harmonia Mundi. Большая часть — студийные записи, но есть и «живые». К примеру, диск с финала Конкурса имени П. И. Чайковского, живая запись нашего первого концерта с Вадимом Руденко.

— Было бы интересно посмотреть статистику Ваших концертов по городам и странам.

— Давайте посмотрим. Думаю, Россия будет на первом месте, конечно *[смотрит книгу]*. Хотя нет. По количеству городов, где я выступал, лидирует Франция (57 городов, включая крохотные деревушки), Германия (55) и США (52 города), а в России я играл в 49 городах. Следом идет Великобритания — 32 города. А вот по количеству выступлений, Россия, конечно, лидирует: 586 выступлений. Во Франции 259, в США 150 (интересно, городов больше, а концертов меньше, чем в России). По статистике концертов после России лидируют Франция, Германия, Великобритания, Нидерланды (Голландия — одна из первых стран, куда я стал ездить на гастроли) и затем США.

— И немного о новостях. В 2023 году будет праздноваться 150-летие со дня рождения С. Рахманинова. Вы вошли

в Оргкомитет этой программы. Как Вы видите свою роль?

— Когда меня пригласили войти в Оргкомитет программы празднования юбилея Рахманинова, я, конечно, согласился. Помимо меня, в Оргкомитет вошли многие известные музыканты, имена которых на слуху (Ю. Башмет, Д. Мацуев и другие). Для меня очень важно, чтобы то место на земле, где Рахманинов написал 85% своей музыки, — Музей-усадьба Ивановка (директором которой является Александр Иванович Ермаков) — имело большую поддержку от государства. Я надеюсь повлиять на это, чтобы в Музее появилась возможность давать концерты не только на открытом воздухе. В самом Музее концертное пространство ограничено, максимум человек на 150, при этом кто-то стоит на лестнице, чтобы послушать. Если же построить концертный зал или перестроить уже имеющееся пространство, чтобы вмещалось хотя бы 400–500 человек, туда можно будет приглашать всех! На открытом пространстве некоторые музыканты отказываются выступать принципиально. Например, Григорий Липманович Соколов, который отпраздновал недавно свое 70-летие, играет не первый десяток лет только в закрытых залах, даже на фестивалях во Франции и Швейцарии. ■



Светлана ЕПИНА
Кандидат искусствоведения,
пианистка, переводчик, педагог.



© Александр Арьков

Бетховен «на дистанции»

Теперь модно все, что на дистанции. Бетховен наметил для нас собственную юбилейную дистанцию, но сказать, что между нами и его бессмертными интонациями непреодолимое расстояние совершенно невозможно. Мы почти ежедневно в самом центре его звучаний. Его гениальные партитуры изучены чуть ли не потактно. Каждый (по крайней мере, каждый пианист) проходит свой путь к Бетховену. И в молодости

кажется: вот! прошел! А потом видишь, сколько неосознанных тайн осталось, и кажется, что дорога к ним — это путь к горизонту, который постоянно ощутим, но не достигим. Само время множит бетховенские тайны. Свои для каждой эпохи, более того, — для каждой артистической природы.

Совершенствуется инструментарий, но для Бетховена ориентиром (и условным совершенством) казался тот Hammerklavier. Это для него он создал величайшее

наследие, а музыкальные археологи (реставраторы) призывают к исполнению «так, как было». Интересно, конечно, но мы упорно продолжаем слышать Бетховена в «условно-стейнвеевской» звуко-транскрипции. Меняется природа ремесла — этого подножия результата, обсуждаются тончайшие вопросы сохранения звуковых пропорций и, конечно же, — обновления звуковых решений. Вопросы ремесла все теснее связываются с семантикой, со смысловыми функциями элементов

формы. Именно эта сфера кажется бесконечной в постижении. На повестке поэтизация ремесла, поиск красоты в виртуозной свободе и конечном «абсолюте». По отношению к Бетховену правомерна трактовка виртуозности как высшей меры смыслового адекватности: в каждом конкретном случае — представимой суммы стилизованных и смысловых соответствий.

Мастер-класс — явление сколь многогранное, столь и стереотипное. Многогранность от обилия исполнительских индивидуальностей, стереотипы — следствие утвердившихся жанровых различий: с учеником (учениками), без ученика (монолог-творческая встреча), по стилям (стиль эпохи, стиль композитора, стиль конкретного произведения). Но пришел век 21-й, а с ним — пандемия и «удаленка» как сближение с профессиональным контентом (оставшаяся «опция»).

Если, как принято говорить, «зайти» в YouTube, одним из самых значительных предложений, размещенных в этом виртуальном пространстве, будет мастер-класс профессора Московской консерватории Андрея Диева, посвященный Четвертому фортепианному концерту Бетховена¹. Привязка к зараженному COVID-19 бетховенскому юбилею очевидна, но еще более очевидна живая прагматика. Прагматика педагогической нужды: Четвертый концерт — одно из центральных произведений педагогического репертуара в фортепианных классах консерваторий, и даже в блистательном собрании концертов самого Бетховена он светится

особыми знаками «индивидуального проекта».

Профессор Андрей Борисович Диев — за роялем. Это определенный жанр виртуальной встречи — иллюстрированный монолог, одна из разновидностей артистического самовыражения. Начинает неспешно, с названий: мол, Пятый младшие современники Бетховена назвали «Император», а Четвертый я предлагаю назвать «Революционер». И главным основанием является начало — не оркестровое, но фортепианное. Впервые в практике жанра. Но следующее слово — о семантике: молитва. Революционер, начинающий жизнь с молитвы (символа смирения), — образ особый, единственный, а потому и название кажется искусственным. Но Диев имеет в виду исключительно знаки формы и далее упоминает первый случай фортепианного *martellato*, но почему-то не акцентирует феномен II части — диалогическую форму. Вот истинная «революционность» — нововпривнесение, посеянное во времени (разве нет прямой связи медленной части Девятой симфонии Шостаковича и этого бетховенского откровения?). Но главное — в виртуальном присутствии Диева. В том, что он за роялем. Вслед за каждым словом — звук. И это звук мастера, звук, отвлекающий на себя и проясняющий главную суть аналитических проникновений. Именно звучание делает правдивой (по крайней мере, желанной) высказанную рекомендацию; слушатель сразу погружается в атмосферу консерваторского класса.

Повествование разворачивается, что называется, постранично. Все устремлено к фортепианной партии — это контакт с будущим солистом, который однако не должен забывать об оркестре (время от времени обозначаются «узлы контакта» — в случаях, когда смысловая функция солиста либо

подчинена, либо оттенена в суммарно-симфоническом движении формы). Оркестр — почти незримо, но присутствует. Чего стоит настораживающее замечание о сложности поведения солиста при звучании оркестровой экспозиции в классическом концерте. Как себя держать? И как по-разному можно играть конкретные места с оркестром и со вторым роялем...

Но главный призыв — думать пианистически. И это (во много благодаря иллюстрациям) не просто призыв к ремеслу. Это призыв к одухотворенному ремеслу. Призыв к виртуозности в глубинном понимании, к виртуозности как смысловому абсолюту. Поэтическое ремесло, поэтизация ремесла — не объявленная, но явственная цель, которая обнажается в рекомендациях по поводу всех именно пианистически напряженных (требующих собственно ремесленной виртуозности) элементов фортепианной партии. Но при этом не менее показательна для его мышления ремарка о мнимой простоте и особой сложности II части (и верно: для большей сцены нет простой музыки). На авансцене внимания Диева два обстоятельства: тематические обнажения (звуковые, артикуляционные задачи) и гаммообразные, фигуративно-гармонические пассажи в значении содержательного элемента формы.

Важно: вначале говорится, когда возник Четвертый концерт. «Аппассионата» — ор. 57, концерт — ор. 58, 1805 год — сомкновение окончания одного и начала другого. Но это два разных мира. Воистину безмерный объем бетховенской души позволяет сосуществовать в фантазийном пространстве столь разному в столь поражающей близости. Однако Диев отмечает это именно в связи с прорывами отдельных фактурных (но всегда напряженно смысловых) элементов из

¹ Мастер-класс прошел в рамках он-лайн цикла Санкт-Петербургского Дома музыки «Посольство мастерства». Это ежегодный (с 2012) проект, охватывающий различные регионы России и другие страны мира. Он включает в себя выездные сессии мастер-классов ведущих музыкантов и гастрольи молодых солистов в Российских центрах науки и культуры за рубежом. В нынешнем году по понятным причинам занятия проходили дистанционно. Ссылка на эфир А. Б. Диева — <https://www.youtube.com/watch?v=4L-xYEiNZbA>



Йозеф Мэлер. Портрет Бетховена с лирой. 1804 (?)

«Аппассионаты». Но это своего рода бетховенские «риторические фигуры», способные войти в различные контексты. Отмечаются также моменты предвосхищения «звездных пространств» II части 32-й сонаты и вообще интонации «бетховенского покоя». Разговор о тематических эволюциях — это разговор о звуковом колорите, синтаксисе и артикуляции. Когда в I части начальная молитва превращается в могучий гимн чисто симфонической кульминации, Диев говорит о сверхмощном *ff*, транслирующем благородство. Благородство вообще фундамент всего, и это прежде всего — в иллюстративном звучании рассказчика.

Разговор вокруг тематического фонда концерта порождает целый круг ассоциаций. Тут и Чайковский с его «Утренней молитвой», и Дебюсси, чудесным образом предвосхищенный в каких-то пра-импрессионистских открытиях Бетховена. Знаменитое «Вы жертвою пали» вряд ли можно отнести к «революционности» Четвертого концерта, поскольку между интонациями несколько эпох. А что до «песенного заимствования» из классики, то вспомним (например) начало «А ну-ка песню нам пропой веселый ветер». Не есть ли это мажорный вариант начальной фразы финала все той же «Аппассионаты»?

Многие мело-фигуры Бетховена действительно уподобились судьбе риторических фигур, обнаружив свойства жанровой мутации. Из ассоциативного ряда Диева стоит выделить фрагмент из каденции, когда мастер предупреждает: не сорвитесь в «ширли-мырли» и «Очи черные»; помните, что все бетховенское — символ благородства, и играйте, не приближаясь к вульгарным интонационным «трансформерам». Отдельно — об «ориентализме» Бетховена (это подозрение высказано в отношении конкретного фрагмента I части). Вот тут, что называется, как сыграть эти увеличенные секунды. Гипербола дает, конечно, «ориентальный» эффект, неведомый во времена Бетховена, мыслившего исключительно гармоническим минором. Ладо-тональное мышление — завоевание будущего. Для Бетховена мажор всегда ионийский по преимуществу, а минор даже не эолийский, а именно гармонический, и в случае концентрации доминантного эффекта увеличенная секунда — главный фигурант. Лучше все-таки этот «ориентализм» скрыть (тут рекомендация рассказчика не совсем ясна).

Виртуальное присутствие А. Диева можно обогатить, если сидеть перед экраном с раскрытыми нотами. И тут особенно ценными покажутся все его рекомендации (и реальные звуковоспроизведения!), касающиеся пассажей всех разновидностей. В каждом случае это бесценные советы как будто чисто технического порядка. Как достичь виртуозного результата. Виртуозного в том самом высоком смысле: как осознать смысловую функцию пианистически сложного пассажа и совершенно воспроизвести его. Здесь-то и открывается слушателю во всем блеске пианистическое мастерство рассказчика. Мастерство совершенно свободное, явленное как некая «педагогическая обыденность». Замечателен

конечный результат, не высказанный, но ясно закодированный именно в иллюстрациях. Последние точно отвечают слову: гамма (арпеджио, фигуративный пассаж) ровная в звучании, гаснущая или устремленная к конечному акценту, включающая метрическую акцентировку, внутреннюю группировку (по 3, по 4...), — все это воспроизводится на клавиатуре. И конечный результат очевиден: у Бетховена нет интонационных зон, лишенных линейной энергетики. И гаммообразные движения, и фигуративно изложенные горизонтально распластанные гармонии — все это включено в суммарно выраженный, постоянно присутствующий мелодический процесс. Нет украшательства, все смысл, все в конечном итоге метатично. Вся сумма виртуозных с пианистической стороны элементов формы также включена в мело-поэтический строй интонационного развертывания.

И здесь сугубо пианистические рекомендации важны исключительно для тех, кто слушает с ногами, руководствуясь простой прагматикой обучения. Гаммы восходящие, нисходящие (возможны даже элементы *glissando*), в одной руке, в двух — тогда указания касаются динамического баланса в унисоне. Особое внимание фигуративным пассажам — мелодизированной гармонии, несущей свой экспрессивный тон. Это моменты максимальной ритмической плотности, крайней активизации ритмоэнергии, а потому объявляются моментами высшего пианистического внимания. Поиск удобного решения — это поиск аппликатуры, в конечном итоге дающей свободу выбора звукового режима. Аппликатура — сквозная тема, спонтанно возникающая. Это одновременно проблема рук, контакта с клавиатурой, проблема качества звука. Рекомендация играть все группетто легкими пальцами — универсальна по значению своему.

Это актуально и для форм рококо, где мелизматика условно заменяет эффект вибрато. Но главное в этой части рекомендаций — фразировка пассажа, осознание его линейно-мелодической сущности и функции.

Важно то, что профессор Диев предлагает именно урок мастерства, овладения текстом, решения пианистических проблем. Кажется, что речь об этом. Изредка упоминаются слова — отклики на какую-либо содержательную ассоциативность. Но в конечном итоге внимающий всему этому множеству сугубо профессиональных рекомендаций проникается именно поэтической сущностью бетховенского чуда. И не только потому, что строгая конкретность технических рекомендаций сосуществует с немедленным звуковым откликом. Сам анализ фактуры, мобилизация внимания к составляющим элементам — это проникновение в высшие сферы «содержательной абстракции» музыки. Так получается у Диева, когда он говорит о применении педали (изредка, лишь тогда, когда это определяет эффект: например, в гениальном предвосхищении импрессионистского звучания в побочной теме финала). Предупреждения об осторожно-сдержанном отношении к *rubato* — это призыв к преодолению чувственных романтических наслоений, мешающих чистоте бетховенской звуковой речи (в отдельных случаях он говорит: это можно отдать на волю исполнителя — пространство субъективного выбора сохраняется). Все случаи прояснения линейной (мелодико-тематической) сущности аккомпанирующего пласта тоже призыв к вниманию — к ясному пониманию объема сочетаний поэтических знаков. Точность штриха — залог стиливого соответствия, равно как и обращение к левой педали, которая в инструментах бетховенской поры не обладала современным уровнем тембросбережения.

Ну, и конечно же то, что мы называем фразировкой. Вес конкретного звука в мелодическом движении может определить буквально все.

По сути дела, так, как профессор Диев соотнесся с Четвертым концертом Бетховена, можно соотнестись и с любым другим сочинением (поменяв, конечно, акценты). К тому же не только Диев может избрать подобный *modus operandi*, перечень точек внимания, но и другой мастер-учитель. Но это уже будет совсем иной артистический акт. Именно артистический, ибо эффект, извлеченный из YouTube, являет нам образ мастера, ведущего свой класс в ситуации неотвлекаемого внимания. Нет внешних факторов. Личность рассказчика очерчена с предельной четкостью. Есть только ты и он. А вот ты можешь оказаться коллекционером, владельцем целой подборки мастер-классов, данных тебе для сравнения в каком угодно временном режиме. Новое. Рожденное в неволе самоизоляции, «коронованной» поиском иных путей.

