

Рiанофорум

№ 3 (43) 2020 (12+)

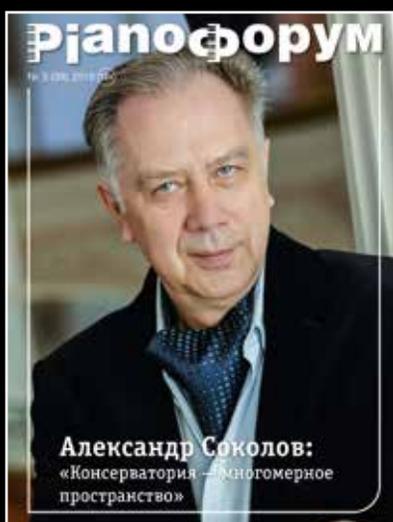
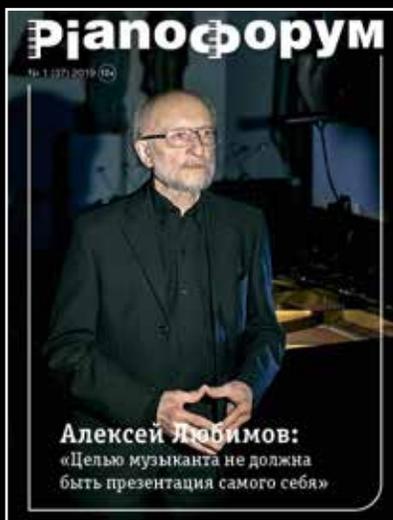


Иван Соколов:

«Мне интересно пробиваться
вглубь музыки...»



Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2019 год

PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Рiанофорум

№ 3 (43), 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:
© Юрий КИСЕЛЕВ

Адрес для корреспонденции:
125009 Москва,

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

Типография:
ООО «Тверской Печатный
Двор»

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

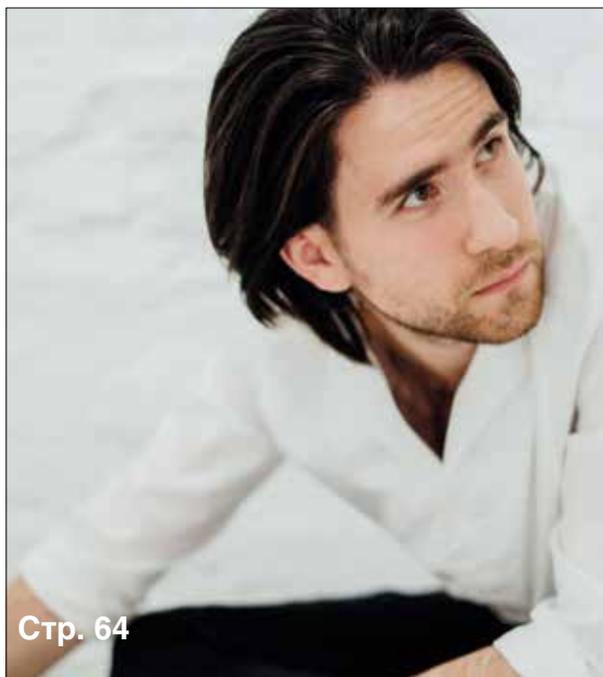
Свидетельство
ПИ № ФС 77–77125, дата
регистрации изменений
06.11.2019

Журнал выходит с 2010 г.

Тираж 3.000 экз.



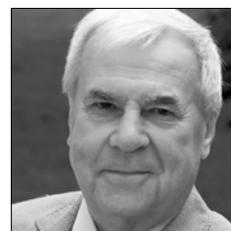
Ирвинг Рэмси Уайлс (1861–1948). Соната (1889)



СОДЕРЖАНИЕ

- 4!** ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
«Я поведу тебя в музей...»
- 12** ПЕРСОНА
Иван СОКОЛОВ: «Стиль создается индивидуальностью»
- 20** ФЕСТИВАЛЬ. Green Royal Fest, Екатеринбург
- 32** ПЕРСОНА
Валерий КУЛЕШОВ: «От состояния общества зависит востребованность того или иного стиля в искусстве»
- 42** IN MEMORIAM. Воспоминания Зоры Цукер о Павле ЕГОРОВЕ
- 46** ЭССЕ ВЛАДИМИРА ЧИНАЕВА
Неосентиментализм... Неоштюрмерство... Новая парадигма в исполнительской культуре? Очерк III, часть I
- 52** РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ
Антон САФРОНОВ. «sentimento... — CODA»
- 61** КОНЦЕРТ. Екатерина ДЕРЖАВИНА
- 64!** ПЕРСОНА
Георгис ОСОКИНС: «Я скорее пойду на риск, нежели на компромисс»
- 76** РЕПЕРТУАР
Новая планета в транскрипторской галактике: Всеволод П. ЗАДЕРАЦКИЙ
- 86** ИНСТРУМЕНТ
Пианола и ее роль в музыкальной культуре прошлого и настоящего
- 94!** КОНКУРС
Эксклюзивное интервью с Маркусом Вилером, генеральным секретарем Международного конкурса пианистов им. Гезы Анды в Цюрихе
- 101** ОБРАЗОВАНИЕ
«Методика обучения игре на фортепиано» Александра МЕРКУЛОВА
- 105** CD. «Николай Метнер. Все произведения для голоса и фортепиано»

«Я поведу тебя в музей...»



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

Что есть музей? Воплощение селекции ценностей, выхваченных из великого потока художественной жизни чередующихся эпох, ценностей, рожденных в глубине конкретных «сюжетов» исторического движения творческой мысли. Альфонс де Ламартин, видимо, в минуту мрачного сосредоточения назвал музеи кладбищами искусств, не взяв во внимание, что кладбища, на которых упокоены ему подобные, — суть музеи со своими акцентами и экскурсоводами, совершающими все ту же селекцию ценностей.

Кажется, что музеи возникают спонтанно — как следствие «осознания неосознанного», подхватывая носящееся в воздухе всеобщее ощущение чего-то накопленного и конкретно ценного, но не охваченного аналитическим сознанием. В этом смысле музей аккумулирует распыленное, группируя ценности и даже фиксируя исторический срок их жизни — регионально-временной или вневременной эпохальной. И в этом смысле музей совсем не кладбище, но — пантеон. История в восклицаниях. Застывшая? Нет, движимая нашим восприятием, готовым фантазийно оживить остановленное событие конкретного времени, преподанное как конденсат главного.

Призыв к созданию нового музея слышен лишь тем, кто одарен талантом воспринять в разноголосом гомоне времени тонический звук, определяющий ценное и акцентное в потоке событий; ценное, но расплывчатое и еще не охваченное как целостная сущность в истории. Таким слухом обладают дирекция и научные отделы Российского национального музея музыки. В недрах этого большого музея созрела идея создания музея малого — посвященного истории фортепианного искусства. Точнее, — истории фортепианной культуры, если, конечно, на то будет воля организаторов. Пространство для экспозиции намечено. Это территория Музея-квартиры А. Б. Гольденвейзера — одного из главных инициаторов-основателей советской музыкально-образовательной системы. А система эта прославилась на весь мир, создав нашему отечеству репутацию великой фортепианной державы.

Директор Российского национального музея музыки Михаил Брызгалов — обладатель крайне беспокойного интеллекта, определяющего постоянную нацеленность на поиск непроторенных путей в осознании богатейшей и весьма прихотливой истории нашего искусства. Под его крылом собралось пять филиалов, ласково приникших к «метрополии» на улице Фадеева, и он, как истый коллекционер, устремлен к умножению опорных точек познания.

Мы нередко и справедливо задумываемся: что есть на самом деле История музыки? Может ли познание одной из сторон художественной жизни пролить свет на целостный образ истории искусства, и насколько сама такая история встроена в макромасштаб целостной истории человечества? Ответ несомненно утвердительный. Все связано, ведь сама картина истории искусства (не говоря





уже о «макроистории») — явление многоэлементное, включающее к тому же повествование о жизни искусства в сообществе людей. Тема «Музыка в жизни человека» в 80-е годы минувшего столетия была одной из тем исследований от имени ЮНЕСКО. К сожалению, — незавершенной. А раскрытие такой темы прямо связано с «макроисторией», с ее сюжетно-смысловыми напряжениями. И подумалось мне, что история фортепианного искусства, если она станет историей фортепианной культуры (то есть соприкоснется с темой «Музыка в жизни человека»), может стать тем элементом целостных представлений, который послужит индикатором фабульных метаморфоз даже «макроистории».

Михаил Брызгалов и его талантливая музейная команда ощутили очевидную целесообразность обозначить важнейшую, давно оформившуюся и ярко прочерченную линию русского пианизма. Его мировая значимость очевидна, и речь действительно о первенствующей ветви инструментальной культуры.

Уже расчищено пространство для экспозиционных стендов, собраны экспонаты и внушительная совокупность светлых знаков «фортепианной истории». Пока что тех, которые касаются исполнительства прежде всего. Готов запас сведений об истории фортепианостроения в России, намечена даже картина роста «генеалогического сада» (многокорневого!) — символа эволюции, расцвета и конечного условного единства русского исполнительского корпуса, встроенного в мировую картину культуры.

Случилось так, что мне довелось познакомиться с уже собранным материалом. Готовая к экспозиции коллекция поистине огромна и подчинена двум содержательным векторам: Москва как центр русского пианизма и исполнительство (исполнители). Собственно, это один совокупный вектор — московское фортепианное искусство. Тема сама по себе грандиозная в контексте не только национальной, но и мировой культуры. Тема необыкновенно увлекательная и в историческом

плане, поскольку экспозиция предусматривает обозначение (правда, исключительно «штриховое») и социальных предусловий рождения и развития исторического феномена, и инструментальной (материальной) базы, и, конечно, главных персоналий в сфере фортепианного исполнительства. Собрано так много, что музей можно открывать прямо сейчас. Однако предложено название: «Музей истории фортепианного искусства». Здорово! И вот тут самое время пометчать: что объявлено (и заготовлено) и что грезится в каком-то воображаемом идеале. Как звучит название музея сейчас (предварительно) и как может оно звучать. И вообще — мы ожидаем музей искусства (фортепианного) или культуры? Культура — понятие поливалентное. Слово это приложимо к самым разным сторонам человеческой деятельности. Но безосновательно привлекать это понятие (при всей его поистине вселенской всеохватности) нельзя. Возникает некая понятийная фальшь, конечная «семантическая кривизна». На первый взгляд, словосочетание *фортепианная культура* столь же логично, как и *фортепианное искусство*. Но размышления о *национальном* преломлении этих понятий требует осторожности в связи с различием конкретных исторических контекстов. И только если условиться, что при определенных обстоятельствах «искусство» и «культура» могут быть восприняты как понятия-синонимы, анонс «Музей фортепианного искусства» покажется достойным замысла. Но тут я невольно сопоставляю замысел с возможностями.

Дело в том, что подобное название обещает всемирный охват. Но на это замысел не замахивается. Реальная цель — национальный аспект идеи. А ежели так, то, наверное, и назвать его следует «ближе к сердцу»: Музей русского фортепианного искусства. Вот это будет

частично соответствовать уже собранному материалу. Такое название открывает доступную и первоочередную в познании перспективу пополнения коллекции в ходе продолжающейся истории.

Итак, собранный материал замечательным образом раскрывает историю прорастания московской пианистической ветви. И по этой теме музей можно немедленно открыть. Но меня беспокоит подозрение, что музей русского фортепианного искусства не может исключить «фортепианную историю» Санкт-Петербурга. Даже если ограничиться исполнителями, то, к примеру, линия Фильд — Виллуан — оба Рубинштейна — это московско-петербургская линия. Здесь все переплелось. Но первый плодородный посев все же московский. Можно сказать, что у колыбели русского пианизма стояла вся Европа. Английский итальянец Муцио Клементи выучил «москвича» — ирландца Дж. Фильда. Он, в свою очередь, выучил в Москве ставшего петербуржцем французского эмигранта Александра Виллуана. Наши родные Рубинштейны уже, что называется, «почвенные» прародители отечественной «фортепианной истории». Но до последнего времени Санкт-Петербург и Москва являли собой породненные ареалы. Без петербургских москвичей Чайковского и Прокофьева невозможно представить русскую фортепианную культуру, а совсем недавно ушедший из жизни блестящий профессор Санкт-Петербургской консерватории Павел Егоров вышел из стен Московской консерватории. И опять на мысль приходит образ соединенности в музейном пространстве понятий «искусство» и «культура», собственно, — образ расширенного понятия «искусство». Эта тема беспокоит и Михаила Брызгалова — директора музейного комплекса. В беседах с ним обсуждали этот вопрос



как первенствующий. Поскольку расширение понятия «искусство» видится прежде всего на пути включения в экспозицию темы становления русского фортепианного творчества. И решение этой темы грезится мне в виде отдельной страницы музейного собрания.

Взгляд из XXI века открывает роскошную ретроспективу. Русское творчество для фортепиано — золотая страница в собрании мирового музыкального наследия. Не каждая национальная культура может похвалиться таким вкладом. Именно сочетание школы, родившей виртуозов мирового класса, и творчества, ставшего устойчивым элементом репертуарного облика филармонических программ мира, образует явление, которое можно назвать национальной фортепианной культурой. В этом плане думается, что вряд ли можно говорить, к примеру, об английской или голландской фортепианной культуре. Но вполне логично назвать немецкую, австрийскую, французскую, польскую, итальянскую фортепианные культуры, где вершины исполнительства возрастали на великом творческом основании. В этом сверкающем ряду — русская

фортепианная культура. Я вижу акцентное представление имен Антона Рубинштейна, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева, Метнера (к ним из исторической ретроспекции могут быть добавлены имена Танеева, Аренского, Балакирева, а из XX века ряд имен, начиная от Шостаковича). И тут без «фортепианной истории» Санкт-Петербурга не обойтись.

Конечно, ирландец Фильд был первым, творчество которого расцвело именно на московской земле и предложило весьма колоритное пополнение жанрового фонда европейского наследия (ноктюрн). Но его трудно признать исключительным представителем именно русской музыкальной культуры. Антон Рубинштейн — петербургский Рубинштейн — становится первым бесспорным представителем нашей культуры, создавшим целое собрание фортепианных сочинений, продолживших свою жизнь в истории. Еще раз хочется подчеркнуть: фортепианная культура — симбиоз исполнительского искусства и творчества. При этом творчество — безусловно главный, всемирно признанный знак конкретной национальной культуры.



Поэтому линия в музейной экспозиции от А. Рубинштейна, Балакирева, Мусоргского — к московскому («петербургскому») Чайковскому, а потом — к Скрябину, Рахманинову, Метнеру, к Прокофьеву (то ли к «петербургскому», то ли к «московскому») — это линия совокупной русской фортепианной культуры. Мечта именно о таком воссоздании образа исторического восхождения.

Помнится, Александр Блок высказался о сущности поэтического произведения: «покрывало, сброшенное на острие из нескольких слов». Парадоксально, но музейную экспозицию можно сблизить с этой структурной метафорой: собрание акцентов времени (порою весьма различных!) рождает в нашем сознании монолит представления о целостном облике эпохи и о взаимосвязанности ее феноменов. Их экспозиционное сближение позволяем воспринимающей мысли создавать это условное «покрывало». Именно творчество — первый знак величия нашей фортепианной культуры и первый ценностный индикатор целого ее облика. Творчество (в мировом ценностном измерении) возникает и развивается тогда, когда уже есть кому вынести его результат

на концертную эстраду, то есть когда уже ощутишь фундамент сложившегося исполнительского корпуса. Он словно провоцирует творчество, которое со своей стороны предлагает новые задачи. В границах национальной культуры творчество и исполнительство слиты и образуют единую вязь. Общий звуковой фон исторического времени любого локуса создается прежде всего исполнителями. Они в этом своем локусе — носители мировых смыслов и ценностей. Совокупными усилиями они прежде всего формируют образ художественного времени, назначают стилевые ориентиры, актуализируют отдельные феномены истории и в конечном итоге определяют характер творческой выдумки композитора, творящего в *своем* пространстве, диктующем *свое* направление мысли. И мысль эта, благодаря исполнителям, оказывается встроенной в мировой звуковой образ как его драгоценное пополнение. Очевидно, что симбиоз творчества высшей художественной значимости и исполнительства, также ставшего органической частью национальной художественной жизни, создает представление о том, что условно можно поименовать национальной

инструментальной культурой. Есть раздел в заготовках о композиторах-исполнителях. Это уже немало, но фортепианное творчество в целом — явление отдельное, широкое, мощное, и мечта моя — об учреждении специального раздела музейной экспозиции — о великом русском фортепианном творчестве XIX–XX столетий.

Я предчувствую «исторический регламент» экспозиции создаваемого музея. И предчувствую наслаждение от уже собранной экспозиции. Но очевидно, что наши знания имеют определенные лакуны. Русский музыкальный профессионализм XVIII века (от него идет исчисление и «фортепианной истории» в России) прослежен и достаточно полно уяснен в сфере духовной музыки. Литургический звук православия изучен и описан историей. Но все, что касается возникающих (по европейскому образцу, но с местным акцентом) форм светской жизни в XVIII веке (особенно в первой его половине), тонет в полумраке предметной непроясненности. Тут-то и возникает проблема клавесина. Собранный музейная экспозиция не содержит должного акцента на этой теме. Но обойти

ее полным молчанием, по-моему, нельзя, если мы выводим рождение русского пианизма из процесса целостного развития континентальной культуры Европы.

Клавесин — предшественник фортепиано, и весь XVIII век (для нас — послепетровский) в Европе был главенствующим клавишным инструментом. Клавирная культура пришла в Россию из Европы, и XVIII век имел решающее значение во всей системе заимствования европейских принципов культурного устройства жизни. Миновала ли Россия клавесинный период клавирной культуры? Началась ли последняя непосредственно с молоточкового фортепиано? Изучена ли в этом плане салонная, а главное — усадебная культура России второй половины XVIII и первых десятилетий века XIX? Это побочная деталь, но колоритная, и мои мечтания об идеальной картине предвидят небольшую, но заметную строку в экспозиционной картине русской клавирной истории. Мы знаем, что в России первые ростки творчества для клавира относятся к 80-м годам XVIII века. Какой клавишный инструмент доминировал тогда в России? Очевидно, что свой знаменитый Вальс Грибоедов сочинил для фортепиано. Принято, что клавирные (в том числе ансамблевые) сочинения Бортнянского создавались для фортепиано. Но насколько это условно? Чрезвычайно интересно было бы убедиться в чем-то конкретном с помощью музейной разведки.

Увы, мечтания зовут продолжение. Последнее намекает, что даже масштабность уже собранного несет в себе возможность расширения экспозиционной коллекции.

Вырастает еще одна тема: начало импорта клавишных в Россию. Очевидно, что ввозили клавесин в XVIII веке. Но были ли известны великие имена Ф. Куперена, Рамо, Д. Скарлатти (И. С. Баха в ту пору,

конечно, не знали)? Фортепиано уже в XIX веке присвоило культуру клавесина, а в веке XXI знаменитый русский пианист Григорий Соколов выступает в качестве самого авторитетного интерпретатора на фортепиано шедевров клавесинной эпохи. Но он становится адептом прежде всего французского и немецкого клавирного наследия XVII–XVIII столетий. Русская фортепианная культура, судя по отсутствию значимого творчества, миновала стадию клавесина. Если мечтать об окончательном прояснении вопроса, можно надеяться на восполнение пробела в готовящейся музейной экспозиции. Вопрос об импорте клавишных (о начале процесса и его развитии) отражен в специальной литературе и может быть расширен в музейном представлении. Конечно, это трудно добываемая историческая информация. Но не вся она канула, поглощенная Летой, и не представляется малозначимой для общего хода нашей истории. Это один из ее индикаторов, а в контексте становления европейского облика русской культуры — существенный знак. Может быть, удастся разведать какие-то новые сведения и на этом направлении? Ведь замечательно прояснен в собранных материалах вопрос о производстве инструментов в России. Он успешно раскрыт и обобщен в исследованиях музея, названы фирмы, обозначено историческое движение.

Вообще, рубеж тех столетий позволяет уяснить *ab ovo* многое, и многое уже разведано. Но об одном хочется счастливо предупредить читателя (и потенциального посетителя музея). Вот что говорят материалы, уже подготовленные к выставке. В ходе становления русской фортепианной культуры на авансцене событий были женщины. В начале XIX века ученики заезжих мастеров лишь изредка принадлежали к мужскому

сословию. Среди них, конечно, оказались ключевые (в историческом плане) фигуры. Но главными носителями зарождавшейся традиции нового инструментального концертирования были женщины. Им принадлежит слава начального (импульсного) продвижения непобедимой популярности инструмента. Гендерный вопрос оказался в центре становления русской фортепианной культуры. Сотрудники музея уже развели и назвали имена профессиональных пианисток первых десятилетий XIX века. На мой взгляд — важнейшие и, в сущности, потерянные в исторических глубинах имена, которые просто следует подать в значении «исторического феномена», акцентно, как особое оттенение. Массовое высокородно-женское фортепианное образование становится модой и главным провоцирующим обстоятельством рождения собственного фортепианостроения. В этом смысле первые десятилетия XIX века для русской фортепианной культуры — время рождения, и женское одухотворение этого исторического процесса совершенно логично. Музейная экспозиция может прояснить и то, на каких инструментах они играли, какие инструменты стояли в залах и салонах дворянских собраний, в русских усадьбах и домах в начале «русской фортепианной эпохи» и в период выхода русской «фортепианной идеи» на мировую музыкальную авансцену во второй половине XIX века.

Итак, уже подготовлен к показу обширнейший материал, представляющий московскую ветвь фортепианного исполнительства. И важно, что материал этот несет в себе оценку масштаба явления в контексте мирового художественного процесса. Повторю, что в принципе весь этот материал может быть осознан как самоценный и пригодный для самостоятельного экспонирования. Но под соответствующим

названием. А ежели уж название претендует на общенациональный охват, следует вспомнить социальную историю самого инструмента. Вспомнить на одной из экранных страничек экспозиции.

Если мы говорим «фортепианная культура», значит, мы обязаны быть в русле всеобъемлющей темы «Музыка в жизни человека». В данном случае — инструмент в жизни человека. Это отдельная страница «фортепианной истории», и она еще не оформлена в собрании материалов, приготовленных к экспозиции. Мне кажется, что тема домашнего музицирования должна присутствовать, поскольку роль клавишного инструмента здесь ключевая. Рояль сменил клавесин сначала — во дворцах и салонах, постепенно внедряясь массово в жилища людей. Игра на рояле, надо признать, модное и чрезвычайно полезное поветрие. Последние десятилетия XIX в. и вся первая половина XX (уже после революции) — это время широкого распространения фортепианного аматерства. Феномен домашнего музицирования прорастал постепенно. После того, как осуществился переход от усадебного музицирования к «разночинному», домашнее музицирование обрело нарицательное значение. Во второй половине XIX столетия наступает период всепроникновения фортепиано: оно становится главным обучающим инструментом. В последние десятилетия XIX в. концертные залы заполняли главным образом те самые собственники роялей, а пуще того — пианино, истинные любители музыки, получившие «курс» музыкального самообразования дома. Эпоха «до звукозаписи» — это эпоха олимпийского торжества фортепиано. Появление звукозаписи означало свертывание функции фортепиано. В советское время истории тысячи музыкальных



школ превратили пианино — домашнюю разновидность фортепиано — в главный инструмент нации, конкурирующий по распространению даже с гитарой. Но функция фортепиано поникла в связи с увяданием того самого «домашнего музицирования». Остался скромный «домашний тренинг», ставший звуковым фоном для миллионов семей. Домашнее музицирование обретает электромеханические параметры, и даже «домашний тренинг» оказывается подключенным к розетке. Антропоморфизм сменяется «электроморфизмом», но в концертном зале рояль сохраняет свой облик короля инструментов.

Важно, что грядущий музей планирует главу, посвященную инструменту как таковому. В просветительском плане это важно еще и потому, что в этой «инструментальной истории» закодирована история цивилизации, а также эволюция общественной «психоэнергии» и форм контакта с искусством. Фантазия подсказывает (может быть, некстати), что в связи с этим можно добавить (кратко)

информацию, связанную с природой клавесина, резонировавшего господству «щипковой» культуры. Именно XVIII век — время становления молоточкового фортепиано — стал временем перехода от «щипковой» культуры, где королем была лютня, — к «смычковой» с господством скрипки и всего смычкового семейства. «24 скрипки короля» Людовика XIV и Люлли — в XVII в. еще своего рода Ensemble Modern. Но путь намечен. И в следующем столетии молоточковый инструмент ищет более протянутый и вариативный по громкости звук, т.е. ищет в резонансе наметившегося исторического перехода.

...В моем представлении музей — это огромный иллюстрированный справочник, способный оживить любую информацию и придать ей характер «действующей модели». В этом смысле тема фортепианного образования, проведенная красной строкой, совершенно логично раскрывается на территории жилого пространства А. Б. Гольденвейзера. Мы помним: он подлинный реформатор — основатель школ



вундеркиндов (при консерваториях), предложивший системную селекцию талантов. Произошел колоссальный качественный сдвиг, после которого мы, собственно, и можем говорить о «русской фортепианной школе».

Вот в этом разделе экспозиции видится тот самый «генеалогический сад» — растущее расширение так называемой «школы», а в реальности — суммы блистательных индивидуальных школ, ставшей опорным стволom всей нашей отечественной фортепианной культуры. И опять не один лишь московский небосклон, засветившийся звездами первой величины, но петербургская линия во главе с такими гигантами, как А. Рубинштейн, Т. Лешетицкий, А. Есипова, Л. Николаев (ученик «московского» Сафонова)...

Всякий музей несет в себе образ движущейся истории, и вектор этого движения направлен не только вглубь, но и вширь — в мировое пространство. Если XIX век — время экспансии Европы в Россию, то век XX намечает противоположный вектор. Мне видится некий

отдельный экран, экспонирующий историю гастрольных приездов в Россию таких гигантов, как Клементи (которого тогда называли отцом фортепианной музыки), Листа, Шумана с Кларой, Бузони, Дебюсси, а позднее — Корто и др. Это ведь тоже событийные страницы нашей культуры, постепенно в XIX столетии обретающей паритет в мозаике национальных культур Европы. Но не менее впечатляющим может оказаться подобный экран, посвященный нашей экспансии на Запад. Антон Рубинштейн стал во главе процесса, продолженного на протяжении полутора столетий. Интерконтинентальное воздействие русской фортепианной школы (ее некий суммарный образ кажется представимым) — неоспоримое явление мировой культуры. Участие ученицы Лешетицкого И. Венгеровой в становлении творческого облика таких знаковых для американской музыки фигур, как С. Барбер и Л. Бернстайн. Целая плеяда американских лауреатов, среди которых Клиберн, Поллак, Дихтер, вышла из класса ученицы

Сафонова Розины Левиной. А профессор Татьяна Кравченко по праву считается основоположницей всей китайской линии современного пианизма. Музейная экспозиция призвана развернуть парад имен и деяний, захватывая наш век всемирного распространения «русской фортепианной идеи». Музейная коллекция на этом векторе — славный аккорд, точнее — кластер, соединивший эпоху становления, роста, эмансипации и континуального присутствия в мире русского пианизма.

Мои разрозненные мечтания в дополнение к уже собранному материалу включают и вопрос о становлении сольного концертного выступления. Он на виду в уже имеющемся круге информации, но не собран в единый рассказ. Конечно, сольное концертное выступление с участием женщин-пианисток — важная страница в судьбе фортепианного дела, но все же не определяющая, поскольку продвижение к явлению под немецким титулом *Klavierabend* вначале — прерогатива гастролеров. Я предчувствую отдельную (и важную!) страницу в экспозиции, посвященную становлению концертного выступления в России, постепенному выходу из пределов «дворянских собраний». Сольный рояль в контексте демократизации филармонического просветительства — тема, имеющая свою параллель: «пространство клавирабенда» — история и современность — изображение салонов и главных залов XIX века и далее, вплоть до XXI столетия.

Мы отделились от начала нашей «фортепианной истории». И мы ждем воплощения замысла руководства Российского национального музея музыки. Мы ждем новое музейное собрание, ждем оформления собирательного образа истории отечественного фортепианного искусства, осознанного в значении плодотворной ветви мировой художественной культуры. ■

A man with dark hair, wearing a dark blue suit jacket over a white shirt, is seated on a black piano stool and playing a black grand piano. He is shown in profile, looking down at the keys. The background is a dark wood-paneled wall. The piano has a white sheet of music on the stand.

**Иван Соколов:
«Мне интересно
пробиваться вглубь
музыки...»**

Иван Соколов — композитор, пианист, музыковед, педагог, лектор. Но перечислением профессий, должностей и мест работы (главная из позиций — старший преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории) масштаб этой личности не измерить. «Фигура Возрожденческого масштаба» — эти слова о Соколове, не сговариваясь, произносят почти все, кто сталкивается с его творчеством. В последние годы этих людей становится все больше, — свое доброе дело делают интернет и его разнообразные коммуникационные возможности.

6 октября в Рахманиновском зале Московской консерватории прошел авторский вечер *композитора* Ивана Соколова. На нем состоялись три официальные премьеры с участием *пианиста* Ивана Соколова — Сонаты для флейты и фортепиано (2020; Ульяна Живицкая и автор); Камерной кантаты на стихи Геннадия Айги «Ты — ликами цветов (2020; Елена Золотова, сопрано; Ольга Ивушейкова, флейта, Денис Освер, гобой; Антон Прищепа, кларнет; автор), Концерта для фортепиано с оркестром в авторской версии для двух фортепиано (партия оркестра — Михаил Турпанов). Пианистки Василиса Богородская и Полина Уваркина также исполнили фрагменты грандиозного фортепианного цикла «Евангельские картины» (он стал системообразующим элементом мультимедийного проекта «Земля и небо» и Конкурса пианистов и музыковедов под тем же титулом). На следующий день Иван Соколов дал интервью своему бывшему студенту (!) Михаилу Сегельману.

«ЗАПИСЫВАЮ ТО, ЧТО УЖЕ 15 ЛЕТ
ЧИТАЮ В КОНСЕРВАТОРИИ...»

— **Мой первый вопрос — о ваших чудесных лекциях «От Баха до наших дней», оказавшихся во всеобщем доступе в период карантина. Их ведь более ста, правильно?**

— Сейчас {на начало октября 2020 — *здесь и далее примечания интервьюера*} я, кажется, остановился на 153-й лекции. И поскольку есть запас, мы выкладываем по одной лекции в неделю, в строгой очередности.

— **Как и для кого эти лекции возникли?**

— В сущности, это те самые лекция, которые я готовлю и читаю в консерватории в рамках курса «Теория музыкального содержания». А получилось так. Есть у меня друг Григорий Горовой, муж моей сестры Маши. Она довольно давно замужем, и мы с Григорием знали друг

друга, но до какого-то момента не очень много общались. А потом он, видимо, стал посвободнее, дети выросли, мы как-то сблизились. Он более деловой человек, чем я, деятельный, И по-настоящему наша дружба началась с проекта «Евангельские картины», «Земля и небо», и потом мы сделали книгу.

И когда эта книга вышла, возник сайт проекта, на котором появились вопросы о моем творчестве. И Гриша предложил: «Вот ты читаешь лекции в консерватории, может быть, часть из них записать на видео?» А тут как раз одна моя прекрасная студентка Соня Решетникова выложила где-то у себя одну из них, просто со смартфона. Ну, мы послушали и поняли, что содержание очень хорошее, но при этом качество плохое. Но эта запись невольно стала точкой отсчета, — и родилась идея записать это в нормальном качестве и, естественно, в видео-, а не аудиоформате. А потом нашлось помещение. В феврале 2019 года мы с Гришей пришли

ПРОЕКТ «ЗЕМЛЯ И НЕБО»: ОСНОВНЫЕ ВЕХИ

2011 — замысел сочинения «Евангельские картины» (идея — Григорий Горовой) для фортепиано о тридцати одном годе жизни Иисуса Христа («Мы знаем все, случившееся с Ним после Крещения, известен нам и короткий период Его жизни от Благовещения до Рождества, бегство в Египет, а потом — пробел. Вот и нужно его восполнить», — Иван Соколов);

2012 — окончание сочинения, в которое вошли 31 прелюдия (24 «обычных», 6 — в энгармонически равных

тональностях, плюс замыкающая круг прелюдия в до-мажоре), речитатив и эпилог;

2017 — реализация мультимедийного проекта «Земля и Небо» («Евангельские картины» Ивана Соколова и рисунки Константина Сутягина);

2018 — создание YouTube-канала Ивана Соколова;

2018–2019 — первый мультимедийный конкурс «Земля и Небо»;

2019–2020 — второй мультимедийный конкурс «Земля и Небо» (не завершен из-за пандемии).



Концерт к 95-летию со дня рождения Л.Н. Наумова, 2020. И. Соколов, А. Любимов

в галерею «Нико», подружились с хозяйкой. Ее зовут Гаянэ Никогосян, она дочь знаменитого армянского скульптора, художника, графика Николая Никогосяна. У Гаэнэ, к счастью, стоит прекрасный рояль Kawai. Там отличная акустика, проходят концерты, да и сама атмосфера располагает: окна в потолке, видно небо. В общем, нам очень понравилось, и получилось так, что большую часть лекций мы записываем именно там. И я, собственно, записываю то, что уже 15 лет читаю в консерватории.

«И Я ПОДУМАЛ, ЧТО ОТОРВАЛСЯ...»

— До этих пятнадцати лет были десять, когда Вы не преподавали в Москве. Чем они были наполнены?

— В 1995 году я уволился из Московской консерватории и жил в Германии, при этом приезжая сюда месяца на три в году. Так продолжалось 10 лет. Но любопытно, что лекционной работе, которой я активно занялся по возвращении, я научился в Германии. Немецкая музыкальная жизнь построена так, что гораздо больше людей любят посещать классические концерты классической музыки. И очень любят, когда сам музыкант может о чем-то рассказать.

— Вы хотите сказать, они более склонны к концептуальности?

— Да, они любопытны, они хотят знать и воспринимать музыку не только интуицией и чувством, но и мозгами.

— А чтобы знать и понимать, это нужно как-то упаковывать?

— Да, и там очень распространены домашние концерты. И я и домашние концерты играл. То есть, большая комната человек на 30, Steinway стоит, они собираются и слушают. А после концерта не отпускают меня

домой и говорят: «Расскажите нам про Первую сонату Рахманинова». Я рассказываю, что это Фауст, что это написано в Германии, и им все это страшно интересно, потому что музыка не такая близкая для них, а вот надо же — по «Фаусту»! А потом они предлагают семинар по Шопену, и так все эти лекции и концерты и завязываются. Мне было интересно научиться говорить, рассказывать свободно, читать лекции по-немецки, я этим более или менее овладел... Что еще хорошо в Германии — там тебе никто не мешает, ты сидишь, предоставлен самому себе, время, тишина, все возможности. И если хочешь что-то делать, пробиваться на всякие там фестивали, — пробивайся. Но мне-то интереснее тишина и стремление именно вглубь музыки пробиваться, в сущность музыкальных произведений. А потом я как-то затосковал. Почувствовал, что за эти 10 лет я что-то наработал в кабинетной тиши, и нужен какой-то баланс между кабинетной работой и выплеском всей этой информации. Нужен обмен мнениями, ответные мысли.

И вот помню сценку 2004 года: стою я в Москве около консерватории и с тоской осознаю: ни одного знакомого мимо не проходит! Ни одной знакомой фамилии на афишах! И я подумал, что оторвался... А навстречу идет Ольга Виссарионовна Комарницкая, моя знакомая по музыкальной школе и консерватории. Я говорю: «Оля, почему я оторвался, я хочу опять быть с Москвой, я хочу читать лекции!». И она мгновенно отвечает, что она мне это устроит. Давай-ка, говорит, в училище имени Шопена вместо меня почитай, то есть будет нечто вроде мастер-класса. И я там читал два или три раза по 6 часов в день — Скрябина, Рахманинова, все то, что мне интересно, все то, о чем я думал в одиночестве в эти годы. И как-то раз Оля и говорит: «Это же наш предмет!» — «Какой?» — «Теория музыкального содержания». — «Что это такое?». И она начала рассказывать о кафедре, основанной Валентиной Николаевной Холоповой. И тут уже мне стало интересно.

Например, я совершенно ничего не знал о риторических фигурах, о теории аффектов, о связи музыки Баха с Евангелием. Когда я уехал, об этом еще не было известно, только недавно вспомнили о лекциях Яворского. И я, по сути, все это с нуля начал изучать. А потом меня попросили заменить Андрея Юрьевича Кудряшова [кандидат искусствоведения, доцент Московской консерватории; сыграл огромную роль в становлении кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов] — один раз, другой... А потом — как гром среди ясного неба: Андрей умер. И мне сказали: «А не хочешь ли ты читать лекции вместо него?».

— И вы как бы подхватили это знамя?

— В какой-то степени. Как ученик Льва Николаевича Наумова я хорошо знал и Андрея (его зятя), и его сына Алешу (внука Л.Н.). И я стал погружаться в предмет, прочел учебник, который успел написать Андрей [«Теория музыкального содержания», М., 2005]. Этот учебник — его лебединая песнь, выход книги и его смерть практически совпали, но мне кажется, он успел поддержать ее в руках. Ну, а потом уже к этому всему прибавилось преподавание камерного ансамбля на Факультете

исторического и современного исполнительства, а также сольного фортепиано.

— Но вы же, естественно, не по учебнику преподаете?

— Конечно. Книга Андрея очень хороша, хотя местами довольно сложна. Но сам предмет новый и представляет значительную свободу.

Я однажды Александру Семеновичу Векслеру (он преподавал в Гнесинском училище, а сейчас живет в Вене) рассказал, чем мы в этом курсе занимаемся. А он мне ответил: «Это не теория музыкального содержания, а практика нахождения музыкального содержания, что гораздо интереснее!». Потому что — как у Гете: «Теория, мой друг, суха, но зеленеет жизни древо». И, например, когда я это читаю первокурсникам-пианистам, я теорию даю в гомеопатических дозах. Конечно, иногда заимствую, использую и по-своему интерпретирую какие-то идеи коллег.

КОНКУРС ИМЕНИ ОДНОГО
СОЧИНЕНИЯ: НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ

— Пришло время спросить о конкурсе «Земля и Небо». Уникальная получилась история — «конкурс имени одного сочинения». Давайте поговорим, что было и что будет, когда закончится пандемия. Войдет ли в программу что-то кроме «Евангельских картин»?

