

№ 2 (50) 2022

Рiанофорум

Даншл КРАМЕР:
«Я до сих пор считаю
джаз подростком»

12+



Ежеквартальный журнал. 2021 год

Все о мире фортепиано

Piano



www.pianoforum.ru

форум



Рiанофорум

№ 2 (50), 2022
Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано
Издатель



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД
КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ
«ПЕТР ВЕЛИКИЙ»

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ
Директор
Марина БРОКАНОВА
Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ
Фото на обложке
Петр КОЛЧИН

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.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ

Проект реализован с использованием
гранта, предоставленного ООО
«Российский фонд культуры»



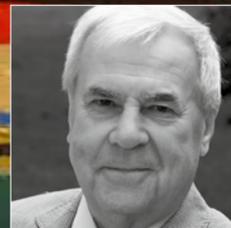
Михаил Демидов. «Р.И. Мервольф за роялем». Холст, масло. 1920-21.



СОДЕРЖАНИЕ

- 4** ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА
Сухой остаток
- 14** ПЕРСОНА
Даниил КРАМЕР: «Джаз пока что не пошел дальше глубокой лирики»
28 Алексей МЕЛЬНИКОВ: «Никогда не понимал, что значит «красивый» звук»
40 Анна ГЕНЮШЕНЕ: «Хочется верить, что время, проведенное на сцене, есть главный результат твоей жизни»
- 71** Денис БУРШТЕЙН: «Только две вещи важны — смех и сострадание»
- 20** ПИАНОТВОРЧЕСТВО
Миллениалы и переосмысленный рояль
- 38** #ВЕЕТHOVEN250
Бетховениана Рувима ОСТРОВСКОГО
- 82** ЭССЕ ВЛАДИМИРА ЧИНАЕВА
Александр Скрябин — Мортон Фелдман: параллели и пересечения
- 88** СЛОВО ИНТЕРПРЕТАТОРА
Екатерина МЕЧЕТИНА. О Втором концерте С. Рахманинова
- 96** ПЕРСОНА. IN MEMORIAM
Памяти Зинаиды ИГНАТЬЕВОЙ
- 50** РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ
74 Михаил КВАДРИ. Первая соната
Сергей ПАВЛЕНКО. Эссе Рауфа ФАРХАДОВА
- 90** ИНСТРУМЕНТ
Зачем пианисту и композитору инновационный рояль Дисклавир?
- 94** ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ
Второй концерт С. Рахманинова: трудное начало исторической судьбы
- 113** CD
Новинки фирмы «Мелодия»
- 117** КОНКУРС
Международный конкурс юных пианистов «Новое поколение»
- 120** ЭКСКЛЮЗИВ
Из литературного наследия Ферруччо Бузони

СУХОЙ ОСТАТОК



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

Сейчас модно фиксировать разного рода завершения. Завершение эпохи композитора, завершение эпохи безоговорочного господства так называемых «акустических» инструментов, нотописи, домашнего музицирования и пр. Не стану и я отклоняться от моды и рискну высказать мысль о завершении фортепианного творчества в масштабе великих обретений культуры, сравнимых с творениями первой половины XX века. После ухода из жизни Бориса Тищенко — автора серии сонатных и концертных композиций высшего академического статуса — на нашем (равно как и на мировом) творческом небосклоне не возникло фигуры, способной внести подобный вклад в пантеон фортепианных ценностей. Писать для фортепиано соло оказалось и сложно, и не модно (конечно, если иметь в виду композиции высокой концертной сцены). Сложно, потому что кладовые «памяти

инструмента» сосредоточены в бессмертном наследии XVIII–XIX столетий, в эпохах постромантизма, импрессионизма и новотонального мышления. И «память» эта плохо сочетается с целым космосом новопривнесений из стихии авангардного поиска моделей звукового соответствия новому времени. Попытки полного погружения в эту стихию приводили порою к эффектным, но в сущности — экспериментальным результатам (к примеру — известные Этюды Лигети), не способным породить на этом пути устойчивую композиторскую практику. Творчество же на векторе академической традиции — на базе символов «инструментальной памяти», чтобы не стать вульгарным эпигонством, требовало яркой индивидуальной подсветки, уникальной неповторимости авторского знака. У таких мастеров, как Борис Тищенко и Родион Щедрин, это было, но и их сольное фортепианное наследие восходит к хронологии

прошедших десятилетий. Мода обращения к сольному фортепиано вообще оказалась потесненной модой на полихромное звучание, в котором фортепиано могло сохранять свое присутствие, не утомляя монохромностью звукового спектра. Ансамблевое включение фортепиано и поиск самых прихотливых тембросмешений становится превалирующим полем новых композиционных поисков и в том числе — нового преломления концертирующей функции инструмента.

И все же стезя творчества, обращенного к сольному инструменту, не прервалась. Но это не та творческая дорога, возвращаясь на которую пианисты и филармонические менеджеры формируют программы клавирабендов на больших сценах. Это то, что, как говорится, «в сухом остатке». Новый скромный след былой практики. Правда, «скромность» усилий выразилась лишь в конечной значимости результата, но не в глубине реформирования



Казимир Малевич. «Скачет красная конница»

«инструментальной памяти». Здесь поистине «авангардная» решимость на тропе созидания нового «фортепианного менталитета».

Академические жанры оказались не просто потесненными, но переживающими определенную эрозию, будучи со всех сторон атакованными: и со стороны «системных» авангардных поисков, и со стороны свободной сонорики, захватившей творческую внимание. Но радикальный авангард в последнюю треть XX века тоже вошел в фазу утомления и ослабления своих императивных интенций. Возникновение нового «творческого мейнстрима» стало ощутимой потребностью, и такой «мейнстрим» возникает.

Речь о так называемом минимализме, начало практики которого восходит к 60-м годам минувшего века. Название как будто говорящее, но не следует полагать, что оно вмещает всю полноту идеи. Сама эта идея несет в себе свою ортодоксию, но находящуюся в много-сторонней оппозиции к твердому

постулированию как авангардных техник, так и классической традиции академического толка. Однако прежде всего минимализм был воспринят как явление, оппонирующее авангарду, но возникшее из глубин его экспериментальной природы.

Первая оппонирующая странность минимализма — в его стремлении к консонирующим созвучиям, открывающим начальные паттерны прежде всего. Сказалось утомление обязательностью сонорной слиянности в диссонансирующие (в том числе, кластерные) структуры. Минимализм сразу пообещал новую возможность возврата к обольщению консонансом, хотя само это возвращение — лишь тенденция, потерявшая прежнее функционально-тональное основание, но перенявшая от авангарда сугубо сонорное осознание консонирующего созвучия. Сладкозвучие первых американских опусов в минималистском духе задало тон. У всех «отцов-основателей» минимализма (американцы Филипп Гласс, Терри Райли,

Стив Райх, их последователь, ставший чуть ли не классиком американской музыки Мортон Фелдман) консонантная приманка — способ обольщения ожидаемым привычным, но поданным в совершенно непривычной упаковке.

Непривычным нововведением становится репетитивная техника. Она ложится в основу формообразования. Многократная повторность инициального звукокомплекса (мотива) — основа начального паттерна, таящего предпосылки к мутации исходной микроструктуры. Дальнейшие этапы формы (паттерны) — вращения бесконечно превращаемых *initio*, уходящих далеко от начального звукокомплекса. Но, как правило, сохраняется изначальный тип ритмо-движения и очень часто — динамика.

В результате утверждается еще одно коренное свойство минимализма — статика. Точнее — эволюционирующая статика. Это может быть даже динамичная статика, что не меняет главной сути — семантического

единотипия. Погружения в дрящущее единства: единство темпа, ритмо-пульсации, громкостной динамики. Рождение минимализма совпало со временем начала глобализации. Вестернизация, конечно, продолжалась (зарождавшаяся в 70-е годы фортепианная школа Китая — новый результат старой тенденции; сегодня в Китае учатся игре на фортепиано около 30 млн. детей). Но задули ветры с Востока. Все американские основатели нового течения не понаслышке знакомы с восточными медитативно-статическими принципами мышления. Они учились. Сознательно и с явной целью восприятия внутренних эстетических посылов. Индийская рага, мугамат, балийский гамелан, африканские ритмы — это не сфера увлечения, но сфера осознания.

Медитативность, присутствовавшая в академической классике как оттенение превалирующей дей-

поля. Медитативность — альтернатива, момент самопогружения, необходимая остановка и сосредоточение внимания на чем-то статичном, но сохраняющем внутреннюю подвижность: как далекое отражение мчащегося мира, как «отражение в остановке». Можно предположить, что медитативность (а вместе с ней и минимализм) призвана сознанием современного человека в значении компенсаторного восполнителя. Возможно, в этом одна из главных причин живучести минимализма как эстетически поверенной техники музыкального формотворения.

Но здесь же предпосылка к аномалии: к любым темпоральным гиперболам и к насилию над психикой воспринимающего. Здесь концентрируется то, что Стравинский язвительно называл «произведением превосходной длины». Известно: существует понятие редуцирующего слуха — когда слух сосредоточен на оценке прозвучавшего звука как такового, как нового

природа которого по сути ревизуется, ибо повторения меняют начальную его сущность. Многократность повторов привносит по-своему диссонирующий дискомфорт напряженного ожидания сдвига. Даже микро-изменение воспринимается как желанное восстановление комфорта. Следующий паттерн — вращение новообретенного элемента. И так далее. Это схема, которая может варьироваться в разных сочинениях разных авторов, но в ней закодировано важнейшее: принципиальной отказ от действия формулы *initio* — *motus* — *terminus*. Важнейшей коммуникативной формулы классической формы. В таких композициях *initio* есть начало *motus*. Тщетно ждать окончания. Можно ждать только прекращения. Без намека на то, что замысел движется к концу, что наступило исчерпание энергии. Все устремлено

ственности, в минимализме захватывает «пространство стиля». Минимализм словно угадывает тягу к медитативности в эпоху бурного нарастания жизненной динамики — ломки природы скоростей и границ коммуникативного

объекта. В репетитивной технике это свойство слуха получает опорную роль. Многократная повторяемость звукоэлемента с помощью редуцирующего слуха превращает его в сонор, консонантная

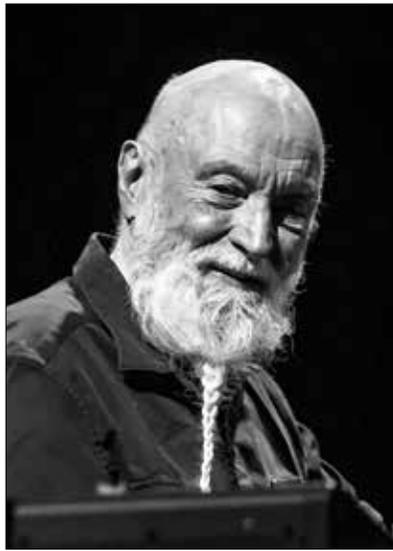
в гипотетическую бесконечность, звучание может длиться

Гим Тито Сарралуки. «Нереальные пространства»

сколько угодно, и слушатель может быть буквально изнасилован «артистическим эгоизмом» автора, если он не владеет чувством «психологической ответственности» и психо-целесообразности эксплуатации звучащего времени. Примеров тому не счесть, и Стравинский первый заметил эту темпоральную аномалию, указав на «превосходную длину» того, что (с его точки зрения) недостойно иных качественных определений.

Конечно, минимализм (как способ формостроения) предлагает варианты решений. Можно создавать безвекторные монодинамические композиции (в режиме непрерываемых r или f), но столь же успешно на основе репетитивного принципа можно построить векторную динамически волнообразную форму и даже динамически ступенчатый ход композиции. Однако на своем полувековом пути минимализм утвердил целый набор облигатных знаков, свою ортодоксию, позволяющую отклонения, но обязательно с сохранением нескольких признаков-сигналов минималистской формы.

В принципе, основные знаки минималистской манеры были зафиксированы уже в первых опусах 60–70-х лет. Своего рода «классика жанра» в качестве основы подразумевала следующие признаки: 1) приверженность к консонантно-сонорным структурам; 2) репетитивный принцип организации паттернов; 3) техника плавного перехода от паттерна к паттерну — перманентные микровариантные изменения в предшествовавшем *initio* вплоть до полного обновления сонорно-мотивной структуры; 4) преимущественная монохромность (тесситурно-регистровая устойчивость); 5) не нарушаемое единство динамического профиля формы; 6) отказ от формулы $i — m — t$: не завершение, но прекращение;



Терри Райли

7) экстенсивно-статический тип становления формы, достижение медитативного эффекта; 8) ортодоксальный минимализм полностью убирает мелос из творческого обихода — пульсация темпо-ритма (единая для всей композиции) воплощает линейность; 9) фактурные параметры не включают понятия полифонии или гомофонии, фигуго-фоновые отношения классического типа полностью выведены из практики; 10) единство темпоритма, пульсация в значении ритмо-остинато; 11) организация синтаксиса формы с помощью структурного фактора: чередования паттернов; 12) свободное (авторское) отношение к симметрии фаз движения (паттернов); 13) свободное соотношение с инструментом — «приготовление» инструмента как норма.

Примеров полного соответствия минималистской ортодоксии множество, а наиболее яркие и последовательно представляющие теоретический базис — как раз у этих самых «отцов». Сошлюсь лишь на несколько образцов. **Терри Райли** в 1965 г. создает *Keyboard Studies* («Фортепианные штудии») № 1 и № 2. Оба опуса словно декларируют «формулу» минимализма:

обращение к приготовленному фортепиано (создание «щипкового» эффекта), инициальный сонорный консонанс в начале № 1 повторяется более 200 раз, создает ритмо-пульсацию (непрерывную для всей композиции) и ситуацию напряженного ожидания микрообновлений. Только на шестой минуте происходит небольшой тесситурный сдвиг остинатной ритмофигурации, воспринимаемый как главное событие формы. В целом же «тесситурная лента» здесь, чуть расширившись, не меняет своих начальных параметров. Мелодическое начало отсутствует полностью. Новые *initio*, возникающие как наложение на фигуративный фон, осложняют акцентировку, но в ритмическом унисоне. Возникает некая иллюзия фигуго-фоновых отношений, не имеющих ничего общего с классическими фактурными стереотипами. Паттерны несимметричны, предугадать количество повторов перманентно обновляемых *initio* невозможно. Никакого предвестия окончания пьесы нет, композиция просто обрывается, внезапно и не предугадываемо для слушателя, слуховая редукция которого обострена до крайности. Перманентное ожидание обновлений в ситуации нескончаемых, доходящих до назойливости повторов создает эффект гипертрофии длительности. «Штудия» № 1 в исполнении Штеффена Шлейермахера идет 21'9" «Штудия» № 2–24'. При том, что на официальном сайте композитора сообщается возможное время — 10'–20' («Length indeterminate of these pieces but usually 10–20 minutes»). Апологеты нового направления манифестировали отказ от интерпретации (как от текстовой, объясняющей замысел и технику, условно говоря — «сакральную» сущность, так и от воспроизводящей). Действительно, соблюдение неукоснительно ровной



Мортон Фелдман

ритмопульсации и незыблемости динамики — единственное требование к исполнителю из глубины самой природы подобного замысла. Но вот незадача: предлагается разное возможное время воспроизведения. Интерпретация? Разные темпы или разные объемы (то есть допущение «обрыва» до окончания фиксированного текста)?

Этот странный «казус интерпретации» судя по всему вообще принадлежит минимализму. **Мортон Фелдман** создает *Triadic Memories* в 1981 г., намного позже «Штудий». Это действительно произведение «первоклассной длины». Антон Багагов, который подробно и аналитически соотнесся с этим опусом (вплоть до знакомства с рукописью), утверждает (и исполнительски воплощает утверждение), что продолжительность сочинения — полтора часа. Но Аки Такахаси (любимейшая исполнительница Фелдмана) воспроизводит его в течение одного часа, а Луис Гольдштейн — за 1 час 52 минуты. Объяснение этого явления расположено за пределами традиционного понимания интерпретации.

Следует заметить, что минималистские сочинения на базе стремительной ритмопульсации делятся



Стив Райх

не более 20–30 минут. Но ведь это время целой классицистской симфонии, в ходе которой происходит множество интересных событий. Здесь же — исключительно время перманентного ожидания микроизменений в едином семантическом поле, переполненном тавтологиями. Но само это ожидание и есть интрига в ситуации «поглощения движением». Это своеобразная «статика движения» — своего рода образ важнейших участков жизни современного человека. Важно, что количество атакуемых в каждую единицу времени (ритмоплотность) звуков в опусах с высокой ритмопульсацией создает эффект удлинения времени. **Стив Райх** в 1973 г. создает *Piano Counterpoint* с предельно быстрым пульсом темпоритмического стержня. Сочинение звучит около 14 минут, но кажется не менее длинным, чем «Штудии» Райли. Райх не прибегает здесь к каким-либо «приготовлениям» инструмента, но добавляет запись на магнитофонной ленте, вероятно, воспроизводящую этот сверхбыстрый пульс. Индивидуальное отличие его замысла от опыта Райли — в отношении к синтаксису, который в среднем течении



Леонид Грабовский

формы начинает подчиняться строгой симметрии (причем квадратной!). Во всем остальном он целиком на фундаменте репетитивного минимализма, и, видимо, этот фундамент он чувствует как «вечно живую» значимость, ибо в 2011 г. возникает новая версия произведения, сохранившая полностью первоначальный облик.

Американские нововведения очень скоро оказались расслышанными на разных широтах. Эпигоны, как говорится, пошли косяком. Но одно дело подслушать идею, другое — внести в нее преобразующий элемент. Для этого необходима активная творческая воля в направлении непреложности индивидуального преломления любой заимствуемой эстетической основы. Минимализм нес в себе, прежде всего, эстетический посыл, подкрепленный идеальным соответствием конкретной техники формообразования. Репетитивность становится фирменным знаком минимализма, но само понятие означает только предельный минимум средств, мобилизованных для становления формы. Украинский композитор **Леонид Грабовский** обращается к минимализму как таковому за пределами

репетитивной техники, оставленной в стороне. В 1968–69 гг. он создает свои фортепианные «Гомеоморфии» № 1 и № 2, где отказывается от двух коренных оснований первоначального минимализма — от консонантности как сонорно-фонической основы и от репетитивности в том виде, как эта техника сложилась в самом начале. В «Гомеоморфии № 1» вместо привычного «гармоничного» консонанса у Грабовского стремительные ритмолинейные фигуры (несменяемое *prestissimo*) — гаммообразные извивы (сонорная линейность, вертикальная проекция которой дает кластерный эффект). Вместо репетитивности — ритмоостинатность на всем пространстве (около 20 минут, максимальная ритмоплотность создает эффект неизмеримо большей длимости). Есть еще одно отклонение — тесситурно-регистровые переключения (квазиимитации). Но во всем остальном это воплощение идеи минимализма, усиленной внезапными разрывами пауз, в том числе, гипертрофированно долгих («пауз молчания»). Слушатель не предугадывает ни момента наступления разрыва в движении, ни продолжительности пауз. Гипертрофированные паузы (в записи сверхдлгое ожидание продолжения может создавать иллюзию окончания произведения) подразумевают визуальный эффект долго сидящего у рояля пианиста, готового к продолжению игры (некто от Кейджа?). Все остальное в «Гомеоморфии № 1» строго согласовано с обязательными знаками минимализма, перечисленными выше.

Поначалу (от Ла Монте Янга, часто определяемого в качестве первого композитора-минималиста) минимализм демонстрирует попытки воссоздать эффект типа медитации. Но урбанистика, похоже, пересилила внедейственные тихие, совершенно статичные самопогружения и предложила ритмоконтинуум

стремительного движения и погружение именно в эти состояния, отвечающие «образу мира». К медитации минимализм возвращает Мортон Фелдман.

Выше упоминался опус под титулом *Triadic Memories* — знаковое произведение Фелдмана, полтора часа сверхмедленной и тишайшей музыки. Фелдман вообще не выносит громких звучаний. Здесь фор-



тепиано в своем натуральном (неприготовленном) виде не покидает нюанса *pp*, и базовые признаки минимализма присутствуют в полном перечне. Консонантность (в данном случае — попытка вернуть чувство красоты созвучия в каких-то привычных нормах, но без участия мелоса), репетитивная техника, равно как удержание всех остальных

начал (всех «*топо*»); но все — в своем оттенении. Особенно это касается техники репетитивных повторов, структуры паттернов, отличной от некоторой прямолинейности у Райха и Райли. Где-то на 20-й минуте звучания слушатель начинает погружаться в дрему, а потом — в прозрачный сон, хотя и пропускающий звуки, но уже в ситуации полного погружения. Звукостранство медитации в чистом виде. Словесная интерпретация звукосемантики по сути замыкается на определении «медитация». Однако возможное участие исполнительской интерпретации здесь иное по сравнению с «минималистской урбанистикой». Мало безукоризненно выполнить континуум избранного темпа, а главное — континуум динамики. Темп, вероятно, в немалой степени принадлежность исполнителя (выше говорилось о трех вариантах длительности этого произведения у разных пианистов). Но в еще большей степени от исполнителя зависит качество звука. К нему у Фелдмана особое отношение. Звук должен даже не возникать, а являться как ирреальная и нематериальная сущность. А это уже собственно интерпретационный момент, требующий от пианиста поиска манеры и сотворения эффекта дления звукокомплексов, создания идеального условия для редуцирующего вслушивания. Иных предложений к интерпретационному соотношению с текстом здесь нет, ибо нет контрастных сопоставлений, радикальных (и вообще каких-либо) изменений ритмической и фактурной плотности, регистровых смещений. Весь возможный набор от имени виртуозного инструментализма выведен из действия полностью. Оставлен лишь тембр великого инструмента, обаяние «фортепианного звукоцвета» как застывшего символа неуывдания.

Минимализм, зародившись от инициатив «основателей», скоро вошел в стадию «растворения в толпе». Эпигоны ощутили «удобство» предложенной техники формостроения, становящейся своего рода модой. Конечно, в потоке время от времени возникают явления, достойные остановки скользящего внимания. Нас же особенно интересует свой опыт, как всегда, предлагающий специфический оттенок творческого соотнесения с новой универсалией.

Уже в наше время **Алексей Сысоев** создает композицию под титулом «Селена» (2012), длящуюся



Алексей Сысоев

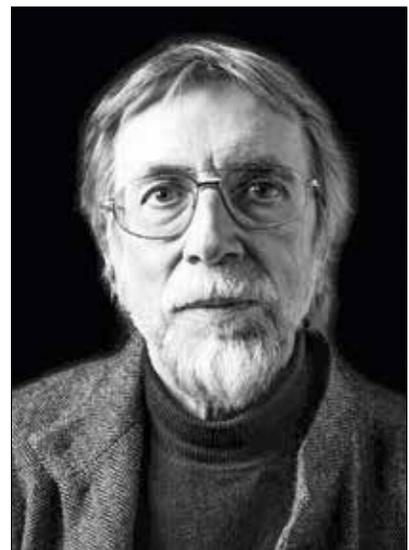
около двух с половиной часов (в исполнении Юрия Фаворина). Сысоев как будто в позиции эпигона: с одной стороны, он подслушал опыт Грабовского (минимализм без репетитивности и консонантности), с другой, — опыт Фелдмана в создании сугубо медитативного, устремленного в условную бесконечность состояния. Сысоев создает некий симбиоз: от Грабовского — минус репетитивность и консонантность, континуальная вариативность сонорно-фактурной формулы, но главное — включение прерывающих

пауз. Невозможно предвидеть ни момента их появления, ни продолжительности. Как будто все, как у Грабовского, но в ситуации глубочайшего медитативного погружения, «остановленного» темпа и тишайшего режима звучания. Мерцание лунных бликов (если внять названию): сквозное удержание верхней (бликующей) тесситуры в режиме пластовой ритмо-фоно-линейности (это ни в коем случае не мелос). От Фелдмана он берет принцип монодинамики (pp) и монохромности (единства тесситуры) дления. Отличие в опоре на единую фактурную формулу, в то время как у Фелдмана — смена различных *in initio* и мышление паттернами. У Сысоева несимметричными фазами, многократно вариантно превращаемыми. Но все они (и Фелдман, и Грабовский, и Сысоев) опираются на «индивидуальный сонор» как основу инициальной базы. Его поиск — главная творческая задача.

Со временем становится понятно, от каких облигатных норм техники минимализма можно отказаться, оставшись в лоне его эстетики. Возможным оказался отход от консонантности и репетитивности (как правило, от этих двух условий сразу). Непрерывность в эволюции паттернов может быть заменена сопоставительностью (но с сохранением единства динамики и темпа). Отказ от единства ритмоплотности и от монодинамики означает стремление к динамически векторной форме (динамический восход или динамическая волна), когда постепенный (от паттерна к паттерну) рост ритмической (и, как правило, фактурной) плотности обеспечивает любой из желаемых уровней ритмодинамического возбуждения. При этом минимализм как способ построения долго длимой композиции, служащей идее постепенности и длимых состояний, присутствует полной мерой еще и потому, что

аскетичный минимум привлекаемых средств остается непреложным условием.

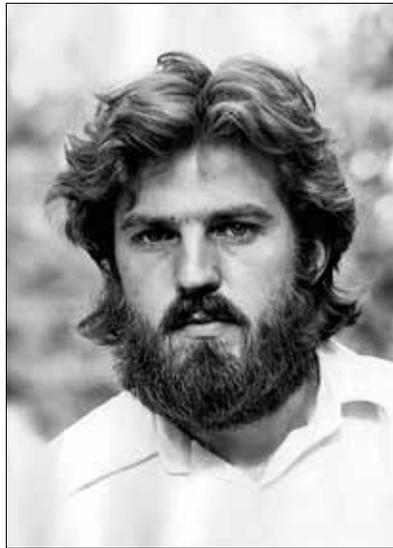
В упоминавшейся «Селене» композитор создает пространственную звукомедитацию с соблюдением многих «топо»: монодинамика, монотесситура, моно-темпо-ритм, моно-плотность ритмическая и фактурная, но без какой-либо репетитивности, симметрии (диссимметрии) паттернов и в ситуации перманентной вариативности подобных друг другу фаз движения формы. Еще в 30-е годы прошлого века Ильф и Петров фиксировали: американцы считают (и, наверное, так оно и есть), что в Америке сосредоточено все самое большое — самые длинные реки, самые глубокие каньоны, самые высокие небоскребы... Видимо, во второй половине XX века они решили перегнать всех и несравненной («превосходной») длиною музыкальных (и в частности — фортепианных) композиций. Фелдман здесь лидировал, но до «Селены», темпоральная гипертрофия которой перечеркивает американский рекорд и выходит вперед. И несмотря на удачу в формировании исходной и, главное, индивидуально-сонорной формулы,



Владимир Мартынов

несмотря на тонкости техники построения вариативных длиний, несмотря на интригу паузирования, разрывов мерцательного движения длиною в лунную ночь, именно «превосходная длина» сочинения видится препятствием на пути его исторической жизни.

Следует признать, что Алексей Сысоев опирался на предшествующий опыт. Прецеденты устремления к вершинам «превосходной длины» встречаем у основателя моды на минимализм в нашей стране — у **Владимира Мартынова**. Среди его творческих накоплений немало подлинных удач, но есть и ходульные опусы, устремленные именно к «длине». Фортепианный минимализм не является излюбленной стихией Мартынова. Из множества «топо» в ортодоксии минимализма монохромии он как бы отстраняет, поэтому обращение к фортепиано — редкость. Но тем более интересная, поскольку принадлежит последовательному подборнику репетитивного минимализма. Владимир Мартынов, безусловно, не столько эпигон, сколько воспреемник и последователь. Он создает свой минимализм, отмеченный полихромией и даже возможной контрастной ступенчатостью. Вообще, усложнение динамического профиля формы — его отличительная черта. Сравнительно недавно В. Мартынов представил в авторском исполнении фортепианный этюд под программным заголовком «На пришествие героя». Жанр этот в трактовке Мартынова обрел невиданный монументализм — 25 минут звучания. Несмотря на то, что этот монументализм успешно погашался минимализмом вовлеченных в формотворение средств, продолжительность пьесы в жанре фортепианного этюда выглядит весьма декларативно. Темп Этюда весьма подвижный, и 25 минут звучания высокой ритмоплотности хотя и мало чем отличаются



Николай Корндорф

от времени других композиций того же Мартынова, не говоря о Фелдмане и Сысоеве, но совершенно не согласуются с психологией восприятия. Интересен Этюд Мартынова векторной динамикой, устремленной к неуклонному нарастанию с конечным обрывом звучания. (Слушатель этот момент уже давно ожидает, но предугадать его невозможно; это утомление ожиданием конца, видимо, важная составляющая замысла). Нарастание динамики сделано искусно, с постепенным ритмоуплотнением и громкостным нарастанием, в ходе которого начинают прорисовываться упрощенные фактурные формулы à la Бетховен, и в конце концов слушатель тонет в потоке тавтологий консонантно-арпеджиального типа, а пианист словно выныривает из этой сонорной пучины с квази-бетховенской фактурной формулой в зубах. Обрыв звучания. Герой явился, но, по сути, он для слушателя явился давно и давно был распознан.

Динамически векторная репетитивная техника — особое наклонение минимализма. На этом пути, заимствуя от минимализма,

можно построить композицию, выходящую за пределы эстетики, определяемой этой техникой. Если Мартынов в «На пришествие героя», сохраняя принцип паттерной репетитивности, отказался от нескольких облигатных параметров минимализма (монодинамика, единство ритмоплотности, единство тесситуры), то в других случаях сама идея остиной повторности в границах паттерна может быть выведена на простор свободной вариативности и полиостиности. Еще в 80-х годах **Николай Корндорф** создает фортепианную композицию под титулом «*Ярило*». Название пьесы предопределяет ассоциативный круг восприятия, а техника формы — преобразование принципов минимализма. Корндорф создает форму типа волны с подчеркнuto постепенным восхождением и угасанием звукоэнергии. Ни о какой «монодинамичности» здесь нет речи. Но нет и сопоставительности. Есть постепенность. Это пантеистическая звукометафора, символизирующая пробуждение природы, ее полуденное буйство и закатное успокоение. Техника вариантной повторности осуществляется в ситуации дискретных остиной. Начальные интервальные связки (импульсные элементы) определяют весь ход формы, в которой сонорно-фоническая основа поставлена на место мелоса, выведенного из действия. Всякая ступенчатость отрицается, новое качество достигается исключительно эволюционно, постепенно накапливается «критическая масса» изменений, отменяющих первые инициальные формулы. По ходу формы рождаются все новые и новые initio для остиной повторности, вырастающие, однако, из прежних. Казалось бы — многое здесь от минимализма. Но отвергнут главный знак — статичность. Знаки экстенсивности преобразованы в знаки действительности — действие плавно



Рикардо Бофилл. «Красная стена»

восходящего и заходящего солнца: постепенное накопление или убывание фактурной массы, ритмической плотности, интенсивности смен инициальных мотивов, предложенных для свободно-остинатных ротаций, вообще, господство полиостинатности — все это знаки «действенности», знаки иной эстетической направленности. К ним приникают вовсе невозможные в эстетике минимализма фигуро-фоновые отношения. Они скрыты и в самой идее полиостинатности, хотя она и не выходит на уровень полимелодического, замыкаясь в ритмосонорных структурах. Но открыто декларируется в заключительной фазе (действие $i - m - t!$), когда с 10-секундным опозданием к звучанию рояля канонически присоединяется магнитофонная запись. Рождается особый тип сонорной полифонии.

«Ярило» Корндорфа — один из редких шедевров, пришедших к нам из второй половины XX века. Но в нашей музыке это не единственный пример умения вслушаться в предложения нового «мейнстрима» с целью индивидуального претворения метода



Василий Лобанов



Николай Рерих. «Священные Гималаи». 1934

за пределами эстетики, им порожденной. **Фортепианная соната № 2 Василия Лобанова**, созданная также в последней четверти XX века (1980), образует контрастно-составную форму (соната в «двух движениях» — Allegro + Adagio). Первый раздел — сонатная форма, построенная на основе репетитивной техники, явно заимствованной из опыта минимализма, но инверсированной в сонатную форму, — традиционный символ действительности (снова проблема преодоления статики в условиях экстенсивного продвижения материала). Сонатная форма разомкнута — лишена репризы, а побочная партия рождает второе «движение», предвосхищая

вторую фазу композиции — Adagio. Все разделы сонатной формы пронизаны остинатностью (точнее, — многослойной репетитивностью, рождающей полиостинатность, общую для всей композиции).

Новый «мейнстрим», конечно, не единственная база современного фортепианного творчества. Он все еще в силе, его живучесть — в ясности и удобстве построения формы. Его эстетика вобрала различные типы экстенсивности и «погружения в статику» (в том числе, и гипердинамическую статику). Медитативность, как и прежде, — радикальное средство отключения от пестрой и суетной действительности, ставшая чрезвычайно актуальной в ситуации

всеохватной урбанистики. И снова вспоминается Стравинский с его предположением, что музыка — единственный способ воссоздания образа «настоящего времени». Очевидно, он имел в виду способность музыки вырвать сознание из потока жизни и остановить внимание на собственно музыкальном времени как искусственно созданном «настоящем». В этом свете минимализм — важный способ создания компенсаторного «настоящего времени». Эта альтернатива, легко смыкающаяся с еще более актуальным космопространственным ощущением, все более захватывающим «ментальное пространство» и современного человека, и современного творца. ■

A portrait of Daniil Kramer, a man with a mustache and glasses, wearing a dark shirt, sitting at a piano. He is looking directly at the camera with a serious expression. The background is a dark blue curtain. The lighting is dramatic, highlighting his face and hands.

**Даниил КРАМЕР:
«Джаз пока что не пошел
дальше глубокой лирики...»**

Уникальная фигура российского джаза, пианист Даниил Крамер играет исключительную роль в его популяризации в нашей стране. Его творчество — своеобразный мост между классикой и джазом. Во многих случаях (например, когда популярную классическую тему Крамер превращает в джаз-стандарт) эта связь особенно отчетлива. О том, что такое современный джаз, о пирамидальном восприятии искусства, о реформе Шенберга и о том, почему джаз — все еще «подросток», Даниил Борисович поведал в эксклюзивном интервью обозревателю «PianoФорум».

— Даниил Борисович, Вы — джазовый музыкант с фундаментальнейшим классическим бэкграундом, наш журнал также посвящен, прежде всего, академическому фортепианному искусству. Это определяет некоторые вполне естественные акценты разговора. Для начала — простой и одновременно сложный вопрос: что такое современный джаз? Часть академической (в широком смысле) культуры, которая вместе с классикой противостоит тому, что мы называем попсой?

— Для начала важно понять, что мы подразумеваем под попсой. Есть поп-арт, который, как мы с вами знаем, весьма разнообразен. И есть собственно попса, примитивизм, о котором, видимо, вы и говорите. Что касается противостояния, моя позиция такова: я воспринимаю искусство, как и всю нашу жизнь, пирамидально. И вершины не бывает без основания. Гении не возникают сами по себе: чтобы родить что-то новое, они должны впитать в себя всю пирамиду, начиная снизу. Поэтому часть того, что мы называем примитивной попсой, совершенно необходима, — так же, как

была необходима, например, музыка таверн. Искусство средневековой Европы строилось не только на высоких стихах рыцарей, — были ведь и уличные менестрели, бродячие актеры и так далее. Этот огромный пласт искусства предназначался тем, кого мы сегодня называем широкими массами. Это и есть основа пирамиды. Дальше — сужение: появляются люди, которые выводят этот гумус на новый уровень. Подчеркну, что слово «гумус» я произношу без малейшего презрительного оттенка, — это просто констатация факта. Да, это почва, из которой произрастает множество великих произведений. Вспомним Моцарта, который использовал всякие уличные песенки... Так что отметить ширпотреб я и в страшном сне не собираюсь, это очень важная и нужная часть пирамиды. Беда в другом: на наших глазах эта часть бесконечно расширяется, потеряно чувство меры, и гумус превращается в основное искусство. А что происходит, если фундамент пирамиды бесконечно расширяется?

— Она теряет устойчивость, падает, проваливается. Грубо говоря, ломается вся система.

Даниил КРАМЕР (род. 1960)

Пианист, композитор, продюсер, педагог, телеведущий. Народный артист России. С 1984 активно гастролирует в СССР, России, за рубежом, участвует в крупнейших джазовых фестивалях (Muenchner Klaviersommer, Германия; Manly Jazz Festival, Австралия; European Jazz Festival, Испания; Baltic Jazz Festival, Финляндия; Foire de Paris, Франция и др.). С 1995 года организовал ряд концертных циклов и абонементов в Москве и других городах России («Джазовая музыка в академических залах», «Вечера джаза с Даниилом Крамером», «Классика и джаз»). Сотрудничает с выдающимися джазовыми, классическими музыкантами, оркестрами. Особенное место в его творчестве занимает сотрудничество с коллективами «Виртуозы Москвы», «Musica Viva», МГАСО п/р Павла Когана, «Русская филармония», Казанский камерный оркестр «La Primavera» и др. Арт-директор многих российских джазовых фестивалей, организатор нескольких джазовых конкурсов.

В концертах исполняет как джазовую, так и классическую музыку, является активным сторонником их синтеза («третье направление»).

С 2017 — автор и ведущий программы «Истинная роль» на канале ОТР.

Действительный член Российской академии искусств. Почетный член Сиднейского профессионального джазового клуба (Professional Musicians' Club).

Автор балета «Путешествие в страну Мультиленд», джазовых пьес и т. д.

— Автоматически опускается вершина, а дальше — и все уровни середины. Вот в этом и опасность! Не говоря уже о том, что примитив особенно воздействует на людей, не подготовленных музыкальным образованием. Примитивные мелодии, гармонии, ритмы... Ведь в большинстве своем люди — абсолютные продукты окружающей их среды. Бытие определяет сознание. Я бы это сформулировал несколько по-другому: мы — это то, что мы едим, мы — это то, что мы пьем, мы — это то, что мы читаем, мы — это то, что мы слушаем, мы — это то, о чем мы разговариваем. И мы — это то, как нас воспитали. Исключения составляют несчастные случаи, когда природная предрасположенность позволяет противостать среде. Но и это противостояние — частично продукт среды, как это ни парадоксально.

— Ну почему же парадоксально? Третий закон диалектики («отрицание отрицания») в чистом виде. И, кстати, вы очень близки идеям великого советского генетика Владимира Эфроимсона: геня формирует среда.

— Совершенно верно. Среда формирует все, в том числе и оппозиционера среды. Но, в основном (процентов на 80, как мне кажется), среда формирует своих адептов. И поэтому среда, сформированная попсой, то есть неглубокая, примитивно мыслящая, примитивно слышащая, примитивно воспринимающая, — эта среда, если она безмерно расширяется, формирует соответствующее общество.

“ Отметать ширпотреб
я и в страшном сне не
собираюсь, это очень
важная и нужная часть
пирамиды. Беда в другом:
на наших глазах эта часть
бесконечно расширяется,
потеряно чувство меры

Дальше — еще один важный момент: в нашем случае эта среда подпитывается тюремной субкультурой, сейчас в России это превратилось в болезнь, если не эпидемию страшнее коронавируса. И тогда, собственно говоря, тюремный шансон становится сильнейшим катализатором формирования в молодых и неокрепших душах совершенно антиобщественной, античеловеческой позиции. Пораженные этой чумой ребята не вырастают любящими свою страну, тех, кого мы называем согражданами, «народом», родителей, детей (настоящих и будущих), друзей...

— Лет 20 назад Марк Захаров назвал Россию страной победившей «Мурки».

— В каком-то смысле, к сожалению, он был прав. Вот сейчас, по некоторым данным продюсеров, тюремный шансон в различных его видах занимает чуть ли не до 70% сцены в некоторых регионах, особенно на Дальнем Востоке и в Восточной Сибири. Это страшно. Но это и показатель того, что способна сделать культура, как она может влиять на экономику, на политику. Еще раз: я не против самой поппы, я за то, чтобы пирамида оставалась пирамидой, и, конечно, я за то, чтобы, если уж мы говорим о системе ценностей, мы отдавали себе отчет, что звезды гумуса не равны звездам вершины пирамиды и никогда не будут им равны. Другой вопрос, что некоторые из тех, кто, казалось бы, вышел из гумуса, — способны переродить часть этого гумуса, превратить в искусство.

— В академической музыке авангард (в широком смысле можно сказать — «новая музыка») в какой-то степени существует в резервации. Мне кажется, что и в джазе есть нечто подобное. С одной стороны, традиционный джаз и джаз-стандарт как ведущая его форма (и музыкальная, и, так сказать, концертная); с другой, — авангардный джаз. Как вы к нему относитесь? В частности, к такому явлению (которое я очень люблю, не скрою), как Трио ГТЧ (Ганелин — Тарасов — Чекасин)?

— Давайте я копну чуть глубже... Поскольку вы по образованию классический музыкант, — прекрасно поймете, о чем речь. Для начала — ремарка: это мое личное мнение, не более того. Так вот, копну я в начало этого процесса, в 1920-е годы, вернусь к господину Шенбергу. Господин Шенберг — родоначальник додекафонической реформы, то есть фактически — проверки музыки математикой. Это течение стало невероятно модным. По своему опыту, когда я еще в молодости пробовал сочинять подобные вещи, могу сказать, что это, мягко говоря, намного легче, чем просто сочинить красивейшую мелодию, которую черта с два сочинишь! Работать в этом математическом поле было намного легче, но удовольствия никакого! Как результат этой додекафонической реформы мы получили моду — любимое европейское слово fashion. Как вам известно, адепты Шенберга в течение очень короткого времени заняли ведущие места в европейской музыке, в среде так называемых «принимателей решений» — менеджмента концертных залов, тогдашнего продюсерского мира и так далее. Результат — двоякий: элитизация того, что мы называем современной музыкой, и весьма солидный отток зрителей, слушателей из концертных

залов, потому что исчезла красота мелодии, гармонии. И во многом эта музыка как была, так, на мой взгляд, и осталась уделом сноба.

При этом появлялись люди, которые могли из того, что называется «современной музыкой», сделать искусство, — настоящее, истинное. Их очень мало, и заметьте, все они мелодисты. Прокофьев, Шостакович, Губайдулина — они преодолели немелодичную элитарность музыки. Именно реформе Шенберга, на мой взгляд, мы обязаны конвейеризацией искусства. Уходом публики из залов воспользовались ремесленники от музыки, которые взяли на вооружение достижения классики, тогдашнего джаза, фолка и начали использовать наиболее эффектные и эффективные мелодические, гармонические сочетания, чтобы просто клепать из этого музыку, приносящую деньги. Собственно, именно поэтому, на мой взгляд, шоу-бизнес совершенно честно не называет себя искусством, а называет себя шоу-бизнесом, то есть умением делать деньги на шоу. А дальше — этот процесс же не сепаратен, он происходил не только в классике. Он происходил и в джазовой музыке. Он был обусловлен не только уходом от мелодии как таковой — самим развитием. Джазовые музыканты не глухие и не слепые, они видели, по какому пути идет современная музыка, как она развивается. Конечно, при этом уже в 1920-е годы появлялись люди, которые вот эти вещи превращали в искусство, — такие, как поздний Сати, Онеггер...

“Среда формирует все, в том числе оппозиционера среды...”

— Или Стравинский — в таких сочинениях, как **Концерт для фортепиано и духовых** или **«Черном концерте»**, он явно заходит на территорию джаза.

— Да-да-да! Но тенденция есть тенденция, и, возвращаясь к классике, — эта идея, на мой взгляд, была гибельной. По своему опыту, опыту человека с, мягко говоря, очень хорошим музыкальным образованием скажу, что большинство из того, что называется современной музыкой, я просто не воспринимаю. Я не могу это слушать, мне это не интересно, я не понимаю, что могу из этого извлечь. Я могу бесконечно слушать Сороковую симфонию Моцарта, Шестую симфонию Бетховена, множество произведений Шопена, но увольте меня, я не понимаю, что я нахожу во многих распиаренных современных композиторах.