Профессор Андрей Борисович Диев, может быть, не первый, но явно в числе первопроходцев. Призыв к «онлайн-педагогике» — следствие беды, которую он (в числе первопроходцев) пытается обратить в «новую ценность». Опыт сильный и в целом успешный. Не хватает лишь одного (но очень важного): обратной связи. Перцепиент ее находит в глубине собственных впечатлений. Это тихая (но вдумчивая!) реакция приятия или отвержения. Это импульс к своему обдумыванию деталей, экспрессивной стратегии и личного (интерпретирующего) вмешательства. В конечном итоге — опыт добрый, обладающий своим оттенком и имманентной ценностью. Той ценностью, которая не отменяет, но пополняет испытанное и вечное в священнодействии передачи профессиональных тайн. ■

Павел КАРТУШ

Ждем продолжения



Прежде — сразу к представлению (или к делу): **Олег Пайбердин** (р. 1971). **Четыре пьесы в «слабом стиле» для фортепиано из цикла «Дамы филармонического общества»** (2019–20). Пьесы (не дамы), как видно, новоиспеченные, только созданные, Натальей Прокушевой (вначале) и Екатериной Мечетиной (чуть позднее) исполненные. Ну и понятно, что раз «из цикла», значит, продолжение следует, и количество дам филармонических явно возрастет. По словам автора, всего предполагается от 10 до 12 пьес (или дам, причем 5, 6, и 7 уже близки к завершению). А с таким количеством прекрасного пола, согласитесь, сладить будет совсем непросто: глаза разбегутся. Потому и решено было поговорить о чем-то фортепианном и не только. И, пожалуй, вот с этого «не только» мы и начнем.

География и генерация. Если путь ОП обозначить чисто географически, то выйдет немалое пространство — от казахстанского Каратау до Асбеста, Екатеринбурга и Москвы. Где главная образовательная остановка — класс композиции и ассисентура-стажировка в Уральской консерватории у Анатолия Нименского. А основная рабочая станция — творческая должность в Московской филармонии.

О генерации ОП предполагается говорить, как о генерации, начинавшей жить и профессионально формироваться еще в период развитого социализма, а обретать себя и свое творческое Эго уже в эпоху постсоветскую: поколение перехода от тоталитарной однолинейности к относительной свободе и творческой многовекторности. Можно философичнее и мудренее (не значит,

правда, глубже и умнее): поколение, которому сложно было самоопределиться и самоидентифицироваться с реалиями, идеями, порывами и устремлениями своего времени; поколение, не совсем ясно понимающее и координирующее свое место, роль, значение в тех общественных движениях, устройствах, организациях, собраниях и идеологиях, что мгновенно возникали и столь же мгновенно исчезали на стыке и разломе эпох.

Не оттого ли, помню, в весьма оживленном застольном диалоге с композитором одного с ОП поколения услышал мысль о том, что в нашем (их, то есть) поколении нет ничего стабильного, единого, целостного, все тут — дискретное, двусмысленное, сегментное и неопределенное. И еще он добавил, что в этом поколении нет и не может быть стратегических соратников

или союзов¹. Что, впрочем, мне тогда показалось скорее плюсом, нежели минусом, потому что каждый в этом случае сам должен (и волен) выбирать стратегию индивидуальной дороги, не соотносясь и не сообразуясь с чем-то общим и целеполагающим².

«Касталия» ОП. В переломно-противоречивые 90-е — это стены и классы Уральской консерватории, некая резервация культуры, где можно было пробовать и находить. Этакий для ОП уголок гессевской Касталии, сообщество Ордена интеллектуалов и Педагогического ведомства. И возможно, такое сознательное ограничение личного пространства³ способствовало полной концентрации на собственном искусстве, на изучении разных композиторских техник и стилистик, на апробации в своих опусах современных музыкальных новшеств и открытий. Правда, выяснялось, что важные, определяющие для творческой жизни истины и полагания открываются не только посредством композиционных опытов, но и силой мысли, проникновения, сопротивления не только многовековому, отстоявшемуся, но и сиюминутному, здешне-теперешнему. Путь к диссонансу в искусстве всегда труднее, занимательнее, многомернее, нежели к консонансу, изящно ложащемуся на слух, не требующему внутреннего напряжения.

¹ Что, в принципе, подтверждается даже примером такой композиторской группы как СоМа (Сопrotивление материала), поколенчески близкой ОП, созданной некогда на единой базе и платформе, но где каждый сам по себе, без всякой там общности интересов и отстаивания коллективных позиций.

² Однако вполне возможно, что все сказанное — не более чем искусственно смоделированная ситуация, далекая от реальной картины, складывающейся и возникающей неизменно в истории на стыке веков и символических дат, и прав исследователь, говорящий, что «рубеж столетий провоцирует стремление обобщать, итожить, осмысливать уходящий этап развития культуры. Рубеж тысячелетий — еще большая провокация, порождающая представление о переходе в новый «эон». Задерацкий В. В.: Музыкальные идеи и образы минувшего века». М., 2014.

³ ОП даже устроился работать сторожем в консерватории, получив дополнительные «ночные» бонусы в виде свободного доступа к классам и аудиториям.

И продуманная тактика некоего уединения и самообособления была в тот неоднозначный промежуток, возможно, наиболее верная.

Впрочем, думается, что студенческие, не самые зрелые в жизни годы во многом определили стратегию собственного искусства: ничего в творчестве не может быть постоянным и несдвигаемым, ибо все тут — временность и относительность.

Мульти и снова мульти. Помимо Нименского, по словам ОП, на его композиционное мышление повлияли Авет Тертерян, открывший иные понимания и осмысления оркестровой ткани и тембровой драматургии, и Владимир Кобекин, преподававший уроки по мелопее (мелодическому письму) и научивший внимательнейшему отношению к горизонтали и широко трактуемой интонационности. Ну и немалым подспорьем в постижении новейших специфик оказалось и то, что в Уральской консерватории в числе первых была создана кафедра электронной музыки, где, по словам ОП, порой свершалось некое «гаинство, когда оставался один в студии, работая над учебным электронным проектом». Возможно, такой мультиспектр композиционных навыков и интересов способствовал тому, что когда, по инициативе ОП в 2010 был создан ансамбль «Галерея актуальной музыки» (ГАМ-Ансамбль, худруком и дирижером которого он является по сей день), то коллектив этот стал одним из первых (и ярых) в России пропагандистов мультимедийных проектов, сплетающих воедино разные виды и жанры искусства. «Гамовские представления» развертывались на моих глазах (и даже с моим участием), и я свидетельствую жизненность идеи. Здесь в едином замесе сплавлялась чистота сольной традиции, академизм камерного исполнения, строгость ансамблевых

линий с парадоксальностью перформанса, концептуальным эпатажем, свободной импровизацией, непредсказуемостью инструментального театра, своеобразием звуковых дорожек и музыкальных комментариев старых фильмов и анимаций. Здесь можно было решать задачи, размещенные на стыке искусств: музыка, живопись, кино, театр, видеопроекция, электроакустика, лекция. В одном пространстве возникал некий синтетический ритуал чего-то общего и неделимого на виды и жанры.

Возможно, интерес к мультимедийности обусловлен, в каком-то смысле, и мультикомпозиционным мышлением самого ОП. В большинстве его опусов⁴ это самое мульти, в той или иной степени, присутствует и порой автором осознанно декларируется. Многие порождено впечатлениями далеко не музыкальными. И не только из сферы иных искусств или природы. Он свидетельствует: творческим импульсом может оказаться *«стук колес поезда, звуки большого города, бытовые звучания повседневной жизни... гул самолета, звенящий звук электрических ламп на новых станциях метро, скрип качели во дворе, гудение мотора машины, свистящий звук крутящего барабана стиральной машины во время отжима, дрель соседа за стеной»*⁵. И все это от желания придать всему его раздражающему характеру чего-то музыкального и упорядоченно звукового, придать им некое художественное измерение... Н-да... На мое же ироническое по этому поводу замечание отшутился...

Тем замечательнее, что представляемые фортепианные Четыре пьесы

⁴ «Симфоническое движение», Sinfonia, «В духе сарабанды», «Ибо я не надеюсь», «Антем памяти Г. Перселла», «Зов», «Глас», балет «Мухи Аргоса», более камерные «И тихий ветер говорил со мной», «Гоуха», «Оскривик», «В ладу», «Между танцем», «Как-будто барокко», электронные «Цивилизация», «Три багатели», микстовая «Оттаявшие звуки».

⁵ «Частный корреспондент», 11 июля 2011, интервью Д. Бавильскому.

в «слабом стиле» навеяны прежде всего прекрасными филармоническими дамами. Но и чисто музыкальную отсылку замалчивать недальновидно.

Немного слов для Сильвестрова.

Странно, но я никогда, даже работая над этим материалом, не пытал ОП на предмет отношения к Валентину Сильвестрову. Хотя уверен: оно позитивное и уважительное. Исхожу из того, что в программах ГАМ-Ансамбля (костяк которых определяет его худрук) украинскому мастеру часто есть и время, и место. Наверное, этим же уважением к живому классическому обусловлено и обращение к термину «слабый стиль», впервые введенному Валентином Васильевичем в 1970-е, когда в его творчестве свершился поворот от, по его словам, «заакадемизировавшегося» авангарда к «новой простоте», к неким музыкальным осознаниям, вобравшим в себя и черты песенности, и элементы салонного музицирования, и неоромантику, напоминающую песни Шуберта...⁶ То был не просто вызов тотальной механической схематичности авангарда, не успевшего заструктурировать разве что периодичность человеческого дыхания и движений. Призыв к возможностям (или поиск как возвращение) некоего первичного, забытого музыкального языка и утерянной в нем чистоты и прозрачности. Отсюда и тональная «банальность», «клишированность» музыкальной лексики, и кажущиеся излишне упрощенными композиционные решения. И все бы так, если бы не распознаваемые и не считываемые авангардные контексты, шифры, приметы. Они ощутимы и в формализации автором статического и медитативного процесса, и в артикуляционных, pedalных

⁶ Давний друг и соратник композитора В. В. Задерацкий вообще считает, что, повернув к неоромантизму в 70-е годы, Сильвестров «по существу ... выступает лидером в становлении целого направления европейской поставангардной музыки». Задерацкий В. В. Цит. издание.

и нюансных указаниях, а главное, — в некоей авторской отстраненности и удаленности от самого текста и его содержания. Даже при единичном прослушивании возникает чувство авторской закадровости и комментирования происходящего действия.

Однако речь сегодня не о патриархе советской, украинской музыки, а о реверансе ОП сильвестровскому термину и традиции. Правда, в отличие от «слабых» названий Валентина Васильевича — «Тихие песни», «Простые песни», «Наивная музыка», «Китч-музыка» — посвящение пьес «дамам филармонического общества» придает «слабому стилю» ОП достаточно активный нерв, нечто неожиданное и даже игривое.

Три плюс одна. Каждая из Четырех пьес имеет своего конкретного (филармонического) адресата: «К Дарье», «К Валерии», «К Ольге», «К Татьяне». Допускаю, эта именная адресность и позволила автору отказаться от какого-либо тонального плана, исторически присущего большинству фортепианных циклов⁷. Зачем, собственно, план, когда перед глазами образ и лик? Как там в пословице: «Была бы охота, заладится всяка работа»? Так и здесь: была бы женщина, тональность сама заладится!

Если брать в целом, обобщенно, то при всей ясности, прозрачности, немудрености пьес, первые три — «К Дарье», «К Валерии», «К Ольге» — настроением, состоянием, плавностью, неспешным характером развития, неоклассицистско-романтическими оборотами и аллюзиями разнятся от более импульсивной, ритмически активной, с порывами и всплесками четвертой («К Татьяне»). Наверное, поэтому, в первых трех ностальгически распознаваемые «ламентозные» сексты,

⁷ Последовательность главных тональных ориентиров в цикле следующая: c-moll—Es-dur; C-dur; g-moll; f-moll.

секундовые и терцовые опевания-задержания, частая поступенность — гаммообразность интонационных шагов и движений, томные, близкие вокальным восходящие скачки к сексте через квинту (или к наоборот, к квинте через нисходящую сексту), трепетная нежность форшлагов и предъёмов, сентиментальная напевность кульминационных зон и ниспадания... Тогда как в более энергичной «К Татьяне» (при том, что вся эта интервально-интонационно-лирическая «атрибутика» здесь также немаловажна) явно усилена ритмическая пунктирность, ломанность фортепианной фактуры и ходов, эмоциональность мелодического начала, некая диссонансность вертикали. И если отстраниться от адресности посланий, и рассмотреть Четыре пьесы как некую циклическую форму, то можно будет сказать: контраст тут строится не по принципу чередования, а словно бы три начальных пьесы противопоставляются четвертой. Где последняя — некая высшая и завершающая точка движения. (И это при том, что все пьесы неспешные, «модератные»). Впрочем, как можно отстраниться, когда речь о дамах прекрасных и филармонических!⁸

Да, и во всех пьесах требуется тщательная, дотошная работа с педалью. Потому что pedalization в музыке «слабого стиля» — и это еще со времен Сильвестрова — момент наисерьезнейший!

Что бы не вышло, все одно, русская школа?! Кому-то в наше время это может показаться либо надуманным, либо вообще устаревшим. В смысле, — понятие национальной школы (или традиции). Как произнес однажды наш зарубежный коллега, показывающий на заседании Ассоциации современной музыки свои опусы: «Вопрос — скажи

⁸ Однако исполнитель вполне может использовать концепцию 3+1, играя в концерте эти четыре пьесы.

какую композиторскую школу ты представляешь, и я скажу кто ты — нынче совершенно неактуален». Возможно, он и прав. И все же.

Чем больше слушаешь пьесы ОП, чем внимательнее их анализируешь, тем сильнее ощущение, чего-то в них исконно национального, никакими космополитизмами неистребимого. И дело тут не в какой-то «зримо»-фольклорной, нарочито выраженной, лубочной интонации или ритмике, вовсе нет! Как раз, если бы было так, выглядело бы все это плоско, и говорить о чем-то важном, глубинном не возникло бы никакого желания — вопрос исчерпан до его постановки!

Но вот когда идет такая композиторская забота о горизонтали, интонационном становлении на протяжении всего опуса... Когда все в музыке именно через интонацию, а не через заданности детерминизм звукового ряда... Могу даже допустить весьма спорное: переставь что-то в нотах этих пьес, нарушь их порядок, все одно, суть не пострадает, ибо сам тип интонирования, характер интонационного строя и развертывания ничто изменить не способно. Как и в природе русской речи — не столь важна последовательность слов, порядок и связанность предложений: все определяет интонация.

Наверное, поэтому, сквозь нейтральные, исторически-сложившиеся евро-неоклассическо-романтические стереотипы и обороты пробивается вдруг ощущение русской романсовой интонации и романсовой специфики. Возникают конкретные ассоциации и отсылы к образцам классической отечественной лирики.

Выскажу предположение, что вся история европейской (и не только) музыки, несмотря на постоянные в ней перемены, сдвиги, эволюции и революции, несмотря на глубокое и серьезное соприкосновение

с субстанцией музыкальной природы, даже несмотря на весь XX век, особенно после реформы Шенберга, когда субстанция эта не просто всколыхнулась, но подверглась радикальным и действенным изменениям, все одно — нечто в ней, а именно национально-музыкальная парадигма (или национально-музыкальное подсознание), осталось незабываемым и неустрашимым. Иное дело — плюс это или минус. По этой теме нет абсолютного единства.

Кое-что о минимализме. Еще более занимательным в Четырех пьесах является их некая фактурная и процессуальная общность с минимализмом гласовского типа, который в отличие от минимализма, допустим, Терри Райли наполнен контрастными звуками, ритмоформулами и оборотами. Филип Гласс укрупняет репетитивную технику паттерна. Считается, что минимализм Гласса не содержит того разнобразия контекстов и подтекстов, как минимализм Стива Райха, но, вместе с тем, он более гармоничен и приятен на слух. (Как, собственно, и пьесы ОП.)