— Уже вошло, сейчас расскажу подробнее. Все получилось естественно. Я как пианист постоянно играю собственную музыку. Мне все время кажется, что, может быть, другие как-то не так сыграют, с ними нужно заниматься. Тогда возникла мысль: почему бы не подключить молодежь к исполнению этого сочинения? И мы решили проверить, какой отклик найдет моя музыка. Реально ли объявить в интернете такой конкурс? Потому что все прелюдии одному человеку сыграть очень трудно, а 10-15-минутное выступление — нормально. И в первом конкурсе было только это сочинение. Из 40 заявок (онлайн-исполнений) 20 мы отобрали на второй тур. А в третьем было 7 дипломантов и три лауреата, которые приехали сыграть очно. А вот второй конкурс остался пока незавершенным. И там уже добавилось мое сочинение для фортепиано «Эскизы» (26 пьес, они изданы и доступны). Они проще в техническом отношении. Так что мы экспериментируем в репертуарном плане, и в этом смысле конкурс открыт для пополнения моими сочинениями.

— Во втором конкурсе появилась музыковедческая номинация...





— Началось с того, что Наталья Ручкина написала диссертацию о моем творчестве [«Композиторское творчество И. Г. Соколова: становление „простого стиля“», 2017]. Кстати, в «PianoФорум» опубликована ее статья о моей фортепианной пьесе «Летний пейзаж» [№ 3 (11), 2012]. И Наташа же указала нам на то, что мы немного перестарались с требованиями к музыковедческим работам (уменьшив обязательный объем, мы бы получили больше исследований). А так прислали две работы, посвященные «Евангельским картинам», — и обе очень хорошие, они были отмечены. Их авторы — Лариса Корчагина и Елизавета Золотухина.

«СЛОВО ВЫЛЕЗЛО ИЗ ПОР МУЗЫКИ...»

— **Вы пишете много фортепианной музыки, ансамблей с участием фортепиано. И даже тогда, когда она внешне не является программной, она с этой программностью ассоциируется. А все потому, что вы слились со словом. Первая строка Евангелия от Иоанна — «В начале было слово» — это же о вас! Вы говорите, читаете, рассказываете и так далее. Вспоминаю наши занятия в конце 1980-х, когда вы официально преподавали нам чтение симфонических партитур, а на самом деле мы часто на уроке слушали ваши рассказы о любимых поэтах (например, Серебряного века).**

Можно ли говорить сейчас о какой-то тотальной роли слова, программности в вашей музыке?

— Действительно, где-то году в 1988-м слово уже вылезло из пор музыки. Я стал играть свои сочинения и одновременно о них рассказывать. И говоря об этой музыке, я почувствовал, что мои слова об этой музыке — это и есть эта музыка. И, возможно, то, что я говорю, даже важнее, чем то, что я играю. Это, в сущности, и есть концептуализм...

— **... добавлю, не только о своей музыке вы говорите. В памяти потрясающий тематический разбор грандиозного фортепианного сочинения Николая Сидельникова «Лабиринты» (которое вы же впервые исполнили), — это слово, которое совершенно не оторвать от собственно игры на фортепиано.**

— Да... Было у меня такое фортепианное сочинение — «Мысли о Рахманинове». И я рассказывал, что Пикассо берет какую-то классическую картину (допустим, Эль Греко) и переименовывает ее. А я делаю то же самое с этюдом-картиной Рахманинова. А потом я пошел в какую-то другую сторону. И вот сейчас, преподавая тот самый предмет, вспоминаю, что и у Баха в «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» есть слово. Или возьмем известную трио-сонату Карла Филиппа Эммануила Баха «Сангвиник и меланхолик», — там две скрипки играют эти роли. В ней



около 50 примечаний, ремарок и так далее. Ну а дальше словом пронизано множество музыки. Тут есть другой вопрос: я всегда сочиняю как бы заново. Каждый раз процесс протекает иначе. И я не хочу терять возможность творчества.

— Вы говорите о некоей предустановленности, которую дает программа и которая может сковывать?

— Вот-вот. Это в одних случаях может очень помочь, а в других очень помешать. Иногда внутреннюю программу моего будущего сочинения я выстраиваю не словами, а какими-то чувствами, которые нельзя объяснить. Красками, цепочками ощущений, которые я для себя обозначаю условными прилагательными. Иногда само название вдохновляет. И бывает, что результат получается хуже.

Хороший пример — 19-я прелюдия «Евангельских картин». У нее нет названия, но сочиняя ее, я вспомнил пьесу Листа «Отче Наш». И как бы ритмизовал эту молитву, написал какую-то речитативную мелодию. А дальше... за оба конкурса ее не сыграл никто, и это не случайно — она меньше удалась. Во время обсуждения после первого исполнения цикла целиком кто-то замечательно сказал: когда евангельская тема дана не напрямую, — это лучше. То есть, лучше, когда программа как бы скрыта, как, например, часто бывает у Рахманинова...

— Фактически мы с вами говорим о разных типах программности. Этому посвящены замечательные исследования, например, Георгия Вильгельмовича Крауклиса. Навскидку мне пример Сонаты си минор Листа в голову пришел: прямой программы нет, но контекстно она понимается определенным образом, и у Виктора Абрамовича Цуккермана это блестяще описано.

— Я очень люблю приводить два примера. Первый — это «Прелюды» Листа, в которых есть хрестомайтная программа из Ламартина. Оказывается, Лист сыграл эту симфоническую поэму на рояле какой-то богатой женщине, и она сказала: «О, я чувствую здесь сходство с тем-то и тем-то...». И вот он в угоду ей сделал такую программу, а потом она в учебники попала. А второй пример — из «Лирических пьес» Грига. Когда в издательстве вышла очередная тетрадь (ор. 43), Григ обнаружил, что в двух пьесах перепутаны названия. А именно — пьеса, которая называется «Весной», стала «Эротикой» и наоборот. И в первый раз он удивился, а потом сыграл еще раз и решил: пусть остается, как есть.

«НЕ МЫ ДЛЯ МУЗЫКИ,
А МУЗЫКА ДЛЯ НАС...»

— Как композитор фортепианной музыки вы начинали с достаточно радикальных экспериментов. Я помню некоторые сочинения Ивана

Соколова, после исполнения которых очень ругались настройщики. Ваши последние сочинения говорят нам о том, что так называемые традиционные возможности фортепиано далеко не исчерпаны. Спрошу так: речь идет о вашей личной эволюции или о каком-то более объективном процессе освобождения от неких навязанных авангардных догм?

— Давайте я о себе скажу. Неправильно говорить, что я начинал с подобных произведений. Те сочинения, которые вы имеете в виду, появились, когда мне уже было 28 лет. Первым из них был «Волокос» — а это июнь 1988 года. Но до двадцати восьми я же писал в том числе и фортепианную музыку! И «Сказочные звоны», и «Сонат-сказку», и цикл «Блаженство и безнадежность» на стихи Тютчева, и другие сочинения. Если вкратце коснуться моей эволюции, — я всегда делал то, что хочется. И в какой-то момент понял, что мы не должны быть рабами какого-то стиля. Не мы для музыки, а музыка для нас! Она должна отражать наши души, она должна меняться в соответствии с нами, а не мы в соответствии с ней. Я всю жизнь об этом думаю. А когда вдруг перестаю думать, чувствую, что чего-то не хватает. Работаете в одном стиле 5, 6, 10 лет — и что-то надо менять... есть у меня такой синдром. И получается так, что сначала я пишу интуитивно в том стиле, в каком мне хочется, а потом, конечно, в какой-то момент пытаюсь осознать, что со мной происходит. И вот лет в 16–17, а может, и 20, я вдруг понял, что мои детские работы начинаются со стиля Гайдна, Моцарта, а потом идут Шопен, Шуман, а за ними Прокофьев и Шостакович.

— Получается некий срез истории музыки?

— Вот-вот! И вместе с родителями, преподавателями, старшими коллегами я сформулировал некую идею, что музыкант (и вообще художник) должен пройти все стили, которые существовали до него. Как зародыш в утробе матери, который проходит все стадии, — а ведь начинается все с одной молекулы. И, видимо, мне понравилась эта идея своей стройностью. В консерватории я увлекался Шенбергом, Стравинским, Бартоком. А когда ее закончил, как раз открылись границы, появился доступ к сочинениям Штокхаузена, Кейджа, Крамба. И я понял, что многое из того, что они делают, мне нравится и интересно. И впитывал это, пропускал через себя. Многие мои сочинения конца 1980-х — начала 1990-х годов похожи на Кейджа, А, скажем, «Криптофоника» [опера, написана совместно с Ираидой Юсуповой и Сергеем Невраевым, 1995] навеяна «Морзикацией» Кэти Берберин. Кстати, я даже не знал, что нечто подобное было в Средние века, а потом у Мессиана. И то же самое интересовало Юсупову

и Невраева. И, в общем-то, создалось ощущение, что я с этого начал, — ведь то, что я делал до этого, никому не было интересно. И писал я в этом стиле некоторое время, понял, что в тут много интересного, оттянулся, так сказать. Погружение в стихию авангарда, инструментального театра — это был способ выйти из того академизма, которым нас закармлили. Но в какой-то момент я снова уперся в стенку... У меня же романтическая природа, я могу заплакать от музыки, я ищу в ней философские идеи. А тут уже что-то другое, то есть тут какой-то выверт, я не знаю, как это сказать.

— Я бы сказал — голая технология, «как», освобожденное от «что».

— Все-таки не совсем так! Очень важно, кто и что из этого делает. Я стал осознавать, что в конечном счете стиль создается индивидуальностью. Как кто-то хорошо сказал: стиль — это человек.

«ЧЕМ ВЫ ТАМ ЗАНИМАЕТЕСЬ В СВОЕМ СССР?..»

— Мне очень нравится высказывание Валентина Сильвестрова — оно есть в книге, которую делала с ним Марина Нестьева. Суть такая: язык музыки — общий, не принадлежит никому, и только отказавшись от претензий на первородство, композитор может создать что-то стоящее...

— У этой книги — потрясающее название: «Музыка — это пение мира о самом себе» [2004]. То, что говорит Сильвестров, всегда невероятно интересно и почти всегда очень близко мне. А мысль, которую вы напомнили, — просто гениальная. Хотя я об этом не думал.

— А я именно об этом подумал в связи с вашей музыкой последнего времени, в которой есть явные параллели с Рахманиновым, Дебюсси.

— Да, мы настолько долго... Смотрите, какая симптоматичная оговорка: я говорю «мы», а, на самом деле — я! И так долго и мучительно хотел найти в искусстве что-то новое, так упорно и бессмысленно бился в эту стену. И пришел к этому самому инструментальному театру. Как-то в Финляндии исполнялось мое сочинение «Не пьеса», играли Алексей Любимов, Марк Пекарский, Александр Рудин и скрипач Владислав Иголинский. Там типичный инструментальный театр: музыканты рвут ноты, каденция отчаяния, они падают на пол в ужасе, потом просыпаются — а на полу остатки этих нот... И какой-то финский композитор это послушал и воскликнул: «Чем вы там занимаетесь в своем СССР, мы это уже все прошли в 1950-е годы!». А был

1989-й... Вот я и понял, что нужно, в первую очередь, внутри себя новое искать. Антон Павлович Чехов сказал гениальную фразу: «Что талантливо, то и ново». Кстати, вполне концептуальная фраза.

«НЕМНОГИЕ ПРОСТУПАЮТ ЛИЦА...»

— Хочу вам процитировать отрывок стихотворения, а поэта не назову. «Все отстоит, устоится,/ Осядет пыли полоса. /Немногие проступят лица/ И различатся голоса...». Называется оно «Фотогеничные поэты»...

— Скорее всего, это Межиров.

— Вы почти попали в точку — это Ваншенкин! Мне всегда казалось, что история музыки — своего рода музей, в котором 80% экспонатов — в запасниках. И то, что «вынимается» на выставку, — не всегда объективно. И подлинная история музыки XX века еще далека от написания. На каких отечественных авторов ушедшего столетия, которыми «недодали» внимания исполнители и музыковеды, вы бы сейчас обратили внимание?

— Например, Григорий Самуилович Фрид. Или ваш любимый Мясковский. Или Вайнберг, которого постепенно начинают изучать, хотя далеко не так, как он заслуживает. Или вот... Анатолий Николаевич Александров! Например, его Фортепианный концерт — это гениальное сочинение, но при этом никто его не знает, никто его не играет. Хотя все издано, лежит в библиотеках, партии расписаны... Бери и играй! Нет... видимо, ждут, пока в библиотеке мыши съедят это все, и вот тогда начнут. Гавриил Попов.

В свое время Эдисон Васильевич Денисов о Рославце рассказывал (он в какой-то степени из той же плеяды недооцененных). Денисов приехал в Ташкент: от кого-то узнал, что в Ташкентской библиотеке есть архив Рославца. А сотрудники библиотеки сказали, что они его выкинули в прошлом году, — то есть выкинули несколько архивов, кажется, и Рославец среди них! Пару десятков опусов Рославца они выбросили! Ну и что — ждем, пока то же самое будет с Александровым, Фейнбергом? Или вот, например, Евгений Голубев, учитель Шнитке. Меня интригует количество его струнных квартетов [11], думаю, там многому можно поучиться. Куда ни кинь — везде одно и то же.

«ПРЕПОДАВАНИЕ КОМПОЗИЦИИ ДЛЯ МЕНЯ СВЕЛОСЬ БЫ К СЛОВУ...»

— Если рассматривать вашу деятельность в целом — чего в ней сейчас больше:

преподавания, исполнительства, композиции? И не думаете как-то поменять этот баланс?

— Сейчас, особенно в связи с пандемией, на первый план вышла композиция. Чувствую, что времени остается все меньше и меньше, и фортепиано и преподавание немного отошли на второй план. Менять я ничего не хочу.

— **А почему вы не преподаете композицию?**

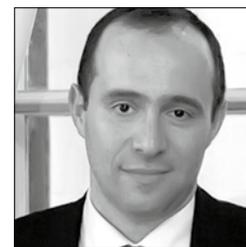
— Да никто не предлагает.

— **А хотели бы?**

— Да, конечно.

— **Может, и к лучшему... Есть такое понятие — «профессорская игра». Ну, это когда не играют, а показывают, как надо. Не знаю, как это переформулировать в связи с композицией, но кое-кто, начиная преподавать, потом хуже пишет сам.**

— Тут для меня образец — мой учитель Николай Николаевич Сидельников. Он никому ничего не показывал. И он, скорее всего, у нас учился, и во многих его сочинениях я чувствую влияние его учеников, поэтому у него и ученики разные, и сам он разный. А вообще-то преподавать композицию в принципе невозможно... для меня это свелось бы к слову — как мы с вами когда-то занимались... ■



Михаил СЕГЕЛЬМАН

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

Фотографии: Денис РЫЛОВ (предоставлены Отделом по информационной политике и рекламе Московской консерватории)

Green Royal Fest

10-14 августа 2020

Вечера
открытого
рояля



НОВЫЕ ВРЕМЕНА: GREEN ROYAL FEST, ЕКАТЕРИНБУРГ

«Способность думать, подобно игре на скрипке или рояле, требует ежедневной практики».

Чарли ЧАПЛИН

«Журналист спросил, предохраняет ли маска хоть от чего-нибудь, и Тарру ответил: нет, зато действует на других успокоительно».

Альбер КАМЮ. «Чума»

С толь длительное всеобщее сценическое молчание, которого, пожалуй, еще не было в новейшей истории, приучило к мысли о том, что не стоит ждать возобновления какой-либо концертной деятельности в ближайшее время. Где-то в глубине почтового ящика лежали электронные билеты на Дебарга, на выступления других именитых гастролеров. Все перенесено на неопределенные даты. От проекта Берлинской филармонии Digital Concert Hall для подписчиков пришел щедрый подарок — месяц бесплатного доступа к архиву. Не отставала и Свердловская филармония, утешая преданных слушателей трансляциями концертов из собственной видеотеки.

Посреди этого оцепенения 8 августа неожиданно получаю сообщение от редакции «PianoФорум» с предложением написать о «екатеринбургском новом клавирном фестивале». В первую минуту мне почему-то стало невероятно неловко от того, что я даже приблизительно не представляю, о чем идет речь. Перейдя на сайт Свердловской филармонии, уже ощутил подлинный стыд, поскольку бронебойный ряд фамилий музыкантов заставил вспомнить самые жаркие недели концертных сезонов «былых времен». Накатила тоска: уж не потерял ли я чувство обоняния, нюх на глобальные события? Немного позже утешили слова директора Свердловской филармонии Александра Колотурского о том, что исполнители согласились участвовать в фестивале буквально в течение одного дня, а продажа билетов началась за неделю до первого концерта.

«Как вы яхту назовете, так она и поплывет», — справедливо поется в одной отечественной песне. Екатеринбургский фестиваль получил модное и породистое

имя — Green Royal Fest. Первая моя реакция на него была примерно такой же, как если бы в детстве я увидел заграничный логотип Panasonic или Super Nintendo. В следующий момент накопленный за все годы патриотизм «выдал» два робких внутренних вопроса: «Мы где живем?» и «А как бы это звучало по-русски?».

В России выработан стойкий иммунитет к иностранным языковым конструкциям: большинство людей не раздражает и не беспокоит их использование. Более того, латиница для российского гражданина облагает удивительной магической силой, способной повысить субъективную ценность продукта. Название фестиваля удачно и с точки зрения будущего международного статуса, который, без сомнений, будет обретен, ведь у Свердловской филармонии богатый опыт по организации значимых культурных событий международного масштаба. К примеру, «франшиза» знаменитого «La Folle Journée» стала уже традиционным фестивалем с вполне русским наименованием «Безумные дни». Так что, как мы видим, позиция филармонии — грамотное позиционирование события, а не «тлетворное поклонение» Западу.

Итак, Green Royal Fest — Зеленый Королевский Фестиваль (или более удачный для Екатеринбурга перевод — Царский) проходил в Саду Вайнера с 10 по 14 августа и носил уточняющий подзаголовок: «Вечера открытого рояля». Здесь, разумеется, был остроумно обыгран изначальный смысл названия инструмента. Александр Колотурский следующим образом пояснил идею Вечеров: «Мы хотели представить на нашем фестивале рояль в разных ипостасях — и соло, и с оркестром, и в дуэте, и в джазе».

Теперь немного о месте проведения Green Royal Fest. Сад Вайнера — небольшая парковая зона в центре

Екатеринбурга, которая носит имя революционера Леонида Исааковича Вайнера. Не будем углубляться в страницы его биографии, отметим только, что с 1905 года он был членом РСДРП, вплоть до Октябрьской революции вел пропагандистскую деятельность по всему Уралу, работал секретарем руководящих институтов новой власти, а в 1918 рядовым отправился на фронт для борьбы с белогвардейцами, где и погиб.

Изначально Сад был разбит в 80-х годах XIX столетия для светского клуба Общественного собрания, здание которого располагалось совсем рядом. После революции просторный двухэтажный особняк неоднократно передавался в ведение различных организаций, а ныне здесь прописан учебный театр Екатеринбургского театрального института.

Наименование Сада также менялось и варьировалось в зависимости от социально-культурного наполнения. В период расцвета в нем располагался крытый театр, эстрада, бильярдная, работали мюзик-холл и ресторан. Летом здесь кипела музыкальная и общественная жизнь — выступал симфонический оркестр, проходили развлекательные программы в различных жанрах, вечером устраивались танцы.

В конце 1960-х — начале 70-х оазис отдыха и культурного досуга стал увядать. Сегодня это почти дикий зеленый островок, унылый вид которого ничем не напоминает о былом. Особенно тоскливо здесь осенью, когда пронизывающий ветер безжалостными порывами срывает с веток лохматых деревьев последние листья. В данном месте как будто остановилось время, а буквально рядом бурлит организм полуторамиллионного города. В шаговой доступности филармония, Музыкальное училище имени Чайковского с залом



Маклецкого, Оперный театр — всего не перечислишь.

Но, похоже, скоро все изменится. Еще в 2018 году были подведены итоги конкурса по проектированию здания нового зала Свердловской филармонии. Состязание выиграло знаменитое бюро Zaha Hadid Architects (Великобритания), оставив позади 46 конкурентов. В ноябре 2019 в Санкт-Петербурге прошла презентация грандиозного плана по строительству филармонического

здания общей вместимостью 2000 человек. Исторический корпус по-прежнему будет ждать своих слушателей, а Сад Вайнера обретет современный дизайн и интегрируется в общую концепцию сооружения.

Таким образом, фестиваль Green Royal Fest проходил в знаковом для Екатеринбурга месте, где причудливым образом переплелись ностальгические страницы прошлого и новые планы, устремленные в дерзкое будущее.

Подходя к парку вечером 10 августа, я ощутил масштаб предстоящего события. С противоположной стороны улицы Первомайской без труда был заметен огромный баннер с портретами участников фестиваля. На входе соблюдались все санитарные требования нового времени. Желающим выдавались дождевики, которые по своему прямому назначению не пригодились: природа оградила слушателей Green Royal Fest от, казалось бы, неминуемых осадков. Билеты на часть концертов были полностью раскуплены, но благодаря пресс-атташе филармонии Валерии Костюник обозреватель «PianoФорум» получил возможность посетить все вечера.

В первый день фестиваля в программе значилось выступление молодого, но уже опытного пианиста **Ивана Бессонова**, лауреата многочисленных международных конкурсов. Он исполнил с Уральским молодежным симфоническим оркестром под управлением Антона Шабурова два фортепианных концерта — 20-й Моцарта и 1-й Чайковского.

Антон Шабуров не чужой для Екатеринбурга музыкант: родился в Свердловске, окончил Уральскую консерваторию, затем Московскую у Геннадия Рождественского. Сегодня он художественный руководитель и главный дирижер Дальневосточного академического симфонического оркестра.

Выступление Ивана Бессонова предварила увертюра из оперы Глинки «Руслан и Людмила», а между двумя концертами своеобразной интермедией прозвучал «Славянский танец» № 8 Дворжака. Дирижерский почерк Шабурова отличается ясной мануальной техникой и эффектной уверенностью, которая передается оркестрантам. Думается, его истинные музыкантские достижения еще впереди.

По сценической подаче концерт Моцарта Иван Бессонов сыграл



ближе к ранним опусам Бетховена. Поначалу показалось, что это звукоусиление придает исполнению некоторую брутальность, однако несколько позже я убедился в намеренном укрупнении солистом динамических оттенков. Вполне возможно, такой подход был единственно верным на открытой площадке. Стоит вспомнить и любимый вопрос консерваторских комиссий на коллоквиуме про количество минорных концертов у Моцарта. Да, сочинение как раз является одним из двух самых драматичных моцартовских сочинений для фортепиано с оркестром и требует особых средств интонирования.

Несмотря на свою молодость, Иван исполнил концерт очень цельно и зрело. Отрадно, что музыкант, по-видимому, играл и собственные каденции (ни один из авторов прошлого и настоящего идентифицирован не был), которые оказались довольно органичными и изобретательными. Данный факт говорит о самостоятельности его мышления и о врожденной «воле к форме». Понравился эпизод, когда в окончании каденции финала пианист не пошел на поводу у выписанного

Моцартом клише и опустил традиционную трель на квинте доминанты. Помнится, Гленн Гульд

в интервью Брюно Монсенжону сетовал на предсказуемость классической сонатной формы. Вот именно в такие моменты часто всплывают в памяти его слова. Но трель в окончании каденции обычно носит чисто функциональное значение: это знак для дирижера об окончании импровизации солиста и о переходе на разрешение в коду. Здесь же по остроумной задумке самого композитора после украшения не происходит вступления оркестра, а в партии фортепиано звучит выписанный в тексте ложный рефрен. Соответственно, трель в данном случае утрачивает утилитарное значение и может не исполняться.

Заметим, что Иван своим выходом на сцену совершил маленький подвиг, поскольку за неделю до выступления повредил ногу, играя с братьями в футбол. К слушателям





он вышел на костылях, а педаль приходилось нажимать здоровой конечностью.

Концерт Чайковского был как всегда горячо принят публикой, а «публика все-таки очень правильный судья», говаривал Святослав Рихтер. Сочинение игралось в традиционной редакции, можно сказать, Иван Бессонов представил его классическое исполнение без модных ныне поисков оригинального текста с посылом «именно так хотел слышать свое произведение Петр Ильич». Единственное, что позволил себе

пианист — в каденции вступления он опустил басовую октаву на си-бемоле вниз для придания точке кульминации большей «массы». Так играли на записях Владимир Горовиц, Марта Аргерих, молодой Михаил Плетнев, Аркадий Володось, Ван Юйцзя — согласитесь, список далеко не самых аутентичных интерпретаторов.

В конечном итоге, в исполнении Ивана Бессонова привлекает высокое качество пианизма, отсутствие школьной «стерильности» при соблюдении традиций. Думается, многим будет интересно следить

за развитием этого талантливого музыканта.

На следующий день, 11 августа в одном концерте выступили два уже сложившихся пианиста — **Андрей Коробейников и Андрей Гугнин** — с разнообразной программой, которая включала в себя как сольные произведения, так и сочинения ансамблевого репертуара. Именно в рамках Green Royal Fest музыканты впервые полноценно сыграли на сцене в жанре фортепианного дуэта, хоть и являются друзьями с детства. Немного ранее на брифинге Андрей Коробейников следующим образом отозвался о деятельности Свердловской филармонии: «Я во многих интервью говорил, не только в Екатеринбурге, что Свердловская филармония — это, в принципе, самая образцовая филармония России по организации, по любви к музыке, по программам. Даже не буду говорить, что она абсолютно не провинциальная — это одна из столичных филармоний, и, более того, по своей неугомонной активности она опережает в чем-то и Московскую, и Санкт-Петербургскую».

После выступления **Андрей Гугнин** любезно согласился ответить на несколько вопросов от «PianoФорум».

— Что положительного привнес в Вашу жизнь период вынужденного исполнительского молчания? Как вы поддерживали свою пианистическую форму?

— Не могу сказать, что было много положительного, потому как вся ситуация оставалась довольно нервной, и когда в конце февраля начали переносить концерты — это было довольно тяжело. Кроме того, мне лично, когда нет выступлений, сложно себя мотивировать, чтобы просто так заниматься. Когда не знаешь, состоится концерт или нет, то постоянно находишься в подвешенном состоянии.



Поэтому и отдохнуть как следует не получается, потому что ты все время в ожидании каких-то изменений. Когда уже в июне–июле начали выстраиваться более-менее конкретные планы, стали появляться какие-то первые концерты, то стало проще начать работать.

Конечно, большое облегчение вернуться на сцену. Собственно, концерт с Андреем Коробейниковым — мое первое выступление перед публикой после перерыва. До этого я сыграл несколько концертов онлайн и было очень приятно спустя четыре месяца оказаться на фестивале.

— Расскажите о ваших впечатлениях от онлайн-концертов. Многие музыканты высказывались о таком формате негативно.

— Разумеется, непривычно играть без публики, но, с другой стороны, мне повезло, что несколько моих концертов были камерными — я играл в филармонии с Борей Андриановым, а потом в «Зарядье» с Александром Рудиным. Когда играешь камерный репертуар, ты вроде

как не один — запускается процесс совместного музицирования и через какое-то время забываешь о пустом зале. Так получилось, что одно сольное выступление без публики у меня состоялось в Ереване, и там было необычное ощущение, но опять-таки только в начале. Через какое-то время уже забываешь об отсутствии слушателей и концентрируешься на том, что делаешь. В целом все не так страшно, но в первые моменты ощущения не очень приятные — нет живой отдачи от публики, ощущения взаимодействия. Есть только некое абстрактное осознание того, что кто-то сейчас слушает тебя по трансляции — но это, конечно, не так вдохновляет.

Еще на живом концерте у любого исполнителя всегда возможны какие-то незначительные погрешности, и они прощаются публикой, а когда идет трансляция — сразу возникает ассоциация со студийной записью, и если что-то не получилось, то это, разумеется, более заметно.

— А в плане репертуара что-то новое для себя открыли?

— Конечно, я учил новые программы, которые мне нужны для концертов и, в частности, для записи. Например, я учил все мазурки Скрябина, запись — в октябре. Различные камерные вещи: сейчас занимаюсь сонатой Бартока для двух роялей и ударных — мы с Юрой Фавориным скоро будем ее играть. Еще в планах есть концерт Лигети, который, возможно, надо будет исполнять в ноябре. Играл его четыре или пять лет назад — дико сложная штука. С тех пор эту вещь не выносил на сцену и теперь учу фактически как заново. Это самое сложное сочинение, которое я когда-либо играл.

— С чем бы Вы сравнили игру на открытой концертной площадке?

— В целом, все то же самое, единственное, создается немножко другая атмосфера за счет того, что тебя окружает. Как правило, выступления *open air* происходят в каких-то парках, и когда ты окружен природой, она формирует особое внутреннее состояние. Например, я помню, когда играл Скрябина

в Екатеринбурге, как раз садилось солнце — было очень красиво, закат и все вокруг как-то резонировало с тем, что звучало в тот момент. Или еще — ты исполняешь что-то лирическое, а неожиданно начинают петь птицы. Вот такие эмоциональные вещи возникают.

— Пришлось ли что-то менять в концепции исполнения по ходу концерта из-за особых акустических условий, настроения публики?

— Тут все зависит от того, делают ли подзвучку. Потому что бывают места, где стараются соблюсти естественную акустику, и тогда не следует совсем уходить в какие-то три или пять piano, так как надо помнить о том, чтобы звук доходил до слушателя. Но в Екатеринбурге была подзвучка, и я за это меньше волновался, зная, что исполнение усиливается колонками.

— В филармонии работает великолепный звукорежиссер Шамиль Гайнетдинов, который имеет солидный опыт, в том числе в подзвучке акустических инструментов и оркестровых коллективов.

— Да, проблем не возникало. Конечно, погода была довольно драматичная. Слава Богу, когда концерт начался, дождь уже прекратился. В целом чувствовалась прохлада, но мы с Андреем быстро согрелись.

— А что греет на сцене?

— Скажу про себя, когда играю на сцене, согреваюсь практически сразу, и уже неважно есть ли там какой-то мороз или нет.

— Но ведь на улице было 13 градусов!

— Я совершенно не ощущал этого. Помню, что мы в перерывах уходили с эстрады, и я был прямо весь мокрый — мне жарко было.

— Вы с Андреем Коробейниковым решили поделить два проведения темы в Первой сюите Рахманинова?

— Да, когда шло проведение темы, я играл первую партию, а у Андрея была мелодия. Затем мы поменялись. Это связано с тем, что если исполнять как в оригинале, получается некий дисбаланс, поскольку тема и в начале, и в репризе проходит у второго рояля. Андрей сразу сказал, что очень хочет сыграть эту мелодию в начале — я ему с удовольствием уступил. Он сказал, что так уже делал на концерте с кем-то.

— Что помогает в ансамблевой музыке ощутить на сцене общее движение, достичь синхронности исполнения? Ведь в Вариациях Брамса на тему Гайдна много полиритмии и при игре на достаточном расстоянии между двумя инструментами, когда они выстроены «валетом», это достаточно проблематично.

— В общем да, но мы как-то для себя сразу решили, что не будем специально ставить приоритетом именно идеальное совпадение вместе как ансамбля. Нам важно было поймать общую эмоционально-выразительную волну, не специально все высчитывать, а просто чувствовать движение интуитивно. Мне кажется это важнее, по крайней мере на живом концерте. При записи на студии — другое дело. Есть какие-то сложившиеся ансамбли, которые концертируют именно как дуэт. Мы в первую очередь сольные исполнители, поэтому такой технической стороной специально не занимались. Больше думали над музыкальной составляющей, драматургией сочинений.

— А в чьей транскрипции вы играли «Половецкие пляски»?

— Именно Андрей предложил сыграть данное сочинение, и оно в переложении некой Ann Pore — видимо, англичанки. Мне вполне понравилось, как сделано переложение, потому что звучало достаточно эффектно, но при этом пианистически все довольно удобно и играть было одно удовольствие.

— Понимаю, что монографический вечер или последовательное выстраивание авторов по эпохам и стилям сейчас, возможно, и старомодно, но есть ли какая-то особая идея в компоновке вашей программы?

— Какой-то общей концепции, такого генерального плана концерта не было. Мы поставили в программу в первую очередь те сочинения, которые просто очень любим, и которые у нас в руках — мы обожаем Вариации Брамса и Сюиту Рахманинова. А дальше нас попросили сыграть еще что-то сольно, и я предложил «Фантазию» Скрябина, которую как раз только что выучил, а Андрей — его Пятую сонату. Надо сказать, я не так много играл сочинения Александра Николаевича, но вот сейчас поступил заказ записать все его мазурки, и поэтому стал включать его произведения в программы.

— Кстати, в вашем исполнении на фестивале прозвучала и мазурка ор. 3 № 9. У вас сейчас наверняка уже сложился некий панорамный взгляд на этот жанр в творчестве Скрябина, поделитесь, пожалуйста, своими мыслями: что нового привнес в него композитор, чем кардинально отличается здесь его музыкальный язык, скажем, от стилистики Шопена?

— В третьем и двадцать пятом опусе действительно много материала в довольно академической

манере, и можно запросто перепутать какие-то мазурки с Шопеном (особенно в ор. 3, конечно), но чем дальше, тем он больше отходит от традиционной гармонии, и уже проступают явные скрябинские черты. Но в целом в мазурках мы никогда не услышим того Скрябина, которого знаем в поздний период — есть только какие-то намеки.

— **Несколько слов о прошедшем Green Royal Fest. Каковы, на Ваш взгляд, его дальнейшие перспективы? Многие говорили, что Екатеринбург не хватало именно летнего фестиваля классической музыки.**

— С этим я согласен. Тут так все совпало, что пандемия сподвигла проведение концертов на открытой площадке, и это замечательная идея, потому что больше людей имело возможность прийти и послушать хорошую музыку, даже те, кто обычно не ходит на классические концерты, ведь такой жанр воспринимается как какой-то праздник или пикник. И вообще это прекрасная традиция — в Европе во многих небольших городках и местечках есть какие-то фестивали, и выступления на природе всегда привлекают много слушателей.

Вот Боря Андрианов придумал и уже который год успешно реализует свой проект — «Музыкальная экспедиция». В одной из таких экспедиций я участвовал. Суть в следующем: строятся временные сцены в деревнях, маленьких городках, и практика показывает, что почти все жители приходят слушать концерты. Вот ты живешь в каком-то городке или селе, и, чтобы добраться на концерт, надо ехать непонятно куда. А тут к тебе приезжают артисты, играют прекрасную камерную музыку!

А теперь вернемся к фестивалю Green Royal Fest и поговорим



о следующем его участнике. Если размышлять об ассоциации, которая возникает в сознании широкой публики при словах «российский джаз» и «фортепиано», то многие наверняка назовут именно это имя. **Даниил Крамер** — любимец слушателей Свердловской филармонии. В Саду Вайнера пианист выступал в составе трио с контрабасистом Сергеем Васильевым и ударником Павлом Тимофеевым. В интервью пресс-службе Свердловской филармонии в момент саундчека исполнитель поведал свои мысли

о предстоящем вечере: *«Где-то спустя первые полторы минуты концерта я знаю, каким он будет. У меня есть личные определения, которые называются «прун» и «непрун». Вот я в первые моменты выступления уже понимаю — «прун» сегодня или ... Сейчас ничего не знаю, потому что концерт и репетиция — это словно день и ночь. Как только выходишь на сцену и идет «аура» от публики, ты сразу же начинаешь общение. Сейчас главная задача определиться с первой пьесой. На ней я, что называется, пристреляюсь.*

Как только люди сядут на стулья и я пойму уже настоящий концертный звук — вот, собственно, тогда я уже решу программу.

Только что я играл концерты в московских клубах. Сменить клуб на концерт на открытом воздухе — по-моему, просто здорово. И кроме того, я вообще в своей жизни отыграл столько *open air*, что это не-отделимая часть моей личной концертной жизни. Вопрос только в том, что за время карантина я немножко отвык от специфического звука открытой площадки и сейчас буду привыкать заново.

Знаменитый импресарио *Норман Гранц* в сороковых годах вывел джаз на концертно-филармоническую сцену, а до этого он существовал в дансингах и в клубах, но как-то после всего настолько естественно вышел на открытую эстраду, что уже был просто «как хлеб к борщу».

Соскучился. Очень сильно! Соскучился по сцене, соскучился по людям, соскучился по инструменту — не своему, свой у меня дома каждый день. Я не знаю даже, как это передать словами. Такое ощущение, что я оживаю просто.

На концерте Даниила Крамера публика услышала различные грани джазовой музыки — страйд, блюз, новоорлеанский стиль, буги-вуги, свинг, бибоп. Пианист выступал соло и в ансамбле со своими партнерами по трио. В импровизационную ткань были вплетены не только вечнозеленые мелодии, но и темы из классического репертуара. В какой-то момент Даниил Борисович привлек к исполнению слушателей, которые по его дирижерскому жесту хлопали в ладоши, и на мгновение добился почти протестантского единения с публикой.

На бис музыканты представили импровизацию на джазовый стандарт Сонни Роллинза «Святой Томас». Здесь Даниил Крамер уже использовал не только корпус рояля

в качестве перкуSSIONного инструмента, но и в экстагической кульминации сыграл в четыре руки на барабанах вместе с Павлом Тимофеевым. Затем он успел в течение трех тактов добежать от ударной установки к роялю и «набросился» на гармонический рифф темы. В самом конце исполнители внезапно «урезали марш», и Даниил Крамер интригующе произнес: «Кто хочет услышать последние четыре ноты — приходите на следующий концерт!».

А следующий вечер фестиваля *Green Royal Fest* был озарен совсем иным светом.

«Здравствуйте, дорогие друзья! Я несказанно рад быть здесь с вами! Это мой первый живой концерт. Долго рассказывать, чем я занимался эти четыре месяца, но очень мало музыки. Сегодня мне бы хотелось поиграть произведения одного из моих любимейших композиторов — *Скрябина*. Ну, я и *Скрябин* — вещь неочевидная. Вы все знаете, что я люблю фольклор, рок, в общем ту музыку, которая очень эффективная, яркая, а *Скрябин* — мир эстетский, философский и несколько далекий от всего этого. Но тем не менее я влюбился в него. И есть еще одна причина выбора программы — дело в том, что через полтора года исполнится сто пятьдесят лет со дня рождения *Александра Николаевича*, поэтому я решил подготовиться к юбилею заранее и поиграть произведения великого композитора. Итак, для начала я подобрал такие пьесы, которые ярко отображают *скрябинский мир*. Первая называется „Мечты“, вторая — „Желание“, третья — „Хрупкость“, затем будет *Прелюдия и, наконец, Фантазия си минор*».