— **Абсолютно понятно, другое дело, что я не со всем могу согласиться.**

— Я хотел, чтобы вы точно меня поняли, — потому что точно так же отношусь к авангардному джазу. В нем, на мой взгляд, процентов 10 истинной музыки и процентов 90 чистой спекуляции, когда музыканты, ничего не умеющие делать, ничего не знающие, не владеющие основами джаза, хрестоматией, школой, просто берут и ляпают что попало и куда попало, называя это искусством. Этой спекуляции во всем мире полно, и она необычайно вредна. Это тот же самый снобизм, который потом заставляет людей просто не ходить на джаз. Но процентов 10–15 музыкантов, которые играют авангардный джаз в различных его модификациях, делают из этого настоящую музыку. И я участвовал в концертах с этими людьми. Например, альт-саксофонист, флейтист, композитор, лидер ансамбля «Архангельск» Владимир Резицкий. Что касается ГТЧ — мое отношение к этому трио двойное. С одной стороны, с их приветствием, они талантливейшие музыканты; с другой стороны, — они вторичны по отношению к тогдашнему авангарду. Они воспринимали это и повторяли на советской сцене — по-своему повторяли, опосредованно. Но это была очень талантливая вторичность, которую я приветствую.

— **В джазе существует проблема крупной формы. Построить большое сочинение в джазовом стиле на цепи импровизаций довольно сложно. Назову два имени, — композиторов, которым это, как мне кажется, удалось: Клод Боллинг и Николай Капустин. А кто сейчас, по вашему мнению, пишет музыку, которую можно назвать большой формой в джазе?**

— Я играл с Боллингом, его оркестром, был у него дома, мы с ним знакомы. Своеобразная личность по отношению и к джазу вообще, и к собственному творчеству в частности. Что касается Капустина, я думаю, это уникальный случай в джазовой музыке, когда человек, действительно обладавший великолепным классическим образованием и блестяще, просто гениально игравший джаз, стал композитором. Но его концерты не каждому дано сыграть, они очень сложны технологически.

— **Они требуют пианизма высшего класса!**

— Несомненно! Что касается крупной формы, опытов, как мы знаем, было много. Есть концерты для фортепиано с оркестром Вагифа Мустафы-заде, Александра Цфасмана. Все они, скажем так, не очень-то... Так же, как и «Концерт для Кути» Дюка Эллингтона [сочинение для трубы, написано для легендарного джазового трубача Кути Уильямса — М.С.]. У истоков этого

синтеза — «третьего направления» — стоит Концерт Гершвина. Как человек, многократно его исполнявший, скажу, что композиционно это сочинение далеко не безупречно, но как раз у Гершвина все искупается гениальной мелодикой. И «Рапсодии стиле блюз» многое прощаешь за мелодизм. Понятное дело, что в обеих работах Гершвин во многом является адептом Рахманинова.

«Именно реформе Шенберга, на мой взгляд, мы обязаны конвейеризацией искусства»

— **Но концерт же — не единственная потенциально возможная крупная форма...**

— Что касается других крупных форм, знаете, я повторю то, что уже когда-то говорил. Я до сих пор считаю джаз подростком. Одна из причин — он пока не достиг крупных форм и не может никак с ними справиться. Заметьте, что в начале классической музыки тоже не было симфоний и концертов. И, видимо, в этом плане джаз пребывает сейчас в состоянии накопления информации. Только я боюсь, что, как и в классике, усложнение формообразования и стилистики может привести к исчезновению импровизации. И это было бы крайне нежелательно. Но мне не кажется, что это в ближайшее время грозит. Джазовые музыканты в большинстве своем не горят желанием крупных форм. Джаз — это искусство небольших картин. Вот мне периодически бывает тесно в квадрате импровизации, и я из него выхожу. Недавно я написал балет [«Путешествие в страну Мультиленд» — М.С.] и в одной из сцен использовал форму сложного двойного рондо. И, с одной стороны, это не помешало импровизационности, а с другой, — форма оказалась очень благодарной для кроссового джазового произведения. Так что не совсем в форме тут дело, скорее, в самом содержании джазовых мелодий. Ведь почему еще я называю джаз подростком? Потому что, на мой взгляд, он пока что не пошел дальше глубокой лирики. До трагедии *Lacrimos* Моцарта, Шестой симфонии Чайковского, до пафоса «Набукко» Верди — до всей этой высоты джазу еще нужно дорасти! Пока что все утилитарнее. Хотя есть музыканты, которые приблизились к тому масштабу, о котором я говорю. Например, Билл Эванс в дуэте с Тутсом Тилемансом (гитарист, исполнитель на губной гармонике) — это невероятно глубоко! Но пока это еще только «всплески гениев», это не тренд, не тенденция.

— **В истории классической музыки известно немало знаменитых состязаний под девизом**

«кто кого переиграет»: Бах — Маршан (оно, как мы знаем, состоялось лишь наполовину, потому что Маршан «снялся с дистанции»), Моцарт — Клементи и так далее. В джазе есть такая уникальная форма музицирования, как джем-сейшн. Можно сказать, что это одно из настоящих изобретений джаза? Некая дружеская среда, где важнее не соревнование, а именно диалог?

“ Я до сих пор считаю джаз подростком. Одна из причин — он пока не достиг крупных форм и никак не может с ними справиться

— И да, и нет. В свое время, в 1930–40-е годы такие джем-сейшны были полем битвы в джазе, и тот же Арт Тейтум вызывал на бой в самом натуральном смысле различных музыкантов. Например, Бада Пауэлла, который в перспективе оказался гораздо нужнее для обучения джазу, чем сам Тэйтум. Тем не менее он был неоднократно бит Артом Тейтумом, который превосходил Пауэлла технологически. Арт Тейтум вообще всех превосходил технологически в свое время. Недаром Рахманинов назвал его лучшим пианистом XX века. Правда, сейчас мнение изменилось, и Кит Джарретт с Чиком Кориа назвали лучшим пианистом XX века Билла Эванса. В чем я с ними, кстати, абсолютно согласен.

“ Джем-сейшн предполагает и соревновательность, и взаимоподдержку. На джете можно определить, пойдешь ты с человеком в разведку или нет

Джем предполагает и соревновательность, и взаимоподдержку. Знаете, на джете можно определить, пойдешь ты с человеком в разведку или нет. Вот «залез» ты куда-то не туда, и у другого срабатывает инстинктивная реакция: или бросить тебя, не обратив на тебя внимания, плюнуть на то, что с тобой случилось, идти по собственному пути, — или поддержать тебя, перехватить у тебя, чтобы ты смог понять свою ошибку. Как твои партнеры поступят? Причем это же дело долей секунды, просто на уровне инстинкта. Убирать соревновательность из джема — это глупо. Иногда мы очень весело соревнуемся: кто какой пассаж сыграет, кто кого

и как перехватит, дружески сыронизирует над сыгранным. Эта соревновательность — не стремление «побить» или доказать, что ты лучше, — это знак полнокровной жизни. Это похоже на то, как мы друг другу одну и ту же мысль с разных сторон объясняем.

— В свое время отечественные джазовые музыканты, которые заботились о джазовом образовании и писали учебники, активно консультировались с классическими музыкантами, в частности, теоретиками музыки. Например, Игорь Бриль в предисловии к «Практическому курсу джазовой импровизации» выражает благодарность Юрию Николаевичу Холопову (который в свой курс гармонии в Московской консерватории включал гармонию и форму джаза, блюза). Ждут ли современные джазовые музыканты «дружеской руки», какой-то помощи классических музыкантов в теоретическом осмыслении проблем джаза?

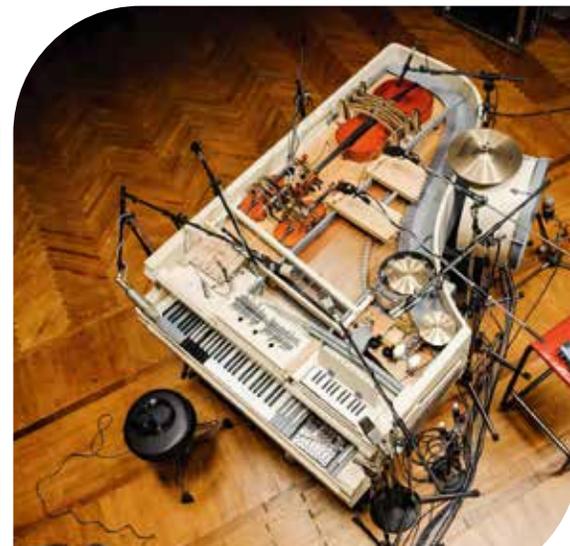
— Думаю, уже нет. В последние десятилетия накопился весьма приличный опыт преподавания джазовой музыки. Когда-то нам нужна была помощь в систематизации. Но сейчас джазом занимаются в основном те, кто прошли через блестящее классическое образование. Другой вопрос, что такие люди, как Холопов или мой учитель Виктор Кельманович Фрадкин [1928–1986; историк, теоретик музыки, в 196–1986 преподавал на кафедре теории музыки, затем — на кафедре сольфеджио и гармонии ГМПИ им. Гнесиных — М.С.], — это гиганты теории гармонии, конечно, они были очень нужны. Но я думаю, что сейчас систематизация во многом уже состоялась. Мы выяснили наши основные элементы и сейчас, как говорится, уже сами с усами. Это не означает, что мы не будем сотрудничать с классикой. Наоборот. Просто теперь наступил другой этап — сотрудничества равных: мы понимаем, что идет от классики, а что — от джаза. ■



Михаил СЕГЕЛЬМАН
Музыкальный критик, пианист, эксперт,
ведущий программ. Начальник отдела по связям
с общественностью Московского государственного
академического камерного хора



МИЛЛЕНИАЛЫ И ПЕРЕОСМЫСЛЕННЫЙ РОЯЛЬ



Начиная с позднего классицизма и в особенности в эпоху романтизма фортепиано приобрело неофициальный статус главного, «базового» концертного инструмента, для которого создавалось больше всего сольного репертуара. И именно произведения, сочиненные в XIX веке, оказались «хлебом насущным» для пианистов и остаются таковыми по сей день. В XX столетии стремление композиторов к работе с фортепиано стало менее явным — по крайней мере, практически не было гениев, которые писали бы в первую очередь именно для рояля, подобно Шопену, Шуману, Листу (исключение — Рахманинов, но он и сам чувствовал, что принадлежит прошлой эпохе). Зато модернисты активно разрабатывали новые стратегии использования фортепиано — и конкретные средства звукоизвлечения (игра по струнам, препарирование и т. д.), и общие подходы к его трактовке — например, в качестве ударного инструмента. Другая тенденция прошлого столетия связана с появлением общедоступного начального музыкального образования. Во многих школах, детских садах и квартирах поселилось пианино — таким образом, инструмент, пусть и в упрощенной версии, обрел поистине народный статус. По этой причине подавляющее большинство композиторов второй половины XX века начинали свой путь именно с сочинения фортепианных пьес.

В новом тысячелетии фортепиано оказалось обременено этим «учебным» шлейфом и статусом самого очевидного, если не сказать банального выбора для композитора. А попытки изобрести какие-то оригинальные подходы к его использованию наталкивались на естественное истощение потенциального арсенала свежих, никем не обнаруженных ранее приемов. Казалось бы, тупик? Авторы, чей профессиональный путь начался в нулевые, — миллениалы, — так не считают. При этом их подходы к работе с инструментом совершенно разные (следствие поиска индивидуального пути). Но у множества предлагаемых решений есть одна общая черта: композиторы этого поколения пытаются наделить фортепиано новой смысловой нагрузкой. И его двухвековой бэкграунд в данном случае вовсе не мешает им — напротив, осознается как «зона отчуждения»: то, что должно быть переосмыслено.

Наглядный пример — сочинение московского композитора Анны Поспеловой Meditation_Deconstruction для фортепиано и электроники. Поначалу кажется, что мы слышим стандартную фоновую композицию — вроде тех, что сопровождают занятия йогой. Полторы минуты гипнотизирующе «капает» ля первой октавы, затем к нему присоединяются ми, до диез вверху и нижняя октава. Правда, мажор из-за мерцающего до постоянно оборачивается минором. Но даже когда происходит небольшое смещение и основное ля становится частью большого мажорного септаккорда си бемоль — ре — фа — ля, а затем и вовсе превращается в малую секунду, прихватывая соседнюю ноту, на это хочется закрыть глаза. В прямом смысле. Если исполнять Meditation_Deconstruction вживую, стоит полностью затемнить зал, и тогда во время звучания первой половины произведения слушатели будут практически погружаться в дрему. Но примерно в точке золотого сечения они вдруг обнаружат, что блаженная нирвана сменилась подспудной тревогой, мерная фортепианная поступь



каким-то загадочным образом стала нервной и угрожающей, а в уши начал назойливо лезть безостановочный, нервирующий электронный звук. Родившийся из далекого фона, будто помехи, ближе к концу он и вовсе выйдет на первый план, обретя «союзника» в виде электронных же постукиваний — жутковатого эха равномерной фортепианной поступи. И от былой безмятежности не остается и следа. Да и та самая пульсирующая секунда производит уже иное впечатление — хочется вспомнить о китайской попытке каплей ледяной воды, с четкой периодичностью падающей на голову несчастного и сводящей его с ума.

Почему автор выбрала именно фортепиано для этого сочинения? Можно предположить, что Пospelовой была важна как раз привычность, очевидность тембра. Услышав его, мы расслабляемся, будто встретив кого-то близкого, родного. Предполагается, что это усилит впечатление от эволюции материала, которая происходит ближе к концу.

Совсем иной подход — в пьесе того же композитора «Польнь» для фортепиано соло. Произведение построено буквально на четырех звуках: *ми бемоль, ре, соль, ля бемоль*. В многократных репетициях, биениях единственного тона рояль меняет обличия, превращаясь то в ударный, то в струнный инструмент. Пианист играет и по клавишам, и по струнам, причем ногтем.

(♩ = 80)

Piano

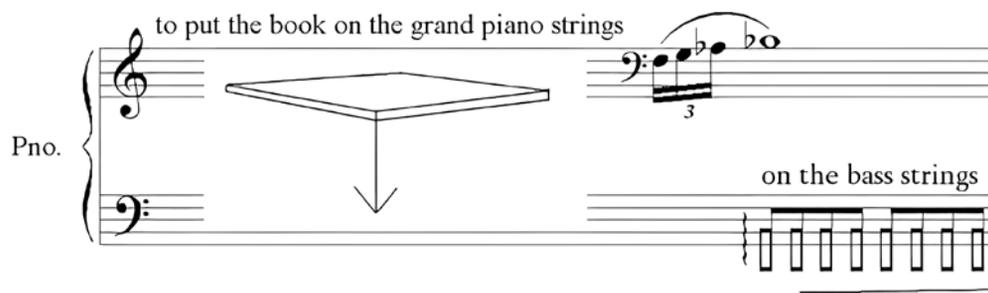
1) Tap the string with a fingernail



Сама мизансцена — музыкант, то и дело забирающийся в «нутро» рояля, — располагает к очевидным ассоциациям с традициями второго авангарда, когда прием игры по струнам особенно широко распространился. Но вкупе с предельной интонационной скупостью материала тембр создает эффект, во многом противоположный нашим ожиданиям и первоначальным выводам. В какой-то момент появляется ощущение, что звучит вовсе не экспериментальная авангардная партитура, а... медитативный заунывный наигрыш на среднеазиатском народном инструменте!

В отличие от *Meditation_Deconstruction*, в «Польни» нет внутреннего перерождения материала. Расчет на то, что эти процессы должны происходить в самом нашем сознании.

Нечто похожее предпринимает казанский композитор Эльмир Низамов в своем ансамблевом сочинении «Солнце Луна Истина» (название отсылает к фразе Будды «Три вещи нельзя скрыть: солнце, луну и истину»). В нем использован необычный прием: в партитуре мы видим пометку «Положить книгу на струны рояля». И когда пианист после такого «препарирования» играет восходящий четырехзвучный мотив *фа — соль — ля бемоль — си бемоль*, в этом слышится Восток, а отнюдь не Запад.



Отдельный вопрос — почему надо класть именно книгу, а не деревянную дощечку или что-то подобное. Скорее всего, автор исходил из практических причин, но в этом акте читается и нечто символическое: книга — метафора мудрости.

Есть, однако, у Низамова и такие произведения, в которых фортепиано исполняется самым традиционным образом, без специфических приемов препарирования и игры. Но композитору как раз и нужны возникающие ассоциации с богатой историей инструмента. 10-минутная пьеса для ансамбля «**Зимний путь**» содержит развернутую цитату из 12-го номера (Einsamkeit) великого песенного цикла Шуберта. Начинается произведение с оригинального материала, только пульсирующий фортепианный органный пункт может отдаленно напомнить мерную поступь из другого номера Winterreise — начального Gute Nacht. Но автор оставляет его без мелодической составляющей, сопровождая ледяными протяженными нотами, арпеджио и глissандо струнных и деревянных духовых. Зато ближе к концу холодный, колючий, как стужа, атональный «пейзаж» вдруг согревается тональными фортепианными аккордами и живым «дыханием» флейтовой темы, в точности повторяющей вокальную партию Einsamkeit. Чувство одиночества, о котором поется у Шуберта, Низамов обостряет контекстом, окружая хрупкую цитату — не только мелодическую, но и тембровую (фортепианный аккомпанемент) — враждебной звуковой средой.

Впрочем, явные заимствования встречаются у Низамова нечасто. Куда чаще его диалог с классиками проявляется в жанровых перекличках и тонких, неочевидных стиливых отсылках. Например, весь 2021 год Эльмир создавал фортепианный цикл «**Времена года**», ежемесячно выпуская по соответствующей пьесе. Ноты же публиковались в татарском журнале «Мэгариф» («Просвещение»). Как и у Чайковского, каждый номер — пейзажная или сюжетная зарисовка, например, сентябрь — «Первый звонок», октябрь — «Осенние листья», июль — «Вечер у пруда»... Низамов возрождает традицию домашнего музицирования в XXI веке, будто воплощая то, что изначально собирался сделать Петр Ильич, получив заказ от Матвея Бернарда, издателя нотного журнала «Нувеллист». Как известно, «Времена года» Чайковского вышли далеко за рамки композиций для любителей — некоторые номера оказались большими концертными пьесами, требующими весьма серьезного пианистического мастерства. Композитор осознал это и даже предлагал Бернару потребовать переделки (тот, впрочем, опубликовал все в исходном варианте). У Низамова же пьесы мало того, что абсолютно тональны, так еще и просты гармонически, лаконичны (около двух минут



каждая) и вполне доступны по технической сложности для исполнения старшекласниками музыкальных школ либо продвинутыми меломанами. Получается, что связь с Чайковским здесь всего лишь отражение великого опыта в самом намерении.

Впрочем, искушенные слушатели вполне могут обнаружить менее явные корни пьес. Скажем, «Ноябрь» («Первый снег») фактурно близок к прелюдии C-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, и автор признает: таков был замысел. Эльмир здесь прислушивается к собственному прошлому, ведь «Времена года» и ХТК — в ДНК каждого музыканта. Все их изучали еще в музыкальной школе. И диалог с этими произведениями — светлая ностальгия по своему детству, по первым профессиональным шагам. Самое традиционное и вроде бы незамысловатое, чуть ли не учебническое использование фортепиано вдруг оказывается концептуальным жестом и рождает новый смысл.

Подобный подход логично рассматривать в контексте эстетики метамодерна, пусть даже сам Низамов к метамодернистам себя не относит. Суть этого метода — и, шире, культурологической ситуации — ярко сформулировала **Настасья Хрущева**, одна из ведущих музыкантов и философов поколения миллениалов. «*Метамодерн использует простые обороты, принадлежащие всем интонации, детскость и дилетантизм в разных их проявлениях, работая с уже переработанным и сообщая этому переработанному новое — вертикальное — измерение, метамодерн как бы являет собой новую экологию искусства, воспроизводя цикл ресайклинга отходов*», — утверждает петербургский автор в своей книге «Метамодерн в музыке и вокруг нее»¹. В ее собственном композиторском творчестве манифестом метамодерна стал **фортепианный цикл «Русские тупики»** — каталог повторяемых штампов родом из позапрошлого столетия, азбука салонного пианизма во всем его наивном очаровании. Произведение состоит из коротких пьес-сегментов, лишенных полноценной драматургии и сфокусированных, как правило, на каком-то одном приеме, гармоническом обороте, «действенном ходе», по определению Хрущевой. Но приемы эти предельно вторичны, затерты, обезличены. Нам даже сложно понять, с творчеством какого именно композитора они ассоциируются. Чайковский? Арениский? Глазунов?

Тембр фортепиано в данном случае играет не меньшую роль, чем мелодика и гармония. Он подчеркивает и усиливает банальность, школьность материала. И создает не конкретную ассоциацию, но ассоциативную среду — галактику для мира, собранного из осколков прошлого — как собственного, индивидуального (детство, проведенное в музыкалке за разучиванием пьес классиков), так и национального, на что указывает и название.

Впрочем, формально материал у Хрущевой сохраняет разнообразие, контрастность: здесь есть быстрое движение и медленное, forte и piano... При всей «неновизне» фортепиано в «Русских тупиках» витально и активно. Иное дело — у нижегородского композитора и пианиста **Марка Булошникова**. В его произведении «**Песня сторожа**» инструмент становится лишь тенью своей богатой истории, безвольным воспоминанием об ушедшем. Эта пьеса написана

¹ Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. М: Рипол-классик, 2020. С. 20-21.



для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (в версии с расширенным составом добавлены гобой, фагот и контрабас). Но первые четыре с половиной минуты из десяти слышен только рояль: он играет простейшие, порой одноголосные линии.



И они рожают чувство дежавю: нам слышатся баховские инвенции, но — будто раздробившиеся, раслоившиеся по голосам, блуждающим в потемках. А приходят они к неожиданно романтическому кадансовому аккорду, так и не разрешающемуся в тонику, лишь передающему эстафету духовым.



У рояля же потом будет целая последовательность тягучих, меланхолических гармоний, парящих в невесомости, и здесь нельзя не вспомнить построенную на похожих вопрошаниях и задержаниях предметную фортепианную «Прелюдию» Рихарда Вагнера. Почти век она была на периферии внимания музыкантов и публики, пока Лукино Висконти не использовал ее в фильме «Людвиг», тем самым подарив миниатюре новую жизнь. А еще через несколько десятилетий в творчестве Валентина Сильвестрова она, замедленная и дополненная мистическим рокотом в нижнем регистре, превратилась в «Постлюдию» — второй номер цикла «Два диалога с послесловием».

«Если феномен угасания аффекта („бесчувственности“) являлся лишь одним из сопутствующих мотивов романтической меланхолии, то в кризисном XXI веке это уже ее универсальная категория»², — пишет Владимир Чинаев в связи с творчеством Сильвестрова, но в полной мере эти слова можно отнести и к Булошникову — кстати, автору кандидатской диссертации, посвященной творчеству Сильвестрова.

Тембр фортепиано в данном случае нужен как нечто нулевое, «дефолтное». Подобно пассивному отказу пользователя компьютерной программы менять выставленные по умолчанию настройки, выбор фортепиано становится для Булошникова не выбором, а отсутствием такового.

Показательный момент: при первом издании нот «Песни сторожа», осуществленном ИД «Композитор» и Союзом композиторов России в книге «Голос миллениалов»³, композитор просил

² Чинаев В. Романтическая меланхолия в современном фортепианном исполнительстве // Музыкальная академия. 2021. No 4. С. 78. Интернет-версия: <https://mus.academy/articles/romanticheskaya-melankholiya-v-sovremennom-forteplanom-ispolnitelstve>

³ Уваров С. Голос миллениалов. М.: Композитор, 2022. 312 с.



не убирать строчки инструментов, молчащих во время игры фортепиано. Сама эта пустота нотных станков для него имеет значение.

Еще дальше Булошников пошел в «Трех пьесах для баяна и фортепиано». Идея одиночества и разобщенности инструментов и мелодических линий здесь обострена до предела. Во второй из них фортепиано вовсе не звучит, и его безмолвие становится красноречивее игры.

Ну, а кульминацию этой линии мы наблюдаем в пьесе московского композитора **Дениса Писаревского Uberspiel**. Формально она написана для валторны соло — в партитуре дана только одна нотная строчка. Но помимо солиста на сцене присутствует еще один человек. Он сидит за роялем с открытой крышкой и в определенные моменты, отмеченные в нотах миниатюрной иконкой рояля, нажимает правую педаль.

12

От звука валторны начинают звучать и струны фортепиано. Рождается тревожный гул, обволакивающий и оттеняющий монолог духового инструмента. При этом валторнист периодически подходит ближе к клавишному инструменту или отдаляется — это тоже влияет на звучание.

В данном случае впечатление производит не только музыка как таковая, но и сама ситуация, в которой пианист одновременно действует и бездействует, становясь безмолвной тенью главного героя. Получается «рояль Шредингера» — он одновременно есть и нет. Можно вспомнить и самый известный пример молчащего фортепиано: «4'33"» Джона Кейджа. Но то — чистая акция, вдобавок, никак не действующая собственно инструмент. Иное дело — Uberspiel Писаревского. Фортепиано здесь заменить без ущерба для звукового образа невозможно. Однако от собственного высказывания самый влиятельный инструмент прошлого отказывается, довольствуясь ролью эха. Романтический герой, привыкший быть «на передовой», превратился в безмолвного соучастника. Сторожа вечности. ■

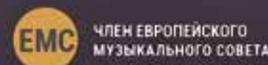
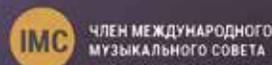


Сергей УВАРОВ

Кандидат искусствоведения, преподаватель Московской консерватории,

член Союза композиторов РФ и Российского музыкального союза

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ



В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ВОСЕМЬ ГИЛЬДИЙ:

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

РМС – ЭТО:

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

ПРИГЛАШАЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАНТОВ К ВСТУПЛЕНИЮ В РМС!

Подробности на сайте: www.rmu.org.ru

**Алексей МЕЛЬНИКОВ:
«Никогда не понимал,
что значит «красивый»
звук...»**



Музыканты — люди особенные, «с лица необщим выраженьем», но даже и на этом фоне герой нашего интервью выделяется особо. Живой носитель великой традиции, один из последних учеников Сергея Леонидовича Доренского (следовательно, музыкальный правнук великого Гольденвейзера), разносторонний, вдумчивый, обаятельный и серьезный философ-лирик Алексей Мельников входит в фазу пианистической и личностной зрелости. О переменах в жизни, искусстве звукоизвлечения и великом счастье быть музыкантом мы рассуждали с Алексеем в краткой паузе между его гастрольными турами по стране.

— Организовать нашу встречу было нелегко — в последнее время вы постоянно находитесь в поездках. Какова нынче география ваших выступлений?

— Только что я приехал из Саранска, до этого играл в Кемерово, в Москве (Большой зал консерватории), потом был Нижний Новгород и опять Москва, Казань, Улан-Удэ. В Саранске за последний месяц я побывал даже дважды. Впереди — Санкт-Петербург, Майкоп.

— Как нынешняя ситуация отразилась на вашей концертной деятельности, зарубежных гастрольях, заключенных контрактах?

— У меня были запланированные концерты в Италии, Германии, их не отменили — вместе с организаторами мы решили их перенести. Надеюсь, они все-таки состоятся в следующем году.

— Когда приезжаете в новый город, каждый раз приходится с лету осваивать новую концертную площадку, пробовать новый инструмент. На что обращаете внимание в первую очередь? Что для вас важно и является залогом успеха выступления?

— Для меня самое важное — акустика в зале. Плохой рояль в хорошей акустике — это намного лучше, чем хороший рояль в плохой. С плохой акустикой в принципе ничего нельзя сделать, а вот с плохим роялем, даже если он расстроен или у него не работают какие-то клавиши, можно сделать очень многое. Но если акустики нет, а у нас многие филармонии находятся в бывших дворцах съездов или в театрах, где звук не отражается, то ситуация беспасеемая.

— Можете поделиться, в каких городах/залах хорошая акустика?

— Почему-то сразу вспомнил Курган, наверное, потому, что там я не ожидал ее встретить. В Иркутской филармонии хорошая акустика, хотя сама филармония располагается на первом этаже, а прямо под окнами проходят трамвайные пути. Но зал очень приятный.

В Тамбове хорошая акустика, правда, не в филармонии, а в Институте им. С. В. Рахманинова. В Воронеже я играл на Платоновском фестивале, и акустика там очень приличная. В Екатеринбурге очень хороший зал, в Новосибирске новый зал имени А. Каца. Еще в Саратовской филармонии замечательный зал и хороший инструмент. Это из того, что первое в голову пришло.

— Как вас принимает публика в регионах? Насколько она отличается от столичной?

— Мне кажется, географически нет такого разделения — «столичная» и «провинциальная». Всегда чувствуется, когда филармония находится в хороших руках, ее художественный руководитель настроен не только на «хиты Баха» и концерты народников, но и на серьезные программы, приучая публику воспринимать сложную музыку. Бывает, приезжаешь, смотришь на афишу и видишь, что в этом месяце, кроме твоего концерта, академической музыки больше нет — только поп/рок-исполнители, народные ансамбли, музыка кино и т. д. Ты сразу чувствуешь, что публике сложнее концентрироваться на классической камерной программе. Такое может случиться и в маленьком городе, и в большом. А бывает, приезжаешь в маленький город, но благодаря тому, что там хороший худрук, который умеет работать с аудиторией, замечательный коллектив филармонии, тебя встречает образованная публика, и по комментариям после концерта понимаешь, что люди не поверхностно музыку воспринимают.

— Как сказал Довлатов, «провинция — явление духовное, а не географическое».

— Я как раз об этом и говорю. В пределах Москвы есть площадки более провинциальные, скажем так, с точки зрения программ. И более профессиональные.

— Дома, в Москве, где вам больше всего нравится выступать?

— В Малом зале консерватории, хотя в последнее время играю там реже. Все-таки Малый зал самый родной.

Сколько там было экзаменов, зачетов, концертов! Плюс, мне кажется, он идеального размера для сольного концерта — можно позволить себе экспериментировать со звуком, уходить в еле слышные нюансы. Это роскошь, которую ты не можешь себе позволить в БЗК. Там я должен играть крупно.

— **Насколько важна для вас настройка инструмента? Микеланджели, известный своей требовательностью, «колдовал» над роялем вместе с настройщиком задолго до выступления, ну, про Григория Соколова мы тоже все знаем...**

— Это прекрасно, но возможно лишь в том случае, когда есть человек, который способен так «колдовать». Увы, так бывает не всегда.

— **А как обычно бывает?**

— По-разному. В основном, настройщики — это люди, которые могут именно настроить, но не будут ничего делать (а может, и не умеют) с механикой и что-то менять в этом отношении. Редко встречаются большие профессионалы — такие, как Владимир Иванович Спесивцев или Алексей Кравченко, который, я знаю, проходил обучение в Японии. Когда я был в Японии на гастролях, мне очень повезло: со мной ездил один настройщик от Kawai, и это было феноменально. Но таких очень мало... К сожалению, у нас часто бывает ситуация, когда покупается новый Steinway и... быстро умирает, потому что за ним плохо следят и плохо настраивают. Случается, что новый Steinway стоит на сквозняке, я предлагаю его передвинуть, вроде соглашаются, потом приезжаешь через год, а рояль стоит в том же самом месте, и уже немного поплыл строй.

— **У вас дома есть рояль?**

— Да, Kawai.

— **Кто его настраивает?**

— Иногда вызываю настройщика, но вообще редко это делаю. У меня практически ни одной порванной струны за то время, пока он у меня стоит, не было, да я особо громко дома и не играю. Потихонечку занимаюсь.

— **Ваши соседи реагируют на звуки?**

— Пока камни не летят (*смеется*). Но у меня еще есть электронное пианино, если надо «поколотить», надеваю наушники.

— **Когда мы беседовали три года назад, после конкурса Чайковского, вы признались, что так и не закончили аспирантуру Московской консерватории. Есть какие-то изменения в этом вопросе?**

— В последнее время думаю об этом все больше и больше, поэтому, может быть, через пару лет все-таки закончу. Если я начну преподавать, это нужно будет сделать, в другом случае и необязательно.

— **Преподавать, мне кажется, вы не рветесь?**

— Пока нет. Во-первых, я не считаю себя вправе, во-вторых, не очень верю в совмещение сольной карьеры и преподавания. Я не могу быть наполовину тут, наполовину — там, но знаю: если у меня когда-нибудь будет свой класс, я буду фанатичным педагогом. Формально тянуть ляжку не получится — заведу тетрадку на каждого студента, они у меня будут спать под роялем (*смеется*). А я пока хочу еще поиграть.

— **Давайте вернемся к истокам. По этапам взросления, начиная с пяти лет (ведь в этом возрасте вы начали осваивать инструмент?), кого бы вы упомянули среди своих педагогов?**

— В пять лет я знал нотную грамоту, а в шесть уже учился в подготовительном классе Гнесинской школы. Мой первый педагог в Гнесинке (с первого класса и до окончания школы) — Татьяна Григорьевна Шкловская. Кроме Татьяны Григорьевны, у меня в этом возрасте никого и не было. Следующий этап — обучение у Сергея Леонидовича Доренского. Он меня заметил на фестивале романтической музыки в Шопеновке, где сидел в жюри, мне тогда было лет 15. Видимо, Сергею Леонидовичу понравилось, как я играю, он позвал меня к себе, начал со мной заниматься. Конечно, я уже заранее знал, что в консерваторию буду поступать к нему.

Третий этап начался, когда я, студент I курса, пришел на первые уроки к Павлу Тиграновичу Нерсесьяну, Николаю Львовичу Луганскому, Андрею Александровичу Писареву. Для меня это был стрессовый момент, ведь все они — блестящие пианисты, причем диаметрально разные. Помню, как меня поразило владение инструментом их всех, в том числе и Сергея Леонидовича.

Мне очень повезло застать то время, когда он сидел за инструмент и показывал вещи, которые были у него в репертуаре. Баллада Шопена, Вариации на тему Паганини, 26-я соната Бетховена, колыбельная Шопена... Такого туше вживую я больше ни у кого не слышал. Не знаю, как это назвать. Старая школа? Уникальное звукоизвлечение. Это был переломный момент для меня. Мое обучение происходило, даже когда я просто слушал этих людей на расстоянии вытянутой руки. Сначала было очень грустно (*смеется*). Казалось, так невозможно играть! Потом стало как-то легче.

— **Помните свой первый выход на сцену? Сколько лет вам было?**

— Первое публичное выступление на зрителях произошло очень рано, я даже не вспомню, сколько мне было лет. Понимаю, что надо, у всех так красиво в википедии написано — «первый сольный концерт в четыре года...». Не уверен, что можно сыграть полноценный сольный концерт в таком возрасте. Хотя, если считать более-менее большую программу «сольным концертом», тогда, наверное, лет в пять-шесть. Но я помню первый концерт с оркестром, который сыграл целиком, от начала до конца. Это был Первый концерт Бетховена на Конкурсе Черни в Праге с «Празскими виртуозами». Мне тогда было лет 14. Нет, наверное, даже меньше.

— Какой след в вашей душе оставил Сергей Леонидович? Каким вы его запомнили?

— Знаете, в глазах многих у него была репутация «очень пробивного профессора», помогающего сделать карьеру своим ученикам... Мне странно это слышать, потому что с этой стороны я его вообще не знал, хотя учился у Сергея Леонидовича в течение 11 лет. За все это время он со мной ни разу не заговаривал на тему карьеры — эта тема отсутствовала. Он, я думаю, даже не знал, сколько я играю, где играю, что делаю, и ни разу не звал играть на конкурсах, где он сидел в жюри. Все, о чем мы говорили, — это музыка. Он очень любил слушать музыку, что, наверное, странно для профессионального музыканта. Помню, я приходил к нему, играл часа четыре, а он все просил — ну, сыграй еще. Мне уже нечего было играть... Обсуждали какие-то обычные вопросы, как родители, как личная жизнь.

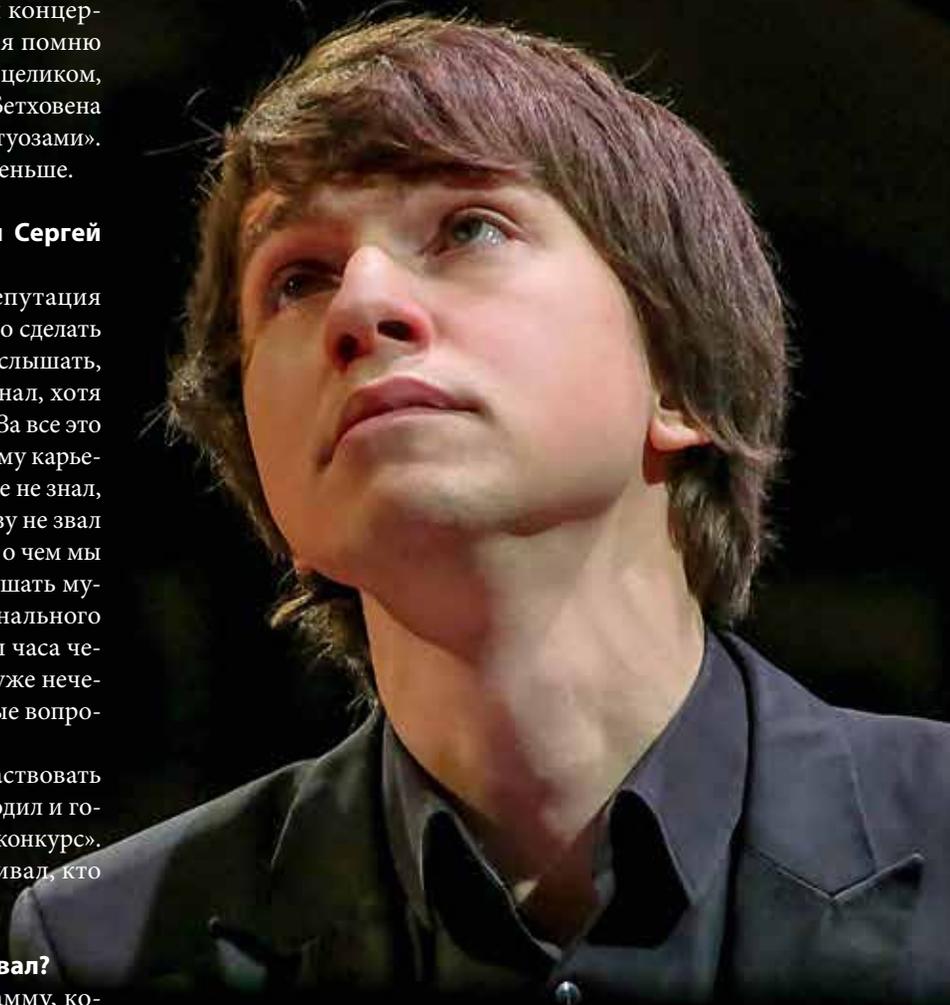
Он ни разу мне не сказал: «Тебе надо поучаствовать в этом конкурсе». Как правило, я к нему приходил и говорил: «Сергей Леонидович, думаю поехать на конкурс». А он — «ну, поезжай». Часто даже не спрашивал, кто там сидит в жюри.

— На Конкурс Чайковского напутствовал?

— Не возражал. Я играл ему всю программу, которую приготовил. Он приходил на прослушивания, слушал нас, конечно, напутствовал и меня, и Костю Емельянова, и Филиппа Копачевского, и Арсения Тарасевича-Николаева. Нас было много, потому что мы не смогли участвовать в предыдущем конкурсе — Сергей Леонидович тогда был в жюри, и нам запретили. Так и получилось, что мы все попали на этот.

— С кем из своих наставников-учителей продолжаете общаться?

— С Николаем Львовичем Луганским. Мне всегда очень неудобно отнимать у него время, потому что я уже все-таки старый (*смеется*), а у него полно молодых студентов, которым он намного нужнее. Но иногда





я набираюсь наглости, звоню и прихожу к нему поиграть. Люблю бывать у него на концертах.

С Андреем Александровичем, конечно, общаюсь. С Павлом Тиграновичем встречаюсь меньше, чем хотелось бы, но его сложнее застать в Москве. Раньше я регулярно ходил на его сольные концерты, но в последнее время их почти нет, а мне этого очень не хватает. Хотелось бы, чтобы они чаще проходили, потому что для меня это всегда событие. Большинство из них я помню до сих пор — что играл, как играл. У Павла Тиграновича удивительный звук. С точки зрения колористики, нюансов от piano вниз самая богатая палитра из того, что я слышал живьем, — именно у Нерсесьяна. Еще похожий звук у Володося. Правда, Володося я слышал только в записи, но все равно поражает количество градаций в сторону pianissimo, когда кажется, что тише уже и нельзя. Оказывается, можно.

— **Рахманинов так определил «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры»: воссоздание истинной концепции произведения, техническое мастерство, правильная фразировка, определение темпа, самобытность исполнения, значение педали, опасность условностей, истинное понимание музыки, исполнение с целью просвещения публики, живая искра. Что для вас из всего этого самое первоочередное?**

— Я их еще в детстве читал. Мне кажется, сам Рахманинов определил правильный порядок. Первоочередное для меня — концепция произведения, ведь для того, чтобы что-то сделать, сначала надо понять, что именно это будет. Вот перед тобой кусок мрамора, и перед тем, как начать откалывать от него куски, ты должен представить, что ты хочешь из него сделать. До того, как я начинаю работать за инструментом, довольно долго я работаю без него — анализирую, пытаюсь понять. Это очень экономит время. Когда садишься и пытаешься сразу работать за инструментом, не разделив материал на основные задачи, теряешь много времени на поиски, которые, вполне возможно, изначально ведут не туда, куда надо. В идеале — да, сначала надо иметь очень четкую концепцию, и чем она яснее, тем быстрее ты освоишь это произведение.

— **А эта концепция всегда должна совпадать с замыслом автора?**

— Откуда же нам знать. Это все чисто интуитивно, хотя музыка — это контекстуальное искусство, и можно на что-то опираться. Самое надежное — другие сочинения того же композитора, особенно то, что он написал в этот период. Обратит внимание на гармонический язык, общие черты творчества, конкретные

обстоятельства жизни и из этого делать выводы о данном произведении. Но в целом, все равно это гадание на кофейной гуще, мы не можем этого знать.

— **Тема Рахманинова, мне кажется, неисчерпаема. Его творчество хотя и включает 45 опусов, но настолько многогранно, что можно всю жизнь для себя открывать Рахманинова.**

— Конечно, даже одно и то же можно бесконечно познавать.

— **В данный момент что именно привлекает вас в этом многообразии?**

— Сейчас с особым удовольствием играю 39-й опус. Мне кажется, он очень хорошо отражает дух нынешнего времени. Чувство тревоги, рока, которым насыщена музыка Рахманинова, перекликается с нашей эпохой. Он жил в похожее время, время огромных тектонических изменений, поэтому сейчас мы его так и воспринимаем. А вообще я очень люблю позднего Рахманинова, именно этот его гармонический язык. Наконец-то я сыграл Четвертый концерт.

— **Ваш коллега и друг Арсений Тарасевич-Николаев тоже мечтал сыграть именно его.**

— Мне кажется, я дольше мечтал (*смеется*). Это мой любимый концерт с детства, когда я впервые услышал запись с Микеланджели. Феноменальная запись. Знаете ее?

— **У меня даже есть старая пластинка с записью 1955 года, которую выпускала «Мелодия» на Апрелевском заводе.**

— У меня обычный CD, но с тех пор я мечтал сыграть именно этот концерт. Очень сложно было найти возможность, мало кто хотел его услышать.

— **Да и оркестры не рвутся играть Четвертый, он ведь достаточно сложный по ансамблям.**

— Во-первых, да, это очень сложно, во-вторых, у организаторов концертов существует такая логика: «Зачем играть Четвертый, если есть Третий и Второй?». Мне кажется, он ничем не уступает ни Третьему, ни Второму.

— **Программа вашего апрельского сольного концерта в рамках филармонического абонемента «Романтические сонаты» включала в себя произведения композиторов разных стилей и эпох — Шопен, Яначек, Рахманинов. А в какой эпохе вы находите созвучие себе? Делите ли композиторов на «своих» и «чужих»?**

— Нет, такого у меня вообще нет. Наверное, больше всего мне нравится играть поздний романтизм, первую

половину XX века, и не только первую. Рахманинов, Скрябин, Прокофьев, Равель, наверное, ближе всего. Шуман, Лист тоже (*смеется*). Это вполне естественно: чем ближе музыка к тому времени, в котором ты живешь, тем легче ее понять, уловить внутреннюю атмосферу, содержание. Хотя, могу сказать, у меня есть, скорее, любимые произведения, а любимых композиторов нет.