Правда, гегемонии и прямого обращения к минимализму в пьесах ОП нет. Нет того минимализма, где налицо повторение лаконичных, обособленных и самостоятельных звуко-ритмо-блоков (иначе паттернов), каждый из которых, проходя длительный путь развертывания, по сути — круговращения, осуществляет статичный процесс, обусловлено соотносением с композиционной формой. Но зато есть нечто, то ли схожее, то ли взятое от репетитивной техники, когда содержание сливается с формой, возникает тождество содержания и формы, музыка во многом теряет индивидуально-стилевые отметины и черты, приобретая характер объективного созерцания и наблюдения. И так же, как и в минимализме, при минимуме композиционных средств

достигается максимальный результат. Да и сама концепция использования в музыке простых и ясных структур, возвращения им некоего исконного значения в чем-то спровоцирована минималистским пониманием музыки и музыкальной формы: не как пространственно-временной организации, но как неотропливого процесса длимого состояния и настроения.

Есть еще один аспект, который связывает пьесы весьма, однако, опосредованным образом, с минималистической линией. Здесь арпеджированная разложенность фактуры аккомпанемента напоминает баховскую прелюдию C-dur из первого тома ХТК. Возможна даже ассоциация с партией, дописанной к прелюдии Шарлем Гуно... Напомню, что Райх корни минимализма узрел akurat в до-мажорной прелюдии первого тома ХТК.

Пьесы ОП — что-то вроде заигрывания с некими минималистическими вещами, но это не более чем игра и иронический жест, придающий пайбердиновским опусам еще один композиционный подтекст. Ясность и прозрачность минимализма внутри ясности и прозрачности «новой простоты», «нового романтизма», «новой искренности», поставангардного силвестровского «слабого стиля»? Возможно, кто-то против подобного опыта.

Не гимн, но гимническое. Общим для всех пьес является и то, что чем ближе кульминационная зона, а она наступает, как правило, когда музыка достигает верхних регистров, тем эмоциональнее, шире, и, одновременно, трепетнее мелодическое начало. Мелодия здесь словно парит и воспевает, приобретая характер яркий и даже гимнический. Только это не экстатично-оргиастический дионисийский гимн, а лирическая гимническая песнь, где нет пафоса и патетики, и где стандартное, сентиментальное

растворяется в радостном и приподнятом. В интонациях такого рода абсолютно невозможны негативные, отрицательные, злые чувства, как не может быть в них пессимистических настроений, уныния, гротеска, сарказма. Оптимистичный, позитивный, жизнеутверждающий, славильный — такова природа гимна и всего гимнического: особый жанровый типологизм и универсализм.

Играя пьесы ОП, исполнителю, видимо, следует исходить из того, что ключевой точкой каждой пьесы является, как это ни банально, кульминация в верхних регистрах. Значит, и выстраивать каждую из них необходимо как неспешное, плавное движение вверх, к кульминационной зоне, где, наконец, можно дать волю чувствам и пианистическому артистизму. Даже в наиболее импульсивной и ритмичной «К Татьяне», все равно, принцип этой постепенности-поступенности должен быть сохранен.

«К Дарье». Наиболее лаконичная, тихая и сдержанная по характеру и движению пьеса цикла. Отсюда многосекундовых задержаний, предъёмов, опеваний. Плавных, мягких, как правило, подготовленных скачков. Тонких и эхообразных, как намек (или штрих), кратких имитаций интонационных шагов и линий. И даже относительно подвижная, «романтическая» фактура левой руки должна звучать строго и неброско, чтобы не нарушить целостности строя и образа. (*Пример № 1*)

По форме тоже есть что предложить. Первый вариант ее толкования — три предложения (повторной структуры): а) 1–15 такты; в) 16–38; с) 39–48. Где третье — растворяющаяся в тишине кода. А второе — неспешно перетекающее в негромкую и сравнительно развернутую кульминацию. Поэтому, при исполнении, начало каждого предложения следует чуть выделять,

а кульминационную зону играть немного активнее и ярче.

Другая трактовка формы представляется оригинальнее: 1–7 такты по мерности хода и звучания ассоциируются со строем и поступью хорального жанра. И тогда этот фрагмент выполняет функцию вступления, оттеняя более оживленный первый раздел, все движение которого направлено к кульминационной зоне (с 27 такта). Здесь, видимо, допустима некая вольность ритма и нюансировки, чтобы в затишьях и ритмически ровной коде (с 39 такта) вновь возникла иллюзия начальной хоральности.

«К Валерии». Вот что удивительно: сказать, что сильно, по сравнению «К Дарье», разнится характер, манера или стилистика пьесы — не совсем верно. Потому и удивительно, что возникает иное образное и эмоциональное ощущение. Музыка — можно ли так выразиться? — будто дышит по-другому, будто вздохи и выдохи ее становятся дольше и длиннее. И достигается это за счет оригинального композиционного решения. (*Пример № 2*)

В пьесе «К Валерии» есть три условные «ферматы выдоха» и три условные «ферматы вдоха». На «ферматах выдоха» — двузвучие g (большая) — d (малая октавы) — лирическое движение словно выдыхается и застывает. И далее тут же, без паузы, следуют «ферматы вдоха» — h малой октавы — после которых движение возобновляется вновь. Всего движений (или предложений) — четыре.

Начальное: 1–6 такты (первая остановка на «ферматах выдоха и вдоха»); второе — такты 6–18 (вторые «ферматы выдоха-вдоха»); третье 18–33 (третьи ферматы); финальное — 33–52. Где начальное может рассматриваться, как краткое вступление к основному развертыванию, представляющему собой,

либо простую трехчастную форму, либо, что вернее, — большой период повторной структуры, состоящий из трех не равных предложений (причем финальное перетекает в коду). И если брать за основу принцип выдохов-вздохов, когда каждое следующее предложение больше и взволнованнее предыдущего, то, по ходу пьесы, исполнение должно становиться активнее и порывистее.

Помнится, в «Акустических пространствах» Жерар Гризе как раз и преподал идею выстраивать формы частей в виде процессов человеческого дыхания. Паузы между структурами — вдох, распад структуры — выдох. И снова новая структура, и снова тишина и распад (выдох)... Не думаю, что ОП как-то апеллировал к опыту французского спектралиста, но некая отдаленная ассоциация напрашивается.

Шкала динамических оттенков здесь шире: от pp до f, нередкие кресцэндо и финальные диминуэндо — в отличие от аскетичных градаций «К Дарье». Оттого «К Валерии» позволительна большая эмоция и раскованность. Кульминация, которая практически совпадает с кодой, должна быть оттенена и высвечена на фоне всего предшествующего.

«К Ольге». О, сколько мыслей, мотивов, ассоциаций! А как же: самовоззвание — «К Ольге», автоматически, прямоком к знаменитому ариозо Ленского! Как много в этом чудном имени для музыкантов! Да еще и впервые в цикле ОП «вальсовые» три четверти! И хотя в ариозо четыре четверти, все равно, новый для цикла балльный «вальсовый» размер настраивает на лад романтический и поэтический! Тем более, как и ариозо, мелодия «К Ольге» начинается с за такта, с некоего, словно, прорыва, волнения. Однако сразу становится понятно, что не о прорыве речь. Здесь все не столь просто.

Если излишне увлечься «ламентозной» красотой интервальных ходов и опеваний, мелодических взлетов и опаданий, трепещущих «охов» и «ахов», томительно-чувствительного аккомпанемента, то можно легко скатиться до чего-то банально-сентиментального и упрощенного. (*Пример № 3*).

Не стоит играть пьесу с преувеличенно лирической открытостью. Сдержанность, структурная выверенность, соблюдение баланса между эмоциональными всплесками и охлаждениями способны придать музыке более сложный и неоднозначный характер. Здесь более широкие интервальные скачки, больше ритмических штрихов, более контрастная нюансировка. Если в первых двух пьесах говорилось о синтаксических предложениях, то форма третьей — скорее, волнообразна, где практически каждое предложение-волна имеет свой микро-пик и свое структурное возвращение.

Всего таких волн (предложений) — четыре. Первая (т.т. 1–16) и финальная (т.т. 75–90) — нечто вроде вступления и коды. Вторая (т.т. 17–47) и третья (т.т. 48–75) — более разнообразные и насыщенные, со своими внутренними микро-пиками (т. 34 и т. 63) и микро-завершениями. И все же, более яркой и акцентированной должна быть третья волна, потому что на нее приходится основная кульминация пьесы — т.т. 70–75.

«К Татьяне». Тут снова, хочешь не хочешь, но подумаешь и подумаешь о пушкинском, онегинском, оперно-чайковском! И уж точно постараешься притянуть что-то и в плане образном, женско-ассоциативном. Тем более, когда после певуче-лиричной «К Ольге», полная внутренней энергии, живости, порывистости, биения — «К Татьяне!» (*Пример № 4*). «Пушкинско-чайковские» противопоставления и портреты. Правда, все

это — не более чем домыслы и фантазии. Ни с пьесами ОП, ни с дамами «филармоническими» ничего общего. А ведь как бы хотелось, какой бы сюжет, какой поворот бы вышел! (И жаль, что в данном случае нельзя, перефразировав Плотина, сказать: фантазия — ложь, а все-таки истинна!)

Но вернемся «К Татьяне». Помню, на одном концерте (играла тогда Екатерина Мечетина) название пьес не афишировалось, и после аплодисментов кто-то из публики обратился к ОП с вопросом: кому посвящена четвертая пьеса? Столь звонким получился контраст импульсивной, пунктирно-ритмической «К Татьяне» по отношению к распевно-мелодичным, почти песенным первым трем.

И действительно, эффект вышел неожиданным и оттого более впечатляющим. Сразу проявилась иная роль динамических оттенков. Точность и обязательность начальных перепадов от *pp* к *ff*, повысилась функция диминуэндо и крещендо, важным стало четкое соблюдение нюансировки на протяжении всей пьесы, исчезла ранее допустимая вольность в трактовании динамических оттенков тех или иных эпизодов. Ритмопульсация самой музыки, ее новый, в сравнении с прежними пьесами, характер движения оказался неразрывно связан с активной сменой нюансов. (*Пример № 5*). Более цельной и слитной (при ощутимой репризности и повторности) оказалась и форма пьесы. Доминирует (в том или ином виде) устойчивая ритмо-структура (четверть с точкой–восьмая–четверть). Непрерывность интервальных скачков, остигатный аккомпанемент, мало изменяемый характер интонационности позволяют всю форму пьесы трактовать как сплошной репризный ток, направленный к финальной, сливающейся с кодой, кульминации (т.т.

127–138)⁹. В этих кульминационных тактах достигается почти бетховенская патетика, впрочем, быстро угасающая. Драматургическая значимость коды подчеркивается и сменой трехдольного размера на четырех- и шестидольный, что придает финальному эпизоду некую контрастность и обособленность.

P. S. Четыре пьесы в «слабом стиле» для фортепиано из цикла «Дамы филармонического общества» (как, видимо, и весь дальнейший цикл) — в некотором роде, другое пространство музыки ОП, в чем-то непохожее и различающееся от его предшествовавших сочинений. Но дождетесь оставшихся пьес цикла. А что до другого пространства, то ведь Олег Пайбердин был одним из инициаторов ныне крупнейшего Международного фестиваля актуальной музыки «Другое пространство», который в этом году пройдет уже в седьмой раз. ■

⁹ Подобный, сплошь репризно-повторный тип движения — авторский жест в сторону минимализма и минималистической организации материала (о чем говорилось несколько выше).



Рауф ФАРХАДОВ

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

Пример № 1. «К Дарье»

Moderato

p

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Пример № 2. «К Валерии»

Moderato

pp *p*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Пример № 3. «К Ольге»

70 *8va*

8va

3 3 3 3 3 3

Ped. Ped. Ped. Ped.

репертуар

Пример № 3. «К Ольге» (продолжение)

74

8^{va}

3

3

Ped.

Пример № 4. «К Татьяне»

127

ff

Ped.

131

sp

f

ff

Ped.

135

8^{va}

p

Ped.

Пример № 5. «К Татьяне»

Moderato

Piano

f

pp

f

Ped.



В. И. Сафонов с выпускниками 1905 года. Слева направо: Е. Я. Калюжная, А. А. Гольденвейзер, В. А. Брок, В. И. Сафонов, Э. А. Чернецкая, Ю. Д. Исерлис, В. Н. Демьянова

САФОНОВСКИЕ МЕДАЛИСТЫ

О судьбах некоторых учеников В. И. Сафонова

Когда речь заходит о сафоновских пианистических традициях, в первую очередь вспоминаются прославленные на весь мир имена, высеченные на мраморной доске в фойе Малого зала, — среди них А. Н. Скрябин, И. А. Левин, Р. Я. Бесси (Левина), закончившие Московскую консерваторию с золотыми медалями.

Между тем, за двадцать лет работы Сафонова в Московской консерватории (1885–1905) через его фортепианный класс прошел 131 человек¹. Кто-то занимался под

его руководством на протяжении всего курса, кого-то он «подхватил» после кончины профессоров или их ухода из консерватории. Дипломы «свободного художника» — своего рода путевку в артистическую жизнь² получали далеко не все. Среди учеников Сафонова таковых было 54. Из них 29 стали медалистами.

Разные люди, разные судьбы... Многие имена оказались почти стерты из памяти потомков. Причем не всегда это было обусловлено талантом музыкантов или свойствами

их личности. Исторически в России художественные деятели, чья жизнь проходила за пределами Москвы и Петербурга, получали гораздо меньшую известность, чем те, кому выпало трудиться в столицах. Часто роковую роль играли случайные обстоятельства — везение-невезение или сама эпоха — эпоха революций и двух мировых войн, безжалостно ломавшая судьбы.

Хочется вспомнить тех выходцев из класса Сафонова, чьи имена лишь изредка проскальзывают петитом в примечаниях и указателях к трудам об их великих современниках. Обратимся к фигурам некоторых сафоновских медалистов. При всей условности медалей они

¹ Полный список приведен в кн.: Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова. М.: Белый берег, 2009..

² Разумеется, успешная профессиональная реализация возможна была и без таких дипломов — с аттестатами «по педагогическому отделению» (их получили ученики Сафонова Евгения Гнесина, Александр Гречанинов)



свидетельствовали о высоком профессионализме выпускников

Присуждение медалей было не только почетным, но и служило существенным материальным подспорьем для юных музыкантов из небогатых семей. Денежные премии, вручавшиеся вместе с медалями³, позволяли им поехать за границу для совершенствования в своем искусстве. Именно артистические качества служили для Сафонова главными критериями для присуждения медалей (иногда даже в противоречии с Уставом консерватории)⁴.

³ «Серебряная медаль (или 1.000 рублей) для путешествия за границу присуждается окончившему высшее отделение с дипломом на звание свободного художника или с аттестатом по своей специальности — не менее, чем через три года после выхода из консерватории, если он в это время заявил себя перед публикою хорошим исполнением, и по особому конкурсу». Золотая медаль (или 2.000 рублей) присуждалась также через три года «свободному художнику», «если он в это время заявил себя перед публикою сочинениями или капельмейстерством, после особого конкурса, а также педагогу, заявившему себя успешной деятельностью в течение 10 лет, и музыкальному писателю (историку, библиографу и пр.), напечатавшему научно-музыкальные сочинения, одобренные публикою и специалистами» (Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы 1862–1917. Л.: Музыка, 1964).

⁴ По-отечески радея о своих талантливых питомцах, он пользовался своим директорским авторитетом и порой откровенно им «подсуживал». Так было, например, с Иосифом Левиным. По воспоминаниям А. Б. Гольденвейзера, «когда он окончил и получил золотую медаль как исключительно выдающийся

Стоя во главе Московского отделения ИРМО, Сафонов поддерживал тесные контакты с провинциальными отделениями общества. Вероятно, именно благодаря таким контактам в его консерваторский класс попала **Вера Александровна (Вера Августа Жозефина) Брок** (5.08.1877, Псков — 25.06.1962, Фленсбург, Германия).