Именно так представил начало своей программы пианист **Борис Березовский** (воспользуемся случаем и поздравим его с присуждением Премии Правительства РФ в области культуры за 2019). В дальнейшем

его комментарии предваряли исполнение и помогли неподготовленному слушателю вникнуть в эстетику автора. Надо сказать, что первоначально в афише значилась немного другая концепция выступления — *Мусоргский, Балакирев, Скрябин, Рахманинов*. Но *Борис Вадимович* в этом смысле славится тягой к импровизации в не меньшей степени, чем *Даниил Крамер* и своей непредсказуемостью обожаем публикой. Кстати, пьеса «Мечты» оказалась своеобразным мостом к предыдущему концерту — ее терпкие, почти джазовые резонансы невероятным образом резонировали с выступлением трио.

Как вы уже, наверное, поняли, первый блок вечера включал в себя небольшую панораму основных этапов *скрябинского творчества*. Они были представлены пианистом в калейдоскопически случайном порядке. Поскольку *Борис Березовский* объявлял свою программу без указания опусов, немного поясню ряд существенных моментов. К раннему периоду здесь можно, пожалуй, отнести лишь мятежную *Прелюдию ор. 13 № 6*. Так называемый средний или зрелый период олицетворяла *Фантазия ор. 28*, написанная в 1900-м и еще полная романтических влияний. В частности, в ее коде можно распознать почти цитату из 24-го этюда Шопена. Остальные пьесы продемонстрировали переходный стиль композитора к его поздним сочинениям. Опять-таки любая систематизация в искусстве не дает понимания процесса прорастания элементов музыкального языка и не объясняет их парадоксального взаимодействия. Внимательный слушатель мог заметить, что в некоторых зрелых сочинениях проскальзывают тени прежних лет, а в более ранних слышатся невероятно странные, инопланетные зовы. Как говорил поэт: «И устарела старина, и старым бредит новизна». Продолжив «культурный ликбез»,



исполнитель вполне доступными словами высказался об эволюции стиля Александра Николаевича: «Я довольно много читал о Скрябине, и все исследователи делят его творчество на определенные периоды. Вы слышали, что в более ранних сочинениях много мечтательных, трагических интонаций, но в какой-то момент композитор решает, что трагедия его больше не привлекает, а он интересуется космосом, удовольствием, экстазом.

И еще немного позднего Скрябина. Здесь он уже такой мистический,

философский с очень красивыми, но сложными созвучиями. Даже мой папа, который преподает сольфеджио и гармонию, их не понимает. Для меня это очевидно очень красивые гармонии. Извините, если что не так, но они действительно изумительно прекрасны, поверьте мне».

Следующие два раздела выступления Бориса Березовского по своей структуре были похожи на первый. Сначала шла череда пьес, относящихся к среднему и, условно, позднему периодам, а далее исполнялось масштабное, развернутое

по форме произведение. Чтобы облегчить работу будущим биографам артиста, представлю почти полный список прозвучавших сочинений Скрябина на фестивале Green Royal Fest: «Мечты» ор. 49 № 3 (1905), «Желание» ор. 57 № 1 (1908), «Хрупкость» ор. 51 № 1 (1906), Прелюдия ор. 13 № 6 (1895), Фантазия ор. 28 (1900), «Загадка» ор. 52 № 2 (1907), «Странность» ор. 63 № 2 (1912), «Танец ласки» ор. 57 № 2 (1908), Четвертая соната ор. 30 (1903), Прелюдия ор. 51 № 2 (1906), 2 поэмы ор. 69 (1912–1913), Пятая соната ор. 53 (1907).

Интересно, что программа Бориса Березовского перекликалась с выступлением Андрея Гутнина и Андрея Коробейникова: в сольном блоке которого пианисты также исполняли ор. 28 и ор. 53. Это единственные сочинения, прозвучавшие на фестивале дважды.

После Пятой сонаты Борис Березовский на излете продолжительных аплодисментов без объявления сыграл Этюд *cis-moll* ор. 42, разорвав шаблон лекции-концерта. Владимир Горовиц как-то сказал, что не будет играть на публике большое произведение, оканчивающееся на *piano* и уж тем более на *piuissimo*. Однако эта компактная пьеса также обычно производит настоящее впечатление только в действительно хорошем исполнении. Борис Березовскому удалось «опалить» слушателей прутуберанцами скрябинской фактуры, захватить их отчаянной патетикой мелодической линии. В завершающем *diminuendo* музыкант «окунул» Сад Вайнера в зовущие, древние квинты. Далее пианист сделал маленький комментарий перед ключительным произведением концерта: «Дело в том, что в программе изначально был заявлен „Исламей“ Балакирева. Сначала я подумал: как Скрябина можно играть вместе с этим сочинением? А потом

вспомнил одну историю. Александр Николаевич занимался у Зверева, потом в Московской консерватории у Сафонова и изначально хотел стать пианистом. Как-то он начал учить „Исламея“ и переиграл руку. Вот благодаря этому произведению, может быть, Скрябин и стал композитором. Поэтому сейчас я сыгряю данное сочинение несмотря ни на что».

«Иду на вы!» — так когда-то прокомментировал игру Святослава Рихтера Генрих Нейгауз. Восточная фантазия Балакирева была исполнена Борисом Березовским именно в этом ключе. Предельно смело, искрометно-виртуозно прозвучал «Исламей» под руками пианиста еще на конкурсе имени Чайковского, в чем можно убедиться, посмотрев сохранившееся видео. Надо сказать, живую, спустя 30 лет сочинение произвело даже большее впечатление, хотя обычно на концертах оно вызывает у меня назойливую скуку.

Примечательным фактом вечера оказалось посещение выступления известным драматургом **Николаем Колядой**. Филармоническая фотокамера «выхватила» его из многочисленных рядов слушателей. Он познакомился с Борисом Березовским в феврале 2019, когда пианист посетил «Коляда-театр» и посмотрел спектакль «12 стульев». В прошлом музыкант бывал еще в историческом деревянном здании театра на улице Тургенева, которое находилось по иронии судьбы рядом с Садам Вайнера. Безусловно, в этот раз был ответный визит любопытства. Вот что написал Николай Владимирович после концерта на своей странице в социальной сети: «Какой он выдающийся пианист. Не знаю, как кому этот формат на свежем воздухе, но я был просто заворожен. И этот парк, в котором мы восемь лет играли свои колядки, и в двух шагах от парка — наш

дом на Тургенева, 20, в котором мы прожили восемь лет и с которым столько связано воспоминаний. А еще — лето, небо. И я столько вспомнил из жизни, из детства. Березовский что-то такое делает музыкой, он вызывает невероятные эмоции. Сидишь — и то улыбаешься, то хочется плакать. Вот — ручей журчит, а вот — водопад, вот штора колыхается на окне и форточка хлопает, вот — степь из детства, и солнце, и цветы — и ты как будто улетаешь куда-то, и нет тебя здесь. Самое великое, что придумано человеком, — музыка».

14 августа в завершение фестиваля на сцену вышли **Денис Мацуев** и **Уральский академический филармонический оркестр под управлением Дмитрия Лисса**. Таким образом, получилась арка к первому дню Green Royal Fest, где мы также услышали рояль в обрамлении оркестровых инструментов. В этот вечер по какому-то совпадению прозвучали два до-минорных фортепианных концерта, и о них мы сейчас поговорим.

Нынешний юбилейный год Бетховена примечателен особенным вниманием звездных исполнителей к 37-му опусу композитора. Только в начале сентября сочинение уже сыграли Даниил Трифонов в Мариинском и Михаил Плетнев в Московской филармонии. Денис Мацуев представил в Екатеринбурге свою интерпретацию данного произведения, которая отличалась строгим академизмом.

По интенсивности интонирования и экспрессивности пластики в бетховенском концерте Денис временами напоминал мне Эмиля Григорьевича Гилельса, но все же его собственный пианизм более прагматичный, и он точно знает что будет иметь успех у широкой публики. Исключительно качественное исполнение дополнялось гибкими импровизационными переходами

на гранях формы, а во второй части фортепиано обрело почти вокальную выразительность, и в этом Largo перекликалось с Романсом Моцарта, прозвучавшего на открытии фестиваля.

Безусловно, читать очерк о выступлении артиста, подобно тому, как слушать комментатора футбольного матча по радио. Но, к сожалению, это единственная возможность «пересмотреть» прошедший концерт, поскольку трансляция фестиваля не велась, а фрагментарные съемки благодарной публики не дают целостного представления о событии. Именно поэтому позволю себе еще немного продолжить сей скромный «репортаж».

На счастье пианистов, текст Второго концерта Рахманинова по сравнению с Первым Чайковского не вносит в их многочисленные ряды каких-либо разногласий, которые подчас могут принимать почти религиозный характер. Существуют и две звукозаписи исполнения самого композитора — по ним можно с гораздо большей вероятностью судить о том, что же задумал в сочинении автор, чем изучая рукопись Петра Ильича, домыслить его окончательную идею.

Денис Мацуев сыграл концерт буквально минут за тридцать. Более компактного и панорамного исполнения я, пожалуй, еще не слышал. Конечно, несколько странно размышлять о выступлении музыканта, апеллируя к показаниям секундомера, но я заметил это совершенно случайно, посмотрев на часы. Когда же взглянул на «результат» Рахманинова, то понял что к чему — Денис прямо следует темповой стратегии композитора. Например, Сергей Васильевич играет Adagio sostenuto живее привычного нам указания метронома. Вероятно, все еще было связано с доступной тогда длительностью носителей записи, но и влияние

эпохи исключать также нельзя — Эмиль Гилельс в беседе с Львом Баренбоймом высказался по данному поводу следующим образом: *«Не надо забывать: за прошедшие годы темпы и звучание заметно изменились. В 1930-е годы мы играли быстрее, а то, что исполняли, звучало медленнее. В понимании того времени настоящее звучание было только в медленных частях — пианисты в них пели. Зато при другом движении — мчались».*

Концерт Рахманинова в исполнении Дениса Мацуева произвел должное впечатление на екатеринбургскую публику. В успехе выступления не последнюю роль сыграл и главный дирижер оркестра Дмитрий Лисс. Уральский филармонический известен участием в масштабных симфонических проектах, тем не менее, на фестивале он в очередной раз показал себя чутким аккомпаниатором. Оркестр звучал сбалансировано и продемонстрировал полную боевую готовность к предстоящему сезону.

После двухминутных оваций **Денис Мацуев** произнес завершающую речь: *«Большое спасибо за такой прием! Это мой первый орп air в родном Екатеринбурге, где я был больше тридцати раз, в том числе, и на сцене с этим потрясающим коллективом — маэстро Лиссом и Уральским филармоническим оркестром. Большое спасибо за идею провести фестиваль на открытом воздухе — вроде филармония рядом, а в то же время совершенно новый формат, который, надеюсь, приживется здесь, потому что в Екатеринбурге огромное количество настоящих меломанов — так было всегда на протяжении многих и многих десятилетий.*

Действительно, мы пережили очень необычный период. Я уже говорил это в зале имени Чайковского, скажу и сейчас, что музыкант без сцены — это смертоподобная история.



То же касается и онлайн-конcertов. Они, безусловно, очень нужны, но живое восприятие публики, конечно же, то, что вы сегодня находите здесь, — это огромное счастье. Хочется, чтобы мгновение, которое сейчас было на нашем торжественном концерте, продолжалось с сентября в нормальной атмосфере филармонической жизни. Мы все на это надеемся. Я желаю вам здоровья! Почаще ходите на концерты классической музыки. Жизнь начинается. Ура!» ■



Антон БОРОДИН

Пианист, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской консерватории.

Фотографии предоставлены пресс-службой Свердловской филармонии



**Валерий Кулешов:
«Умение слышать себя
— основа хорошего
звучания»**

«У него есть все: техника, позволяющая овладеть наиболее виртуозными произведениями, музыкальность и богатое воображение, благодаря которым хорошо знакомые сочинения звучат свежо и захватывающе интересно» — цитата из *New York Times*. «Дорогие мои, бросайте все — жен, мужей, родителей, детей, работу, дом, дела, болезни, радость, счастье (чтоб последнего у вас было в изобилии)! Мчитесь на его концерт! А потом те, кто уйдет разочарованным, могут забросать меня булыжниками» — этот призыв звучал на одном популярнейшем музыкальном форуме. Это — о Валерии Кулешове, который в 80-е годы появился на музыкальном небосклоне как будто «из ниоткуда» и воспринимался как истинное чудо. Потом были победы на крупнейших конкурсах, общение с Владимиром Горовицем, дебют в Карнеги-холле, выступления по всему миру, записи компакт-дисков. С 1998 года Валерий живет в США, является «артистом в резиденции» Университета Центральной Оклахомы. Критики называют его поэтом пианистического мастерства, которое само по себе представляет художественную ценность.

— Валерий, весьма скупы Ваши официальные биографии, и сведений о первой четверти века Вашей жизни в них практически нет. А ведь это важнейшее время формирования личности — как интеллектуального, так и профессионального. Приоткроете завесу тайны? Кому (кроме судьбы, конечно) Вы благодарны за свое профессиональное развитие?

— Я родился в 1962 году в Челябинске. В семье не было профессиональных музыкантов, но мой отец играл на аккордеоне. Больше о нем я ничего не знаю, так как родители развелись, когда мне было всего полгода. Воспитывала меня мама, Ида Моисеевна Фридман (девичья фамилия), которая всю жизнь работала инженером-технологом, а выйдя на пенсию, увлеклась живописью и начала писать картины.

Лет в пять я начал подбирать по слуху музыку, которую слушал дома на пластинках. Происходило это в детском саду (дома инструмента не было). Воспитатели обратили внимание на мои способности и посоветовали маме найти учителя музыки, что и было сделано. У Виктора Петровича (фамилию не помню), так звали моего первого педагога, я выучился читать ноты, играть пьески и даже сочинил свой первый опус — Танец для фортепиано.

По настоянию В. П. мама отвезла меня, ни много ни мало, прямо в Москву в Центральную музыкальную школу при консерватории на прослушивание, предварительно переписав мое сочинение аккуратно и красиво. Поэтому приемная комиссия усомнилась в моем авторстве. После того, как было сыграно несколько пьесок, в том числе «Мышки» Жилинского, я был принят в класс Елены Петровны Ховен и стал жить в интернате ЦМШ.

Как занималась со мной Елена Петровна? Большое внимание уделялось посадке за инструментом. Спина должна быть прямая, плечи опущены, опора на левую

ногу. Если я забывал про ногу, она, сидя рядом, могла меня толкнуть, и, не имея опоры, можно было свалиться со стула. Иногда Елена Петровна закрывала крышку рояля и просила играть на ней так, чтобы отчетливо был слышен стук каждого пальца. Вообще, она не любила игру болтающимися, расслабленными руками. Помню, как-то сказала: «Ох, уж эти мне педагоги, размягчающие руки!». Но я не помню, чтобы она специально давала играть какие-нибудь упражнения или заставляла учить гаммы и арпеджио, видимо, считая, что этого добра достаточно в этюдах и виртуозных пьесах, которые она давала. Особое внимание уделялось характеру исполняемого, звукоизвлечению и выразительной фразировке. С этой целью она частенько придумывала слова к мелодии, и я должен был петь все это вслух. Поскольку Е. П. увлекалась системой Станиславского, уделялось особое внимание «игре для публики»: вхождение в музыкальный образ на сцене и яркое его воплощение. Каждый год устраивались выездные концерты в разных городах страны. Как правило, это были концерты с оркестром. Свой первый концерт с оркестром я сыграл в Большом зале Московской консерватории в возрасте 9 лет. Это был ре-мажорный концерт Гайдна. У Елены Петровны были любимые произведения, которые она давала ученикам часто. Например, «Жаворонок» Глинки–Балакирева или «Рондо-капричиозо» Мендельсона и конечно сочинения Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, с которым она дружила, учила его сына Максима и внука Митю. Именно по ее просьбе композитор написал Второй фортепианный концерт, «Танцы кукол» а также «Концертино» и «Тарантеллу» для двух фортепиано. Все это и многое другое я прошел с ней.

Своих учеников после 9-го или 10-го класса Елена Петровна переводила к консерваторским педагогам для подготовки к поступлению в высшее учебное заведение. Меня она хотела отдать своему бывшему ученику



Вадиму Суханову, если не ошибаюсь, работавшему тогда, помимо ЦМШ, еще и в консерватории ассистентом Дмитрия Башкирова, но почему-то медлила с этим. И в один прекрасный момент я решил проявить инициативу, написав заявление с просьбой перевестись, что и было удовлетворено. Но долго наслаждаться занятиями с Вадимом Васильевичем мне не пришлось, так как он уехал на гастроли в Цюрих «с концами», а вслед за ним не вернулся из ФРГ и другой бывший ученик Елены Петровны — Максим Шостакович. Мне в этой ситуации «пошли навстречу», выдав на год раньше диплом об окончании школы со всеми тройками — кроме специальности, по которой все-таки поставили пятерку. А я уехал в любимый мною город Бологое, где к тому времени проживала моя мама, и стал самостоятельно готовиться к поступлению в консерваторию.

Экзамен в Московскую консерваторию я пришел играть без предварительной консультации у кого-либо из профессоров, не подозревая, что это — необходимое условие. Голос с балкона, где сидела комиссия, спросил, у кого я консультировался. Я ответил, что ни с кем, и тут в комиссии раздался смешок. Я начал играть Вторую балладу Шопена и был остановлен на второй странице. Тот же голос попросил сыграть коду, после чего мне сказали: «Спасибо, достаточно». В списке прошедших на следующий экзамен своей фамилии я не обнаружил и срочно улетел в Свердловск, где приемные экзамены начинались позже. Поступил туда легко, без проблем в класс Станислава Геннадьевича Почекина.

На втором курсе мы с приятелем сбежали из колхоза, куда были сосланы на сбор урожая картофеля. Там было мало интересного, и мы решили вернуться в общежитие на попутной машине. В одно прекрасное утро комиссия проверяющих во главе с ректором застала нас сладко спящими после бурной ночи с включенным на полную мощность электрообогревателем. Спросонья мы не сразу сообразили, кто нарушил наш покой и, ничтоже сумняшеся, попросили их выйти вон!

— **Ваша феноменальная техническая оснащенность и виртуозность. На сколько процентов это врожденный дар, на сколько — осознанное развитие и работа?**

— Думаю, что пальцевая моторика была хорошая от природы, а дальше техническая оснащенность совершенствовалась и развивалась в соответствии с количеством занятий и трудностью осваиваемого репертуара. Я никогда целенаправленно не занимался техническими упражнениями и не разыгрывал гаммы.

— **Можно ли научить звуку? Или это регламентируется исключительно мерой таланта?**

— Звукоизвлечению необходимо обучать. Русская пианистическая школа этим славилась. Вспомним



У Владимира Горовица в Нью Йорке, апрель 1989

Рахманинова, Игумнова, Горовица, Софроницкого, Гилельса, Рихтера — все они обладали уникальным, только им присущим колоритом и тембром звучания инструмента.

Мне посчастливилось учиться у замечательных музыкантов. Наиболее сильное влияние на меня оказали Владимир Мануилович Тропп (в РАМ им. Гнесиных, диплом об окончании которой я получил в 1996), Дмитрий Александрович Башкиров и Евгений Яковлевич Либерман. Все они уделяли особенное внимание звукоизвлечению. Именно у них я учился работать над кантиленой, выразительной фразировкой, педализацией и всему тому, без чего рояль не звучит. Конечно, существует множество приемов звукоизвлечения, и ими музыкант должен владеть в совершенстве, но самое трудное — это научиться себя слушать и контролировать. Желаемый звук сначала должен возникнуть в голове, его нужно услышать внутренним слухом прежде, чем он будет воспроизведен на инструменте. Когда мы знаем, как должно звучать, и имеем звуковую картину в голове, руки сами сыграют, как нам надо. Умение слышать себя — это основа хорошего звучания.

« Технику фортепианной игры развили так, что полеты шмелей жужжат, а все остальное частенько улечивается. »

— Вернемся в 1987 год. Почему Вы выбрали именно конкурс в Больцано? Это ведь было Ваше первое состязание, причем (по нынешним, конечно, а не по советским меркам) в довольно зрелом возрасте. И сразу — такой сложный конкурс.

— Специально не выбирал. Сыграл программу на предварительном прослушивании в Донецке, где меня и еще двух человек отобрали для участия в этом знаменитом конкурсе. Правда, получить разрешение на выезд за границу оказалось делом непростым. В списке необходимых документов среди прочих значилась комсомольская характеристика, которой у меня не было, так как никогда не состоял в этой организации. При попытке в срочном порядке вступить получил ответ: «Приходите на следующий год. Сейчас мы вас не примем». Делать было нечего, пошел к ректору Горьковской консерватории, где я тогда учился, с просьбой помочь мне с выездом на конкурс. Он посоветовал забрать документы из вуза по собственному желанию и попробовать устроится куда-нибудь, где мне дадут эту характеристику. Хорошо запомнились его слова: «Нам

не нужны хорошие музыканты; нам нужны хорошие студенты». Уехал в Болгое, там все сделали. С выездом очень помогли Николай Арнольдович Петров, Ирина Константиновна Архипова и директор Бологовской школы искусств Борис Иродионович Маркоишвили.

Перед получением загранпаспорта я прошел собеседование в КГБ и выслушал инструктаж, о чем можно, а о чем нельзя говорить с иностранцами. Оказалось, можно только о музыке.

Конкурс в Больцано одарил меня второй премией и золотой медалью, которая была учреждена одним из его спонсоров — очаровательной, хрупкой японской женщиной по имени мадам Такиваки. Неожиданная неприятность подстерегла лауреата первой премии Лилию Зильберштейн во время объявления результатов и вручения награды, так как вопреки правилу золотая медаль ей не досталась — мадам Такиваки распорядилась вручить ее мне.

Сразу после конкурса у меня появилось множество концертов в России и Европе. В Италии я выступал особенно часто и с большим удовольствием. Творческая жизнь налаживалась, я чувствовал востребованность и внимание со стороны известных музыкантов, влиятельных людей в мире искусства и даже со стороны прессы и телевидения. Появились своя публика, успех, овации, бисы до изнеможения. Я активно концертировал по всему миру, правда, львиная доля гонораров не доходила до меня, оседая в глубоких недрах «Госконцерта». Впоследствии оказалось, что я вообще был человеком болезненным и частенько «не мог» выехать на очень престижные и важные для карьеры гастроли. Когда в «Госконцерт» приходил на меня запрос, оказывалось, что я «болен» или «страшно занят», соответственно, туда направляли других пианистов, очень нужных кому-то. Но не будем о грустном...

Забавная история приключилась со мной на одном из крупнейших фестивалей в Германии — Шлезвиг-Гольштейн. Я должен был играть Первый концерт Чайковского с оркестром под управлением Юстуса Франца. Закончилось первое, оркестровое отделение. Я готовлюсь к выходу, но антракт почему-то сильно затягивается, и, наконец, мне говорят, что дирижер куда-то исчез, и его поиски ни к чему не привели. Идет прямая радиотрансляция — ситуация катастрофическая! На мое счастье, в зале среди публики нашелся человек, согласившийся продирижировать концертом без репетиции. Успех был феноменальный, публика неистовствовала. У меня сохранился диск с этого концерта.

Прекрасный был период жизни — яркий, брызжащий новыми впечатлениями и чувствами.

В один прекрасный московский зимний вечер я познакомился с моей будущей женой Катей и как-то плавно,



Екатерина и Валерий у Вана Клиберна в Форт-Уорте

незаметно для себя переехал к ней жить навсегда. Вот уже 31 год мы вместе и в горе, и в радости, всегда. Она моя муза, ангел-хранитель и огромная поддержка! Очень много удивительных совпадений и путей неисповедимых привели нас друг к другу, но это уже отдельная история.

— **Конкурс в Больцано одарил Вас в дальнейшем знакомством с Владимиром Горовицем...**

— В Больцано я играл две обработки Горовица, которые никогда публиковались, его исполнения существовали только в записях. Были они очень виртуозные, и мне захотелось их сыграть. Записывал по слуху, причем — на старой приспособленной технике, всячески замедляя скорость на магнитофоне, чтобы успеть расслышать и занести ноты на бумагу. Это были «Свадебный марш» Мендельсона и 19-я рапсодия Листа.

Случилось так, что в Больцано на конкурсе присутствовал продюсер Горовица Томас Фрост. Он нашел возможность сразу же дать маэстро прослушать мое исполнение транскрипций, а потом передал мне письмо от него. «...Я не только восхищен Вашим фантастическим исполнением, но поздравляю Вас с тончайшим

слухом и огромным терпением, с которым Вы, слушая мои записи, расшифровали ноту за нотой и выписали партитуры моих неопубликованных транскрипций» (6 ноября 1987).

Года через два в Москве была создана новая звукозаписывающая фирма, и меня пригласили записать диск. Затем пригласили на презентацию фирмы в Нью-Йорке. Там мы опять увиделись с Фростом, и он спросил: «Хотите встретиться с маэстро?». Я об этом и мечтать не мог, лишь ответил: «Конечно». И уже на следующий день мы ехали к Горовицу.

На втором этаже дома стоял огромный рояль. Маэстро сидел на диванчике перед небольшим столиком, на нем лежал мой конкурсный буклет с программой.

— Если хотите, можете поиграть, — сказал Горовиц после приветствий.

— А можно ваши обработки?

— Пожалуйста...

Сыграв одну из его транскрипций, я попытался извиниться, если допустил неправильные ноты. Но маэстро меня ободрил, заверив, что все очень точно. Потом попросил сыграть его версию «Свадебного марша»,



У Эрла Уайлда в Палм Спрингс, Калифорния, 2008

где он нашел интересные гармонии, но не запомнил и хотел бы вновь услышать. Я сыграл. Кажется, удачно. И после этого рискнул попросить Горовица «Карнавал» Шумана. Собственно, это оказалось нашим первым — и единственным — уроком. В какой-то момент Горовиц остановил меня: «Нужно больше красок. Если хотите, могу показать». Сел за рояль... За тот бесценный час он успел сказать и показать очень многое. А на прощание сказал: «Если хотите, я буду с вами заниматься и совершенно бесплатно. Только найдите, где жить. Мне нужно 3–4 месяца, чтобы научить вас краскам».

Возможности остаться в Америке не было: виза — на неделю, да и денег негусто... Позже, по возвращении в Москву удалось найти средства: одна итальянка откликнулась, нашла жилье в США, оплатила, купила билеты с открытой датой. Поскольку у меня осенью 1989 были запланированы гастроли с ЗКР АСО Петербургской филармонии, Юрием Темиркановым и Марисом Янсонсом, лететь было решено после этого тура. А вскоре после завершения гастролей мы узнали: Горовиц скончался...

— **Насколько Вы пытались копировать стиль Горовица при исполнении его транскрипций?**

Или Вас просто привлекал виртуозный музыкальный материал, который Вы интерпретировали по-своему?

— Когда я начал расшифровывать и записывать ноты этих транскрипций, то, разумеется, находился под сильнейшим влиянием Горовица, но копирования чужих интерпретаций, пусть и гениальных, всегда избегал. Вообще, в процессе работы над тем или иным музыкальным произведением я стремлюсь приблизиться к стилистике композитора, а не к стилистике великих пианистов, играющих этих композиторов. Пытаюсь проникнуть в эпоху, в которую жил автор, и одновременно по возможности передать собственное слышание и восприятие этой музыки, освежить взгляд на известные произведения, а не подворовывать интересные находки у других исполнителей.

— **Музыковед Давид Рабинович писал, что Горовиц видел обе стороны исполнительства: и музыкальную «суть», и сверкающую «витрину» (пресловутый блеск). И при этом зачастую увеличивал количество «внешних эффектов» даже там, где это не было необходимым. Вы согласны с этим суждением?**

— Почти все, что делает Горовиц, меня восхищает. Могу бесконечно слушать его записи и каждый раз открывать что-то новое для себя. Внешние эффекты не мешают мне наслаждаться его игрой: неподражаемое звучание инструмента, богатство красок и свобода интерпретации!

— Тот же Д. Рабинович выделяет четыре типа исполнительских стилей, напрямую зависящих от характера пианиста: виртуозный, эмоциональный, рациональный и лирически-интеллектуальный. Вы согласны с подобной классификацией? Или все же с конца 70-х годов прошлого века эти образы несколько подкорректировались или «глобализировались»?

— Я не очень понимаю, к чему нужны эти классификации. Все, что перечислено, должно сбалансированно присутствовать в игре хорошего музыканта. С моей точки зрения, на исполнительский стиль влияет масса факторов, но самое главное — индивидуальность исполнителя, которая в свою очередь складывается из множества компонентов: школа, приобретенная в годы учебы; уровень культуры, направления в искусстве, актуальные тенденции в музыкальной, в художественной среде и в обществе. От состояния общества зависит востребованность того или иного стиля в искусстве, если вообще искусство продолжает быть востребованным.

— Между конкурсами в Больцано и Форт-Уорте — шесть лет (1987–1993). Что происходило в это время? Гастроли, может быть, другие конкурсы?

— «Рубен Файнберг, менеджер из Мельбурна», — представился статный человек, вошедший в Красную гостиную Большого зала Петербургской филармонии после моего концерта. Так началась новая страница жизни — Австралия.

Мы с Катей провели много времени в этой удивительной стране, объездили с концертами множество городов по всему побережью. Обычно турне длилось несколько месяцев, поэтому моя концертная жизнь в России стала менее интенсивной. А потом случилась травма. За день до сольного концерта в Оперном театре Сиднея я сломал плечо, купаясь в океане во время шторма. Перелом был сложным, реабилитация заняла целый год. Ну, а потом прямо из Мельбурна я поехал в Техас на Конкурс Клиберна, где завоевал вторую премию, а также специальный приз за исполнение обязательного произведения, написанного специально для конкурса. Рассказывать об этом конкурсе можно долго, ибо впечатления от масштаба, размаха мероприятий,

сложности конкурсной программы и уровня отобранных со всего света пианистов захватывали воображение. Но самое сильное впечатление на меня произвела личность самого Вана Клиберна, который, наверное, был самым харизматичным человеком, которого я знал. При всей своей «звездности» и аристократичности, он был очень открыт и прост в общении. Мы с Катей не раз бывали в гостях в его роскошном особняке, где в каждой комнате стоял рояль, а стены были увешаны интереснейшими фотографиями и золотыми дисками с его записями. Я играл ему все свои новые программы до глубокой ночи (Клиберн вел ночной образ жизни и просыпался всегда ближе к вечеру). Однажды мы в очередной раз засиделись до глубокой ночи, и Ван предложил вызвать нам такси. Позвонив диспетчеру, он произнес: «Это Ван Клиберн. Мне срочно нужно такси». И повесил трубку. Машина за нами не приехала, так как Ван не назвал своего адреса, полагая, что все на свете знают, где он живет.

С благодарностью и любовью вспоминаю о нем. Его поддержка и участие были невероятно важны для меня. Никогда не забуду, как Ван Клиберн прилетел в Нью-Йорк на мой дебют в Карнеги-холле с огромным букетом пурпурных роз. Это был очень трогательный момент.

« Стремлюсь приблизиться к стилистике композитора, а не к стилистике великих пианистов, играющих его музыку. Иными словами, пытаюсь освежить взгляд на известные сочинения, а не подворовывать интересные находки у других. »

— Область Вашего особенного интереса — это фортепианная транскрипция. Кто-то называет это жанром, кто-то — особым видом творчества. Бузони вообще утверждал, что любое исполнение — уже транскрипция. Знакомы ли Вы с проектом «Шедевры фортепианной транскрипции» издательства «ДЕКА-ВС», который представлен 59 выпусками, в которых фигурируют 43 транскриптора и более 60 композиторов?

— Конечно, я знаком с этой серией и рад, что в ней, наряду с другими, были опубликованы концертные транскрипции Игоря Худолея на музыку Мусоргского. Эти замечательные произведения я выучил по манускриптам и записал на компакт-диск еще до выхода издания



в свет. Также я играю сочинения Рахманинова, в оригинале написанные для фортепиано в четыре руки, в обработке Йохелеса для фортепиано соло.

— **Что такое, на Ваш взгляд, виртуозность в высоком смысле этого слова?**

— Это техническое совершенство в сочетании с яркой художественной индивидуальностью.

— **Насколько важно следовать «букве» композитора, то есть выполнять все авторские указания в мельчайших деталях? Где пролегает граница между «начетничеством» и интерпретационной свободой? И что есть вкус в исполнительстве?**

— В первую очередь, нужно досконально изучить партитуру, если возможно, рукопись. Почитать письма композитора, дневники, воспоминания современников, чтобы знать как можно больше об авторе и о том, что связано с сочинением, которое вы собираетесь исполнять. А интерпретация у всех рождается по-разному. Свободу в ней может дать талантливое и свежее слышание музыки, может быть, использование современной манеры, языка исполнительства, а вкус, если он привит учителями и развивается с течением времени, не даст вам выйти за рамки, опошлить и осквернить своим вмешательством оригинал автора.

— **Пьер-Лоран Эмар в интервью нашему журналу сказал так: «Жить с традициями не значит застрять в традициях. Читть традиции для меня означает заново их изобретать». Что для Вас означают слова «традиция» и «школа»?**

— Традиции нужно знать, чтить и сохранять по возможности — это основа и фундамент, на котором зиждется вся культура и искусство, но, как верно заметил Эмар, застревать в них не надо. Исполнительство должно развиваться, как и все остальные искусства, по восходящей. Этот процесс безусловно идет, но несколько однобоко — технику фортепианной игры развили так, что полеты шмелей жужжат, а все остальное частенько куда-то улечивается. Нет, конечно, есть исключения и много талантливой молодежи, которой мне очень хочется пожелать огромной любви к музыке и выбранной ими профессии.

— **Правильно ли я понимаю, что Ваш первый педагогический опыт — уже американский? Насколько легко/сложно Вам было заниматься преподаванием, вписаться в американскую систему — как преподавания, так и отношений «учитель — ученик»? Пользуетесь ли Вы традиционно русской системой: воспитывать не только пианиста, но музыканта, личность?**

— Первый педагогический опыт случился в поселке Березайка Новгородской области, где я устроился



работать учителем музыки в общеобразовательной школе. Мой первый урок оказался последним, так как ученики 9 класса стали страшно орать и бросаться стульями. Я быстро ретировался, и больше там меня никогда не видели.

В Университете Центральной Оклахомы уже больше 20 лет я занимаю должность «артист в резиденции». Она предполагает в большей степени не педагогическую работу, а культурно-просветительскую, участие в подготовке интересных концертных проектов со студентами, публичные мастер-классы, благотворительно-концертную деятельность, от сбора средств с которой университет финансирует некоторые проекты. Например, в этом году мы стали All Steinway School. Это значит, что музыкальный департамент смог приобрести такое количество роялей Steinway, что позволило получить этот престижный статус. Были у меня и персональные ученики, в основном, из Китая. Я честно пытался их учить и окультуривать по возможности, но меня это занятие не очень вдохновляет. Увы, не чувствую я особой тяги к преподаванию...

— Вы следите (или хотя бы обращаете внимание) за тем, что пишут для фортепиано сегодня? Интересовала ли Вас когда-нибудь новая (современная Вам) музыка?

— Да, Николай Капустин приезжал к нам с Катей в гости и привез кучу своих новых сочинений, которые не печатались в тот момент — он работал «в стол». Нас познакомил Николай Арнольдович Петров: так как я прослыл виртуозом, а Капустин писал, прямо скажем, не самую простую в техническом отношении музыку, то он решил, что я вполне подходящая кандидатура для исполнения его опусов. Конечно, я кое-что выучил и играл, но по-настоящему джазом никогда не увлеклся.

— Каков сегодня баланс Ваших сольных выступлений и выступлений с оркестром?

— Чаще сольно, чем с оркестром, но говорить о балансе смешно, т.к. в последние годы я вообще очень мало играю. Вы цитируете New York Times: «У него есть все...». Есть все, кроме востребованности, к сожалению. Но я не теряю надежды, а продолжаю заниматься любимым делом и жить в прекрасном мире музыки.

— Насколько актуален сегодня формат сольного фортепианного концерта? Может быть, надо изобретать какие-то новые формы? Или Klavierabend — незыблем?

— Сольный концерт, конечно, актуален и сегодня — должны же быть такие места, где человек может абстрагироваться от внешнего мира и перенестись в мир духовной красоты, и неподдельных живых эмоций. Я приверженец консервативного формата сольного фортепианного концерта. Что касается новшеств, то, на мой взгляд форма, та же остается, а аксессуары разные придумывают, чтобы развлечь публику. Все зависит от полета фантазии и вкуса придумывающих. ■



Марина БРОКАНОВА
Музыковед, член Союза композиторов
и Союза журналистов России

Личность, сотворенная исключительно властью слов, часто имеет прижизненную славу, но не имеет посмертной. Ложная и подлинная добрая общественная репутация — несинхронные явления. Ложная расцветает только при жизни; подлинная, рожденная деяниями, может опоздать, но может счастливо совместиться с пространством жизни героя, сохранив инерцию и после того, как он покинет земную юдоль.

Три года назад музыкальный мир простился с профессором Санкт-Петербургской консерватории Павлом Григорьевичем Егоровым. Около 40 лет он был одной из самых ярких звезд на пианистическом небосклоне северной столицы. Вскормленный в стенах Московской консерватории, в славных классах Т. Николаевой и В. Горностаевой, Егоров — истинный петербуржец не только по месту преломления своих дарований, но и по образу мысли, в поведенческих реакциях и в таинственном оттенении интеллектуальной культуры, ставшей основанием его творческой личности.