— **Ваш «прадедушка» по пианистической линии Александр Борисович Гольденвейзер говорил: «То, как написано, зависит от автора, а то, как исполняется, — от музыканта. Яркая индивидуальность заключается в том, что пианист будет играть не навыворот, а в характере внутреннего содержания; тогда в исполнении отражается его природа и то, как сквозь него преломляется замысел автора». Для вас исполнение — это личный рассказ, насыщенный деталями, которые знаете только вы, или точное следование автору?**

— Я стараюсь сознательно не исполнять своей личностью. У меня нет такого, чтобы я выучил произведение и думал, как бы его сделать похожим на меня, наполнить моими чертами (*смеется*). Для меня единственная задача — это уловить, осознать композиторскую концепцию, как это написано, какая форма, какие особенности гармонического и мелодического языка, строение произведения и так далее. Дальше пытаться уловить некое эмоциональное содержание и максимально адекватно это воссоздать. Неизбежно, когда я это делаю, моя личность все-таки накладывает некий отпечаток, но это происходит непроизвольно и неспециально. Я никогда не старался играть индивидуально.

— **Но вы не можете себя не транслировать. Энергия, темперамент все равно передаются в то, что вы играете.**

— Не знаю, как насчет энергии, но вот черты характера — безусловно. Скажем, если в произведении есть тема диалога с богом, все равно этот диалог будет происходить в разных тонах, ведь один человек — флегматик, другой — холерик. Не будем забывать и о том, что мы не можем воссоздать те чувства, которые испытывал, например, Шуман в конкретный момент написания. Мы можем лишь попытаться максимально к этому приблизиться, попасть рядом. В цель попасть, наверное, невозможно. Хотя, не знаю, если только случайно...

— **Мы подошли к факту, что индивидуальность неизбежно отражается на звуке, стиле игры...**

— Даже на фразировке. Так же, как каждый человек будет петь одну и ту же фразу с уникальными

микроинтонациями, так и любой пианист будет играть одну и ту же фразу, об одном и том же, по-разному. У всех разный жизненный опыт, разные темпераменты. Но, мне кажется, есть и другой путь исполнения, когда ты, наоборот, как бы присваиваешь исполняемую музыку. Как будто это ты написал. Стараешься сделать это максимально своим и сыграть своим ярким почерком. Я не уверен, что это неправильно. Таких пианистов тоже бывает интересно послушать.

— У каждого музыканта есть свое ощущение звука. Что для вас главное в звуке?

— Звук должен быть подходящим. Звук — всего лишь средство. Если честно, я никогда не понимал, что значит выражение «красивый звук». Еще Нейгауз написал, что звук может быть подходящим, адекватным художественной задаче¹. Иногда он должен быть сознательно некрасивым — как в сонатах Прокофьева.

От Сергея Леонидовича Доренского я перенял то, что над звуком надо работать. Он мог бесконечно повторять одну и ту же фразу, просто концентрируясь на качестве звука, на его красоте. Особенно это актуально, конечно, в романтической музыке. Я тоже могу это делать. Помню, Татьяна Григорьевна Шкловская рассказывала, что переиграла руку на ре мажорной прелюдии Рахманинова, которая очень тихо начинается, а она пыталась найти нужный звук в начале фразы. Вот и для меня звук — это воображение, а воображение — это талант, и все это субъективно.

— У вас очень мягкий звук.

— Надеюсь, не всегда. Все-таки, когда я играю Шестую Прокофьева, у меня не мягкий звук (*смеется*).

— Есть же такие, которые барабанят и считают это выражением чувств.

— Мне кажется, это происходит из-за эмоционального пережестя. Я сам так играл в школе. Это характерно именно для мальчиков: внутри тебя бушуют гормоны, ты теряешь контроль и начинаешь играть именно так. До такой степени, что тебе даже доставляет удовольствие порвать струну. Этот этап должен пройти, но у некоторых, видимо, не проходит.

— Влияют ли внешние факторы — такие, как общее самочувствие, колебания настроения, на технику звукоизвлечения?

¹ «Красота звука есть понятие не чувственно-статистическое, а диалектическое: наилучший звук (следовательно, самый «красивый») тот, который наилучшим образом выражает данное содержание. Может случиться, что звук, или ряд звуков вне контекста, в отрыве от содержания может показаться кому-нибудь «некрасивым», даже «неприятным». Г.Г. Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры».

— Если у меня отравление или температура, это очень плохо влияет на технику звукоизвлечения (*смеется*). Ну, а как может не влиять? Настроение — нет, настроение не влияет.

— Трактовка одних и тех же произведений с годами неизбежно меняется. Какие изменения вы в себе чувствуете? В каком направлении совершается эта эволюция?

— Во-первых, я стараюсь постоянно учиться, и не только владению инструментом. Учю гармонию, сам для себя занимаюсь музыкальным анализом. Это, конечно, влияет на мое развитие. Мне кажется, сейчас я стал лучше видеть общую картину произведения, во мне больше развился дирижерский подход.

Еще стараюсь развить в себе самоконтроль во время выступлений. По сценическому темпераменту я человек вспыльчивый, если так можно сказать. Раньше я думал, что это невозможно контролировать, просто надо этому отдаться. В итоге, когда я выходил на сцену, выглядело так, будто я впадал в транс. Из-за этого сильно колебалось качество исполнения, потому что иногда получалось войти в состояние эмоциональной экзальтации, и тогда это все могло обернуться катастрофой.

Потом я начал с этим бороться и стараться себя контролировать, искать объективное отношение к исполнению на сцене. Мне кажется, постепенно у меня получается, благодаря этому я стал лучше играть.

— Считаете ли вы необходимым ежедневно заниматься?

— К сожалению, необходимо. «К сожалению» — в том смысле, что за инструментом надо быть каждый день. Если я не занимаюсь, выхожу из формы довольно быстро. Есть, конечно, какие-то стадии: если я не занимаюсь пару дней, наверное, смогу сыграть концерт так, что никто, кроме меня, ничего не заметит, но я сам буду чувствовать дискомфорт из-за того, что в руках нет нужной гибкости, артикуляции. Наверное, я смогу это преодолеть, и все равно это будет хороший концерт. А если я не позанимаюсь неделю, то это заметят все. У нас, пианистов, точно так же, как у спортсменов, есть понятие физической формы.

— В продолжение вопроса, а гаммы вы играете для поддержания формы?

— Нет. Это невероятно скучно.

— Как-то я цитировала слова Иосифа Левина о гаммах, и это вызвало у музыкальной



© Ирина Шымчак

общественности бурную реакцию. «Гаммы, как мне кажется, являются основой совершенной техники. Я всегда был их твердым сторонником... Рубинштейн умел играть гаммы так изысканно, что они звучали, как небесная музыка. Вы не могли перевести дыхание, пока он не доиграл последнюю ноту». Да и Гольденвейзер настаивал на том, что «гаммы необходимо играть всю жизнь».

— Я лично не знаю ни одного солиста, который бы играл гаммы. Как способ разогреться — возможно. Но я разыгрываюсь по-другому. Если мне перед концертом нужно быстро разогреться, лучше я поиграю упражнения Брамса и этюды Шопена, а гаммы — правда, не понимаю смысла... В детстве, чтобы освоить все основные принципы фортепианной игры, да, надо. Помню, Нейгауз говорил про Годовского, что он никогда гамм не играл. А Годовский — один из самых виртуозных пианистов в истории. Возможно, у Рубинштейна была такая пианистическая привычка, они же у всех разные. Но я вас уверяю, что намного лучше, быстрее и качественнее разыгрываться упражнениями Брамса (*смеется*). Достаточно сыграть два упражнения, и руки у тебя в порядке.

— **Необходим ли вам контакт с аудиторией, чтобы удержать градус исполнения, или**

предпочитаете «публичное одиночество», когда полностью забываете о публике, она просто не присутствует в вашем сознании?

— В идеале то, что я хочу найти на сцене, — это туннельное зрение, то есть для меня должно исчезнуть все, включая меня самого. Это такой уровень контроля, когда ты целиком концентрируешься на внутренностях музыки и не думаешь больше ни о чем. Но это практически невозможно. Кто-то начнет разворачивать пакет, кто-то кашляет, ты отвлечешься или сам плохо сыграешь, начинаешь злиться на себя... Поэтому любое исполнение для меня — это постоянный процесс контроля мысленного потока, попытки направить его в правильное русло.

— **А сложно это?**

— Очень сложно, потому что в обычной жизни этот навык нам не нужен. Это такой уровень концентрации, как, например, у космонавтов, когда надо выйти в открытый космос, чтобы подпаять что-то снаружи. Или у спортсменов так бывает. Этот навык нельзя натренировать, сидя дома, и можно проверить только на сцене, потому что в процессе исполнения возникает огромное количество новых вводных: ты привыкаешь к инструменту, к новой акустике, что-то происходит в зале, кто-то



© Ирина Шымчак

встал, кто-то говорит по телефону... Потом, у тебя может быть какое-то особенное состояние или новая программа. Куча информации, которая сбивает и мешает. Я не говорю, что это плохо, на самом деле это норма. Я даже не злюсь, когда звонит телефон (*улыбается*). Мне кажется, давно пора перестать брюзжать по этому поводу — в конце концов, это мир, в котором мы живем. Поэтому стремиться, мне кажется, надо к контролю.

— **Но вы хорошо собой владеете. На концерте в Камерном зале Филармонии в первом ряду сидел зритель, который ужасно скрипел креслом. Я боялась, что это вас собьет.**

— А, точно, слышал. Нет, меня сбить нельзя (*смеется*). В смысле, настолько сбить, чтобы я перестал играть. Я помню, на одном из туров Конкурса Чайковского я играл что-то очень лиричное, вроде прелюдии Скрябина. И вдруг в полной тишине прозвучало: «Парковка завершена»... Не знаю, я спокойно к этому отношусь. Так же, как к аплодисментам между частями.

— **Насколько важно для вас признание?**

— Сказать, что совсем неважно, — это абсурд. Любому человеку нравится, что его любят, и то, что он

делает — не бессмысленно. Для меня важнее всего иметь возможность работать.

— **Просто выходить на сцену и играть?**

— Но это тоже немножко лицемерие, потому что этого не будет, если не будет признания, без которого никто на концерт не придет. Цель артиста — это, конечно, завоевать любовь публики, без этого тебя нет. Я очень ценю, что у меня есть публика. Кроме родителей и пары людей, которых ты встречаешь на своем жизненном пути, это единственные люди, которые любят тебя безусловно. Им ничего от тебя не нужно. Только музыка.

— **А как вы относитесь к критике?**

— К критике отношусь довольно спокойно, потому что, во-первых, часто могу с ней согласиться — у меня нет предустановки, что «я всегда играю идеально». Мне кажется, у многих она есть. Я понимаю, что играю очень неидеально — я очень неидеальный человек. Скорее всего, в большинстве случаев с критикой я соглашусь.

Во-вторых, критика бывает разной. В моем представлении хорошая, то есть профессиональная критика — это прежде всего анализ. Для того, чтобы критиковать, необходимо самому находиться на некоем уровне,

сопоставимом с уровнем художника, которого ты критикуешь. Я, например, не стал бы литературным критиком — я не чувствую русский язык настолько хорошо, чтобы критиковать кого-то, кто чувствует его плохо. Критика должна быть такой, как у Соллертинского: ответ одного художника другому, попытка осмыслить услышанное. Не высказать свое мнение о том, плохо это или хорошо, а именно осмыслить и каким-то людям, которые не на этом уровне, объяснить. В наше время критика часто превращается в критиканство. Человек хочет поделиться со всеми своим впечатлением, насколько ему понравилось или понравилось данное исполнение. Такое я не читаю. Да я вообще особо не читаю критику.

— Сезон скоро завершится, новый не за горами. Вероятно, вы уже готовите новые программы?

— В последнее время я играл много нового и совершенно не было времени подумать о будущем сезоне. Пока знаю точно, что у меня будут Четвертый концерт Рахманинова, концерт Шумана, который я никогда не играл, и еще какой-то новый концерт... А сольную программу пока не придумал.

— К чему же вас тянет?

— Не знаю, это происходит очень спонтанно. Обычно сажусь, когда у меня свободный день, и думаю: а что бы я хотел поиграть? От этого и отталкиваюсь. Вот, например, мне давно нравится Яначек, планирую доучить его цикл «В туманах». Возможно, буду играть что-нибудь из сочинений Шумана.

— «Крейслериану» знаете?

— Я ее уже играл. Да, может, и «Крейслериану» вспомню.

— А Моцарта играете? Как-то не припомню...

— Играл немного — пару концертов, пару сонат. Пока не берусь, оставляю его на более поздний этап жизни, так же, как и Шуберта, кстати. Очень люблю обоих, но пока хочу поиграть что-то другое.

— Знаю, что вы ходите на концерты своих друзей и бываете в роли слушателя. Не мешает профессиональное ухо? Не зря же говорят, что простые любители музыки лучше воспринимают музыку, чем сами музыканты.

— Мне кажется, что это не так на самом деле. Наоборот, профессиональное ухо помогает, ведь музыкант лучше понимает то, что происходит на сцене. Если, конечно, ты не собираешься на концерт с установкой «оценить, сравнить, посчитать неправильные ноты», а идешь наслаждаться музыкой. Зная эти сочинения,

я лучше понимаю намерения исполнителя. Радуюсь, когда хорошо играют, и всегда получаю удовольствие.

— Какой способностью вы бы хотели обладать еще?

— Наверно, я бы хотел лучше «снимать» по слуху. В принципе, я это умею, но хотелось бы усилить эту способность. Раньше любил по слуху подбирать. Это можно развить, но нужно время.

— Сами не пробовали что-то писать?

— Пробовал. В детстве и в подростковом возрасте я вообще много писал. Последний опус сочинил лет в 17. Потом перестал.

— Давали слушать кому-нибудь?

— Что-то давал. У меня до сих пор иногда возникают мысли попробовать что-нибудь написать, но для того, чтобы успевать одновременно и играть, и писать, нужно иметь необъятный талант.

— Если бы вы не были пианистом, кем могли бы стать?

— Сложно сказать, потому что я ничего другого не знаю и не пробовал. Кем угодно! Дизайнером, почему бы и нет. Скорее всего, это было бы что-то, связанное с искусством в том или ином проявлении. ■



Ирина ШЫМЧАК
Музыкальный обозреватель, журналист, фотограф,
редактор пресс-службы
Московского музыкального театра «Геликон-Опера»



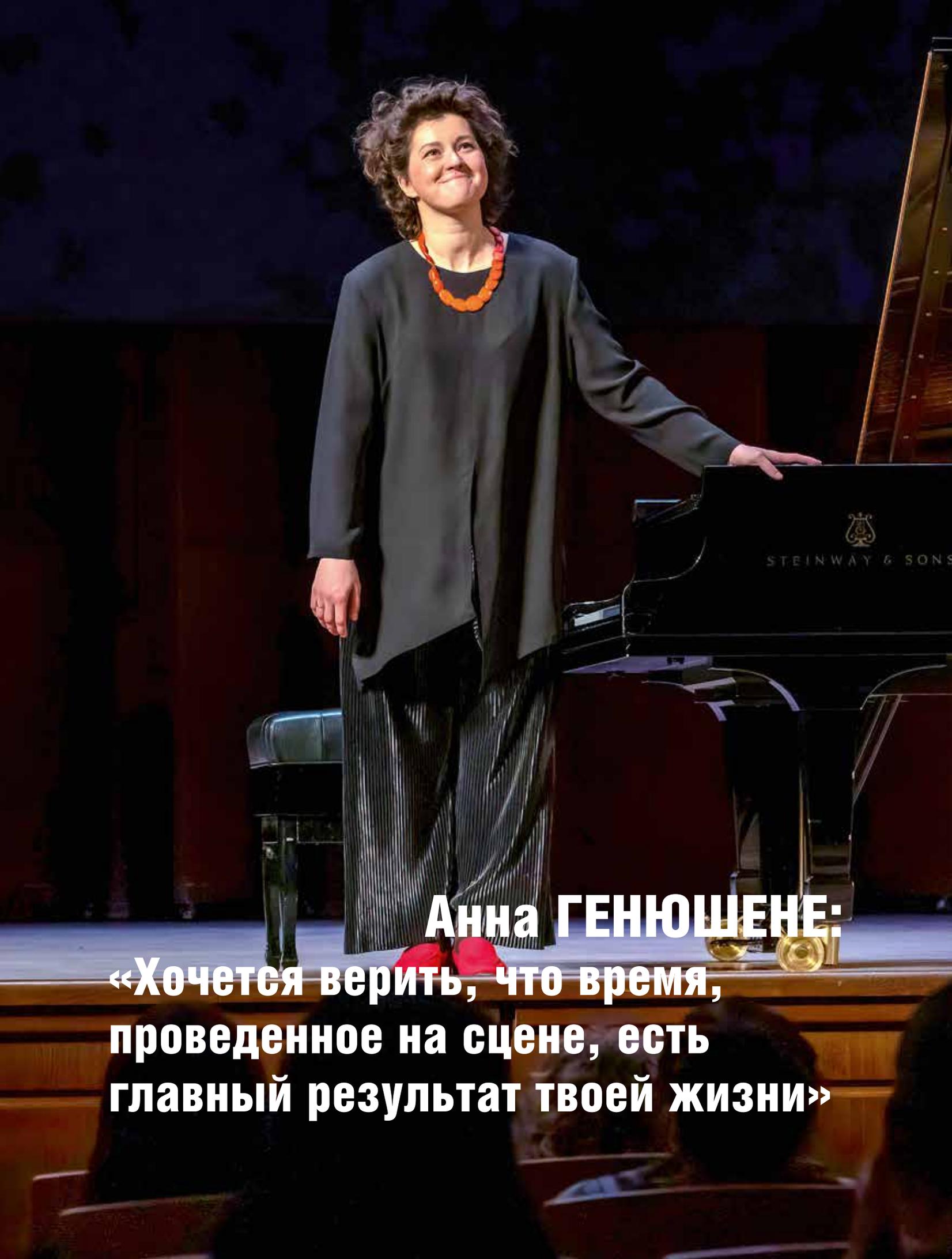
Бетховениана Рувима ОСТРОВСКОГО

250-летний юбилей Людвига ван Бетховена был ознаменован множеством монографических проектов в российском музыкальном мире. Пианисты Петр Лаул и Михаил Лидский представили циклы из 32 сонат Бетховена; фирма «Мелодия» выпустила 9 CD с этим же циклом в исполнении Татьяны Николаевой (это первая публикация «живых» записей, сделанные на концертах великой пианистки в 1984 году), а также запись всех сонат для виолончели и фортепиано в исполнении Александра Загоринского и Эйнара Стив-Ноклеберга. Московская консерватория порадовала меломанов комплектом дисков «Бетховен. Все сонаты на исторических клавирах» (Алексей Любимов, его коллеги и ученики записали сонаты на копиях венских фортепиано бетховенского времени, созданных известным мастером Полом Макналти; двумя сезонами ранее они исполнили сонаты в рамках абонемента МССМШ им. Гнесиных). Список юбилейных приношений можно продолжать бесконечно. Одним из самых масштабных и глубоких по замыслу проектов стал цикл «Бетховен. Собрание фортепианных сочинений», завершившийся 8 мая 2022 в Малом зале Московской консерватории стоячей овацией. Автор идеи и исполнитель — профессор Рувим Островский.

В 12 концертах, проходивших на протяжении трех сезонов, было охвачено практически все фортепианное творчество Бетховена в его развитии и многообразии жанров. Кроме 32-х сонат, прозвучали 13 вариационных циклов, значительное число миниатюр,

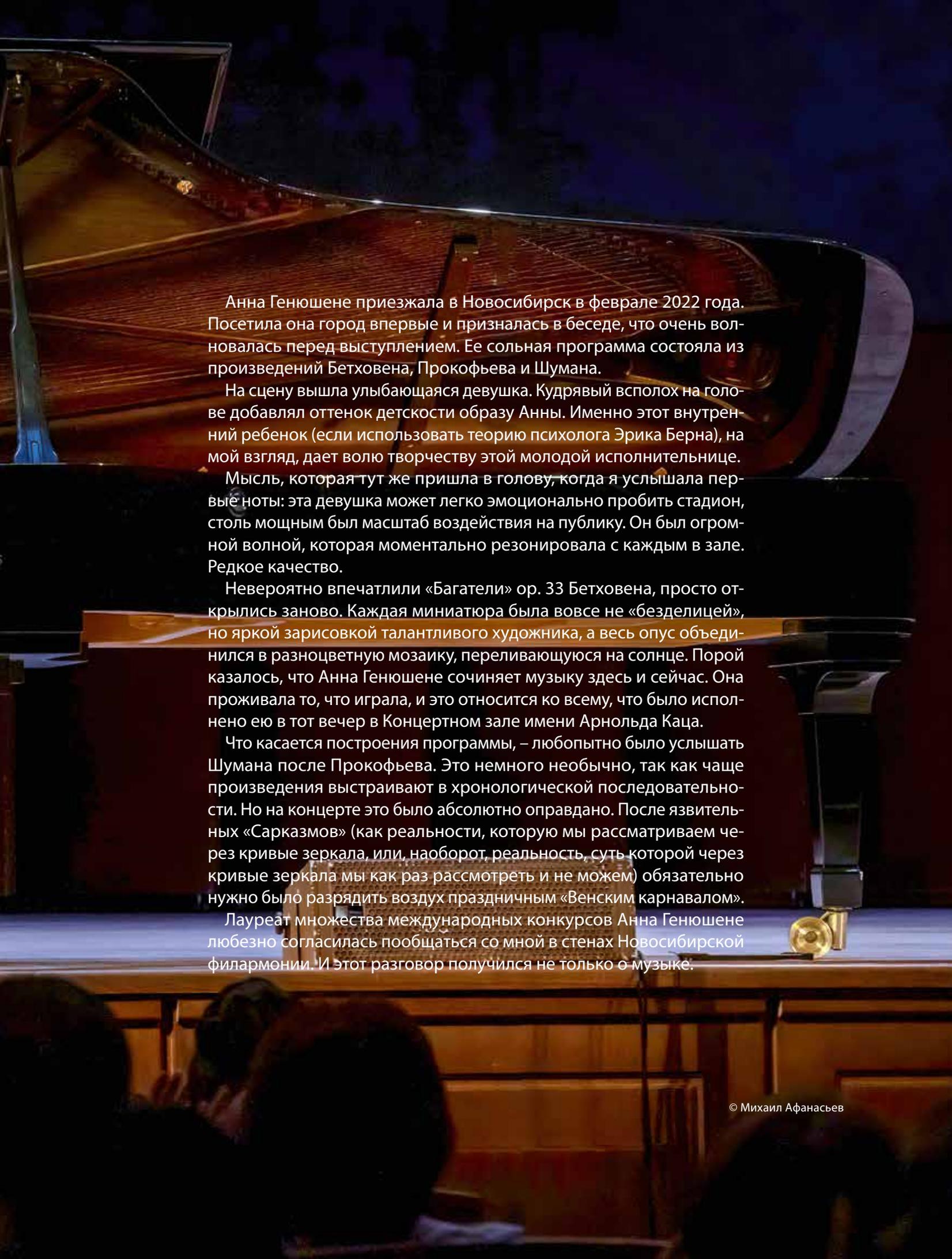
среди которых несколько опусов Багателей, множество танцев, рондо и других отдельных пьес, а также все четырехручные сочинения Бетховена, исполненные совместно с Надеждой Рубаненко. Исполнению бетховенских опусов предшествовали бесценные по своему

содержанию и художественному воплощению словесные преамбулы, в которых Рувим Островский провёл своих слушателей по основным вехам жизни Бетховена и его творческого пути: от детских сочинений до вершин позднего сонатного творчества, от развлекательных



Анна ГЕНЮШЕНЕ:

**«Хочется верить, что время,
проведенное на сцене, есть
главный результат твоей жизни»**



Анна Генюшене приезжала в Новосибирск в феврале 2022 года. Посетила она город впервые и призналась в беседе, что очень волновалась перед выступлением. Ее сольная программа состояла из произведений Бетховена, Прокофьева и Шумана.

На сцену вышла улыбающаяся девушка. Кудрявый всполох на голове добавлял оттенок детскости образу Анны. Именно этот внутренний ребенок (если использовать теорию психолога Эрика Берна), на мой взгляд, дает волю творчеству этой молодой исполнительнице.

Мысль, которая тут же пришла в голову, когда я услышала первые ноты: эта девушка может легко эмоционально пробить стадион, столь мощным был масштаб воздействия на публику. Он был огромной волной, которая моментально резонировала с каждым в зале. Редкое качество.

Невероятно впечатлили «Багатели» ор. 33 Бетховена, просто открылись заново. Каждая миниатюра была вовсе не «безделицей», но яркой зарисовкой талантливого художника, а весь опус объединился в разноцветную мозаику, переливающуюся на солнце. Порой казалось, что Анна Генюшене сочиняет музыку здесь и сейчас. Она проживала то, что играла, и это относится ко всему, что было исполнено ею в тот вечер в Концертном зале имени Арнольда Каца.

Что касается построения программы, – любопытно было услышать Шумана после Прокофьева. Это немного необычно, так как чаще произведения выстраивают в хронологической последовательности. Но на концерте это было абсолютно оправдано. После язвительных «Сарказмов» (как реальности, которую мы рассматриваем через кривые зеркала, или, наоборот, реальность, суть которой через кривые зеркала мы как раз рассмотреть и не можем) обязательно нужно было разрядить воздух праздничным «Венским карнавалом».

Лауреат множества международных конкурсов Анна Генюшене любезно согласилась пообщаться со мной в стенах Новосибирской филармонии. И этот разговор получился не только о музыке.

— Анна, когда я смотрела ваши выступления, изучала вашу биографию, читала интервью, то поняла, что вы, похоже, крепкий орешек!

— Крепкая орешка.

— Давайте начнем с программы, которую вы привезли в Новосибирск. Расскажите, пожалуйста, как она складывалась и о чем она.

— Программа состоит из произведений моих любимых композиторов, с которыми живу, наверное, всю свою исполнительскую жизнь. Музыка этих авторов я играю больше всего и чаще всего. Например, стиль молодого Прокофьева очень созвучен моему внутреннему мироощущению — мне настолько комфортно в его тексте, измерении, что даже не остается каких-либо вопросов по поводу поисков интерпретаторского решения: оно возникает по наитию моментально. Спустя время я понимаю, что первые возникшие ощущения верные — это мой собственный вид сопряжения с музыкой композитора.

С самого детства я знакома с наследием Шумана и абсолютно счастлива находиться в его стихии. В жизни было много возможностей попробовать его совершенно разные опусы на зубок: как совсем ранние или, напротив, зрелые, так и, допустим, малоиграемые *Geistervariationen*, написанные композитором в период нахождения в психиатрической больнице. Личность Шумана меня всегда манила к себе, притягивала своей неоднозначностью, странностью, чудаковатостью.

Бетховен — это третий столп моего музыкального мира: отношения с его творчеством начались буквально с первых уроков музыки, развивались с течением времени и в итоге увенчались полуфиналом на венском конкурсе имени Бетховена в 2013 году, где нужно было представить гигантскую трехчасовую монопрограмму.

Так и получилось, что эти три фигуры встретились у меня в программе. В первой половине звучит опус 33 Бетховена — набор маленьких, смешных и дерзких миниатюр, во втором отделении — цикл «Сарказмы»,

который таит в себе много каверз. А венчает все бурное, восхитительное торжество под названием «Венский карнавал».

— Бытует мнение, что Шуман не очень пианистичен.

— Действительно, но не могу сказать, что конкретно для меня он неудобен. Я с любопытством занимаюсь музыкой, обожаю разгадывать композиторские ребусы, находить отгадки в зашифрованных музыкальных формулах. Не всегда с первого раза возникает финальное решение — чаще всего с произведением нужно провести определенное время, и лучше всего, если оно «проживается» на сцене. Таким образом, на практике проверяются различные варианты решения технической или звукоизобразительной задачи, а в дальнейшем эти находки модифицируются, адаптируются под собственный ресурс рук.

— Давайте немножечко отмотаем пленку времени назад, примерно к дате вашего рождения. Вы родились в постсоветской семье в 90-е годы, когда обычные люди были озабочены тем, чтобы прокормить семью. Многие уходили из своих специальностей в торговлю, происходили большие сокращения на всевозможных предприятиях, все кругом разваливалось. И вдруг в семье немусыкантов вас решают отдать в пять лет в музыкальную школу. Кому такая идея пришла в голову? Чье чутье оказалось верным?

— Знаете, действительно, термин «голодные 90-е» вполне знаком моей семье. Знаю, что у родителей иногда вставал вопрос о том, как меня прокормить и, как говорится, «поднять с колен». Папе, который после армии продолжил военную карьеру, приходилось продавать свои армейские бинокли, а мама ходила на ярмарки продавать сапоги для того, чтобы что-то заработать...

Интерес к классической музыке мне передался через дедушку по маминной линии, который, к сожалению,



очень рано скончался. За тот короткий срок, который мы провели вместе, я напиталась любовью к тому, что он делал, а был он музыкантом-самоучкой, человеком-оркестром, играл и импровизировал на скрипке, баяне, фортепиано, гитаре. Дома у нас стояло старенькое пианино «Урал». Приходя со своей ученой работы (дедушка был научным работником), сняв пиджак, он садился за инструмент и превращался в абсолютно другого человека. Эта метаморфоза меня очень привлекала и вдохновляла.

Мои бабушки также занимались когда-то музыкой: по маминой линии одна из них окончила музыкальную школу по классу фортепиано, по папиной – отучилась несколько классов школы по классу виолончели.

Но начать заниматься музыкой — это был мой абсолютно личный выбор. По словам мамы, я сама попросила себя отвести в музыкальную школу, но меня не хотели брать по причине малого возраста. Тогда в школьной системе не существовало подготовительных классов. Так что в пять с половиной лет я с трудом попала в «тестовый» класс под названием «первый — нулевой». Первым педагогом стала Элеонора Александровна Тагушева, у нее я проучилась в итоге девять или даже десять лет.

— **Потом — Училище имени Шопена...**

— И поступление было действительно сложным, безо всяких триумфальных медных труб, а если вообще с трубами, то только водосточными. Это был очень травматичный момент, который, может быть, и решил дальнейшую мою судьбу. Дело в том, что на творческом экзамене я получила оценку «три с минусом» (в то время были оценки, не баллы). Уже не помню точно, но кажется, поступало человек двадцать, и я была последней в этом списке.

— **То есть человек «на вылет». Для всех, наверное, это было сюрпризом.**

— Да! Вы знаете, очень странно, что в ту пору не существовало понятия «красной черты», после которой отсеивали слабых абитуриентов. Думаю, для меня это была счастливая случайность. Видимо, Господин Случай руководит моей судьбой. На помощь пришли абсолютный слух и любовь к сольфеджио, ко всей теоретической «кухне». На теоретических баллах я и «выехала». До сих пор помню то горькое ощущение от увиденных баллов по специальности и осознание, что у меня ничего не получилось. И слова Ирины Николаевны Габриэловой, комментирующие происходящее: «Если ты действительно хочешь этим заниматься, то тебя это не сломит. Ты пройдешь, просто нужно постараться». Для меня это стало в каком-то смысле девизом по жизни. Просто нужно постараться!



© Юлия Попова



© Михаил Афанасьев

— **Ирина Николаевна Габриэлова — ваш педагог в Училище? Предположу, что она была знакома с вашим школьным наставником.**

— Да, Элеонора Александровна и Ирина Николаевна родом из Астрахани, они практически одновременно поехали поступать в московские вузы. Первая поступила в Академию имени Гнесиных, а вторая — сразу на два факультета в консерваторию: на композиторский и фортепианный. Их дружба и общение прошли через всю жизнь. Волею судеб обе остались в столице, где и работают по сей день.

— **Консерватория. Елена Ивановна Кузнецова, выпускница класса профессора Михаила Воскресенского. Как же так свезло?**

— Да, Елена Ивановна первая выпускница класса Михаила Сергеевича Воскресенского. И опять же, получилось, скорее, случайно.

С детства я с удовольствием посещала конкурс Чайковского. В 2007 году одним из моих фаворитов был Сергей Кузнецов — сын Елены Ивановны, в прошлом ее ассистент, а теперь доцент Московской консерватории. Я была под большим впечатлением от фантастической степени его вовлеченности в процесс музицирования и уровня самоотдачи на сцене.

Захотелось учиться у них, и, когда пришло время выбирать педагога, все решилось максимально естественно. Елена Ивановна исповедует очень мягкий, теплый, «материнский», если можно так сказать, метод преподавания. И я очень счастлива, что она нашла место для меня у себя в классе.

Сейчас мы с ней общаемся уже на совершенно другом уровне, так как я работаю в ее классе ассистентом. Я до сих пор довольно часто присылаю ей свои записи, чтобы получить так называемую обратную связь.

— **Затем Лондонская академия.**

— Да. И надо сказать, что это были три года, абсолютно изменившие мою жизнь и научившие всему тому, что я умею в настоящий момент. Эдакий запас бензина на долгие годы вперед.

— **Это же не просто бензин — это класс профессора Кристофера Элтона, любимейшего учителя Фредерика Кемпфа.**

— И не только Кемпфа, но и огромного количества музыкантов, которые действительно добились фантастических результатов на музыкальном поприще, хотя бы назвать Бенджамина Гросвенора, который для меня является одним из самых перспективных молодых пианистов нашего времени.

— **Как же вам так опять повезло?**

— И вновь счастливая случайность. В 2015 году я выпускалась из консерватории, на тот момент за плечами было 20 лет учебы, но оставалось ощущение, что все мои учебные заведения — это грани одного алмаза, именно одного.

Родилась идея: раз язык музыки есть международный язык, то почему бы не попробовать говорить на этом языке в другой стране? Далее последовали достаточно стихийные поиски — не могу сказать, что я вынашивала эту мысль очень долго. Размышляя вслух с Лукасом

[Лукас Генюшас — супруг Анны], мы вдруг вспомнили о том, что Пятрас Генюшас, отец Лукаса, знаком с Кристофером Элтоном и даже ассистировал ему одно время в Лондонской академии.

Так мы вместе с Лукасом переехали на три года в Лондон и, если бы не внутрисемейные изменения, которые нас постигли в 2019 году, наверное, остались бы там.

Существовало много аспектов, которые связывали нас с Британией, а также было ощущение, что возможностей для реализации музыканта там чуть больше, чем в России на тот момент. Но уже в период пандемии мы поняли: останься мы там, это могло бы быть лишением многого и на долгое время. Хотя бы потому, что вопреки всему концертный процесс в России продолжался даже в самые лютые локдауны.

— А в чем принципиальное отличие педагогического подхода в Лондоне? Вы говорите «в другом ракурсе». В чем он другой?

— Начну с того, что Кристофер — человек-мультиинструменталист: он получил высшее образование по классам фортепиано и виолончели. И этот факт в его биографии играет огромную роль. Он не преподает как типичный педагог по фортепиано, за время обучения в его классе мы не занимались настоящей, традиционной исполнительской «кухней». А если и доходили до обсуждения конкретных технических трудностей, то, скорее, наше общение всегда лежало в сфере поиска правильного способа мышления. Кристофер обращает внимание на то, как выразить ту или иную мысль, считать и вложить верный смысл.

Получается, что в Москве я в основном училась настоящему ремеслу. А тот самый творческий поиск, который помог мне расширить область собственных исполнительских способностей, — уже в Лондоне.

— То есть вы считаете, что обучение в России исполнительскому искусству более консервативно?

— Я бы не сказала, что оно консервативно. Оно, скорее, имеет какой-то устоявшийся формат, традиции, наработанные методики, которые не всегда отличаются пластичностью и гибкостью. За годы учебы в Лондоне я почувствовала, наконец, что я в каком-то смысле творец своей собственной сценической мысли, а не ждущий поощрения или одобрения со стороны ученик, вечно остерегающийся кары и недовольства педагога.

В настоящий момент, будучи преподавателем консерватории, я часто замечаю, что молодые пианисты, играющие зачетные сессии на сцене Малого зала, побаиваются заходить за обозначенную черту нормативов.

— А как в Британии относятся к русским пианистам? Они любят эту обученность? Ведь в этом нет ничего плохого — традиция ведь тоже должна передаваться, сохраняться.

— Я не могу сказать, что ощутила на себе обособленность как представитель русской школы. Наоборот, было ощущение единства и некоего объединенного музыкального сообщества, и именно такой мультинациональный микс побуждал в любой музыке чувствовать себя искателем, а не виновником случившегося.

Для того, чтобы каждый мог себя попробовать в разных музыкальных стилях и традициях, Академия устраивала общие тематические встречи, посвященные совершенно различным интерпретаторским школам, искусству импровизации, воркшопы по эпохам, стилям исполнения. Я с удовольствием посещала факультатив по французской музыке, который вел преподаватель, тесно сотрудничавший в свое время ни много ни мало с подругой Мориса Равеля. Таким образом, вся атмосфера вуза располагала к погружению и получению новых знаний, все было доступно, главное — найти время и желание. В этом смысле, наверное, российское образование более консервативное. У нас есть четко структурированная система, методика изучения той или иной дисциплины в зависимости от курса обучения, и прослеживается ясно очерченная фигура преподавателя как главной руководящей силы.

— Кстати, это не только в музыкальном образовании.

— Может, это тоже традиция?

— За рубежом преобладает момент поиска — во время учебы молодежь ищет себя.

— Конечно же, человек талантливый и ищущий в любых, даже самых жестких рамках найдет доступ к информации. Но в целом хотелось бы пожелать нашей системе образования быть более гибкой и восприимчивой к нуждам новых поколений студентов и сделать среду обучения более доступной.

— Любопытный факт из вашей биографии. Вы включены в энциклопедию «Молодежь — будущее России 2010 года». Что это за энциклопедия? Как туда попадают?

— Понятия не имею! В училище я играла на очередном сборном концерте, где присутствовали, видимо, представители и составители энциклопедии. Спустя какое-то время меня известили, что теперь мое имя числится в энциклопедии, даже грамоту прислали. Хотя самой книги у меня нет.

— **Что вы! Это надо занять и внукам показывать — очень громко и почетно! Будущее России!**

— Будущее и настоящее, постепенно превращающееся в прошлое.

— **Кто-то из философов говорил, что настоящего не существует — существует либо прошлое, либо будущее. Как только наступает будущее, оно тут же становится прошлым.**

— Абсолютно точно, поэтому исходя из этого, энциклопедию уже было бы правильнее называть «Талантливая молодежь — прошлое России».

— **Не могу обойти тему, которая меня давно интересует. Мы с Полиной Осетинской ее уже обсуждали — это тема женского пианизма. Мы выпускаемся из консерватории, имея на руках диплом с четырьмя специальностями: солирующий исполнитель, исполнитель в составе камерного ансамбля, концертмейстер и педагог. Женщин-педагогов много, концертмейстеры-женщины прекрасно в этом амплу смотрятся, а вот когда ты хочешь стать солирующей пианисткой, то как бы врываешься на чужую территорию. В фильме «Блеск» про австралийского пианиста Дэвида Хелфготта есть фраза: «Это кровавый спорт, это кровавый спорт»... Это кровавый спорт для женщины?**

— Вы знаете, как говорил когда-то Барток: «Музыкальные конкурсы — это соревнования для лошадей, а не для людей». Если на ситуацию посмотреть критически, то действительно получается, что мы находимся в упряжке.

Совмещение карьеры сольной исполнительницы и хранительницы очага, примерной жены, замечательной мамы — образ прекрасный, но, увы, недостижимый, что подтверждается нашей концертной жизнью.

А ведь до сих пор многие верят, что солисты — это богемные небожители. Что это профессия, которая подразумевает вальяжный образ жизни: путешествия по миру, чашечка кофе и круассан утром, вечером посещение театра, на следующий день спа-салон, вечером небольшой концертный выход на сцену, после которого пианист на своем бизнес-джете улетает на следующий концерт...

Как вы понимаете, закулисный бекстейдж — это совсем не то, что я только что озвучила, а совершенно ненормированный график работы, бесконечные переезды, жилье на «тревожных чемоданах», отсутствие семейного комфорта, своей собственной территории. А когда еще и муж является «заезжим гастролером», то тогда начинается уже совсем другой

разговор. Иногда это все похоже на цирковые аттракционы, когда пытаешься прилететь в какую-то точку мира, чтобы хотя бы на несколько часов увидеть друг друга.

В периоды совпадения моих интенсивных гастролей с концертами Лукаса наша семейная «идиллия» выглядит примерно так: два сумасшедших человека бегают по квартире и в панике ищут по разным чемоданам вещи, костюмы, туфли и ноты, которые необходимо перупаковать и увезти дальше.



— **Я думала, вы скажете, что начинаете искать ребенка ...**

— Ребенок, как только родился, сразу понял, что здесь не до отдыха. Собственно, на первые гастролы он полетел со мной через две недели после появления на свет.

Но иногда нам с Лукасом везет, и нас приглашают играть дуэтом. Тогда мы уже действительно путешествуем нашим отдельным цирковым вагончиком, загружая в него не только ребенка, но иногда и собаку.

Что касается участи женщины-пианистки, то это действительно очень сложная профессия — как логистически, так и физически, где многим приходится жертвовать. Но тот кайф, адреналин и счастье, которые случаются на сцене, не могут сравниться ни с чем. Они перекрывают все сложности, бессонные ночи, а иногда и фатальные ошибки.

— **Важно ли для вас мнение мужчин-пианистов?**

— У меня нет гендерного распределения.



— **У вас нет, а у них?**

— Не задумывалась. Если обращать внимание на то, кто и что сказал, кто как воспринял, то это лишь даст дополнительный источник для нервного напряжения, но не принесет никакого результата.

Да, 2/3 пианистов — это мужчины. Это может быть связано с тем, что им проще путешествовать, жить в непрерывном бушующем потоке, выносливость организма в разы больше, да и нервы крепче. Но у меня никогда

не было ощущения, что я занимаюсь не женской профессией. Что касается критики, то моя собственная меня беспокоит гораздо больше. А то, что думают остальные, тем более, пианисты-мужчины... У каждого своя аудитория и свой зритель.

— **Не могу не спросить о том, как вы попали в семью, которая в России отождествляется с элитой фортепианного искусства. Если образно выразиться, принц голубых кровей стал встречаться с хорошей, прекрасной, симпатичной девочкой, но из другого круга.**

— История Золушки.

— **Как вы это преодолели? И было ли что преодолевать?**

— Безусловно. Особенно радовали кулуарные разговоры о том, какой у меня улов! Но, слушайте, это же нормально, в конце концов, чем-то нужно подпитывать наш дружелюбный музыкальный мир, который полон сплетен и пикантных историй (*смеется*).

Как-то так получилось, что с самого начала знакомства (я была студенткой первого курса училища, а Лукас — третьего) наше общение строилось совсем в другой плоскости, чем мысли о верной расстановке приоритетов, выгодной женитьбе, статусности и прочего бреда.

Разумеется, я знала Веру Васильевну Горностаеву, но я тогда не подозревала, кто Лукас — ее внук. Наверное, ключевую роль сыграло совершенно естественное развитие нашего общения с самых первых дней: не конкурентное, а дружеское, поддерживающие отношение к творчеству друг друга. Это и дало возможность преодолеть все последующие проблемы «адаптации» семьи Лукаса ко мне и пережить все перипетии.

— **В дуэте с Лукасом вы чаще на второй партии, в жизни так же?**

— Не обязательно, мы все время меняемся, так как честно делим программу поровну. В жизни так же абсолютно — нельзя сказать, что кто-то в лидирующих позициях, а кто-то в догоняющих. Такого не было никогда, и, надеюсь, никогда не будет.

— **Жребий кидаете?**

— Часто выбор партии зависит от того, что один из нас уже играл в прошлом.