Она родилась в Пскове в состоятельном семействе прибалтийских немцев⁵. Дед ее был дерптским бургомистром, отец Александр Карлович Брок (1835–1917) после переезда во Псков основал и на протяжении 25 лет возглавлял Псковский акционерный коммерческий банк с пятью филиалами в северных городах России. Он был одним из инициаторов создания в 1873 году Псковского отделения Русского музыкального общества, которым руководил на протяжении почти 20 лет — с 1884 года.

Знакомство Сафонова с семейством Брок, вероятно, произошло в феврале 1883 года, когда он концертировал по городам Прибалтики и Русского Севера вместе с К. Ю. Давыдовым. Вера Брок начала заниматься музыкой в Дерпте (тогдашнем Юрьеве, нынешнем Тарту) в местном музыкальном училище РМО — она жила тогда в семье дяди, Роберта Брока. В 1900 году она перевелась в Москву. 13/26 мая 1904 года она сыграла выпускной

пианист, некоторые профессора (между прочим, Зверев) выражали свой протест, так как по уставу золотая медаль не могла быть выдана учащемуся, который по главным предметам имел меньше «четверки». У Левина по обязательным предметам были еле-еле натянuty «тройки» (Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. М.: Дека-ВС, 2009).

⁵ Истории семьи Брок посвящен раздел в статье псковского историка-краеведа Н. Ф. Левина «Рожденный в Пскове» (Псковская губерния № 46 (216), 2004, 8–14 декабря) (См. также: Левин Н. Ф. Из истории псковских немцев. Сб. статей. Псков: Рус.-нем. центр встреч в Пскове, 2007. История этой семьи трагична, двое братьев Веры Брок пали жертвами репрессий: Эдуард, управляющий Псковской казенной палатой, был расстрелян в декабре 1918 года «за активное участие в белогвардейской авантюре офицеров и чиновников», Артур — профессор Ленинградского педагогического института им. Герцена — в 1930 году сослан в Казахстан, где и умер.

экзамен, в программу которого входил, помимо прочего, Второй фортепианный концерт Мак-Дауэлла, о чем Сафонов с гордостью сообщал автору, называя Брок своей «лучшей ученицей»⁶.

В классе Сафонова Вера Брок была не только одной из самых преданных его питомиц, но и верной сторонницей в политически накаленной атмосфере первой русской революции. В. Н. Демьянова вспоминала, что именно Брок приезжала к ней во время студенческой забастовки весной 1905 года с поручением от профессора: «Скажи ей, чтобы она немедленно возвращалась и начинала занятия, или ее ноги никогда не будут в моем классе. Я к ней как к дочери относился...»⁷.

Артистический облик Веры Брок в консерваторские годы оценивался соученицей неоднозначно: «Очень добросовестная, крепкая пианистка, с хорошим темпераментом, с большой силой звучности, но довольно неподвижной художественной индивидуальности»⁸. В дальнейшем Брок, видимо, в значительной мере преодолела этот недостаток, много и успешно выступая в Европе. Но на первых порах она чувствовала себя не вполне уверенно и нуждалась в советах своего профессора — этап, который переживают многие молодые музыканты, встающие на путь самостоятельной деятельности⁹. Характерно, что некоторое время после окончания она продолжала посещать консерваторские уроки Сафонова и была

⁶ См.: Сафонов В. И. Избранное. «Давайте переписываться с американскою быстротою...» Переписка 1880–1905 годов. М.: Петроглиф, 2011.

⁷ Демьянова-Шацкая В. Н. Воспоминания об учебе в консерватории // «Трудись и надейся...» В. И. Сафонов: Новые материалы и исследования. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. Впоследствии, когда осенью занятия возобновились, Сафонов подготовил Демьянову к экзамену. В результате ей была присуждена малая золотая медаль.

⁸ Там же. С. 310.

⁹ Например, о своей неуверенности и о потребности показать самостоятельно выученные произведения Сафонову пишет в 1906 году учителю И. А. Левин (См.: Равичер Я. И. Василий Ильич Сафонов. М.: Музгиз, 1959).



Псков. Великолуцкая улица

запечатлена на двух групповых фотографиях выпускников его класса 1905 года. Как бы то ни было, после получения диплома Вера Брок уехала в Ригу, куда переселились в 1903 году ее родители (там, по адресу Елизаветинская ул. 9а она жила в перерывах между гастролями вплоть до начала Второй мировой войны).

В августе 1906 года Брок в письме обратилась к Сафонову, работавшему тогда в Нью-Йорке, с просьбой продолжить обучение под его руководством: «С тех пор как я окончила консерваторию, я, хотя и занималась много, чувствую, что чего-то не хватает в игре. Бывало, Вы скажете только слово, и все приобретает совсем другой вид, так что и сама не узнаешь ту самую вещь. Как я была бы счастлива, если Вы согласились бы зимою готовить репертуар со мной! У меня накопилась масса вещей, которых я играть публично не решаюсь, не играв их раньше Вам. Стоит Вам пройти со мной какую-либо вещь, как обстоятельство это сейчас же мне дает необычайную до того уверенность, и я уже не боюсь строжайшей критики. Два года я билась одна, не имея никого, кто бы мне мог посоветовать, когда на меня находят сомнения в чисто

музыкальных вопросах в самой игре, как и в том случае, если я не знала, где, когда и что играть»¹⁰.

Ответ Сафонова был благоприятный, и в дальнейшем тот по-отечески опекал молодую пианистку. По воспоминаниям М. В. Сафоновой, «папа представил ее многим друзьям в Нью-Йорке. Однажды он попросил сыграть ее в прекрасном доме Кристины Голдмарк Опенгим [...] Сафонов пришел к ним в дом на обед и привел с собой молодую пианистку. Он помнил выражение лица Сафонова, который так смотрел на свою ученицу перед началом ее игры, как будто хотел взглядом сказать ей: „Ты знаешь, какой я ожидаю от тебя игры!“»¹¹.

Весной 1909 года Брок последовала за своим профессором в Европу. Позднее, 5 января 1910 года по пути из Москвы в Лондон Сафонов присутствовал на ее первом клавирабэнде в Берлине и, по свидетельству мемуаристки, «был очень доволен ее выступлением и ошастливил ее, сказав, что теперь она стала настоящей артисткой и должна играть

на публике как можно больше»¹². Пресса была благоприятной, характеризуя дебютантку как «весьма продвинутую молодую артистку», в чьей игре «легко распознается серьезная устремленность к высокому»¹³. Следуя совету своего профессора, она дала концерт в Москве 18 февраля. О большом концерте «известной талантливой пианистки» 6 апреля 1910 года на родине в зале дворянского собрания сообщали газеты «Псковский голос» и «Псковская жизнь» («В художественном отношении концерт прошел с выдающимся успехом, доставив слушателям истинное эстетическое наслаждение»)»¹⁴.

В дальнейшем Брок выступала во многих странах — помимо родной Прибалтики, в Англии, Германии, Голландии, Дании, Норвегии, в том числе с оркестром под руководством Сафонова. Примечательно, что 12 марта 1914 года она исполнила в Лондонском Queen's Hall в один вечер три фортепианных концерта — Гензельта, Шумана и Рубинштейна (№ 3). Такая практика, довольно широко распространенная в наши дни, была в начале XX столетия необычной. Особенно высоко оценивалось исполнение пианисткой русской музыки: «Вера Брок приехала из Риги и привезла с собой целую коллекцию русских: Балакирев, Ляпунов, Лядов, Скрябин, Прокофьев... Она умеет произвести великолепное впечатление музыкой своих соотечественников, ибо технически продвинута и глубоко постигает славянскую душу»¹⁵. «Она — серьезный, великодушный музыкант, выступающий с интересными программами (в последний раз это были русские композиторы), в которых она не идет проторенными путями»¹⁶. Нередко

¹² Там же.

¹³ Die Musik. 9. Jhrg. 1909–10. Bd. 34. S. 183.

¹⁴ См.: Левин Н. Ф. Рожденный в Пскове // Псковская губерния № 46 (216), 2004, 8–14 декабря.

¹⁵ Westermeyer, Karl. Aus Berlin // Signale für die musikalischen Welt. Jhrg. 83. No. 16, 1925. S. 696.

¹⁶ Neldner, Paul. Musikbriefe. Riga // Signale für die musikalischen Welt. Jhrg. 83. No. 23, 1925. S. 1002.

¹⁰ Равичер Я. И. Василий Ильич Сафонов. М.: Музгиз, 1959.

¹¹ Сафонова М. В. Жизнеописание Василия Сафонова, составленное его дочерью. (Готовится к публикации, сообщено Л. Л. Тумаринсоном.)



Рига. Елизаветинская улица.

пианистка играла на радио¹⁷, среди прочего, в ее трактовке звучал балакиревский «Исламей», в те годы мало кем исполнявшийся.

Вера Брок занималась и преподаванием. Еще на заре своей карьеры, спрашивая у Сафонова «благословения» на упомянутую выше поездку в Америку, она предлагала своему профессору быть «в качестве „няньки“ для плохо подготовленных учеников»¹⁸. Сафонов бесспорно ценил ее педагогическое дарование, рекомендуя ее в августе 1910 года директору Одесского музыкального училища В. И. Малищевскому: «Умную, отличную пианистку и такую же преподавательницу можете приобрести в лице Веры Александровны Брок»¹⁹. Там же он высказывает опасение, что его протеже может не захотеть ехать так далеко (Брок жила в Риге), что, собственно, и случилось²⁰.

¹⁷ Программы выступлений Веры Брок, транслировавшиеся из Риги, Берлина, Мюнхена, Варшавы, можно найти в журнале «Radio-Wien» 1930-х годов.

¹⁸ Странствующий маэстро. Переписка В. И. Сафонова 1905–1917 годов. М.: Белый берег. 2012. С. 131.

¹⁹ Странствующий маэстро. С. 276.

²⁰ Вместо Брок в Одессу поехал другой сафоновский ученик — Юлий Исерлис.

О преподавании пианистки в учебных заведениях сведений найти не удалось — она, по-видимому, давала лишь частные уроки. Л. Э. Красинская, впоследствии профессор-теоретик Рижской консерватории, рассказывала о том, что в юности, обучаясь игре на рояле, переиграла руки: «К 15 годам играть на рояле я больше не могла». Исправить постановку ей «помогли частные уроки у Веры Брок, пианистки русской школы»²¹. Несомненно, умение помочь ученикам в решении серьезных двигательных проблем было унаследовано Брок от Сафонова²².

Политические события 1930-х годов не могли не затронуть жизнь пианистки. После заключения Пакта Молотова-Риббентропа, в преддверии будущей «советизации» Прибалтики фюрер объявил программу репатриации балтийских немцев. На протяжении 1939–1941 годов практически все

²¹ См.: Малнач, А. Великий учитель музыки (<http://www.d-pils.lv/news/2/227490>)

²² Широко известна его роль в решении проблем Скрябина с переигранной рукой; о работе Сафонова над освобождением игрового аппарата вспоминал И. Левин (См.: Wallace R. K. A Century of Musik-Making: The Lives of Josef and Rosina Lhévinne. Bloomington: Indiana University Press, 1976. P. 21–22).

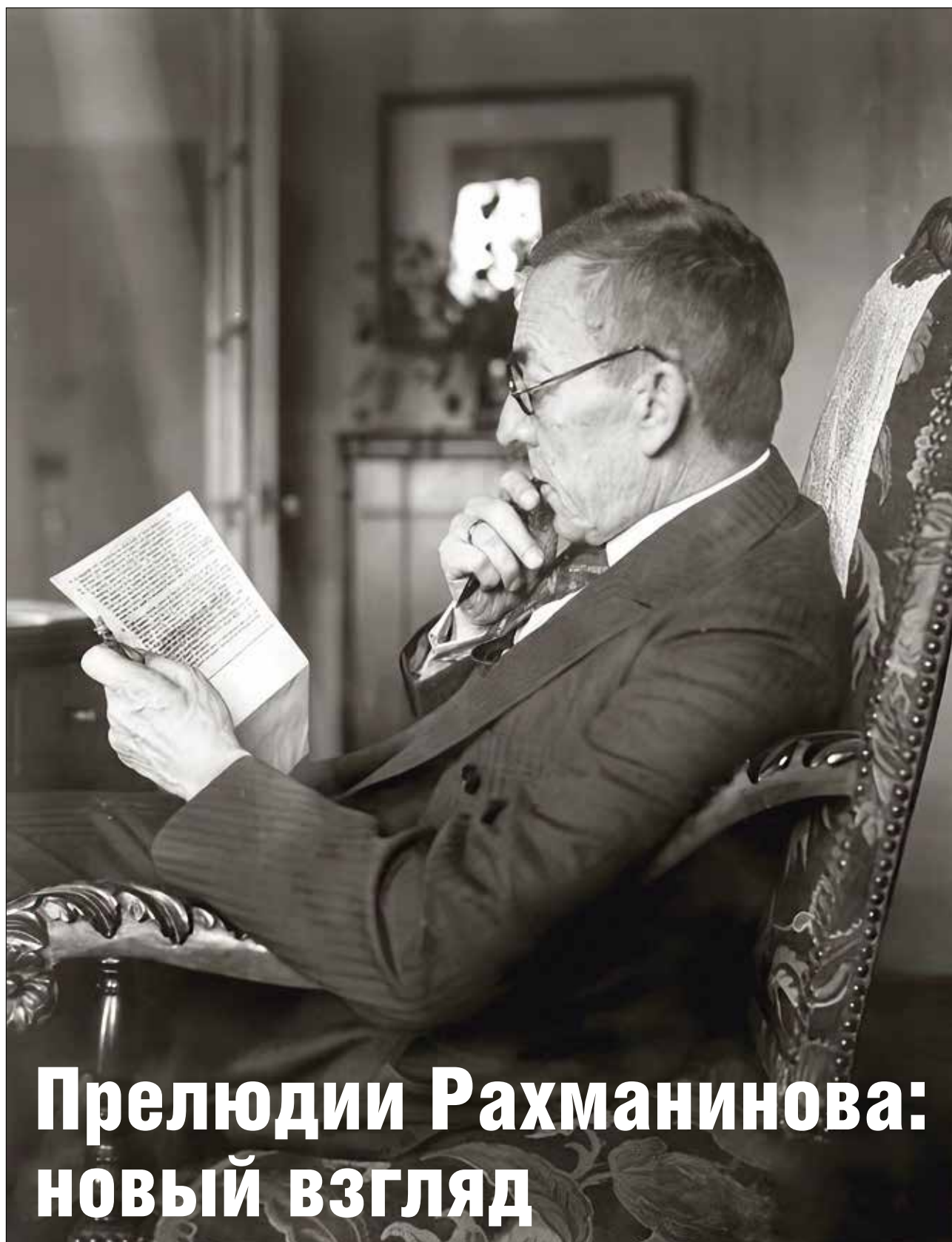
представители некогда многочисленной и влиятельной немецкой общины покинули Латвию. Они переселялись главным образом в только что присоединенные к Рейху польские земли, в рейхсгау Вартеланд. Так Вера Брок вместе с семьей племянника, в будущем известного историка, специалиста по Восточной Европе Георга фон Рауха оказалась в Позене (ныне Познань). Ее, проживающую по адресу Georgenstrasse 34 (ныне Mafleckiego, 34), Имперская музыкальная палата утвердила как допущенную к частному преподаванию музыки.

В конце Второй мировой войны беженская судьба привела Веру Брок в город Фленсбург на границе с Данией. Там она прожила до глубокой старости. О своих занятиях с «пожилой музыкальной профессоршей фройляйн Верой Брок» упоминает в своих воспоминаниях о послевоенном Фленсбурге джазовый пианист Клаус Хурст.

На склоне лет пианистка писала дочери В. И. Сафонова Марии: «Словами не выразить, как всю свою жизнь я была благодарна Вашему папе за все, что он дал мне, и все, что он сделал для меня. Всем, что я знаю, и всем, что я могу, я обязана ему». ■



Сергей ГРОХОТОВ
Кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории.