Он победил на Международном конкурсе в Цвиккау и стал русским адептом Роберта Шумана, одним из конгениальных его интерпретаторов на эстраде и в консерваторском классе. Его участие в подготовке полного семитомного собрания фортепианного Шумана определило успех издания. Но это лишь малая часть содеянного им. Его концертный репертуар (точнее, — концертно-педагогический)

ПАМЯТЬ



— от Баха до Слонимского — определил амплитуду его артистической деятельности (к ней следует отнести также его педагогику) и воспринимаемый всеми масштаб его творческой личности. Прошло три года, и мы начинаем понимать, что фигура Павла Егорова обретает подлинную оценку только сейчас, после ухода из жизни. При жизни он имел известность, признание, но не имел славы (в расхожем понимании слова). Но теперь, вспоминая, мы невольно озаряем его лучом славы (пусть и посмертной), опираясь на суждение древних о том, что слава — тень добродетели. А добродетели его многочисленны и прорисованы крупным штрихом, воспринятым историей нашего дела. Его ученики, среди которых так называемые «первачи» — победители престижных международных конкурсов, пианисты, определяющие плоть и живой нерв современного художественного бытия. Мы вспоминаем его Личность, опираясь памятью на его дела прежде всего и лишь во вторую очередь — на прижизненные знаки внимания, обращенные к нему. Его записи, его ученики, его издания... Но не только. Его друзья, его соратники и коллеги все еще чувствуют его присутствие. Селекция памяти подчеркивает главное, опорные знаки личности, и мы представляем читателю воспоминания одного из самых авторитетных фортепианных педагогов современного Санкт-Петербурга — воспоминания **Зоры Цукер**, дарующей нам тонко и лирично прорисованный образ выдающегося музыканта.

СЕРДЦА

Каждый день по дороге из дома в школу¹ встречаю на пути Храм Св. Станислава — напоминание о прощании с совершенно отдельной, ни на кого не похожей, легендарной личностью — с Павлом Егоровым.

В воспоминаниях разных людей многое совпадает и звучит повторно, но при этом в душе каждого есть свой Паша, как мы называли его. А для меня (с моей привилегией возраста) в 1968 г., когда мы приехали в Ленинград и я оказалась в школе на Садовой, он был молод, но уже тогда безмерно талантлив и харизматичен. В этой школе он проучился у мудрой, светлой женщины — Людмилы Константиновны Ефимовой, которая его по-матерински любила, ценила и поддерживала. В то время она перестала работать, но связи с ним не теряла. Павел обыгрывал в этой школе все свои программы — перед конкурсами, перед каждой поездкой, перед концертами в родном городе. Людмила Константиновна

¹ ССМШ Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

обязательно приезжала послушать. Думаю, что ему повезло с таким наставником, особенно в нравственном отношении.

Павлу вообще очень везло с учителями. Марина Вениаминовна Вольф, богом меченый педагог, выпустившая из своего класса огромное количество состоявшихся учеников, понимала, что появился особенный юноша, со своим лицом во всем, во всех проявлениях. Когда, только познавая молодых концертующих ленинградских музыкантов, я стала ходить на концерты А. Угорского, В. Берзона, С. Иголинского, Г. Соколова (это примерно одно поколение наших пианистов), она мне со своей неповторимой интонацией сказала: «Время пройдет, вы поймете, что самый талантливый из них Егоров». Притом, что Иголинский всегда был ее любимым учеником, Соколова не обсуждаем...

Следующие педагоги — Татьяна Петровна Николаева (это было связано с бегством в Москву, и сейчас мне известны подобные факты — стремление молодых людей

к самостоятельной жизни и т.д.) и Вера Васильевна Горностаева. По возвращении в Питер — аспирантура у Владимира Владимировича Нильсена. Список имен впечатляющий, но незавершенный, т.к. Павел обладал потрясающей способностью учиться! Легендарные фигуры фортепианного исполнительства, в частности В. Горовиц — сколько записей было в огромной фонотеке Павла.

В годы особого расцвета его исполнительства (конец 70-х — начало 80-х) тогдашний ректор Ленинградской консерватории, В. А. Чернушенко пригласил Егорова преподавать на кафедре специального фортепиано. В это время, в 1978 к нему поступила моя дочь Инга Дзекцер. Он услышал ее на прослушивании выпускников Музыкального училища им. Римского-Корсакова с Четвертой сонатой Скрябина, что-то его по-видимому зацепило, и он пригласил Ингу к себе в класс. После вступительных экзаменов велел к 1 сентября подготовить 12 этюдов ор. 10 Шопена, т.к. 21 октября планировался его классный концерт



Зора Цукер, Павел Егоров

в Глазуновском зале. На тот момент у него было четыре студента. Остаток лета и полтора месяца осени прошли у моей дочери под знаком этого опуса.

А у меня с сентября начались собственные «университеты»: параллельно со своей работой я приходила в класс к Павлу. Ему это нравилось, артист от бога, он становился еще более артистичным, вдохновенным. Не знаю, кто из нас (я или моя дочь-студентка) более впитывал в себя... Думаю, обе вбирали в себя каждое его слово, каждый жест, интонацию, восхищались инструментальными показами. А какой тембр голоса у него был — особенный, я слышу его всегда, когда думаю о нем, когда делюсь с учениками. Ко многим музыкантам я отношусь с огромным уважением, но имя Егорова звучит в классе особенно часто.

Как реликвии мы храним ноты, по которым Павел работал с Ингой. Он пользовался в своих пометках разными цветами, крупным шрифтом, с восклицательными знаками. Я унаследовала это, как и многое другое, так, во всяком случае, я чувствую. А Инга убеждена, что Павел ей открыл особые, грандиозные секреты фортепианного исполнительства.

У меня были замечательные педагоги, всех помню, всем благодарна. Александр Лазаревич Эйдельман — мой главный Учитель, который создал меня (1959–65, Львовская консерватория). А с самого начала жизни в Питере в 1968 г. застала (совсем немного) великую Лию Ильичну Зелихман, которая вскоре, ослабевая физически, «передала» меня М. В. Вольф, у которой я многому училась, сидя на ее уроках. А с 1982 г. для меня началась «эпоха

Егорова». Его незабываемые концерты с мощнейшими программами, всегда очень интересно выстроенными, где часто звучали Шуман, Шопен, Скрябин! А какие он дарил бисы, дух захватывало, этого никогда не забыть! Шумановские «Грезы» навсегда остались в ушах и в душе... Большой зал Петербургской филармонии на его концертах был переполнен. У него была своя публика, а мы не пропускали ни одного его выступления. Затем — ритуал за сценой: каждому хотелось выразить свое восхищение, а он, как истинный артист, купался во всем этом действе, уделяя внимание каждому слушателю, и это после весьма продолжительных программ!

В 1983 г. к нему в консерваторию поступил мой ученик Митя Ефимов, трагически ушедший в молодом возрасте. После той же школы «на Садовой» я привела его к М. В. Вольф, а потом — в класс П. Егорова. Митя стал очень близким учеником Павла, попав во власть его артистического обаяния, вбирая в себя, как губка, все особые приемы фортепианного исполнительства. Даже в походке, манере Митиной речи, интонации я замечала Пашино влияние.

Здесь уместно назвать главного человека в жизни Павла: его жена Татьяна Отюгова, с которой они прожили 40 лет. Эта женщина, будучи прекрасным филологом, посвятила свою жизнь Павлу, восполнив недополученное им в детстве материнское внимание. Во время его концертов, не имея сил преодолеть волнение, она не заходила в зал. После очередного успеха, бури аплодисментов вся светилась от счастья. Бог не дал им своих детей, Митя Ефимов занял эту нишу и стал абсолютно близким им обоим. Недавно, просматривая записи 22-й Сонаты Бетховена на сайте classic-online, среди интерпретаторов этого сочинения обнаружила Дмитрия Ефимова. С первой ноты услышала

все, что он так впитал от Павла: масштаб формы, фразировки, динамическая амплитуда, грандиозный пианизм, ощущение автора и т.д.

Еще один персонаж, еще одна связующая нас с Павлом нить — Мирослав Култышев. Перед его поступлением в консерваторию я позвонила Павлу и сказала, что хотелось бы продолжить образование Мирослава под его началом. В ответ услышала: «Ты мне делаешь такой подарок?!». Это прозвучало настолько искренне, что усомниться было невозможно.

И вот — встретились две яркие индивидуальности. Тогда Мирослав еще не осознавал, что он получает от своего нового педагога, какие горизонты открываются в контакте с нашим инструментом, какое пространство, масштаб исполнительства, какой кладезь знаний, свое, ни на кого не похожее прочтение каждого автора! А мне было заметно до мельчайших деталей, что Павел ему передает. Собственно, и в пианизме собственной дочери, при ее хрупкости, то, как она озвучивает фактуру (особенно в ансамблевой литературе), — это, конечно, школа Егорова, и она это сознает абсолютно. Последние годы я все больше замечаю след музыкантского влияния Павла на Мирослава. Вскрытие часто скрытых, не лежащих на поверхности нижних слоев нашей фортепианной фактуры — так мастерски мог только Егоров нести это со сцены, при этом божественно звучало все остальное по вертикали! Фантастическая эрудиция, к которой Мирослав пришел, реализуя предрасположенность ума и характера, начала разрастаться с их встречи.

Инга и Мирослав не проучились у Павла всю консерваторию, но главное свершилось: в своем исполнительстве несут его прямые и косвенные заветы.

Не могу не коснуться человеческой сути Павла. Ни на кого не похожий во всем! Где бы он



П. Егоров, З. Цукер, И. Дзекцер, М. Култышев. 2015

ни появлялся — в консерватории, в школе (а мне особенно повезло, когда он стал брать отдельных учеников в ССМШ), в филармонии на чьих-то концертах, его магнетизм срабатывал моментально, вокруг него образовывалось поле, он перетягивал на себя внимание, сам того не сознавая.

Его присутствие украшало любое обсуждение академических концертов, экзаменов. Никакой дипломатии и реверансов в адрес административных лиц; что и как слышал, то и высказывал. Эта черта, пожалуй, особенно их роднит с другим профессором кафедры — Александром Сандлером, что мне очень импонирует.

Уже когда был озвучен диагноз, неведомый никому, кроме него (Паша был необыкновенно мужественным человеком), мы встретились на стыке репетиций с учениками в зале школы. Как всегда,

приветствовали друг друга, обнявшись, и он прошептал: «Все плохо, поставили диагноз». И произнес слово, которого мы все так боимся. Произнес просто и спокойно. Чувство собственного достоинства никогда не покидало его...

А за пару дней до ухода он попросил Мирослава приехать. Он прощался, и при этом его волновала дальнейшая судьба студентов, редкое сочетание: Артист — и данная природой забота о других людях.

Воспоминания об этой личности бесконечны, пронзительны. А его увлечение редактированием Баха, Бетховена, Шумана и т.д. Какая грандиозная была проделана работа! Он дарил мне каждое следующее издание с трогательными надписями, и, прикасаясь к ним, каждый раз не покидает ощущение: как будто что-то обсуждаем, анализируем вместе... ■

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

«Ради выражения своего внутреннего мира... личность будто бы прорывает замкнутость формы <...> Первая заповедь „субъективистского“ метода — быть нетерпимым к любым штампам, а все, без чего нельзя обойтись, переплавлять в порыв к выразительности»

Теодор Адорно. «Поздний стиль Бетховена»

Каспар Давид Фридрих. «Монах у моря». 1808–1810

ОЧЕРК ТРЕТИЙ. ЧАСТЬ I

БЕТХОВЕН СОВРЕМЕННОСТИ:
ФИЛОСОФСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ, ЭСТРАВАГАНТНЫЙ
ДЕМАРШ, ОТРЕШЕННАЯ МЕДИТАТИВНОСТЬ



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.

В актуальных исполнительских процессах можно наблюдать любопытный феномен, аналогичный тому историческому моменту конца XVIII — начала XIX века, 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. Преодоление интерпретаторских трафаретов, сложившихся в артистических практиках к концу двадцатого столетия, можно сравнить с ситуацией радикальных перемен, характерных для эпохи сентиментализма и движения Sturm und Drang, предвосхитивших эру романтизма. В связи с новыми веяниями послебарочного времени А. В. Михайлов рассуждал: *«Вся эта эпоха — творчески необычайно богатая, вся она глубоко кризисная, так как ей буквально не на что опереться (в противоположность прочности риторической системы): все рушится, движется, скользит, устраивается, как может и как умеет. То, что наступает при разрушении риторической системы, — это не сразу же новый порядок и новое основание, но состояние хаоса»*. Имеет ли данное умозаключение Михайлова отношение к клавирной музыке венских классиков? Скорее, в творчестве Моцарта, Гайдна, раннего Бетховена уже присутствуют «новый порядок и новое основание». Тем не менее родословное древо клавирных сочинений Моцарта, Гайдна, раннего Бетховена

коренится в эпохе сентиментализма и штюрмерства, о чем, собственно, и шла речь в двух предшествующих очерках¹.

Пожалуй, романтизм не был бы таковым, если бы не предшествующие ему сентиментализм и штюрмерство. Однако когда в поле нашего интереса интерпретации последних клавирных опусов Бетховена, едва ли можно ограничиться лишь предромантической эпохой. В нашем заключительном очерке мы выходим за этот исторический рубеж, ведь и современники слышали в позднем бетховенском стиле предчувствия романтизма. По сути, Бетховен предвосхитил черты грядущего музыкального романтизма и тем самым поставил под вопрос стиливые нормативы венского классицизма, равно как и само понятие совершенного моцартианства.

Фортепианной культуре конца XVIII — раннего XIX веков предстояло пережить моцартовский идеал фортепианности, аполлонически ясной, точной, пространственно замкнутой — фортепианности по истине эллинского обладания. Ни Клементи, ни Гайдн, ни тем более Моцарт не отважились на тот романтический демарш, который осуществил Бетховен.

Вместе с устойчивой классцистской ориентацией в пианистической культуре происходят процессы, симптоматично схожие (хотя и не всегда столь же ясно обозначенные) с романтическим движением в других искусствах. Уже в начале XIX века, параллельно моцартовскому идеалу фортепианности, в исполнительстве наблюдаются примечательные тенденции, которые лишь к середине тридцатых годов проявятся со всей определенностью.

¹ PianoФорум №№ 1,2, 2020

ПРЕДЧУВСТВИЯ РОМАНТИЗМА

Вплетаясь в художественный контекст своего времени, фортепианное исполнительство первых десятилетий XIX века вроде бы развивается по своим внутренним законам, и кажется, что исполнительские концепции М. Клементи, И. Н. Гуммеля, И. Б. Крамера или Ф. Калькбреннера, еще довольно далеки от того романтического пафоса, который уже утвердил себя в литературе и других искусствах. Можно понять, что фортепианное искусство этого времени «отставало» или, по крайней мере, игнорировало романтические веяния эпохи. Но это не совсем так.

Младшие современники Бетховена пронизательно почувствовали ауру романтизма в его клавирном творчестве. Например: Э. Т. А. Гофман писал: *«Инструментальная музыка Бетховена открывает перед нами царство необъятного и беспредельного... Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он чисто романтический композитор»*. Позже к романтикам Бетховена причисляли и Берлиоз, и Шуман, и Вагнер; именно с Бетховеном Шуман связывает открытие новой природы фортепианного слышания. Как он пишет в 1839 году, *«вместе с более смелым взлетом творчества к тем высотам, которые ему были указаны Бетховеном, вырос и инструмент, как по объему, так и по значительности»*. Надо вспомнить и характеристику Карла Черни об игре своего учителя: *«Его исполнение, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода; [игра Бетховена] была одухотворенной, величественной, в высшей степени полна чувства, романтики»*.



Карл Густав Карус. «Лунный пейзаж». 1830

Декламационно выразительный исполнительский стиль Бетховена явно вступал в противоречие с бытующими тогда критериями «хорошего исполнения» — ясностью и отчетливостью игры, дисциплиной пальцевой точности. Однако апогей техницизма, показательный для «style brilliant» в манерах Фридриха Калькбреннера, Анри Герца или Игнаца Мошелеса — лишь одна сторона медали. С другой стороны — движение в сторону фортепианно-колористических открытий. Одно и другое сосуществовало в едином культурно-историческом пространстве. Знаковым тут являлось исполнительское искусство Гуммеля и Бетховена — непримиримых антагонистов, как считало меломанствующее большинство еще в начале XIX века. Оценки игры Гуммеля, самого, пожалуй,

последовательного адепта моцартовской традиции, весьма показательны: «Виртуозность Гуммеля имеет обаяние чистого классицизма» (Р. Геника); «Игра Гуммеля являлась образцом чистоты, ясности и грациозности» (К. Черни). Элегантное *perle* Гуммеля современники противопоставляли бетховенским «чрезмерной» экспрессии и *cantabile*. И действительно, в их принципиально разных концепционных установках на природу фортепианной игры как бы встречаются два мира — уходящий классицизм и предстоящий романтизм.

В творчестве, в исполнительстве раннего XIX века уже предчувствовалось *unoe*. Это было время истоков и поисков романтического пианизма, а конкретнее — освоения тех выразительных средств,

которые были бы адекватны романтическому мироощущению. Гибкая агогика, игра *cantabile*, смелое употребление педали — лишь некоторые из них. Новая эпоха распознала вкус к ускользающим и неуловимым красочным градациям, к переходам тонов, и звуковые возможности все более совершенствующегося фортепиано оказались здесь весьма кстати. «Перелить» один тон в другой, завуалировать границы переходов, добиться абсолютной связности — для этих целей привлекалась тонко разработанная система средств. Новая концепция фортепиано была немислима без искусства педализации.

Если поначалу игра с педалью казалась неким непривычным изыском (например, в исполнительской манере Яна Ладислава Дюссера) или рискованной смелостью (Бетховен

здесь особенно часто подвергался нападкам со стороны поклонников моцартовской традиции), то уже в первые десятилетия XIX века техника педализации уже не воспринимается как экстравагантность, более того — она осознана как одно из важнейших выразительных средств. Любовь к педализации утрачивает первоначальный шарм стиливого «неологизма», становясь в системе нового исполнительского лексикона нормой. Ведь именно педаль дает жизнь обертонам, создает иллюзию воздушного пространства, наконец, — той беспредельности, в которую устремлен взор романтика. Из воспоминаний современников мы знаем, что педальные обозначения, которые Бетховен выставлял в своих текстах, начиная с 1800 года, были лишь слабым отражением обильной педализации во время его исполнений. Черни, ссылаясь на авторское исполнение средней части бетховенского Третьего концерта, говорил: *«Мы советовали бы брать демпферную педаль, чтобы в звучании не было бы заметно никаких пустот. Ибо вся тема должна прозвучать как далекая, священная и неземная гармония»*. Музыкальное чувство разомкнутого пространства как раз и предполагает ту самую «восхитительную расплывчатость», о которой позже скажет Франсуа-Жозеф Фетис, характеризуя своеобразие романтической музыкальной стилистики. Но разве это не есть то чувство пленяющего пространства, воплощенного в живописи романтиков Каспара Давида Фридриха, Филиппа Отто Рунге, Карла Густава Каруса?

Весьма примечательно наблюдение Фридриха Шлегеля, когда он сравнивает восприятие сценической драмы с созерцанием живописного полотна, где изображены не только герои, но присутствует еще и некое «окружение персонажей,

и не только ближайшее окружение, но и отдаленная перспектива». Тут манифестация пробудившегося чувства горизонта, простора, безмерности. О глубине картины, в которой «открываются просветы в безграничную даль», пишет Август Шлегель; о «фоне бесформенного текучего эфира», о «самой дальней дали», где «границы сливаются, цвета бледнеют и переходят друг в друга», рассуждает писатель и критик Адам Мюллер в связи с живописью Каспара Давида Фридриха. О «дали, теряющейся в дымке» пишет и сам Фридрих: *«Местность, окутанная туманом, кажется шире, возвышеннее, величественнее, она обостряет фантазию»*. Все это знаки нового пространственного художественного видения, где «даль» становится величиной не просто изобразительно-живописной, но метафорической, символизирующей новое романтическое мироощущение. В опозитизированных терминах «воспарения», «лета», «уходящего горизонта», «дали» как и самой романтической «проекции в бесконечность» сконцентрирована энергия принципиально нового мирозерцания. Романтическое переживание «беспредельного» — это прорыв творческого сознания в иные, беспрецедентные для европейской художественной культуры измерения бытия как «расширяющейся безмерности космоса» (А. В. Михайлов).

Толкование звука как символа природы, как таинственного, мистического ее средоточия, конечно, не могло не вызвать к жизни образ звука как некой пространственной — космической — мистерии, и «даль» во всех ее сонорных характеристиках («эхо», «призвук», «расплывчатость», «угасание»...) обретает и здесь, подобно теории живописи, выразительность метафоры, становясь аллегорией безграничного, безбрежного мира. Поэзия дали

и обертоново-пространственная — педальная — природаромантического фортепиано становятся едва ли не синонимическими понятиями. Романтический слух хочет этой — по сути, открытой именно Бетховеном — атмосферической игры тембровой светотенью, мерцающим колоритом, уводящим за пределы какой бы то ни было инструментальной реальности. Сонорность поздних бетховенских сочинений несет в себе ту же романтическую идею простора и ослабленных контуров, снимающих печать с инструментальной реальности, открывая тем самым «реальность» иную — реальность (а точнее — *ирреальность*) пространственного измерения звука, открытого обостренной слуховой чуткостью романтического XIX века.

«Идея педали» — лишь один из симптомов исторической воли к освоению новых темброво-колористических горизонтов романтической эпохи. У Бетховена это также новаторское использование крайних регистров, что было бы немислимо в классицистском ригоризме отмеренных звуковых пропорций. Бетховен расширяет сонорную ауру инструмента. Бетховенский звук становится субстанцией, стремящейся к бесконечности. Но ведь этого ожидала — еще во времена йенских романтиков — и сама романтическая концепция мира и личности. Пределы мира обрели, по сравнению даже с недавним классицистским прошлым, совершенно иные масштабы, иные измерения — между исповедями сердца и фантастическими видениями универсума открылись необъятные просторы, способные принять всю бесконечность тембров и трепета романтической души.

И все же клави́р позднего Бетховена — скорее, инструмент гипотетичный. Не удивительно,



Иоганн Генрих Фюсли. «Одиночество на рассвете». Фрагмент. 1794–96

что поздние бетховенские сонаты современники расценивали как клавирные «монстры», совершенно не исполнимые на инструментах того времени, а его «33 вариации на тему Вальса Диабелли» впервые были исполнены Гансом фон Бюловым лишь полвека спустя после их создания ...

Уже в середине XX века о позднем стиле Бетховена замечательно писал Теодор Адорно. По словам немецкого мыслителя, в последних бетховенских фортепианных сочинениях *«нет гармонии, какой привыкла требовать от произведений искусства классицистская эстетика»; музыкальность позднего Бетховена это «процесс не развития, а взаимного возгорания крайностей, которые уже не привести к безопасному равновесию и не удержать спонтанно возникающей гармонией. <...> Цезуры, внезапное и резкое обрывание музыки, больше, чем что-либо, характерны для Бетховена последних лет — это моменты, когда субъективность вырывается наружу»*. Не пройдем мимо и этих

слов Адорно: *«Объективны каменные разломы пейзажа, а субъективен свет, в лучах которого пейзаж оживает. Бетховен не сливает их в гармонию. Он властью диссоциации разрывает их во времени, чтобы так и, быть может, на веки вечные сохранить их. Поздние творения — в истории искусства подлинны катастрофы»*.

Но каковы эти лики «крайностей», «субъективного света», «подлинных катастроф» в исполнительских концепциях Михаила Плетнева, Андреаса Штайера, Петра Андершевского? Их интерпретации последних бетховенских фортепианных опусов весьма различны как по характеру подачи бетховенского стиля, так и по артистическим интенциям. Тем не менее, эти интенции так или иначе отражают Zeitgeist нашей современности.

БЕТХОВЕН-РОМАНТИК МИХАИЛА ПЛЕТНЕВА

В исторических прочтениях последних сонат Бетховена есть немало пианистических шедевров мастеров

«золотого века фортепиано»: памятна витальная гибкость Артура Шнабеля, особое чувство надперсонального лиризма Вильгельма Кемпфа, рациональная точность Вильгельма Бакхауза, стилистическая пунктуальность Альфреда Бренделя, философичность Клаудио Аррау... Концепция позднего Бетховена в современном искусстве Михаила Плетнева органично дополняет мировую пианистическую бетховениану. И пожалуй, главная особенность плетневского слышания Бетховена пронзительна своей неоднозначностью. Исповедальность — и движение космических светил, проблема души — и выходы в беспределья. Эти дихотомии образуют у Плетнева крайне напряженное поле взаимодействия; порой кажется, что одно будто опровергает другое.

Понять такой феномен артистизма нашего современника нам поможет еще один краткий экскурс в бетховенское время.

В «Критике способности суждения» (1790) Иммануил Кант формулирует понятия «продуктивного воображения», «полной спонтанности созерцания»; явления мира, согласно Канту, постигаются не средствами формальной логики, а с помощью «другого», или «интуитивного рассудка». В итоговой работе философа «Антропология с прагматической точки зрения» (1798) есть раздел с выразительным названием «Апология чувственности», в котором Кант обосновывает примат чувства как единственного источника знания. Очевидна здесь преемственность от «культы чувства» Жан-Жака Руссо, к воззрениям которого Кант испытывал особый интерес, и общее основание тут — свобода от «всякого принуждения произвольных правил».

Бетховен был знаком с трудами Канта. В своих дневниках он цитирует знаменитую фразу философа:

«Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо над мной и моральный закон во мне». Наверное, именно это стало путеводным ориентиром артистической концепции Плетнева, воспринимаемой как субъективные философские штудии.

Образы двух последних бетховенских сонат² преподаны Плетневым как сонорные символы одновременно неявных фантазий и императивного, беспорного. «Моральный закон» и выход к «звездному небу» — это кантовское, бетховенское, но еще и конгениально плетневское. Потому и смыслообразующие решения интерпретации: «сквозное» чувство больших, необъятных протяжений в непрерывности музыкального тока в синтезе с тончайше нюансированной интонационной выразительностью. Таковы, например, в плетневском прочтении вся Первая часть (*Moderato cantabile, molto espressivo*) опуса 110, финальная fuga, выстроенная не едином дыхании от тихого и скорбного к сияющему — поистине «сквозь тернии к звездам».

В опусе 111 словно открываются иные измерения музыкальных времени и пространства — для Плетнева скорее философских категорий. Плетнев заставляет вслушаться в масштабную звуковую ауру сонаты от первой интонации (у него она уподоблена властному жесту Демиурга) до итоговых отраженных парений в высях. Магия тока необратимого времени равна у Плетнева сотворению звучащей космогонии. Непременность постепенного воспламенения звуковой ткани во второй части (*Arietta. Adagio molto semplice e cantabile*)

² Сонаты op. 110, № 31 As-dur, op. 111, № 32 c-moll. прозвучали в концертной программе Плетнева в московской «Филармонии — 2» 11 и 12 ноября 2019.

от начального пробуждения и выхода из небытия, из тьмы к свету, к далекой синеве вечности сквозь педальные туманности клубящихся облаков — неукоснительность восхождения подчеркнута у Плетнева неотвратимой устремленностью оживленного темпа, непрерывностью развития. И венчающий все уход в прозрачную звонность запредельных вершин есть не что иное, как вслушивание музыканта-философа в вечность... Вроде бы, вполне ожидаемо. Но у Плетнева бетховенская идея обретает особое смысловое наполнение: «я» и космос — не оппозиции, а нечто слитное, сознанием не постигаемое. Личное, преодолевшее оболочку «я», выходит в иные измерения, в *надличное*. Как сказал бы философ романтической эпохи, микрокосмос становится «макроантропосом» (А. Шопенгауэр).

Как известно, ранние романтики во многом наследовали кантовским идеям о примате чувства как единственного источника знания. Именно эта идея находит свое развитие в ранних романтических эссе братьев Шлегелей, Людвига Тика, Новалиса, Вакенродера.

Кажется удивительным, но интерпретации Плетнева двух последних бетховенских сонат переводят атмосферу размышлений ранних романтиков в стихию фортепианных звучаний. Ведь писал же в самом начале XIX века В.-Г. Вакенродер о том, что «всякое прекрасное творение художнику следует находить в себе», что «искусство можно назвать прекрасным цветком человеческих чувств», что «небесный сеятель замечает следы той небесной искры, которую сам вложил в человеческое сердце». Романтическое чувство. У Плетнева оно пробуждается, воспаляется, угасает, истает... Надо было вслушаться в его интонации, в поддачи фраз, в особую красоту самого

фортепианного звучания, богатого призвуками, эффектами дальнего расплывчатого эха. Надо было вместе с Плетневым сопереживать то самое субъективное чувство, что оевало каменные разломы звукового пейзажа.

Часто мы говорим об интровертности чувствований, о субъективизме как едва ли не главных личностных свойствах плетневского артистизма. Но его мир — это не только подлинно возвышенная патетика и уход в эмпирию романтического чувства, которому нет места в нашей обыденной повседневности; в его интерпретациях есть и другая сторона — особая волевая интенсивность, с которой Плетнев выражает звуковые образы-метафоры.

Если же говорить о сугубо инструментальной стихии, тут различия и границы между аутентичным звучанием бетховенского «молоточкового фортепиано» (случай Алексея Любимова³) и сонорикой современного рояля стираются. И более того: Плетнев словно доказывает нам, что тот гипотетический инструмент, о котором чаял Бетховен в конце своего творческого пути, обрел реальность сонорного бетховенского универсума — словно именно в расчете на современный рояль создавались поздние клавирные сонаты мастера.

Правда, в интерпретации Андреасом Штайером цикла «Вариаций на тему Вальса Диабелли» op. 120 — последнего бетховенского шедевра, тембровые возможности хаммерклавира предстают во всем своем потенциале. Интерпретация Штайера возвращает нас к феномену «неоштюрмерства». ■

Окончание третьего очерка — в следующем номере.

³ Об интерпретациях Алексея Любимова шла речь в нашем втором очерке («PianoФорум» № 2, 2020)



Семь тактов размышлений (за- и пост-)

ЗАТАКТ

Кроме общих интересов, пониманий, целеполаганий в музыке, да и в искусстве в целом, с этим

композитором мы, так уж вышло, часто спорим. (Будь то воззрения на текущие события, процессы и ситуации, философские или

исторические оценки.) Однако при этом относимся друг к другу с уважением и даже пиететом, тепло и дружески.

Сказывают, что благодаря времени, одинаковые вещи, предметы, явления становятся понимаемы и ощущаемы по-разному, порой взаимоисключаяще. А благодаря пространству, все, вплоть до самого противоположного, предстает единым и целостным. Видимо, и мы с **композитором Антоном Сафроновым**, различно воспринимая текучку времени, сосуществуем в одном человеческом пространстве. А если в одном, то почему бы не поразмышлять о чем-то неспешном, тем более, что есть такой у Антона неспешный фортепианный опус, как «**sentimento... — CODA**» памяти Эдисона Денисова. Продолжительностью в 8 минут, впервые исполненный Ортвином Штюмером на фортепианном форуме «...antasten...» в германском Хайльбронне в 1997. А затем — самим автором, в том же году на фестивале «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге. (В разговоре об этой партитуре подразумевается ее окончательная авторская редакция.)

Посвящений памяти Эдисона Васильевича создано немало. Об одном из них, «Послании» Александра Вустина, писалось в недавнем номере нашего журнала¹. Но с опусом АС — случай, пожалуй, особый. Речь о посвящении ученика своему учителю, который, насколько я знаю, был и остается для Антона одним из важнейших творческих и ценностных ориентиров. Одна только эта цитата АС скажет о многом: «*Сегодня я спрашиваю себя: все ли мои произведения, написанные за последние два десятилетия, он одобрил бы со „своих“ позиций?*»². Да и авторское предисловие к пьесе немаловажно: «*Это сочинение — эпитафия в память о моем учителе Эдисоне Денисове. Оно было написано к годовщине его смерти. В этой*

пьесе я хотел выразить ощущение незримого присутствия смерти, чувство прощания и неизбежного конца. Речь, обращенная в опустевшее пространство, диалог с безвозвратно ушедшим. Сдержанное послесловие (CODA) после переживания чувств (sentimento). И — тишина...».

ТАКТ I

Более всего интригует в авторском предисловии это «незримое присутствие смерти, чувство прощания и неизбежного конца». Когда сразу, во всяком случае, у меня, возникают ассоциации и отсылы к литературным, художественным, музыкальным пластам, именам и произведениям, где тема смерти, прощания, конца не просто обыгрывается, доминирует, не просто превращается в метафору безнадежного финала или, напротив, в метафору освобождения от всего брэнного и преходящего, не просто трактуется с богословско-теологических позиций, но приобретает смысл некоего философского обоснования бесцельности самого человеческого бытия. Когда, допустим, становится ясно, что смерть не приносит ничего нового в сравнении с тем, **чем** мы были до рождения. Или, что смерть не есть воспарение к небесам или падение в бездну, но абсолютное изменение человеческой природы, когда человек из того, что он есть, становится тем, что он не есть, чем он не является. Или, что жизнь — короткий искус, соблазн между естественностью одного небытия и другого. Ну и уж совсем вольтеровское, что жизнь — дурная шутка.

С другой, чисто эпикурейское: мол, смерть не имеет к нам никакого отношения, и пока мы живем, смерти нет; с ее же приходом уже не существует нас.

Наконец, такое вот, придающее человеческому концу смысл вполне конкретный и утилитарный: смерть де есть последнее доказательство

веры. И что уберет из жизни смерть, и разом рухнут все человеческие ценности, смыслы, религии, понятия, категории, истины, идеалы...

Спросите, место ли таким неразрешимым вопросам в нашем журнале? Отвечу, может не совсем место, если бы речь не шла об эпитафии Денисову, чье творчество, соглашайтесь или нет, есть бесконечный поиск света. Вот только света в конце, света до, или света после? И когда задал этот вопрос композитору, процитировав фразу из авторской аннотации, то услышал что-то вроде того, что «почему-то мы более пытаемся понять и объяснить природу рождения, начала, истока, а не конца, ухода, финала». Что это — небытие, откуда оно, что оно есть?... Хотя все равно: думать, размышлять, пытаться понять, даже в метафизическом или трансцендентном смысле, нечто о смерти — это как выйти на бой с грозным соперником, вооружившись бумажным щитом и мечом.

Я же, помнится, сказал, что знание таблицы умножения и азов математики могут помочь при преподавании уроков арифметики в школе, но вряд ли помогут при объяснении сути вещей, предметов, явлений. Так и музыка: возможно, она единственный реальный шанс всечеловеческой коммуникации, которого не могут дать ни литература, ни живопись, ни философия, ни наука, ни техника, ни религия... но и у нее свои ложности, мнимости, она не способна стать смыслом, целью жизни, и поэтому, она мало что раскроет в тайне бытия, уж не говоря о тайне конца.

На что АС с присущей ему основательностью — не стоит, мол, обо всем этом столь «глубокомудро», и что музыка для него есть то, что, видимо, связывает бессознательное с разумом, да и вообще, его пьеса, скорее, «речь, обращенная в опустевшее пространство, диалог

¹ «РiаноФорум» № 4 (36), 2018.

² Сафронов А. «Денисов — попытка портрета». «Музыкальная жизнь» № 4, 2019.

с безвозвратно ушедшим». И прибавил: «Возможно, моя пьеса об этом: о некоем опустевшем в мире месте и пространстве...». — Ну а для меня всегда очень важно понимать малость и великость даже самого выдающегося творчества, его единственную ничтожность и бесконечность (неисчерпаемость), его хрупкость, зыбкость, неуверенность и его запредельную возможность, его постоянную иллюзорность и его неизменно вдохновенное и возвышенное присутствие. Понимать, что мир без него ничего важного не теряет и не приобретает, и то, что мир без него оскудеет и что-то значимое утратит...

Что ж, примем авторскую версию, «о некоем опустевшем в мире месте и пространстве». Вот только всегда, когда бы и где бы не приходилось слушать музыкальные эпитафии, музыкальные «памяти-посвящения», вспоминалась игривая фраза древних греков: «Никого нельзя называть счастливым до его смерти». (Ну, так ведь и в опусе АС нет даже намека на что-то счастливое!)

ТАКТ II

В статье об Эдисоне Васильевиче АС высказывает спорное, но от того не менее интересное мнение: «Денисов — единственный в России композитор послевоенного поколения, которому, как и Шостаковичу, Римскому-Корсакову и другим, удалось создать свою школу, свою традицию»³. И далее, помимо определения самого понятия «школа», перечисляет характерные моменты этой школы: «отношение к звуку, к тембру, к инструментальному мышлению, к нотной записи. Это все есть признаки школы — независимо от того, остается ученик также стилистически зависимым от своего учителя или уходит

³ Сафронов А. «POSTHUMUS» (Воспоминание и рефлексия о Денисове). В сб. «Свет. Добро. Вечность» (редактор-составитель В. Ценова). М., 1999.

совсем в другую сторону»⁴. И думается, в сказанном есть свой резон, так как в «sentimento — ... CODA», при всем том, что АС давно уже ушел в своем творчестве «в другую сторону», есть явные признаки денисовской традиции.

Но прежде, чем о денисовских признаках в эпитафии, несколько строк о том, что помогло АС совершить поворот «в другую сторону», преодолев и неумолимое влияние учителя, и жесткую денисовскую стилистическую «ортодоксию». При этом автор пьесы, как я знаю, весьма скептически настроен к философии постмодернизма. Тем не менее, сам он называет себя «композитором эпохи послесловий». Возможно, АС тут со мной и не согласится, но объективно он в этом, как мне кажется, сближается с позицией Жака Деррида, философия которого есть, по большей части, некое послесловие, деконструкция, фантазия или комментирование прежних философских моделей и концепций. Подобное наблюдается и в музыке АС, который, используя определенные прежние муз. модели, метафоры, жесты..., наполняет (либо дополняет) их иными смыслами и контекстами, либо по своему их интерпретирует, либо развивает их посредством авторской фантазии и вымысла. Согласитесь, весьма близко тому, как Деррида, к примеру, обращается с Гуссерлем или Кантом.

Второй «философский аспект» творчества АС — увлечение и знание структурной антропологии и философии Клода Леви-Стросса. Только если у француза речь идет о поиске некоего праязыка, прамифа, праархетипа как единого истока всех культур и традиций, то АС волнует вопрос правремени: времени не только музыкального, но времени как *первоосновы* мира, образа, формы. Если кто помнит, на Четвертом фестивале «Другое пространство» в КЗЧ

⁴ Там же.

звучал камерный опус АС «СОН — ... ХРОНОС». Это музыка как раз и была о времени как первопричине всего и вся.

Выскажу еще одну субъективную гипотезу: порой кажется, не будь этих философских интересов, АС было бы сложно найти собственную композиторскую линию и судьбу. И причина этого — потрясающая (уж поверьте, именно потрясающая) музыкальная эрудиция нашего автора. Такая, которая способна своим объемом поглотить (если не испустить) как любую творческую попытку, так и любое индивидуальное стремление. Думаю, каждый может привести примеры, когда чрезмерное знание могло начисто лишить, убить в личности самобытное и оригинальное, заменяя (и подменяя) собой самостоятельное на цитатное и вторичное.