— **Вы согласитесь с тем, что ансамблевая фортепианная программа несколько легче для восприятия публикой, нежели сольная? Она в большей степени развлекает.**



© Ира Полярная

— По-разному. Совсем недавно у нас была фантастическая возможность (спасибо Московской филармонии) буквально за несколько дней состряпать программу для фестиваля «Другое пространство» из современной музыки, которая совсем не воспринималась публикой как праздная и легкодоступная.

— Это концерт вашего дуэта и Сергея Полтавского, который состоялся 12 февраля?

— Да. Иногда, честно говоря, понимаешь, что сольную программу сыграть проще хотя бы потому, что ты отвечаешь на сцене только за себя. Когда же ты делишь сцену с кем-то, даже если это твой самый близкий человек, все равно — это сотрудничество, поиски общего языка, который будет понятен каждому из участников, а это отнимает время.

Может быть, ощущение развлекательности жанра дуэтного музицирования связано с более доступным широкой публике репертуаром. Но ведь есть и такая музыка, которая даже еще не нашла своего исполнителя! В этом смысле мы стараемся играть как можно больше новой, неизвестной музыки и выводить ее на передовые сцены, даже такие, как Концертный зал им. Чайковского.

— В соцсетях я нашла кое-что, что меня удивило... К вопросу о вашем внутреннем состоянии — в одном из постов написано: «Все чертям назло, если в ваших сердцах достаточно эмпатии, чтобы кидать

¹ Программа концерта: Чеккарелли. Inferi для двух фортепиано и электроники; Райх. Cello Counterpoint для виолончели и фонограммы (транскрипция для альты С. Полтавского); Дауст. Petite musique sentimentale для фортепиано и электроники; Адамс. Hallelujah Junction для двух фортепиано; Брайерс. Lauda (con sordino) для альты, фортепиано и электрогитары.

помидоры уже на выходе, тогда приходите... Боюсь любых записей до дрожи в каблуках, до холода в мозгах, пожалуйста, не кидайте тапками». Это что?

— Вы знаете, очень боюсь прямых трансляций, до сумасшедших чертиков.

— Но ведь люди приходят на концерт и видят вас, как говорится, живьем?

— Почему-то мне всегда кажется, что зритель, который находится в зале, и зритель виртуальный — это совершенно разные аудитории, и вторая — не всегда дружелюбная. Я думаю, что в концертном зале пианист говорит с тобой лично, в этих стенах рождается что-то, что позволяет простить недочеты, ошибки, упущения, которые, в общем-то, встречаются у всех. А тот зритель, который сидит дома на удобном диване в каком-нибудь пижамном костюме, — его хлебом не корми, только дай пожуричь исполнителя. А потом он еще зайдет в live-чат, чтобы написать едкий комментарий, на который пианист обязательно наткнется...

Но я работаю над этим. Спасибо пандемии, которая все концерты превратила в виртуальный зал. Этот эпизод в жизни заставил поверить, что запись и трансляция — абсолютная норма нашей новой реальности.

— Конкурс Чайковского — для вас это победа или поражение?

— Для меня, конечно же, победа. Победа собственная. Огромное счастье быть на этой сцене и разделять

² В 2019 г. Анна Генюшене участвовала в Международном конкурсе им. П.И. Чайковского, прошла во второй тур.

ее с фантастическими музыкантами, с которыми по-счастливилось тогда познакомиться.

— Для вас было важным попасть на этот конкурс, ведь Лукас в 2015 взял вторую премию?

— Для меня это было счастливое недоразумение — 13 мая, за месяц до открытия конкурса я узнала, что вошла в число участников. После состояния экзальтации, страха, сомнений, слез и паники было принято решение устроить месячную подготовку и пройти школу «Олимпийского пианистического резерва».

Ощущение полного Большого зала консерватории, открытых сердец, слушателей, которые пришли за самым настоящим, которые тебя поддерживают в любом случае, — это ни с чем не сравнимое ощущение. Я очень счастлива, что это было!

— Как возникла идея создания фестиваля NikoFest? В формате «ожидание-реальность» получилось ли то, что вы задумывали?

— Получилось вполне, но сейчас фестиваль приостановился по причине и пандемии, и невозможности приглашения некоторых замечательных музыкантов, которые принимали в нем участие ежегодно. А так — это был замечательный проект в нашем любимом камерном пространстве Москвы, в галерее Николая Баградовича Никогосяна. Это небольшой зал, вмещающий примерно 100 человек, в котором невероятно теплая атмосфера. В нем возможно проводить концерты совершенно разных форматов. У него есть своя собственная публика, которая открыта для самых сумасшедших идей и проектов.

Мы четыре года проводили NikoFest, и это является нашей большой победой, учитывая график концертов и занятости. Хотелось бы верить, что проект возродится, потому что на этой площадке исполнялось большое количество новой музыки. Для многих этот проект не только радость от услышанного, но и радость от сыгранного.

— Когда вы выходите на сцену, с чем в сердце вы туда идете? В глобальном смысле.

— Когда открывается дверь концертного зала и приходит время выходить на сцену, всегда охватывает чувство: а с тем ли настроением я сегодня туда иду? смогу ли я донести все то, что задумывалось, о чем мечталось и размышлялось? не будет ли это просто выступлением ради выступления? будет ли смысл от моей игры, что смогу отдать публике? Те же самые вопросы задаю себе и после концерта, только уже в прошедшем времени.

Хотелось бы верить, что время, проведенное на сцене, есть главный результат твоей жизни, твоих духовных поисков, точка трансцендентного ноля и опустошения для последующих новых горизонтов. И хотелось бы надеяться, что зритель слышит эти поиски, зеркалит их, тем самым обогащая себя и помогая музыканту достичь новых высот. ■



Оксана ГАЙГЕРОВА
Культурный обозреватель,
главный редактор портала
CultVitamin.ru



Беседа с Анной Генюшене состоялась в феврале 2022 в Новосибирске. Когда этот номер журнала уже был готов к печати, стало известно: Анна блестяще выступила на одном из самых престижных фортепианных конкурсов в мире — Международном конкурсе имени Вана Клиберна в Форт-Уэрт (2-18 июня 2022), ей присуждена вторая премия.
ПОЗДРАВЛЯЕМ!

На фото:
Анна Генюшене, Юнчан Лим (I премия; Южная Корея),
Дмитрий Чони (III премия, Украина)



КВАДРИ МНХ. В МЫ 31/10/78

Первая соната Михаила Квадри: возрождение через век

Сегодня очевидное возрастание интереса к музыкальному наследию XX века стало тенденцией времени. И в пополнении российского исполнительского репертуара она особенно проявляется в открытии произведений тех авторов, чьи имена были забыты или замалчивались в советское время. Одним из них стал композитор

первой половины XX века Михаил Квадри, о личности и творчестве которого не было известно вплоть до недавнего времени. Он был организатором музыкального кружка студентов-композиторов Московской консерватории под названием «Московская шестерка» (или «Six»), куда входили, в том числе, Л. Оборин и В. Шебалин. Квадри активно общался и с другими молодыми

композиторами того времени, в особенности с юным Д. Шостаковичем.

Жизненный путь композитора был недолгим, но насыщенным. Рожденного в 1897 году в Санкт-Петербурге в семье потомственных дворян Квадри ожидала карьера военного по сложившейся семейной традиции, и в январе 1916 года он поступил в Михайловское артиллерийское училище. В период

гражданской войны был на стороне белых (что сыграло впоследствии роковую роль), однако позже в Омске перешел на сторону красных и стал заведующим омского МУЗО.

После гражданской войны Квадри окончил Московскую консерваторию (он обучался композиции в классе Г. Л. Катуара, затем у Н. Я. Мясковского), преподавал в Музыкальном техникуме имени Римского-Корсакова, был помощником одного из редакторов журнала «Современная музыка» — выдающегося музыкального критика и музыковеда В. М. Беляева, принимал деятельное участие в жизни Ассоциации современной музыки, состоял корреспондентом американского журнала «Pro-musica», куда писал информационные заметки о музыкальных премьерах в СССР.

Жизнь Квадри круто повернулась 31 октября 1928 года. Он был арестован по обвинению в участии в антисоветской молодежной террористической организации «Демократический Союз». В результате этого дела почти 50 человек были отправлены в лагеря, а к высшей мере наказания приговорили 12. Квадри оказался среди последних: в 1929 году он был расстрелян. С его смертью распалась «Московская шестерка», и каждый из композиторов, входивших в нее, пошел по своему творческому пути.

Мало кто знает, что Шостакович посвятил своему другу Квадри Первую симфонию *f-moll*. После ареста последнего посвящение, имевшееся на авторском автографе партитуры, было снято. И впоследствии имя Квадри не упоминалось его друзьями по понятной причине, а его гражданская реабилитация произошла лишь в 1991 году. Сам факт такой реабилитации говорит об оговоре и явной недостаточности улик для вынесения смертельного приговора. Но это лишь

часть репрессивных действий в его сторону. В советской официальной историографии имя Квадри не значится. Сведений о нем мы не найдем ни в композиторских справочниках, ни в музыкальных словарях и энциклопедиях. Помимо физической гибели была уничтожена и память о нем. Композитор Михаил Квадри — это имя должно было быть стерто, уйти в песок, как человеческие следы, размытые дождем¹.

Однако «следы» этой трагически оборванной творческой судьбы сохранились благодаря его учителю и друзьям. В архивах Мясковского, Оборина, Шебалина, Старокадомского находятся письма Квадри и рукописи его сочинений. По ним удалось выяснить, что за свою короткую жизнь (31 год) Квадри успел написать немного произведений. В опубликованном виде дошла до наших дней лишь Соната № 1 для фортепиано, остальные опысы сохранились лишь в рукописях. Творчество Квадри составляют преимущественно симфонические сочинения (среди них — Симфония для большого оркестра с органом *Desdur op. 4, 1925–27*), но есть и камерные (струнный квартет *D-dur, 1923–24*), и фортепианные (Вариации для фортепиано *op. 1, 1922*, и упомянутая Соната № 1 для фортепиано *h-moll op. 3, 1925*). М. Старокадомский в статье о произведениях своего друга Квадри указывает и на наличие «ряда вокальных пьес», среди которых были обнаружены «У моря» на слова Брюсова (1916), Два романса на слова К. Бальмонта (1915–18), сонеты Шекспира (1922) и др. Отметим, что многие сочинения композитора имеют посвящение. Так, Вариации посвящены Шостаковичу,

¹ Прим. ред. Подобная практика стирания имени, уничтожения исторической памяти о личности обозначена нами также в отношении В. П. Задерацкого (ученика Танеева и Ипполитова-Иванова) — композитора, большая часть наследия которого также пропала безвестно и безвозвратно.

симфония — Мясковскому, квартет — Шебалину, соната — Оборину.

Именно Соната № 1 для фортепиано стала наиболее часто исполняемым произведением Квадри в 1920-е годы. Она была написана композитором в октябре 1925 года. Квадри посвятил ее своему другу и товарищу по «шестерке», пианисту и композитору Льву Оборину, который впервые исполнил произведение на концерте в зале Государственной Академии Художественных Наук 28 апреля 1926 года.

Структура цикла традиционная, содержит три части с подзаголовками и обозначением темпов, отражающих характер каждой из них: I часть — *Alla improvisata* («Тревожно, но не скоро, мужественно»), II часть — *Intermezzo* («Медленно, погребально») и III часть — *Toccata* («Быстро, с точным размером»). Общий настрой сонаты трагический, даже мрачный, все части цикла написаны в конечном минорном ладовом склонении. Контраст между ними достигается за счет различия эмоциональных сфер: крайние — бурного, драматического характера, а средняя медленная — скорбного, с чертами траурного марша (о чем свидетельствует в том числе обозначение *funerale* — «погребально»). Тематизм сонаты многообразен, при этом наблюдаются переходы образов или тем из одной части в другую. В финал проникает основная «роковая» тема первой части, она же завершает всю сонату, проявляя ее беспросветную трагедийность еще сильнее. Стремление к единству цикла подчеркивается обозначением *attacca* между «Интермеццо» и финалом, они исполняются без перерыва.

Первая часть «*Alla improvisata*» имеет свободно построенную форму рондо-сонаты с кодой. Показательно начало этой части — первая тема главной партии с мощными, остро диссонирующими аккордами

и таким же острым ритмом (*Пример 1*). По своему повелительному характеру звучания она напоминает тему непреодолимого рока и впоследствии будет проникать в другие разделы как символ неотвратимости судьбы. В этой теме, как в зеркале, отразились характерные тенденции, определявшие направленность творческого поиска представителей русского музыкального авангарда первой волны. Это тенденции 1920-х годов, обозначившие некую общность стилевых знаков А. Мосолова, Н. Рославца, но ближе всего этот тип интонационности, определяющий весь экспрессивный ход формы, сонаматам В. П. Задерацкого 1928 года. Заглавная тема начинается с тонического септаккорда с двойной терцией, а в первом же пассаже сочетаются два политональных пласта (трезвучия Fis и F).

Соната обозначена как произведение, написанное в h-moll, но отношение и к тональности вообще, и к тоникальному фактору полностью снимает привычное тональное ощущение. С первых звуков Соната Квадри объявляет о поиске новых музыкально-грамматических оснований. Теперь не индивидуальный мелос (при том, что линейный фактор сохранен в действии), но ритмо-динамический, тембром-регистровый и в конечном итоге — тембро-фонический (т. е. сонорный) эффекты выводятся на первый план.

Вторая тема главной партии, обозначенная ремаркой *ritato* в т. 9, несколько контрастирует с предыдущей своей кантиленной мелодией (лишенной, однако, привычной индивидуализации), но тревожный характер в целом сохраняется (*Пример 2*). Эти две интонации повторяются парно, однако вторая подвергается большему развитию и достигает своей кульминации в 41 такте.

Светлая и лирическая побочная тема — квази-мажорный контраст. Песенное начало здесь выражено



Г. Л. Катуар с учениками, членами «Московской шестерки». Стоят, слева направо: М. В. Квадри, М. М. Черемухин, Ю. С. Никольский, М. Л. Старокадомский. Сидят, слева направо: В. Я. Шебалин, Л. Н. Оборин, Г. Л. Катуар. Весна 1924 года

лишь в пластике линии, но не в мотивных характеристиках и не в синтаксисе изменчивого линейного развития. Сопровождение, изложенное вначале триолями, а затем усложненное квинтолями и секстолями, придает ей начальные черты ноктюрна (*Пример 3*), прерываемого патетическими возгласами.

Перед разработкой возвращается драматическая «роковая» тема главной партии, подготавливая появление новой темы в разработке с еще более острым обратным пунктирным ритмом. Характер новой темы конкретизирует ремарка «гневно, быстрее» (76–100 такты). Постепенно она «сходит» в нижний регистр и угасает, в такте 101 ее сменяет небольшой новый раздел с ремаркой «медленнее, печально». По своему настроению он перекликается с будущей второй «траурной» частью. Мелодия

этого раздела, по рисунку первых мотивов отдаленно напоминающая русскую народную песню, изложена в хоральной фактуре с переменным размером 3/4 и 4/4. Гармонизация диссонирующими аккордами в сочетании с глубокими басовыми синкопами создает ощущение погребального звона.

Музыка этого раздела незаметно перетекает в репризу, однако вместо первой темы появляется беспокойная и драматичная вторая тема главной партии в т. 111. Контраст с побочной партией (которая начинается в т. 124) здесь еще более ошутим из-за переноса мелодии и сопровождения в верхний регистр, что придает ей трепетность, легкость и чистоту звучания. Но, подобно прекрасному видению, она постепенно исчезает и переходит в код, включающую в себя элементы тем главной партии. Приводит это все к «торжеству»

роковой темы, подчеркивающей неизбежность конца. Вся форма первой части изобилует прорывами патетической «декламации». Все тихие моменты формы будто полны ожидания острейших драматических взрывов и провозглашений, полных трагической динамики. В этом смысле ощущение определенной «монтажность» формы, сочетаемая с пластическими переходами.

Образы второй части сонаты — безысходность, не проходящая боль, горечь утраты. Ее похоронность подчеркивают использование черт траурного марша. В тональном плане «Интермеццо» сохраняет ту же тенденцию размывания, вуалирования четкого тонального ощущения. Происходит постоянно мерцающее переключение *es-moll* и *e-moll*. Несмотря на репризность, здесь присутствуют и признаки куплетно-вариантной структуры, т. е. каждый из трех разделов формы начинается с основной темы, но продолжение у них различается.

Основная тема второй части, имеющая скорбный характер, начинается с тихой динамики во всех трех проведений (Пример 4). В репризном разделе при активном движении к кульминационной точке в басу появляется новая тема (*basso ben marcato*), мотивная основа которой будет перефразирована (перентонирована) в основной теме финала (Пример 5).

В кульминации (в характере патетических возгласов) из новой темы вычлениаются ламентозные интонации, акцентирующие отчаяние и острую боль. После быстрого динамического спада вся часть завершается неустойчивым созвучием с угасающей пульсацией одного звука.

Финал сонаты — быстрая и моторная токката. Форма ее сродни свободно построенному рондо с фугированным рефреном. Первое проведение рефрена напоминает фугу с темой и субдоминантовым

ответом (Пример 6) и третьим проведением в басу с октавной дублировкой. Эпизодически полифоническое проведение основной темы возвращается (возникает и стреттное проведение темы) после повторного изложения второго и первого эпизодов. В т. 168 она проводится в стретту с нетипичным соотношением в терцию между темой и ответом.

Финал также включает впечатляющий контраст. Показателен яркий и эффектный второй эпизод, остро контрастный по отношению к рефрену. Здесь заметен тонкий изыск и в тематизме, и в метроритмической организации движения.

Знаменателен прорыв первой темы главной партии из I части. Закljučительные такты финала оказываются практически идентичны последним тактам первой части. Тема рока стала аркой, завершающей всю композицию сонаты. Присутствие полифонических приемов в финале придает его образу некоторую отстраненность от общего драматического настроения сонаты, но ее постоянное движение напоминает бег времени, который приводит к неизбежному концу.

В этом сочинении молодой композитор ярко продемонстрировал свой драматический темперамент, много обещавший в дальнейшем. «Что меня ожидает? — задавался вопросом 25-летний Квадри в одном из писем. — Мне никого не надо в моем одиночестве. А музыка со мной всегда». Кто знает, возможно, в сонате он воплотил свои смутные опасения, предчувствия. Трудно предполагать, слишком мало зная об этой оборванной жизни в музыке.

Соната Квадри, безусловно, выдающееся явление музыкального искусства первой половины XX столетия. Главные технические трудности заключены в ее ритмическом многообразии и в быстроте переключения на различные характеры и типы

фактур. Эта музыка требует серьезной работы мысли и чувства, но при этом доступна практически любому профессиональному пианисту. Яркий и эффектный музыкальный язык произведения вкупе с качественным исполнением способен обеспечить уважение и успех среди слушателей.

Соната пережила свое возрождение в 2018 году. В марте ее исполнил в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии Алексей Логунов, в сентябре — в Рахманиновском зале Московской консерватории Александр Малкус. Почти век спустя после смерти Квадри его наследие начало свой путь из забвения, чтобы по праву занять достойное место в музыкальной истории и репертуаре современных исполнителей.

Приведем суждение первого исполнителя сонаты Алексея Логунова:

«Исполнить Сонату Михаила Квадри мне предложил профессор Санкт-Петербургской консерватории и директор фестиваля „Мир искусства.“ Игорь Станиславович Воробьев. Премьера состоялась 26 марта 2018 года в рамках фестиваля в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии. Для меня это до сих пор остается наиболее ярким исполнительским опытом. Сложно выразить то чувство ответственности, которое я испытывал, и сама музыка оказалась глубоко мне созвучна. Меня всегда привлекали произведения, в которых содержится момент исповедальности. Именно его я ощутил в сонате.

Музыку Квадри я четко ассоциирую с поэзией горячо любимого Осипа Мандельштама. Два человека со схожей судьбой, предчувствие которой отражено в их произведениях. Взрывные эмоциональные всплески, прорывающиеся через отрешенное траурное шествие средней части сонаты, гротескная механистичность



Алексей Логунов

главной темы финала, на другом полюсе — фантазийные гармонические пейзажи побочных, медленных разделов первой и третьей частей, как отголоски хрупкой чистоты и гармонии прошлого, гибнущей в потрясениях новой реальности. Соната предельно насыщена контрастами, важность которых композитор подчеркивает через многочисленные текстовые ремарки. Внутренняя конфликтность многоэлементных тем обострена, а стиль риторики запоминается ясно очерченной, осязаемой рельефностью.

Созданная в 1925 году, Соната № 1, с одной стороны, созвучна духу того времени, здесь можно провести много параллелей с фортепианными произведениями его современников — Александра Мосолова, Николая Рославца и других. С другой стороны, — представляет собственный

мир и является самобытной страницей русской фортепианной музыки, которая, надеюсь, теперь уже никогда не будет забыта». ■

Софья ОВСЯННИКОВА
Музыковед, выпускница
Московской консерватории

Пример № 1

Тревожно, но не скоро, мужественно.
Agitato ma non allegro, maschile.

Piano.

Пример № 2

В свободном движении
Rubato

Пример № 3

Медленно.
Meno mosso.

p tre corde

певуче в свободном движении и много медленнее
cantabile rubato e molto meno mosso

Пример № 4

Медленно, погребально.
Lento, funebre.

pp

rit.

Пример № 4 (продолжение)

Musical score for Example 4 (continued). The score is written for piano and consists of two staves. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various articulations and dynamics.

Пример № 5

Musical score for Example 5. The score is written for piano and consists of two staves. It features dynamic markings such as *sf*, *basso ben marcato*, and *mp subito*. The score includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various articulations and dynamics.

Пример № 6

Быстро, точным размером.
Allegro, con rigore.

Musical score for Example 6. The score is written for piano and consists of two staves. It begins with the tempo instruction "Allegro, con rigore" and dynamic markings *p* and *sf*. The score includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various articulations and dynamics.

**«Беспокойство искусства –
это особое состояние.
Оно возникает,
когда искусство отделяется от того,
что нам привычно,
когда оно говорит
своим собственным чувством»**

*Мортон ФЕЛДМАН
(1926 –1987)*

**От сонорного дления,
угасания к тишине:
Александр СКРЯБИН
и Мортон ФЕЛДМАН —
параллели и пересечения**

В музыке категория молчания кажется нонсенсом. Единственными, осознавшими красоту молчания в музыке, были, пожалуй, лишь двое — Александр Скрябин и Мортон Фелдман. Но что может быть общего между русским символизмом и американским авангардизмом, чье творчество заявило о себе в начале 1950-х и получило мировое признание лишь к 1980-м годам?

Наш очевидный просчет в поисках скрябинско-фелдмановских параллелей обнаружится сразу же, как только мы вспомним некоторые факты их творческих привязанностей и интересов.

В последние годы жизни настольными книгами Скрябина были поэтические сборники Бальмонта «Будем как Солнце» и «Зеленый ретроград», стихи Юргиса Балтрушайтиса; Скрябин читал Шопенгауэра (сохранились его заметки на полях «Мира как воли и представления»); в его библиотеке было

немало модных в то время книг по теософии. Предпочитал картины символиста-мистика Николая Шперлинга, хотя и хранил у себя репродукцию врубелевского «Демона поверженного». Скрябин не признавал музыку раннего Прокофьева, пренебрежительно отзывался о Рахманинове, его заветной мечтой было создание космогонической «Мистерии», хотя кумиром долгие годы оставался Вагнер.

Начиная с 1950-х, молодой Фелдман живет среди артистической элиты Нью-Йорка. В его окружении художники-абстракционисты Марк Ротко, Филип Гастон, Джексон Поллок, Виллем де Кунинг, Франц Клайн... Многим из них он посвятил свои сочинения. Среди его друзей композиторы так называемой Нью-Йоркской школы Крисчен Вулф, Эрл Браун и, конечно, Джон Кейдж, с которым 24-летний Фелдман познакомился в фойе Карнеги-Холла после освященной Симфонии Антона Веберна. Был ли Кейдж авторитетом для Фелдмана? Безусловно.



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

Хотя многие идеи автора «4'33"» он не разделял — его творческим гуру на протяжении всей жизни был Эдгар Варез, мастер абстрактного звука.

Как видим, между Скрябиным и Фелдманом нет ничего общего. Однако есть все же очевидная точка пересечения. В угасании звука, в тишине пауз и фермат они



Михаил Врубель. «Демон поверженный», 1902



Мортон Фелдман

сумели — и каждый по-своему — отразить тончайшие нюансы фортепианной сонорики. Случайное совпадение или все же были предпосылки, сближающие скрябинскую и фелдмановскую фортепианные стилистики?

Дело в том, что в основах музыкального образования молодого Фелдмана присутствовали русские корни. Семья Фелдманов, эмигрировав из России, в 1917 году обосновалась в Нью-Йорке. С двенадцати лет Морти (как называли его в кругу близких) берет уроки игры на фортепиано у русской аристократки Веры Мавриной-Пресс, учившейся в Московской консерватории в классе Павла Пабста. Маврина-Пресс хорошо знала Иосифа Левина, Рахманинова и Скрябина. Она сумела передать Фелдману некоторые традиции русской пианистической школы. Именно мадам Пресс познакомила молодого Фельдмана с тайнами звукоизвлечения на рояле, с особым характером туше — мягкого, плавно погружающегося в клавиатуру, свободного от какой-либо звуковой акцентности. Фелдман был зачарован таким туше, когда звук извлекается лишь легким нажатием пальцевых подушечек. Он вспоминал о своеобразной магии прикосновения Мавриной-Пресс к инструменту как о «русской манере». Видимо, еще в те 1930–1940-е годы учения у Мавриной-Пресс рождалась особая фелдмановская «виртуозность»: предельная осторожность нажатия клавишей, чтобы свести к минимуму ударность звука. Знаменитое «прикосновение Фельдмана» смещает акцент с атаки звука на его угасание. По словам композитора, *«в моей собственной музыке меня занимает снятие каждого звука, и почему я пытаюсь сделать так, чтобы звук рождался как будто ниоткуда. Атака не есть характер звука. А на деле мы слышим атаку, но не звук. Тем не менее*

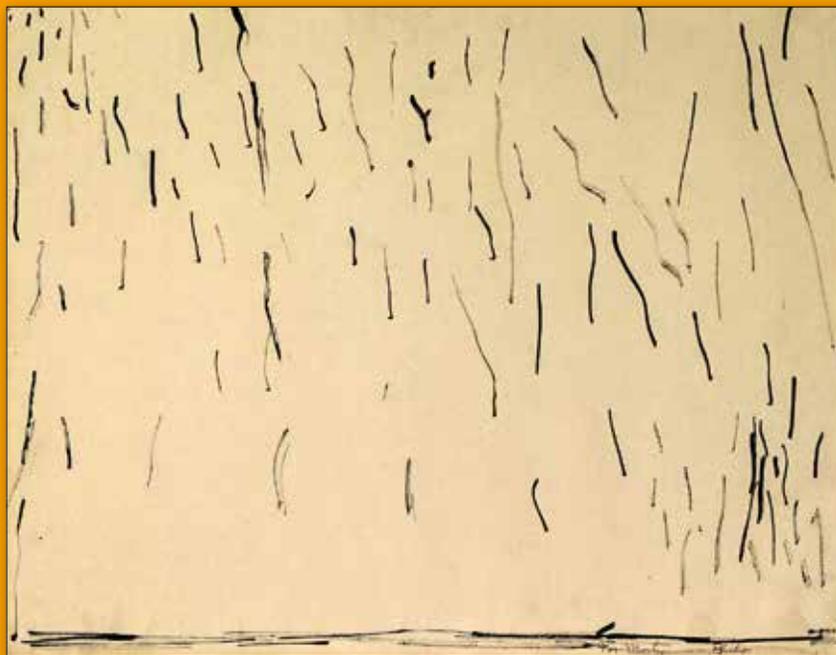
снятие звука, этот удаляющийся ландшафт, — вот что позволяет увидеть, где звук размещен в нашем слышании — он скорее удаляется от нас, чем движется к нам».

Эффект сонорного угасания сочетается у Фелдмана с особой техникой педализации — сквозной полупедалью, используемой практически во всех его фортепианных сочинениях. По его комментарию, «полупедаль кое-что меняет, это как тонкая резьба. Мне было очень интересно найти новую палитру». Действительно, в сочинении «Palais de Mari», где автор подробно выписывает педальные обозначения, статичные остовы вертикалей обретают дополнительные тембровые обертоны. Вероятно, такую технику «воздушной» педальной нюансировки Фелдман также усвоил от Мавриной-Пресс, слышавшей, как играл сам Скрябин, как он владел богато нюансированной техникой педализации.

Позже в одном из своих эссе Фелдман напишет: «Сейчас я понимаю, что образ мадам Пресс навсегда остался со мной. Она была близким другом Скрябиных, поэтому я играл Скрябина». Скорее всего, Фелдман знал поздние сочинения Скрябина, ведь в нотной коллекции Веры Мавриной-Пресс эти сочинения были. Судя по музыке для фортепиано Фелдмана (в сочинениях «Piano»; 1977, «Triadic memories»; 1981, «For Bunita Marcus»; 1985, «Palais de Mari»; 1986) сонорные скрябинские образы — осознанно или подсознательно — сопутствовали ему постоянно. И дело не в том, что нотная запись ряда сочинений Фелдмана непосредственно ассоциируется с поздними скрябинскими опусами, например, потактно выписанный размер в «Palais de Mari» или в «Piano» Фелдмана и в Поэме op. 52 № 1 Скрябина. Это частность. Главное же — воля обоих



Александр Скрябин



Philip Guston. «Untitled». 1952

композиторов к тихой звучности, овеваемой особой сонорной аурой.

Не пройдем мимо того факта, что в большинстве скрябинских пьес «послепрометеевского» периода доминирующая динамическая окраска — от *p* до *ppp*. В «Хрупкости» ор. 51 № 1, выдержанной в диапазоне *piano–pianissimo*, *forte* появится лишь на момент, в единственном такте — в смысловом центре пьесы с тем, чтобы тут же растаять в *pianissimo*. В Поэме ор. 52 № 1 *mezzoforte–forte* прозвучат только в двухтактной кульминации пьесы, но вслед за паузами, резко прерываемыми краткое динамическое восхождение, вновь вернется тишайшая звучность *pianissimo*. В «Поэме томления» ор. 52 № 3 *piano* лишь слегка «воспалится» в кратком последовании *poco a poco animato e passionato* (заметим, что динамика *pp* остается неизменной), но вскоре исчезнет в истаивающем *pianissimo*. «Желание» ор. 57 полностью выдержано под знаком *pianissimo*, лишь небольшие *crescendo* высветят аккордовые вертикали. В «Листке

из альбома» ор. 58 атмосфера тихого звучания, уходящего в *ppp*, слегка расцветет в недолго длящемся *crescendo*, а Поэма ор. 59 № 1 вся выдержана в тонкости тихих, тишайших *pp* и *ppp*... Подобных примеров множество, а если еще добавить, что столь часто встречающаяся у Скрябина ремарка *doux* в переводе с французского означает не только «нежно», но также — а в исполнительской практике прежде всего — «тихо», то шкала тонко нюансированных истонченных звучаний станет еще богаче.

В свою очередь Фелдман в комментариях к фортепианным сочинениям (например, в «Intermission VI»; 1953, «Four Instruments»; 1965, «Five Pianos»; 1972) специально подчеркивает: «Динамика на всем протяжении — тихая, насколько это возможно... Динамика исключительно тихая, но слышимая... Динамика все время очень тихая». Часто динамическая шкала уходит в *ppp*, даже в *pppp* (как, например, в «Piano» или в «Palais de Mari»), а в сочинении «Triadic Memories» варьируется

от *ppp* до *ppppp*. Со слов Фелдмана, «уничтожение «слышимости» не значит, что музыка должна быть неслышимой — хоть может показаться, что моя музыка иногда именно это и предполагает».

Интересно сопоставить, как мыслится философия тихого, утасяющего звука у Скрябина и Фелдмана.

Теме дематериализации звука Скрябин в последние годы жизни уделяет особое внимание. В ряде его сочинений (Десятая соната, Поэма-ноктюрн ор. 61, Прелюдии ор. 72 №№ 2, 4 и др.) тишина беззвучия — «немая белизна», как сказал бы Бальмонт, — входит в музыкальный континуум и, более того, определяет его смысловую доминанту. О скрябинском феномене дематериализации звука Леонид Сабанеев писал: «Музыка его словно хотела... свести до минимума, до граней тонкости свое физическое отображение»; «...это какая-то полная опрозраченность музыки, это какое-то полное обесплочение ее <...> Только незначительная часть звуков имеет реальную «ударную» внешность, а большая часть — призрачные отзвуки, уже начинающие исчезать как звуковая реальность... Впечатление, точно художник боится длительно прочно коснуться инструмента: эта линия идет, скользя, чуть касаясь реальности».

Нередко Скрябин ставит ферматы на паузах, и если предшествующие гармонические вертикали взяты на педали, возникают те самые эффекты продленных, остановленных во времени сонорных гулов, обертонов, призвуков. Это могут быть целотактовые паузы, в которых музыкальный ток прерывается, словно зависая над бездной. Скрябин делал большие паузы, включая тем самым «молчание в самую композицию». Как объяснял автор, «в сочинениях должно быть тихое, шелестящее молчание... Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук. И пауза



звучит всегда... Я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, состоящее из молчания». Слегка озвученные, задержанные на педали, либо действительно молчащие лакуны пауз и фермат, прерывающие на краткие мгновения звуковую вязь, — одно из самых интригующих свойств скрябинской фортепианной поэтики.

Тишина будто выходит за пределы конкретной длительности пьес, обретая значение метафоры молчащей вечности. Исчезновение, умолкание звука, его вытеснение тишиной, его пребывание

в тишине — это те символы отдаленного от реалий «внебытового бытия» (Б. Яворский), которых искал Скрябин. Такова «Окрыленная поэма» ор. 51 № 3, где краткие узорчатые зигзаги в монохромной динамике *pianissimo* составляют фактуру всей пьесы; в Восьмой сонате краткие сегменты тематизма создают звуковую среду абсолютной бесплотности: рельефные ритмические фигуры, кажется, лишь намекают на экстатичный танец — скорее это черно-белая графика детальных зигзагов, росчерков, пунктиров: все хрупко, все на грани исчезновения

в этой тончайшей атмосфере *pp* и *leggerissimo*.

В «Поэме-ноктюрне», одном из самых «дальних» и призрачных скрябинских поздних опусов парящие в пространствах орнаменты кратких тем, как бы пригрезившихся во сне, будто останавливают время. Спящая нега отражается в смутных шепотах зыбких теней, в ниспадающих фигурах томления... Время может пробуждаться, становясь пылкой субстанцией чувства, но Скрябин будто не хочет дать ему развития, неоднократно прерывая этот пыл: ход времени будет неоднократно «зависать» в паузах молчания, в дальних пространствах, окрашенных «бесколоритным» тембром *ppp*. В заключительных тактах ноктюрна еще раз возникнут — уже как последние отзвуки гаснущего узора — аккордовые обертоны и возносящиеся россыпи кристаллов, словно преодолевшие законы земных тяготений... И все исчезнет (*pp, smorz.*) в истаивающем беззвучии Вечности.

Тихая мистерия продолжится в Прелюдии ор. 74 № 2 — одном из последних шедевров Скрябина. Атмосферу музыки Скрябин сравнивает с пустыней. «Это, конечно, не пустыня физическая, а астральная пустыня... Это — высшая примиренность, белое звучание». Монохромная динамика (неизменное *pp* на протяжении всей прелюдии), «пустынная» бездвижность времени, приглушенная красота монотонно-палевого, тембровая обесцвеченность, смутность блеклых тонов, застывающих в пустотах космического вакуума — как погруженность в ничто, как вслушивание в ничто. Окончание пьесы — полная обесшоченность звука в вездесущей тишине, нейтральности бесцветно-дальнего, в беспредельях астральной пустыни...

В этой красоте транса, когда время отсутствует, статичные звуковые картины становились метафорой

В поэтике Скрябина тихая, истаивающая сонорность — это символ далей, уходящих в бесконечность горизонтов, за которыми сокрыты тайны иномирного бытия.

Фортепианная музыка Фелдмана по сравнению с сочинениями Скрябина — нечто радикально иное. Она проистекает из мышления сугубо сонорными категориями. В отличие от Скрябина, Фелдмана интересует самоценная природа звука, звук сам по себе. Даже многоголосные — горизонтальные или вертикальные — структуры носят характер чисто сонорный. Тем не менее у Фелдмана, хотя и на других поэтологических основаниях, также присутствует магия звука, метафорического и таинственного, отмеченного призрачным проникновением во что-то «отсутствующее». Интересно, как Фелдман связывает «цвет» (иначе говоря, тембр) звука с инструментарием. *«В музыке цвет создают инструменты. И, как мне кажется, инструментальный цвет лишает звук его непосредственности. Инструмент стал для меня трафаретом, обманчивым подобием звука. По большей части он преувеличивает звук, размывает его, делает его больше, чем в жизни, придает ему смысл, акцент, которых у него нет на мой слух».*

Его музыка — это музыка «втихомолку», которая воздействует не столько своим программно-концепционным значением, сколько сонорным ореолом, «навевающим», «подсказывающим» те или иные настроения. Фразы дробятся до распыления, дабы возможно более независимые от музыкального синтаксиса звуки смогли мерцать собственным светом. В длиннотах и паузах перетекающие интонации, таинственные и замкнутые в своей неуловимости, усиливают ощущение чего-то ускользающего и манящего. Вместо сохранения последовательности или логичности в движении

молчащей «верхней бездны» и несли в себе выражение метафизической тайны, чьи излучения в мир переходящих чувств и ситуаций наполняли бы их особыми эмоциональными тембрами.

Странную привязанность Скрябина к палевому, неявному, истаивающему, прозрачному звуку замечательно охарактеризовал Эмилий Метнер: звучность, которой добивается Скрябин, *«есть не настоящая звучность. Скрябин играет будто не на современном, богатом звуком рояле, а на каком-то ином, сверхфортепиано, с какими-то призрачными звуками... Когда не ясны главные очертания... музыка делается еще более призрачной, звучащей как бы издалека».*

Известна его любовь к приглушенным звучаниям рояля; открытый, полногласный тон казался ему чем-то несносным. Автор предлагал представлять себе некие дополнительные, воображаемые звучания — «как бы мнимые контрапункты». Звуки, которых нет, но которые надо себе представить... Какой надо было обладать неординарной фантазией, чтобы во время культа «поющего» фортепиано помыслить о *нэзвук*.

музыкального процесса Фелдман совершает почти невозможную попытку выразить нечто симультанное, даже нечто, *уничтожающее время*. По его словам, *«время застыло внутри звука. Движение все еще есть — но оно теперь не более чем дыхание самого звука».*

Мы помним, как Скрябин еще в 1908 году рассуждал о музыкальном времени: *«У меня будут такие медленные темпы в «Прометее», как никогда ни у кого не было, они должны длиться как вечность... музыка заколдовывает время, может его вовсе остановить».* Скрябин игнорирует концертно-прикладной характер категории музыкального времени, открывая для себя в ней особую образно-поэтическую перспективу. Инертное и пассивное онтологическое время становится у него временем метафизическим — субъективнейшим, измышленным, подвластным только своим внутренним законам. Как считал Скрябин, функция ритма почти священна: ритм управляет временем, вызывает его из небытия. *«Ритм — заклинание времени», он «заколдовывает время, может его вовсе остановить».*

Десятилетия спустя Фелдман мыслит «остановленное время» вне каких-либо привнесенных ассоциаций с «астральными пустынями», вообще какой-либо программной сюжетностью — он трактует музыкальное время как *абстракцию*.

«Прыжок в абстракцию, — пишет он, — скорее похож на перемещение в другое место, где время течет иначе. Мои композиции можно назвать временными холстами, которые я так или иначе грунтурую общим тоном музыки. Я понял, что чем больше сочиняешь или строишь музыку, тем больше препятствуешь **Непотревоженному Времени** стать контролирующей метафорой музыки». Вообще, именно абстрактная живопись повлияла на формирование обездвиженной, статичной атмосферы музыки Фелдмана. С его слов, «стазис в том виде, в котором он используется в живописи, традиционно не является частью аппарата музыки. Степень стазиса у Ротко или Гастона, возможно, была самым значимым элементом, который я перенес в музыку из живописи».

И опять же: вроде бы ничего общего между скрябинской теургической магией «остановленного времени» и фелдмановским «потревоженным временем», воспринятым от абстрактной живописи. Но наше смущение исчезнет, как только мы поймем, что их разноприродные концепции устремляются дальше — к амбивалентности музыкальных времени и пространства.

Как чередования «мгновений», парящих в акустическом пространстве, воспринимаются процессы «надземных звонов» в музыке Скрябина: мы словно погружены в **со — стоя н и я** «мигов», выросших в вечность. Аналогичны сонорные абстракции Фелдмана: тембрально окрашенные вертикали заполняются объемными звучаниями, обертоновыми отзвуками, далекими смутными эхо... В обоих случаях длающаяся протяженность элиминируется или, по крайней мере, утрачивает свою линейную связность. Подобно тому, как новатор литературно-поэтической выразительности Стефан Малларме,

«расправлялся с горизонтальным временем, инвертируя синтаксис, останавливая или смещая последования поэтического мгновения» (Г. Башляр), Скрябин и Фелдман совершали прорыв к новым измерениям выразительности музыкальной. Эффекты сонорной пространственности не подчинены у них законам психологически-витального комфорта; они жертвуют очевидной прямизной «жизненного переживания», устремляясь к абстрактным, пусть и субъективно понимаемым, законам тектоники.

Мастер архитектурных интуиций Скрябин, как никто из композиторов его времени, владел техникой построений космистских звуковых пространств. Фелдман, в свою очередь, создавал сонорные пространства, рассредоточенные в свободных пустотах остановленных мгновений. «Я ищу пространство между нотами», — говорил он.

Надо сказать, что аура повторяющихся, гаснущих пространственных моментальностей в его «Triadic memories» или «For Bunita Marcus» создают не менее завораживающую атмосферу, чем в последних скрябинских опусах.

У нас на слуху возникают все новые и новые кристаллические образования. Мозаичные тембры, ломкая артикуляционность, быстрая сменность или застывшие «стояния» изысканных вертикалей словно подчинены ценности момента, множества моментов, пребывающих в пространственной статике целого. Это именно те мгновения, которые «обесценивают одновременно и прошлое и будущее» (Башляр). По сути, речь здесь должна идти о времени-пространстве, или **опространственном** времени, которое не считается с реальным — одномерным — временем жизненного потока. Гастон Башляр называет этот феномен «**поэтическим временем**», которое умеет порождать

«эхо до звука и отречение вместе с признанием». Но у Скрябина, равно как и у Фелдмана, эти «отречения» столь кратки, что могут быть выражены едва ли не в симультанных гармонических — именно пространственных — сближениях, в утонченных и «странных» динамических контрастах «эха до звука». Пространственность — единственное, что сообщает этим сонорным росчеркам и осколкам объятость целостности. Именно здесь несомненная общность пространственных длений у Скрябина и Фелдмана. По словам нашего современника, «заточая себя в небольшом объеме материала, Фелдман освобождает экспрессивную мощь пространства вокруг. Звуки оживляют окружающую их тишину. Ритмы нерегулярны, и музыка течет над ними. Гармонии находятся в нейтральной зоне между консонансом и диссонансом, раем и забвением» (Алекс Росс).

Однако надо все же признать, что скрябинские «астральные пустыни» и фелдмановские «абстракции» семантически неравнозначны. Не будем забывать, что между визионерскими космогониями у одного и нейтральными зонами у другого пролегает немалая временная дистанция, да и культурный контекст, как бы там ни было, различен.