Сегодня мы «предоставляем слово» Андрею Ярошинскому — блестящему интерпретатору, выпускнику Московской консерватории в классе легендарной Веры Васильевны Горностаевой, лауреату множества международных конкурсов, руководителю Ассоциации молодых музыкантов-исполнителей Российского музыкального союза, профессору Высшей школы музыки Katarina Gurska в Мадриде. Немаловажная деталь: в 2014 году Андрей Ярошинский записал компакт-диск «24 прелюдии С. Рахманинова» в серии «Коллекция Московской консерватории».

Существуют разные взгляды на восприятие 24 прелюдий Рахманинова как цикла. Состоящие из трех опусов, созданные автором за длительное время (между написанием первой прелюдии и последней прошло 18 лет!), прелюдии Рахманинова не укладываются в привычные рамки цикла в сравнении с Шопеном, Скрябиным, Аренским, Шостаковичем и другими композиторами, создававшими подобные циклы до и после Сергея Васильевича. Действительно, в прелюдиях Рахманинова на первый взгляд нет строгой тональной логики построения, очевидной и ясной цикловой драматургии, четкой системы их последовательности. Однако существуют факторы, которые указывают на определенный замысел автора создать именно цикл из 24 прелюдий, в рамках которого существует своя система объединения пьес, масса внутренних связей и закономерностей. И непохожесть принципов, взятых за основу другими авторами, и принципов, использованных Рахманиновым в процессе объединения 24 прелюдий, многоплановость этих объединяющих идей придают еще больший интерес работе над их обнаружением.

История хорошо известных нам циклов из 24 прелюдий для фортепиано начинается с Шопена, создавшего свой цикл ор. 28

в 1836–39 годах. Этот опус в целом и принцип объединения прелюдий по квинтовому кругу тональностей, с неизменным чередованием мажора и минора, оказал огромное влияние на композиторов более позднего времени, создававших подобные циклы. Шопен был первым композитором, создавшим цикл из 24 прелюдий как самостоятельных произведений, не предшествующих более крупным формам и не входящих во всевозможные разножанровые сюиты. Они являются энциклопедией романтической музыки, характеров и настроений, помещенных, однако, в цикл со строгой системой внутри него. Нельзя не упомянуть и о взаимосвязи прелюдий Шопена с «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха (первый том создан в 1722 году в Кегене, второй в 1744 в Лейпциге). Бах в выборе принципа тонального объединения обоих томов из 24 прелюдий и фуг преследовал цели продемонстрировать бесконечность сочетаний и возможностей для развития музыки в новой темперации, и выстроил свой цикл по хроматическим восходящим интервалам, с чередованием одноименных мажора и минора. Безусловно, «Хорошо темперированный клавир» как цикл, охватывающий все 24 тональности, раскрывающий всю бесконечность внутреннего мира человека через недостижимое интонационное, полифоническое, духовное богатство этой музыки, незримо

возвышается над самой идеей цикла из 24 прелюдий в дальнейшей истории фортепианного искусства.

На момент написания Рахманиновым прелюдии *cis-moll* ор. 3 № 2, а это произошло в 1892 году, в воздухе музыкальной России уже витала идея создания цикла из 24 произведений, объединенных единым творческим замыслом. Она нашла свое отражение в творчестве многих современников Рахманинова. В 1894 году **А. Аренский** создает 24 пьесы ор. 36, выстроив их соответственно ХТК, по хроматическим восходящим интервалам. При этом он еще и называет каждую пьесу, ясно очерчивая предполагаемый характер. В 1896 году свой цикл из 24 прелюдий ор. 11 закончил **А. Скрябин**, выстроив их подобно Шопену, по квинтовому кругу. При этом отдельные прелюдии, позднее вошедшие в ор. 11, были созданы еще в 1888 году — именно этот год стоит в автографе прелюдии *e-moll*. В начале XX века цикл прелюдий, охватывающий все 24 тональности, создает **Ц. Кюи**. Его цикл ор. 64 включает в себя даже не 24, а 25 прелюдий, поскольку первая и последняя пьесы написаны в до-мажоре, создавая объединяющую арку. Кюи выстраивает свой цикл по восходящим терциям, при неизменной мажорно-минорной последовательности.

В дальнейшем, до середины XX века в русской музыке цикл из 24 прелюдий создают **Д. Шостакович**

(ор. 34, 1932–33) и **В. Задерацкий** (1934), также выстроив их в цикле, сообразно идее Шопена, по квинтовому кругу. Наконец, в 1943 году были созданы 24 прелюдии **Д. Кабалеvского** ор. 38, снова следуя идее Шопена в смысле tonального объединения прелюдий. Но Кабалеvский точно указывает источники мелодического материала — каждая прелюдия написана на тему народной песни, и автор точно указывает на какую именно. Эпиграфом к циклу Кабалеvского служит текст М. Ю. Лермонтова из «Записок» — «Если захочу вдаться в поэзию народную, то верно нигде больше не буду искать ее, как в русских песнях». Это определенная подсказка исполнителю.

В 1892 году Рахманинов создал прелюдию *cis-moll*, поместив ее в ор. 3, который назвал «Пьесы-фантазии». Эта прелюдия, как справедливо отмечают многие исследователи, явилась неким манифестом творчества Рахманинова, неисчерпаемым источником принципов как гармонического, так и мелодического развития. Первый и главный мотив прелюдии — VI–V–I ступень — проявляется во всем последующем творчестве композитора. Секундовые нисходящие соотношения, хроматические линии, гармоническая насыщенность, бесконечные перегармонизации одних и тех же мелодических звуков являются отличительной особенностью Рахманиновского языка в целом. Наконец, масштаб созданного образа и предельная динамизация настроения в репризе — все это перешло в дальнейшее творчество Сергея Васильевича.

К 1899 году относятся обнаруженные эскизы будущей прелюдии *d-moll* ор. 23, которые, однако, не отмечены тем или иным указанием или намерением включить эту музыку в конкретное произведение

или создать из этих эскизов что-либо самостоятельное.

В «Записке о С. В. Рахманинове» Натальи Сатиной, супруги Рахманинова, указано, что Рахманинов написал прелюдии опус 23 ранней весной 1902 года в Ивановке. Однако в списке произведений Рахманинова, который прислал композитору Асафьев, указан «весь 1903 год». При этом в феврале и марте 1903 года на концертах в Москве Рахманинов сыграл сначала 3, а потом и 5 прелюдий соответственно. В концерте 10 февраля в Большом зале Российского благородного собрания прозвучали впервые Вариации на тему Шопена ор. 22, и три прелюдии — *fis-moll*, *B-dur*, *g-moll*. А уже 3 марта того же года пять прелюдий прозвучали в следующем порядке — *fis-moll*, *B-dur*, *d-moll*, *D-dur*, *g-moll*, и эта последовательность была сохранена автором в ор. 23. Обращает на себя внимание принцип контрастного сопоставления образов, родственности представляемых tonальностей, в той или иной степени, и принцип сопоставления мажора и минора. Надо сказать, что этот мажорно-минорный принцип неукоснительно соблюдается Рахманиновым в рамках как цикла ор. 23, так и цикла ор. 32. Единственное отступление от него в рамках всего цикла из 24 прелюдий наблюдается в точке соприкосновения различных опусов, вошедших в цикл.

Об упомянутых выше Вариациях на тему Шопена ор. 22, созданных в 1902 году, стоит сказать особо. Хронологически они предшествуют созданию прелюдий ор. 23, и основой для вариаций стала именно прелюдия Шопена *c-moll* ор. 28. После написания этих вариаций Рахманинов получил немало упреков от музыкальной критики, которая наряду с восторженным отношением к Рахманинову в целом, не преминула указать на слишком

большой контраст между музыкальным языком исходной прелюдии Шопена и последующими вариациями Рахманинова. Также было сказано о недостаточной цельности этого цикла вариаций. В статьях многих исследователей указывается на возможный замысел Рахманинова написать цикл вариаций на свою прелюдию *cis-moll* ор. 3 № 2, ставшую столь известной. Но непосредственного подтверждения Рахманиновым этого замысла нет — тем более что до окончательного создания цикла из 24 прелюдий с написанием ор. 32 (1910) еще много времени.

Пока же Рахманинов создает ор. 23, в который входят 10 прелюдий. В уже упомянутом выше концерте в Большом Зале Благородного Собрания в марте 1903 года уже выкристаллизовалась последовательность первых пяти из них. А как Рахманинов группирует оставшиеся? За tonальностью *g-moll* следуют прелюдии *Es-dur*, *c-moll*, *As-dur*. Этот ряд объединяет идея параллелей — от *g-moll* ор. 23 № 5 к *As-dur* ор. 23 № 8 Рахманинов приходит через круг параллельных tonальностей. Вероятно, ор. 23 стал некоей лабораторией, где автор проходил через путь поисков своего, особого принципа, который позволил бы ему сгруппировать прелюдии в дальнейшем.

Можно предположить, что именно к окончанию создания ор. 23 Рахманинов нашел этот принцип — принцип парности прелюдий по одноименным tonальностям.

Идея закончить ор. 23 прелюдией *Ges-dur* (№ 10), создав арку с прелюдией *fis-moll* (№ 1), только подтверждает наше предположение. И вполне вероятно, что именно в это время Рахманинов решил в дальнейшем объединить все 24 прелюдии, создав смысловую арку между первой и последней прелюдиями цикла, что он блестяще реализовал при создании прелюдии *Des-dur* ор. 32 № 13.

Остается вопрос — как после тональности *As-dur* (ор. 23 № 8) перейти к тональности *Ges-dur* (ор. 23 № 10), сохранив определенную родственность чередования тональностей и логику сопоставления мажора и минора? Тональность *es-moll*, в которой написана прелюдия ор. 23 № 9, счастливо решила все эти вопросы, сформировав цикл ор. 23.

Этот принцип парности прелюдий по одноименным тональностям найдет массу подтверждений в процессе дальнейшего рассмотрения цикла, и можно смело утверждать, что создавая в 1910 году ор. 32 в пару к уже созданному в 1903 ор. 23, Рахманинов следовал, в том числе, и этой логике. Но в 1903 году этот возможный замысел покрыт авторской тайной, и 10 декабря 1903 года Рахманинов заключает договор с фирмой «А. Гутхейль» на издание 10 прелюдий ор. 23.

В 1910 году в Ивановке за невероятно короткий срок — с 23 августа по 10 сентября — Рахманинов пишет 13 прелюдий ор. 32. Создавая их, автор охватывал не использованные ранее (в уже существующих прелюдиях) тональности, чтобы создать полноценную картину из 24 тональных миров. И уже 15 сентября 1910 года Рахманинов заключает договор с фирмой «А. Гутхейль» на издание 13 прелюдий ор. 32.

Окончательное открытие своих замыслов Рахманинов осуществляет в полном издании 24 прелюдий, включая прелюдию *cis-moll*, ор. 3 № 2. В книге Оскара фон Риземана, который писал ее со слов самого Рахманинова, есть слова о Вариациях на тему Шопена ор. 22, и Риземан советовал Рахманинову не раскрывать тему в начале произведения, а поставить ее в самый конец, тем самым следуя форме барочных вариаций. Рахманинов во многом так и сделал, komponуя свой цикл из 24 прелюдий. Он держал в секрете идею начать опус

с прелюдии *cis-moll* ор. 3 № 2 до последнего — и только создав опусы 23 и 32, поставил ее в начало будущего цикла, словно венец своих идей.

Очень важными и ценными являются авторские отметки в автографах прелюдий ор. 32, где Рахманинов, в отличие от ор. 23, указывает точную дату создания каждой прелюдии. Несложно заметить, что окончательная последовательность пьес в опусе не совпадает с хронологическим порядком их сочинения. Это значит, что Рахманинов выстраивал этот порядок в ор. 32 сообразно определенной логике. Какова же она?

Во-первых, это неизменное чередование мажорных и минорных прелюдий, а также определенная контрастность образов. Во-вторых, обращает на себя внимание наличие тональных пар, следующих *подряд* — [*E-dur* — *e-moll*], [*f-moll* — *F-dur*], [*a-moll* — *A-dur*], [*h-moll* — *H-dur*]. Это и есть упомянутая ранее система парности прелюдий. Пары формируются прелюдиями в одноименных тональностях — и в ор. 32 Рахманинов неизменно ставит подряд пару таких тональностей, если они обе «свободны» — не использованы ранее в ор. 23. Если использованы — он стремится к объединению таких прелюдий в пары за счет номера в опусе [*B-dur* ор. 23 № 2 — *b-moll* ор. 32 № 2], [*g-moll* ор. 23 № 5 — *G-dur* ор. 32 № 5]. Сомнения в случайности подобной нумерации можно развеять еще одной нумерологической особенностью цикла. Он начинается с прелюдии ор. 3 № 2, к которой позже были добавлены еще 23 прелюдии. Цифры в опусах тоже весьма интересны и симметричны — ор. 23 и ор. 32. Нельзя утверждать, что эти цифровые совпадения были одной из целей Рахманинова, но назвать их исключительно случайными при их большом количестве тоже невозможно.

Также существуют тональные пары, которые имеют более важное, формообразующее значение. Например — уже упомянутая пара [*fis-moll* ор. 23 № 1 — *Ges-dur* ор. 23 № 10]. Эта арка в начале и в конце ор. 23 объединяет его. Также, несомненно, важным является ладовое движение — от минора к мажору, «от мрака к свету». В монографии Б. Мартина отмечено мотивное сходство начала прелюдии *C-dur* ор. 32 № 1, с главным мотивом прелюдии *cis-moll* ор. 3 № 2, который, правда, дан в обращении. Это объединяет уже ор. 32, поскольку и первая (*C-dur*), и последняя (*Des-dur*) прелюдии в этом опусе связаны с прелюдией *cis-moll* ор. 3 № 2. Подобная парность пронизывает весь цикл и способствует его единению. Очевидные пары отсутствуют только у трех тональностей — *Es-es*, *c-C*, *As-gis*. Впервые эти тональности появляются в ор. 23, №№ 6–7–8. Эти три прелюдии выстроены в терцовый ряд тональностей, лишая себя и, соответственно, еще три прелюдии в одноименных тональностях, возможности объединения по указанному принципу. Впрочем, эти три тональности (*Es*, *c*, *As*) формируют гармонию доминанты к крайним прелюдиям цикла — *cis-moll* и *Des-dur*. Таким образом, можно, предположительно, исключить случайность этих последовательностей (см. рис. 1 на с. 90).

Но главной парой прелюдий во всем цикле являются *cis-moll* ор. 3 № 2 и *Des-dur* ор. 32 № 13. Завершающая цикл прелюдия *Des-dur*, вне всякого сомнения, построена на материале прелюдии *cis-moll*. Только, разумеется, теперь этот мотив предстает в мажоре, как результат успешного преодоления трагического и сурового начала прелюдии *cis-moll*. Также, в середине прелюдии *Des-dur*, автор ставит двойную черту и переводит нас в диэзный звукоряд прелюдии *cis-moll*, проводя

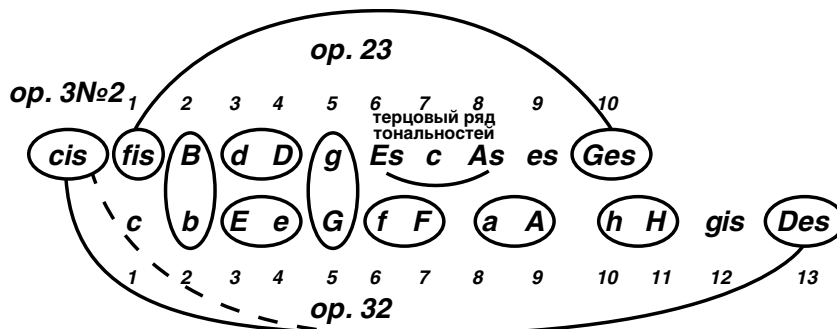


Рис. 1

в верхнем голосе прямую цитату из развивающей части прелюдии ор. 3 № 2, которая даже физически ощущается преодолевается одноименным мажором, приводя к победоносной коде. В музыке присутствует масса подтверждений неразрывной связи первой и последней прелюдий цикла, эти детали будут подробно рассмотрены в дальнейшем. Наконец, окончание прелюдии ор. 32 № 13 также является буквальным переосмыслением окончания прелюдии ор. 3 № 2, вплоть до одинаковой завершающей интонации. Эта смысловая арка цементирует весь цикл, объединяя его как интонационно, так и драматургически.