Именно поэтому переплетение в творческой судьбе АС философского и музыкального, наполнение музыкального философским (и наоборот) не просто помогло ему преодолеть влияние мощной фигуры своего учителя, вырваться из-под завораживающего денисовского стиля и харизмы, но и не увязнуть в пучине знаний и информации, обретая собственный почерк, манеру, специфичку мышления и подачу материала, которые выделяют АС как одного из интереснейших композиторов среднего поколения.

Акцентируя философские корни музыки АС, я нисколько не умаляю ее музыкальных воздействий и истории. А историй этих у АС так много, что начни перечислять — от Гийома де Машо до Дармштадта, Бернда Алоиза Циммермана и ультрановых технологий и специфик, — не хватит целой лекции.

ТАКТ III

Так что же денисовского в «sentimento — ...CODA» АС? Давайте посмотрим!

Музыка для Денисова — всегда представление, которое неизменно связано с эмоцией и чувством; тогда как звук музыкальный есть предмет представления, рассматриваемый со структурных, тембровых и формальных позиций. Далее: при кажущейся авангардности, абстрактности, экстраординарности — творчество Эдисона Васильевича всегда «зримо», предметно и реалистично. Оно равно далеко и от чрезмерной западной умозрительности, и от восточной статичности и медитативности. Основное в нем — не обозначение некоей условной точки зрения, но ясное выражение собственной позиции, наполненной конкретными содержаниями и смыслами.

Другая важная грань денисовской музыки — ее «слышимая» интонационность и даже мелодичность. Потому в ней немало певческого, вокального. Не случайно, при всем богатстве и разнообразии жанров, основной своей композиторской природой Денисов числил природу вокальную, что, собственно, наглядно проявлялось в его хорах, и особенно в Реквиеме и опере «Пена дней». (Хотя, вот ведь ирония судьбы — для большинства музыкантов Денисов остался, прежде всего, создателем выдающихся инструментальных, камерно-инструментальных и оркестровых опусов.)

Теперь к «sentimento — ... CODA». Понятно, что уже сам жанр эпитафии предполагает эмоцию предметную и реалистичную — тут и скорбь, и печаль, и невозвратность потери, и возвышенность, и, возможно, некая просветленность. Далее: при всем том, что опус АС написан вполне себе «модерновым» музыкальным языком, в нем, как и у Денисова, нет формальной умозрительности, нет доминирования изобретательности языка и структуры, когда авторское высказывание приобретает

нейтральный характер и воспринимается исключительно как явление музыкального языка, и потому сама музыка более относится к единству языка, мысли и структуры, но никак не к единству отражения, представления, познания, жизненной практики... В пьесе АС, при определенной чистоте структурной мысли и изобретательности, все же основное — равнение на содержание и представление.

Наконец, и, возможно, это решающее в плане схожести с денисовским пониманием музыки и музыкального, «sentimento — ... CODA», при прочих сонорных, серийных, кластерных и иных навороченностях, — опус, где одной из важных композиционных компонент является мелодико-интонационный тип движения фактурной ткани⁵. Это, конечно, не вокальность Эдисона Васильевича, однако сам принцип композиционного мышления явно близок денисовскому. А в более глобальном смысле, вековым традициям русской школы. (Впрочем, всегда, когда пытаюсь обосновать, что даже в нынешних глобализованных условиях понятие нацшколы сохраняется, вспоминаю одного коллегу, который сказал, что я ему тем самым напоминаю человека, который заранее знает, что обречен на неудачу, а все равно продолжает упорствовать.)

ТАКТ IV

Музыкальный язык «sentimento — ... CODA» основывается на 12-тоновой технике. Но это не методически выдержанная серийность, а некая 12-тоновая рассредоточенность, когда рождение серии растягивается чуть ли не на двадцать тактов. То есть, и это кажется весьма оригинальным, само представление основного ряда воспринимается не этапом предкомпозиционной

⁵ И исполнителю необходимо передать эту прозрачность и ясность композиционной мысли.

работы — на котором автор заранее тщательно отбирает, выстраивает, конструирует свой серийный ряд, вычлняя в нем то интонационно, интервально, ритмически, структурно, консонантно или диссонантно важное, что понадобится ему в процессе композиторской работы в создании сочинения, — а неким «импровизационным» движением, в результате чего то ли складывается, то ли сочиняется основная серия. И вот эта некая изначальная освобожденность движения, возможно, и подразумевает в дальнейшем некую не только композиционную, но и исполнительскую «произвольность» трактовки опуса. В каком-то смысле подтверждением этой гипотезы может служить и то, что сам АС, по его признанию, вначале написал строго серийную пьесу, а после принял, без всякого учета серийных канонов и ортодоксий, тасовать, переставлять, комбинировать фрагменты и такты, чтобы ярче и конкретнее передать эмоционально-образное содержание и настроение эпитафии. (Как говорится, не композитор для техники, а техника для него.) Пожалуй, эта определенная «свободность» толкования «sentimento — ... CODA» для исполнителя — одна из особенностей в мемориальном жанре.

Поэтапное же накопление звуков основного ряда происходит следующим образом. Начальные шесть тонов — *a-f-ges-h-b-as* — появляются в первом двутакте. 7, 8 и 9 — в восьмом такте: *des-d-g*. Тон 10 — *es* — такт тринадцатый. 11 тон — *e* — шестнадцатый такт. Завершающий серию тон — *c* — такт семнадцать (*Пример № 1, т. 1–17*). Не исключаю, что эти 17 тактов исполнителю можно трактовать как некую экспозицию темы, как некое введение в мир и образ музыки. Хотя с точки зрения формы — это не совсем так, однако небольшое выделение основного ряда из прочего музыкального контекста может

сыграть и роль краткого вступления, и обозначить скрытое конструктивное motto сочинения. При таком толковании формы первые 17 тактов способны предопределить и дальнейшее развитие пьесы, которое, в зависимости от того, как они сыграны, как преподнесены, становится, либо достижением покоя, просветленности, либо приходом к чему-то опустошенному, безысходному. (Впрочем, мы еще поговорим о той форме, что есть основная форма «sentimento — ... CODA», и исполнитель пусть сам решает, что ему предпочесть и что выбрать.)

ТАКТ V

И у нас как раз пять темпов, пять состояний.

Темпо I, Темпо II, Темпо III, Темпо IV, Темпо V. Каждому Темпо — свое индивидуальное состояние. И это тоже особенность сафронской эпитафии. При том, что общий строй музыки скорбный, печальный, возвышенный, у разных Темпо — свои эмоциональные оттенки, нюансы, характеристики, темповые и фактурные специфики. Темпо I — *in poco rapido*, четверть равна 88. Темпо II — *sostenuto*, четверть равна 52. Темпо III — *molto sostenuto*, четверть равна 48. Темпо IV — *commodo*, четверть равна 60. Темпо V — *largo*, четверть равна 38.

У каждого Темпо своя фактурная особенность. У первого — квинтоль из шестнадцатых нот с долгим залигованным пятизвучным аккордом, охватывающим верхние регистры. Темпо II — три новых звука серии, взятые регистрово более низко и данные в виде залиганного трехзвучия с небольшим последующим движением-ускорением. Третье — будто суммирующее первые два: низкий залигованный четырехзвучный аккорд и «легкая кавалерия» в виде коротких тридцать вторых. Правда, между аккордом и «кавалерией» — вклинивание квинтоли

Темпо I. Четвертое — как очередное наращивание-суммирование предыдущего. Широкий охват регистров, пуантилистический разброс отдельных шестнадцатых нот, двузвучий и трехзвучий, аккордовая мерность среднего регистра (соединение легкой и тяжелой «кавалерий»). Темпо V — пуантилизм верхних регистров с «косностью» средней линии. Правда, и тут вклинивание между тактами фактурности Темпо II.

Думаю, показать эти, пусть и незначительные, темповые, фактурные, регистровые и штриховые отличия для исполнителя — одна из серьезных (и сложных) задач. Тем более, что в процессе движения начинается неторопливая игра с темпо-состояниями и фактурами, которые то меняются местами, переставляются, перебиваются друг друга, то сжимаются, то дополняются, то расширяются, то... Все это вносит внутреннее биение, пульсацию, скрытую энергию и даже драматизм в медитативно статичный процесс — главный характерный знак целого.

Если же одним словом охарактеризовать и процесс, и тип движения, и нечто для фактур общее, то термин **сонорно-кластерный пуантилизм** вполне сгодится.

ТАКТ VI

Сам автор называет форму «sentimento — ...CODA» рондообразной. Указывая на то, что функцию рефрена здесь выполняет эпизод Темпо I, который чаще всего повторяется, и после него идет следующий фрагмент. Так-то оно так! Однако... Впрочем, есть еще один авторский комментарий, связанный с формальной стороной опуса.

По АС, ключевой момент движения и развертывания «sentimento — ... CODA» — концепция Импульса-Отклика (Ответа). Когда всякий раз (и так на протяжении всей пьесы)

задается некий фактурный (структурный) интонационный образный импульс, на него следует моментальная реакция (отзыв, ответ). Либо гасящая, либо усиливающая его.

Подобное наблюдается как между разными темпо-состояниями, так и внутри отдельно взятого эпизода. В этом случае формопроцесс превращается в приключение с перманентной игрой вопросов-ответов, импульсов-откликов, стимулов-реакций, взлетов-опаданий, намеков-усилений... При такой игре и такой трактовке формы, видимо, можно не учитывать рондообразность построения, концентрируясь на переменчивости, гибкости и подвижности самого характера (смысла) движения-развертывания⁶.

Однако можно предположить и иной, не авторский вариант формопроцесса. И обусловлен он тем, что на 69–70 такты приходится кульминация всей пьесы. Причем, яркость, громкость и напряжение подчеркнуты не только *sfz*, усиленным еще и крещендо, но и предельно выраженной регистровой мерой охвата фактуры: от *e* контроктавы до *g* четвертой. Такое захватывающее кульминирование продолжается и далее, понемногу сходя на нет и замирая, застывая в буквальном смысле в 72 такте. Этому оцепенению способствует и предельно постепенное снятие правой педали, когда исчезают даже оставшиеся призывки и обертоны (**Пример № 2, т. 69–71**).

Если строить форму, исходя из того, что вся она направлена к основной кульминации, то, возможно, в ней глубже проявится трагическое и безысходное: неспешное нагнетание и достижение броской, мощной кульминации, мгновенный обрыв и угасание. И тогда резко возрастает роль многочисленных пауз, люфтов,

⁶ Хотя, кажется, подобный тип исполнения не вполне соответствует скорбному жанру эпитафии. Однако мнение мое весьма спорно, ибо кто знает: что соответствует, а что нет?..

зависающих созвучий, то останавливающих движение и придающих ему несколько рваный и ломаный ход, то провоцирующих новые импульсы и порывы.

При такой интерпретации формы звучащие после кульминации различные Темпо, несмотря на отдельные звонкие всплески, приобретают характер долгой коды, ни к чему и никуда не приводящей. Жизнь прожита, окончена, не осталось даже отзвука.

Правда, и в коде есть своя структурная особенность. В 81 такте появляется четырехзвучный, охватывающий практически все низкие регистры аккорд — *a-b-h-c* — который звучит на протяжении всего финала (*Пример № 3, т. 81–86*). Ровно и регулярно повторяясь, он ассоциируется то ли с размеренностью похоронной процессии, то ли с неумолимо уходящим временем жизни.

Хотя сам автор говорит, что по сути весь его опус — одна большая кода, и поэтому как такового деления на отдельное *sentimento*

и обособленную CODA нет. Не будем спорить, но, думается, и исполнитель волен выбирать любую из предложенных трактовок.

ТАКТ VII

Еще на заметку пианистам. Не сложится качественного исполнения, если не провести детально, педантично и скрупулезно работу с обеими педалями. Потому что во многом именно с правильной педализацией связаны весьма актуальные для «*sentimento* — ... CODA» обертоновые отражения, дления, призвуки, отголоски и отзвуки... АС настолько чутко к сонористической природе и к тембровым перекраскам своей музыки, что в отдельных местах выписывает точный ритмический рисунок педали. А если раскрыть еще один авторский «секрет», то функции педалей еще более возрастут: на протяжении всей пьесы, по замыслу композитора, должен незримо ощущаться эффект колокольного звучания — больших и малых, тихих и громких

колокольчиков. И грамотная педализация способна воссоздать и передать этот колокольный эффект тонкими переливами-переключками. Что интересно, даже у незримо присутствующих колокольчиков есть свои мини-кульминации: в тактах 36–39 (*Пример № 4*) возникает нечто вроде реминисценции со звуками колыбельной с признаками все тех же тихих (незримых) колокольчиков (подобное — в т. 56–61).

ПОСТТАКТ

Повторю чью-то мысль о том, что зло для исторического развития, возможно, значит не меньше, чем постулаты добра и света. И что история, вообще-то, не есть сцена сплошь радостного, счастливого и возвышенного (в принципе, мысль эта ощутима уже у Гегеля, вершина же ее — у Шопенгауэра). Так и здесь: не жизнь, а смерть, уход, финал для человека, возможно, есть единственный шанс что-то прояснить, понять и познать. Кажется, у Умберто Эко (или у его учителя?): «Все прояснится в момент смерти».

Понимаю — не самый веселый конец текста, но что поделать, если такие вот мысли вызывает опус Антона Сафронова. ■

Антон Сафронов (род. 1972) окончил Московскую консерваторию у Эдисона Денисова (1996), стажировался у Вальтера Циммермана в Берлине и Вольфганга Рима в Карлсруэ (Германия). Лауреат международных конкурсов композиторов в Безансоне (Франция, 1996) и молодых композиторов им. П. И. Юргенсона (Москва, 2001).

Стипендиат Союза московских композиторов, Академии «Вилла Массимо» в Риме, Берлинского Сената по культуре, Академии Солитюд в Штуттгарте. Член Ассоциации современной музыки (АСМ).

Работает в жанрах симфонической, камерной и вокальной музыки, также — с участием танца, видео и мультимедиа. Автор реконструкций ряда неоконченных или утерянных сочинений Моцарта, Шуберта и других композиторов.

Инициатор и организатор музыкальных проектов, автор публикаций в профессиональных музыкальных изданиях. Живет в Москве и в Берлине, преподает на музыкальном факультете Берлинского университета искусств и в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории, выступает с мастер-классами и лекциями в России и за рубежом.



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

Tempo I
un poco rapido
 ♩ 88

meno mosso
 ♩ 68

ca. 2"

Tempo I
un poco rapido
 ♩ 88

meno mosso
 ♩ 68

ca. 1,5"

Tempo I
u. p. rapido
 ♩ 88

Tempo II
sostenuto
 ♩ 52

meno mosso
 ♩ 68

m.d.
 m.s.
 mpz

1/2

Пример № 1 (продолжение)

poco più mosso ♩ 60 **Tempo II** ♩ 52 (*sostenuto*) *poco più mosso* ♩ 60

Пример № 2

sub. Tempo II (sostenuto) ♩ 52 → *Tempo IV (commodo)* ♩ 60 *poco rit.* *sub. Tempo I (rapido)* ♩ 88 → *Tempo II (sostenuto)* ♩ 52



ca. 10 "

71

stimm nachgreichen (беззвучно подхватить) → loslassen (отпустить)

die rechte Pedal möglichst allmählich erheben (как можно более постепенно поднять правую педаль)

Пример № 3

Tempo III
(*molto sostenuto*)
♩ 48

81 *bis zum Ende nie eilen!*
(не спешить до самого конца!)

ben marcato
m.d.
mfz >
m.s.
8^{va}
u.c.

molto leggero
ppp
m.d.
m.s.
simile
mfz >
8^{va}
u.c.

Detailed description: This musical score is for Example 3, starting at measure 81. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo III' with the instruction '(molto sostenuto)' and a quarter note equal to 48. The key signature has one flat (B-flat). The piano part consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The vocal line is in a single staff with a soprano clef. The piano accompaniment includes triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics range from 'ppp' (pianissimo) to 'mfz' (mezzo-forte zingando). Articulations include accents and slurs. The score includes performance instructions like 'ben marcato', 'molto leggero', and 'simile'. There are also markings for 'm.d.' (mezzo-dolce) and 'm.s.' (mezzo-sostenuto). The piece concludes with a 'u.c.' (fine) marking.

Пример № 4

Tempo IV
(*tempo commodo*)
♩ 60

36

poco rit. - - - - - *a Tempo (IV)* ♩ 60 *poco rit.* - - - - -

m.d.
p
mf
8^{va}
u.c.

m.s.
mpz
mpz
mpz
8^{va}
u.c.

Detailed description: This musical score is for Example 4, starting at measure 36. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo IV' with the instruction '(tempo commodo)' and a quarter note equal to 60. The key signature has one flat (B-flat). The piano part consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The vocal line is in a single staff with a soprano clef. The piano accompaniment includes triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics range from 'p' (piano) to 'mfz' (mezzo-forte zingando). The score includes tempo changes: 'poco rit.' (ritardando) and 'a Tempo (IV)'. There are also markings for 'm.d.' (mezzo-dolce) and 'm.s.' (mezzo-sostenuto). The piece concludes with a 'u.c.' (fine) marking.



Возвращение к подлинным ценностям

В случившемся ранее локдауне отечественной и зарубежной концертной жизни, помимо масштабных негативных последствий, можно найти и ростки позитивных перемен, важность которых в той или иной степени может раскрыться лишь в будущем. Одна из подобных значимых тенденций, пока лишь намечающаяся — это своеобразное переосмысление ценностей, возврат к подлинному и истинному, отказ от всего наносного, суетного и преходящего. После нескольких

месяцев в изоляции любители, изголодавшиеся по живому звучанию музыки, начинают с новых позиций осознавать вечные, краеугольные ценности искусства.

В этих условиях особую значимость и востребованность приобретают исполнители, системно возделывающие свой интерпретаторский «сад» и отвергающие тем самым требования пустой и изменчивой моды. Такие пианисты на протяжении многих лет скрупулезно работают в избранной нише, достигая в ней профессиональных высот. Среди

отечественных музыкантов одно из ведущих мест в этом ряду принадлежит **Екатерине Державиной**. В ее творчестве можно вычленировать три ведущих сферы — это наследие Баха, Гайдна и Метнера (безусловно, репертуар исполнительницы значительно шире названных имен). Творчество трех этих мастеров Державина исследует и преподносит публике с исключительной глубиной и полнотой. Так, среди достижений пианистки — полная антология клавирного творчества Гайдна: уже осуществлены записи всех сонат,



вариаций и пьес австрийского композитора. На очереди — выход диска с фортепианной версией «Семи слов Спасителя на кресте». Именно исполнение данного сочинения и стало главным событием сольного концерта Екатерины Державиной (13 сентября 2020, Рахманиновский зал Московской консерватории).

История создания этого масштабного сочинения Гайдна достаточно интересна. Оно было заказано епископом испанского города Кадиса для исполнения на литургии в Страстную пятницу. Идея была

необычной — создание семи инструментальных Adagio (обозначены Гайдном как «сонаты»), иллюстрирующих каждое из семи слов Христа. Исполнение предполагалось в торжественной и величественной обстановке: интерьер церкви задрапирован черной тканью, двери замкнуты, и лишь один светильник освещает алтарь. Епископ, огласив первое слово Христа, произносил краткую проповедь, после которой звучало Adagio композитора, и так — семь раз, по числу слов. Также Гайдн добавил к этому

медленное вступление (интродукцию) и стремительный финал, изображающий землетрясение, произошедшее в момент окончания земной жизни Христа.

Композитор столкнулся со сложной творческой задачей: семь проприальных Adagio должны были не только способствовать возникновению особого, погруженного и медитативного состояния у прихожан церкви, но и в какой-то степени фокусировать их внимание и мысли на словах священника. Гений Гайдна решил ее в полной мере: «Семи слов Спасителя на кресте» при жизни композитора считались одним из его лучших сочинений (наряду, к примеру, с ораторией «Сотворение мира»). Произведение неоднократно переиздавалось, вышло в переложении как для струнного квартета, так и для фортепиано (оба, по всей видимости, не авторские — но просмотрены и одобрены Гайдном). Фортепианное переложение и было представлено на концерте.

Открывался вечер, однако, не этим сочинением, а Сонатой Гайдна C-dur Hob. XVI:35, одной из наиболее репертуарных. Изначально программа планировалась пианисткой как сочетание сонат в первом отделении и «Семи слов Спасителя» во втором, но по причине действующих ограничений концерт необходимо было провести без антракта, и Екатерина Державина представила лишь одну сонату, начав с нее свое выступление. Стилизовое и звуковое мастерство исполнительницы неоднократно получало высокие оценки критики, к которым нельзя не присоединиться. Подчеркнем важное исполнительское качество Державиной: она свободно владеет приемами игры на исторических инструментах, и это парадоксальным образом приводит к своеобразному расширению звуковых границ при игре на современном рояле. Так, пианистка

с достаточной свободой использует протяженную педаль, подчеркнуто резкие «опорные» акценты, но при этом подобные приемы органично вплетаются в исторически обоснованную концепцию интерпретации, находя в ней свои корневые точки. Не менее важным представляется тактичное и деликатное отношение Державиной к варьированию в репризах. Не секрет, что часто у пианистов, не владеющих историческим контекстом, за активными и, возможно, несколько навязчивыми изменениями текста при повторах скрывается отсутствие вкуса, стремление спрятать за оригинальностью собственную банальность.

Данная соната Гайдна, на мой взгляд, мыслится исполнительницей как контрастная по отношению к основной сочинению программы, как своеобразное вступление, демонстрирующее привычный для широкой публики образ солнечного, легкого и «комфортного» Гайдна. «Семь слов Спасителя на кресте», в свою очередь, должны были показать клавирного Гайдна как философа, трагика, углубленного в сферу высоких эмоциональных переживаний. В рамках такой концепции соната прозвучала убедительно, но возможен был и другой путь — предварить «Семь слов» не контрастным музыкальным образом, а сочинением, близким по смысловому полю. Здесь вспоминается *Andante* с вариациями *f-moll Hob. XVII № 6*, которое, на наш взгляд, было бы не менее убедительным предварением главного произведения вечера и в определенном смысле более подготовило бы публику к нему.

Исполнение фортепианной версии «Семь слов Спасителя на кресте» в программе сольного концерта является своеобразным вызовом не только привычным стандартам, но и самому себе. Семь сосредоточенных, внешне статичных,

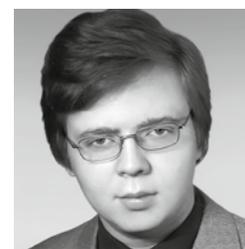
но наполненных внутренней экспрессией *Adagio* предъявляют поистине трансцендентные требования к исполнителю, к его выдержке, концентрации, умению наполнять сложную форму насыщенным содержанием. На наш взгляд, пианистке удалось найти верное направление: она сосредоточила свое внимание на детальном осмыслении каждой интонации, внутреннем наполнении аскетичных и весомых музыкальных фраз этого сочинения. Безусловно, богатый опыт работы Екатерины Державиной с барочной музыкой сыграл здесь свою роль.

Исполнительница выстраивала необходимый баланс между оркестровой природой этого сочинения и сугубо клавирными тембровыми красками: в наиболее проникновенных моментах в высоком регистре тонкость оттенков *riano* поистине завораживала. Интересно в этом аспекте сравнить ее трактовку с записью Алексея Любимова, вышедшей в свет в 2013 году с использованием тангентенфлюгеля. В отличие от Державиной, Любимов в большей степени концентрируется на сугубо клавирных характеристиках тембра и интонаций (возможно, играет роль и фактор уникальности самого инструмента — предшественника хаммерклавира), но обе интерпретации в этом аспекте — убедительны, ярко показывая тем самым неисчерпаемость трактовок произведений венского классического стиля.

Еще одной важной составляющей трактовки Державиной было воплощение в ее игре ощущения особого религиозного состояния — своеобразной внешней отрешенности, сопровождающейся напряженным и сосредоточенным переживанием эмпатии, переходящей в катарсис. Здесь вспоминаются слова Андрея Хитрука из его рецензии, посвященной интерпретации пианисткой Шуберта: «*В ее игре все состояния устойчивы и длительны,*

спокойное отделено от возбужденного, мягкое от жесткого — все существует как бы в отдельности и в то же время вместе, как в некоей космической картине». Эти слова вполне можно применить и к исполнению Екатериной Державиной сочинения Гайдна.

После прослушивания в концерте сочинений, подобных «Семь словам Спасителя на кресте», неизбежно возникает двойственное ощущение. Очищающее чувство катарсиса через искусство прошлого сопровождается тревожными мыслями о духовных интенциях настоящего. В состоянии ли мы, живущие в брэнном и суетном времени, с должным вниманием и в возвышенной сосредоточенности внимать *Adagio* Гайдна? Не является ли это произведение лишь звучащим укором из прошлого нам, утратившим подлинное духовное благочестие и благородство чувств? Подлинно ли актуальна такая музыка для наших современников, или же в XXI веке, в значительной степени лишенном способности восприятия красоты, это сочинение Гайдна не найдет себе подобающего места? На эти вопросы нет и не может быть однозначного ответа. Но такие концерты дают нам надежду, а это уже немало. ■



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

**Георгис ОСОКИНС:
«Вся музыка современна,
если она по-настоящему вечна»**



Георгис Осокинс был одним из явных фаворитов на XVII Международном конкурсе пианистов имени Фредерика Шопена. Пресс-наблюдатели называли 19-летнего музыканта «исключительным и непредсказуемым». Однако членами жюри его выступления оценивались неоднозначно, и Осокинс получил лишь диплом. Тем не менее, еще до конкурсного финала последовали престижные предложения: клавирабенд на международном фестивале «Шопен и его Европа» в Варшаве, турне по Японии, множество других ангажементов на трех континентах. Позже — сценические дебюты на Рурском клавирном фестивале и фестивале «International Piano Series» в Берне, выступления в знаменитых гамбургских филармонических залах Laeiszhalle, Elbphilharmonie, где Осокинс солировал в Первом концерте Шостаковича в ансамблевом партнерстве с Сергеем Накаряковым.



Владимир ЧИНАЕВ

В 2018 году британская фирма грамзаписи «Piano Classics» выпустила премьерный CD Осокинса с последними шопеновскими сочинениями. Диск получил восторженные отзывы критики. В частности, на сайте «Leidenschaft fuer Musik» читаем: «Дебютный альбом Осокинса оказался одним из самых личных, полноценных и захватывающих релизов музыки Шопена за последний год». В 2019 году на том же лейбле выходит следующий альбом, посвященный творчеству Рахманинова. Матиас Корнеманн в связи с интерпретацией Вариаций на тему Шопена отмечал: «В интерпретации музыки Рахманинова это выдающийся талант. Под руками Осокинса полнота строения произведения кажется легкодостижимой и убедительной. Без излишней фактурной жирности и педальной чрезмерности он элегантно обрамляет плотную текстуру рахманиновского опуса» («FonoForum Magazine»). По характеристике обозревателя журнала «Pizzicato» Реми Франка, «Осокинс сильно отличается от лучших исполнителей, будь это Ашкенази или Трифонов. Он более эмоционален, глубже проникает в мир Рахманинова и очень точно отображает типично русское чувство меланхолии без единого намека на сладость». «Его интерпретации Шопена были сенсационными» — пишет обозреватель австрийской газеты «Oberösterreichische Nachrichten» во время гастролей Осокинса в 2020 году. Говоря об особом качестве многомерного звука, обостренном чувстве ритма в шопеновских прочтениях, критик отмечает: «Изысканная звуковая архитектура, словно рождающаяся в момент исполнения». Парижский комментатор «France Musique» об артистизме Осокинса: «Утонченный, с безупречной техникой и музыкальными идеями ... превосходная игра на фортепиано».

Творческую биографию 25-летнего пианиста сегодня вполне можно расценивать как на редкость удачливую. С 2018 года Георгис Осокинс активно сотрудничает с Гидоном Кремером. Вместе с Люка Дебаргом Осокинс объявлен первым постоянным приглашенным солистом оркестра «Kremerata Baltica» — случай уникальный за всю историю существования балтийского музыкального коллектива. Повезло Осокинсу и с профессиональными наставниками. Ранние годы учения прошли под эгидой отца, выпускника Московской консерватории, замечательного музыканта, ныне профессора Латвийской консерватории. Затем — поступление в Джульярдскую музыкальную школу к Сергею Бабаяну, а по возвращении в Европу обучение у немецкого профессора Георга Фридриха Шенка; консультировался у Андраша Шиффа, Михаила Воскресенского, Дмитрия Башкирова, Олега Майзенберга. Среди первых артистических побед Георгиса Осокинса высшие награды на международных конкурсах имени Александра Скрябина в Париже (2009), молодых пианистов имени Фредерика Шопена в Москве (2014); в 2018 году — первая премия на Манхэттенском международном музыкальном конкурсе (Нью-Йорк)...

Но что однако за фасадом ученических везений, конкурсных побед и высоких мнений интернациональной прессы? В нашем диалоге творческий облик Георгиса Осокинса — пианиста, мыслителя, новатора в своем деле — предстает в ином свете.

— Георгис, что вы думаете о современных процессах в исполнительском искусстве?

— Думаю, мы живем в эпоху неоромантизма. Две мировые войны дали картину нового человека XX века: невзирая на последствия, он готов был пожирать себе подобных миллионами, поэтому личностные переживания, субъективные интерпретации и маниакальная сосредоточенность на персоне артиста, столь свойственные исполнительскому «цеху» начала прошлого века, были утрачены и во второй половине XX века расценивались как императив дурного тона, как реакция на «истинную» природу человека — животного и тотального разрушителя. Но прошло и послевоенное время, в сфере искусства произошло множество тектонических сдвигов, и сейчас мы находимся в той ситуации, когда исполнитель как сильная индивидуальная художественная личность опять становится ценной величиной. В этом смысле Мориц Розенталь или Рауль Кочальский уже не кажутся буффонадными выскочками, в то время как акции Святослава Рихтера уже не столь «обезволивают».

— Существует ли сегодня «мейнстрим» в исполнительской культуре? Каким критериями вы бы определили «генеральную линию» сегодняшнего исполнительства? Есть ли она вообще?

— Довольно сложно вычлениить некие критерии, так как искусство непрерывно меняется. Однако я бы отметил два, условно говоря, «генеральных» направления, которые могут как конфликтовать между собой, так и сосуществовать. Объективизированная манера интерпретации по-прежнему составляет достаточно большой пласт. Есть много музыкантов, трактующих, пожалуй, слишком буквально известную фразу Баха о том, что «надо лишь прикоснуться к правильной клавише в правильное время», и вот тогда-то наступит счастье. С другой стороны, существует плеяда достойнейших художников, строящих свои интерпретации на высокой температуре эмоциональности, порой поглощающей всю суть произведения, превращая все в некий акт «переживания», а иногда и эго-демонстративности. Меня же куда более привлекают музыканты, которых вдохновляет свобода от традиционных решений, непредсказуемость, яркий набор индивидуализированных средств музыкальной выразительности и бесконечный поиск.

— То есть те музыканты, которые не вписываются в общепринятые нормы? Имею в виду неординарность артистических концепций, начиная от рискованной смелости в составлении концертных программ вплоть до оригинальных исполнительских выразительных средств. Но много ли

© Janis Romanovskis





таких артистов на фоне крупнотиражных представителей пианистического мейнстрима?

— Их можно пересчитать по пальцам одной руки. При всей конвенциональности жанра классической музыки, такие художники, на мой взгляд, являются борцами с конъюнктурой сегодняшнего дня как с точки зрения вектора искусства в целом, так и в качестве некоего противостояния удушающему коммерциализму. Эти художники не занимаются чеканкой «продуктов» и продажей харизмы, а ищут правду; они генерируют новые идеи, активно или пассивно протестуют против стремительного обесценивания истинной магии концертного диалога с публикой и с «неизведанным». Это может выкристаллизовываться в кажущихся на первый взгляд экстремальных трактовках общеизвестных произведений, в составлении и подаче своей концепции высказывания.

« Меня привлекают музыканты, которых вдохновляет непредсказуемость, свобода от традиционных решений, яркий набор индивидуализированных средств выразительности и бесконечный поиск. »

— **Кого среди музыкантов такого типа вы назвали бы в первую очередь? Ведь «академисты» и «новаторы», наверное, существовали в исполнительстве всегда; именно здесь лежат точки отсчета развития и/или регресса исполнительской культуры. Я не прав?**

— Да, действительно выдающиеся художники были как среди академистов, так и среди новаторов. Я думаю, эти два «клуба» друг другу помогают в освоении территории искусства, подобно существованию частицы и анти-частицы. Если вникнуть в проблему поглубже, то защита сакральности текста и его определенного прочтения как грань исполнительства всегда несколько противоречит новаторскому пути, для которого нотный текст является лишь звеном в достижении цели своей деятельности. Однако стоит заметить, что эта «деятельность» бывает как подлинной, так и фальшивой.

Здесь мне интересен вопрос об аутентичном и традиционном исполнительстве. При всем уважении к искренности стремлений аутентиков, для меня достаточно сомнительна сама идея «аутентичной» игры через призму изучения манускриптов, исторических инструментов, даже одежд времен композитора, запахов той эпохи

и так далее. Сыграть максимально близко к сохранившимся записям учеников Шопена или Листа, «реанимируя» максимальное количество известных и неизвестных фактов эпохи композитора, есть не что иное, как просто музейная реконструкция изображения того, чего нет. Истинные же цели искусства, на мой взгляд, совершенно в другом. Безусловно, собрать максимальное количество информации и сведений о предмете интерпретации является важным условием, но основная цель интерпретации заключается в достижении экзистенции произведения и его глубинном воздействии на людей.

— Есть ли что-либо радикально новое в тенденциях 2000-х?

— Мне кажется, современный слушатель научается легче распознавать фальшь и чувствует большую потребность к серьезному, а не поверхностному искусству. Внимание к человеку-творцу как к точке отсчета существенно выросло по сравнению с предшествующим полувекровым периодом. На это повлияли разные факторы, в том числе реакция на личностно нивелирующие Интернет-революцию и глобализацию, но самое главное — осознание того, что артистическая свобода есть нечто незаменимое и архиважное. В связи с этим в исполнительстве возросла роль интуиции и (пусть это не покажется парадоксальным) своеобразной эстетики тишины, возникшей в искусстве композиции уже десятки лет назад.

— **Согласен, что эстетика тишины во второй половине XX века приобретает особый статус, например, в сочинениях Джона Кейджа, Мортон Фелдмана, в принципиально другой стилистике — у Арво Пярта, Гии Канчели, Валентина Сильвестрова. Но, видимо, под интуицией и волей к тишине вы подразумеваете нечто иное. Кого вы имеете в виду в композиторском творчестве? Карлхайнца Штокхаузена, обратившегося в 60-е годы прошлого века к так называемой «интуитивной музыке» в своих сочинениях «Stimmung», «Из семи дней»? Алеаторику Пьера Булеза, основанную на интуитивном прочтении «свободного» нотного текста, например, в его Третьей фортепианной сонате?**

— Поясню. Я не апеллирую к музыкально-композиторской терминологии или к конкретным «интуитивным» сочинениям эпохи, а лишь хочу подчеркнуть, что многие флагманы искусства композиции второй половины XX века симптоматично отошли от, условно говоря, «шума», передозировки количества звуков на квадратный сантиметр партитуры, найдя себя в эстетике тихого, интимного; их партитуры просты, в них мало

С Гидоном Кремером. Локенхауз, 2020.
© Madara Petersone



нот. В данном контексте эстетика тишины и интуиция, противопоставленная меркантильному рациональному расчету, — для меня нечто целое, взаимосвязанное, где одно продолжается в другом. На мой взгляд, современное исполнительское искусство по аналогии с композиторским творчеством все более акцентирует слушательское внимание на длительных паузах, филировании звука, его затухании, причем более замедленное течение музыкального времени, что порой действительно связано с предпочтением медленных темпов, как раз и способствуют созданию особых атмосферных сочленений музыкального целого. В этом я вижу альтернативу громогласности, животному хаосу виртуозности, сценической эффектности. Во всяком случае, творческие интенции композиторов и исполнителей здесь схожи.

— Следовательно, речь идет о поиске перемен и подлинной артистической убежденности в этом поиске? Кто, по вашему мнению, среди современных исполнителей является здесь «флагманом»?

— Такие мастера, как Михаил Плетнев, Григорий Соколов, Валерий Афанасьев, с первых же секунд своей игрой обесценивают многочисленную шелуху, столь активно гальванизирующую на просторах современного мира классической музыки. Однажды мне удалось поиграть и вдохновенно разделить время общения с Афанасьевым, что, наверное, оставило какой-то след на моем восприятии пианизма, уж очень запоминающейся была наша встреча. Эти пианисты являются подлинными художниками, ищущими истину и ради достижения наивысшей цели своей деятельности не идущие на компромиссы. Они — одновременно поэты и философы. В моей системе восприятия они являются трагиками, и, мне кажется, это отчасти коррелирует с Zeitgeist'ом современного исполнительского искусства.

— Все чаще на афишах можно увидеть ваше имя рядом с Гидоном Кремером, его оркестром «Кремерата». Вот ведь еще один повод для артистического вдохновения, не так ли? Знаю,

насколько Кремер взыскателен в выборе партнеров. Как состоялся ваш творческий союз?

— За последние три года мне посчастливилось достаточно часто делить концертные партитуры с Гидоном Кремером, которого я считаю одним из своих музыкальных героев, единомышленников и учителей. Он бесспорно является источником необъяснимого волшебства, маяком в темных морях современной сцены со все более и более сгущающимся туманом коммерции. Я всегда испытывал трепет к нему как к большому художнику. В первую очередь, меня восхищает его неконформизм, не говоря уже о глубине мысли, многогранности звука и мастерстве, которое производит сильнейшее впечатление своей неуловимостью. Встретить такого музыканта и партнера по камерной музыке на своем пути — редчайшая удача и, подозреваю, мне пока сложно полностью ее осознать.