С одной стороны, как писал о состоянии сонорного бытия, какое запечатлено в музыке Фелдмана, британский композитор и пианист Корнелиус Кардью: «Почти вся музыка Фелдмана медленная и тихая. И только на первый взгляд это можно считать ограниченностью. <...> Только когда освоишься в этом пространстве, приспособишься к этому неяркому свету, начинаешь понимать все богатство и разнообразие, которое есть материал этой музыки». Когда Кадью восторгается «бесконечно вибрирующими, меняющимися свои резонантные свойства

в момент их замирания или, наоборот, дления звучаниями», он трактует их как «нежное взывание к нашим ощущениям». О нежности Фелдмана как отражении его внутреннего одиночества и ностальгии писал пианист, в прошлом его ученик по композиции Нильс Вигеланд. Об «утонченной музыкальности» Фелдмана и его «американской одержимости пустотой, полностью свободной от страха» писал британский музыковедческий авторитет Уилфрид Меллерс.

С другой стороны, хотя Кейдж и отмечает «склонность Фелдмана к нежности», результатом которой становится «чувственность звука», он безапелляционно декларирует, что «музицирование как таковое, у Фелдмана в особенности, — это торжество того факта, что мы не обладаем ничем». Американский гений парадоксов пишет: «Ничто, идущее своим путем, есть то, что имеет в виду Фелдман, когда говорит о погружении в тишину. Когда слушаешь эту музыку, отталкиваешься от первого звука, как от трамплина; первое же Нечто погружает нас в Ничто, из этого Ничто рождается следующее Нечто и т. д. Ни один звук не боится тишины, которая уничтожает его. И нет тишины, которая не была бы беременна звуком... Каждое Нечто есть эхо Ничто. <...> Тишина окружает множество звуков так, что они существуют независимо друг от друга, ведь Фелдман не дал им ничего, что удержало бы их присутствие».

И все-таки вернемся к резонансам между Скрябиным и Фелдманом.

Пожалуй, несомненно общим здесь был факт освобождения от традиционных способов выражения; это был знак их творческой радикальности.

«Радикальный композитор, говорят они. Но, у меня всегда было это большое чувство истории, чувство традиции,

преемственности, — пишет Фелдман в одном из своих последних эссе. — Благодаря мадам Пресс, в двенадцать я почувствовал связь со Скрябиным, позже — с Варезом, а значит, и с Дебюсси, и Айвзом, и Кауэллом, и Шенбергом. Они не умерли. Они со мной. То, что я постоянно чувствую, не касается ни публики, ни меня самого. Я чувствую, что не могу предать преемственность — то, что ношу с собой. Бремя истории».

Вообще, в идеях о музыке Фелдмана, как и в самой его музыке возникают невольные, пусть и отвлеченные ассоциации с символизмом.

Символизм и Фелдман... возможно ли?

Но вспомним: в сочинении светоча символизма Стефана Малларме «Бросок игральной кости» (1897), этого «абсолютного текста» (как говорил автор), вербальность бескомпромиссно удалена от смысловой эмпирики — распредмеченное слово постепенно нивелируется, оставляя незаполненные пространства бумажного листа...

Вспомним также, что в символистской поэтике скрябинского «сверх-фортепиано» был совершен тот первый демарш, который позволил выразить в сфере музыкальной выразительности нечто принципиально иное в сравнении со слишком привычными психологическими мотивациями прошлой эпохи. Его «сверх-фортепиано» преисполнено тех тонких речений (уже не былого романтического «пения»), тех хрупких звучаний и шепотов, которые складывают новые имена. Не их ли слышал Фелдман?..

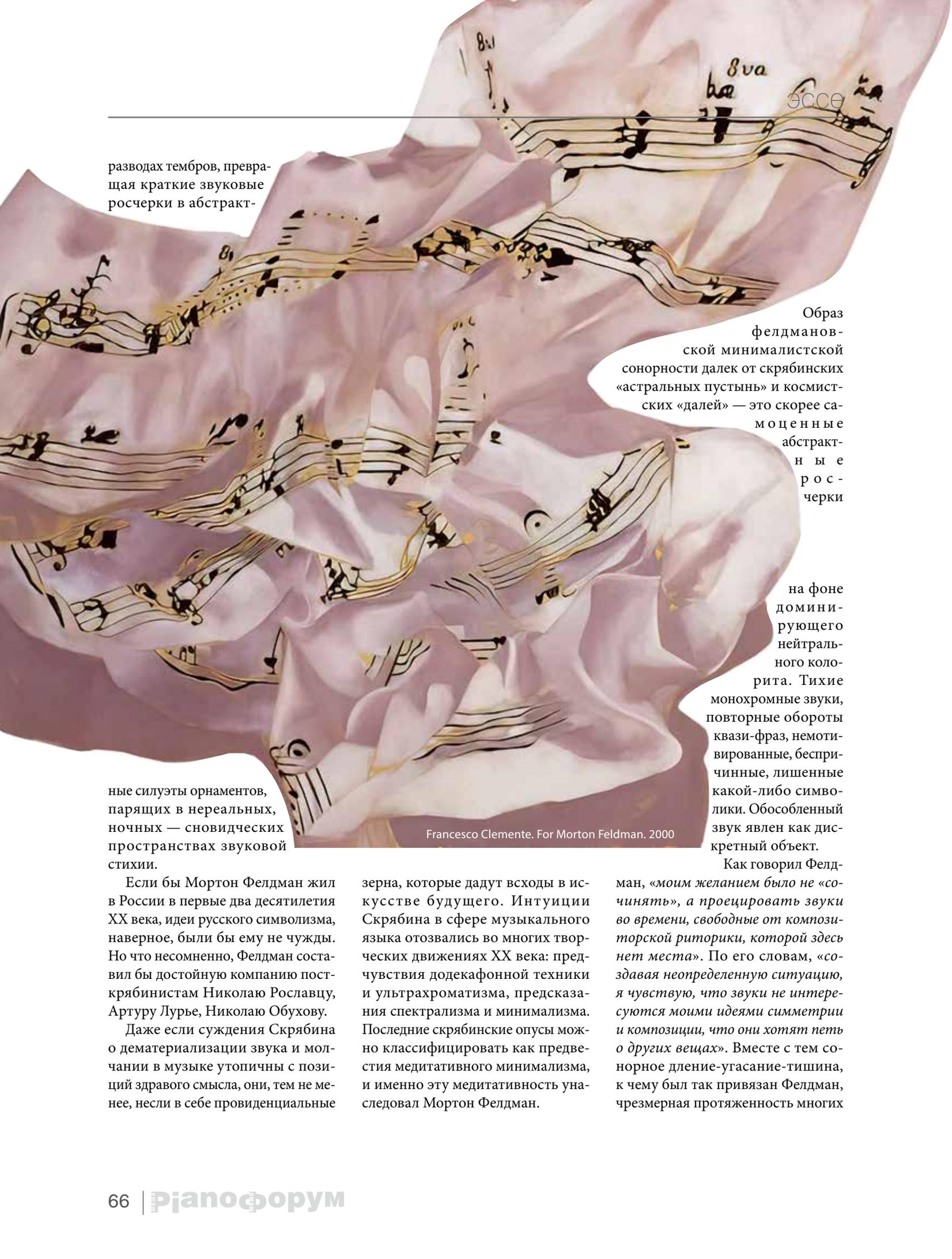
В символистском ареале Скрябин был не единственным, кто испытывал влечение к «незвучащему», сокрытому от очевидностей. В размышлениях Малларме «молчание» встречается очень и очень часто. Поэзию он именуется «молчаливым полетом в абстрактное»,

ее текст — «угасанием», волшебством, впервые осязаемым, когда слова «снова уходят в молчаливый концерт, из которого они пришли». Идеальным стихотворением для него было бы «молчаливое стихотворение из сонорной белизны».

Именно в символизме возникают новые временные и пространственные координаты: символизм «рождает новое ощущение времени и пространства ... Символизм погружен в иномирное вечное бытие»; «Символисты насыщали вечностью время». И еще вот это: «В символизме нужно слышать тишину. Символ рождается из молчания и в самых сокровенных смыслах своей художественной жизни таит его глубину» (О. Давыдова). Для символистского мирозерцания тишина, молчание обретают значение невыразимой истины.

Слишком большой соблазн подумать здесь не только о Скрябине, но и о Фелдмане.

Еще одна любопытная подробность. Кроме живописи Фелдман любил азиатские домотканые ковры с их непропорциональными абстрактными узорами. Как тут не вспомнить вездесущую символистскую увлеченность идеями арабески. Для Андрея Белого, например, арабеска являлась выражением абсолютно свободного предчувствия бесконечности, «зримой музыкой» и идеальной «чистой формой». Как «чистые формы» могут восприниматься и звуковые арабески Фелдмана; их самодостаточность, свободная от ассоциативно-смысловых референций, станет особенно характерной для его последних фортепианных опусов. Кажется, что каллиграфия его звукописи изначально предзадана игрой арабесковых узоров, сплетающихся в звуковых пространствах самоценную сонорную красоту. Эти узорные плетения растворяются в pedalной дымке, тают в перламутровых



разводах тембров, превращая краткие звуковые росчерки в абстракт-

ные силуэты орнаментов, парящих в нереальных, ночных — сновидческих пространствах звуковой стихии.

Если бы Мортон Фелдман жил в России в первые два десятилетия XX века, идеи русского символизма, наверное, были бы ему не чужды. Но что несомненно, Фелдман составил бы достойную компанию постскрябинистам Николаю Рославцу, Артуру Лурье, Николаю Обухову.

Даже если суждения Скрябина о дематериализации звука и молчании в музыке утопичны с позиций здравого смысла, они, тем не менее, несли в себе провиденциальные

зерна, которые дадут всходы в искусстве будущего. Интуиции Скрябина в сфере музыкального языка отозвались во многих творческих движениях XX века: предчувствия додекафонной техники и ультрахроматизма, предсказания спектрализма и минимализма. Последние скрябинские опусы можно классифицировать как предвестия медитативного минимализма, и именно эту медитативность унаследовал Мортон Фелдман.

Образ фелдмановской минималистской сонорности далек от скрябинских «астральных пустынь» и космистских «далей» — это скорее самодельные абстрактные росчерки

на фоне доминирующего нейтрального колорита. Тихие монохромные звуки, повторные обороты квази-фраз, немотивированные, беспричинные, лишенные какой-либо символики. Обособленный звук явлен как дискретный объект.

Как говорил Фелдман, «моим желанием было не «сочинять», а проецировать звуки во времени, свободные от композиторской риторики, которой здесь нет места». По его словам, «создавая неопределенную ситуацию, я чувствую, что звуки не интересуются моими идеями симметрии и композиции, что они хотят быть о других вещах». Вместе с тем сонорное дление-угасание-тишина, к чему был так привязан Фелдман, чрезмерная протяженность многих

Francesco Clemente. For Morton Feldman. 2000

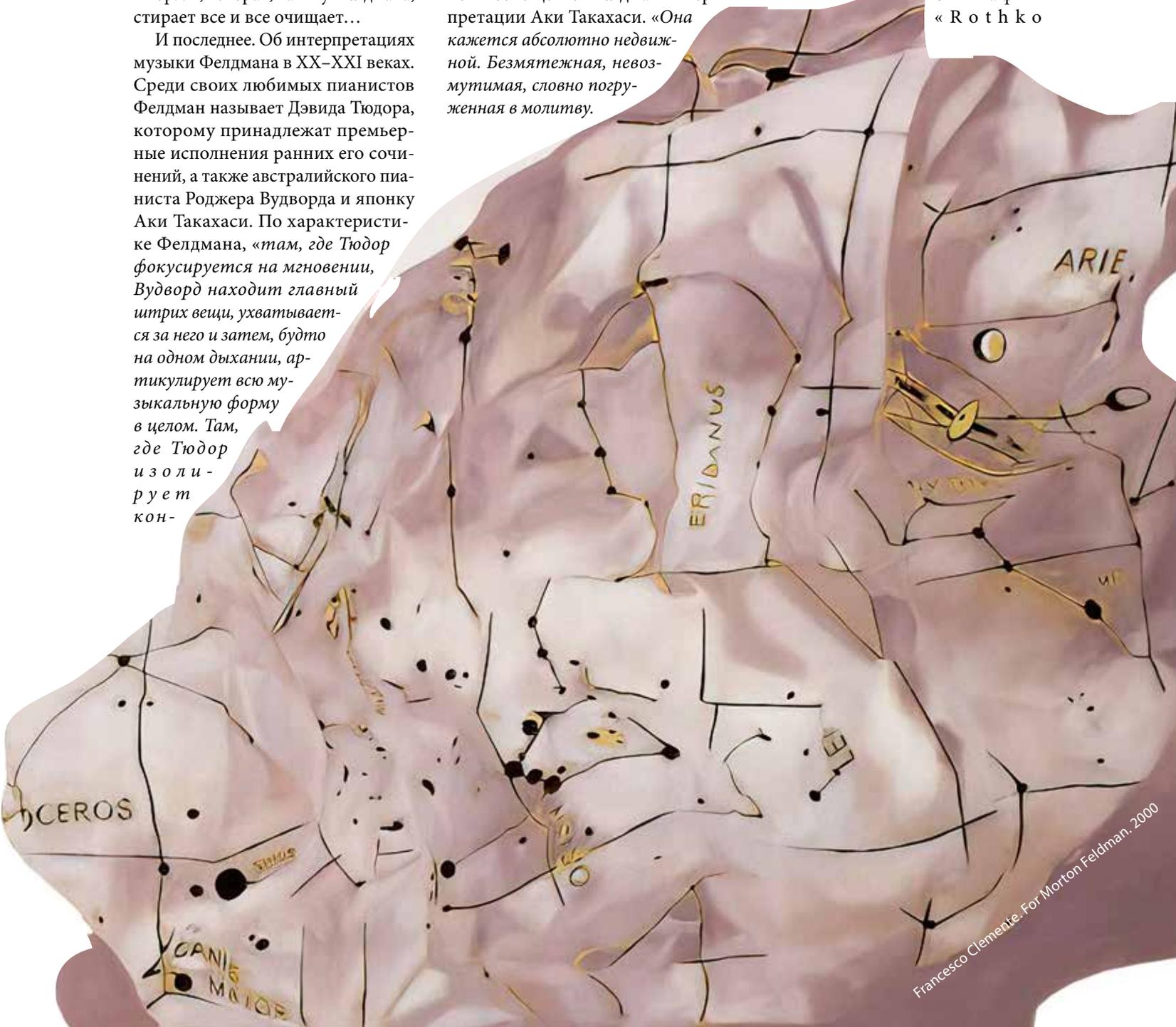
его сочинений позволили ему приблизить музыку к трансцендентной силе искусства, которая, как он сам сказал однажды, «стирает все» и «все очищает». И неслучайна его фраза: **«Музыка поет нам о трансцендентном».**

Трудно сказать, к каким идеям пришел бы Скрябин, если бы его жизнь не оборвалась в 1915-м. Возможно, воля к трансцендентному привела бы его к той самой «сонорной белизне», которая уже была явлена во второй, четвертой прелюдиях ор. 74, которая, как и у Фелдмана, стирает все и все очищает...

И последнее. Об интерпретациях музыки Фелдмана в XX–XXI веках. Среди своих любимых пианистов Фелдман называет Дэвида Тюдора, которому принадлежат премьерные исполнения ранних его сочинений, а также австралийского пианиста Роджера Вудворда и японку Аки Такахаси. По характеристике Фелдмана, *«там, где Тюдор фокусируется на мгновении, Вудворд находит главный штрих вещи, хватывается за него и затем, будто на одном дыхании, артикулирует всю музыкальную форму в целом. Там, где Тюдор изолирует кон-*

кретный момент, не поддаваясь влиянию того, что можно назвать причиной и следствием в композиции, Вудворд находит правильную интонацию, смакует этот момент и продлевает его». Симптоматично, что Вудворд записал не только всего Фелдмана, но и музыку раннего русского авангарда, а также поздние опусы Скрябина. И удивительно, как в интерпретациях Вудворда сближаются Скрябин и Фелдман — тембрально, интонационно, динамически... Но особенно высоко ценил Фелдман интерпретации Аки Такахаси. *«Она кажется абсолютно недвижимой. Безмятежная, невозмутимая, словно погруженная в молитву».*

Впечатление от ее исполнения у меня такое, будто мне посчастливилось участвовать в каком-то особенном религиозном ритуале». Кажется, что автор здесь говорит и о своем идеале медитативной музыкальности. В 1971 году в Хьюстоне (штат Техас) была построена экуменическая «Часовня Ротко», в которой могли медитировать люди самых разных вероисповеданий. Фелдман написал одно из своих самых проникновенных сочинений — эпитафий «Rothko»





Philip Guston. To B.W.T.



Philip Guston. Untitled. 1952

Chapel», посвященное ушедшему из жизни художнику и прозвучавшее в часовне именно как религиозный ритуал.

Среди русских пианистов к музыке Фелдмана небезразличны Иван Соколов, Юрий Фаворин и, конечно, Антон Батагов. Об одном из последних фортепианных сочинений Фелдмана «Triadic memories» он как-то сказал: «Это совершенно особое

переживание и для исполнителя, и для слушателей. ... Мы очень медленно движемся сквозь пространство, в котором мерцают то ли звуки, то ли отзвуки, все время балансируя на грани между звучанием и тишиной». Батагов говорит об «абсолютной, безусловной красоте» этой музыки, длящейся около полутора часов. Форма воспринимается как выровненный рельеф: сложно

найти некое подобие кульминации или какие-то иные заданные параметры. Скорее это некое **пребывание в музыке**. Этот эффект можно сравнить с состоянием сна наяву, с которым ассоциируется вся поздняя музыка Фелдмана. «Звук — это наши сны о музыке, — говорил он. — Как во сне, здесь нет освобождения до тех пор, пока мы не проснемся, но не потому, что сон закончился». ■

А. Скрябин. Поэма ор. 52 № 1

Lento
voilé

pp
precis.
rubato
avec langueur

М. Фелдман. Palais de Mari

$\text{♩} = 63-66$

ppp
rit.
7
6:5

М. Фелдман. Palais de Mari

This musical score consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano accompaniment in the left hand and a violin line in the right hand. The second system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns. The third system features a more active piano part with frequent chords and a violin line with several trills marked with a 'tr' symbol.

М. Фелдман. Piano

♩ = circa 63

This musical score is for a piano piece. It begins with a 2/2 time signature and a dynamic marking of *ppp*. The score is divided into two systems. The first system contains four measures with complex chordal textures and some triplet markings. The second system contains four measures, continuing the intricate piano accompaniment with various rhythmic groupings and triplet markings.



Существованию исполнительского искусства на современном этапе неизбежно сопутствует чисто внешняя и претящая самой сути культуры мишура громкого успеха и изматывающей карьерной гонки. В этих условиях все более ценным становится творческое и личное общение с теми музыкантами, которые словно вопреки духу времени остаются хранителями подлинного духа искусства, своеобразным камертоном профессиональной честности и художественной принципиальности.

К их числу бесспорно принадлежит Денис Бурштейн. Предлагаемое интервью — лишь скромная часть состоявшейся беседы, несколько часов которой пролетели как одно мгновение. Едва ли слова могут передать удивительный магнетизм, заключающийся в сочетании энциклопедических знаний, универсального интеллекта, скромности и высочайшего профессионализма. Вспоминается единодушное мнение современников о С. И. Танееве как о «музыкальной совести Москвы»: слова кажутся справедливыми и по отношению к герою этого интервью.

Денис БУРШТЕЙН:

«Только две вещи важны — смех и сострадание»

— Вы уже более двадцати лет преподаете в Академии имени Гнесиных, постоянно проводите мастер-классы по всей стране... Абитуриенты приходят к вам с разным уровнем подготовки: кто-то больше оснащен в техническом отношении, кто-то обладает более яркой музыкальной индивидуальностью. В каком соотношении для вас находятся эти составляющие? И насколько возможно, скажем так, «подтянуть» вкус ученика в процессе обучения?

— Ваш вопрос провоцирует на слишком грандиозные обобщения, потому что тогда необходимо изначально сформулировать, что такое педагогика и как ею заниматься... Мне трудно ответить в таком глобальном разрезе, но скажу словами Генриха Густавовича Нейгауза: «Я ненавижу педагогику, но очень люблю своих учеников». А разговор о критериях сродни разговору об инструментах. Какой должен быть рояль: с ярким насыщенным forte или с особыми матовыми красками и тонким piano? Конечно, нужно, чтобы было и то, и другое. Такие рояли бывают, пусть и редко... Но такие идеальные студенты бывают, наверное, еще реже, чем рояли. Иногда удается предугадать, насколько человек способен учиться и воспринимать новое.

— Распространено мнение, что общий уровень культуры абитуриентов сегодня очень упал, что современная молодежь мало знает и почти ничего не читает... Исходя из вашего преподавательского опыта, готовы ли вы разделить это мнение?

— Нет, я не готов к этому присоединиться. Нам всегда кажется, что раньше «трава была зеленее». Мне очень нравятся современные молодые люди, я к ним отношусь с большой симпатией, очень в них верю. Многое для них будет не легче, но доступнее. Своих трудностей, невдомых моему поколению, им хватит с лихвой. Это неизбежно. Студенческая аудитория всегда была очень разнородной. Другое дело, что особенности нашего времени накладывают отпечаток на все, что происходит. Порой мы не задумываемся об отличии информации от знаний. Еще в 90-е, когда я учился, нужно было «охотиться»

за ценными компакт-дисками, в советское время была охота за пластинками. Чтобы послушать какое-либо произведение, нужно было предпринять колоссальные усилия. То, что достигается усилиями, всегда ценится иначе. Сегодня же мы находимся в невероятной ситуации, которую до сих пор до конца не осознали: в течение одной минуты мы можем найти практически любую картину, стихотворение, роман или звукозапись. Под рукой у нас огромная библиотека, в которую, однако, никто не ходит, потому что это стало слишком легко. Это — оборотная сторона доступности информации.

Возвращаясь к вашему вопросу, мне кажется, современные студенты интересуются многим как-то в другом ракурсе. Конечно, никаких розовых очков у меня нет. Вижу, что на многое у них не хватает времени. Тем не менее, замечательные ребята всегда были, есть и будут. В этом я совершенно уверен. Конечно, хочется видеть в них страсть к искусству: не только к игре на инструменте, но и к другим источникам своего культурного воспитания. Прежде всего, конечно же, чтение, но я подразумеваю чтение в каком-то более «старом» смысле этого слова... Наличие электронных книг не может не восхищать, но мне нужна бумажная книга. Электронная же — сродни искусственным цветам, которые, на первый взгляд, очень похожи на настоящие, но, тем не менее, это совершенно не одно и то же. Мне жаль молодых людей, которые не могут меня понять и разделить это особое ощущение.

— Действительно, происходящие процессы в искусстве осознаются пока не в полной мере. Какие, на ваш взгляд, возможны перспективы бытования классической музыки? Многие считают, что постепенно живые концерты будут уходить в прошлое. Пожалуй, здесь ключевую роль сыграли пандемия и переход искусства в онлайн-формат. Вспомним парадоксальные прогнозы Гленна Гульда. Если заглянуть в будущее, что бы вы могли в нем увидеть?

— Я не возьмусь заглядывать в будущее. Но уже сейчас ясно, что мы заново осознали автономную ценность человеческого общения, то же относится и к живому

музицированию. Безусловно, Гульд был особым человеком. Он — посланец небес, и я глубоко восхищаюсь его искусством, неисчерпаемым в удивительной энергии, которая заключена во всем, что делал этот замечательный человек. Но мне кажется, что он переоценивал технический прогресс. Гульд утверждал, что общение с музыкой неизбежно полностью перенесется в домашнее пространство. XX век действительно накопил несметные сокровища в сфере звукозаписи. Но я убежден, что форма общения с живой музыкой имеет, как я уже сказал, автономную ценность. Это, между прочим, подтверждается и живыми записями с концертов самого Гульда. В них нет, может быть, того формально законченного совершенства, которое мы ценим в его студийных работах, но они поражают совершенством иного порядка, совершенством восприятия сочинения в непосредственной интерпретации. Слух таких людей, как Гульд или Микеланджели, — это был другой слух. Мы даже не можем себе представить степень его чувствительности. Важны все помехи: конкретный инструмент, акустика, меняющаяся в зависимости от количества слушателей и даже погоды на улице. Это — бесконечный комплекс учитываемых и не учитываемых случайностей, влияющих на конечный результат. В случае с Гульдом все объясняется его личными, особыми свойствами гения.

Другое дело, что практику музицирования мы воспринимаем только в контексте нашей эпохи. В XIX веке огромное количество сочинений было создано для Hausmusik (домашнего музицирования). Если вдуматься, эпоха домашнего музицирования — удивительная! Началась бурная концертная жизнь, это время выдающихся виртуозов, которые демонстрировали чудеса фортепианной техники. Публика шла и слушала фантазии, попури на темы опер Беллини, Россини, самая популярная музыка была, естественно, оперная. А в тиши и уединении, садясь за свой старенький тафель-клавир, стоявший в каждой бюргерской гостиной в Германии, та же публика открывала «Песни без слов» Мендельсона или миниатюры Шумана. И здесь, как и в поэзии, перед нами не нечто упрощенное для широкой аудитории, а как раз наоборот! Как лирика Гете, Тютчева или Баратынского. Эта музыка и создана для общения в тиши: то, что по-немецки называется Andacht (благоговение).

Да, кажется, что сейчас приверженцев классической музыки в широком смысле слова меньше. Но я уверен, что если остается хотя бы один человек, для которого музыка является неотъемлемой ценностью, то уже стоит этим искусством заниматься!

— Это естественный процесс?



С.В.М. Троппом

— Конечно. Время все расставит по своим местам. И знатоки, и просвещенные любители останутся. Они никуда не денутся. А статистические показатели в целом будут очень сильно меняться.

— Давайте вернемся к нашему времени. В столице сейчас два ведущих музыкальных вуза — консерватория и Академия им. Гнесиных. Неудивительно, что между ними незримо идет определенное соперничество. Хотелось бы узнать ваш взгляд как воспитанника Гнесинки и ныне — преподавателя родного ВУЗа. В чем вы видите особую специфику РАМ в рамках этого негласного спора?

— Я, наверное, не стану развивать эту тему, потому что не чувствую себя достаточно компетентным в ней. Действительно, сложилось так, что я оказался в Академии им. Гнесиных. В пятнадцать лет поступил в десятилетку в класс к своему профессору Владимиру Мануиловичу Троппу. Потом учился у него и в институте, и в ассистентуре-стажировке. После окончания учебы сразу начал там работать. Я действительно настоящий гнесинец, вся моя жизнь связана с этим местом. Откровенно говоря, я не вижу в соперничестве двух вузов никакой особой проблемы, не говоря о том, что педагогический состав в какой-то степени пересекается. В частности, сейчас одну из кафедр Академии возглавляет Владимир Павлович Овчинников, профессор Московской консерватории. А заведующий другой кафедрой Владимир Мануилович Тропп многие годы работает в консерватории. Это не мешает ему быть гнесинцем, и я уверен, что, приходя в стены консерватории, он не начинает преподавать там как-то иначе.





С. С. А. Губайдулиной

Я бы посмотрел на ваш вопрос с другой стороны и сказал бы, что нам всем, может быть, не хватает корпоративной ответственности или, точнее, корпоративной солидарности. Мы редко стоим друг за друга. Мне кажется, что в идеале этого должно быть больше. У нас есть некоторая разрозненность, каждый сам по себе. Это меня немного печалит.

— Отчасти это специфика профессии: долгие часы одиночества за инструментом и, как следствие, крайняя степень индивидуализма.

— Да, профессия очень одинокая. Ты сидишь за роялем один, редко с кем-то еще. Много ярких личностей, и все очень разные. В 90-е годы я впервые поехал в Великобританию, побывал в разных учебных заведениях. Все ученики ходили в форме. В абсолютно свободной стране. Мы же, скорее, тогда форму сняли и не хотели ее надевать... Они, наоборот, этим гордились, мыслили себя принадлежащими к какой-то ганзе или цеху. Мне кажется, что это очень хорошо.

— Хотелось бы продолжить разговор о Владимире Мануиловиче Троппе. Как он на вас повлиял?

Вы учились у него с пятнадцати лет, а сейчас вы — коллеги. Расскажите об этом.

— Он на меня очень сильно повлиял. Для меня и, думаю, для многих моих одноклассников Владимир Тропп — прежде всего пианист-исполнитель. С этого все начинается. Он — не «чистый» педагог. По моему опыту, артистическое влияние педагога-пианиста простирается гораздо шире и дальше, чем влияние «чистого» педагога. Тропп — пианист совершенно своеобразный и ни на кого не похожий, живущий в собственном звуковом мире. Есть записи, но здесь — тот случай, когда они что-то, может быть, самое драгоценное и совершенное из его игры передать не могут. Его искусство по духу очень романтическое. Этот термин предполагает чрезвычайно острую, живую реакцию на музыку, какую-то свежесть чувств. Все это поражает и пленяет в игре Владимира Мануиловича. Более того, есть такие сочинения, которые я, услышав в его исполнении, не могу представить себе в чьем-то другом...

— Ощущение хрупкой уникальности и спонтанности?

— Совершенно верно. Не случайно у Владимира Мануиловича среди любимых композиторов оказывается Скрябин. Я попытался расшифровать это немного пустое определение «пианист романтического склада». В Японии Троппа называют одним из последних романтиков. Это ощущение трепетного, хрупкого, зыбкого мира, повторюсь, очень своеобразного и глубоко индивидуального, может быть, окрашенного иногда в трагические тона, характерно для исполнительского искусства моего учителя. Если в какой-то момент оказываешься свидетелем этого, то на всю жизнь себя чувствуешь захваченным и очарованным.

Поначалу мне многое казалось педантичностью. Первым делом он учил пристальному всматриванию в текст. До какого-то момента трудно было понять, как может сочетаться свобода и отсутствие скованности интерпретационного решения с таким погружением в авторский текст, выверенностью до миллиметра. Здесь есть некая диалектика. Одно без другого, конечно, быть никак не могло и не может в принципе. Так получилось, что однажды на классном вечере я играл собственный вариационный цикл. Соответственно, мне необходимо было сыграть его в классе. Тропп провел со мной урок, в процессе которого выяснилось, что я в авторском тексте, который сам написал, совсем не разобрался. Это не шутка, это действительно было так.

— Помимо Гнесинки вы стажировались в Германии. Было ли у вас ощущение резкого отличия самой системы музыкального образования,

взаимоотношений между профессором и студентом?

— Вы руководствуетесь моей официальной биографией (это не упрек!). Но не хотелось бы выстраивать какую-то легенду. Мои родители всю свою жизнь отдали детской педагогике. Мамы нет уже тринадцать лет, папа работал до восьмидесяти четырех лет. Если сложить их педагогические стажи — получится больше века. Но они были вынуждены эмигрировать в Германию в 2000 году. Мне, конечно, хотелось к ним присоединиться. Родители оказались в Ганновере более-менее случайно, и в этом городе я провел много времени, очень его полюбил. Там до сих пор преподает прекрасный музыкант Бернд Гецке, один из последних учеников Микеланджели. Он очень любит в числе прочего французскую музыку: не так давно в Германии вышла переписка Дебюсси с Дюраном, и Гецке перевел более четырехсот писем с французского на немецкий. Мои занятия с ним не были систематическими, но несколько раз я ему поиграл одиннадцатый опус Шенберга. Тогда я как раз заинтересовался нововенцами, а сам он играл «Лунного Пьеро» и другие сочинения.

С немецкой системой образования я также знаком. Хочется просто высказать одну простую и важную для меня мысль. Оказываясь в Германии, видишь страну с потрясающей культурой, традициями, непревзойденными концертными залами и великолепными оркестрами. Но ничего, подобного российской системе образования, там нет. Это обескураживает. Для частных уроков у ребенка должны быть богатые родители, которые могут оплатить обучение, и у многих людей такой возможности нет. Дело даже не в бедности, а в расстановке приоритетов. Это первое. Второе — немецких студентов-пианистов в вузах очень мало. Там учатся наши соотечественники и огромное количество молодежи из Китая, Японии и Кореи. Удивительное и в определенном смысле печальное явление. После этого опыта становится очевидно, что система музыкального образования в России — наше национальное достояние, не сравнимое ни с чем. Есть и другой аспект: допустим, родители учат вас частным образом до 15–16 лет у хорошего педагога. Жизненно необходима, однако, еще теория музыки. А в вузах Германии студенты встречаются в первый раз с азами теории лет в шестнадцать. Это крайне неорганично и поздно.

— **До пятнадцати лет вы учились у своего отца — Александра Львовича Бурштейна, преподавателя Первой Музыкальной школы имени Мусоргского и Музыкального училища в Твери. Можно ли сказать, что ваш путь в музыку был предопределен?**

— Конечно, с одной стороны, это так. С другой стороны — я младший ребенок в семье, и получилось все парадоксальным образом: учили сестру, учили моих братьев. Всех — на разных инструментах. Конечно, было очень трудно, и решили поначалу, что все, хватит...

— Получилось вопреки?

— Не совсем вопреки, но тут я уже сам сказал, что все же родителям придется учить меня музыке. В результате обучение началось только в семь лет с того, что я начал сочинять. Раньше, чем я начал заниматься на рояле, я стал сочинять музыку. И другого себе не представлял.

— **В музыкальных династиях существует два пути: либо родители сами учат своих детей (как это было в вашем детстве), либо сразу принципиально отдают учиться другим преподавателям. Как вы можете оценить особенности этих двух направлений?**

— Каверзный вопрос. Приходит на ум музыкальная династия в Германии, носившая фамилию Бах... С одной стороны, это замечательная традиция: музыкант — тот же ремесленник, который передает свое искусство по наследству. Если у немца рождались только дочери, тогда ремесло передавалось зятю. Это — цеховая культура Германии, как некий долг.

С психологической точки зрения здесь, конечно, есть определенные сложности. Их не может не быть, потому что происходит принципиальное смешение ролей, но все преодолимо. При этом я хорошо понимаю тех родителей-музыкантов, которые отдают своего ребенка в другие, очень надежные руки. Другое дело, что эти музыканты не всегда были именно детскими педагогами. Гилельс, например, говорил, что он не «педиатр». Действительно, детская педагогика — это очень специфическая область. Я контактирую с детьми на мастер-классах, очень это люблю, но в основном работаю со взрослыми. Наверное, я сознательно избежал участи своих родителей, потому что своими глазами видел, чего стоит детская музыкальная педагогика. Это область, требующая колоссальных внутренних ресурсов. К детской педагогике должна быть страсть. Страсть к тому, чтобы передать что-то ребенку, чему-то научить. И что может быть лучше и выше этой страсти? Но, увы, Бог мне не дал этого.

— **Вы отметили, что начали сочинять музыку раньше, чем учиться игре на фортепиано. Композиция в дальнейшем как-то повлияла на выбор вашего исполнительского репертуара?**



— Безусловно. Еще в первой половине XVIII века было само собой разумеющимся сочетание исполнителя и композитора в одном лице. Одно не мыслилось без другого. Это не означало, что каждый был крупной композиторской величиной. Смысл здесь в том, что культурный музыкант должен владеть основами композиции. Для меня это колоссально важно. Пожалуй, это самое важное, что есть в моем исполнительстве.

Бах говорил: «Что человек не понимает, то не может правильно исполнить». Мне хочется передать эту мысль и своим студентам. Инвенции и симфонии Баха позволяют понять, как вообще рождается полифония и что такое полифоническое мышление как таковое. Для меня это всегда было главным. Тут есть несколько странных моментов: любовь к разной музыке приходила ко мне не в том порядке, как это обычно бывает. В детстве меня больше увлекала диссонантная музыка. Я, может быть, Хиндемита полюбил раньше, чем Шумана... Очень нравились отдельные произведения Шнитке. В композиции я начал пробовать серийную технику, экспериментировать, пытался заниматься оркестровкой. Впоследствии через эти опыты пошел дальше, хотя Бах присутствовал всегда, особенно «Страсти», оба его пассиона.

Сейчас я понимаю, что в этом ничего странного нет. Лидия Чуковская в книге «Памяти детства» рассказывает, как в раннюю пору своей юности интересовалась и жила только актуальной современной поэзией, например, акмеистами — Гумилевым и совсем юными Ахматовой, Мандельштамом. Естественно, упоминается Блок и все блестящее созвездие Серебряного века. Именно через их поэзию она училась воспринимать и Пушкина, и Баратынского, и Лермонтова, и Жуковского... Классику Золотого века. Когда я это прочел, подумал, что это весьма гармоничный путь. Не так, что сначала мы постигаем Пушкина, а потом якобы что-то начинаем понимать в Пастернаке.

Мне кажется, что путь познания от современной, сравнительно недавно написанной музыки в какой-то степени даже ближе детскому восприятию. Во всяком случае, у меня именно так сложилось. Понятно, что обычно любят Шопена, а потом в ужасе слушают Хиндемита. Я горячо люблю и ценю Хиндемита и нововенцев. Для меня Шенберг, Берг и Веберн — три разные Вселенные, при всем своем единстве. В конечном итоге, их музыка проще устроена, чем многое в музыке XVIII–XIX столетий. Хотя нас учили,



что стиль становился сложнее: политональность, атональность... Я этого не чувствую, но это бесконечный и бесперспективный разговор об индивидуальности восприятия. Мне же кажется, что самое сложное по устройству и герметичности — поздний Бетховен. В этот мир очень трудно проникнуть, иногда кажется, что невозможно до него подняться. Прежде всего, вспоминаю последние квартеты. Думаю, что это вершина не только квартетного репертуара, а репертуара инструментального вообще. Сложнее и прекраснее поздних квартетов Бетховена ни по языку, ни по форме ничего нет.

Кстати, обращали ли вы внимание на словосочетание «современная музыка»? У нас до недавнего прошлого считалось: если играешь Шенберга, «увлекаешься современной музыкой». В определенной степени, такие взгляды — наследие сталинизма и железного занавеса в плане освоения западной музыки. Если в Германии вы будете говорить, что Шенберг — это современная музыка, вас просто не поймут. Даже Штокхаузен — не совсем современная музыка, уже прошлое. Этот часто используемый термин является поэтому лингвистическим казусом. С другой стороны, печально, что современная

музыка, современный авангард почти не доходит до нас. К сожалению, он оказывается неактуален в чисто прагматическом смысле слова.

— В числе ваших репертуарных пристрастий музыка Мечислава Вайнберга. Вы исполнили Третью и Шестую сонаты, полный цикл «Детских тетрадей», а ранее была Четвертая соната. Расскажите об этом подробнее.

— Что касается интереса к Вайнбергу — все это издалека идет. У нас дома всегда были ноты посвященной Гилельсу Четвертой сонаты и пластинка Гилельса. Лучше Эмиля Григорьевича сыграть ее, по-моему, невозможно. Это чудо. Кстати, Гилельс был и первым исполнителем Второй сонаты, еще во время войны. Играл Фортепианный квинтет. На «Детские тетради» я наткнулся, как это бывает, более-менее случайно. Это сочинение я не знал и был поражен. Название аналогично Шостаковичу, в тени которого всегда воспринимается Вайнберг.

— Все же это не вполне справедливо... Это два очень разных композитора.

— Разумеется. Здесь сразу проявляется много каких-то комплексов, которых мы не осознаем. Мы живем внутри грандиозной мифологии во всех областях жизни, и гераклитовские люди, разговаривающие с домами, — ничто по сравнению с современными людьми, которые идут и говорят по невидимому телефону.

То же самое — комплексы в культуре, в которые мы погружены. Как, например, комплекс оригинальности языка. Так получилось, что композитор XX века должен будто бы обладать строго своим, абсолютно ни на кого не похожим языком. Нас при этом несколько не смущает, что огромное количество сочинений, например, приписывалось Баху. Играем с детства, и, о ужас, оказывается, что этот условный менуэт написал кто-то другой, а именно Кристиан Петцольд. И от него ничего не осталось бы, если бы Бах своей рукой не вписал это сочинение в Нотную тетрадь Анны Магдалены. Это забавный пример, но их масса. Хотя при ближайшем рассмотрении мы понимаем, что такое Бах и чем он отличается от своих современников. От того же Телемана, например. Но мы ведь не в претензии к Баху, что его иногда можно спутать и с Марчелло, и с Вивальди. Когда в языке композиторы похожи — для нас это почему-то значит, что один из них будет обязательно «опекуном» другого. Я уже не говорю о том, что иногда мы находимся внутри ложной системы координат, полагая, что только огромная планета может как-то влиять на маленькую. Может быть и ровно наоборот — примеров немало. Когда я играл в США Четвертую сонату Мясковского, весьма просвещенный рецензент написал, что это, конечно, очень хорошая музыка, но написанная под большим влиянием Прокофьева, особенно его Восьмой сонаты. Я тогда подумал: «Ну да, действительно, рецензент весьма проницателен». Я могу даже показать такт, в котором фактура буквально совпадает с изложением связующей партии первой части Восьмой сонаты. Но есть один небольшой нюанс: Восьмая соната Прокофьева написана на пятнадцать лет позднее Четвертой сонаты Мясковского. Таким образом, Мясковский «обокрал» Прокофьева до того, как появилась соната последнего. То же самое и в паре «Вайнберг–Шостакович». Мне посчастливилось общаться с Григорием Самуиловичем Фридом — уникальным, выдающимся человеком, композитором и музыкальным деятелем, которого, к сожалению, уже нет с нами. Он был близким другом Вайнберга с юности. В какой-то момент Фрид поделился с ним своими мыслями о том, что, по его мнению, на Шостаковича оказала влияние не только интонационная ткань музыки Вайнберга, но и сама его личность, его судьба. Вайнберг был в ужасе: для него это было немислимо,

потому что Шостакович воспринимался как какое-то недостижимое божество. А на самом деле Фрид, конечно, был прав. Это можно показать и доказать. Только зачем...

Что касается «Детских тетрадей» Вайнберга и «Детской тетради» Шостаковича — у Дмитрия Дмитриевича это в прямом смысле музыка для детей. Открыв Вайнберга, я по инерции думал о содержании в том же ключе. Вдруг вижу сразу децимы, рассчитанные на огромные руки. Совершенно очевидно, что фактура для взрослых рук. Потом начинаешь играть и понимаешь, что это точно что-то совсем не детское.

— Практически малеровская традиция...

— Так об этом и речь. Стало ясно, что за скромным названием «Детские тетради» стоит нечто совсем иное. Это не для детей и не про детей, что можно сказать о «Детских сценах» Шумана. Это написано о мертвых, погибших, исчезнувших детях. Если хотите более буквально — это могут быть детские рисунки, только они где-то разрозненно валяются: все, что от них осталось... Это одновременно очень камерный и грандиозный цикл, реквием по детям, погибшим в страшной войне. Как в знаменитом стихотворении Пауля Целана «Фуга смерти» — «черное молоко рассвета»... И фуга из Третьей сонаты — это тоже оно...

Родители Целана, как и родители Вайнберга, погибли в концлагере, и поэт говорил, что его стихотворение — «просто могила, единственное надгробие, которое есть у моей мамы, другого у нее нет». Это важнейшая тема и для Вайнберга, и его творчество во многом — тоже какое-то колоссальное надгробие.

— Это ощущение какой-то невероятной нежности, любви и обрубленных корней...

— И какое-то сумасшедшее желание их сохранить. Хотя это абсолютно невозможно, потому что от этих людей не осталось вообще ничего. В прямом, самом материальном смысле слова. Даже дыма не осталось. Позднее выяснилось, что все его родственники были уничтожены в концентрационном лагере в Травниках в Белоруссии. И больше ничего, как будто людей и не было никогда.

По-моему, музыка Вайнберга сделана на века. Кстати, многие люди, которые никогда не слышали имени композитора, все равно знакомы с его музыкой. Если у детей было нормальное детство, — значит они смотрели «Винни-Пуха». А если кто не смотрел «Винни-Пуха», то смотрел фильм «Летят журавли». Здесь тоже музыка Вайнберга.

Можно об этом рассуждать философски, задав риторический вопрос Теодора Адорно: «Возможно ли искусство после Освенцима?». Мне кажется, что

существование такого искусства говорит само за себя. Например, Мессиан с его квинтетом «На конец времени». Или — Всеволод Задерацкий, написавший свои Двадцать четыре прелюдии и фуги на телеграфных бланках на Колыме в 1937–39 годах. Или Виктор Ульман, писавший фортепианные сонаты, будучи уже в концлагере, или гениальный художник Феликс Нуссбаум.