Уже отметив драматургическую важность прелюдии ор. 3 № 2, вернемся к ее роли в качестве источника именно музыкального материала для всего цикла, основы для скрытых вариаций.

Как справедливо заметил В. Антипов во вступительной статье к тому прелюдий Рахманинова, «число приемов „сокрытия“ темы, но одновременно — и сохранения ее хотя бы мельчайших признаков, в творчестве Рахманинова вряд ли поддается какой-либо полной систематизации, столь неистощимой, воистину непревзойденной и неподражаемой была его творческая изобретательность»¹. Тут будет умест-

но вспомнить свидетельства самого Рахманинова, которые он высказал при исполнении своих «Вариаций на тему Корелли» ор. 42 и которые зафиксированы в «Воспоминаниях о Рахманинове» А. и Е. Сван: «Вся эта беготня нужна для того, чтобы скрыть тему»².

Итак, проанализировав прелюдию cis-moll и следующие за ней 23 прелюдии, практически в каждой обнаруживаются отголоски первой прелюдии, и дальнейшая разработка ее музыкального материала. От прямых цитат до проникновения в фактуру, до бесконечной в своем разнообразии и многоплановости мотивной работы. Вариационная составляющая 24 прелюдий Рахманинова не подлежит сомнению.

Таким образом, Рахманинов нашел свой способ объединения цикла из 24 прелюдий, не следуя строгой логике тональных последовательностей (за исключением точного ладового чередования мажора и минора). Это принцип парности прелюдий и их музыкальное единство, ввиду несомненной вариационности их построения на основе прелюдии cis-moll, проникающей во все пласты музыкального, образного, мотивного развития остальных прелюдий. Это позволило Рахманинову объединить цикл другим способом, на

совершенно ином уровне. Не прибегая к математическим расчетам и следованию точной тональной логике, а выстроив цикл как единый музыкальный организм с множеством связей внутри него.

Интересен еще один аспект. По моему убеждению, Шопен и последователи его идеи построения цикла по квинтовому кругу (как, впрочем, и любого другого способа, основанного на точной логике чередования тональностей), лишили прелюдию зависимости от последующей пьесы, но создали другую своеобразную зависимость — от цикла как такового, в результате физических, осязаемых интервальных связей. Если, например, исполнять прелюдию Шопена не в качестве неделимого целого, а по отдельности, komponуя их сообразно собственным предпочтениям и желаниям, теряется главная идея — постепенно раскрыть все 24 тональности, открыть образный мир каждой из них и создать целостную картину внутреннего творческого мира композитора. Также в цикле Шопена прелюдии по большей части сохранили свою компактность, небольшой размер, за исключением нескольких, более развернутых пьес. Таким образом, во избежание разрушения замысла Шопена, играть прелюдии по отдельности не следует — только если в качестве небольших бисовых произведений. Получается, что после приобретения независимости от последующего, более крупного произведения, прелюдия сохранила зависимость от цикла — от последующих пьес в качестве тональных ответов и точных интервальных связей. Подобные особенности, и в смысле компактности, и в смысле зависимости от остальных пьес цикла для создания полноценного впечатления, законченного образного мира, присутствуют также в циклах Скрябина, Шостаковича и многих других, состоящих из небольших

¹ С. Рахманинов. Полное академическое собрание сочинений. Том 17, 24 прелюдии. Русское Музыкальное Издательство, 2007

² Rachmaninoff. Personal reminiscences, «MQ», 1944, v. 30, No 1 (рус. пер.— Суян А. и Е. Воспоминания о Рахманинове, в кн.: Советская музыка. Сб. ст. 4, М.-Л., 1945);



Музей-усадьба Рахманинова в Ивановке

пес, выстроенных по точной тональной системе.

А 24 прелюдии Рахманинова не подчинены точной тональной логике, они свободны не только от последующей, скажем, фуги, но и от необходимости исполнять цикл исключительно целиком. Другое дело, что только при исполнении цикла из 24 прелюдий Рахманинова в одном концерте, на одной записи подряд исполнителям и слушателям открываются масса внутренних связей, которые остаются незамеченными при выборочном исполнении.

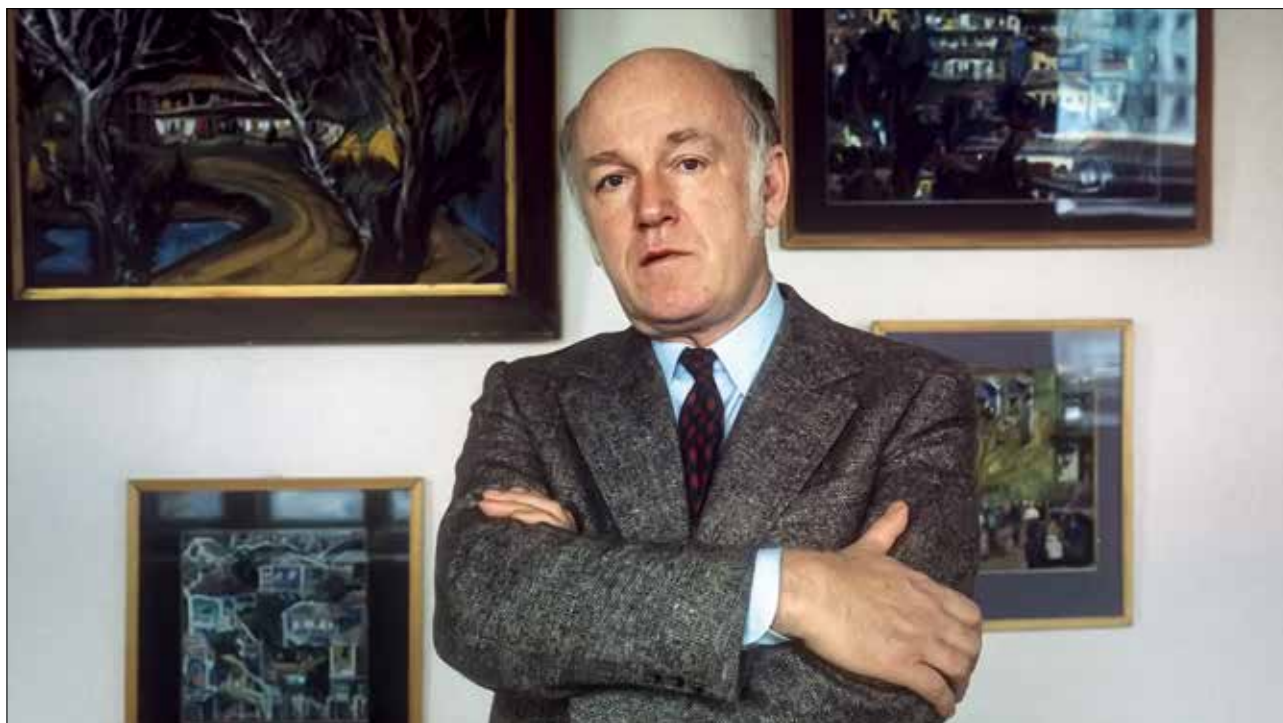
И, безусловно, только при исполнении и восприятии цикла из 24 прелюдий как единого и неделимого организма нам открываются **объединяющие** аспекты, пусть вполне очевидные, но доступные для обнаружения только с большой

высоты, как, например, драматургические и образные арки.

Фактор «освобождения» прелюдии от гнета цикла подтверждается еще и размером самих прелюдий, их самодостаточностью, независимостью художественного впечатления при исполнении выборочных пьес. Таким образом, можно говорить, что жанр прелюдии именно в творчестве Рахманинова достиг пределов своей музыкальной независимости, насыщенности и масштаба.

В качестве заключения стоит сказать, что любой анализ преследует своей целью открыть закономерности, смысловые и мелодические связи, параллели, попытаться понять замысел композитора. Но главный путь постижения подобных аспектов — погружение в музыку

Рахманинова, желание и возможность пианиста прожить целую жизнь в процессе исполнения этого великого цикла. Именно цикла — столь же очевидного, сколь и нетипичного, не имеющего аналогов в мировой музыкальной культуре. За 18 лет, прошедших с момента создания первой прелюдии до написания последней, произошла серьезная творческая эволюция композитора. Остается только восхищаться тем, как гармонично и естественно Рахманинов вписал интонации из своей музыкальной юности в свою музыкальную зрелость. Истинное величие этой музыки, безграничная в своей искренности любовь к ней во всем мире, счастье от ее исполнения — все это говорит о бесконечном мастерстве гения, имя которому — Сергей Рахманинов. ■



Святослав Рихтер: неистовый алхимик, мастер контрастов

Обзор архивных материалов зарубежной прессы

Сегодня у нас есть возможность обратиться к архивным материалам зарубежной прессы прошлых лет, свидетельствам современников великого пианиста. Предлагаемый обзор позволяет приблизиться к пониманию феномена Рихтера, загадки притягательности его личности и исполнительской манеры.

Прежде всего, следует отметить, что феномен Рихтера в материалах зарубежной прессы предстает как более чем парадоксальный, получая самые разные оценки критиков, а его исполнение по свидетельствам современников сочетает

в себе самые разные, казалось бы, взаимоисключающие качества. Показательны в этом отношении слова **Марио Пази** (Corriere della sera, 1963): «В Милане он выступал трижды за несколько дней, и его интерпретации вызвали самые разные оценки. Все, однако, отмечали, что сталкиваются с „кем-то“, отличным от других (...) Энигматичность личности Рихтера ставит его выше любых пианистических категорий: нервный, застенчивый, неистовый, извлекающий фальшивые ноты, способный как обрушиться на фортепиано руками плотника, так и лелеять его с наивысшей

нежностью его славянской души, вызвать как энтузиазм, так и горькое разочарование слушателей».

CORRIERE DELLA SERA

Тридцать лет спустя **Валерио Каппелли** отмечает в той же Corriere della sera: «Очарование Рихтера заключается в его многоликости. Даже в недостатках. Рихтер может играть очень хорошо, но и очень плохо, говорят самые авторитетные критики (...) Чудо Рихтера рождается из всего этого клубка противоречий. Эксцентричность тембра, музыкальность, удивительные изобретательность и фантазия,

незаурядная восприимчивость заставляют его постоянно бросать вызов самому себе и публике».

Незауряден и внешний облик пианиста. Можно сказать, что Рихтер приковывает взоры именно своей нестандартностью, неординарностью. Авторы статей 1960–1990-х годов отмечают добрые, немного детские черты, особую резкость, порывистость движений. Вот впечатления **Марио Пази** в статье 1976 года: *«Он предстал перед публикой сдержанный, массивный. Пересек сцену быстрыми шагами, быстро поклонился и устремился к фортепиано. Зал Консерватории, полный до отказа, приветствовал его долгой овацией. Он, Святослав Рихтер, без лишней формальностей сразу же начал Сонату ор. 10 № 3 Бетховена. И тут же мы попали под обаяние неповторимой, неподражаемой личности этого великого русского пианиста».* В другой своей статье Пази сравнивает Рихтера, вышедшего навстречу публике в заключение концерта, с *«застенчивым ребенком, улыбавшимся так, как будто он пришел из далеких миров».*

Le Monde

Жак Лоншамп (газета Le Monde, 1964) характеризует исполнителя в следующих словах: *«Когда он поспешно ступает на сцену, крупная голова наклонена с выражением нетерпения, взволнованности и почтения к публике, внешним видом человека, еще не полностью изжившего в себе подростка, в воображении рисуется сказочный персонаж, подобный сильному и доброму дровосеку, который защитит маленьких потерявшихся детей и отведет их к родителям, рассказывая по дороге истории».* Тот же автор отмечает в статье 1980 года *«Святослав Рихтер, Бетховен и Шопен в отсветах*

пламени» (Le Monde): «С манерами дровосека, лицом мудрого подростка он приветствует резким наклоном головы, словно восходя на эшафот, поспешно устремляется к роялю, где, как будто отстраняясь от публики, демонстрирует абсолютное мастерство владения инструментом».

Пристальное внимание уделяется и описанию исполнительской манеры Рихтера. Прежде всего, авторы публикаций оценивают Рихтера как непревзойденного виртуоза. В некрологе «Святослав Рихтер, человек-фортепиано в служении свободе», опубликованном в Le Monde через несколько дней после его смерти (2 августа 1997 года), **Алан Ломпеш** пишет следующие строки: *«Эмиль Гилельс, приехавший в Соединенные Штаты, отвечал всем тем, кто восхищался им: „Если бы вы слышали Рихтера!“: Его услышали сначала в Соединенных Штатах в 1960, а через год — в Лондоне и во Франции. И Запад открыл для себя феномен Рихтера. Пианист играл так, как никто до этого не играл, с точностью, еще более поразительной в условиях стремительно быстрых темпов».* Ломпеш заключает: *«Эта виртуозность выходит за пределы возможностей фортепиано».*

Но виртуозность — лишь внешнее качество, за которым обнаруживается неисчерпаемая многогранность звуковых оттенков. Подобная многогранность отмечается авторами статей как важнейшая черта неповторимого исполнительского стиля пианиста. Показательны в этом отношении слова **Мэйрион Боуэн** (The Guardian): *«В зените своей славы Рихтер объединял в одном лице сразу несколько легендарных пианистов. Кажется, ему было подвластно все: глубина самоанализа, свойственная Шнабелю, утонченность и поэтичность туше, ассоциирующаяся с Гизекингом, мягкая полнотонность Соломона. Подобно*

Бренделю, он был наделен поистине архитектурным чувством музыкальной формы, в то же время блеск импровизатора и техническое мастерство роднят его с Горовицем. Если вы слышали Рихтера, вы слышали их всех»; «Рихтер — это несколько пианистов в одном лице».

Авторы статей подчеркивая такие черты стиля Рихтера, как напряженность, драматизм, страстность. Показательны в этом отношении слова **Эндрю Клеманса** (статья «Музыкальный алхимик», The Guardian, 1993): *«Его игра всегда захватывающе драматична, ей свойственен почти оперный накал страстей, скрывающийся за внешней виртуозностью».*

Парадоксальным образом игра Рихтера становится выражением как предельной утонченности, так и незаурядной мощи, силы звучания. Интересным с этой точки зрения представляется свидетельство **Дуилио Курира**: *«Звук русского пианиста, поразительно экспрессивный, обладает неотразимым зарядом красоты. То ему свойственна чудесная хрупкость, то вдруг он обрушивается на клавиатуру с внезапным драматизмом. Эта красота контрастов, богатая магией сокровенного и безудержной мощью, выражает суть его исполнительской манеры».* В свою очередь, маститый британский критик (кстати, композитор) **Хьюго Коул** характеризует исполнение Рихтером произведений Бетховена как *«неистовство контрастов, шокирующее и волнуемое слушателя, подчеркивающее пренебрежение Бетховена к общепринятым стилистическими канонам XVIII века».*

The Guardian

Брюно Монсенжон пишет следующие строки в *The Guardian* 16 марта 2015 года: «Он был способен выразить безграничное разнообразие оттенков звучания в чередовании хрупчайших *pianissimo* с вулканическими *fortissimo*, полностью подвластных исполнителю. В поистине истерически виртуозных пьесах его пальцы, казалось, раздвигали границы возможного; в чрезвычайной медлительности адажио он, как почти никто другой, мог передать чувство полной неподвижности».