Три года назад я исполнял фа-минорный концерт Шопена с «Кремератой», и, видимо, тогда Гидон как-то меня заметил. С тех пор мы много играли вместе в разных уголках земного шара: репертуар для скрипки и фортепиано, трио с прекраснейшей и чуткой виолончелисткой Гиедре Дирванаскайте и многообразные программы с его оркестром. На столетии Зальцбургского фестиваля мы должны были исполнить последнюю Сонату Вайнберга, а также Трио Шопена и Второе «Элегическое трио» Рахманинова, но несмолкающая пандемия внесла свои «коррективы». Этим летом в Австрии играли Квintет Шнитке и редко исполняемую Третью сонату Шумана, которая нам очень понравилась. В сентябре — концерты с тем же Шуманом, сонатой Моцарта, с переложением Тройного концерта Бетховена для трио (версия Карла Рейнеке) и его сочинениями для скрипки и фортепиано. Осенью выходит наш первый совместный диск с двумя масштабными трио Бетховена и Шопена. Самое для меня поучительное — общение с Кремером на сцене и совместный поиск, ведь этот опыт совершенно бесценен.

Гидон Кремер — концептуалист, поэтому программа каждого концерта составляется осознанно и «шлифуется» от концерта к концерту. Так было с недавним сложно-жанровым проектом при кураторстве Кирилла Серебренникова, посвященным 100-летию Вайнберга, так было и с концертом в «Зарядье», где прозвучали сочинения Шуберта и Сильвестрова.

— Я был на этом московском концерте. Интереснейшая программа! Вам с Кремером удалось создать удивительную ауру взаимопроникновений: мир Шуберта продолжался в сонорном мире нашего современника, и границы между мирами романтика и неоромантика словно

отсутствовали. Это была осознанная концепция построения программы?

— Идея и концепция этого концерта полностью принадлежали Гидону Кремеру, так что мне сложно углубляться в этот вопрос. Ограничусь личным ощущением. «Встреча» Шуберта с Сильвестровым опирается на особое родство двух мастеров разных эпох: их сближает внимание к камерной интимности и избегание пафоса. Вот, кстати, замечательный пример той самой альтернативы сценической громогласности, о которой мы говорили ранее.

« Жертвенность ради открытия. Я скорее пойду на риск, нежели на компромисс, несмотря на опасное и порой деструктивное поле данной затеи. »

— Согласны ли вы, что нахождение актуального, как вы говорите, «экзистенциального» и зачастую нового смысла в музыке хорошо знакомой — в известном смысле рискованная задача. Или артистический риск вы понимаете иначе. Что такое вообще «риск» для вас?

— Жертвенность ради открытия. Я скорее пойду на риск, нежели на компромисс, несмотря на опасное и порой деструктивное поле данной затеи. Риск всегда вступает в конфликт с перфекционизмом; мне же важнее красота, которая недостижима без должного мужества и художественной отваги. К примеру, поэт не боится обнажить свое сердце, показаться слабым или воспевать ужас существования, ведь только в таких случаях красота становится вечной.

— Благородная позиция. Но ведь кроме «вечных ценностей» существует и «ценности» преходящие. Как вы расцениваете конкурсаманию? Не актуальны ли сегодня какие-то иные пути к концертной сцене?

— Я никогда не участвовал в большом количестве конкурсов в стиле «галопом по Европам». Меня интересуют лишь пара-тройка конкурсов, имеющих внушительную историю. К тому же, участвуя в конкурсах, надо заниматься исполнительским искусством, а не набиранием очков и симпатий от членов жюри. Таковы мое искреннее убеждение и артистическая установка. Я играю на конкурсах, как на фестивалях, и надеюсь, что подобный пример сподвигнет хоть небольшое количество моих «коллег по цеху» творить и рисковать, а не заниматься скачками и предавать себя.

— Парадокс в том, что диплом на варшавском конкурсе имени Шопена на самом деле стал для вас действительной победой. Сужу по тому, что избранная публика предпочитает слушать именно вас, а не пресловутых пианистов-медалистов. С чем вообще сегодня связан «феномен публичного выбора»? Чем он объясним?

— Интересный вопрос. У меня нет точного ответа, ведь эстетика ценностей самой публики зависит от определенных культурологических факторов. В Японии, Америке, Европе или же в России — везде будет своя карта «волеизъявления» публики. Но я искренне верю, что на конкурсах такой величины, как шопеновский, выбор публики редко бывает случайным, и его роль не может не влиять на комфорт решений жюри. Вообще, публика играла большую роль в судьбах многих пианистов на конкурсе Шопена в Варшаве. Так случилось и со мной. Но, возможно, самый ощутимый плюс и особенность этого конкурса состоит в том, что в жюри сидит много действующих концертующих пианистов, которые редко бывают неповоротливо-консервативными. Моя удача, что Марта Аргерих была в жюри. Ее мнение помогло мне осознать свои ошибки и почувствовать уверенность.

— Ваш Шопен. Это «новое открытие», «новое чувствование», возвращение к «хорошо забытому»?

— Своеобразный симбиоз. На меня до сих пор производят сильнейшее впечатление вальсы Шопена в исполнении Рахманинова или мазурки в интерпретации Игнаца Фридмана. А запись фа-минорного Концерта в трактовке Альфреда Корто с Джоном Барбиролли чего стоит! Полагаю, что истоки моего слышания Шопена где-то там. Однако сейчас другое время, произошли колоссальные катаклизмы за эти сто лет, оставившие свой отпечаток и на исполнительском искусстве, поэтому до нас донеслись лишь отголоски той эпохи «большого стиля». Вообще, ностальгия по ушедшему времени, правда, с сумрачным оттенком, мне очень близка как тематически, так и стилистически.

— Ностальгия... Я действительно ее слышу в ваших интерпретациях «Колыбельной», «Баркаролы» в си-минорной сонате или в «Полонезе-фантазии», где у вас найдены столь необычные решения — неожиданные замедления темпов там, где у других, напротив, этакая полетность чувств, или та самая «сумрачность» настроений в «Колыбельной»; ведь не случайно один из французских критиков назвал ее в вашем исполнении «черной Колыбельной», «noire Berceuse». Я бы еще сказал о меланхолии,

которая буквально пронизывает всю концепцию шопеновского диска. Да, в вашей игре, в самой окраске звука часто присутствует ощущение лучезарности, солнечного света, но, если вспомнить, в давние времена меланхолию называли «черным солнцем», «soleil noir». Да и в вашем исполнении *cis-moll'*ного Ноктюрна Чайковского из ор. 19 тоже слышна глубочайшая ностальгическая меланхолия, как бы слившаяся в вашем прочтении воедино с тем самым «сумраком» тембров, безысходностью истаявающих интонаций, ощущаемыми самим автором. Но вот ваши интерпретации Рахманинова. Здесь я услышал еще одну грань артистического мышления, не столь для меня явную в интерпретации Шопена. Как бы вы объяснили вашу концепцию рахманиновской музыки?

— Мне сложно рассуждать о концепции своего прочтения Рахманинова, ведь при любви именно интуиция играет значительную роль. Я безумно люблю Рахманинова. За его «белогвардейскую непоколебимость», за сильнейшее ощущение ностальгии. В своих сочинениях он выразил пронзительную тоску и затененную тишину. В богатейшей рахманиновской музыкальной ткани присутствует невообразимое количество скрытых «кодов», завещанных нам. Не могу не отметить также влияние Рахманинова-пианиста — оно актуально и заразительно по сей день, в отличие от большинства его современников.

«**Ностальгия по ушедшему времени, правда, с сумрачным оттенком, мне очень близка как тематически, так и стилистически.**»

— На недавно вышедшем диске, полностью посвященном музыке Сергея Васильевича, есть ваши транскрипции. С одной стороны, это, вероятно, и есть дань рахманиновскому пианизму — блистательному, искрометному, при этом в высшей степени интеллектуальному; мы ведь знаем знаменитые рахманиновские транскрипции своих и чужих сочинений. Но с другой стороны, ваша концертная транскрипция литургического песнопения «Ныне отпускаеши...» из «Всенощной». Это ведь какую отвагу надо иметь, предполагая, что далеко не все примут уже саму идею концертной транскрипции литургического сочинения. Вот уж поистине риск! Но что все-таки



вас побудило написать транскрипцию именно на этот номер «Всенощной»?

— «Всенощная» Рахманинова — одно из самых моих любимых произведений, особенно в уникальном исполнении хора Свешникова 70-х годов. Оно пронзает до глубины души своей мощью, человечностью, интимной литургической атмосферой и значительностью масштаба. Я увидел некоторую связь с рахманиновскими «Вариациями на тему Шопена», где, на мой взгляд, очевидно присутствие темы рахманиновской религиозности, поэтому и включил «Ныне отпускаеши» в альбом. Кстати, Рахманинов завещал исполнить на своих похоронах именно этот номер из «Всенощной». Эта музыка всегда где-то наверху, в небесах, в ней нет ничего земного. Это дорога, которую уже не видно. Вообще, работая над записью этого диска, я ярко ощущал образ *nebbia* — венецианского тумана, о котором в свое время говорил Иосиф Бродский. Этот образ влечет за собой много ассоциаций, и в итоге возникает довольно сложное чувство слияния неба, воды и земли, образующее природный

сумрачный одинокий лабиринт, из которого невозможно выбраться.

— Насколько я знаю, это ваш третий сольный диск. Вы не избираете выигрышный путь, что делают многие молодые пианисты: эффектно представить на одном диске свою пианистическую манеру в сочинениях разных авторов и эпох. Вместе с тем в двух шопеновских CD, как и рахманиновском, явно ощутима логика последования треков, и я слышу определенную концепционную выстроенность замысла. Это верно?

— Что касается концепций своих альбомов, мне всегда более интересен монографический принцип — сфокусировать внимание на одном композиторе. Я не хамелеон, мне сложно быстро переключаться с одной «планеты» на другую. Если бы я был кинорежиссером, вполне могу себе представить, как снимал бы очень разные кинокартины исключительно редко, но вкладывал бы сразу весь интеллектуальный и духовный «ресурс» на создание одного новоявленного «мира».



— **К каким композиторам вы тяготеете в последнее время: к классикам, романтикам, к нашим современникам?**

— Благодаря Гидону Кремеру, я полюбил и открыл для себя Мечислава Вайнберга, часто принижаемого сравнением с его великим ментором и близким другом Шостаковичем. Однако музыка Вайнберга имеет совершенно иной «логос». Очень советую послушать его 21-ю симфонию, посвященную жертвам варшавского гетто, — эта музыка потрясает силой своего высказывания и равнодушием к человеческим судьбам.

Это также Арво Пярт, к которому всегда прикасаешься, как к чуду. Как ни странно, в свое время именно музыка Пярта помогла мне в работе над интерпретациями Шопена — вокальный микроклимат эстонского композитора подсказал мне верную тропинку.

Конечно, Шопен и Рахманинов рядом со мной и по сей день, ведь в них так много загадок и красоты, от которых невозможно устать. В стихии их музыки я чувствую себя наиболее органично.

Помимо Шопена, Рахманинова и Пярта в данный момент я углублен в творчество Баха, Бузони и Скрябина. Интересно, что и в ансамблевых программах с Гидоном Кремером, планируемых на следующий год, тоже фигурируют сочинения Баха и монументальная Вторая соната Бузони.

— Пярт и Шопен... Что может быть между ними общего? Например, между фортепианными и ансамблевыми пьесами «Для Алины», «Зеркало в зеркале» и Ноктюрнами Шопена, или — между инструментальным сочинением «Fratres» и, скажем, шопеновскими балладами? Или, наконец, между поздними хоровыми сочинениями Пярта и, например, фортепианными *rag excellence* шопеновскими концертами. Можете ли вы рассказать об этой самой магической тропинке, ведущей от Пярта к Шопену?

— Мне кажется, что Пярт так же, как и Шопен, слышит музыку гораздо многограннее, чем позволяет инструмент или даже человеческий голос. Благодаря своей чувствительности к вокальному миру и к сонорике в целом, он «видит за гранью» возможного. Поэтому его композиции столь чудесны и загадочны. Как и у Шопена, в музыке Пярта есть поэзия архитектуры вибраций и какая-то космическая чистота, в которой через вереницу обертонов рождается нечто неуловимое, волшебное, хрупкое, но в то же время вечное. К тому же, играя музыку этих композиторов, исполнитель всегда «гол» на сцене — о нем всегда все становится ясно с первых же нот.

«**Нотный текст сам по себе не является экзистенцией произведе-**

дения, это лишь его некий изначальный смысл, закон, ядро, отталкиваясь от которых, мы стремимся постичь — пусть даже на мгновение — нечто необъяснимое, именно вечное. »

— Считаете ли вы, что обращение к классикам это всегда поиск новых смыслов в хорошо знакомом? Должна ли интерпретация отражать нашу современность или для музыканта-мыслителя это благородный и желанный уход от современности? В самом ли деле «жизнь коротка, искусствоечно»?

— Я убежден, что искусствоечно. Это неотъемлемая часть человеческого бытия, при том что человеческое существование переживает периоды расцвета, смут, внезапного обилия нового и разрушительного отказа от старого... Вся музыка современна, если она по-настоящему вечна. Основное испытание для исполнителя кроется в зоне, когда мы пытаемся оживить и придать новый смысл старому тексту. Ведь нотный текст сам по себе не является экзистенцией произведения, это лишь его некий изначальный смысл, закон, ядро, отталкиваясь от которых, мы стремимся постичь — пусть даже на мгновение — нечто необъяснимое, именно вечное. ■



Новая планета в транскрипторской галактике

Фортепианные транскрипции Всеволода Петровича Задерацкого (1891–1953) — выдающегося отечественного композитора, пианиста и литератора — заметное явление в истории транскрипторского искусства XX века. Как и почти все его творческое наследие, обработки замечательного музыканта — человека необычайно трудной судьбы — долгие десятилетия были неизвестны. Только в наши дни, спустя 70 лет после их создания, они начинают возвращаться к нам...

К созданию большинства своих транскрипторских работ Задерацкий обратился в 1950 году, когда ему было без малого 60 лет и когда он был уже зрелым мастером — крупнейшим композитором, сочинившим множество первоклассных произведений (прежде всего, фортепианных), и блистательным пианистом, с успехом выступавшим в концертах в качестве солиста и аккомпаниатора. (Не будем забывать, что первые транскрипторские опыты музыканта относятся еще к 1930 году.) Неудивительно поэтому, что все его обработки выполнены на высочайшем профессиональном уровне и отличаются незаурядными художественными и пианистическими достоинствами.

Универсальный музыкантский талант автора проявился в том, что выполненные им транскрипции созданы в разных манерах, стилях, масштабах: здесь и монументальная виртуознейшая фреска (переложение оркестрового «Испанского каприччио» Римского-Корсакова), и небольшая лирическая пьеса (обработка романса Чайковского «Страшная минута»), здесь и транскрипция произведения целиком с сохранением его формы (например, Скрипичная соната Хандошкина), и транскрипция по типу попури, фантазии, парафразы («Сорочинская ярмарка» Мусоргского), здесь и достаточно строгая обработка («Венецианская ночь» Глинки), и обработка весьма свободная («Попутная песнь» Глинки в урбанистической «перековке» — своего рода русский «Пасифик-231»). Здесь и полноформатные обработки для основной части концертной программы, и обработки, скорее предназначенные для исполнения «на бис»...

«**В**изитной карточкой» Задерацкого-транскриптора можно считать ослепительную по яркости и весьма сложную технически **Концертную обработку для фортепиано «Испанского каприччио» Римско-го-Корсакова**. Здесь автор транскрипции замечательно претворяет и развивает листовские пианистические традиции — стиль *al fresco* и принцип «колористического обогащения» фортепианного звучания. Он мастерски использует весь арсенал виртуозного пианизма последних десятилетий XIX—первых десятилетий XX века.

С одной стороны (особенно в обрисовке «массовых сцен»), это широчайший охват регистров, мощнейшие аккордовые напластования *martellato*, пронзительные октавные пассажи и бушующие арпеджио через всю клавиатуру, скачки, *glissando*, помеченные соответствующими ремарками (*feroce*, *strepitoso*, *marcato*, *marcatissimo*, *con forza*, *brillante*). С другой, это изящные по характеру фрагменты, в которых превалирует использование мелкой техники — разного рода форшлагов, трелей, двойных нот (терций, секст), «обволакивающих» пассажей и т.д. Особую группу изысканных, филигранно отточенных, коротких фигураций (гаммо- и арпеджиоподобных) образуют имитации гитарных звучаний и воспроизведение на рояле стремительного перебора струн — мельчайшие отыгрыши в высоком регистре на фоне выдержанных нот мелодии. Автор обработки подчеркивает их характер с помощью ремарок *cristallino*, *leggero*, *veloce brillante*. Впрочем, нередко такие вставки из легких и воздушных превращаются в сочные и по-испански пыльные, что транскриптор поясняет ремаркой *con calore*.

В. П. Задерацкий необычайно тонко ощущает красочные возможности фортепиано в передаче тембров оркестровых инструментов, к чему его побуждает и оркестровая партитура. Не случайны поэтому исполнительские указания *quasi timpani*, *quasi tromboni*, *quasi corni*, *quasi tamburo*, *quasi guitare*, *pizzicato*. Оркестровые эффекты, искусно переданные на рояле, иногда просто ошеломляют: в переходе *attacca* к пятой части сюиты как будто слышатся звуки из другой сюиты — «Шехерезада», когда корабль Синдбада приближается к скалам, но здесь в кульминации вместо «погружения в морскую бездну» происходит «прорыв» в заключительное празднично звучащее *Fandango asturiano*, которое Б. В. Асафьев определял как «*страстный огненный пляс, разразившийся подобно ливню и брызжащий ослепительными лучами*»...

«Испанское каприччио» в своем оркестровом оригинале неизменно вызывало восторженные отклики. Асафьев характеризовал это произведение как «звукоспись ослепительной чистоты тонов», как «звучковой фейерверк, блеск и роскошь которого увлекают и захватывают». По мнению Н. Ф. Финдейзена, сочинение Римского-Корсакова — великолепное дополнение к «Арагонской хоте» Глинки, в котором восхищают «изумительная яркость, колорит и изящество». Один из современников автора «Садко» назвал его «Испанское каприччио» «настоящим чудом по увлекательности и изобретательности и по инструментовке».

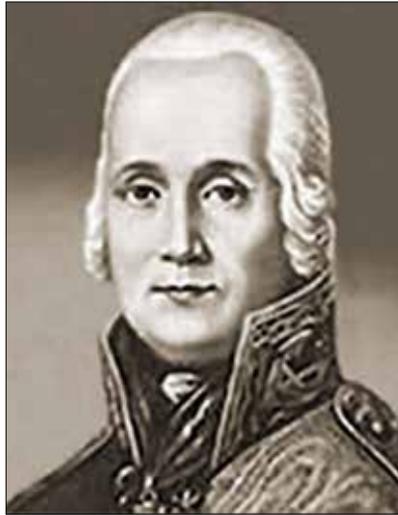
Эти слова восхищения можно в полной мере отнести и к данной фортепианной транскрипции В. П. Задерацкого. Причем его обработка нисколько не звучит как переложение, а воспринимается как абсолютно самостоятельное фортепианное сочинение! В этом можно было убедиться на вечере

«Новая планета в транскрипторской галактике», посвященном показу обработок Задерацкого (Москва, декабрь 2012 года, V Фестиваль «Фортепианные транскрипции: история и современность»). Тогда «Испанское каприччио» прозвучало в феерическом, буквально обжигающем исполнении Юрия Фаворина.

Невольно вспоминается эпизод творческой размолвки между Чайковским и молодым Рахманиновым. Так, говоря в 1891 году о неудачном опыте переложения последним «Спящей красавицы» для фортепиано в 4 руки, автор балета отмечал «ужасные недостатки», главный из которых состоял в следующем: «*Отсутствие смелости, мастерства, инициативы, слишком рабское подчинение авторитету композитора, вследствие чего нет силы и блеска... Не достаёт именно смелости, инициативы, творчества!!!*». Рахманинов с феноменальным блеском воплотил пожелания Чайковского в транскрипциях, ставших классикой жанра. Но здесь Чайковский формулирует все необходимое создателю концертных обработок. Эти качества замечательно проявил в своих транскрипциях В. П. Задерацкий, что, несомненно, обеспечит долгую и счастливую жизнь его возрожденным ныне шедеврам.

Одна из значительных транскрипторских работ В. П. Задерацкого, — **Концертная обработка для фортепиано Сонаты для скрипки соло № 1 g-moll И. Е. Хандошкина**. Это весьма интересный и творчески своеобразный опыт соединения разного рода стилевых явлений.

Сам Хандошкин (1747–1804), творивший на рубеже эпох барокко и классицизма, пользовался различными стилевыми приемами своего времени, в чем-то провоцируя широту стиливого подхода к интерпретации его произведений.



Провоцировала определенные стиливые изменения и специфическая задача, стоявшая перед транскриптором, — «переплавить» скрипичный оригинал в произведение для фортепиано.

Разумеется, В. П. Задерацкий в совершенстве владел композиторскими и пианистическими стилями всех эпох, но тяготел в большинстве своих транскрипций к полнокровной романтической манере в духе Листа (ярчайший пример тому — упомянутое выше «Испанское каприччио»). Однако соотноситься с произведением Хандошкина, сочиненным в 1781 году, только с задачей переинтонировать его в «романтическом» ключе транскриптор посчитал односторонним решением. Впрочем, «романтизация» музыки барокко и венского классицизма (то есть приближение ее к музыке композиторов-романтиков) была во второй половине XIX и в первых десятилетиях XX века основным методом обработки оригинала (вспомним, в частности, транскрипции моцартовских клавирных сочинений Грига и Чайковского, баховских — Зилоти, Мак-Доуэла и многих других).

Особая история — обработки сольных скрипичных оригиналов для фортепиано. Уже Шуман

и Мендельсон, почувствовав в сюитах и партитах И. С. Баха недостаточность звучания одной солирующей скрипки, приписали партию сопровождающего фортепиано. Такой же участи подверглись и Каприсы Паганини (в XX веке эту задачу по-своему решил К. Шимановский). Практически одновременно появились и транскрипции скрипичных произведений только для фортепиано; здесь самые известные примеры — фортепианные обработки Шуманом и Листом паганиниевских каприсов, а значительно позднее — обработки сольных скрипичных и виолончельных сюит Баха, выполненные Л. Годовским. Величественным монументом выглядит в этой прочерченной ретроспективе Чакона Баха в транскрипции Ф. Бузони. Вполне вероятно, что именно на нее в немалой степени ориентировался В. П. Задерацкий.

В последнем случае дело не только в аналогичности задачи «перевода» музыки с языка скрипки на язык фортепиано, но в схожести в общем основного содержания данных опусов И. С. Баха и И. Е. Хандошкина — произведений, наполненных трагическим пафосом, величавой скорбью, проникновенной печалью. Напомним,

что, по некоторым сведениям, Первая соната Хандошкина называется «На смерть Мировича» — поручика, казненного в 1764 году за попытку освободить императора Ивана (Иоанна) VI Антоновича. Показательно, что авторское обозначение первой части — *Marcia. Maestoso*. Задерацкий конкретизирует и усиливает значение этой ремарки — *Maestoso. Quasi Marcia funebre*.

Транскриптор с первых же тактов как бы показывает, что он нисколько не пытается имитировать скрипичное звучание, да это было бы и неразумно: максимально точно передать скрипичную фактуру на рояле — значит сильно урезать возможности фортепиано. Наоборот, Задерацкий стремится богатейшими средствами фортепианной выразительности передать смысловую сущность музыки.

Заметим, что еще Шуман, переключая на рояль в начале 1830-х годов скрипичные сочинения Паганини, испытывал значительные затруднения, решая, какому типу обработки отдать предпочтение. Он сделал даже, как известно, две отличающиеся друг от друга редакции своих «Этюд по каприсам Паганини» (ор. 3 и ор. 10). Сравнивая их впоследствии, сам Шуман отмечал, что в первой



редакции он «копировал точно, нота в ноту», во второй же тетради «отказался от педантизма буквальной передачи хотел, чтобы предлагаемые этюды, не утрачивая поэтической идеи, производили впечатление самостоятельных фортепианных произведений, позволяющих забыть скрипичный первоисточник». Проявление последнего подхода немецкий композитор отмечал в обработках Листа, характеризуя их как вполне оригинальные фортепианные сочинения. В. П. Задерацкий следовал в основном по второму из обозначенных Шуманом путей.

В начале транскрипции сонаты как будто звучит оркестр или орган, поддерживая скорбную декламацию *lamento* (органные аллюзии рождают глубокие «шагающие» басы, часто встречающиеся в обработках баховских хоральных прелюдий). Далее никнущим умоляющим интонациям в верхних голосах аккордов жестко «отвечают» повторяющиеся в глубоком басу угрожающие пунктированные интонации (можно представить, что они исполняются на ножной клавиатуре органа или виолончелями и контрабасами). Это противопоставление, намеченное «русским Паганини» (как называли

Хандошкина), значительно усилено транскриптором и становится главенствующим в драматургии произведения. Последовательное проведение принципа противоборства контрастных начал невольно вызывает в памяти медленную часть Четвертого фортепианного концерта Бетховена, представляющую из себя нечто вроде оперной сцены — диалог глюковского Орфея и фурий.

Но если в музыке Хандошкина и Бетховена «фурии» к концу умиротворяются и отступают (кстати сказать, у Бетховена они также даны в пунктирном ритме), то в трактовке Задерацкого «силы мести», олицетворяющие зло, одерживают победу. В предпоследнем такте первой части автор транскрипции вводит в виде контрапункта истаивающий спускающийся хроматический ход в басу, что символизировало в музыке барокко «нисхождение в могилу», а в последнем — добавляет также отсутствующие в оригинале «мотивы фурий», которые усиливаются в звучании и завершаются торжествующим *forte*. Как известно, претворение мотивов жизни и смерти, размышления о бренности земного существования, преобладающая философичность высказывания особенно характерны

для культуры барокко. В сочинении Хандошкина и, соответственно, в обработке Задерацкого эти моменты нашли яркое воплощение.

Значительное увеличение плотности, массивности, мощи звучания — особенно по сравнению со скрипичным двухголосием в оригинале — достигается с помощью разного рода расширений и обогащений фактуры: использования шести-семизвучных аккордов, всякого рода удвоений, октавных утроений, расширения диапазона пассажей, введения мелодических контрапунктов (этот способ употреблял уже Шуман), широкого охвата регистров — особенно нижнего. Автор обработки часто использует широкие (в размере децим) аккорды в партиях обеих рук (обладавших у него самого великолепной растяжкой), что придает звучанию особую объемность и полнозвучие, создавая эффект впечатляющего монументального *Tombeau*.

При всем этом мелодическая, гармоническая и ритмическая стороны скрипичного оригинала, как и его структура, остаются практически неизменными, что говорит о большой стилистической чуткости транскриптора. Впрочем, изредка Задерацкий несколько обостряет



гармонизацию, например, вместо доминантсептаккордов он дает уменьшенные септаккорды или нонаккорды; иногда терпкие созвучия мелькают из-за добавления в сопровождающих голосах новых мелодических ходов.

Нетрудно заметить, что взятые на вооружение транскриптором способы обогащения первоисточника в большой степени переключаются с приемами, использованными в свое время Бузони при обработке Чаконы Баха для скрипки соло. Поэтому и результаты в обоих случаях сходные и впечатляющие. «Бузони, — как писал Г. Коган, — не задавался целью дать „фортепианную копию“ баховской Чаконы, а стремился пересоздать ее на фортепиано, создать на ее базе и в ее духе, по ее образцу новую фортепианную пьесу, „фортепианную Чакону“. То, что Бузони так блистательно справился со столь трудной и ответственной задачей, свидетельствует не только о замечательном постижении им природы баховского музыкального мышления, но и о величайшей мощи его собственной творческой и пианистической фантазии». Этими словами с полным основанием можно охарактеризовать замысел В. П. Задерацкого

при создании транскрипции Сонаты Хандошкина и изумительный результат его воплощения.

Вторая (*Allegro assai*) и третья (*Andante con variazioni*) части сонаты контрастируют с первой. В средней господствует стремительное мелодическое движение, сначала более взволнованно-лирическое, затем более моторно-токатное и скерцозное. И в обработке этой части транскриптор использует многие перечисленные выше средства пианистической выразительности: разного рода удвоения, дублировки, прием *martellato*, расширение фактурного пространства и т. д.

Появляются имитации скрипичных штрихов и приемов игры — скачков и *pizzicato* (невольно приходит на память прежде всего эпизод «Паганини» из шумановского «Карнавала»). Вообще именно острые *pizzicato*, звуковой эффект которых многократно усилен с помощью фортепиано, вкупе с виртуозными скачками (а также разложенными фигурациями и мелкими штрихами), стали главными звуковыми символами скрипки в ее «изображении» на фортепиано. Широкие фортепианные аккорды автор обработки теперь предписывает исполнять пианисту *agreggiato*, как

будто подражая манере разложенного исполнения аккордов на скрипке (этот прием специально акцентировал еще Шуман).

Заключительная часть, написанная в форме вариаций, поначалу возвращает нас к печальным настроениям первой части, аналогичному квази-оркестровому звучанию, достигаемому с помощью описанных ранее фортепианных приемов. От вариации к вариации движение ускоряется, так что три последние вариации, идущие в темпе *Allegro*, больше переключаются уже с настроениями второй части, и отличаются необычайной энергией, невероятной пианистической сложностью (широкие скачки в обеих руках) и впечатляющей яркостью (в частности, из-за «стреляющих» *staccato*в верхнем регистре). Представляется, что по трудности эти вариации, полные блеска и огня, переключаются с некоторыми из Вариаций на тему Паганини Й. Брамса.

Чудесная многозначительная находка транскриптора в самом конце заключается в том, что разложенные сверкающие «скрипичные» фигурации в верхнем регистре накладываются на вводимую им в новом контексте задумчивую тему вариаций, звучащую в среднем регистре,

что позволяет достичь в итоге впечатляющего образно-смыслового единства.

Еще одна значительная транскрипторская работа В. П. Задерацкого — **Концертная обработка для фортепиано по опере Мусоргского «Сорочинская ярмарка»**.

Традиции фортепианной обработки фрагментов оперной музыки Мусоргского восходят к работам самого автора. Он был блистательным транскриптором, замечательно владевшим роялем. Еще 17-летним юношей он к восторгу окружающих разыгрывал импровизации на темы опер Верди. Автор «Бориса Годунова» любил исполнять в собственной обработке в кругу друзей фрагменты из разных опер, в частности, из опер Глинки («Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила»). В турне с певицей Д. Леоновой по южным городам России в 1879 году автор «Картинок с выставки» играл в концертах много фортепианных транскрипций отрывков из своих опер. Неоднократно исполнялись Мусоргским и фрагменты из его оперы «Сорочинская ярмарка», в том числе интермеццо «Сонное видение парубка». Два эпизода из этой оперы — «Ярмарочная сцена» и «Гопак веселых парубков» (в двух вариантах) — зафиксированы автором в двухручном изложении.

В дальнейшем традиции обработок его оперных, а также оркестровых и камерно-вокальных сочинений нашла свое продолжение. К числу побудительных причин к созданию таких переложений следует прежде всего отнести, по-видимому, желание многих музыкантов прошлого и наших дней (к ним, несомненно, можно отнести и В. П. Задерацкого) дать возможность звучать в концертах пианистов (а также в фортепианных классах и в обстановке домашнего

музицирования) той замечательной музыке Мусоргского, которая написана им не для фортепиано, тем более, что композитор не оставил кроме «Картинок с выставки» равноценного им фортепианного произведения. В этой связи необходимо особо отметить, в частности, обработку Рахманиновым «Гопака» из «Сорочинской ярмарки», выполненную на материале авторской транскрипции (и, кстати сказать, послужившую основой для обработки Ф. Крейсlera).

Что касается масштабных транскрипторских работ (концертных сюит, фантазий, парафраз), то здесь больше всего повезло опере «Борис Годунов», а вот развернутых обработок «Сорочинской ярмарки» попросту нет. Фантазия В. П. Задерацкого — первое «полотно» такого рода.

В нем, как во всяком мозаичном панно, представлено несколько разных сцен и разных героев. Необычайно эффектно короткое начало композиции, сочиненное В. П. Задерацким: мощные «колокольные перезвоны», заполняющие все регистры, оттеняются на мгновение сухо звучащими в басу зловещими интонациями «гула нечеловеческих голосов» «Шабаша ведьм» из «Сонного видения парубка». Интригующая завязка... Ее варианты появляются между эпизодами парафразы как своеобразные «отбивки» — наподобие «Прогулок» в «Картинках с выставки».

Далее следуют развернутая праздничная «Ярмарочная сцена» из первого действия (*Allegro moderato*), две песни Хиври из второго действия (*Andante* и *Allegro scherzando*), Думка Параси «Ты не грусти, мой милый» из третьего действия (*Andantino*) — лирический центр Фантазии с гимническим проведением «темы любви» и, в заключении, знаменитый Гопак (*Allegretto scherzando*). Все куплеты

в вокальных номерах варьируются, к тому же они отделены друг от друга импровизационными вставками-связками и пассажными каденциями. Эпизодически «появляются» и другие оперные персонажи, например, Черевик... Единственный большой эпизод, который намеренно пропущен транскриптором, — это «Сонное видение парубка» из третьего действия, что совершенно оправдано, так как данная сцена из-за своей развернутости и специфической образной характеристичности просто не могла гармонично вписаться в общую картину. Напомним, что и у Мусоргского первоначально это было отдельное произведение, которое он позднее лишь вставил в оперу.

В целом Фантазия пронизана атмосферой праздника, искрометного веселья, танцевальной феерии, иногда даже загула, что как нельзя лучше соответствует духу комической оперы, справедливо считающихся одной из самых жизнерадостных русских опер.

Пианистически обработка выполнена совершенно феноменально и, можно сказать, ослепляет своим блеском и изобретательностью. Здесь много тех же эффектейших виртуозных приемов, которые В. П. Задерацкий использовал в «Испанском каприччио». Надо добавить, что в фантазии по «Сорочинской ярмарке» автор транскрипции (не в ущерб броскости письма) меньше пользовался пышными и декоративными приемами листовского пианизма, которые не были особенно близки Мусоргскому. В этом видится проявление его тонкого стилистического чутья.

Концертные транскрипции В. П. Задерацкого романсов Глинки, Чайковского, Кюи, Делиба представляют не меньший интерес и ценность, чем его обработки

крупных произведений Хандошкина, Мусоргского и Римского-Корсакова. Более скромные размеры транскрипции, конечно, облегчают задачи исполнителей, но, если учесть стиль фортепианного изложения автора обработок, — образно необычайно яркий, эмоционально заостренный, колористически сочный, картинно-живописный, необычайно дифференцированный в звуковом отношении (включающий использование богатейшего арсенала приемов романтического концертного письма), — то в этом смысле проблемы, стоящие перед пианистом, окажутся ничуть не легче.

Если воспользоваться классификацией переложений, широко бытовавшей во времена Чайковского и включавшей три вида обработок — концертные (*de concert*), салонные (*de salon*) и легкие (*facile*) — то фортепианные аранжировки Задерацкого следует причислить, конечно, к первой группе. Если вспомнить и провести аналогию с формулировкой самого Чайковского, использованной им в заголовке пьес ор. 40 — «12 пьес средней трудности», то для фортепианных обработок Задерацкого соответствующим названием-характеристикой будет восходящее к Листу перефразированное заглавие «Транскрипции высшего исполнительского мастерства».

Нельзя забывать, что как пианист Задерацкий был продолжателем великой исполнительской и транскрипторской традиции, идущей от Листа. Его учитель по классу фортепиано в Московской консерватории К. А. Кипп, славившийся непревзойденным умением добиваться от своих подопечных завидного технического совершенства (не случайно его учеников называли «кипповскими рысаками»), был воспитанником П. А. Пабста — ученика и последователя Ф. Листа. Пабст восхищал современников и своим экстраординарным исполнительским

мастерством, и своими замечательными фантазиями и парафразами (недаром он носил прозвище «русский Лист»).

Задерацкий унаследовал высокую традицию, и его транскрипции привлекают внимание прежде всего выразительным инструментальным блеском, ослепляющим виртуозным размахом, а нередко — ювелирной тонкостью, чарующим изяществом отделки и особой пианистичностью изложения. Последнее само по себе немаловажно. Если воспользоваться предложенным Чайковским делением сочинений на благодарные и неблагодарные для виртуозов, то транскрипции Задерацкого должны быть безусловно отнесены к первым. Но дело не только в этом.

Обработки феноменально одаренного пианиста и обладающего необыкновенной фантазией композитора воспринимаются отнюдь не как неординарные, трансцендентные по сложности и оригинальности кунштюки, но как в высшей степени содержательные прочтения оригинала, как высокохудожественное осмысление, раскрытие и «расширение» первоисточника.

Здесь, разумеется, всегда чрезвычайно важен баланс между определенной стилистической чуткостью по отношению к обрабатываемому произведению, между ощущением и пониманием его духа и творческой раскрепощенностью, поиском действия с сотворческих, даже соавторских позиций. В каждом конкретном случае этот баланс диаметрально противоположных устремлений проявляется по-разному. Все же можно попытаться выявить некоторые общие особенности транскрипторского метода В. П. Задерацкого, проявляющиеся в большинстве его фортепианных обработок, включая и обработки романсов.

Музыкант в целом сохраняет строение и последовательность разделов оригинала, однако его

обращение с первоисточником достаточно свободно и лишено буквализма. Он нередко дает свое собственное вступление и заключение, часто расширяет протяженность разделов, развивая некоторые тематические элементы, а иногда и сокращает объем первоисточника (как в аранжировке «Испанской песни» Л. Делиба), постоянно вводит собственные связи и каденции между куплетами и эпизодами, всегда значительно фактурно видоизменяет повторы тематического материала, обогащает гармоническое освещение тем (изредка добавляя, например, в лирических романсах томные изысканные задержания и хроматические подголоски). В этом плане особенно показательна обработка «Венецианской ночи» Глинки. В транскрипции же «Попутной песни» (она занимает 394 такта вместо 199 в оригинале) обогащение гармонической стороны первоисточника идет в сторону резкого увеличения диссонантности и усиления шумовых сонористических эффектов.

В. П. Задерацкий превосходно «оркеструет» на рояле перекладываемые им сочинения, он применяет богатые красочные возможности фортепиано, использует контрастные сопоставления различных регистров и уровней динамики, пианистической плотности и разреженности, мощных аккордов *al fresco*, легких искрящихся пассажей *jeu perle* и поэтичного «парения» *dolce amoroso* на эфирных волнах сопровождения.