Творчество Вайнберга — это также ответ. В его музыке ничего на поверхности не лежит, в его мир нужно очень долго погружаться, чтобы понять, что там происходит.

— **Можно провести параллель с Танеевым, Метнером, Мясковским.**

— Совершенно верно. И у них у всех какое-то страстное тяготение к полифонии. В русской музыке это удивительно. Роль полифонии трудно переоценить,



но в XX веке русские композиторы словно помешались на ней, и дело даже не в количестве, а в качестве. Например, фугу Танеева я считаю одной из величайших фуг, когда-либо написанных для фортепиано. Как сказала бы Ахматова: «не календарный — настоящий XX век». Полифония играет определяющую роль во всей музыке Метнера, не говоря уже о замечательных фугах в «Сонате-балладе» и особенно в «Грозовой сонате». Нельзя не вспомнить фуги Глазунова... И Мясковский, конечно же. Он начинает свою Первую сонату d-moll фугой вместо того, чтобы ею заканчивать, как это делает, например, Шимановский, следуя известной традиции. Можно вспомнить раннего Шостаковича и его «Нос». Помоему, это потрясающе. Откуда у совсем молодого человека, почти мальчика, такое знание оркестра? И это все — сплошь полифоническая музыка. Я уже не говорю, как это все реализовалось в «Катерине Измайловой». Конечно, многое идет от Берга, перед которым Шостакович наверняка преклонялся, в эту сферу его погрузил Соллертинский.

Для Вайнберга тяготение к полифонии было последним убежищем. Кстати, «Убежище» — оригинальное название «Дневника Анны Франк». Музыка Вайнберга (я это вдруг сейчас отчетливо понял) — это тоже какое-то убежище и для него самого. Фрид рассказывал, что Вайнберг в быту был вполне беспомощным человеком, и единственное, что он умел, — сочинять музыку.

— **Вы часто обращаетесь к условно детскому репертуару, вспоминаются ваши выступления на курсах повышения квалификации для преподавателей музыкальных школ. «Детский альбом» Чайковского, «Альбом для юношества» Шумана, «Детская музыка» Прокофьева, «Лирические пьесы» Грига... Кажется, что здесь не только педагогический и методический запрос. Тема детства вас словно особенно привлекает и глубинно волнует. Так ли это?**

— А как эта тема может не волновать, если у меня самого маленькие дети? Это же неизбежно (*улыбается*).

Во-вторых, в детстве сам я, видимо, ленился и многое из этого репертуара не успел поиграть. Решил это компенсировать, уже все подряд исполнить для себя. Тот же «Альбом для юношества» Шумана — это айсберг. Мы только вершину видим. Там есть масса пьес, которые практически никогда и нигде не звучат по понятным причинам: многие из них недоступны для детей или доступны только для сверходаренных. «Детский альбом» Чайковского, кажется, не нуждается в представлении. Но и там — бесконечный колодезь, из которого черпать и черпать.

— В «детской» музыке композитор и исполнитель могут потенциально выразить нечто такое, что невозможно выразить музыкой «для взрослых»?

— Безусловно. Во-первых, перечисленные вами циклы — это не просто замечательная музыка для детей. С моей точки зрения, эти сочинения входят в канон шедевров. «Детский альбом» Чайковского — одно из лучших сочинений Петра Ильича. Сам он, наверное, очень удивился бы моим словам. Композитор был очень раздражен и даже разгневан на Юргенсона, когда в одном из изданий наборщик пропустил строчку «сборник легких пьесок для детей». Сохранилось письмо, я не смогу наизусть процитировать, но смысл в том, что это именно пьесы для детей, как можно было пропустить это в заглавии, ведь будут ждать «Детских сцен» Шумана! Чайковский, отказавшись от широких расположений, арпеджированных аккордов, столь типичных для его фортепианного стиля, написал свой цикл в подарок Володе Давыдову и осчастливил все человечество на века. Его гений там проявился с силой, о которой он сам, может быть, и не подозревал.

Поль Валери замечательно сказал, что наилучшим произведением искусства является то, которое дольше других хранит свою тайну. Порой даже сам автор не подозревает, что она там заключена. Мне кажется, что и «Альбом для юношества», который Шуман сочинял с небывалым вдохновением, принадлежит к этому ряду произведений. Там много очень таинственной, как бы герметичной, закрытой музыки. Например, «Тема», пьесы без названия, «Миньона». А «Детская музыка» Прокофьева — как это совершенно с точки зрения фортепианного письма! Абсолютная законченность, смелость в обращении с клавиатурой и неслыханная простота во всем. С другой стороны, несомненно, «общительность» этой музыки и гипотетический расчет на детей, ведь для них не все могут писать. Это особый талант.

— По сети ходит ваша запись «Фобурдона» Кабесона. Чем вас особенно привлекает добаховская эпоха?

— Я сам задаюсь этим вопросом. Почему-то мне кажется, что в этой музыке при всей ее интеллектуальной насыщенности и большой регламентированности много свободы. Например, ричеркары и вариации Свелинка. Казалось бы, мастерство, возведенное в квадрат или куб, высшая математика на уровне структуры. И кажется, чем выше эта математика, тем больше свободы и непреднамеренности. Я это так ощущаю. То же и у Орlando Гиббона — любимого композитора Гульда.

Когда-то я открыл для себя редко звучащего испанского композитора Антонио де Кабесона, о котором вы

упомянули. Он был слепой от рождения, такой незрячий провидец. Его чрезвычайно ценил испанский король Филипп II, возил его повсюду с собой. Судя по всему, именно Кабесон познакомил англичан с известными приемами колорирования, идущими еще от арабских музыкантов (виуэлистов). Это музыка крайней экономии, сделанная, по сути, из двух-трех нот, но при этом с ощущением безбрежной свободы и безбрежной стихии, может быть, потом ушедшими из европейской музыки. Мне кажется, что как музыку раннего барокко, так и добарочную музыку можно и нужно играть на нашем инструменте. Она не менее абстрактна, чем музыка Баха, потенциально бесконечна. Она совершенна по своей конструкции, существует сама по себе и не нуждается в нашем присутствии или в нашей любви. Ее неисчерпаемые грани еще только предстоит открывать.

Мне хотелось бы и Фрескобальди поиграть, которого очень люблю. Понимаю, что аутентисты будут в ужасе, но мне кажется, что на рояле могут открываться абсолютно новые аспекты этой музыки, а они неисчерпаемы. Здесь есть авторский стиль, его своеобразие и нет гнет авторства. То же, что мы имеем, может быть, в джазе. Добарочной музыке часто свойственна некая анонимность, и мне это очень нравится.

— Это была традиция?

— Больше чем традиция. Это воздух той культуры. Если это и традиция, то, скорее, средневековая, идущая от восприятия своей деятельности как некоего ремесла или работы, которую нужно делать изо дня в день. Анонимность добаховской музыки привлекательна. Это стихия, которая в нас не нуждается, скорее, мы в ней нуждаемся. Там бесконечные возможности для поиска колорита. Звучит, может быть, парадоксально, поскольку красочность у нас ассоциируется прежде всего с импрессионизмом, например, с Дебюсси.

— Барокко — это тоже очень пышный стиль.

— Конечно! Это стоит осознать, потому что большинство, видимо, мыслит по примеру кинематографа, который сначала был черно-белым, а потом стал цветным. Тот, кто любит и знает кинематограф по-настоящему, понимает, что черно-белое изображение предполагает большее количество оттенков, чем самое насыщенное цветное, и большее количество самых тонких и изысканных соотношений. И черно-белое изображение никогда не назовешь более бедным, чем цветное.

— Насколько слушательская аудитория готова воспринимать столь неожиданные парадоксы?

— Мне кажется, что аудитория аудитории рознь. Понятно, что не все готовы слушать целое отделение

Берда. Важно иногда с людьми говорить. Мне сначала очень не нравилось: я куда-то еду, играю музыку XX века или старинную, и меня просят что-то рассказывать, а я не хотел бы этого делать. Трудно смешивать роли: ты готовишься играть, а тебе нужно говорить. Постепенно мне приходилось это делать все чаще, и я решил, что надо не бояться, а, наоборот, стремиться к этому. Рассказ помогает людям не в качестве некоей суммы информации. Дело не в том, что сообщишь годы жизни, и они будут лучше слушать. Для публики важно что-то иное, важен контакт с конкретной музыкой и конкретным исполнителем. Это тайна, но я попытаюсь что-то прояснить, приведя один пример. В одной программе в числе прочего я играл Вариации ор. 27 Веберна. Играл в маленьких городах, рассказывал о Шенберге и о Веберне. Вариации — сочинение, преисполненное какой-то небесной чистоты и неувядаемой свежести. Анализировать это почти невозможно. Все равно, что пытаться объяснить, в чем поэзия какого-нибудь сочинения Шопена — так же бесперспективно. С другой стороны, написаны книги: есть монография Эдисона Денисова, посвященная веберновским вариациям, где приведен исчерпывающий анализ, есть подробнейшая работа Холоповых. Но все это невозможно удержать в голове, может быть, в конечном итоге и не нужно: даже если что-то я пересказал бы публике, то могло стать только хуже. Я предпочел просто рассказать о Веберне. Я рассказал о его гибели, о том, как произошла эта трагическая случайность. О том, как он вышел покурить во время комендантского часа, и солдат случайно выстрелил в направлении огонька, убив величайшего композитора. Вдруг слышу совершенно другую тишину в зале, она же всегда разная... Веберн стал живым человеком, который мог умереть вот так ужасающе нелепо. И тогда эта музыка оказалась для слушателей написанной живым человеком из плоти и крови, я это почувствовал и надеюсь, что не выдаю желаемое за действительное. Я осознал, что необязательно морочить голову людям сложностями. Необходим контакт, который может создать некое поле гипотетического понимания, дать возможность и шанс понимания, хоть и без абсолютной гарантии.

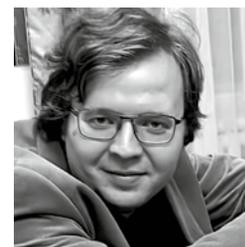
— Подобное, наверное, дает и обратный импульс для собственной рефлексии?

— Да, безусловно. Хотя я в первый момент даже испугался, потому что не понимал, что происходит и почему так тихо. Мне приходилось играть, например, бетховенские Вариации на тему Диабелли для разных аудиторий. Сыграть их от начала до конца довольно трудно, это гигантское сочинение, требующее огромных внутренних сил. Хочется отдалиться от суеты и сосредоточиться,

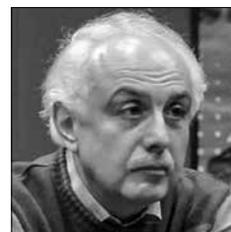
но все-таки нужно людям что-то перед исполнением сказать, нацелить их восприятие. Конечно, есть люди, которых невозможно нацелить, но в зале большинство — другие. Что может быть сложнее позднего Бетховена? Но это не означает, что подобную музыку могут воспринять лишь профессора или доктора наук. Может быть, как раз наоборот. Мне кажется, что такая музыка может открываться совершенно неожиданно людям очень далеким от нашего исполнительского искусства. Я видел такое, я встречал таких людей. Это дает надежду на понимание в самом высоком смысле слова, понимание, о котором можно только мечтать. Я бы сказал, что на самой большой высоте, которую вообще мыслимо достичь в понимании, только две вещи важны — смех и сострадание, и эти две составляющие невероятно важны в позднем Бетховене. Юмор — как космическая формообразующая стихия, которая действует по собственному усмотрению и устраивает, скажем, извержение вулкана. И то, как это сочетается в Вариациях на тему Диабелли Бетховена, — совершенно непостижимо. Но оно сочетается, и одного без другого не может быть. ■



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница Нижегородской консерватории



Александр КУЛИКОВ
Пианист, педагог, выпускник Московской консерватории и Университета искусств в Берлине, лауреат международных конкурсов, кандидат искусствоведения



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

ТАКОЙ ВОТ [не] ФОРТЕПИАННЫЙ КОМПОЗИТОР...

Предлагаемое вниманию читателя эссе представляет в сущности недооцененную и потерянную в перипетиях времени композиторскую фигуру, в недавнем прошлом бывшую на авансцене внимания. Сергей Павленко — подлинный мастер инструментальных форм и жанров, среди которых фортепианная музыка не находится в центре его творческих интересов. Вместе с тем, даже те немногочисленные фортепианные (и прежде всего — «фортепианно-ансамблевые») опусы Павленко отмечены законченным мастерством композиторской выделки и чудесным оттенением не просто нового, но индивидуально нового мышления. Эссе Р. Фархадова представляет творчество и стилистику Павленко, прежде всего, через его симфонические и ансамблевые произведения. И это делается для того, чтобы обозначить масштаб и художественную значимость творческого наследия композитора. Лишь концовка текста Фархадова обращена непосредственно к пианистам, но опосредованно — все эссе призывает внимание читателей «PianoФорум» именно к фортепианной части наследия, достойной живого исполнительского участия.

Если честно, он не производил впечатление человека блестящего, искрометного, жонглирующего знаниями и суждениями, сверкающего остроумием и весельем, покоряющего ироничным глубокомыслием и привлекательной легкостью речи. Скорее, был немногословен, чуть тяжеловесен и косноязычен, в чем-то мужиковат, заторможен, но зато прост в общении и готовый к приключениям жизни. Тем удивительнее его отповедь одному нашему коллеге, рьяно отстаивавшему «ортодоксальные ценности» в искусстве, когда он, все также неспешно, выдал из себя, что неприятие иных мнений и воззрений говорит лишь о попытке сделать из искусства, религии, философии, литературы нечто вроде незыблемых математических формул, когда всякий, кто бы не признавал их аксиоматичность, объявлялся бы безумцем или маргиналом. В мае этого года ему исполнилось бы 70 лет. А ушел он из жизни много раньше. В одночасье, негромко. Помню, сколь ошарашило от этой внезапности...

70 лет Сергею Васильевичу Павленко (СП). Композитору широкого симфонического дарования и масштаба. В одном из давних сборников о нем написано: «Характерными

*особенностями музыкального языка и мышления Павленко являются стремление к целостной драматургии сочинения, использование всевозможных типов композиторской техники, обязательное наличие рельефного тематизма (даже в сонорных и алеаторических фрагментах), применение различных приемов и способов звукоизвлечения на традиционных инструментах*¹. И далее: «в сочинениях второй половины 80-х гг. композитор, по собственному признанию, предпринял попытку обновить свой стиль (в сторону тональности)».

Давайте с этого и начнем. СП — один из самых тональных композиторов из всей плеяды бывшего советского андеграунда. Автор единой творческой манеры, основанной на развернутом понимании (и толковании) тонального элемента и интонационности. Он, несмотря на постоянное стремление к новому, сумел остаться в стороне от разных «измов» и «пост», с молодых лет найдя свою творческую тропу, которой не изменял до конца. В каком-то смысле СП — композитор традиционный, так как в его искусстве момент музыкальной

традиции выражен наиболее полно и достоверно. Наверное, поэтому и воздействие его музыки на слушателя эмоциональнее и действеннее опусов большинства его коллег. Объясняется это, возможно, еще и тем, что в произведениях СП (в отличие, допустим, от амбивалентности постмодернистских опусов или концептуальных композиций, где только после различных бессвязных, порой бессмысленных фрагментов, объединенных общей структурой, возникает нечто толковое и ясное) авторская мысль всегда понятна, заявлена и выражена с самого начала. Временами, слушая сочинения этого композитора, ловишь себя на спорной мысли, что постструктурализм, постмодернизм, концептуализм, деконструктивизм и т. п. разрушили идею музыкальной целостности как объема музыкальных возможностей и представлений.

При всем том Павленко никогда не игнорировал процессы общеязыкальные, но подходил ко всему избирательно, работая лишь в сфере необходимых ему средств и выразительностей. Эпатажность, перформансность, хэппенинговость не были чужды его вниманию, но с творчеством его не сопрягаемы и не соотносимы. Он принадлежал к тому типу авторов, для которых

¹ «Музыкальный авангард в СССР (по материалам Второго фестиваля современной музыки „Альтернатива-?“). Текст: Екимовский В. М., 1990.

важнее не столько вопрос формального (структурного или технологического) новаторства, сколько иной взгляд на мир, вещи, явления, иное мироощущение и мировосприятие. Сущность его искусства — бесконечный перечень вопросов и ответов. И не в пример многим своим коллегам, для которых в творческом акте заключена едва ли не единственная возможность прорыва к высшему и духовному, для СП творческое созидание — одна из нормативных жизненных позиций. Говорил, что в этом ему весьма своеобразным образом помог мэтр русского авангарда Эдисон Денисов, с которым плотно общался в студенческие годы. Влияние денисовской музыки было столь сильным, что в итоге мудрый наставник, почувствовавший это, произнес фразу, определившую многое в последующей жизни СП: «Вы должны возненавидеть мой стиль, тогда и станете хорошим композитором»². (Однако что-то важное от Денисова у Павленко осталось и сохранилось, а именно стремление к точности и прозрачности композиционного письма.)

Композиторский опыт СП в какой-то мере был похож на его жизнь. Не злоупотребляющий особо мудреными словами, не пересыпающий свои монологи научной фразеологией, он, тем не менее, всегда конкретен в оценках и анализах. Даже в самых трудных случаях речь СП не выходила за рамки традиционной музыковедческой лексики, и уж тем более он не заимствовал для музыкальных характеристик терминов из смежных гуманитарных областей. Так и анализ его творчества не требует специфических межотраслевых обозначений, возвращая на традиционную музыковедческую стезю с веками наработанным музыковедческим аппаратом. В этом видится природная музыкальность его искусства.

² Все цитаты Павленко даны из личных бесед автора текста с композитором, записанных на диктофон во время написания одной из статей о СП.

Та самая музыкальность, когда нет нужды для изобретения или введения новомодных терминов и лексик, когда сама музыка не предполагает ничего иного, кроме достаточно привычных толкований и интерпретаций.

Если определять творчество СП какими-то музыкальными понятиями, то в качестве основных выделим три: важнейшая роль позабытого нынче термина **драматургия**, значимость **тонального аспекта** и **интонационность**.

ДРАМАТУРГИЯ

СП считал: «Важнейший посыл композиторской работы — разработка и развитие оригинальной музыкально-драматургической концепции и ее убедительное воплощение. При этом не суть, радикальная или традиционная технология используется».

Драматургия СП — это не противостояние непримиримых позиций, не выраженное в конкретных интонационных знаках противоречие личности и общества, не конфликт моралей и принципов, но процессы глубоко внутренние, попытка найти себя между разумом и экспрессией, долгом и чувством, субъективным и объективным. Разрешение этого внутреннего напряжения в большинстве случаев есть возможность некоего духовного движения, возможность воссоздания «жизни человеческого духа» (К. Станиславский). Наверное, поэтому, драматургия СП более всего драматургия композитора-диалектика, предполагающего мир как нечто развивающееся и противоречивое, композитора-гегельянца, уверенного в том, что конечная цель творчества — постижение потерянной духовной гармонии, обретающей себя благодаря внутренней борьбе и сомнениям. Драматургия СП — драматургия в самом глубинном понимании. Это ощутимо с самого начала: от нестандартного по форме одночастного дипломного Концерта для

виолончели с оркестром (1979), серийного «Homage» для фагота и струнного квартета (1979), монотематического «Концерта-серенады» памяти В. Высоцкого для кларнета и струнных (1980), обращенной к архаике и чем-то близкой «Симфонии псалмов» Третьей симфонии (1982)... до агрессивного «Treversium» (1992) для ансамбля ударных и статично-сосредоточенного Концерта № 2 для саксофона с оркестром (1994). «Для меня вопрос **что** важнее вопроса **как**, иначе это будет напоминать поэзию, где преобладает рифма, а не мысль, и где рифма доминирует над всем остальным» (СП).

ТОНАЛЬНОСТЬ

Всегда у СП широко и неоднозначно толкуемая. Тут и центральная функция одного тона в Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1979), где свободная 12-тоновость трех контрастных разделов скреплена ключевым значением звука *cis*. Здесь и организующая роль звуковой фонемы серийно-модального Концерта для скрипки с оркестром (1983). Очевидна «тоникальная» роль выраженного конструктивно элемента в Четвертой симфонии (1985): он цементирует протяженное, эмоционально и технологически разнообразное развитие цикла. Особым новотональным чувством пронизан псалом «Jesu redemptor omnium» (1995), в котором контрапунктически насыщенное движение серийных структур приводит к просветленной и возвышенной коде.

Есть у СП и то, что можно назвать «классическим» толкованием тональных принципов. В «Пасторали» для пяти саксофонов (1988) ощущается стремление к традиционному типу соотношений и связей, ясность тонального аспекта. Но, пожалуй, самой интересной версией классически-тональных принципов явился «L'imparfait» памяти Эдисона Денисова для фортепиано, флейты, кларнета, скрипки, альты и виолончели (1997).

Версией, замечательным образом сочетающей абсолютный минимализм с абсолютным соль миномор без единого знака альтерации.

Он трактует тональность как формально-логическую ценность, как образно-художественную сферу и даже как «гиперсемантический» музыкальный объект. В творчестве СП она становится и неким универсальным эстетическим кодом, и системой, регулирующей и суммирующей различные музыкальные «грамматики».

ИНТОНАЦИОННОСТЬ

«Для меня через интонацию лежит путь и к чему-то высшему, трансцендентному, и, вместе с тем, именно интонация более всего способна к передаче самых разных человеческих чувств и эмоций» (СП).

Музыка большинства сочинений СП интонационно конкретна и ясно выражена. В чем-то она вокальная, певческая, так как хорошо ложится на слух и даже внутренне пропеваема. В «Прощании» для струнного оркестра (1983) мелодический материал завораживает своей проникновенностью. Одновременно лирический и иронический интонационный строй «Katzenmusik» для 6–12 валторн (1990) придает опусу запоминающийся звуковой колорит. Интонационность «Partita primitive» для двух скрипок (1999) настолько упрощена, что может звучать как в мажоре, так и в миноре.

В целом же, яркая интонационная направленность творчества СП имеет двоякий смысл. С одной стороны, образное, содержательное толкование интонационного элемента становится и моментом художественного обобщения произведения, и моментом его индивидуализации и субъективации, в результате чего возникает совершенно особое по своим возможностям явление, не уступающее реальному богатству человеческого бытия. С другой, интонационные структуры

используются автором и как чисто технологический, рабочий материал, когда основой произведения становится принцип вариантного прораствания и развития различных или однотипных ритмо-интонаций.

Характеризуя павленковское творчество, нельзя не отметить особой тяги к **духовым инструментам**. И что уж совсем необычно, специфического интереса к саксофону, ибо в 1970–80-е в советской академической музыке инструмент этот практически не использовался, его по большей части числили тембром сугубо джазовым. СП же уже в студенческие годы выдал цикл саксофонных опусов (Соната для саксофона-альта и фортепиано, 1975, Концерт для саксофона-альта с оркестром, 1976, Квартет для 4 саксофонов, 1976), а более чем изобретательное «Concerto breve» для 12 саксофонов (1980) прозвучало по обе стороны океана, плюс саксофонный квинтет «Пастораль» (1988) получил престижную международную премию.

С не меньшим энтузиазмом обращался он и к тембрам флейты, фагота, валторны, трубы, гобоя. Тут и концерты, и сонаты, и пьесы, и soli, и различные ансамблевые сочетания. Sonata continuo для бас-кларнета соло (1980, заказ великолепного нидерландского духовика Х. Спаарная) вошла в репертуар ряда выдающихся мастеров кларнета. Объясняя свой интерес именно к духовым инструментам, в отличие от ряда его коллег, которых увлекали ударные во всем их своеобразии и многообразии, говорил, что для него это принципиальное различие: *«Это как разница между классицизмом и романтизмом: первый оперирует простыми, ясными и понятными человеческими чувствами, тогда как второй все гипертрофирует, искажает и оттого порой выглядит вычурным и надуманным. Так и здесь: духовые для меня тот же классицизм, а ударные, к коим, поверь, отношусь уважительно, все-таки из чего-то нарочитого и претенциозного»*.

XXI век ознаменовал в творчестве СП некий новый этап. Причиной этой метаморфозы явился пробудившийся интерес к Concerto grosso и идея (ее можно назвать и новаторской) создания, дословно по автору: «Большой Инструментальной Мессы». Упор был сделан именно на слове «инструментальной», что априори исключало традиционные для мессы текст и вокал. Так возникла парадоксальная интерпретация канонического духовного жанра, осуществленного в форме больших концертов. В итоге жанр этот предстал не только концертно-инструментальным, но еще и рассредоточенным во времени. В 2000 был написан Concerto grosso № 1 — «De Profundis» для скрипки и альты с оркестром. В 2003 следует продолжение: Concerto grosso № 2 — «Gloria» для оркестра. В 2005 Concerto grosso № 3 — «Te Deum». Успеваает еще в 2008 создать Concerto grosso № 4 — «Credo» для виолончели с оркестром, а в замыслах «Sanctus», «Agnus Dei»...

Что изменилось в музыке СП в XXI веке? При стратегическом характере стилевых и драматургических принципов она становится более гармоничной, просветленной, возвышенной; в ней меньше внутреннего разлада и раздвоения; основополагающим вопросом здесь является вопрос обретения некоей подлинности и искренности, которые только, по мнению композитора, и обладают всеми признаками ясности, взаимосвязанности, созидания (в противоположном много случайного, преходящего, разбросанного и разрушительного). Достаточно послушать проникновенный лиризм «Грешной музыки» для альты и струнного оркестра (2001), объемный Второй саксофонный квартет «Equilibrim» (2006), разноликий «Портрет композитора в интерьере» для 8 исполнителей, посвященный В. Екимовскому (2007), загадочные «Петербургские сновидения» для симфонического оркестра (2010)...

Как-то спросив СП, что, на его взгляд, останется в будущем из его творчества, услышал в ответ непредвиденно честное: *«Думаю, как нет в человеке уверенности не то чтобы в истине, но даже в отдельном знании, так и любой композитор никогда не сможет до конца поверить в важность для истории какого-либо своего сочинения. Тот же, кто утверждает обратное, просто ничего не знает о будущем. Поэтому мне ближе не классическое декартовское, но декартовское несколько иное: ... я емь, существую, это достоверно. На сколько времени?»*

Умер в феврале 2012-го, двух месяцев не дотянув до 60 лет. Сказывают — от внезапной остановки сердца.

Сейчас, по истечении лет с каким-то благодарным трепетом воспринимаешь наши давнишние беседы во время написания мной большой статьи о СП, к счастью, записанные на диктофон, где речь шла о самом разном в его творчестве, в том числе, и взаимоотношениях с фортепиано. И сказать, что они были безоблачными и безмятежными, будет не совсем правдой. Достаточно вспомнить, что СП (думаю, для многих пианистов, исполнявших его фортепианную музыку, и его коллег будет весьма странным) не очень жаловал свои сольные фортепианные опусы. Более сетовал на Первую сонату (1975), менее — на Вторую (*Fantasia quasi una sonata*, 1978). Считал, что в них не удалось раскрыть то, что задумал, а именно сочетание импровизационного и «тематического» (термин самого СП) начал. На мой вопрос: может, это потому, что не слишком хорошо владел инструментом, ответил: «Нет, дело не в этом... Иначе тогда никто бы не писал музыки для инструментов, которыми не владеешь... Просто мне всегда казалось, что любой материал, как и любая материя, неизменно стремится к форме... А в сонатах этого не случилось. Вернее, случилось, но как-то искусственно, натужно.

Я нашел, казалось, неплохой зачин, некий музыкальный исток, но вот с развитием, с правильным его структурированием, увы...»³

Еще более неожиданным получился ответ СП на вопрос, имеет ли он планы в будущем написать все-таки для фортепиано нечто сольное, такое, что бы его, наконец, профессионально удовлетворило. Удивительно, но ответил, почти не задумываясь, так, словно давно уже готовился к этому вопросу: *«Знаешь, устаревшими, неадекватными и не соответствующими сегодняшним человеческим реалиям и смыслом, особенно после всех наших катаклизмов и перипетий, оказались не только прежние музыкальные тексты и знаки, но и отдельные инструменты, если их применять сольно. И для меня фортепиано в их числе»*. Ну а на мое искреннее изумление («Но ты же продолжаешь писать для фортепиано соло?») хитро улыбнулся: «А как же, а как же?». В общем, запутал меня СП с этими фортепианными сольностями!

Впрочем, признался, что в разных ансамблевых сочетаниях фортепиано ему необходимо и использует он его часто, *«надеяя ролью и местом едва ли не первостепенным... А более всего считаю своими фортепианными удачами Трио для фортепиано, виолончели и скрипки, „Сирень“, „В манере Гогена“ и особенно L'imparfait памяти Денисова»*.

Что ж, не будем перечить автору, тем более, Трио — первый опыт СП соединения 12-тоновой атональности и расширенной тональности и первая проба объединить развитие разнохарактерной, конкретно интонационной музыки посредством пронизывающего музыкальную ткань тона *cis*. Тем более, «Сирень» (послудия к картине М. Врубеля для малого кларнета, альты и фортепиано,

³ Однако если в отношении Первой, почти ученической Сонаты я бы согласился, то со Второй — категорическое нет! Здесь есть что и поиграть, и вдумчиво воплотить-реализовать.

1991) — возможно, первый опус автора, светлый, лирической строй которого целиком основан на однотональном *Es-dur*. Тем более, «В манере Гогена» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1994) — пожалуй, первое сочинение, красочное, живописно-зримое, красивое, где крещендообразное развитие предопределено тональными соотношениями двух звуков *es* и *c*. И наконец, «L'imparfait» — первый (и последний) опыт соединения классического минора и типичного минимализма.

P.S.: Сергей Павленко (1952–2012), место рождения — Украинская ССР, город Сумы. В 1977 завершена МГК по классу композиции Н. Сидельникова, в 1980 у того же профессора аспирантура. С 1976 по 1982 — музыкальный руководитель Любимовского Театра на Таганке, участник новаторских для тех лет спектаклей: «Мастер и Маргарита», «Преступление и наказание», «Дом на набережной», «Рассказ аудитора», «Три сестры», «Борис Годунов»; автор музыки к чеховской «Жалобной книге».

Дальнейшая карьера — вольные «композиторские хлеба», создание пяти симфоний, 16 инструментальных концертов, четырех Инструментальных месс, большого количества камерных, вокальных и сольных произведений. Член Союза композиторов, один из ведущих авторов АСМ-2. Победитель Международного конкурса в Париже в 1988 году (саксофонный квинтет «Пастораль») и лауреат, в 1995, Второй премии (Первая — не присуждалась) Международного конкурса композиции «La Musique Sacree» во Фрибурге, Швейцария (Гимн для сопрано и камерного оркестра «Jesu redemptor omnium»).

В числе западных мастеров, оказавших на него воздействие, называл Л. Берио, К. Штокхаузена, Д. Лигети; среди русских — А. Шнитке, С. Губайдулину и Э. Денисова. ■



Издательство «Композитор — Санкт-Петербург» представляет новое издание: «Мастер-класс. О Концерте № 2 для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова». Это подробный исполнительский анализ сочинения, автором которого выступила Екатерина Мечетина. Пианистка впервые исполнила Концерт в 1998 году, и с тех пор не было ни одного сезона, в котором бы ей не довелось представить его публике.



Екатерина МЕЧЕТИНА:

«В книге представлен подробный исполнительский анализ фортепианного концерта № 2 С. В. Рахманинова. Автор детально рассматривает важные аспекты формы, фразировки, агогики, динамики, штрихов, аппликатуры, вопросы ансамблевого взаимодействия с оркестром и дирижером и прочее.

Второй концерт Рахманинова — одно из самых популярных произведений для фортепиано с оркестром, к нему молодые музыканты впервые обращаются зачастую еще в довузовском возрасте, а затем оно остается с ними на всю жизнь. Слушатели всегда рады видеть это великое сочинение на филармонических афишах, и концертирующие пианисты

регулярно исполняют Второй концерт, постоянно держа его в своем активном репертуаре.

За годы исполнительской деятельности с разными оркестрами и дирижерами накопился некоторый опыт, которым мне хочется поделиться как пособием для начинающих солистов.

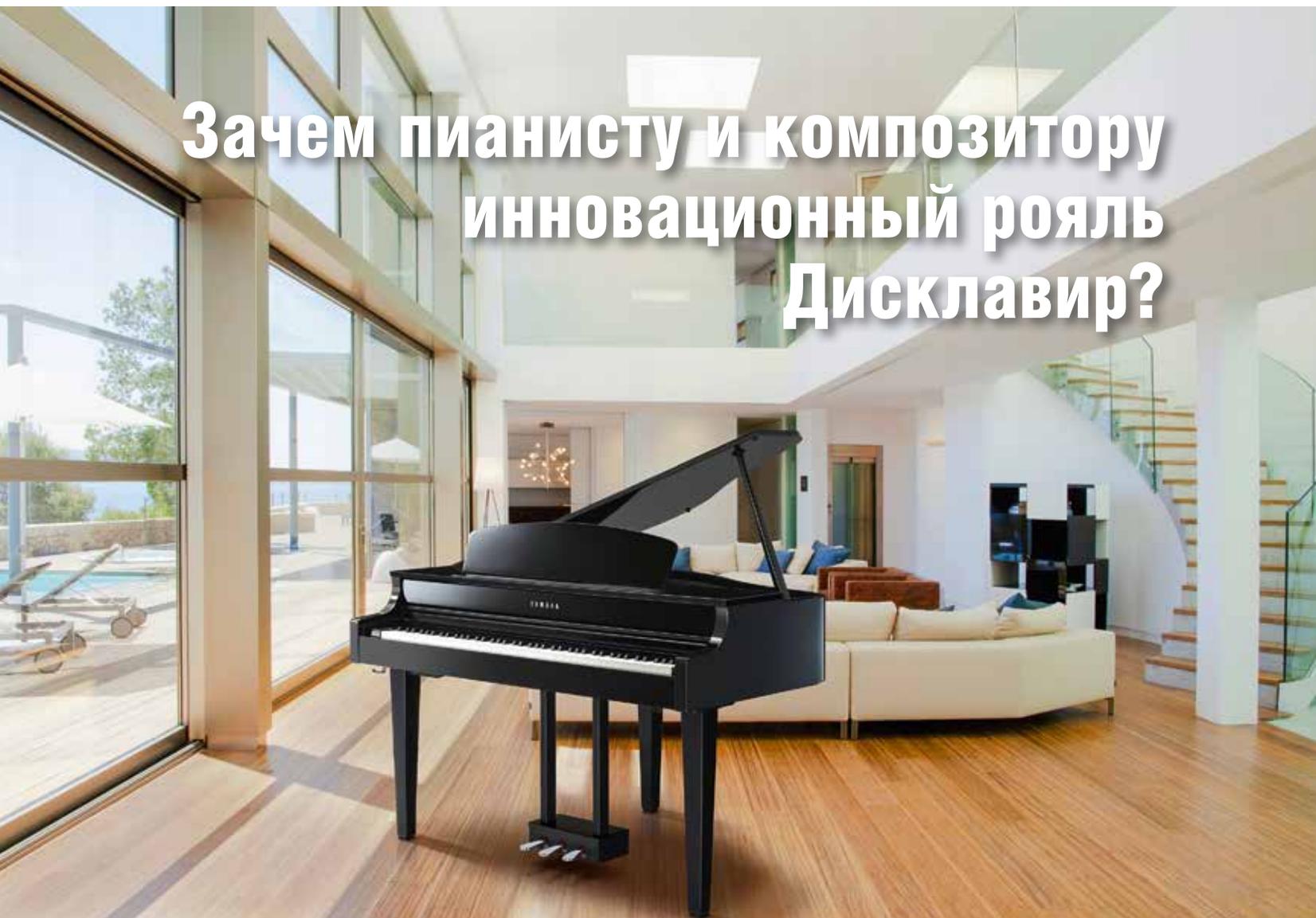
Я не ставлю перед собой цели проанализировать глубокий музыковедческий анализ сочинения, равно как и исследовать историю его многочисленных исполнений; все, чем я руководствуюсь — это авторский текст. В работе я использую переложение Концерта для двух фортепиано (Музгиз, 1946 г.), а также партитуру.

Моя цель — помочь молодым пианистам более детально рассмотреть некоторые важные аспекты формы, фразировки, агогики, динамики,

аппликатуры, штрихов, тембральных красок фортепианной партии, а также уточнить подробности ансамблевого взаимодействия с оркестром и дирижером.

Все нижеизложенное является моей личной исполнительской трактовкой авторского текста, которая, однако, не является изолированным плодом исключительно моих собственных взглядов на сочинение, а стала результатом занятий с моими педагогами в годы учебы и последующей совместной работы с дирижерами, которым я приношу свою искреннюю благодарность за сотрудничество. Также некоторые замечания и взгляды на возможные проблемы являются следствием и моей педагогической работы над Концертом с учениками». ■

Зачем пианисту и композитору инновационный рояль Дисклавир?



Инновации в области музыкальной композиции, начиная с середины XX века, касались, прежде всего, технологий синтеза звука. Безусловно, синтез звука дает композитору безграничную палитру тембров. Но, несмотря на все технологические достижения, синтез имеет существенное ограничение, связанное с тем, что синтезированные звуки по определению не могут быть акустическими. Во всяком случае,

на сегодняшний день континуальность и пространственные характеристики звуков, производимых инструментами традиционных форм и из природных материалов, остаются уникальными.

За последние десятилетия лишь небольшое количество вновь сконструированных акустических инструментов с новыми тембрами вошли в музыкальную практику (впрочем, достаточно ограниченную) — Hang, Yaubahar, различные гидрофоны. Наиболее

перспективным направлением стало электронное управление акустическими звуками. Одним из музыкальных инструментов, использующих такую схему, стал акустический рояль под названием Disklavier (Дисклавир).

Инновационный акустический рояль Дисклавир, созданный корпорацией Yamaha, за последние десятилетия серьезно изменил ситуацию в области фортепианной музыки. Десятки тысяч инструментов активно функционируют

по всему миру. Они используются слушателями (наиболее массово), пианистами (любителями и профессионалами), а также педагогами. Реже к Дисклавиру обращаются композиторы.

Предок Дисклавира — механическое фортепиано (пианола) — появился в конце XIX века, явившись результатом прогресса в создании новых материалов. Перфорированные отверстия на валиках механических пианино стали основой новой музыкальной технологии. Они, кстати, считаются предшественниками систем ввода данных с перфокарт, использовавшихся в первых компьютерах. Пианола достигла пика популярности к середине 1920-х годов. Однако к началу Второй мировой войны интерес к этим инструментам пропал.

Пятьдесят лет спустя к концепции механического фортепиано, но уже с использованием цифровых технологий, обратилась японская корпорация Yamaha.

Первый прототип рояля Дисклавира разработали ученые из университета города Окаяма в 1979 году. Название «Disklavier™» — гибрид слов «disk» (устройство для хранения данных) и «Klavier» («фортепиано» в переводе с немецкого). Yamaha увидела перспективы этой идеи и стала первым партнером университета, а затем и разработчиком новой концепции. В результате в 1992 году появилась версия «Disklavier» под названием «Mark II». Эта модель намного превосходила аналогичную продукцию конкурентов, прежде всего, благодаря изначальной интеграции акустических и электронных компонентов. В отличие от других производителей, приспособливающих электронику к существующим моделям фортепиано.

Была создана фонотека Yamaha PianoSoft Library, которая позволила воспроизводить интерпретации, записанные лучшими пианистами

мира. Также не так давно пользователи получили возможность получать музыку из интернета, используя Disklavier Radio, и загружать треки из Disklavier Music Store.

Для педагогической деятельности предназначена функция Piano Lesson, которая позволяет проводить удаленные мастер-классы. При использовании этой функции синхронизируются Дисклавиры, находящиеся в разных точках земного шара.

В 2008 году открылось представительство Yamaha Music в Москве, которое начало знакомить российскую аудиторию с возможностями Дисклавира. Рояли Дисклавира были подарены Московской и Петербургской консерваториям, Российской Академии музыки имени Гнесиных.

Первое время возможности Дисклавира использовали исключительно пианисты. Дисклавиры демонстрировались студентам в курсе истории пианизма. С помощью фонотеки «Yamaha PianoSoft Library» студенты могли слышать акустическое звучание авторского исполнения сочинений Рахманинова и Скрябина, а также видеть, как великие композиторы нажимали клавиши и педали рояля.

Также стали эксплуатироваться возможности записи игры пианистов на Дисклавиру в MIDI-формате на компактный носитель с дальнейшей отправкой его в какую-либо точку мира, без путешествия самого исполнителя. Так был проведен Международный конкурс Piano-Competition, который организует Университет штата Миннесота (США), и Москва стала одной из его локаций. Члены жюри прослушивали MIDI-записи на аналогичном Дисклавиру в удобном для себя месте и сообщали оценки организаторам конкурса.

Затем полноценно стала использоваться система Remote Lesson (Рис. 1, с. ..), позволившая синхронизировать два и более Дисклавира

через интернет. Таким образом, стали возможны дистанционные мастер-классы, весьма востребованные в мире. Представители русской пианистической школы приняли активное участие в этом процессе.

Осенью 2020 года профессора Московской консерватории Элисо Вирсаладзе, Владимир Овчинников и Наталия Труль провели мастер-классы на роялях Дисклавира в Артистическом центре Yamaha в Москве. Ученики при этом находились в Токио. Речь и изображение транслировались через стандартную видеосвязь, а музыкальное исполнение (MIDI-сигнал) передавались непосредственно от одного Дисклавира к другому по интернету. С тех пор подобные мастер-классы проходят в Артистическом центре регулярно. В числе педагогов — Андрей Писарев, Валерий Пясецкий, Борис Березовский, Михаил Хохлов. Самостоятельно дистанционные занятия проводят Московская консерватория, РАМ им. Гнесиных, ЦМШ.

Возможностями Дисклавира постепенно стали интересоваться композиторы. Одним из первых в России к Дисклавиру обратился Игорь Кефалиди. Получила известность его пьеса «Nach dem Klang ist vor dem Klang».

С 2013 года дисциплина «Инновационные технологии в современном композиторском творчестве» появилась в учебном плане РАМ им. Гнесиных. За минувшее десятилетие студентами создано более 50 сочинений для Дисклавира, многие из которых представляют несомненную эстетическую ценность.

В 2019 году Ассоциация лауреатов Международного конкурса имени П. И. Чайковского и Дирекция Международного юношеского конкурса имени П. И. Чайковского в партнерстве с РАМ им. Гнесиных и подразделением Yamaha Music Russia учредили Международный конкурс «D-competition»: помимо

Remote Lesson System

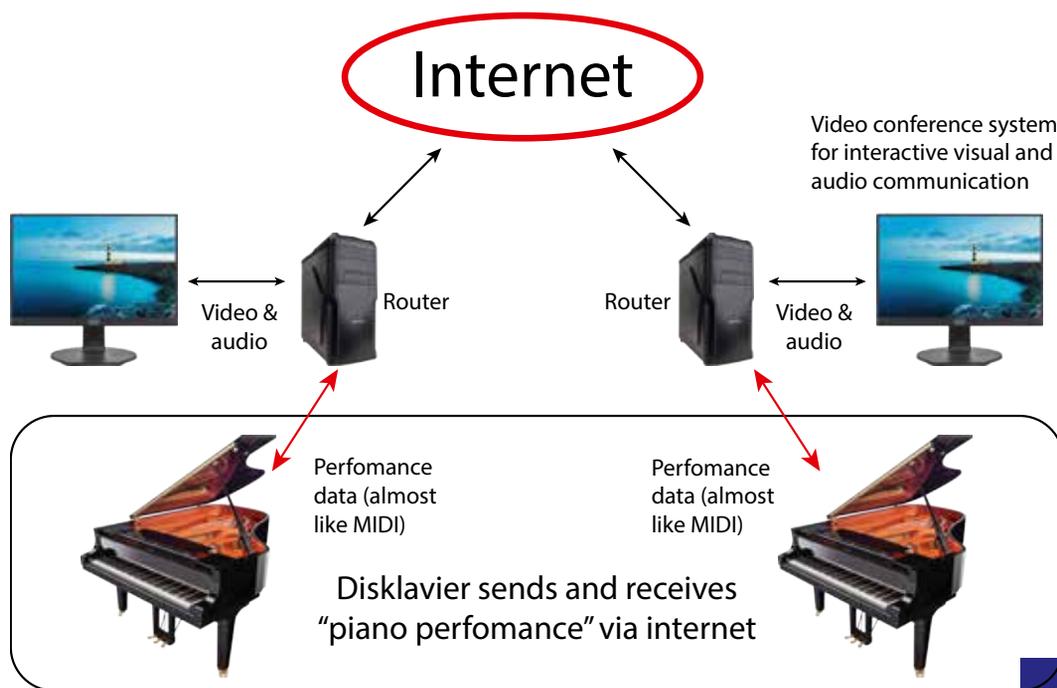


Рис. 1

пианистической, есть и композиторская номинация.