Обратимся и к свидетельству **Жака Лоншампа** 1964 года (*Le Monde*): «Можно было бы написать целую поэму об исполнении Рихтером произведений Шуберта, о его воздушно-туше, содержащем в себе тысячу удивительных и дотоле неизведанных оттенков». Автор статьи отмечает «в высшей степени поэтический стиль, поражающий необыкновенным множеством градаций утонченной хрупкости, в котором каждая нота имеет свое собственное неповторимое звучание». С другой стороны, в статье «Святослав Рихтер, Бетховен и Шопен в отвесах пламени» (1980) Лоншамп говорит об особой порывистости исполнения, о феномене слияния исполнителя с инструментом, поражающим силой и мощью звучания: «Все тело пианиста задействовано в процессе исполнения и, одновременно, в высшей степени подчинено музыканту, что — в сравнении с рывками нескольких лет тому назад — представляет Рихтера уже в значительной степени владеющего собой и, в то же время, далекого от профессорской сухости, свойственной Бренделю. Руки говорят, лицо выражает эмоции, нога управляет педалью с предельной точностью, тело участвует в исполнении с тем, чтобы наполнить его осязаемой мощью». Автор заключает: «Непревзойденная ритмическая ровность, отчетливая

прослушиваемость каждой ноты, резкая отрывистость звукоизвлечения, подобная звуку выстрела, пианистическое туше, простирающееся от самых рафинированных и затененных звучаний к метафизическим откровениям, сотканным из неистовых юбилейных, — вся эта гамма несравненных качеств подчиняется музыкальному целому, которое — банальное, но неизбежное замечание — заставляет забыть о фортепиано».

Отмечается, что Рихтер демонстрирует удивительную способность адаптации не только к предельно быстрым, но и к предельно медленным темпам. Приведем слова **Сержа Мартена** из газеты *Le Soir* 1997 года: «Наделенный незаурядным интеллектом, он имел репутацию единственного пианиста, способного прочесть с листа произведение в том темпе, в котором оно написано. Самозабвенный интерпретатор, он умел увлечь публику моментами интенсивнейшей напряженности на пределе возможного — так было на его концерте из произведений Шуберта в Зальцбургском Моцартеуме на фестивале 1964 года, где он достиг высот в демонстрации возможностей медленных темпов в незабываемой Сонате D960».

Интересна и следующая характеристика игры Рихтера **Брюно Монсенжоном**. Автор, впервые услышавший Рихтера в Париже в 1966 году в зале Pleyel (куда по случаю переаншлага было поставлено 300 дополнительных мест!), описывает концерт в следующих словах: «Первая половина программы, посвященная сонатам Моцарта и Гайдна, была чудом прозрачной деликатности. Затем, в совершеннейшем контрасте с только что отзвучавшей музыкой, Рихтер буквально побежал к инструменту и — все еще стоя и даже не отдавая себе отчета в аплодисментах — лихорадочно атаковал клавиатуру. Рояль отскочил на

несколько дюймов, и струна разорвалась, издав странный грохочущий звук, который на самом деле был довольно привлекательным, поскольку пьеса, которую он играл, была одним из самых смелых экспериментов Прокофьева в жанре сонаты. В конце исполнения публика казалась эмоционально истощенной. Но не Рихтер. После бурных аплодисментов он снова сыграл всю сонату вместо вызова на бис, как он часто делал, когда не был полностью доволен своим выступлением» (*The Guardian*, 2001).

Целый ряд поэтических эпитетов поистине неисчерпаем в описании «красоты контрастов», запечатленной в рихтеровском исполнении: авторы статей говорят о «безмерной хрупкости» и «грандиозных порывах» неудержимой пылкости и поэтической сокровенности, «зависающих в воздухе *pianissimo*, чудесных губато, паузах, полных ожидания» и «удивительных пламенных драматических взрывах», «потрясающей динамичности, которая никогда не перестает удивлять» и «интимной откровенности, имеющей что-то от личной беседы».

Авторы буквально соревнуются в яркости, звукоизобразительной живописности характеристик, которыми они наделяют исполнение пианиста. Так, Лоншамп пишет: «Сила, нежность, дух ребячества и поэзии, это и есть, я думаю, доминирующие черты Рихтера, которые проявляются в его пианистических интерпретациях, особенно произведений Шуберта...». Или: «в финальном Аллегретто из сонаты ноты подобны постепенно загорающим рождественским свечам или каплям струи, брызжущей из фонтана ранним утром...». А Марио Пази сравнивает «импрессионистские звучания поразительной хрупкости» со «сверкающими жемчужинами, хрупкими, сияющими, лунными гармониями».

Мэйрион Боуэн сравнивает исполнение Рихтером Баркаролы Шопена с «внезапно разразившейся в тихой лагуне бурей». В подобном ключе характеризует она и исполнение «Эстампов», проводя параллели с искусством художников-импрессионистов: «Эстампы» в исполнении Рихтера, подобно картинам Писарро или Сислея, сравнимы с настоящей бурей страсти, скрывающейся за внешним спокойствием музыки ориентального характера и вспыхивающей яркой молнией».

Таким образом, для исполнительской манеры Рихтера характерен контраст между быстрыми и медленными темпами, с другой стороны — между насыщенно материальным звучанием, проявляющимся в мощности и силе звука, и рафинированной хрупкостью, уносящей «в иные миры».

Обзор рецензий на концерты Святослава Рихтера, представленных в зарубежной прессе, позволяет сделать некоторые выводы относительно эволюции стиля пианиста в период, простирающийся от начала 1960-х годов вплоть до 1997 года. Так, в исполнении, датированном 1976 годом, Марио Пази отмечает «экстраординарную мягкость», «зеркальный посыл, который приводит к сублимации звука»: «Это поиск сокровенного в камерности, тихого чуда». В той же статье отмечается «задушевная деликатность» игры Рихтера — «пианиста со стальными пальцами», «любимца Прокофьева», «властелина клавиатуры».

Приведем и слова автора статьи 1971 года: говоря о «воздушной хрупкости» как «выражении самого рафинированного романтизма», о «прелестях импрессионизма», запечатленных в игре пианиста, автор называет Рихтера «человеком из стали, показавшим свою новую, великолепную ипостась художника,

который смотрит внутрь себя». Ценным представляется и свидетельство Марио Пази, представленное в статье 1976 года: «Сегодня этот пианист (...) более не агрессивен; напротив, он подчеркивает рефлексивный характер своих интерпретаций. Исключительность его характера еще более проявилась: он человек не ремесла, а чувства. И в этом своем качестве он может быть непредсказуемым». Через 15 лет тот же Пази напишет: «Это бесподобное туше, нежное и сильное, которым были отмечены первые выступления Рихтера на Западе, теперь стало более строгим, более концентрированным, почти высушенным».

С другой стороны, авторы рецензий на концерты Святослава Рихтера 1990-х годов отмечают усиление черт монументальности, в частности, в интерпретации произведений Бетховена. **Франческо Коломбо** (Corriere della sera) отмечает по этому поводу: «В почти 80-летнем возрасте Рихтер достигает в интерпретации Бетховена той монументальности, которая лишь зарождалась в предшествующих исполнениях и которая сегодня тем более впечатляет»; «Рихтер обладает способностью, не разделенную им ни с кем из пианистов, „мыслить масштабно“, „играть масштабно“. Это не вопрос звуковой мощи, которая скорее сдерживается художником, достигшим своей зрелости, но это вопрос акцентуации, пространства и фразировки, контроля гармонических и тембровых функций, архитектоники».

Наш обзор архивных материалов зарубежной прессы позволяет сделать некоторые выводы относительно как исполнительской манеры, так и самого феномена Святослава Рихтера — одного из самых незаурядных пианистов XX столетия. Представляется, что многогранность звуковых оттенков

и образных смыслов, преувеличенность полярных характеристик, исполнение на грани возможного, прорыв в иные измерения исполнения и восприятия музыки и делают из Святослава Рихтера легенду мирового фортепианного исполнительства. Показательны в этом смысле следующие слова самого маэстро: «Исполнитель есть в сущности исполнитель воли композитора. Он не приносит ничего, чего не содержалось бы в сочинении. Если он талантлив, то приподнимает завесу над истинным смыслом произведения — лишь оно гениально, и лишь оно в нем отражается. Он не должен подчинять музыку себе, но — растворяться в ней. Не думаю, что моя игра изменилась, а если изменилась, я этого не заметил. Может быть, я играл все более раскованно по мере того, как избавлялся от пут существования, от всего лишнего, всего, что отвлекает от главного. Я обрел свободу, замкнувшись в себе».

Завершим наш обзор словами Сержа Мартена, как нельзя лучше характеризующими феномен Святослава Рихтера: «Для Рихтера любая музыка была в своем роде уникальной — так же, как и любая исполнительская интерпретация. Мы никогда не перестанем открывать в них что-то новое». ■



Анастасия НИКУЛИНА
Магистр музыковедения (Университет Сорбонна Париж IV), пианист, переводчик, педагог, научный сотрудник Российского национального музея музыки

«Окно в прошлое»: фонограф и его роль в истории исполнительского искусства



Томас Эдисон со своим вторым фонографом, фотографировал Мэтью Брейди в Вашингтоне, апрель 1878 года

В истории исполнительского искусства имеется важный рубеж, после которого становятся не передаваемые изустно легенды и не письменные свидетельства современников, а зафиксированные на каком-либо носителе и доступные для многократного воспроизведения интерпретации выдающихся музыкантов прошлого. С изобретением звукозаписи их искусство обрело новую модальность, способность существовать во времени не только в процессе исполнения.

Мемуарные источники обладают разной степенью достоверности. Поэтому представление

о мастерстве виртуозов давно минувших дней создается, если это оказывается возможным, при сопоставлении различных, порой весьма субъективных мнений, анализе прямых и косвенных фактов, связанных с объектом внимания, — таких как собственные устные и письменные высказывания артиста, его концертные программы, отражающие репертуарные предпочтения, отзывы рецензентов и т.д. Однако репрезентативность аудиозаписей также может быть различной. Г.М. Коган отмечал: *«Как бы искусно ни была сделана запись, она сама по себе не дает надлежащего, правильного представления о записанном исполнителе. Подобное представление*

может создаваться только в том случае, если слушатель воспринимает пластинку под определенным углом зрения, дополняя и корректируя в своем воображении ее реальное звучание». Обратим внимание, что цитируемая статья («Свет и тени грамзаписи») датирована 1969 годом, когда техника звукозаписи уже находилась на достаточно высоком уровне. Тем большей корректировки требует восприятие аудиоматериалов, относящихся к временному диапазону, обозначаемому концом XIX — первой третью XX века.

Эра звукозаписи началась с детской песенки «Mary Had a Little Lamb», которую Томас Эдисон (между прочим, будущий почетный

академик Академии наук СССР) прокричал в ратруб изобретенного им устройства, названного фонографом¹. Осенью 1877 новый прибор был продемонстрирован общественности. Аппарат действовал следующим образом: звуковые колебания через мембрану передавались на иглу, которая оставляла следы на фольге, покрывающей с постоянной скоростью вращающийся в вертикальной плоскости полый цилиндр. При воспроизведении эта процедура следовала в обратном порядке. Практичный изобретатель сразу же определил возможные сферы применения приспособления, которые впоследствии сохранились и при многократной смене технологий и аудиосистем. Это — диктовка и запись писем, «фонографические» книги для слепых, обучение красноречию, воспроизведение музыки, создание семейного «звукового архива» и запись голоса выдающихся людей, музыкальные игрушки, реклама и объявления, говорящие часы, обучение иностранному языку, вспомогательные приспособления к телефону.

Десятилетие спустя усовершенствованный фонограф, снабженный восковыми цилиндрами, рассчитанными на многократное использование, превратился в успешный проект и быстро обрел популярность, чему способствовала массивная рекламная компания. В 1888 году лабораторию Эдисона в Сан-Оридже (Нью-Джерси) посетили известные пианисты — 12-летний вундеркинд Иосиф Гофман и ученик Листа Ганс

¹ Попытки зафиксировать звук предпринимались и раньше. Первое в истории звукозаписывающее устройство — фоноавтограф — было изобретено Эдуаром Леоном Скоттом де Мартенвилем (1817–1879) в 1857 г. Воспроизведение двух сохранившихся фоноавтограмм стало возможным лишь в 2000-х годах. Французский поэт и изобретатель Шарль Кро (1842–1888), независимо от Эдисона, в 1877 представил в Академию наук описание палеофона — прибора для записи и воспроизведения речи.

фон Бюлов². В этом же году в лондонском Crystal Palace агентом Эдисона Джоржем Гуро были записаны несколько номеров генделевской оратории «Израиль в Египте», исполненной четырехтысячным хором и симфоническим оркестром под управлением Августа Маннса.

Коммерческое тиражирование цилиндров долгое время оставалось весьма трудоемким. Чтобы выпустить определенное количество копий, артист должен был или многократно повторить свое исполнение, или же записываться перед несколькими аппаратами одновременно. И в том, и в другом случае результат не мог быть идентичным: буквальное повторение было невозможно — так же, как и нельзя было поместить исполнителя в равные для всех задействованных фонографов акустические условия. Тем не менее, конкурент Эдисона — компания «Columbia», руководимая Э. Д. Истоном, к началу 1890-х годов выпускала ежедневно 300–500 цилиндров. При этом певец записывался на три рупора (а через них — на три цилиндра), оркестр — на 10, затем исполнители повторяли свои «номера», до тех пор пока не получалось необходимое число «идентичных» цилиндров. Важнейшим эволюционным шагом стало изобретение **Эмиля Берлинера** (1851–1929), запатентовавшего в 1888 году метод записи на плоский диск, впоследствии позволивший применять матрицу для тиражирования записи и сохранившийся в основных чертах до эпохи долгоиграющих пластинок. В 1896 году Эдисон, вступив в конкурентную борьбу, основал «National Phonograph Company» и начал применять для тиражирования способ пантографии, когда бороздки исходного цилиндра механическим путем переносились на чистый

² Иосиф Гофман стал первым известным пианистом, осуществившим запись на фонографе. Эта фонограмма утеряна, как и единственная запись фон Бюлова.