Стиль обработок Задерацкого на редкость живописен. В транскрипциях «Венецианской ночи» Глинки и «Болеро» Кюи можно услышать плеск весел на воде (удлиненные форшлаги в верхнем регистре), увидеть цепи восходящих или нисходящих водяных струй (*veloce, leggiero, brillante*), полюбоваться журчанием воды (линии

фиоритур, обволакивающих основную мелодию). В обработке романса «Песнь цыганки» очевидно звуковое подражание коротким форшлагам или tremolo бубна. Любопытно, что транскриптор рассматривает здесь фортепианную партию как своего рода оркестровую партитуру и предлагает пианисту подражать инструментам оркестра (несколько раз встречающиеся ремарки quasi corni, quasi trombone).

Звукоизобразительность пронизывает всю обработку романса Чайковского «Канарейка»: триоль шестнадцатыми в мелодии (такой же выписанный мелизм встречается в пьесе «Март» из «Времен года» и в «Песне жаворонка» из «Детского альбома») как звукоподражательный элемент, используемый временно самим автором, пронизывает транскрипцию Задерацкого от начала до конца. Самостоятельное заключение аранжировки романса «Песнь цыганки» — практически импрессионистическая по духу картина истаивающей ночи. Ну, а самый впечатляющий, пожалуй, пример картинности — беспрецедентная по силе воздействия транскрипция «Попутной песни» Глинки, переносящая слушателя в атмосферу бешено мчащегося поезда и грозного лязга механизмов «парохода», как тогда назывался паровоз. Несомненно, тут выпукло проявилось увлечение молодого Задерацкого новейшими течениями в музыке (вспомним, что в 1920-е и 30-е годы он входил в Ассоциацию современной музыки и дружил с А. В. Мосоловым, автором нашумевшего произведения «Завод. Музыка машин»).

Эффектные фактурные и регистровые трансформации сочетаются в обработках Задерацкого с отсутствием в целом изменений мелодической и гармонической основы тем, особенно при их первоначальном экспонировании. В повторных проведений гармоническое освещение

чаще всего усложняется: в сопровождающих голосах возникают задержания, проходящие звуки, скользящие хроматизмы и т.д. В этом плане обращает внимание, в частности, привлечение нонаккордов в транскрипции «Венецианской ночи» Глинки, производящее эффект утонченности и невесомости.

Обогащению ткани обрабатываемых произведений и усилению их эмоционального воздействия способствуют элементы полифонизации. Драматический накал заключительной части романса Чайковского «Страшная минута» значительно увеличивают добавленные транскриптором имитации и контрапунктирующие линии в нижнем и среднем регистрах (такого рода приемы встречаются в кульминациях симфонических произведений Чайковского). В романсе «Песнь цыганки» в изложении последнего куплета использованы даже элементы канонических имитаций, что призвано, по-видимому, передать диалогичность сцены и своего рода эффекты эхо.

Задерацкий ни в коей мере не стремится сделать «слепок» с камерно-вокального сочинения какого-либо автора, а создает по сути самостоятельное и самодостаточное фортепианное произведение. Это подчеркивает еще одна деталь его обработок. В случаях, когда в вокальной партии на разных слогах повторяется одна и та же нота, транскриптор не обращает на это внимание и не повторяет ее в своей фортепианной версии, поскольку это мешало бы созданию эффекта пения на рояле. Таким образом, очевиден приоритет фортепианности перед буквальной точностью вокального произнесения текста...

В общем, индивидуальный творческий метод мастера весьма ощутим. При этом его довольно свободный подход прекрасно передает, на наш взгляд, основное

содержание транскрибируемой музыки — передает как бы в цветном цифровом изображении и со всеми стереоэффектами, которые были недоступны его замечательным предшественникам.

Отметим в заключение, что пианистически чрезвычайно яркое изложение музыкальных произведений прошлого и творческий характер их показа и компоновки транскриптором, несомненно, заинтересует ищущих пианистов — концертирующих артистов и учащуюся молодежь. Мы живем в эпоху звукозаписи, и нужна в буквально точном переложении, доступном к домашнему воспроизведению, сходит на нет. Транскрипции В. П. Задерацкого — это собственно фортепианные произведения со своей самоценностью, способные доставить подлинное удовольствие любителям музыки. Это истинные шедевры жанра, которые наконец-то возрождаются из забвения и готовы обрести свое звучащее исполнительское бытие.

NB: Нотный материал для любителей — в распоряжении редакции «PianoФорум». ■



Александр МЕРКЛОВ
Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор монографий «Каденция солиста» и «Сюитные циклы Шумана», а также свыше 200 публикаций.



Пианола и ее роль в музыкальной культуре прошлого и настоящего

О тдаленный потомок музыкальных автоматов, известных еще с эпохи Возрождения, — механическое фортепиано — представляет интерес не только как образчик инженерной изобретательности, но и как музыкальный инструмент, оставивший заметный след в истории исполнительского искусства и композиторского творчества. В последние десятилетия в связи изучением фонографического наследия выдающихся пианистов прошлого и ранних этапов развития звукозаписи зарубежные исследователи все чаще обращаются к этому чуду техники начала XX столетия. К сожалению, приходится констатировать, что в отечественном

искусствоведении указанная сфера незаслуженно обойдена вниманием. Поэтому цель предлагаемой статьи — по возможности восполнить образовавшийся информационный разрыв и определить место этого «бокового ответвления» культуры фортепиано в прошлом и в современной исполнительской практике.

Слово «пианола» давно превратилось из торговой марки в имя нарицательное, нередко обозначающее все семейство автоматических клавишных инструментов, для которых на русском языке пока не имеется общепринятых названий. Поэтому в начале статьи, посвященной именно **пианоле**, необходимо произвести определенные терминологические уточнения.

Механическое фортепиано имеет три разновидности. Первая из них, именуемая по-английски *Piano Player* (буквально «игрок на фортепиано, фортепианный плейер»)¹, представляет собой управляемый педальным приводом и работающий на пневматическом принципе агрегат. Это сложное, достаточно громоздкое и тяжелое приспособление в форме комода устанавливается к обычному фортепиано таким образом, чтобы покрытые войлоком механические «пальцы» располагались прямо над клавиатурой. Причем ранние модели инструмента охватывали не все клавиатурное пространство, а от 58 до 65

¹ Иногда для обозначения этого инструмента употребляют немецкий термин «Vorsetzer» (передисидящий).

клавиш, и лишь в 1908 году был установлен отраслевой стандарт, задействовавший полный 88-клавишный диапазон. Во второй разновидности, называемой *Player Piano* (*играющее фортепиано*), механико-пневматическая консоль монтируется непосредственно в пианино или рояль, которые при этом возможно использовать и как обычные музыкальные инструменты. Оба аппарата — *Piano Player* и *Player Piano* — являются полуавтоматическими, и для их управления требуется оператор — *пианилист*, приводящий в действие две ножные педали вакуумного насоса и манипулирующий регуляторами темпа и динамики. Третий тип представлен *воспроизводящим фортепиано* (*Reproducing Piano*), инструментом полностью автоматическим, снабженным электродвигателем и не нуждающимся в мускульной силе и управляющих действиях человека. Фирмами также выпускались гибридные модели, сочетающие механическое и автоматическое управление, такие, например, как «The „Duo-Art“ „Pianola“ Piano, Pedal-Electric Model».

Все три разновидности объединяет то, что воспроизводимые на них звуковысотные последовательности было предварительно закодированы в виде перфораций на сменных бумажных рулонах, помещаемых в пневматическом считывающем блоке — трекере, имеющем ряд специальных отверстий, по одному на каждую ноту всего фортепианного диапазона. Когда при вращении рулона перфорация на нем совпадала с каким-либо отверстием трекера, открывался клапан, запускающий процесс всасывания воздуха, в результате чего механический палец нажимал на соответствующую клавишу, извлекая звук. И если в первых двух случаях ответственным за окончательный звуковой результат был сидящий за инструментом и руководящий процессом

исполнения пианилист, то воспроизводящее фортепиано передавало, — пусть с некоторыми искажениями, определяемыми текущим состоянием играющего инструмента и особенностями технологии записи, — то, что было некогда зафиксировано на рулоне. Поэтому перфоленты для полуавтоматических инструментов нередко изготавливались вручную, путем механического нанесения отверстий на предварительно разграфленную бумажную ленту, в отличие от рулонов для воспроизводящего фортепиано, в создании которых участвовали именитые пианисты, и использовалась изощренная методика фиксации.

Воспроизводящее фортепиано занимает особое место в истории фортепианного исполнительства, так как на рулонах, предназначенных именно для этого инструмента, сохранено, хотя бы частично, искусство многих выдающихся музыкантов прошлого. Поэтому инструменты подобного типа заслуживают отдельного и подробного обзора, выходящего за рамки данной статьи. Предметом предлагаемого исследования является *пианола*, ставшая примечательным явлением музыкальной культуры первой трети XX столетия и вписавшая любопытную страницу в историю фортепианного исполнительства, как любительского, так и профессионального.

На мировом рынке механических фортепиано господствовали три компании: две американские — Aeolian Company, Ampico (аббревиатура American Piano Company) — и немецкая Welte-Mignon. Существовало также множество других торговых марок: компания Wilcox and White выпускала инструмент, именуемый Angelus, The Melville Clark Piano Company известна маркой Apollo, впервые внедрившей проигрывающее устройство в корпус фортепиано и задействовавшей все его 88 клавиш,

лейпцигская фирма L. Hupfeld изготавливала Phonola, для которой записывался А. Н. Скрябин, фортепианная фабрика Pleyel разработала инструмент Pleyela, привлечший внимание И. Ф. Стравинского. Но, все же, основные усовершенствования и новшества принадлежали названной «большой тройке».

Изобретение механико-пневматического устройства для игры на фортепиано связывается с деятельностью американского инженера Эдвина Скотта Воути (Edwin Scott Votey, 8 июня 1856 г. — 21 января 1931 г.), который в 1895 году в своей мастерской в Детройте изготовил первый образец подобного рода. В результате сотрудничества Воути с Aeolian Company с 1897 года начинается коммерческий выпуск инструментов, ставших известными под товарным знаком *Pianola*. В самом начале двадцатого века компания начала изготавливать фортепиано со встроенным проигрывающим блоком, получившие название Pianola Piano. Позднее, в 1909 году фирма получила эксклюзивную возможность инкорпорировать репродуцирующий механизм в рояли и пианино фирмы Steinway.

Совершенствование технологии привело к появлению новаций, улучшающих качество воспроизведения. В 1901 году Фрэнсис Л. Янг (Francis L. Young, 1871–1933) изобрел приспособление, названное «метростилем» (Metrostyle). Вдоль всего рулона печаталась волнистая красная линия, отображающая необходимые темповые колебания, которой должен был следовать пианилист, направляя на нее указатель скорости вращения валика и тем самым гибко изменяя темп. Перемещение курсора влево вызывало замедление, а вправо — ускорение темпа. В рекламных материалах компании красная линия называлась «линией жизни музыки» («Music's Life Line»). Этот графический знак, передающий



агогический рельеф произведения, обычно наносился механическим способом сотрудниками компании, иногда под непосредственным наблюдением композитора или артиста — авторов записи.

Другое усовершенствование, введенное Джеймсом У. Круксом (James W. Crooks, 1868–1954), получило название «темодист» (Themodist). Оно давало возможность путем специальных перфораций по краям рулона управлять фактурным балансом, отделяя динамически мелодию от аккомпанемента. Граница самостоятельно регулируемых диапазонов пролегла по центру клавиатуры. Фиксация

тонких педальных нюансов была невозможна, так как пневматическая система допускала только два режима — включено и выключено, но пианилист мог корректировать педализацию ручным контроллером.

Пианола заняла весьма приметное место в музыкальном быту первых десятилетий XX столетия. Обучение игре на этом инструменте не было таким трудоемким, как овладение навыками исполнения на обычном фортепиано, практически не имело возрастных ограничений для начала занятий, и не требовало ежедневного многочасового пианистического тренажа. Но, все же, получение

полного контроля над инструментом не могло обойтись без определенных усилий и регулярных упражнений. Поскольку туше на пианоле контролируется при помощи ножных педалей, то, как отмечает ведущий пианист британского филиала Aeolian Реджиналд Рейнолдс (Reginald Reynolds), «ноги исполнителя должны приучаться действовать независимо одна от другой, так же, как это требуется от рук пианиста. Разница заключается лишь в том, что при игре на пианоле функции ног дифференцированы. Одна нога почти исключительно должна управлять воспроизведением мелодии, акцентуации и фразировки.



Другая же — служит вспомогательным средством, контролирующим аккомпанемент и в достаточной мере обеспечивающим запас динамики. Обе педали в равной мере действуют на всем диапазоне инструмента, и не имеет значения правая или левая нога выполняет главную функцию. Но, так как ноги обычно не одинаковы по силе и подвижности, важно, чтобы в качестве ведущей использовалась наиболее развитая нога оператора». Ручные контроллеры, расположенные на передней панели, управляют скоростью воспроизведения, динамическим балансом (отдельно для баса и дисканта), а также механизмами правой и левой педали. Рычаг темпа держится большим и указательным

пальцами правой руки, регулятор баланса — большим пальцем левой, при этом средний палец предназначается для активизации правой педали, а указательный — для левой.

Для совершенствования в игре на пианоле выпускались специальные обучающие рулоны. На них фиксировались фрагменты произведений, с помощью которых владелец инструмента приобретал навыки управления педалями и рычагами, взятыми как отдельно, так и в совокупности. Например, запись шопеновской Прелюдии до минор предназначалась для выработки умения тонкой и постепенной регулировки уровня громкости при помощи ножного механизма. Скерцо-вальс соч. 106 Б. Годара ставил задачу

достижения оптимального динамического баланса между мелодией и аккомпанементом. На «Вальсе цветов» П. И. Чайковского обучающийся овладевал секретами педализации. Так, регулируя по своему вкусу исполнительские параметры воспроизводимого рулона, любитель музыки получал возможность реализовывать свои интерпретаторские намерения.

Для ансамблевого музицирования компаниями производились рулоны с записью сопровождения к вокальным и инструментальным произведениям и даже фортепианные партии камерных сочинений. В семейном кругу механические инструменты нередко выполняли функцию «домашних концертмейстеров». На перфолентах с аккомпанементами песен печатались их слова, и семья, собираясь вокруг пианолы, развлекалась пением популярных мелодий, предвосхищая современную практику любительского пения под фонограмму — караоке.

Заслуживает внимания и просветительская функция механического фортепиано. Помимо развлекательных записей, обладатели пианолы имели возможность собрать обширную фонотеку, включающую образцы чуть ли не всей истории европейской музыки, зафиксированные на рулонах. В каталогах Aeolian Company фигурировали произведения И. С. Баха (включая весь «Хорошо темперированный клавир», Инвенции, Итальянский концерт, Гольдберг-вариации, фрагменты из Магнификата и «Страстей по Матфею»), номера из ораторий Генделя, сонаты и симфонии Гайдна и Моцарта, клавирные концерты Моцарта, симфонии Бетховена (в транскрипции Листа), полные собрания фортепианных сочинений Бетховена, Шопена и Брамса. Оркестровая литература была представлена аранжировками симфоний



Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса и даже симфонических поэм Рихарда Штрауса и фрагментами из его опер. Но некоторые компании в расширении репертуара заходили еще дальше: Rollos Victoria из Барселоны выпустила все «Кольцо нибелунга» Вагнера на 85 рулонах, «Мейстерзингеры» и «Тристан» уместились на тридцати перфолентах. Для беспрерывного проигрывания рулонов была специально разработана консоль Concertola Duo-Art, которая позволяла предварительно загружать несколько рулонов в несколько катушек, а затем воспроизводить их в любом порядке с помощью устройства дистанционного управления. В публичных библиотеках

существовали отделы, хранившие рулоны и выдававшие их напрокат.

Производственная цепочка аудио-индустрии работала слажено. Симфоническая и оперная музыка обрабатывалась профессиональными музыкантами для четырехручного фортепианного ансамбля и могла быть записана штатными пианистами компаний. Для создания стандартной музыкальной продукции существовала упрощенная система записи, когда пианино находилось практически рядом с присоединенной к нему маркировочной машиной, невзирая на производимый ею шум. Однако подавляющее большинство рядовых рулонов не записывалось на клавиатуре, а изготавливалось вручную. Специальные

музыкальные редакторы переводили нотный текст на предварительно разлинованную бумагу, намечая расположение отверстий, затем рабочие по готовому шаблону осуществляли перфорацию, и этот трафарет передавался на автоматический мультипликатор для последующего тиражирования.

Развиваясь, фирма пыталась найти оптимальный баланс коммерческих и художественных интересов. Одним из перспективных направлений оказалось создание познавательных и обучающих аудио-серий. В 1905 году Aeolian Company начинает издавать специальную серию рулонов и сопутствующих брошюр «Новое музыкальное образование» («New Musical Education»), которую

готовил и редактировал известный композитор и педагог Томас Уитни Шуетт (1862–1941). Проект выходил под грифом «Библиотека любителей музыки. Департамент образования компании Эолиан» и каждый буклет имел подзаголовок «Популярный курс о музыке великих композиторов для школы и семьи». Предлагаемый репертуар был весьма обширен — от Аркадельта, Палестрины и Перселла до итальянской оперы второй половины XIX столетия.

Венцом образовательных программ Aeolian Company стала разработка представленных в 1927 году так называемых аудиографических рулонов (AudioGraphic rolls), предназначенных для электрифицированной модели «The „Duo-Art“ „Pianola“ Piano». Помимо музыки, они содержали иллюстрации и настоящие музыкаведческие очерки о том или ином композиторе и записанном на рулоне сочинении. Множество текстов для этой продукции были подготовлены главным редактором проекта — музыкальным журналистом Перси Скоулзом (Percy Scholes, 1877–1958).

Технические возможности механического инструмента привлекли внимание композиторов. Первым произведением, написанным специально для пианолы, стала пьеса Introduction and Andante Grazioso (op. 213) американского композитора и органиста Гомера Ньютона Бартлетта (Homer Newton Bartlett, 1845–1920). По крайней мере, в каталоге Aeolian Pianola за 1905 год, где она помещена под № 62601, обозначено: «Written expressly for the Pianola» («Написано специально для пианолы»). В 1908 году Ф. Бузони сделал аранжировку Увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта, предназначенную для 65-клавишного плейера, к этому же времени относится его незавершенный фрагмент под названием «Für die Pianola».

Около пятнадцати лет с фирмами механических фортепиано сотрудничал И. Ф. Стравинский, — сначала с Aeolian, затем с Pleyel. Созданный им летом 1917 года «Этюд для пианолы» сам композитор ошибочно считал первым в истории произведением для этого инструмента. Пианола его заинтересовала «безграничными возможностями в смысле точности, быстроты и полифоничности» и заманчивой перспективой от субъективных исполнительских трактовок. По воспоминаниям Вл. Маяковского, посетившего композитора в его студии на фабрике Плейель, Стравинский с большим энтузиазмом говорил о пианоле: «Пиши хоть в восемь, хоть в шестнадцать, хоть в двадцать две руки!». Знаменательно, что Фортепианная соната Стравинского, прежде чем увидеть свет в нотном издании, была в 1925 году выпущена на рулонах Duo-Art (№№ 68673, 69560 и 70023). С Aeolian Стравинский подготовил также серию из шести авторских аудиографических рулонов, содержащих пианольную транскрипцию всей музыки балета «Жар-птица», сопровождаемую иллюстрациями и аннотацией известного критика Эдвина Эванса (Edwin Evans, 1874–1945).

В коммерческом плане для Aeolian Company была важна не столько продажа своей аудиопродукции, сколько стимулирование спроса на механические фортепиано. С одной стороны, она стремилась продать свои инструменты как можно большему количеству потребителей, всячески рекламируя простоту освоения игры на пианоле. С другой стороны, производители понимали, что бездушный музыкальный автомат не сможет привлечь большого количества любителей музыки. Требовалось приближение возможностей пианолы к живому исполнению. Поэтому уже

в 1898 году в Нью-Йорке в складских помещениях компании по адресу Уэст-23-стрит, 18, стали организовываться демонстрационные мероприятия с участием приглашенных артистов. С ноября следующего года регулярные концерты стали проходить в Mendelssohn Hall. 6 июня 1900 года в Бруклине в концертном зале на Fulton Street, 500 состоялся первый пианольный вечер, где, в частности, прозвучала ставшая чрезвычайно популярной в США до-диез-минорная Прелюдия Рахманинова. Модели воспроизводящего фортепиано нередко рекламировались в сравнении с живым исполнением: например, Л. Годовский исполнял Скерцо Шопена, а затем механический инструмент воспроизводил в его присутствии его же запись. В октябре 1912 на Западной 42-й улице, рядом с Нью-Йоркской публичной библиотекой состоялось открытие концертного зала Aeolian Hall, ставшего штаб-квартирой Нью-Йоркского симфонического оркестра и центром обширной «Эолийской империи», активно развивающей свои филиалы в Европе.

Постепенно, помимо бесспорного любительского статуса, пианола приобрела определенное реноме и на профессиональной концертной эстраде. Для этой цели в каталогах фирм с 1900 года стали появляться сольные партии известных фортепианных концертов. 16 января 1902 года на морском курорте Илфракомб в Англии музыкальным агентом Джоном Томасом Уайтом, солировавшим на пианоле, и местным оркестром под управлением Дж. Т. Гарднера был исполнен соль-минорный фортепианный концерт Ф. Мендельсона-Бартольди. Рецензия на этот концерт, опубликованная в «The North Devon Journal» сообщала: «Новизна инструмента была, несомненно, главной достопримечательностью

этого вечера. Пианола убедительно доказала правдивость всех утверждений о том, что исполняемая ею музыка ничем не уступает игре самого лучшего профессионального пианиста. Концерт соль миор с его блестящей первой частью, изысканным Анданте и быстрым финалом прошел с размахом и энергией, которые вызвали восторженные аплодисменты».

Согласно цитируемому источнику, 11 ноября 1905 года в Санкт-Петербурге Герман Шаад (Hermann Schaad), демонстратор Aeolian Company, ставший впоследствии руководителем группы исполнителей Duo-Art, играл на пианоле перед аудиторией, состоящей из Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, А. К. Глазунова и С. М. Ляпунова. По-видимому, этот же солист участвовал в грандиозном концерте в Большом зале Московской консерватории в начале 1908 года, где были исполнены концерты Грига, Гуммеля (соч. 85) и Рубинштейна (соч. 70)². К этому времени фирма уже внедрила технологию «Темодист», и рецензент отмечал, что «каждый тон мелодии, будь то в дисканте или в басах, получил желаемое выражение».

Но, пожалуй, самое широко рекламированное событие в истории пианолы произошло в Лондоне 14 июня 1912 года в знаменитом Queen's Hall, где демонстратор компании Orchestrelle, дочернего подразделения Aeolian, Истхоуп Мартин (Easthope Martin, 1882–1925) представил публике Концерт Грига и Венгерскую фантазию Листа с Лондонским симфоническим оркестром под управлением прославленного Артура Никиша. После концерта солиста поздравил сам И. Я. Падеревский, бывший, между прочим, владельцем двух пианол. Эти же концерты, но в исполнении

Рафаэля де Асеве (Rafael de Aceves) и Оркестра Ламуре под управлением Камиля Шевичьяра (Camille Chévallard), дополненные сольными пьесами и вокальными номерами с аккомпанементом пианолы, прозвучали 5 ноября 1913 года в парижском Театре Елисейских полей.

Рекламируя свои мероприятия, компания старалась не привлекать специального внимания к фигуре пианиста, чтобы сохранить иллюзию простоты и доступности исполнения на пианоле. И эта политика приносила свои плоды. Несмотря на дороговизну — в 1924 году пианино Duo-Art стоило около 1000 долларов, а цена рояля начиналась с 1850 долларов, что было сравнимо со стоимостью автомобиля, — механическое фортепиано стало неременной принадлежностью быта обеспеченных кругов общества, — от представителей среднего класса до титулованных и коронованных особ. Только в 1925 году фирмой было выпущено 192 000 инструментов. Победное шествие пианолы остановил крах нью-йоркской биржи, последовавший в «Черный вторник» 24 октября 1929 года и ознаменовавший начало Великой депрессии. Сопутствующими негативными факторами стали расширение сети радиовещания и переход звукозаписывающих фирм на систему электромеханической записи, осуществляемой с помощью микрофона. К началу 30-х годов производство механических инструментов постепенно угастро, и компания, пытаясь найти выход из кризиса, попробовала свои силы даже в производстве моторных лодок. После Второй мировой войны Aeolian Company перешла на выпуск обычных фортепиано под известными марками Knabe и Chickering. Некоторый всплеск интереса к пианоле наблюдался в 1960-е годы, когда ненадолго возобновилось ее производство. Но сфера применения

музыкального аппарата резко ограничилась сферой развлекательной и танцевальной музыки.

В последней трети XX столетия возрождение исполнительства на ставшем экзотическим инструменте связано с деятельностью английского музыканта Рекса Лоусона (Rex Lawson). Он родился 3 марта 1948 года в Бромли, ныне входящем в состав Большого Лондона, учился в Королевском колледже музыки и Ноттингемском университете. В 1971 году он открыл для себя пианолу и решил оставить традиционную музыкальную карьеру ради этого инструмента. Его первая знаменательная акция прошла в лондонском зале Queen Elisabeth Hall в 1972 году, где он при помощи пианолы попытался «вернуть к жизни» композитора и пианиста Перси Грейнджера (George Percy Aldridge Grainger, 1882–1961), представив с оркестром его запись на рулон Duo-Art Концерта Грига. Международный дебют Лоусона состоялся в Париже в 1981 году на премьере «Свадебки» И. Стравинского, возрожденной Пьером Булемом в редакции 1919 года, где пианола соседствует с цимбалами. Немного позднее в нью-йоркском Карнеги-холле Лоусон участвовал в исполнении Ballet mécanique Жоржа Антейла. В Театре Елисейских полей пианилист впервые предложил публике программу из произведений Стравинского в версиях для пианолы, некогда созданных под руководством автора. В 2007 Лоусон солировал в Третьем концерте С. Рахманинова с Брюссельским симфоническим оркестром, а в 2013 году на праздновании столетней годовщины «Весны священной» исполнил транскрипцию этой партитуры в Оксфордском университете.

Благодаря Лоусону расширяется репертуар пианолы. Музыканту посвящены два концерта для пианолы с оркестром: один из них написан

² К сожалению, в цитируемом источнике не указаны ни оркестр, ни дирижер, участвовавшие в этом концерте.



Проверка перфорированных рулонов для механизма пианолы

английским композитором Полом Эшером (Paul Usher), другой — венесуэльским автором Хулио д'Эскрибаном (Julio d'Escrivan). Рекс Лоусон постоянно выступает с публичными лекциями, пропагандируя свой любимый инструмент (некоторые из них можно увидеть на YouTube), пишет статьи, посвященные пианоле и композиторам, сочинявшим для нее.

Один из авторов, для которого механическое фортепиано стало главным инструментом, — Конлон Нанкарроу (Samuel Conlon Nancarrow, 27 октября 1912, Тексаркана, США — 10 августа 1997, Мехико). Это своеобразный

музыкант и человек удивительной судьбы. Он изучал музыку в Цинциннати и Бостоне, где одним из его учителей был известный музыковед и композитор Николай Слонимский (1894–1995), где ему довелось общаться с А. Шенбергом и где он вступил в Компартию. Будущий композитор играл на трубе в джазовом ансамбле, участвовал в Гражданской войне в Испании на стороне республиканцев, после их поражения оказался узником концлагеря Гюрс, организованного во Франции для беженцев из Испании. Возвратившись в США, Нанкарроу подвергся преследованиям за прокоммунистические

взгляды и был вынужден эмигрировать в Мексику, где и прошла большая часть его жизни.

На формирование композиторской техники Нанкарроу решающее воздействие оказали два события: услышанная еще в годы учебы «Весна священная» Стравинского и книга Генри Кауэлла «Новые музыкальные ресурсы». Балет Стравинского поразил молодого музыканта стихией ритма, а в книге Кауэлла его внимание привлек совет автора обратиться к механическому фортепиано в тех случаях, когда ритмические и метрические конструкции настолько сложны, что живой музыкант их не в состоянии исполнить.

Сам Нанкарроу признавался, что его влечет именно к ритму, и он не особенно чувствителен к звуковысотным отношениям. Будучи в Нью-Йорке в 1947 году Нанкарроу приобрел подержанное пианино Ampico, машину для перфорации, затем еще один механический инструмент и начал свои эксперименты. Его произведения предназначались не для пианолы, требующей управления, а для электрифицированного воспроизводящего фортепиано, освобождающего композитора от ограничений, накладываемых «несовершенством» человеческой природы исполнителя, и в этом Нанкарроу предвосхищает эстетику компьютерной музыки. Позднее, уже в 1980-х годах, когда он узнал произведения других композиторов, написанные для механического фортепиано, и познакомился с набирающими силу компьютерными технологиями, Нанкарроу признался, что, если бы в начале его композиторской карьеры у него был компьютер, то сразу бы начал сочинять именно для него. Тембр классического фортепиано его не удовлетворял. Экспериментируя, он превратил свои инструменты в *подготовленное* механическое фортепиано, заменив покрытие молоточков металлическими вставками.

Излюбленный и центральный жанр композитора — этюд для механического фортепиано. На пианольных рулонах им лично, вручную зафиксирован 51 этюд. Основная конструктивная идея его опусов может быть чрезвычайно проста, но ее воплощение нередко связано с изощренной комбинаторикой, требующей скрупулезного математического расчета. Именно так происходит в Этюде № 10 (Канон). В нем одновременно проводятся две, словно бегущие по разным сторонам эскалатора, дублированные в октаву линии, одна из которых является ракоходом другой. Сначала в дисканте

идет вихревое, почти неразличимое по звуковысотности, асимметричное движение, а бас, напротив, вышагивает неспешно. Но постепенно верхний голос замедляется, а нижний пропорционально ускоряется, так что к концу этюда соотношения длительностей оказываются в порядке, обратном исходному³.

В конце 1960-х Джон Кейдж, которого всегда привлекало все необычное, обратил внимание на музыку Нанкарроу и сделал аранжировку его шести этюдов для хореографа Мерса Каннингема. Благодаря счастливой случайности с творчеством Нанкарроу познакомился еще один из столпов музыкального авангарда XX столетия — Дьердь Лигети. Лигети восхитили яростные остинато, изоритмы и темповые каноны Нанкарроу, и он предпринял все возможное, чтобы мексиканский затворник стал известен музыкальному миру. По рекомендации Лигети произведения Нанкарроу зазвучали в Европе, композитор обрел признание в профессиональном сообществе, был удостоен стипендии Мак-Артура, которая обычно присуждалась лишь кандидатам в возрасте до 40 лет.

Нетрадиционные художественные средства, культивируемые Нанкарроу, поставили под угрозу судьбу его наследия. Созданные им рулоны сейчас хранятся в Базеле в Фонде Пауля Захера (Paul Sacher-Stiftung). К сожалению, даже в мировых музыкальных столицах не так-то просто найти работоспособный инструмент для их воспроизведения. Но, даже если такой инструмент будет найден, то должна еще быть публика, которая придет в концертный зал слушать одно механическое пианино. По свидетельству Рекса Лоусона, Нанкарроу, будучи в Лондоне, загорелся желанием

написать концерт для пианолы с оркестром. Этот замысел не был осуществлен автором, но английский композитор Пол Эшер на основе трех этюдов (№ 49a, 49b и 49c) и эскизов из Фонда Захера создал Nancarrow Concerto для пианолы и инструментального ансамбля, премьера которого состоялась в ноябре 2004 года в Кельне. Один из способов сохранения наследия Нанкарроу — это сложнейшая работа по его переводу в нотный текст, но, думается, что найти музыкантов, способных все это исполнить, будет еще большей проблемой. «Организованный хаос» Нанкарроу просто не под силу живым пианистам. И здесь на помощь может прийти, пожалуй, только компьютер.

Приходится констатировать, что в XXI столетии «автоматический домовой», как И. Ф. Стравинский иронически называл пианолу, уходит в прошлое, уступая место электронным устройствам — «домовым века цифровых технологий», функционирующим по протоколу MIDI. И в современной концертной жизни пианолы, наравне с инструментами эпох Возрождения и барокко, становятся своеобразным атрибутом практики НРР — «исторически информированного исполнительства». ■



Борис БОРОДИН

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

³ Подробнее о ритмической технике Нанкарроу см.: Gann K. The Music of Conlon Nancarrow. — Cambridge: Cambridge UP, 1995.



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



**Маркус Вилер:
«Наша цель —
открыть артистов
с перспективой
длительной карьеры
и помочь им»**

Следующий год обещает стать рекордным по числу международных конкурсов пианистов. В связи с пандемией крупные состязания объявили о переносе на 2021 и вместе с плановыми событиями грядущего года образовали «великолепную двадцатку». Вот география топ-событий: Берген (им. Э. Грига), Больцано (им. Ф. Бузони), Бонн (Telekom Beethoven), Брюссель (Королевы Елизаветы), Будапешт (им. Ф. Листа), Варшава (им. Ф. Шопена), Веве (им. К. Хаскил), Вена (им. Бетховена), Дублин, Калгари (им. Э. Хоненс), Кливленд, Лидс, Монреаль, Сидней, Тель-Авив (им. Рубинштейна), Тромсе (Top of the World), Форт-Уорт (им. В. Клайберна), Хамамацу, Цвиккау (им. Р. Шумана) и — Цюрих, Международный конкурс имени Гезы Анды. Он пройдет с 26 мая по 5 июня 2012 в пятнадцатый раз. Кроме того, 2021 год — юбилейный и для одной из центральных фигур швейцарского фортепианного мира — пианиста Гезы Анды. Фортепианный конкурс его имени проходит с 1979 каждые три года в Цюрихе (именно здесь знаменитый пианист венгерского происхождения жил и работал более 30 лет). Он стал своеобразным оммажем исполнительскому и педагогическому наследию пианиста и по праву считается одним из самых объективных, сохраняя по-швейцарски стабильно высокую репутацию в музыкальном мире. Причиной тому не только престиж лауреатства и внушительные денежные призы, но и основательные концертные ангажементы в течение трех последующих сезонов и профессиональная карьерная поддержка. О репертуарных акцентах XV Международного конкурса пианистов имени Гезы Анды, о предстоящих событиях 100-летнего юбилея Анды в Швейцарии, о месте музыкальной культуры в общественной жизни страны, организационных особенностях конкурса и об оптимизме в эксклюзивном интервью журналу «PianoФорум» рассказал новый генеральный секретарь конкурса, известный арт-продюсер Маркус Вилер. Отметим: рассказал по-русски, ибо окончил филологический факультет Цюрихского университета со специализацией «русский язык».

— Маркус, в России фигура Гезы Анды ассоциируется прежде всего со Швейцарией, где он жил и работал большую часть жизни. Расскажите о том, как воспринимается личность пианиста в Швейцарии и в Европе.

— Конечно, в Западной Европе (и особенно в Швейцарии) культура памяти, как и отношение к академической культуре, сильно отличаются от Восточной Европы и России. Достаточно сказать, что в Швейцарии лишь недавно (может быть, лет 15 назад) в Федеральную Конституцию впервые добавили параграф о том, что Федеральное правительство должно нести определенные обязательства в отношении поддержки музыки! А в основном культурой должны заниматься кантоны и муниципалитеты, а это значит, что бюджета выделяется гораздо меньше, а координации между

областями и городами практически не существует (притом, что вы представляете себе размер страны и населения — это около 8 миллионов человек). Горизонт планирования также бывает более узким, во всяком случае, каждый кантон сфокусирован на себе.

В результате культурную жизнь страны в основном поддерживают частные лица и организации. В случае Гезы Анды сохранением памяти об известном пианисте и его наследии в течение почти 40 лет с большой энергией занималась его вдова Хортенсе Анда (1926–2014). Фонд имени Гезы Анды, который она создала после его кончины, и особенно конкурс, который впервые прошел 44 года назад, до сих пор являются главными «инструментами», занимающимися памятью пианиста.

Фонд регулярно проводит мемориальные концерты, выпускает публикации, записи. Например,

4 октября этого года Первый канал швейцарского телевидения СРФ показал часовой фильм о Сергее Танине, лауреате Конкурса имени Г. Анды 2018 года. Для нас это очень большое событие, потому что попасть на швейцарское телевидение, тем более на Первый канал, крайне сложно. Фильм описывает творческий и жизненный путь Сергея (из Якутии через в Москву — в Швейцарию), в фильме освещен и конкурс, а Фонд участвовал в производстве картины.

Конечно, молодежь сегодня помнит имя Анды скорее как бренд престижного фортепианного конкурса, нежели как знаменитого исполнителя с мировой карьерой и, в частности, неумолимого популяризатора музыки Бартока.

Конкурс имени Г. Анды хорошо известен пианистам не только в Европе, но и во всем мире. У него репутация профессионально

организованного и «нескандального», зато сложного и требовательного конкурса. Он никогда не был медийным, «шумным», его миссия — устойчивая. Изначально, по желанию Х. Анды — и как будто отражая педагогическую деятельность ее супруга — Фонд имени Гезы Анды главной своей задачей ставит профессиональное сопровождение лауреатов в течение примерно трех лет, предоставляя им возможности выступлений и консультируя по вопросам менеджмента.

— Существует ли дом-музей Г. Анды в Швейцарии? И планируется ли специальная программа, связанная с вековым юбилеем?

— Центра или настоящего дома-музея нет — это также не особенно соответствует местной культуре. Правда, дом, где Геза и Хортенсе Анда много лет жили в Цюрихе, остался и поддерживается. Там есть зал с инструментом, на котором занимался пианист, его библиотека, афиши, множество мемориальных предметов. Пока Х. Анда была жива, она каждый год в день рождения покойного мужа, 19 ноября, проводила там концерт в его честь. Именно в этом доме традиционно проходит торжественный прием после конкурса.

В связи со 100-летием со дня рождения Г. Анды в 2021 году специалисты ведут исследовательские работы в архиве и личной библиотеке Г. Анды, каталогизируют материалы. Если мировые обстоятельства наладятся, то по результатам этого исследования в 2021 году будет организована небольшая выставка и выпущена книга с приложением — DVD или CD с неопубликованными записями концертов Г. Анды. Также, если все будет нормально, предусмотрены выставка и юбилейные концерты в Зальцбурге, где в течение более 20 лет ежегодно выступал

Геза Анда, чаще многих иных приглашенных солистов. Еще — мини-фестиваль в Будапеште, где он родился, и в других местах, связанных с именем Г. Анды.