Как же работает Дисклавир?

При нажатии клавиш и педалей на Дисклавире информация о скорости их движения, а также о силе удара молоточков считывается при помощи лазерных лучей, преобразуется в формат расширенного MIDI и записывается либо в память самого Дисклавира, либо на внешний носитель. При воспроизведении MIDI-файла при помощи пульта управления Дисклавиром либо с компьютера, соединенного с Дисклавиром при помощи MIDI или USB кабеля, устройства под названием «соленоиды» воспроизводят записанные в MIDI-формате движения клавиш, молоточков и педалей с точностью 99 процентов.

Это достигается благодаря настройке всех механизмов и электронных компонентов рояля еще на фабрике. Кроме того, практически идеальной точности работы

Дисклавира помогает так называемый «режим калибровки». Корпус акустического рояля подвержен микродеформациям, связанным с изменениями температуры и влажности помещения, и режим калибровки позволяет перестроить все датчики и соленоиды согласно этим изменениям и сохранить изначальное качество записи и воспроизведения.

Также специально для Дисклавира создан расширенный MIDI-формат (XP MIDI), который использует 1024 градации для записи движения клавиш и молоточков рояля и 256 градаций для записи движения педалей.

Все это в сумме и позволяет записывать и воспроизводить исполнение на Дисклавире в мельчайших деталях.

Работать с MIDI-информацией и редактировать MIDI-файлы можно в какой-либо программе-секвенсоре. Это могут быть программы Logic или Pro Tools. Но композиторам для работы с Дисклавиром все же рекомендуется программа Cubase,

т. к. разрабатывающая ее компания Steinberg принадлежит сейчас корпорации Yamaha. А для пианистов более удобна программа RePerform, разработанная специально для Дисклавира.

Вот как в программе Cubase 5 выглядит начало шопеновского ноктюрна Fis-dur op.15 № 2 (Рис. 2).

Разноцветные горизонтальные линии — это нажатые клавиши рояля. Длина линии соответствует времени удержания клавиши.

Вертикальные линии — это отображение скорости нажатия клавиш, соответствующей силе удара молоточка по струне, отражающейся на громкости звука при воспроизведении.

Извилистая линия ниже показывает движения правой педали. Здесь наглядно можно увидеть глубину нажатия педали и, следовательно, детализировать ощущения пианиста при использовании им так называемой полупедали (а также четверть-педали и т. д.).

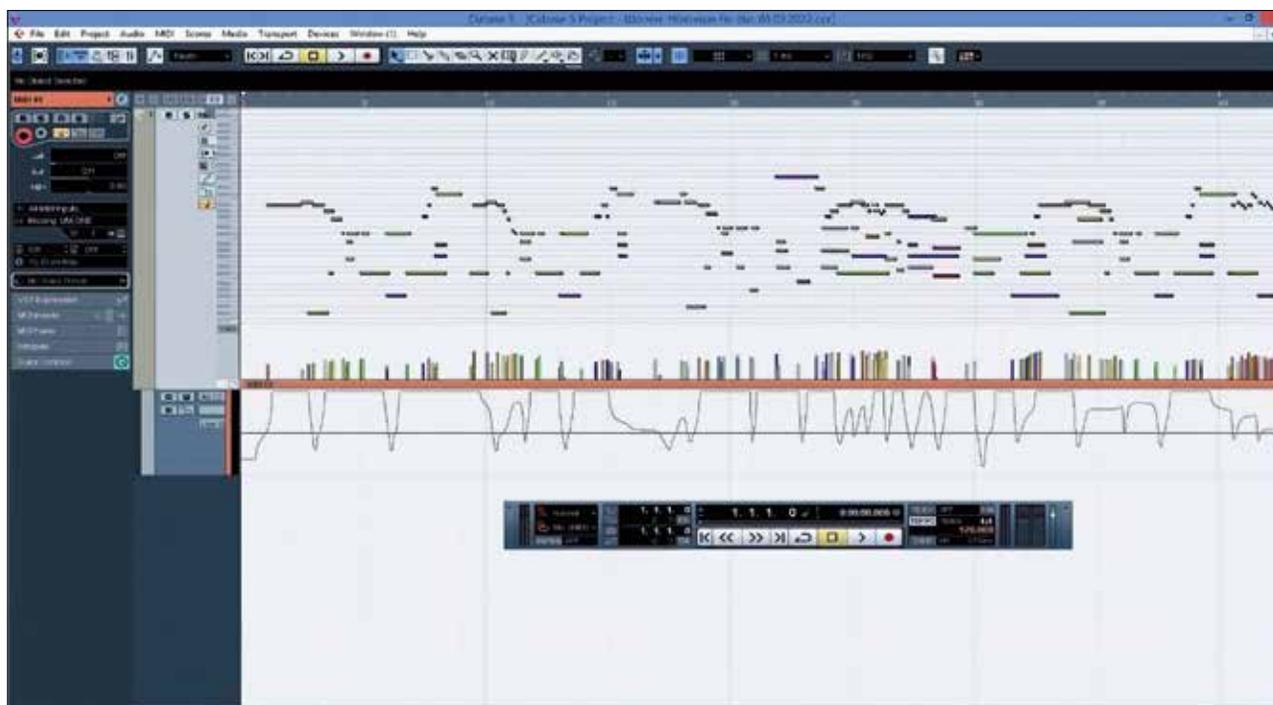


Рис. 2

При определенных настройках программы можно также увидеть изменения темпа, которые пианист делает при исполнении произведения.

Вот как это выглядит: *см. Рис. 3.*

Все вышеперечисленные функции пианисты могут использовать для визуального анализа параметров записанного исполнения.

Для слухового же анализа очень полезна функция замедления или ускорения темпа всего произведения или его законченного фрагмента. При медленном воспроизведении можно расслышать детали баланса и синхронности. При ускоренном воспроизведении время сжимается, и можно яснее понять форму произведения. (В отличие от изменения темпа воспроизведения аудиозаписи высота нот на Дисклавире не меняется, нажимаются те же самые клавиши!).

При помощи Дисклавира и редактирования MIDI-записи можно получить идеальную аудиозапись. Длительность нажатия клавиш,

их синхронность и звуковой баланс можно изменять в соответствии с представлением об идеальном звучании, а затем записать воспроизведение Дисклавиром отредактированного MIDI-файла через микрофон. Очень важно, что редактировать можно целое исполнение, записанное в едином музыкальном потоке. Это важнейшее отличие от традиционного монтажа фрагментов, записанных в разное время и, соответственно, в разном эмоциональном состоянии.

Для композиторов, склонных к импровизационному способу сочинения музыки, Дисклавир позволяет передать все тонкости именно фортепианной импровизации и зафиксировать их как в MIDI-формате, так и в виде нотной записи.

Для создания же структурных композиций с продуманной формой существуют свои методы и способы художественного применения уникальных фортепианных звучностей, недостижимых для человеческого исполнения в 2,

4 и более рук. (То есть тут дело вовсе не в количестве музыкальных пластов).

Вот наиболее эффектные способы получения эксклюзивного звучания Дисклавира.

- Быстрые предельно тихие шестящие пассажи и арпеджио (Velocity = 1).
- Колокольный эффект сверхгромких многозвучных кластеров (количество одновременно нажимаемых клавиш до 64).
- Многозвучные аккорды, выстроенные по обертоновому ряду, с выделением средних гармоник (формант) — для получения новых тембров.
- Пространственные эффекты, получаемые при применении цифровых алгоритмов педализации.
- Использование предельно быстрых темпов, как для художественного эффекта, так и для анализа — через эмпирическое восприятие временной структуры произведения.



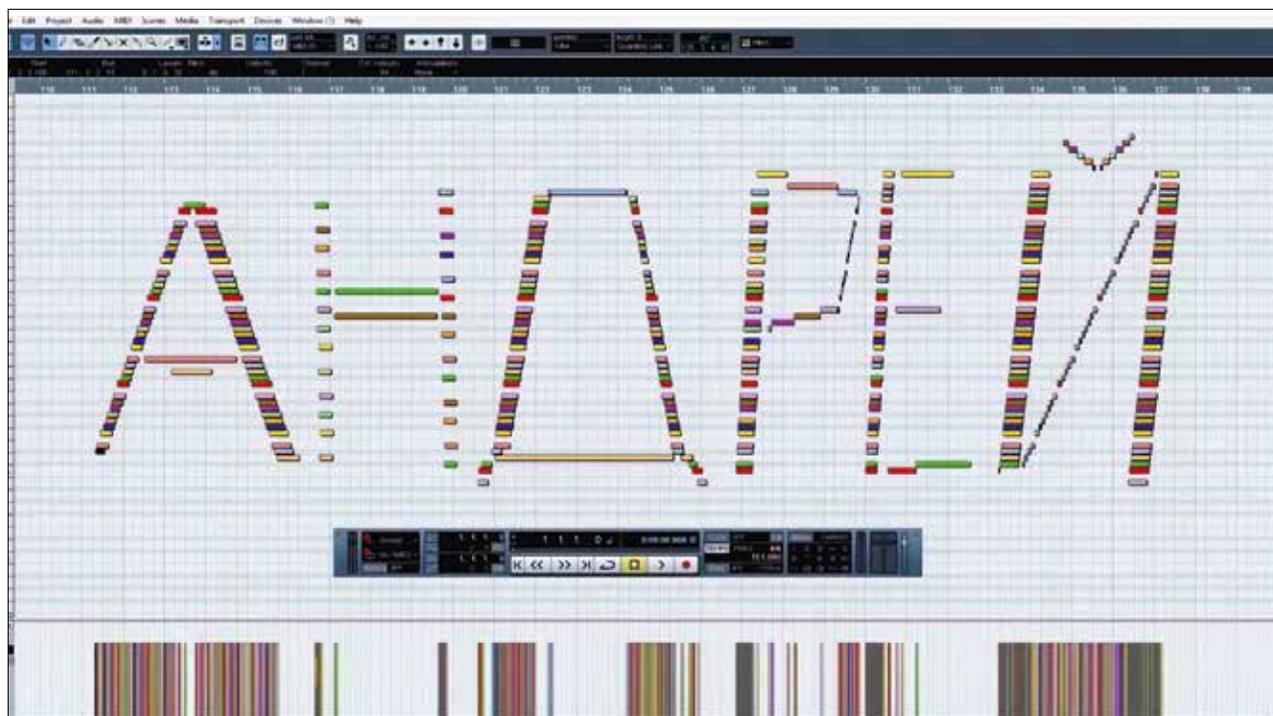
Рис. 3



- Шум подъема и опускания клавиш как ритмический, ударный элемент композиции.
- Через сжатие и расширения MIDI-данных на разных треках можно получить эффект политемпии.
- Художественное сочетание всех приемов.

Здесь надо четко понимать, что информация о том, какие клавиши были нажаты и как нажималась педаль, записывается в формате MIDI. В MIDI-информации записаны только команды для Дисклавир. В отличие от аудиозаписи никакой информации о звуке здесь нет.

Звук получается, когда в Дисклавир попадает MIDI-информация, и Дисклавир акустически воспроизводит эту информацию. Воспроизводит реальными акустическими звуками: нажимаются клавиши, молоточки бьют по струнам. Это не аудиозапись, это именно живой звук, который рождается от вибрации рояльных струн. В этом принципиальное



(Рис. 3)

отличие записи на Дисклавира от записи на микрофон и дальнейшего воспроизведения через аудиоколонки или наушники.

Также надо иметь в виду, что разные модели Дисклавира (кабинетные, салонные, концертные) в различной по акустике аудитории при переносе MIDI-информации будут звучать по-разному. На звучании также может отражаться различная настройка репетиционной механики рояля и интонировка молоточков. Поэтому, чтобы зафиксировать конкретное звучание композиции, надо записать ее через микрофон.

Почти все, о чем говорилось выше, относится к **клавишному способу** введения информации, т. е. при помощи клавиатуры рояля. Но есть и другие способы создания музыкального материала для озвучивания его на Дисклавира.

Можно использовать **нотный способ** введения информации, то есть озвучить музыку, записанную в нотном редакторе. Для

этого нужно сохранить нотный файл в формате MIDI. А затем экспортировать полученный файл в программу-секвенсор. После этого необходимо в окне Key Editor в отпечатках повторяющихся клавиш сделать промежутки (при экспортировании повторяющихся нот они стоят вплотную). Так как физическим клавишам рояля необходимо время для подъема. Визуальная величина промежутка зависит от темпа. Чем быстрее темп, тем больше должен быть промежуток.

Третий способ введения миди-данных — **графический**. Можно непосредственно в программ-секвенсоре рисовать отпечатки клавиш мышкой. Выбирается инструмент (карандаш), и дальше можно рисовать музыкально осмысленную информацию, а можно визуально осмысленную. (Рис. 4)

Таким образом, вполне бессмысленное в композиционном отношении произведение, может получить некоторый смысл!

Автор надеется, что данная статья будет способствовать повышению интереса к уникальному музыкальному инструменту — Дисклавиру — как у пианистов, так и у композиторов. ■



Андрей МИКИТА

Композитор, пианист, доцент РАМ им. Гнесиных, приглашенный профессор Университета «Сакуе» (Япония), член Правления Союза Московских композиторов

Музыке нужно посвятить ВСЮ СВОЮ ЖИЗНЬ

© Рустам Ахметов



Памяти Зинаиды ИГНАТЬЕВОЙ

23 марта 2022 года не стало Зинаиды Алексеевны Игнатъевой, заслуженной артистки России, профессора Московской консерватории. Ее жизнь — бескомпромиссное и честное служение искусству; ее наследие — многочисленные записи и десятки учеников, продолжающих дело своего профессора. Ярчайшая страница ее творчества — интерпретации Шопена: Игнатъева была одним из немногих отечественных «шопенистов», бесспорно признанных в этом качестве как в нашей стране, так и за рубежом.

Мое знакомство с Зинаидой Алексеевной произошло в юбилейном для нее 2018 году: на страницах журнала тогда предполагалось большое интервью, которое мне и было поручено провести. Состоялись две встречи, обе — в ДМШ им. Н. А. Алексеева, которую она курировала. Они очень отличались от стандартной ситуации диалога журналиста и авторитетного музыканта, в первую очередь, — редким в наше время ощущением открытости,

глубокой искренности и человеческой теплоты, исходившим от Зинаиды Алексеевны.

Прочтя верстку готового интервью, Зинаида Алексеевна сказала, что все мысли изложены в тексте корректно. Но в юбилейный год уже было немало чествований, концертов, праздничных адресов, и в силу ее личной скромности этого достаточно... «Мы хорошо поговорили, но давайте сейчас не будем ничего публиковать. Слишком много внимания к моей персоне...», — были ее слова. Текст интервью остался лежать тогда в моем архиве. Сейчас, как кажется, настал тот момент, когда его можно и нужно опубликовать. Уверен, что правильно представить его как монолог, как цепочку значимых воспоминаний и мыслей.

С уходом Зинаиды Алексеевны мы еще на один шаг отделились от золотого века Московской консерватории, существование которого кажется сейчас едва ли не прекрасной легендой. Каждое воспоминание о нем — как тонкая нить, удерживающая нашу связь с этим временем.

ДЕТСТВО

У меня профессиональных музыкантов в роду не было. Мужчины все были военные. Дедушка со стороны мамы был очень музыкальный человек — он играл на скрипке; мама обладала хорошим голосом, ее приглашали к какой-то аристократке, которая устраивала детские оперы, и мама там пела главные партии. Кроме этого, играла на гитаре, на мандолине. Дядя играл вообще на всех инструментах, какие попадались ему в руки, он трагически умер от голода в блокаду. Так что в семье музыку очень любили, но профессионально заниматься стала я одна.

С большой теплотой вспоминаю старшего брата. У нас разница с ним — одиннадцать лет. Когда кончилась война и в прокате стали появляться зарубежные музыкальные фильмы, он меня брал с собой в кино в качестве «живого магнитофона». Я должна была запомнить мелодию и сыграть ему дома с аккомпанементом! Я стремилась сделать это как можно лучше, потому что братом очень гордилась: когда мы шли с ним за руку в кино через Преображенскую площадь, то мне всем хотелось показать, какой он большой, красивый, умный и старший. Благодаря этому я свободно подбираю все что угодно по слуху.

Еще одно яркое воспоминание — соседи по дому. Это были русские немцы по фамилии Рихтер, Маргарита Ричардовна и Федор Густавович. Она училась в консерватории, закончила два курса. Оба очень любили играть на фортепиано. Внизу у нас была библиотека, вечером там никто не жил, и стены были не такие тонкие, как сейчас. Ночами Федор Густавович играл Шуберта. Я засыпала под эти звуки, иногда просыпалась, а он еще играет. Я пробиралась тихонечко посмотреть, как он это делает. Мы жили, как одна семья: двери все открыты настежь. Именно соседи настояли, чтобы меня отвели в музыкальную школу. Сначала — в самую обычную, в Сокольническом районе.

Там было очень странное обучение. Мы приезжали три или четыре раза в неделю и занимались только ритмикой — двигались под музыку. Так прошел месяц. За фортепиано меня не посадили, хотя мама настаивала.

Тогда мне нашли Мерзляковское училище, где были общеобразовательные предметы, что оказалось удобным. Атмосфера там была очень приятная, совершенно особая. Директор, Рахиль Львовна Блюмен, знала расписание каждого ученика, его интересы и проблемы. Когда я перешла, по-моему, в четвертый класс, в Мерзляковке закрыли преподавание общеобразовательных предметов. У мамы родился мой младший брат, и возить меня между двумя школами никто не мог. Так я оказалась в ЦМШ.

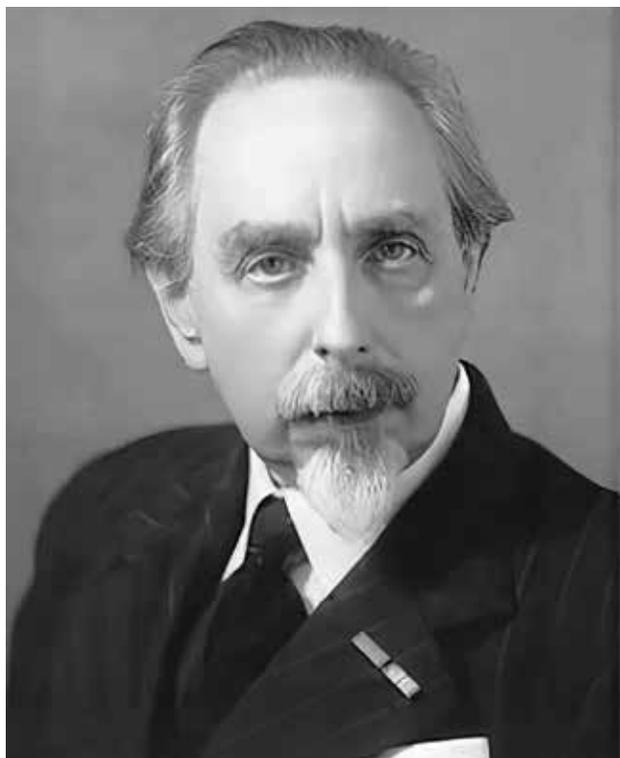


А. С. Сумбатян

Там я училась у двух ярчайших музыкантов и педагогов. Сначала — у Юрия Васильевича Брюшкова. В его классе стала делать первые серьезные успехи. Для меня было интересно, что учитель сидит не рядом, у правого плеча, а вдалеке, у второго рояля, и все объясняет мне через свой показ. Я слушаю его игру в классе, а потом он собирает полный зал в консерватории. Публика его обожала. У него был своеобразный репертуар. К примеру, много исполнял сочинений Глинки, а Шопена и Листа — очень выборочно. В то время в целом было какое-то другое направление в выборе программ у пианистов.

Заканчивала школу я в классе Анаиды Степановны Сумбатян. Она почти всю жизнь отдала ЦМШ, воспитала многих ярких пианистов. Говорила, что меня видит на сцене, мне нужно много выступать, нарабатывать опыт и репертуар.

Я очень благодарна маме, которая была рядом со мной в моих детских занятиях. Когда я играла, например, «Детский альбом» Чайковского, она говорила: «Попробуй от ноты „ми“ сыграй эту мазурку! Теперь — от ноты „фа“! А давай попробуем эту же мазурку, но в другом регистре и с другим аккомпанементом!». У меня таким образом рояль превращался в самую любимую игрушку. Когда меня наказывали, мама закрывала рояль на ключ и говорила: «Иди во двор, там девчонки гуляют!». Это была самая страшная обида.



С. Е. Фейнберг

Я очень много читала с листа, опять-таки, приучила мама. Мы смотрели весь «Детский альбом», причем мама не разрешала останавливаться и разглядывать ноты. Знаете, это великая вещь. Я однажды спросила: «Мама, почему книги люди сразу читают, а ноты надо разбирать?». Она ответила: «А ты научись читать ноты, как книги».

Потом у меня возник большой интерес к симфонической музыке, и я просила, чтобы мне покупали переложения симфоний Чайковского, Бетховена, Моцарта. Читала с листа все, что было доступно. Иногда это были четырехручные клавиры, но я придумывала на ходу и играла в две руки.

ФЕЙНБЕРГ

Когда я заканчивала Центральную музыкальную школу, Самуил Евгеньевич Фейнберг присутствовал в экзаменационной комиссии. Я ему понравилась, и он сказал, что готов взять меня в свой класс в консерватории. Когда меня подвели к нему, я была совершенно потрясена. Я уверена, что вы тоже были бы потрясены, если бы увидели его. Передо мной стоял необыкновенный человек, словно бы из XIX века, но не с причудами, не сверхинтеллигентный чеховский герой, а человек современный, но с мудростью и взглядами родившегося в XIX веке

и порядочно в этом веке пожившего. Хотя это и не так — он появился на свет в 1890 году, так что всего 10 лет застал. Я сразу сказала, что очень хотела бы учиться у него в классе.

На вступительном экзамене я играла Четвертое скерцо Шопена и «Хроматическую фантазию и фугу» Баха. Требования сейчас изменились, у нас все было совершенно иначе. Помню, что ко мне подошел Генрих Густавович Нейгауз и предложил поступать к нему. Но я мечтала попасть только к Фейнбергу.

В перерывах между вступительными экзаменами я пошла искать класс, где занимается Самуил Евгеньевич. Тогда на дверях были таблички: «Класс Нейгауза», «Класс Фейнберга», «Класс Гольденвейзера». Оказавшись у нужного класса (№ 28), рискнула зайти. Увидела два роскошных рояля, высокие потолки, огромное пространство по сравнению с классами ЦМШ. На стенах — портреты композиторов, которые, как потом я выяснила, Самуил Евгеньевич принес из дома. Я была потрясена всем, что увидела, и сказала подружке: «Если я не поступлю в консерваторию, то я буду здесь работать уборщицей, чтобы хотя бы за дверью послушать, как тут играют».

Но, слава богу, все хорошо кончилось, я попала в класс к моему незабвенному учителю. Это мое счастье, потому что он относился ко мне так, как не каждый отец к родной дочери. Он вникал во все мои жизненные ситуации, интересовался, как я учусь по другим предметам, беспокоился о здоровье мамы и младшего брата. Короче говоря, он был в курсе всей моей жизни. И это были самые счастливые моменты моей юности: обучение у великого человека с такой доброй душой. Он сказал мне однажды: «Я вас не сразу понял, но сейчас я вас понимаю». Очень любил со мной ходить от 28 класса по длинному коридору до входа в Малый зал; расспрашивал, что я читаю, что смотрю в кино, рассказывал об интересных событиях консерваторской жизни. Фейнберг слышал живьем Рахманинова, Скрябина, даже сам играл Скрябину. Он, правда, тогда не сказал, что Скрябин исполнение одобрил, — промолчал из скромности.

В нем было удивительное сочетание мудрости, благородства, невероятного самобытного таланта, которому невозможно подражать. К сожалению, он ушел из жизни, когда я была ассистенткой, мне не хватило времени общения с ним. Для меня это была, наверное, самая большая утрата в жизни.

КОНКУРСЫ

Когда была студенткой, участвовать в конкурсах не хотела поначалу. Раньше они были очень тяжелым делом. Можно так сказать, мы проходили через огромную мясорубку. Сначала было консерваторское прослушивание,

потом — всероссийское и всесоюзное; кто оставался — назначалось через два месяца еще одно прослушивание, уже всей программы по турам. Это было в Большом зале консерватории, с публикой и с оркестром. На оркестровом туре отбора к конкурсу Шопена я играла с Вероникой Борисовной Дударовой. Наконец, сам конкурс в Варшаве. Там я получила пятое место. На шестом месте был Валерий Кагельский, ученик Генриха Густавовича Нейгауза. Диплом получил Александр Слободяник. Оба — очень хорошие пианисты, их уже нет на свете, к сожалению.

Сейчас все по-другому. Есть конкурсы, которые проходят в итальянских и испанских деревнях, в жюри там сидят любители музыки. Однажды я отдыхала на Майорке и познакомилась с местным шопеновским обществом, которое сохраняет комнаты, в которых жили Шопен и Жорж Санд.

Это были какие-то богатые старушки, они очень любят Шопена, гостеприимно показывают то, что осталось от его пребывания на острове. Есть комната, где он жил, там стоит старинное пианино, укрытое прозрачной коробкой, его видно, но дотронуться нельзя. Прекрасный вид с балкона. Потом комната детей, а затем — спальня Жорж Санд. Все это в монастыре. И в этом «намоленном» месте проводят международный конкурс. Судят эти бабушки и какой-то самый знаменитый их пианист. Когда он сам начал играть ноктюрн Шопена на концерте, я слушать это просто не смогла. Встала и ушла, хотя это и невежливо было. И вот такой «музыкант» председательствует на конкурсе!

Я думаю, что в таких соревнованиях вообще не имеет смысла участвовать. Единственное — сейчас это может пригодиться при устройстве на работу. Люди думают, что музыкант с бумажкой лучше, чем без нее. Берут на вакантное место бумажку, а потом оказывается, что это «филькина грамота».

Есть, конечно, конкурсы серьезные, очень трудные, но есть и абсолютно нечестные: там члены жюри выдвигают своих учеников и за них же голосуют, распределяют премии между нужными музыкантами. Я на таком конкурсе присутствовала в жюри в Сербии. К счастью, мне и моей коллеге из Грузии удалось поломать эту систему, так как там явно планировали продвигать «своих».

Бывает, что председатель жюри активно дает мастер-классы за бешеные деньги по всему миру, и человек, оплативший их, в итоге на конкурсе получает премию, а пианист, не имеющий такой возможности, заведомо ничего не получит, как бы он ни играл. И все это делается открыто, всем известно.

Бывают, конечно, и честные конкурсы. Понимаете, когда я сама участвовала в шопеновском состязании, в жюри сидели Галина Черны-Стефаньска, Витольд Мальцужинский, почетным председателем был Артур Рубинштейн. Музыканты, признанные

во всем мире! И что, Рубинштейн стал бы брать взятки? Мальцужинский? Нет, конечно. Поэтому я считаю, что тот конкурс получился правильный. Кому-то повезло больше, кому-то меньше. У меня — пятая премия, наверное, можно считать, что «скинули».

В то же время я довольна тем результатом. Так как вести образ жизни, чтобы все время играть-играть-играть, — этого я не люблю. Для меня выйти на сцену — это почти религиозный акт, это что-то необыкновенное. Я должна это пережить и передать публике. А играть просто для заработка, в любом месте, потому что приглашают и платят, — этого я никогда не делала. Так же к этой проблеме относился и Самуил Евгеньевич Фейнберг. Он говорил, что играть надо стараться больше, развивать свой репертуар, но никогда не должно быть «чеса», это противно самому духу музыки, это не зарабатывание денег.

Но я не осуждаю, когда студенты едут на какие-то второстепенные конкурсы, привозят премии. Эти дипломы, пусть даже «деревенские», помогают при поиске работы. Не все выйдут на большую сцену: кто-то не может, а кому-то и не нужно. А в жизни надо устраиваться и кормить семью.

ШОПЕН



Памятник Шопену на Майорке

Когда поступила в консерваторию, хотелось играть по-мужски, я много учила Листа. На экзамене первого курса играла Кампанеллу. И решила: «Что такое одна Кампанелла? Надо все шесть этюдов выучить». Так я привыкла с мамой: если мы играем одну пьесу из цикла, то позже разбираем и все остальные.

И вот я выучила весь цикл этюдов по Паганини, буквально заболела Листом. На собрании класса после каникул Самуил Евгеньевич стал спрашивать, кто что за лето выучил. И я говорю, что играю все шесть этюдов по Паганини. Он не поверил, и мне стало очень обидно. Я села и сыграла первый этюд. Самуил Евгеньевич смотрит с недоверием, говорит: «Не верю». Сыграла второй. Потом третий. Короче говоря, сыграла все шесть, и он был, по-моему, потрясен. Не ожидал такого, потому что остальные говорили: «Можно я через недельку приду, я что-то недоучил?». Это то, что происходит с моими нынешними студентами...

Самуил Евгеньевич внезапно сказал: «Хорошо, но это Вы будете проходить с Виктором (так он называл Мержанова). А со мной Вы будете заниматься только Шопеном». Я говорю: «Почему Шопен? Я хочу играть мужскую музыку». Шопена я в детстве очень любила, но в консерватории хотела играть Листа. Фейнберг, однако, продолжал настаивать на том, что мне нужно играть Шопена и готовиться к соответствующему конкурсу.

Прихожу на следующий урок. Самуил Евгеньевич спрашивает, принесла ли я Шопена. «Нет, я пока только Листа». «Это к Виктору», — отвечает мне Фейнберг. И так — много уроков подряд с каменным лицом говорил одно и то же: «У Вас Лист? Это к Виктору». Я до декабря не имела ни одного урока с ним! В декабре, наконец, я решила, что Самуил Евгеньевич меня рано или поздно выгонит из класса, и принесла на урок этюд Шопена ор. 25 № 12. Его трудно играть, но легко учить.

Фейнберг занимался со мной два с половиной часа в этот день. Я уходила из класса, покачиваясь. Он столько всего показал, это было очень интересно! Я поняла: если я не хочу его потерять, должна учить Шопена.

Шопен — самый трудный композитор, потому что у него — потрясающее чувство меры. Он никогда не впадает ни в истерику, ни в ложный пафос, ни в противную слезливость, никакой псевдо-философии. При этом он очень естественен и очень культурен. Шопен страдал с детских лет от всевозможных болезней, а когда человек много болеет (знаю по себе, потому что в десять лет чуть не умерла от гнойного плеврита), то иначе смотрит на жизнь, с другими оттенками. Болезнь заставляет быть другим.

Подумать только, какая страшная судьба! Молодым человеком уехать в Париж и никогда больше не увидеть

отца и мать... Только сестра приехала, когда он был на смертном одре.

Я прочла много польских книг о композиторе и, вероятно, все, что на русском о нем написано. Мне повезло однажды посетить во Франции Ноан, дом Жорж Санд. Это было давно, и я, кажется, первая из советских музыкантов, кто там побывал. Я точно знала по источникам, в какой комнате он жил, какая там была обстановка. Когда композитор уезжал навсегда, Жорж Санд в ярости сорвала и сожгла обои в его комнате, но один небольшой фрагмент сохранила, положив в средний ящик своего стола. Когда зашли в ее кабинет, я попросила зрителя показать этот фрагмент. Мне ответили, что он не сохранился. Я настаиваю: «Нет, откройте, пожалуйста, средний ящик стола, он должен быть там!». Он открыл и вынул темно-синий кусок обоев с рваным краем. Рисунок — какие-то мелкие серебряные всадники. Мне показалось, что это просто ужасающая расцветка. В такой комнате можно было сойти с ума, если постоянно жить. Рояля Шопена, к сожалению, в доме не осталось — Жорж Санд сразу после его отъезда отдала инструмент мэру этого местечка. Это же не город, скорее, деревня.

Потом мы пошли в сад, и сразу из сада — вход на семейное кладбище, оно отделено от городского. Могила Жорж Санд — пыльная, грязная, никакой реставрации. Я вернулась в сад, сорвала там розу и помчалась назад к могиле. Этот цветок положила на надгробие. Оказалось, что я была в Ноане в день ее рождения — вот такое совпадение.

Я все-таки думаю, что Шопен и Жорж Санд были какое-то время счастливы вместе. Кто прав и кто виноват — пусть судят на небесах.

БАХ

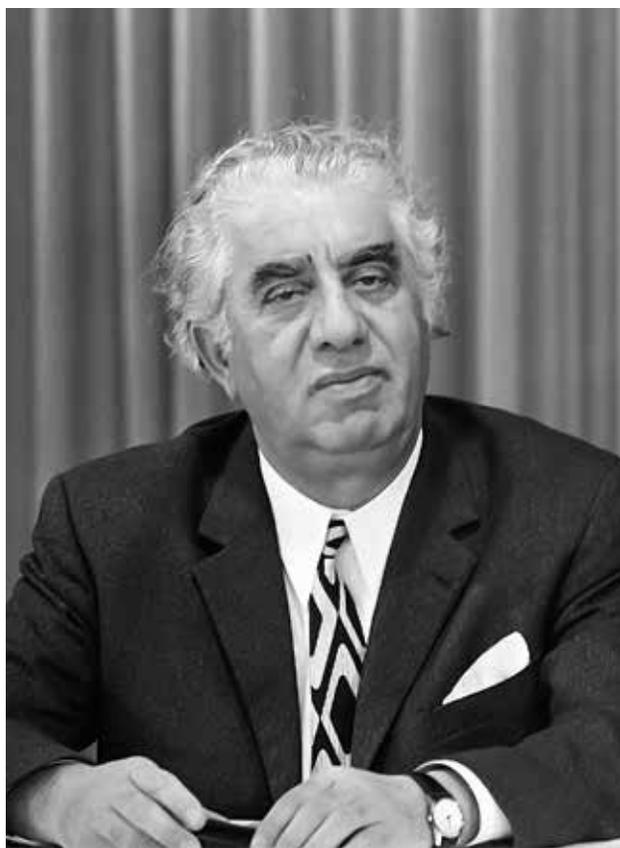
Конечно же, сразу вспоминаю интерпретацию Самуила Евгеньевича Фейнберга, записавшего весь «Хорошо темперированный клавир». Ее сейчас называют чрезмерно романтической, но я с этим совершенно не согласна. Более того, Фейнберг играет строже, чем, например, Рихтер. У Святослава Теофиловича бывает такая длинная педаль...

Бах был живой человек с огромной семьей. Там нужно было и носы вытереть, и с женой поругаться, и деньги заработать. Ему все чувства были подвластны, и самые обыденные тоже. Я думаю, это отражается в его музыке. Много посвящено Господу, безусловно, но где-то он проявляется как живой человек. Хотя его фуги я воспринимаю как теоремы, которые нужно доказать, как некое строгое задание. Нужно еще помнить, что у нас другой, современный

инструмент. Я думаю, если бы Бах увидел наш рояль, он пришел бы в полный восторг, он бы пользовался всеми нюансами динамики. Его «Искусство фуги» при этом — «абсолютная музыка». Его играют и струнные оркестры, и разные составы инструментов, и звучит все убедительно.

Позволить в Бахе себе можно многое, но, конечно, в меру. Здесь параллель с Шопеном — в его музыке все в меру. Бах, если бы проснулся от вечного сна, нас бы разругал, наверное: и за педаль необъятную, и за сладкие дамские штучки в его музыке... Терпеть этого не могу!

ХАЧАТУРЯН



А. И. Хачатурян

Первое знакомство с его музыкой произошло в детстве. Играла его Этюд с-молл, он мне очень нравился. Как-то раз проходила отбор к концерту в Малом зале, должна была там играть этот этюд и еще прелюдию Лядова, которая мне почему-то не понравилась. Во время обсуждения программы концерта в зал забегает какой-то человек, размахивая бумагой. И что вы думаете? Проходит два часа, я уже у мамы на руках заснула, наконец выходит мой преподаватель,

будит меня и говорит: «Зиночка, ты прошла на концерт в Малый зал, но ты будешь играть только прелюдию Лядова». Я сказала, что не хочу ее играть, только вместе с Хачатуряном или, еще лучше, одного Хачатуряна. И я очень хорошо запомнила, что мне ответили: «Дядя Хачатурян — плохой дядя. Сейчас читали такой доклад, где сказали, что он пишет плохую музыку». Я закричала: «Это неправда! Его этюд я готова играть где угодно!».

Короче говоря, меня отобрали только с Лядовым, а я не пошла на этот концерт. Дома был страшный скандал, меня увещевали, обещали купить мне бананы (тогда их было трудно достать, а я бананы обожала). Я категорически не пошла. Когда меня вывели во двор одетую, села на снег и не пошла.

Мне очень повезло, что позже я познакомилась с Ниной Владимировной Макаровой, супругой Арама Ильича. Я тогда была уже ассистенткой в консерватории. Она сама была композитором и попросила меня выучить ее сонатину для записи на радио. Хачатуряны тогда занимали две квартиры, чтобы друг другу не мешать. Арам Ильич жил на улице Неждановой (Брюсов переулок), а она — на Миусской, в Доме композиторов, где жил и Самуил Евгеньевич. Однажды, когда мы работали над сонатиной, за женой заехал Арам Ильич. Нина Владимировна говорит ему: «Знаешь, вот эта девочка играла твой этюд из „Детского альбома“», — и рассказала всю эту историю, она знала ее от меня. Он очень удивился и растрогался: «Господи, когда меня все ругали, я даже не знал, что она, ребенок, плакала!». Я тогда плакала, правда.

Позже из сочинений Хачатуряна часто играла его фортепианный концерт, хотя выучила его по случаю — была приглашена на фестиваль современной музыки в ФРГ.

УЧЕНИКИ

Студенты у меня были самые разные. Хотелось бы видеть, безусловно, талантливых: слух, ритм, память... Когда ученик забывает текст на сцене, то можно просто умереть. Я ужасно всегда переживаю. Мои ученики для меня — как собственные дети. Некоторые у меня в ЦМШ учились или же в училище, потом в консерватории, в аспирантуре — с ними сживаешься, их очень любишь, переживаешь. У каждого свое дарование. Приходят они в музыку все с разными мыслями, особенно сейчас.

Была у меня девочка, блестящая пианистка. Сказала мне: «Я буду играть на всех зачетах и экзаменах, но на классные концерты не ставьте. Я Вас нигде не подведу, все выучу, но большего мне не надо. Я приехала из глухой провинции, хочу в столице выйти замуж

и создать семью. Музыка будет профессией, планирую работать в музыкальной школе. На большее я не претендую». От природы все есть: и слух, и ритм, и краски, а человек не хочет!

Бывает и так, что студент очень любит музыку, хочет быть концертующим пианистом, но музыка его никак не принимает. Тут уже не знаешь, как поступить: несмотря на желание, потом может быть разочарование на всю жизнь.

К сожалению, в училищах (может быть, и в музыкальных школах сейчас так) часто ставят на человека какое-то клеймо: «Гриша — гений, а Миша — так себе». А потом оказывается наоборот, сразу не замечают тех, кого заметить надо. Когда начинают превозносить с первого курса, человек привыкает и начинает все делать спустя рукава, а ему это прощается. В консерватории, как мне кажется, этого нет. Но я все же не чувствую в молодежи такого служения музыке, как это было у наших старых корифеев. Они сейчас хотят себя в музыку протолкнуть и от музыки многое получить, материальные блага прежде всего. Не все такие, конечно! Хотя я задумалась сейчас, в моем возрасте молодежь — это и те, кому уже около пятидесяти лет...

СОВРЕМЕННОСТЬ

Консерватория теперь подчиняется и Министерству культуры, и Министерству просвещения. На экзаменах комиссия в лице ректора, декана, приглашенного профессора и представителей работодателя: это два педагога из музыкальной школы, они входят в комиссию, чтобы выбрать, кто будет работать у них. Так вот, эти две несчастные женщины, они извиняются и не приходят, чувствуют огромную неловкость, и их можно понять. А нам даже в комиссии нельзя быть по правилам. Конечно, мы всех выпускников слушаем обязательно. Но такие реформы просто пугают.

Когда я была маленькая, шла война, но нам на большой перемене давали бублик, мягкий, только привезенный из булочной, и кусочек сахара. Вот так одаренных (как мы себя называли, «одуренных») детей подкармливали. Давали талоны на валенки. Сейчас в этом месте продают вино, там рюмочная, а тогда выдавали валенки и калоши, мы с мамой брали по талонам. Шла страшная война, но дети были обуты. Нас берегли. А сейчас?

Была безусловная забота о высокой культуре. Члены правительства посещали Большой театр, МХАТ. Сейчас что-то я этого не вижу ничего, один спорт в приоритете.

Знаете, мое детство прошло в сталинскую эпоху, и тогда часто звучало выражение «враги народа». Я скажу, что настоящие враги народа — те, кто разрушает культуру. И это происходит прямо на наших глазах.

POST SCRIPTUM

Московская консерватория стала для меня хорошим воспитателем. Я общалась с потрясающими людьми: Гольденвейзер, Оборин, Зак, Флиер, Нейгауз... Конечно же, мой бесконечно любимый учитель Самуил Евгеньевич Фейнберг. Когда ему было пятнадцать лет, Александр Борисович Гольденвейзер написал, что он — «почти гений». И был прав.

Моя жизнь — это любовь к музыке, и, к счастью, она от меня тоже не отвернулась. Конечно, не все удалось сделать, что хотелось бы... Но музыке нужно посвятить всю свою жизнь. Я каждый день что-то новое в ней открываю и как будто с каждым днем больше и больше понимаю, но, конечно, в совершенстве овладеть искусством невозможно. Мне кажется, что когда я достигну какого-то важного и интересного рубежа — тогда мне настанет пора уйти... ■



Александр КУЛИКОВ
Пианист, педагог, выпускник Московской консерватории и Университета искусств в Берлине, лауреат международных конкурсов, кандидат искусствоведения



**Второй концерт С. Рахманинова:
трудное начало исторической судьбы**

В изучении деятельности выдающихся представителей науки и искусства ценным оказывается рассмотрение даже с виду частных и, казалось бы, мелких событий их богатой творческой жизни. Как в капле отражается море, так и в такого рода мелочах проявляются важные отличительные черты целостного творческого облика человека. С другой стороны, творческая биография крупного художника бывает настолько насыщена интересными эпизодами, что всегда остаются своего рода белые пятна, которые вызывают особый интерес исследователя.

Один из пробелов в освещении жизненного пути С. В. Рахманинова является его премьерное выступление в Вене с Вторым фортепианным концертом 27 декабря 1902 года/9 января 1903 года (оркестром руководил В. И. Сафонов). Даже такой известный исследователь рахманиновского творчества, как З. А. Апетян, касаясь отмеченного момента, в своем комментарии указала: «Когда состоялся в Вене симфонический концерт с участием С. В. Рахманинова и В. И. Сафонова, установить не удалось». В ряде публикаций как прошлых лет, так и современных, указывается, что эти гастроли были аж в 1908 (!) году. Некоторые отечественные исследователи, рассматривая это время, нередко вообще не упоминают об этих гастролях, либо пишут о них весьма скупо и неточно.

Насколько мало информации об этих гастролях Рахманинова, настолько много сведений о предыстории этой поездки в Вену. Как известно, Рахманинов сильно опасался, что, согласившись выступить с Сафоновым, которого музыкальная Москва и близкие ему люди осуждали за грубость и самоуправство, он станет предметом упреков;

по этому поводу он даже писал С. И. Танееву и советовался с ним. Танеев встретился с Рахманиновым и успокоил его, одобрив поездку.