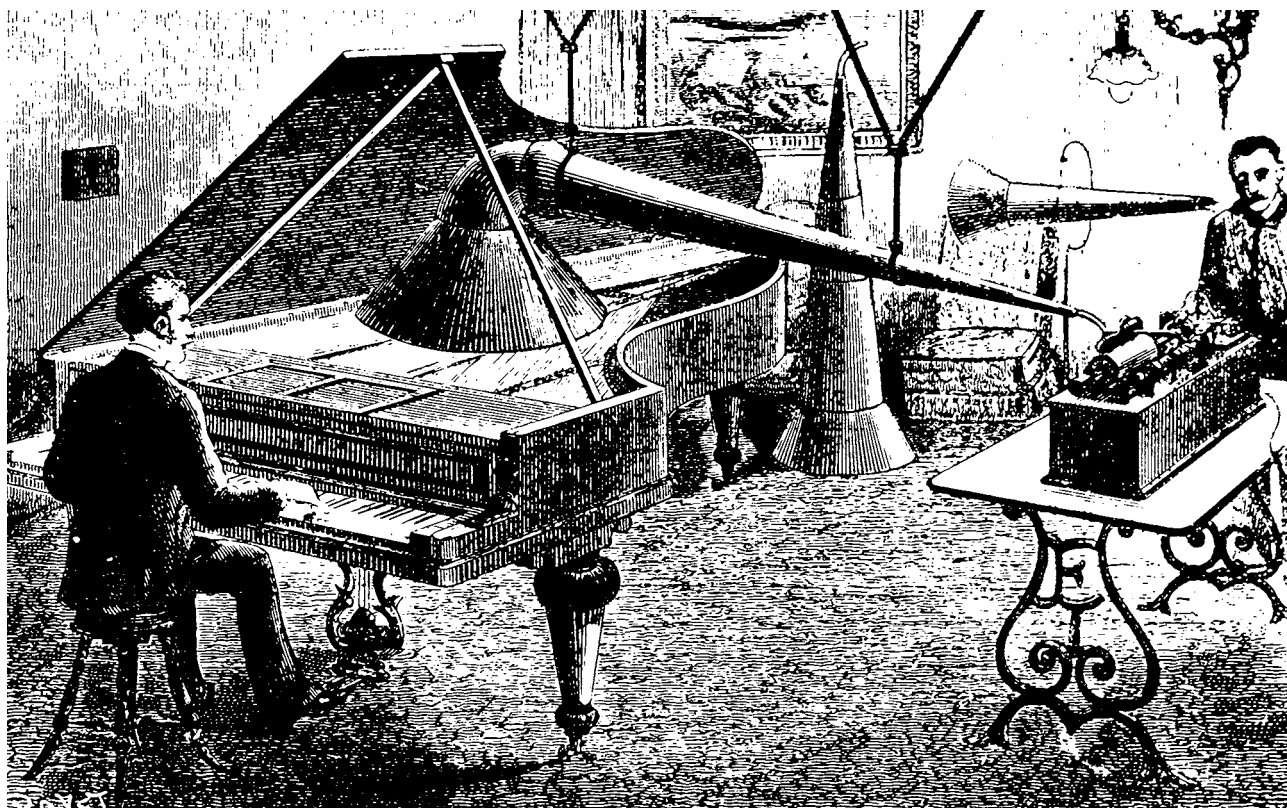
валик. Технология тиражирования с помощью матрицы была введена Эдисоном в 1901 году.

Представители Эдисона активно действовали в различных странах, продвигая изобретение, в результате чего была собрана значительная коллекция записей знаменитых писателей, общественных деятелей и артистов, которая, к сожалению, почти полностью погибла во время пожара в лаборатории Эдисона. В дореволюционной России наиболее крупными фонографическими архивами считались: собрание И. А. Всеволожского, бывшего директором императорских театров в 1881–1899 годах³, и коллекция московского коммерсанта, страстного любителя музыки Ю. И. Блока⁴. Именно в магазине Блока на Кузнецком мосту произошла демонстрация фонографа, во время которой В. И. Сафонов, П. И. Чайковский и А. Г. Рубинштейн как дети резвились перед чудо-аппаратом, зафиксировавшим это событие. Антон Григорьевич Рубинштейн, ознакомившись с изобретением Эдисона, несмотря на настойчивые просьбы, отказался записывать свою игру и впоследствии оставил многозначительное предостережение в своем «Коробе мыслей»: «Фонограф может увековечить музыкальное исполнение. Артисты, будьте настороже!».

Однако для современников Рубинштейна эти опасения вряд ли были оправданы. При всей несомненной исторической ценности сохранившихся восковых валиков конца XIX столетия (например, записей Брамса, Танеева, Аренского) их художественное воздействие весьма ограничено. В искаженных, нестройных и неровных звуках, с трудом

³ В настоящее время частично хранится в Российском государственном архиве фонодокументов (РГАФД) и Российском национальном музее музыки.

⁴ Часть коллекции находится в Фонограммархиве Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской Академии наук.



Передача на фонограф пьесы, сыгранной на рояле

пробивающихся сквозь назойливый «шум времени», чрезвычайно трудно, если не невозможно, услышать, почувствовать и распознать творческий почерк гениальных музыкантов. Тем не менее, исследователи, вооруженные современными технологиями реставрации фонограмм, наделенные чутким слухом, терпением и, не в последнюю очередь, богатым воображением, вновь и вновь предпринимают такие попытки.

Предположительно, одна из первых сохранившихся фортепианных записей на фонографе была сделана Иоганнесом Брамсом в декабре 1889 года. Это фрагмент «Венгерского танца № 1», предваряемый кратким представлением исполнителя: «Dezember Achtzehnhundertachtundneunzig. Haus von Herrn Doktor Fellingner, bei mir ist Doktor Brahms, Johannes Brahms»⁵.

⁵ «Декабрь тысяча восемьсот восемьдесят девятого. Дом господина Феллингера, со мной

Несмотря на далеко не беспорную атрибуцию цилиндра и на ужасающее качество звуковоспроизведения, этот артефакт публикуется в качестве приложения к солидному научному сборнику⁶ и становится, согласно декларации авторов, объектом для «изучения исполнительской практики конца XIX столетия». Дж. Бергер в своем анализе данной записи благоразумно ограничивается ее ритмической стороной, констатируя недодержки и передержки длительностей, и регистрацией разночтений с печатным текстом «Танца». Нил Перес да Коста считает этот раритет «важным свидетельством об особенностях исполнительского стиля Брамса».

доктор Брамс, Иоганнес Брамс», — предположительно, эта фраза произнесена Теодором Вангеманном, ассистентом Эдисона, проводившим запись. Помимо фрагмента «Венгерского танца» Брамс записал свою обработку польки-мазурки «Стрекоза» («Die Libelle», op. 204) Йозефа Штрауса.

⁶ Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style. Edited by Michael Musgrave, Michael Musgrave, Bernard D. Sherman. — Cambridge University Press, 2003.

Запись фрагмента Фантазии (К. 396/385f) Моцарта, предпринятая С. И. Таневым в 1891 году⁷, сохранилась значительно лучше брамсовской. А. М. Меркулов, подробно разбирая услышанные им особенности исполнения, приходит к выводу: «В интерпретации Танеева моцартовская Фантазия звучит романтически непосредственно и возвышенно, проникновенно и страстно, прочувствованно и полнокровно». Сравнивая свое впечатление, соглашусь с характеристикой тех компонентов, которые действительно отчетливо слышны на фонограмме: это декламационная выразительность ритма, изредка применяемый прием несовпадения звуков мелодии и аккомпанемента. Что же касается трактовки динамических параметров, дающих основание для

⁷ Запись (предположительно) сделана Ю. И. Блоком, ей предпослано объявление: «Играет Сергей Иванович Танеев в Москве, в 1891 году».

образно-эмоциональных описаний исполнения, то здесь исследователю не удалось, на мой взгляд, избежать субъективизма⁸. И этот субъективизм имеет вполне объективную причину — недостаточные технические возможности фонографа для фиксации динамических нюансов.

А. М. Меркулов воспринимает фонограмму в полном соответствии с пожеланием Г. М. Когана: «**дополняя и корректируя** в своем воображении ее реальное звучание». Он слышит, как «*новую цепь вздымающихся разложенных аккордов и опеваемых секундовых отступлений (с т. 7) Танеев продолжает играть forte, несмотря на указанное piano в моцартовском тексте*», — и делает вывод: «*Такое решение укрупняет исполнение, увеличивает его масштаб, делает в хорошем смысле плакатным и монолитным, поддерживает напряженность „действия“*». Эмоциональную характеристику получает и следующая подмеченная исследователем деталь: «*После гаммаобразного взлета в т. 4 ниспадающие мелодические шаги пронзительно резки, как будто исполнены какого-то отчаяния (фонограф как бы зашкаливается от необычайной интенсивности высказывания и при воспроизведении дребезжит)*». Однако все эти акустические явления могли появиться не как отражение замысла исполнителя, а по более прозаическим причинам — как результат расположения раструба звукозаписывающего аппарата относительно инструмента и как следствие несовершенства технологии.

Необходимо отметить важный факт: записи и Брамса, и Танеева производились, что называется, в «бытовых условиях», без профессиональной технической подготовки и вряд ли рассматривались самими исполнителями как серьезные

⁸ В конечном счете, это признает и сам А. М. Меркулов: «Конечно, невозможно пере- сказать исполнение, тем более сделать это не субъективно».



Энрико Карузо с фонографом марки «Виктрола». 1913

художественные достижения. В частности, С. И. Танеев, согласно свидетельству Л. Сабанеева, вполне разделял суждение Л. Н. Толстого о фонографе как о «забавной игрушке для богатых детей». В дневнике Танеева имеются заметки, отражающие, помимо вполне понятного интереса к новому прибору, некоторую неудовлетворенность от его использования. Например, в записи от 11 декабря 1903 года

читаем: «*Пробовали фонограф, но довольно неудачно*». И это вполне понятно — даже при дальнейших усовершенствованиях, в специально оборудованных студиях процесс фиксации оставался сложным и неповоротливым.

В мемуарах музыкантов того времени встречается немало колоритных деталей, сопровождавших сеансы звукозаписи. Звукорежиссер компании «Граммофон» Фред Гайсберг



Так выглядели первые студии звукозаписи

(1873–1951), увековечивший осенью 1906 года голос знаменитой Аделины Патти (1843–1919) у нее дома, вспоминал, что ему приходилось буквально оттаскивать певицу от рупора, когда она, не сдерживая итальянского темперамента, с «великолепной атакой» брала свои легендарные высокие ноты. В самом деле, артисты должны были соблюдать осторожность и сдерживать себя, так как при слишком громком акценте стилус внезапно подскакивал и соскабливал с цилиндра лишний кусочек воска. В этом случае сеанс нужно было начинать заново. Для регулирования динамических нюансов при записи вокалистов применялась движущаяся платформа, на которой певец балансировал, приближаясь или удаляясь от рупора, в зависимости от желаемого уровня громкости. Пианисты-аккомпаниаторы также испытывали значительные неудобства. Концертмейстер Патти — Альфредо Барили сидел позади солистки за инструментом, стоящем на специальном возвышении. Ему было строго предписано играть громко и без динамических спадов, так как

на расстоянии аппарат мог не реагировать на тихие звучания.

Пианист Джозеф Баттен так описывает обстановку студии Musiphone Company: *«Большая часть помещения была занята импровизированной трибуной высотой в пять футов, на которой возвышалось большое пианино⁹, расположенное так, чтобы его дека находилась напротив раструба записывающего устройства. Футор инструмента был снят для получения максимального звукового эффекта, так что оставались только механика и резонансная дека. Пюпитр для нот также отсутствовал, поэтому во время исполнения кто-нибудь должен был находиться рядом, чтобы держать и перевертывать ноты... Я буквально вдавливал аккомпанимент. Ден Смут (инженер звукозаписи) требовал от меня двойного forte, и я выполнял его указание. Время от времени певицы шепотом умоляли меня „играть потише“». Нил Перес да Коста отмечает, что «хотя громкая игра была*

⁹ На студиях того времени чаще всего использовались именно пианино, чтобы резонансная дека инструмента была прямо направлена на звукоприемник.

настоятельной необходимостью, пианист все же должен был остерегаться экстремального forte и яростных акцентов».

Наибольшие нарекания вызывало качество передачи звучания фортепиано. На Дж. Баттена пианистические ролики начала XX столетия производили такое впечатление, будто за струнами рояля были спрятаны «пустые консервные банки». Ф. Гайсберг по своему опыту обнаружил, что вероятность более-менее приличного результата воспроизведения возрастает, как это ни парадоксально, если пианист играет «на старом инструменте, имеющем плоский и жестяной тон». Ранние технологии акустической записи позволяли фиксировать звуки в рамках от 168 до 2000 Гц, в то время как ухо человека способно воспринимать диапазон от 20 до 20000 Гц. Поэтому любой записанный звук лишался большинства обертонов, а крайние октавы фортепиано подвергались неизбежному искажению. Отсюда особый детонирующий «колорит» старых пластинок, который пианист Марк Гамбург, записываясь для «Gramophone Company» еще в 1909 году язвительно охарактеризовал как звучащий «старый жестяной чайник». Чуть позже он говорит о «бедном металлическом тоне, напоминающем щипковые инструменты — банджо или гитару». С. В. Рахманинов был также весьма разочарован художественными результатами сотрудничества с фирмой Эдисона. В интервью «Художник и грамзапись», пианист сетовал: *«Когда в Америке Эдисоном была сделана первая моя грампластинка, звук фортепиано получился металлически звенящим. Рояль звучал в точности как русская балалайка...».*

Педализация также представляла проблемную сторону ранней звукозаписи. Требование повышенной громкости практически исключало применение левой педали. В гулкой акустике пустой студии нажатие



Первая граммофонная компания. Студия звукозаписи в Мейден Лейн

правой педали провоцировало нежелательную неясность звуковых контуров. Поэтому звукоинженеры иногда специально заклинивали pedalный механизм студийного инструмента.

Акустические несовершенства дополнялись временными ограничениями. Восковой цилиндр был рассчитан примерно на две минуты звучания. Лимит пластинки из шеллака составлял четыре с половиной минуты. Это обстоятельство ограничивало репертуар, сказывалась на выборе темпа исполняемого произведения, а порой побуждало виртуозов к радикальному сокращению нотного текста. Ферруччо Бузони в письме жене от 20 ноября 1919 года сетовал после сессии звукозаписи: *«Они хотят Вальс из „Фауста“, который идет добрых десять минут, но это должно занять всего четыре минуты»*. Рекордные четыре с половиной минуты занимает у Иосифа Гофмана фонограмма Скерцо b-moll Шопена, датированная 1923 годом.

Даже те музыканты, чья творческая активность проявилась уже в XX столетии, застали уходящие времена «старой доброй

грамзаписи». Известный английский пианист-аккомпаниатор Джеральд Мур (1899–1987) с юмором вспоминает свой первый студийный опыт, приобретенный им в 1921 году на одной из передовых для того времени фирм — «His Master's Voice». Войдя в неуютную, пустую, с гулкой акустикой студию, он увидел огромный ратруб аппарата, высывающийся из соседней комнаты, где находился звукоинженер. Мур обнаружил, что с молоточков фортепиано был снят фильц, и инструмент звучал «наподобие медной плевательницы». Солистка — французская виолончелистка Рене Шеме с трудом помещалась между фортепиано и рупором звукозаписывающего устройства. От Мура потребовали играть ровно по динамике и особенно просили остерегаться ослабления звука. Звукоинженер настаивал на громком звучании, несмотря на то, что записываемая пьеса была нежной колыбельной. В конце концов, к всеобщему одобрению пианист вынужден был послушно отбарабанить свою партию, имитируя «топот копыт кавалерийской атаки». Весьма драматичными, по словам Мура, были

записи дуэтов, перерастающие чуть ли не в рукопашный поединок между певцами, когда они стремились максимально близко придвинуться к ратрубам аппарата. При записи ансамблей или оркестра у жерла звукозаписывающего устройства начиналось настоящее столпотворение — «скрипки и виолончели, контрабасы и духовые инструменты буквально лезли друг на друга».

Таковы были реалии звукозаписывающей индустрии рубежа XIX–XX веков. Вплоть до начала электроакустической эры проблемы адекватной передачи многих исполнительских параметров — уровней громкости, а также акцентуации, артикуляции и педализации, если говорить о фортепиано, — оставались не вполне решенными. И это неизбежно сказывалось на художественном уровне сохранившихся фонодокументов и волей-неволей воздействует на их современное восприятие. Старые фонограммы иногда называют звуковым «окном в прошлое». Если это и окно, то, продолжая аналогию, не широко распахнутая в историческое пространство фрамуга и не кристально чистый «современный стеклопакет», а скорее мутноватое «слядяное окошко», сквозь которое мы наблюдаем неясные контуры ушедшего времени, дополняя и корректируя их в своем воображении. ■



Борис БОРОДИН
Доктор искусствоведения,
профессор Уральской консерватории.
Автор более 80 научных работ,
фортепианных транскрипций,
монографии «История фортепианной
транскрипции»



Национальный фонд
поддержки правообладателей

представляет:

Золотая серия
МАСТЕР-КЛАССОВ

«КОРИФЕИ ПЕДАГОГИКИ»

Мастер-классы ведут:

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



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

Фридрих Липс и Даниил Крамер

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



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.

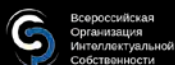
IPChain — это:

- 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