— В мире ежегодно проходит огромное количество фортепианных конкурсов. Если бы спросили лично Вас: буквально в двух-трех словах — в чем «собственное лицо» Конкурса имени Гезы Анды, его самые яркие отличительные особенности?

— Авторитетный и независимый. Его цель: найти не просто блестящих пианистов, а личностей, артистов с перспективой длительной карьеры и помочь им на данном этапе жизни организацией концертов и советами по дальнейшему планированию карьеры.

— Будут ли нововведения в конкурсной программе (а может быть, и в чем-то другом) 2021 года?

— В связи с двойным юбилеем и другими обстоятельствами конкурс в 2021 году будет немного иначе сформирован: репертуар, который нужно подготовить пианистам, немного уменьшился — он больше сосредоточен на концертном репертуаре Г. Анды. У пианиста был весьма обширный репертуар, но особенно часто он исполнял концерты Моцарта и записал их все. А Концерт № 2 Б. Бартока он играл по всему миру (более 300 раз!). Следовательно, репертуарный акцент конкурса в 2021 году — это сонаты Моцарта и Бетховена, этюды Шопена и Листа, концерты Моцарта, Бартока и Листа, которые можно комбинировать с произведением педагога Анды, Эрнста фон Донаньи. И, разумеется, в первом туре нужно показать небольшое произведение Скарлатти или Баха,

а во втором (сольном) туре можно предложить жюри произведения Шуберта, Шумана, Брамса и других композиторов.

Кроме того, для юбилейного конкурса значительно увеличили размер премий [I премия — около 37.000 евро. Прим. ред.] и объявили новые призы, которые опять же отражают деятельность Анды (например, новая премия «Лист — Барток»).

Как и в предыдущие сезоны, конкурс будет транслироваться через интернет.

— В чем состоит роль генерального секретаря конкурса?

— У меня исполнительная должность, я в основном занимаюсь организацией и проведением конкурса и мероприятий Фонда. А представляют его другие люди. Они так же определяют репертуар, состав жюри, направление развития и пр. Этим в основном занимается президент.

Новый президент Фонда — Тобиас Рихтер, сын известного дирижера, органиста и клавишника Карла Рихтера. Сам он постановщик, в прошлом директор оперных театров, в частности Оперного театра в Женеве. Он — опытный управленец и прекрасно знает музыкальный «бизнес», а также с детства хорошо знаком с фортепианным искусством и всеми исполнителями (в молодости он даже познакомился с В. Горовицем). Именно он формировал основной состав членов жюри, председателем которого будет известный бразильский пианист Нельсон Фрейре.

— Кстати о жюри. Раньше при формировании состава судей подчеркивалось, что необходимо присутствие в нем представителей разных музыкальных специальностей (дирижеров, композиторов, менеджеров). Это позиция сохранилась?



Геза Анда. Цюрих, 1960

— Обязательно. Еще одна важная деталь: пианисты должны быть концертными исполнителями, даже если они параллельно, как часто принято, преподают. То есть мы не приглашаем «чистых педагогов». Среди тех, кто приглашен в Цюрих в 2021, — пианисты Владимир Фельцман (у него есть и дирижерское образование) и Пьетро де Мария (художественный руководитель фестиваля

камерной музыки в Италии), известный американский оперный и симфонический дирижер Джон Фиоре, китайский композитор и крупный деятель культуры Е Сяоган.

— В полуфинале будут звучать концерты Моцарта. Известно, что Геза Анда является также автором каденций к некоторым их концертов

Моцарта. Является ли обязательным исполнение именно этих вариантов?

— В этот раз — нет. Для полуфинала предлагается выбрать один из четырех концертов Моцарта: № 9 Es-dur K. 271, № 20 d-moll K. 466, № 25 C-dur K. 503 или № 27 B-dur K. 595

— Практикуете ли вы возможность выбора рояля,



Геца и Хортенсе Анда. 1966

своего рода «конкурс среди фортепианных фирм»?

— Нет, у нас, как и раньше, будет один рояль Steinway, который специально привезут из Гамбурга. Приедет и настройщик.

— Расскажите, как сложилось Ваше сотрудничество с Конкурсом в качестве генерального секретаря.

— О том, как сложилось мое сотрудничество с Конкурсом имени Г. Анды можно рассказать два, так сказать, анекдота из жизни. Это

произошло случайно и по рекомендации. Один человек, который сам успешно прошел собеседование по поводу получения этого места, потом передумал и порекомендовал меня (а я даже не знал, что в администрацию конкурса ищут нового человека). Почти 30 лет назад, после выпускного экзамена в университете я сразу попал в литературный отдел Цюрихского оперного театра по рекомендации того же человека: он решил уходить отсюда и спросил, не хочу ли я занять его место. Без этого я бы никогда

не стал работать в оперном театре, не стал бы «драматургом». И никогда не стал бы секретарем фортепианного конкурса. Дело в том, что моя мама — пианистка и педагог, бабушка тоже и, самое главное, моя двоюродная бабушка, Дама Фанни Уотерман. Легендарная личность, именно она основала Фортепианный конкурс в Лидсе в 1961 году и 50 лет им руководила — в качестве председателя жюри, главного администратора и президента. К слову, Г. Анда входил в состав жюри I конкурса в Лидсе.

А я никогда не хотел иметь дела с фортепиано и с конкурсами, потому что мне казалось, что все в семье крутится вокруг одного фортепиано, а мне все хотелось сделать «наоборот». Ну, теперь гены взяли свое, и деваться уже некуда (*смеется*).

По профессии я — свободный арт-продюсер и драматург (в немецком театральном смысле, не в русском), и я продолжаю свои любимые проекты. Я продолжаю писать тексты и концепции для Чечилии Бартоли, составляю аннотации и читаю доклады. Я участвую в организации ряда концертов и гастролей в России и русских коллективов за рубежом. Недавно (по стечению обстоятельств) я стал менеджером двух прекрасных молодых дирижеров — Диего Матеуса и Дмитрия Матвиенко.

— Вы участвовали в разных международных проектах, в том числе, в России. В чем особенность работы в администрации европейского международного конкурса?

— У нас необыкновенно маленькая организация: президент, я, еще один человек, который будет заниматься логистикой во время конкурса. От Фонда помогают с бухгалтерией и пр. На аутсорсинге — дизайнер, веб-менеджер, пресс-координатор. Можно обратиться за помощью к членам совета Фонда. Такая сконцентрированная



Репетиция с Г. фон Караяном. Берлин, 1968

организация — это очень по-швейцарски. Большую часть работы приходится сделать самим, и это вовсе не считается унижительным.

Конкурс имени Г. Анды славится тем, что художественная и репертуарная планки очень высоки. В то же время, он необычно дружественный. Для всех кандидатов-участников мы стараемся найти принимающие семьи, где во время пребывания в Цюрихе они могут жить и заниматься. Часто из этого рождаются дружеские отношения на всю жизнь.

Со многими лауреатами прошлых конкурсов мы поддерживаем связь, общаемся, приглашаем на концерты. Конечно, это заслуга предыдущего генерального секретаря — Рут Боссарт, которая после 40 лет работы на конкурсе вышла на пенсию. В мире пианистов она — очень известная личность. Все это мне близко, потому что у моей двоюродной бабушки в Лидсе была похожая атмосфера.

— Затронут ли конкурс последствия пандемии?

— Пока все вопросы открыты. Мы планируем в расчете на то, что в конце мая–начале июня 2021 года все будет нормально, в то же время, как и все, знаем, что в ближайшие месяцы два нужно развивать план В. И даже план С. А может быть, еще и план D.

— Известно, что победители конкурса Гезы Анды получают основательные ангажементы и концертные контакты. Что ожидает победителей XV конкурса?

— Фонд имени Гезы Анды поддерживает своих лауреатов и после конкурса и старается предоставить им возможности выступать. В последние годы среди них оказались, кстати, талантливые пианисты из России, в том числе Сергей Танин, Александр Шайкин, Варавара Непомнящая, а также один из самых известных лауреатов, который остался большим другом Фонда, — Алексей Володин.

Лично для меня самое сложное в этой работе заключается в двух проблемах: поскольку концертные сезоны распланированы на несколько лет вперед, организаторы не хотят экспериментировать, иногда даже боятся приглашать новые имена, особенно, когда они «просто» лауреаты конкурса. Это связано и с новыми подходами к организации сезонов, с финансовыми проблемами, с «перебором» конкурсов и наличием пианистов высокого уровня по всему миру. Поэтому бывает очень непросто найти концерты для наших лауреатов. Все это теперь умножается на проблемы с ограничениями по путешествиям и карантинном, на непредсказуемость развития ближайших сезонов.

Вторая сложность: до финала мы не знаем лауреатов — ни уровня, ни личности, ни их притязаний. Кто-то еще неопытен и должен просто чаще играть (неважно

где — лучше даже в местах, где будет обеспечено доброжелательное отношение). А есть пианисты, у которых, наоборот, уже значительная карьера и даже есть крупный агент, — им нужно выступать на больших сценах. Кто-то не европеец, не знает, как устроена жизнь артиста в Европе, не знает языков, не умеет общаться, и их нужно учить, как сделать рекламный материал, как вести себя в среде профессионалов. У каждого из них — свои потребности. Одновременно молодые пианисты часто не понимают, что им в данное время нужно, и ожидания не совпадают с реалиями.

Объединить все эти факторы и надеяться на невероятно талантливых, обаятельных, полных

энтузиазма и способных к сотрудничеству лауреатов — моя сложная и оптимистическая задача.

— В заключение — вопрос из разряда риторических. Как Вам кажется, может ли сегодня пианист сделать карьеру, не имея в своем багаже лауреатств на крупных конкурсах?

— В теории да, но это очень сложно. Вообще, надо понимать, что смысл конкурса — показать, кто есть кто в данное время, как он в данное время, даже в данный конкурсный день играет. Конкурс — это не ведь не «железная печать» навсегда. Конкурс — это возможность показаться сразу целому ряду решающих в нашей сфере вопросы людям. Если хотите, это немного, как

на рынке или — по-современному — в инкубаторе: можно представить свой талант, убедить людей, что в вас стоит верить и вкладывать силы. ■



Светлана ЕЛИНА
Кандидат искусствоведения,
пианистка, переводчик, педагог,
президент российского филиала
World Piano Teachers Association

**CONCOURS
GÉZA ANDA**
XV МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ
ИМЕНИ
ГЕЗЫ АНДЫ

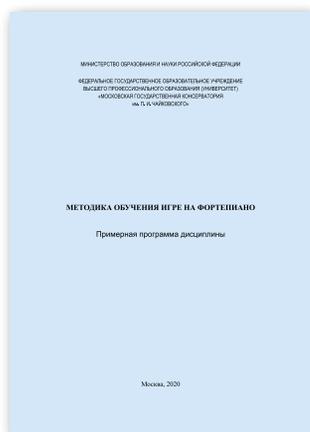
**ЦЮРИХ
27 МАЯ
>5 ИЮНЯ 2021 Г.**

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ЖЮРИ
НЕЛЬСОН ФРЕЙРЕ

ОСНОВНОЙ ПРИЗОВОЙ ФОНД
84000 €
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ
СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРЕМИИ

ПОДАЧА
ЗАЯВОК
НА УЧАСТИЕ
В КОНКУРСЕ
НАЧИНАЕТСЯ
1 ДЕКАБРЯ 2020 Г.
НА САЙТЕ
GEZA-ANDA.CH

ВЕЩАНИЕ ПОКАЗЫВАЕТСЯ В ИМЕНИ 2020



Увлекательная методика

К «Рабочим программам учебных дисциплин (РПД)» преподаватели относятся с должным почтением, вниманием и ответственностью. Это необходимые официальные документы, обеспечивающие реализацию учебного процесса, предписывающие учебно-методические, технологические и прочие условия его успешного проведения. Программа как «дорожная карта» особенно необходима молодым преподавателям, начинающим свой профессиональный путь. Правда, разделы, регламентирующие и стандартизирующие обучение, поначалу может вызвать у них трудности в нахождении баланса между предписаниями руководящих инстанций и творческой разработкой предмета. На помощь им в этом случае могут прийти опытные преподаватели-мастера, умеющие гармонизировать названные противоречия в своих программах. Добавим, что такого рода программы нередко отличаются индивидуально неповторимыми качествами, проявляющимися во всем — от общей концепции предмета до особенностей изложения, отчего изучение таких программ, неофициально именуемых авторскими, не только полезно, но и увлекательно.

Новое издание развернутой программы вузовского курса «Методика обучения игре на фортепиано»¹, созданной Александром Михайловичем Меркуловым, относится к типу описанных выше авторских опусов. Профессор Московской консерватории, кандидат искусствоведения А. М. Меркулов известен как музыкант, чья деятельность чрезвычайно многогранна и продуктивна. Весомый авторитет принесли ему многочисленные книги, статьи, посвященные как знаменитым в истории музыкального искусства фигурам, так и забытым в наши дни исполнителям и педагогам. В других его публикациях обсуждаются актуальные вопросы исполнительства, ставятся и решаются дискуссионные проблемы, инициируется новая тематика, возрождается такой редкий жанр, как антология высказываний о композиторах музыкантов, писателей, философов, художников. Преподавательская и научно-методическая, научно-экспертная деятельность А. М. Меркулова не менее многогранна: автор Программы — профессор, в течение многих лет ведущий курс методики на фортепианном факультете и педагогическую практику студентов; научный руководитель аспирантов, значительное количество которых пополнило когорту музыкантов-ученых и педагогов; эксперт, систематически оппонировавший на защитах диссертаций, авторитетный член жюри конкурсов пианистов, член редколлегий многочисленных

сборников и консультант музыкальных издательств — вот неполный перечень сфер его профессиональной активности. Создание им Программы воспринимается не как «производственная необходимость», но как дань мастера любимому предмету, без преувеличения — делу его профессиональной жизни, которым он занимается с неиссякающим энтузиазмом. Подчеркнем: автор Программы выступает не только как методист, но и как опытейший педагог-практик, через чьи руки прошли сотни студентов, школьников, постигающих искусство исполнения.

Рецензируемой Программе автором предпослано определение «примерная», что традиционно подразумевает один из возможных вариантов тематического содержания, построения и организации ведения курса. Между тем, в этом определении есть еще один, не декларируемый смысл: это открытость диалогу с читателями, предполагающая в ходе их размышлений над материалом не только принятие авторских взглядов и установок, но и возможность дискуссии с автором. Активных читателей Программа побуждает испытывать методическую систему А. М. Меркулова на практике, проверять и совершенствовать по содержащимся в ней критериям свои опыт и мастерство.

Труд А. М. Меркулова представляется открытым еще и в том отношении, что он выходит за пределы учебной «необходимости и достаточности», свойственной многим «прагматичным» образцам этого жанра. Программа открыта в направлении будущей

¹ Методика обучения игре на фортепиано: Примерная программа дисциплины / Сост. А. М. Меркулов. — 4-е изд., доп. М.: «Дека-ВС», 2020. — 52 с.



самостоятельной деятельности студентов и аспирантов, за локальными целями и задачами пианистической работы вырисовываются горизонты «большого» искусства. Добавим, искусства не только фортепианного. Программа вполне проецируема на широкий спектр исполнительских специальностей и соответствующих методических разработок, ибо в ней присутствует целостный образ-идеал *Nomo musicus*'а — в единстве разных граней его сознания и деятельностных проявлений.

А. М. Меркулов постоянно привлекает знания из области общей и музыкальной педагогики, психологии, эстетики, истории и теории музыки и фортепианного искусства, обращается к идеям, воззрениям, трудам представителей данных сфер науки. Данные области знаний и представлений глубоко интегрированы в материале Программы со спецификой деятельности исполнителей и педагогов, с закономерностями искусства интерпретации, в этой интеграции упомянутый *Nomo musicus* предстает как субъект восприятия и осмысления искусства в единстве художественного и научного способов познания. Еще более широкие горизонты

Программы — запечатленный в ней многовековой опыт «представителей отечественного и зарубежного фортепианного (клавирного) искусства XVIII — начала XXI века» (из аннотации), а еще шире — человеческой художественной культуры, философской мысли, науки, разных областей искусства, литературы. А. М. Меркулов облек эту направленность своего руководства в особую, увлекательную для читателей форму — непрерывного, в «сквозном развитии» «полилога» разных учителей человечества, в афористических высказываниях иллюстрирующих, дополняющих, углубляющих тезисы Программы, порой спорящих между собой через века и десятилетия. Особенно важны для автора Программы представленные в этих афоризмах образцы диалектических подходов к сложным проблемам исполнительского искусства, пианистической работы, педагогического мастерства. Таких примеров в Программе много, приведем один из них, касающийся вечной проблемы «соотношения рациональных и эмоциональных моментов» в публичном выступлении исполнителя, отношений между «душевым подъемом, «жизнью в образе»

и самообладанием, контролем» — пишет автор Программы. Точно датированная в периодах своего развития нить размышлений на эту тему тянется от советов наставника вокалистов П. Ф. Този («Быть отважным, но не дерзким», 1723), энциклопедиста Ж. Ж. Руссо («Увлекаться, не теряя хладнокровия», 1768) к знаменитому «Парадоксу об актере» Д. Дидро («Актеры производят впечатление на публику не тогда, когда они неистовствуют, а когда хорошо играют неистовство», 1770) и до утверждения видного методолога, педагога-ученого наших дней Г. М. Цыпина: «У больших мастеров музыкального исполнительства „искусство переживания“ и „искусство представления“ ... естественным образом сочетаются в игре, взаимопроникают друг в друга. При этом, чем выше класс исполнителя, тем он даровитее, тем органичнее, убедительнее этот синтез».

Отмеченные выше особенности Программы А. М. Меркулова весьма примечательное свидетельство обновления автором традиции, сложившейся в вузовской практике, своеобразного решения самого этого жанра. Новаций в Программе А. М. Меркулова еще немало. Программа отличается мастерским сочетанием полноты раскрытия концепции и развернутости содержания учебной дисциплины с емкостью изложения, смысловой точностью и стилистической отточенностью формулировок. Это практически программа-конспект, заключающая в себе потенциал масштабного методического труда, целостно охватывающего обширную проблематику предмета. Ключевые тезисы в их последовательном развитии и сплетении с вековой афористической мудростью образуют смысло-содержательную канву рассматриваемых вопросов. Это, в частности, представляется особенно важным для восприятия



Программы студентами, которые часто затрудняются в сопряжении «общего и частного», в логическом связывании понятий и конкретизирующих его подробностей.

Тематический план Программы следует, в основном, нормативной конструкции программ по методике обучения игре на фортепиано, отразивших длительный путь становления и развития отечественной методико-теоретической мысли в дореволюционный и советский периоды (снова отметим — не только в области фортепианного искусства). Автор прочерчивает для читателя этот исторический путь, приводя большой список имен выдающихся русских музыкантов, авторов методических работ, созданных во второй половине XIX — начале XX веков, в нем: А. Л. Гензельт, А. И. Виллуан, А. И. Дюбюк, А. Н. Буховцев, М. Н. Курбатов, С. М. Майкапар и многие другие. Что касается советского периода, весьма интенсивного в строительстве музыкального образования в нашей стране, его видные деятели внесены в перечень использованных автором программ по методике с 1945 года, среди них — такие именитые составители

программ, как А. Б. Гольденвейзер, В. В. Нечаев, А. Ф. Гедике, Г. Р. Гинзбург, Л. Н. Оборин, классики советской фортепианной методики — А. Д. Алексеев, А. А. Николаев, Л. А. Баренбойм, Н. А. Любомудрова, Н. П. Корыхалова... Эта информация из истории развития учебного предмета может существенно изменить отношение к методике тех студентов-исполнителей, которых отпугивает, по словам М. А. Готсдинера, это «„ужасное слово“ методика».

Многочисленные вопросы фортепианной методики А. М. Меркулов рассматривает, исходя из главной концептуальной установки своей Программы: с *«учетом ... богатейшей истории музыкально-педагогической мысли... новейших достижений теории и практики... с опорой на лучшие российские традиции, но и с непременным использованием завоеваний других национальных школ, с максимально широким охватом самых разных — нередко диаметрально противоположных — ...мнений»*. Посмотрим на «Примерный тематический план» с этих позиций.

Логика последовательности девяти больших тематических разделов Программы, как уже отмечалось

выше, в основном, традиционна. Здесь: базовые предпосылки обучения исполнителей — музыкальные способности и их развитие; центральные темы, связанные с работой над музыкальным произведением, выразительными средствами исполнения; проведение урока и планирование учебного процесса; изучение репертуара с подразделением на работу над произведениями разных жанров, стилей, форм, начальное обучение. Авторские вариативные трактовки структурирования материала встречаются в ряде случаев внутри той или иной темы, а в других случаях наблюдаются своего рода перекрестные связи между разными темами за счет включения аспектов, имеющих отношение и к одним и к другим. Возникает впечатление, что для автора Программы важно не только строгое раскладывание материала по «полкам и полочкам», но и создание общего содержательного пространства предмета, в объеме которого перекликаются между собой отдельные смысловые «обертоны».

Такого рода арочные связи обнаруживаются, к примеру, между темами, посвященными музыкальным способностям, работе над музыкальным произведением, проведению урока, планированию учебного процесса, где затрагивается под разными углами зрения психолого-педагогические вопросы. Так, А. М. Меркулов расширяет традиционный ракурс обсуждения в программах музыкально-слуховых способностей, непосредственно присоединив к ним в разделе «Музыкальные способности» такие аспекты, как исполнительское внимание, воображение, волевые качества личности. Относящиеся скорее к особенностям психических процессов и состояний личности, они органично воспринимаются в данном контексте, придавая новую смысловую направленность

рассмотрению исполнительского слуха.

Естественно, что наибольшее количество арочных переключек заводится в центральном разделе — «Работа над музыкальным произведением». Этот блок вбирает в себя целый комплекс проблем — эстетических, текстовых, музыкально-языковых, стилевых и т.п., получающих продолжение и развитие в последующих тематических блоках: «Выразительные средства исполнения...», «Работа над техникой», «Изучение педагогического репертуара...». Знаменатель отмечаемых переключек и связей в Программе А. М. Меркулова — творческая (со-творческая по отношению к композиторской) природа и сущность музыкально-исполнительской и педагогической деятельности.

Отдельное внимание хочется обратить на подраздел «Жестикуляция и мимика в системе исполнительских выразительных средств», вполне логично помещенный в тему, рассматривающую выразительные средства исполнения (при этом имеющий также непосредственное отношение к вопросам сценического самочувствия, творческой интерпретации произведения). Привлекая как всегда обильный фактический материал из истории развития музыкального исполнительства, А. М. Меркулов отстаивает возможность и необходимость определенной «театрализации» сценического поведения исполнителя-пианиста, условно подразделяя движения исполнителя на две взаимосвязанные группы: по преимуществу «смыслопоясняющие», то есть призванные в немалой степени яснее, доходчивее раскрыть слушателям содержание исполняемой музыки, и «рабочие», «игровые», связанные прежде всего со звуковой стороной игры (звукоизвлечением, звукообразованием). В программе приводятся

имена крупнейших пианистов, исповедовавших разные, подчас противоположные подходы к внешней стороне исполнительского процесса². Данный аспект творческого исполнения, думается, должен побудить читателя Программы подробнее познакомиться с предметом, хотя не обязательно полностью принять авторскую позицию. Есть среди исполнителей и педагогов немало ревнителей принципа экономии движений (особенно движений, «иллюстрирующих» исполняемую музыку), убежденных в том, что все в исполнении может и должно выражаться в звучании и обрастающих в этом отношении к примерам С. В. Рахманинова, А. Б. Микеланджели, Б. Березовского. Что ж, «Примерная программа» А. М. Меркулова, как говорилось выше, предоставляет читателям право дискутировать с автором, тем более, что им самим провозглашен тезис-девиз «Только противоречие стимулирует развитие».

Заслуживает специального внимания приведенный в конце Программы список литературы, разделенный на основную и дополнительную части. Обе они, особенно вторая, содержат чрезвычайно богатый перечень источников, что сближает список с библиографическим справочником широкого тематического спектра. В основной части автор сконцентрировал, в основном, издания, непосредственно относящиеся к тематике курса методики, с ориентацией на классический фонд такого рода литературы. В дополнительном же списке предстает богатейший «каталог» изданий разных времен: здесь и исторические раритеты, и публикации XX–XXI веков, образцы разных жан-

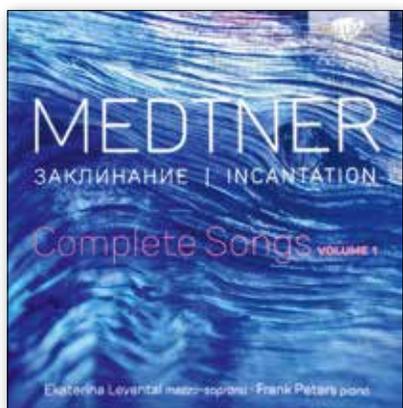
² Этой малоизученной стороне исполнительского искусства посвящены и другие работы А. М. Меркулова, публиковавшиеся в «РiаноФорум»: «Жест есть не движение тела, а движение души» (2013, № 2), «Он весь колдующий извив...» (о значении пантомимической выразительности в исполнительском искусстве А. Н. Скрябина) (2017, №№ 2–3).

ров — научно-исследовательских, учебно-методических, а также воспоминания о выдающихся музыкантах, методические анализы музыкальных произведений, комментарии нотных изданий, размышления и афоризмы музыкантов — всего не упомянешь. Перечень ряда собственных работ А. М. Меркулов скромно поместил в дополнительный список, хотя некоторые из них вполне могли бы занять соответствующее место в основном разделе.

Четвертое издание Программы А. М. Меркулова «Методика обучения игре на фортепиано» — современное руководство, имеющее весомую историко-теоретическую и практическую значимость и ценность. Оно адресовано, как подчеркнул автором, широкому кругу музыкантов и, несомненно, будет с благодарностью востребовано преподавателями-методистами вузов и колледжей, студентами и учителями-практиками со стажем — всеми, кто увлечен своей профессией, кто непрерывно и вдохновенно занимается самообразованием, обогащением своего опыта и совершенствованием мастерства. ■



Августа МАЛИНКОВСКАЯ
Доктор педагогических наук,
кандидат искусствоведения.
Профессор кафедры педагогики
и методики Российской Академии
музыки им. Гнесиных



«У этого композитора нет случайных нот...»

Судя по концертным программам и записям дисков, Нидерланды переживают колоссальный всплеск интереса к творчеству Николая Метнера. Сейчас в стране практически нет концертирующего пианиста, который не включал бы его музыку в программы или по крайней мере не называл бы его среди своих любимых композиторов. Франк Петерс в этом отношении — «ветеран», его знакомство с творчеством композитора произошло еще в студенческие годы, когда имя Метнера в Нидерландах не вызывало практически никаких ассоциаций. За прошедшие 30 лет репертуар профессора Амстердамской консерватории и класса юных талантов консерватории Арнема пополнился значительной частью фортепианных произведений Метнера, а с недавнего времени Петерс стал также знатоком и исполнителем его вокальной лирики. Вместе с певицей Екатериной Левенталь (меццо-сопрано) Франк Петерс записывает полное собрание вокальных произведений Николая Метнера на пяти дисках, которые включают все 107 песен и романсов композитора. В мае 2020 вышел первый CD, издание планируется завершить в 2023 году.

— Сейчас имя Николая Метнера у всех на слуху, но ваш интерес возник еще в 80-х годах прошлого века. Как студент голландской консерватории открыл для себя музыку тогда еще мало известного композитора?

— Все началось с русской музыки. У меня до сих пор хранится пластинка из коллекции моих родителей с записью Второго фортепианного концерта Рахманинова с Владимиром Ашкенази и Кириллом Кондрашиным. Я помню, какое невероятное ощущение я испытал, когда впервые услышал эту удивительную музыку. Мне она показалась не только прекрасной, но и очень русской. Не знаю, откуда я это знал, мне было тогда всего лет семь, но каким-то образом я был уверен, что слушаю настоящую русскую музыку.

К Николаю Метнеру я пришел через Сергея Рахманинова, уже студентом консерватории. Это имя

настолько часто встречалось в переписке и биографии Рахманинова, что мне захотелось узнать больше. А когда я увидел, что Четвертый фортепианный концерт был посвящен Николаю Карловичу, то тут мой интерес еще больше возрос. Раз сам бог-Рахманинов посвятил ему концерт, то это должен был быть кто-то определенно заслуживающий внимания. К сожалению, музыке Метнера оказалось найти еще труднее, чем информацию о нем. Это сейчас все есть в Интернете, а тогда изданий Метнера были днем с огнем не сыскать, разве только через букинистов.

— Ваш проект уникален, поскольку вы обращаетесь ко всему вокальному творчеству композитора. Не удивляет ли вас, что вы оказались пионером и никто еще не имеет полного представления о Метнере как вокальном композиторе?

— Еще как удивляет, но мне трудно сказать, почему до меня еще никто не сделал такой записи. Я могу судить только по Западу, здесь просто никто не подозревает о масштабе и ценности этого наследия. А вот почему в России нет антологии — загадка. Записи отдельных произведений, конечно, существуют, например, в пушкинской вокальной антологии Ирины Архиповой. Возможно, никто до сих пор не решился взвалить на себя такой титанический труд, ведь метнеровская вокальная лирика весьма непростая.

Насколько я знаю, в Московской консерватории устраивались вокальные вечера с Метнером в программе, но все они проходили с различными певцами и пианистами. В Великобритании записан двойной диск, на котором 50 песен разделены между шестью вокалистами и одним пианистом. Мне невероятно повезло с певицей, у Екатерины Левенталь огромный диапазон.

Метнер не обращает внимания, удобно ли певцу то, что он задумал — так же, как и пианисту, кстати. Обе партии не самые простые, зачастую даже, я бы сказал, экстремально сложные. Композитор исходит не из вокальных возможностей солиста, и даже не из «удобного» для него развития музыкальной линии, а следует развитию своих музыкальных идей. Что на практике означает: сначала музыка, а потом уже певец и пианист. К счастью, Екатерина готова ко всему и не боится принять вызов. С таким голосом, как у нее, вопрос о том, кто и что поет, даже не возникал. Ей доступно все, и все песни исполняются ею.

— Даже те, которые написаны для мужского голоса?

— Да, и при этом мы ничего не меняем и не транспонируем. Многие певицы, кстати, исполняли метнеровский репертуар для мужских голосов, например, Элизабет Шварцкопф и Ода Слободская. Мне даже кажется, что низкие мужские голоса привносят слишком много дополнительной окраски, которая в свою очередь не всегда гармонирует с фортепианной партией. Метнер ведь совершенно не случайно выбирает для каждой своей композиции ту или иную тональность, и гармоничность этого сочетания можно нарушить при транспонировании даже на терцию. Есть несколько произведений, в которых он сам предлагает при желании транспонировать, но мы решили исполнять все 107 песен в оригинальном варианте.

— Вы хорошо знакомы с фортепианной музыкой композитора и можете, как никто другой, судить о его вокальном наследии с пианистической точки зрения. Насколько вокальное творчество отражает творчество Метнера или, наоборот, стоит особняком?

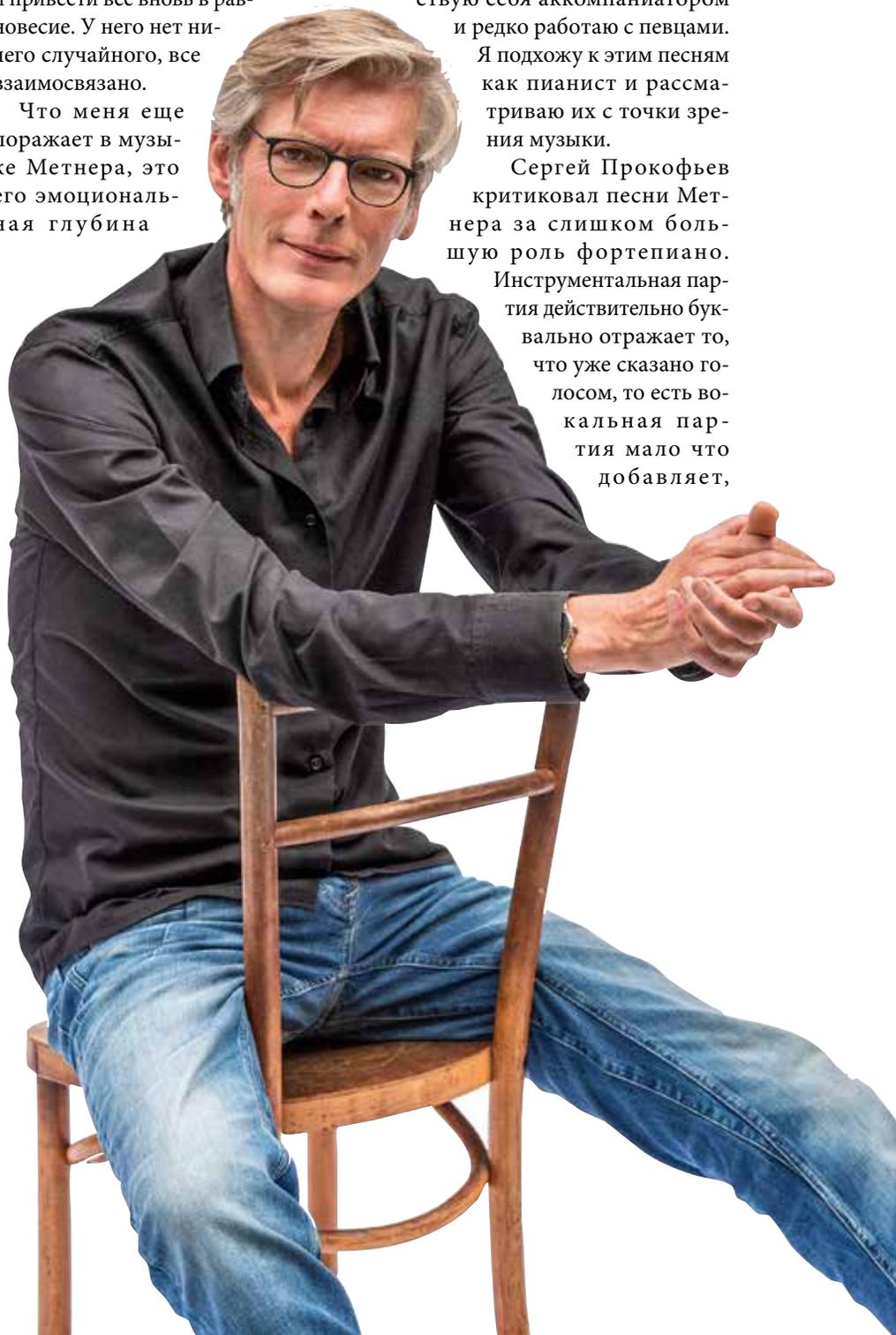
— Метнеровское вокальное творчество для меня является подтверждением его значения как композитора. Так же, как в фортепианных произведениях, будь то Сонаты или Сказки, все здесь невероятно взаимосвязано и органично. В тоже время, это ни в коем случае не продукт интеллекта, какого-то сознательного расчета. У Метнера все естественно, он способен выкристаллизовать все составляющие и привести все вновь в равновесие. У него нет ничего случайного, все взаимосвязано.

Что меня еще поражает в музыке Метнера, это его эмоциональная глубина

и бескомпромиссность. Он всегда шел своим путем, верил в свой музыкальный язык и сочинял, как чувствовал и считал нужным. В его музыке нет случайных нот, и те ноты, которые стоят в партитуре, звучат прямо из сердца.

Как пианист я вижу, что Метнер и в своих песнях и романсах остается Метнером, которого я знаю и ценю. У меня большой опыт камерного музицирования, но я не чувствую себя аккомпаниатором и редко работаю с певцами. Я подхожу к этим песням как пианист и рассматриваю их с точки зрения музыки.

Сергей Прокофьев критиковал песни Метнера за слишком большую роль фортепиано. Инструментальная партия действительно буквально отражает то, что уже сказано голосом, то есть вокальная партия мало что добавляет,





в то время как фортепиано прорисовывается то, что поется. Мне это кажется невероятно интересным и подтверждает мое убеждение в том, что у этого композитора нет случайных нот. Метнер писал, кстати, сразу набело, без вариантов, как Рахманинов, и никогда не переделывал что-то под влиянием рецензий или мнения публики.

— Какое значение придавал композитор текстам своих песен?

— Тексты он находил, как правило, у знаменитых поэтов, и в этом — его различие с Рахманиновым. Метнер начинает с текста, это его отправной пункт. Всего два современника удостоились его внимания, Андрей Белый и Валерий Брюсов, каждый получил по песне. Среди немецких поэтов — Гете и Ницше, который не вошел в советское издание Полного собрания сочинений композитора (тома 1961 года). Для гетевского «На озере» Метнер обратился к переводу Фета, поэтому эта песня звучит по-русски.

Екатерина Левенталь говорит по-русски и знает русскую поэзию с детства. Я читаю по-русски, но все же мне необходимы подстрочники. В Нидерландах существуют прекрасные переводы русской поэзии, особенно Пушкина,

но это художественные переводы, тогда как для пианиста очень важна дословная передача текста, следующая настроению, ритму и окраске слов, которые поет солист.

— Первый диск уже представлен публике, второй записан. Каким образом вы выбираете песни для записи, хронологически или по языкам?

— Хронологически по языкам. Русская поэзия представлена на первых двух дисках, немецкая — на третьем и четвертом. Внутренняя структура обусловлена номерами опусов. Но надо еще и учитывать время звучания произведений, конечно.

— Как воспринимает нидерландская публика не известные ей вокальные произведения, да еще и на русском языке?

— Выше всякий ожиданий! Я, конечно, сам безоговорочно верю в эту музыку, но все же могу представить, что слушателю нелегко ориентироваться в ней, особенно, если это первое знакомство с Метнером. Нашему дуэту немножко повезло, с нашим livestream концертом-презентацией первого диска мы привлекли внимание прессы и публики в тот момент, когда все концерты отменялись и никто не знал, когда

можно будет выступить вживую. И вдруг появилось наше сообщение о Метнере и прямой трансляции. Слушатели были настолько поражены этой музыкой, что нас засыпали вопросами, почему никто ее не знает. И это еще больше укрепило меня во мнении, что наш проект нужен. Запись полного вокального наследия такого композитора должна существовать, быть полностью документированной и доступной. Поэтому запись вокальных произведений Метнера для меня не только проект, но и, если хотите, моя миссия и мое призвание. ■



Ольга де КОРТ

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



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



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.

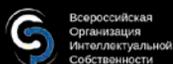
IPChain — это:

- 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