Едва ли кто-то из русскоязычных исследователей творчества Рахманинова мог предполагать, что в Вене это выступление вызовет столь большой интерес: сразу 20 (!) немецкоязычных изданий (16 австрийских, 3 немецких и 1 венгерское) дали отклики своих критиков на это выступление.

Обратившись непосредственно к своду указанных материалов¹, следует прежде всего отметить, что содержание всех статей можно условно разделить на три сферы. Первая — разговор (или упоминание) о *программе концерта*, иногда дополненный размышлениями о русской музыке вообще, вторая — оценка *искусства Сафонова* как дирижера и третья — отзыв на *выступление Рахманинова*. Последняя составляющая в свою очередь делится на две части — реакция собственно на музыку Второго фортепианного концерта композитора и восприятие исключительно *исполнительской манеры* автора концерта (иногда эти разные аспекты оказываются в отзыве критика слиты друг с другом).

Нас в данном случае более всего интересует третья — рахманиновская — сфера в рецензиях критиков.

Второй концерт Рахманинова, прозвучавший в Вене впервые, встретил разноречивые оценки. Одна группа критиков хорошо приняла сочинение и констатировала композиторскую удачу, хотя почти всегда с оговорками, другая группа — посчитала произведение неудачным в общем или в отдельных частях.

Вот характерные констатации рецензентов первой группы: *«В целом фортепианный концерт*

Рахманинова понравился публике; и композитор, и пианист добились значительного успеха»; «прекрасное, содержательное сочинение и блестящая игра господина Рахманинова были горячо и заслуженно одобрены публикой», «автор концерта — хорошо знающий свое дело молодой композитор, кое-что очень понравилось»; «вполне солидная, хотя и не переполненная изобретательностью музыкальная работа»; «рахманиновский фортепианный концерт с-молл, которому был присужден приз Рубинштейна, показался нам достойным похвалы, — но не более того»².

Если обратиться к рассмотрению в немецкоязычных рецензиях более конкретных замечаний, то можно констатировать, что критика в адрес концерта касалась следующих сторон сочинения.

В нескольких откликах указывалось на преобладание оркестра над фортепианной партией или неоправданное равенство «сторон»: *«Сочинение скорее симфоническое, чем концертное, в котором композитор идет по собственному пути»; «нередко фортепианная партия полностью теряется в волнении оркестровой партии, отчего общее впечатление от сочинения портится», «рахманиновский концерт — это свободная оркестровая фантазия с обязательным участием фортепиано, этот музыкальный инструмент добавляет оркестру еще один голос».*

Надо сразу сказать, что и российские музыканты в начале 1900-х годов высказывали подобные суждения. Так, Н. Д. Кашкин, указывая на то, что Рахманинов *«совсем отступает от типа виртуозного концерта, и фортепиано у него не является господствующим инструментом, а лишь первым среди*

¹ Автор благодарит за помощь в сборе материалов Э. Б. Иосифович (ФРГ) и Л. Л. Тумаринсона (РФ).

² Насчет приза А. Г. Рубинштейна автор заметки явно напутал. На III Международном конкурсе им. А. Г. Рубинштейна, проходившем в Вене в 1900 году, победителем в композиторской номинации был не Рахманинов, а А. Ф. Гедике, представивший свой Концертшюк.



С. Рахманинов и А. Зилоти

равных», сомневался следует ли отнести эти особенности произведения к его достоинствам или недостаткам. *«В самом деле, — отмечал московский критик, — в фортепианной партии Рахманинов уклоняется от манеры, выработанной Листом и его школой, примыкая скорее к ее предшественникам, но проявляя при этом большую самостоятельность и независимость от чисто виртуозных тенденций. Можно даже считать недостатком некоторое однообразие приемов фигурации; потом еще, пожалуй, можно сказать, фортепианная партия имеет жидкую звучность, сравнительно с оркестром, и композитор, очевидно, умышленно избегает придавать ей большую силу».*

Как отмечал Ю. В. Келдыш, отзвуки разногласий и споров по этому поводу, имевших место среди близкого композитору круга

музыкантов, мы находим в дневнике С. И. Танеева, где он 26 октября 1901 года после репетиции симфонического собрания Московского Филармонического общества записал: *«Рахманинова концерт с каждым разом мне больше и больше нравится. Разве можно придирааться к тому, что фортепиано почти не играет без оркестра».*

В связи с отзывом Танеева подчеркнем два момента. Во-первых, музыкант не считает недостатком, как некоторые его коллеги, отсутствие противопоставления и состязательности между солистом и оркестром. Здесь, кстати сказать, нелишне вспомнить аналогичные претензии к Фортепианному концерту Скрябина, с которым автор выступил в Санкт-Петербурге в конце ноября 1899 года³.

³ Анонимный критик «Русской музыкальной

Во-вторых, Танеев невольно демонстрирует, что глубокое понимание произведения приходит не сразу, а формируется постепенно, в процессе неоднократных прослушиваний. Запись в дневнике свидетельствует, что его мнение сформировалось не тотчас после премьеры.

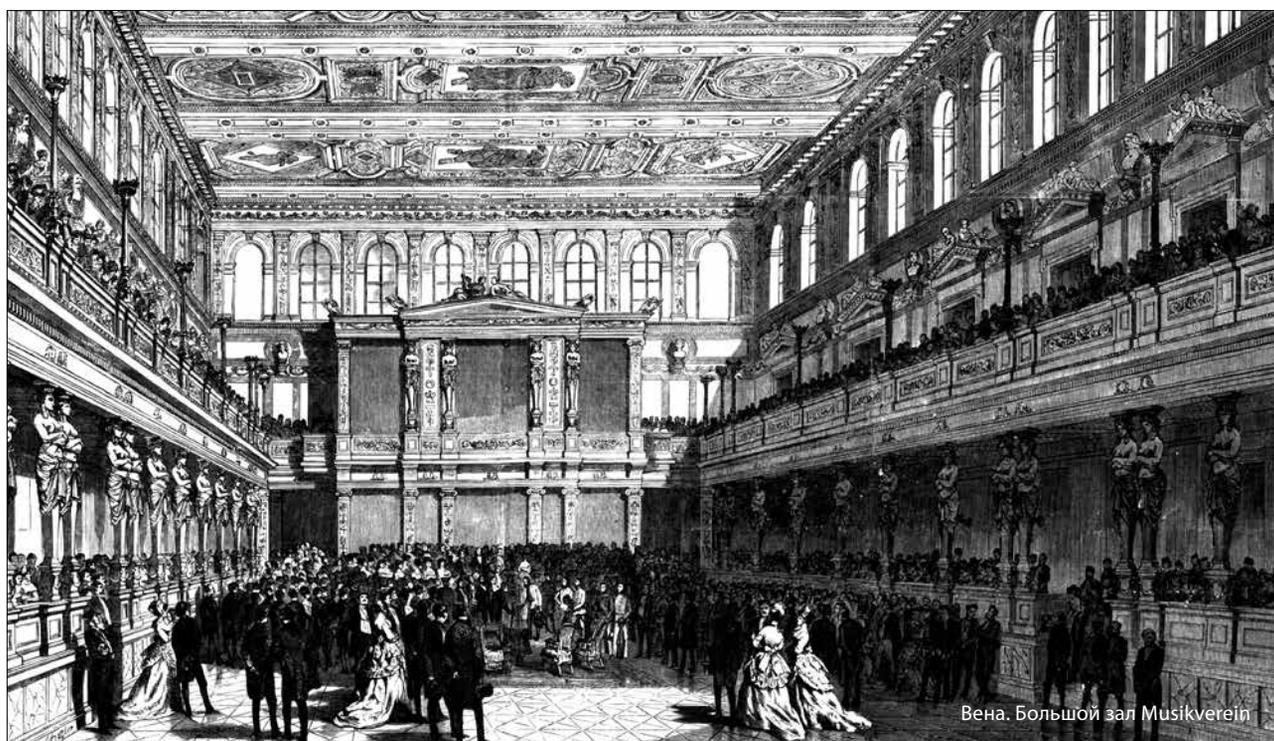
В этом смысле первая реакция венских критиков в целом совпадает с первыми впечатлениями ряда отечественных музыкантов. То, что вначале в те годы показалось непривычным, выходящим за рамки общепринятых представлений, со временем стало восприниматься как

газеты» указывал: «Как исполнитель г. Скрябин стоит ниже среднего уровня. Его сухой, слабый тон, жесткий, деревянный удар, постная, механическая, лишенная всякой нюансировки игра сделали фортепианную партию слишком незаметной среди голосов оркестрового сопровождения. Фортепиано вязло в оркестре, как в болоте, чему способствовала и не всегда удачная инструментовка. Понять и оценить совершенно новую пьесу при таком невыгодном освещении было затруднительно».

отличительная черта, как достоинство произведения, свидетельствующее о его несомненной оригинальности. Сейчас мы вполне солидаризируемся с наблюдением Ю. В. Келдыша, появившимся спустя 70 лет после возникновения концерта: «По общему своему характеру Второй фортепианный концерт Рахманинова приближается к типу симфонизированной лирической поэмы. Элемент „концертности“ в собственном смысле слова, как соревнование солиста с оркестром, в нем

а со знаком плюс. После пражского дебюта русского композитора и пианиста 1 января 1903 года чешский критик отмечал: «Исполненное сочинение интересно как своим особым характером, так и ловкой мотивной работой. Особенно остроумно разработаны две последние части — благородное Adagio и огненное Allegro. Концерт Рахманинова интересен и в том отношении, что фортепианная партия не слишком перегружена, но объединяется с оркестром в органичное и впечатля-

образом была изменена с до минора на ми мажор и осталась таковой до конца части». «Лишь во второй части обнаруживаются более глубокие [по сравнению с первой частью] чувства, которые дарят нам благородную кантилену». Здесь нельзя не вспомнить, что и Танеев при первых прослушиваниях концерта наиболее остро реагировал именно на медленную часть. «Он был так растроган, — вспоминал Ан. Н. Александров, — что плакал, а потом сказал мне, что это „гениально“».



Вена. Большой зал Musikverein

почти отсутствует. Только изредка во второй и третьей частях встречаются сольные эпизоды, которые могут быть восприняты как своего рода „виртуозное отступление“ <...> Современников иногда смущало это нарушение сложившихся канонов концертного стиля».

Впрочем, и среди первых слушателей рахманиновского концерта в Европе находились музыканты, сразу оценившие указанную особенность сочинения не со знаком минус,

почти отсутствует.

Большее всего критикам Вены понравилась вторая часть. Как писал о Концерте один из рецензентов, «музыкальное произведение благородно по своим темам и их разработке и отчасти действительно привлекательно по своему звучанию, в особенности в медленной средней части». Приведем еще одно мнение: «Сильное впечатление произвела вторая часть сочинения, тональность которой удивительным

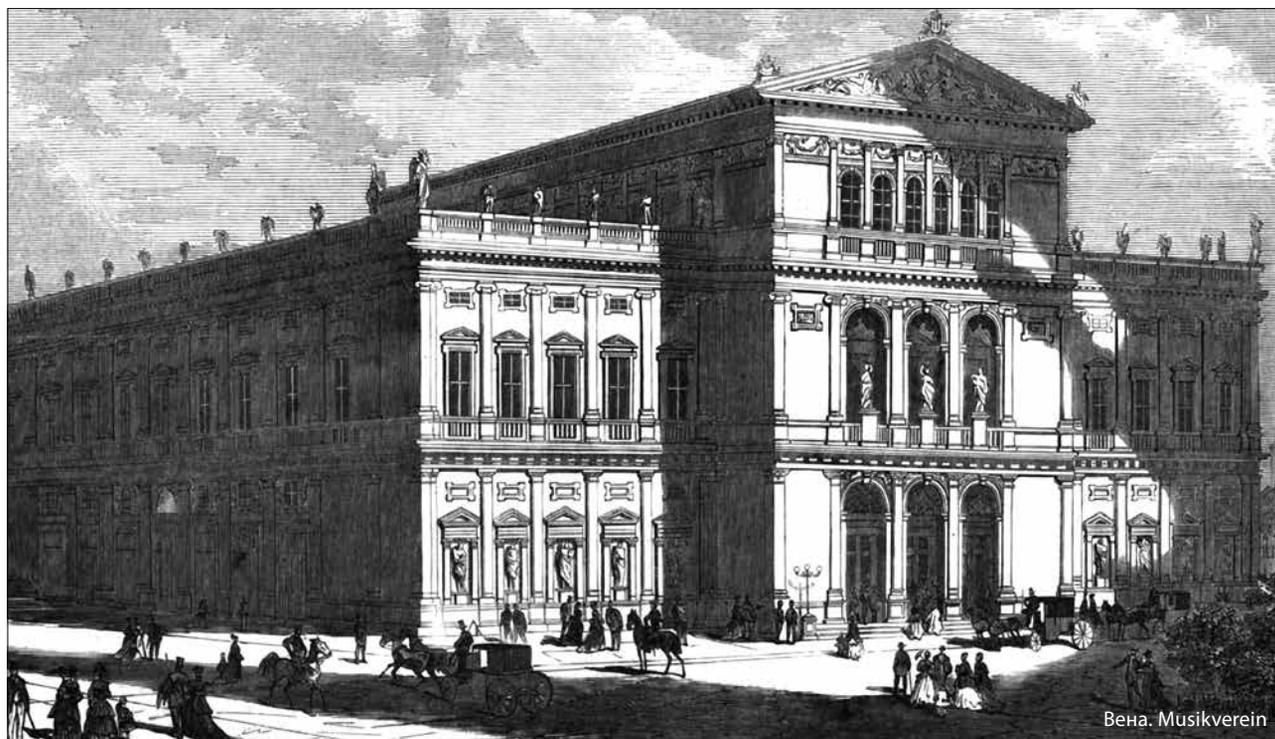
К финалу Концерта Рахманинова было проявлено меньше всего внимания. Один из немецкоязычных критиков отметил: «Если первая часть страдает от однообразия ее гармонии, то в финале композитор находит удовлетворение во всякого рода формальных экспериментах, которые ставят под сомнение единство всего музыкального произведения в целом». «В третьей части, — указывал еще один рецензент, — автор

концерта наконец-то перестает сдерживать себя и со стихийной порывистостью русского, с использованием больших барабанов и литавр проносится мимо нас». Выделяя финал сочинения, рецензент косвенно умаляет достоинства первых двух частей: «Автор Второго фортепианного концерта заставляет нас до последней части ждать ярких идей и тем самым, хотя и поздно, но все же демонстрирует свою композиторскую изобретательность».

успехом, но и необычно большой продолжительностью».

Иногда рецензент избегает прямых оценок, но подробно излагает свои мысли по поводу сочинения в целом и некоторых его деталей. Так, Юлиус Корнгольд, известный музыкальный критик газеты «Neue Freie Presse», считавшийся главным критиком Вены в начале XX века (отец известного композитора Эриха Корнгольда), отмечал: «Композитор ищет новые сочетания в фигурации, но не находит достаточно ритми-

непринужденной утонченности и, можно сказать, разочарованности. Если бы для фортепианных концертов тоже составлялись программы — а мы придем и к этому — то сочинение Рахманинова прекрасно бы соседствовало с оперой Чайковского „Евгений Онегин“. Лишь в самом финале на нас неожиданно обрушивается мало благородный оркестровый гам с участием медных духовых инструментов и большого барабана: рывком открывается дверь салона, и русский крестьянин,



В немецкоязычной прессе тех дней высказывались и другие критические замечания: «Фортепианный концерт с-toll Рахманинова является скорее элегантным, чем блестящим сочинением, содержащим в себе несколько милых абзацев, но лишенным пластичного оформления»; «в концерте содержатся очень красивые задумки, но этому произведению вредит его монотонность и чрезмерная длина»; «в целом, концерт запомнился не только небывалым

ческой силой для непосредственно-го оформления тем. В особенности основные мысли первой части сочинения с трудом, монотонно взбираются вперед по соседним тонам. В Adagio sostenuto (E-dur) появляется, сначала в партии кларнета, колеблющаяся между четными и нечетными тактами мелодия, напоминающая по своему характеру жалобного псалма русские народные напевы. Все сочинение проникнуто настроением неразрешенности,

тяжело ступая, входит внутрь».

Среди прочего есть и откровенно негативные отклики.

«Концерт Рахманинова известен среди пианистов, главным образом, благодаря вступлению, эффект звучания которого достигается с помощью педалей фортепиано. В нем присутствуют разнообразные прелестные детали, однако в целом произведению не достает четкого оформления. К тому же тематический материал слишком беден».

Самым ругательным оказался отзыв венгерского корреспондента в Вене: «Как композитору и пианисту, С. В. Рахманинову, автору Концерта с-*moll* для фортепиано, пришлось довольствоваться холодным приемом. Достаточно смутные мысли, причем заглушенные в отнюдь не оригинальных пассажах; в целом весь концерт кажется своего рода слабым наследованием Грига и его концерта а-*moll* <...> Я думаю, что большинство слушателей вместе со мной вздохнули с облегчением, пережив такое „наслаждение“». (Заметим попутно, что не только сочинения Рахманинова нередко оценивались за рубежом негативно; в этом же гастрольном туре резкой критике подверглась Первая симфония Скрябина, исполненная под руководством Сафонова пять дней спустя в Праге.)

Напомним, что и в России, как уже указывалось, Второй концерт не встретил в первые годы полного и всеобщего признания. Необычайно показательно, в частности, свидетельство А. Б. Гольденвейзера, относящееся к 1940-м годам, о самом раннем, дебютном исполнении Рахманиновым (23 апреля 1901 года) первой части его Второго фортепианного концерта в кругу друзей (партию второго рояля исполнял Гольденвейзер). «Собравшиеся музыканты, – сообщал мемуарист, – сразу высоко оценили превосходную [Вторую] сюиту Рахманинова, а по отношению к I части концерта особых восторгов не проявили. По общему отзыву она показалась уступающей II и III части. Я был при особом мнении. И действительно, если в этом прекрасном сочинении выбирать самую лучшую часть, то, конечно, придется назвать первую. Вскоре Рахманинов публично сыграл весь концерт, но большинство и при его гениальном исполнении осталось при том же мнении, в том числе и

Зилоти». Комментируя этот факт, Гольденвейзер указывает: «Тут повторилось нередкое явление, что произведение искусства далеко не сразу получает, даже у квалифицированных слушателей, правильную оценку». Интересно, что С. И. Танеев, присутствовавший на указанном собрании, упомянул в своем дневнике об этом факте и о программе, но воздержался от оценок.

Все-таки, если и не совсем сразу, в Москве концерт был вскоре принят в общем восторженно, то в Петербурге произведение встретило более прохладный прием⁴. Так, один из ведущих тамошних критиков А. П. Коптяев писал о новом тогда произведении Рахманинова: «Это — не яркая музыка с большой, однако, претензией на глубину. Трудности фортепианной партии не мотивируются содержанием. Расплывчатая фактура и отсутствие мелодической яркости делают концерт довольно скучным: публика справедливо жаловалась на длинноты, а некоторые поглядывали на часы. Автора, у которого есть гораздо более удачные вещи, следует похвалить лишь за колоритную инструментовку».

Не менее подробно и критично характеризовал концерт рецензент газеты «St.-Petersburger Zeitung» Язеп Витол: «Зилоти выступил перед публикой с новинкой: признанный интерпретатор русской музыки играл Второй фортепианный концерт Рахманинова. Если ярко выраженный талант молодого московского композитора с каждым новым его произведением направляется по все более правильному пути, если запутанность, бессвязность, которая делала неудобоваримой его Первую симфонию, все более отдает место зрелому стилю, то все же этот

фортепианный концерт вызывает не более чем уважение к крепкому мастерству автора. Прежде всего, автор забывает о самом фортепиано: оно кажется, скорее, составной частью, чем сольным инструментом; все вместе почти с таким же правом можно было бы назвать концертом для оркестра в сопровождении фортепиано. Партия фортепиано выдержана в одной краске, в одном техническом приеме. В начале финала автор пытался сказать что-то новое, более живое, но, кажется, сам испугался своей смелости и рассудительно перешел обратно, в прежнее, более спокойное русло. Коды, как в I части, так и в финале, слишком растянуты, и вообще во всем концерте есть длинноты. Поэтичным, хотя в первой половине несколько монотонным, является *Adagio*, в котором талант автора проявился, пожалуй, наиболее привлекательно. Из сказанного ясно, что задача Зилоти в концерте была не особенно благодарна; несмотря на очень тщательное исполнение и тончайший аккомпанемент Никишиа, успех был умеренным».

Как видим, многое в рецензиях петербургских критиков повторяет (иногда почти дословно) суждения и упреки их венских (и московских) коллег.

Здесь сейчас, разумеется, не место защищать музыку Рахманинова вообще и его Второго фортепианного концерта в частности. Это со всей неопровержимостью сделала история. Но приведенные факты по-своему интересны и, помимо прочего, еще раз свидетельствуют о том, что непреходящие шедевры искусства далеко не сразу получали признание современников.

Исполнительский стиль Рахманинова-пианиста также стал, хотя и менее подробно, предметом рассмотрения критиков. Строки статей, характеризующие исполнительскую манеру автора концерта, скажем

⁴ О причинах прохладного отношения к музыке Рахманинова в тогдашней столице см.: Фролов С. Рахманинов в Петербурге // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). Науч. труды Московской государственной консерватории / Ред.-сост. А. И. Кандинский. М., 1995.

Concert-Direction Albert Gutmann.

Freitag den 9. Jänner 1903, abends halb 8 Uhr
im Grossen Musikvereins-Saale

Russisches Symphonie-Concert

zum Besten des Baues eines Heims der Franz Josef-Elisabeth-Stiftung des unter
dém Allerhöchsten Protectorate Sr. Majestät des Kaisers Franz Josef I. stehenden
österreich.-ungar. Hilfsvereins in Moskau,

unter Leitung des
Directors des Moskauer Conservatoriums der kaiserl. russischen Musik-
Gesellschaft

W. J. Safonoff

Dirigent der Symphonie-Concerte der kaiserl. russischen Musik-Gesellschaft
in Moskau

und unter persönlicher Mitwirkung des Componisten und Pianisten

S. W. Rachmaninoff

aus Moskau und des

Orchesters des Wiener Concert-Vereins.

PROGRAMM:

- Tschaïkowsky** . . . Symphonie pathétique H-moll,
Nr. 6.
Adagio. — Allegro non troppo.
Allegro con grazia.
Allegro molto vivace.
Finale (Adagio lamentoso.)
- Glazounoff** . . . Sérénade A-dur, op. 7.
- Liadoff** . . . „Une tabatière à musique“, ein
musikalischer Scherz.
- M. Ippolitoff-Iwanoff** „Im Aul“, ein Stimmungsbild aus
dem Kaukasus.
- S. W. Rachmaninoff** . II. Concert C-moll, für Clavier
und Orchester.
(Clavier: **Der Componist**.)
- Rimsky-Korsakoff** . . Musikalische Bilder für Orchester
zum „Märchen von dem Zaren
Saltan“, op. 57.

Clavier: **Bösendorfer**.

Programm unentgeltlich.

сразу, весьма интересны и непри-
вычны для отечественного читателя.

Конечно, мы видим краткие хва-
лебные оценки выступления испол-
нителя и свидетельства его большо-
го успеха — «*виртуозный пианист,
хорошо зарекомендовавший себя*»;
«*пианист, демонстрирующий от-
личную ловкость рук и хорошую
технику*»; «*блестящая игра госпо-
дина Рахманинова, горячо и заслу-
женно одобренная публикой*»; «*пи-
анист, обладающий большим вкусом
и хорошо владеющий игрой на музы-
кальном инструменте*» и т. д.

Однако было немало и крити-
ческих оценок особенностей игры
молодого пианиста, иногда мягких
и тактичных, а иногда весьма рез-
ких и жестких. Приведем некото-
рые из последних.

«*Фортепианный концерт c-moll
Рахманинова, — указывал в газете
„Die Zeit“ (Вена) Рихард Каллашель,
— представляет собой менее бод-
рое [в сравнении с сочинением Ип-
политова-Иванова. — А.М.] про-
изведение, но исполнен был со всей
серьезностью. Лютая стужа окуты-
вает нас в первой части сочинения.
Мы чувствуем ее с удвоенной силой,
когда поднимаем глаза на компози-
тора, который сам и сидит за фор-
тепиано. Кажется, что его острый
профиль, его неподвижное выраже-
ние лица и высокая, стройная фигу-
ра принадлежат скорее смотрящему
далеко в будущее государственно-
му деятелю, нежели раздираемо-
му страстями художнику. Первая
часть концерта соответствует
внешности этого музыканта. <...>
Как в композиторе в Рахманинове
рассудок превалирует над сердцем».*

О холодности и бесстрашно-
сти исполнения артистом кон-
церта говорится и в рецензии Юлиуса
Корнгольда: «*Рахманинов — худо-
щавый молодой человек со светлыми
волосами, едва достигший тридца-
ти, выступающий на сцене в извест-
ной степени подчеркнута сдержанно.*

Именно так он играет на фортепиано, и именно в такой манере он сочинил произведение для этого музыкального инструмента».

На эмоционально сдержанную и умеренную, исполнительски индифферентную и отстраненную игру артиста указывал в своем отклике и рецензент газеты «Neues Wiener Tagblatt» Макс Кальбек: «*Концерт c-moll Рахманинова понравился бы публике еще больше, если бы музыкант не прятал чересчур усердно за композитором пианиста».*

Как мы знаем, под композиторской игрой обычно понимается игра достаточно формальная, в которой исполнительские выразительные средства если и используются, то весьма скупно. Чаще всего играющий композитору полагает, что уже сами по себе звуки, само по себе звучание (мелодия, гармония, ритм, фактура и т. д.) создает необходимый и достаточно сильный эффект, не нуждающийся в дополнительном исполнительском оттенении.

Вот дополнительно несколько аналогичных наблюдений рецензентов: «*Вдобавок ко всему, впечатление снизила еще и преимущественно легкая, хотя и струящаяся и правильная игра».* Или: «*Композитор сам исполнил фортепианную партию. Как концерту, так и „шеlestящей“ игре его автора не достает глубины».* Колорит концерта в авторском исполнении показался одному из критиков в целом мягким и размытым, что он описал в следующих, правда, не до конца понятных словах: «*Густой звуковой туман и мгла, где пропадают очертания и блекнут краски».* По-видимому, замечание относилось к пианисту, который играл чересчур мягко и слишком обильно педализировал.

Скорее всего, именно специфическая рахманиновская манера исполнения концерта (в тот момент несколько эмоционально отстраненная и в звуковом отношении

облегченная) могла лечь в основу его восприятия как, по выражению одного из рецензентов, «*концерта скорее элегантно, чем блистательно».*

Такого рода критика стиля исполнения Рахманинова (и эмоционального, и пианистического) может поначалу показаться слишком субъективной и необоснованной. Но и российские современники неоднократно отмечали нечто подобное в рахманиновской игре. Так, друг Рахманинова — виолончелист Михаил Букиник — писал в своих воспоминаниях: «*Однажды на одну из репетиций мы пригласили Рахманинова сыграть с нами [его Фортепианное трио № 2 „Элегическое“ d-moll op. 9 — А.М.], чтобы выяснить темпы, нюансы и пр. Тут мы поразились, что темпы автора не совпадали с нашими и что он играл или скорее, или спокойнее, чем требовала сама музыка, и интерпретация его казалось нам более академической, чем мы представляли себе [курсив мой. — А.М.]. Мы чувствовали, что его природная гордость заставляет его притуплять боль и страдания, выраженные в этом сочинении, и это нам было в начале непонятно, но потом мы глубоко и искренно почувствовали значительность его сдержанной интерпретации».*

Букиника настолько поразила отмеченная им особенность исполнительского искусства Рахманинова, что он продолжает размышлять на эту тему: «*Впоследствии я всегда поражался этой стороной рахманиновского исполнения своих произведений. Ту боль и скорбь, которую он выражал своей музыкой, он исполнением своим как бы скрывал, не желая обнажать перед людьми свою душу. Как исполнитель, он подходил к своим сочинениям без трагедий, я бы сказал даже, он их избегал, и те романтически-страстные места, которыми так полна его музыка, он,*

как исполнитель, не подчеркивал и подносил их, так сказать, как сторонний наблюдатель. Ничего подобного я не видел у крупных композиторов-исполнителей, например, у А. Рубинштейна или А. Скрябина. Классические формы, которыми Рахманинов обладал свои крупные сочинения — сонаты, симфонии, концерты, как бы скрывали трагедию его души, и в своем исполнении он подчеркивал форму больше, чем содержание. Вот в этой-то особенности я всегда узнавал раннего, гордого и скрытного Рахманинова».

Позднее об этом же писал Г. М. Коган: «... Элегию, Баркаролу и другие [собственные] „лирические“ пьесы и эпизоды Рахманинов играл мужественно, даже сурово, неуклонным „устремлением вперед“ снимаемая с них всякий налет сентиментальности. Сентиментальность, расслабленность вообще была чужда, противна натуре Рахманинова-пианиста (курсив Г. М. Когана — А.М.); в этом он шел наперекор даже некоторым чертам Рахманинова-композитора (в особенности в ранних произведениях) <...>. Рахманинов-исполнитель не шел навстречу тем свойствам, что лежали на поверхности его музыки, а, наоборот, будто пытался их скрыть, подавить. Играя, он как бы боролся с материалом, боролся с самим собой, шел наперекор своей сердечности <...>. Эта внутренняя борьба насыщала его исполнение драматизмом, нередко „демонизмом“, втягивала, вовлекала в себя слушателей <...>. На этой борьбе, на этих преодолениях и прорывах зиждилась главная сила воздействия рахманиновского исполнения».

Коган (как раньше и Букиник) пытался понять эту противоречивость и не просто ее оправдать, а увидеть в ней большое достоинство. Но венские критики восприняли эту манеру игры однозначно неодобрительно — как

исполнительскую отстраненность и формализм, отрицательно влияющие на восприятие произведения.

Столь же негативные ощущения испытал и С. С. Прокофьев, побывавший на выступлении пианиста. Он записал в дневнике 2 декабря 1928 года: «Вечером концерт Рахманинова, первый в Париже за всю его жизнь. Париж не жалуется его музыку, и Рахманинов объезжал его до сих пор. <...> Жаль, что в программе нет Бетховена — это лучшее, что удаётся Рахманинову. Баха он играет хорошо. Шопена неровно <...> Себя — плохо: **убивает собственную поэзию...**» (курсив мой. — А.М.).

Такая констатация у Прокофьева не единична. В письме к Н. Я. Мяковскому 18 марта 1932 года он сообщал: «В Париже дали клавирабенды Рахманинов и Метнер, первый — с большой публикой и большим треляля, второй скромно. Сыграл Рахманинов пять баллад — Грига, Листа, Шопена и две Брамса; играл с чрезвычайным совершенством и блеском, но сухо; тогда, казалось бы, **с чего ударяться в романтическую программу?**» (курсив мой. — А.М.). Комментируя последнее прокофьевское высказывание, Б. Б. Бородин справедливо указывает: «Аскетически-сдержанная, волевая, суровая исполнительская интонация, свойственная Рахманинову-пианисту, Прокофьеву кажется убедительной далеко не во всех стилях».

Отмеченные особенности исполнительской манеры Рахманинова (притом именно в интерпретации музыки композиторов-романтиков и его собственной), вероятно, обусловили тот отмечавшийся в российской прессе факт, что исполнение Второго концерта Зилоти было по сравнению с авторским более ярким и имело больший успех: «У г. Зилоти фортепиано звучало гораздо полнее, а у г. Рахманинова

*оркестр шел увереннее. <...> Концерт был исполнен отлично и в этот раз произвел еще лучшее впечатление, чем тогда, когда автор сидел за роялем»*⁵. Попутно как бы подтверждается мнение некоторых венских критиков о сравнительно легкой, поверхностной, «шелестящей» игре русского композитора, которая разительно отличалась от более полнозвучной, судя по отзыву, игры Зилоти. Нельзя забывать и о реплике Прокофьева по поводу исполнения Зилоти этого концерта 30 ноября 1913 года в Петербурге: «Вечером пошел на концерт Рахманинова. „Остров мертвых“, если отнять растянутое начало, прекрасная вещь. Второй концерт я тоже высоко ценю, но отбарабанил его Зилоти в таких темпах [и с такой, можно предположить, силой. — А.М.], что порой становилось жутко, а порой — противно» (курсив мой. — А.М.)⁶.

Возможно, описанная стилистика исполнения Рахманиновым своего концерта с ограниченным использованием разного рода исполнительских средств выразительности особенно бросилась в глаза в Вене при непреднамеренном ее сравнении с исполнительской манерой выступавшего рядом Сафонова-дирижера, который использовал сильнейшие контрасты и мельчайшие оттенки оркестровой звучности.

⁵ Интересно, что и авторское исполнение Второй симфонии Рахманинова вовсе не возвышалось над ее исполнением Артуром Никишем. Критик отмечал: «<...> Симфонию [Вторую] Никиш интерпретирует совсем иначе, чем сам автор. При этом кое-что вышло лучше, а кое-что проиграло. Выиграл более всего финал, куда Никиш вложил много воодушевления и силы; выиграло и скерцо, в котором, равно как и в финале, Никиш взял более быстрый темп. При этом, правда, некоторые детали пропали, но целое вышло более интересным. Выиграла и общая звучность симфонии, ибо Никиш умеет извлекать удивительные колористические и динамические эффекты из своего сложного инструмента...».

⁶ Здесь же Прокофьев приводит мнение Н. Я. Мяковского о том, что сочиненных Рахманиновым «Колокола»: «Он тоже ругал „Колокола“ — ни одной темы, масса бутафории и полное несоответствие музыки и текста». Как, видим, рахманиновские сочинения не так уж редко подвергались весьма резкой критике и не только за рубежом.

Как указывал Ю. Корнгольд, «господин Сафонов охотно позволяет контрастам следовать непосредственно друг за другом: едва уловимое *pianissimo* сменяет громкое *fortissimo*. И это будет казачья атака». Другой критик указывал: «Сафонов распалил оркестр концертного общества прямо-таки до предела и тем самым добился наилучшего эффекта. Создается впечатление, что эта манера расставлять резкие акценты типична для того, как русские играют и слушают музыку. Звуковыми эффектами слушателя пробуждают от душевной летаргии и делают восприимчивым к подлинному музыкальному содержанию произведения».

Столь же разительно отличалась и внешняя, мимико-жестовая экспрессия в искусстве обоих артистов — гипервыразительность пластического выражения чувств у Сафонова-дирижера, с одной стороны, и чрезвычайная скупость внешних эмоциональных проявлений у Рахманинова, с другой (не случайно современник характеризовал его как «пуританина, высокая, худощавая, суровая фигура которого, с морщинистым, неулыбчивым лицом и коротко остриженной, почти бритой головой, неизбежно вызывала у публики представление о заключенном на прогулке»⁷).

Сопоставив приведенные выше описания поведения за роялем Рахманинова-пианиста с проявлениями на сцене артистического нрава Сафонова-дирижера.

«Преисполненный силы Сафонов с помощью высокоразвитого языка жестов без устали воодушевлял своих музыкантов [и невольно слушателей. — А.М.]». «Когда темперамент этого музыканта, скрывающийся за хорошо выдержанным внешним спокойствием, в решающий момент поглощает его целиком,

⁷ Шонберг Г. Пуританин // Шонберг Г. Великие пианисты. М., 2003.



В. Сафонов

Сафонов вытворяет нечто необычное; он делает два быстрых шага по сцене, сжатый кулак его левой руки проносится около кисти правой, в которой он крепко держит дирижерскую палочку, и сам Сафонов делает такое выражение лица, будто он лев, намеревающийся броситься на пюпитр». «Сафонов — исполнитель с большой силой и ярко выраженным темпераментом, он дирижирует оркестром душой и телом, а подчас руками и ногами».

Отмеченная статика рахманиновского поведения на сцене, неотрывная от использования других выразительных средств, влияла на восприятие его музыки и снижала общее впечатление от исполняемого у некоторых критиков. Один из них, отмечая «неподвижное выражение лица» пианиста, прямо связал эту особенность исполнения с самой музыкой: *«Первая часть концерта соответствует внешности этого музыканта».* С данной констатацией перекликается и наблюдение М. Л. Пресмана: *«<...> Лиризм и задушевность музыки Рахманинова не подходят к его суровому внешнему виду»* (курсив мой. — А.М.).

Автору настоящей статьи могут возразить: любой дирижер обладает в общем совсем иными, в том числе, прежде всего внешними возможностями в сравнении с играющим пианистом. Тот же Сафонов был очень разным, находясь за инструментом или возвышаясь на дирижерском подиуме. Но что касается Рахманинова, то он был в принципе одинаков (по крайней мере в плане мимико-жестовой экспрессии) и как пианист, и как дирижер. Чтобы в этом убедиться сопоставим приведенные выше описания Рахманинова-пианиста с характеристиками его дирижерской манеры. *«Во время дирижирования, — отмечал Н.А. Малько, — Рахманинов не суетился, не прыгал, не танцевал, не потрясал кулаками, не дергался, не “рыл копытом землю”, не указывал резкими движениями каждое вступление — важное или незначительное, не размахивал руками “параллельно”, то есть не изображал собой ветряной мельницы. Он стоял спокойно, слегка сутулясь, движения руки и рук были экономны и осмысленны <...> Он не преувеличивал выразительности исполняемой музыки».* Нечто аналогичное в искусстве Рахманинова-дирижера отмечал Гольденвейзер: *«Сам дирижерский жест его был скуп, я бы даже сказал — примитивен. Насколько жест Никиша был красив и театрален, настолько Рахманинов как будто просто отсчитывал такт, а между тем, его власть над оркестром и слушателями была совершенно неотразимой».*

Приведенные наблюдения современников говорят о том, что манера поведения Рахманинова на сцене — весьма сдержанная, скупая, лишенная каких-либо внешних эмоциональных проявлений — не менялась при смене амплуа солиста на амплуа дирижера, и, следовательно, в ней заключалась одна общая,

сущностная особенность его артистического дарования...

В данной статье, понятно, не место более широко раскрывать стилевые черты исполнительского искусства выдающегося музыканта. Наша задача куда скромнее: на основе анализа откликов немецкоязычной прессы на выступление Рахманинова в Вене в конце 1902 года восполнить пробел в наших представлениях о вхождении в историю художественной жизни произведения, признанного сегодня абсолютным шедевром и снижавшего высшую популярность. ■



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

Одним из важнейших аспектов восприятия истории культуры является ощущение ее непрерывности. В реальности, к сожалению, лакуны и пробелы неизбежны, и их восполнение — задача в равной степени сложная и благородная. В сфере звукозаписи безусловный отечественный лидер этого процесса — фирма «Мелодия». В непростых условиях ей удается развивать сразу несколько направлений: здесь и яркие премьеры забытых сочинений, и выпуски малоизвестных старых альбомов, и реставрация редчайших живых записей концертов выдающихся исполнителей. В представленном обзоре — пять ярких фортепианных релизов фирмы.



Николай ЛУГАНСКИЙ ПЕРВЫЙ СОЛЬНОЙ КОНЦЕРТ

Цифровой релиз представляет собой запись первого значимого сольного выступления Николая Луганского, состоявшегося 7 мая 1986 года в Рахманиновском зале Московской консерватории (тогда, впрочем, еще не носившем этого имени). Едва ли кто-то из слушателей мог предугадать в ученике Татьяны Николаевой, лишь переступившем порог четырнадцати лет, будущую мировую звезду. Тем значимее в этом аспекте выпуск данного альбома: он — своеобразная «машина времени», возможность вернуться в прошлое, сопоставить исполнительский портрет выдающегося музыканта в начале его пути и на пике творческих достижений.

Программа клавирабенда отличается вполне естественной для юности стилистической пестротой: Английская сюита g-moll сочетается с Прелюдией и фугой a-moll из цикла Шостаковича, Этюды Скрябина из ор. 8 соседствуют с Этюдами-картинами Рахманинова, а второе отделение включает в себя Седьмую

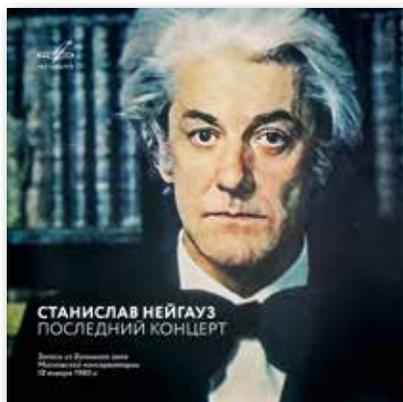
сонату Бетховена, «Вариации на тему ABEGG» Шумана (дополненные Интермеццо из «Венского карнавала») и три мазурки Шопена.

Первые два сочинения воспринимаются как своеобразная дань уважения учителю: и Бах, и Шостакович — признанные вершины в наследии Татьяны Николаевой. Английская сюита при этом исполнена молодым Луганским в духе отстраненного академизма, Шостакович же, наоборот, преисполнен романтической свободы и подъема: здесь пианист с очевидностью не следует в фарватере трактовок своей наставницы, что свидетельствует о зрелости творческой позиции вопреки возрасту.

Среди четырех этюдов Скрябина из ор. 8 самой неожиданной стала интерпретация последнего, двенадцатого этюда dis-moll. Пианист подчеркнуто сглаживает его экстатический нерв, мелодической линии здесь присуща парадоксальная мягкая напевность. Трактовка весьма далека от принятых рамок, но при этом безусловно убедительна. Рахманинов — своеобразный «фундамент» репертуара зрелого

Луганского, но и в 14 лет основные черты его интерпретации ярко проявляются: и благородная, выверенная фразировка, и внешняя эмоциональная сдержанность, сочетающаяся с внутренним порывом, будто бы сдерживаемым волей пианиста.

Центром тяжести второго отделения концерта стала Седьмая соната Бетховена — интерпретацию отличала логичность и последовательность развития музыкальной мысли. В то же время, более убедителен юный пианист был в виртуозных крайних частях, а мрачное Largo e mesto ощущалась лишь как контрастный фон для них. «Вариации на тему ABEGG» Шумана и Интермеццо из «Венского карнавала» прозвучали с подкупающей юношеской искренностью. В поздних шопеновских мазурках, представленных в конце программы, пианисту удалось подчеркнуть народное происхождение танца (считается, что это легче раскрыть в ранних образцах жанра), со вкусом соединить утонченный психологизм и резкий, упругий танцевальный ритм.



Станислав НЕЙГАУЗ ПОСЛЕДНИЙ КОНЦЕРТ

Этот релиз образует своеобразную контрастную пару с предыдущим. Там — начало яркого творческого пути к вершинам мастерства, здесь — финальный аккорд жизни, выход на сцену за шесть дней до кончины. Не менее противоположны и творческие портреты исполнителей. Альбом Станислава Нейгауза полностью посвящен Шопену: представлен цикл баллад и Третья соната, дополненные Баркаролой и Колыбельной. Едва ли кто-то из слушателей вечером 18 января 1980 года мог догадаться, что присутствует на концерте музыканта в последний раз, но тяжело больной пианист, безусловно, осознавал, что дни его сочтены. Считается, что перед смертью человек может обрести дар пророчества, познания глубинной сути вещей, подчас словно бы опрокинутый в прошлое. Вероятно, это относится и к записи данного концерта. Не стоит искать в ней безупречного технического совершенства или отточенности мелких деталей, исполнение здесь завораживает в первую очередь

стихийным порывом, словно бы отрешенным от реального мира, прорвавшимся из потусторонних сфер. Все завершается крахом и тонет в адском водовороте, из которого возврата нет...

Особенно примечательны в этом аспекте четыре баллады Шопена. Все они выстроены как чередование сменяющих друг друга состояний, завершающееся катастрофой всех надежд в коде. Интерпретация Станислава Нейгауза подчеркивает именно это сквозное содержание, причем пианисту удалось выразить подобный трагический модус даже в Третьей балладе — ее мажор является порывом героического отчаяния, а не триумфом. Третья соната Шопена в репертуаре Станислава Нейгауза всегда занимала особое место: современники рассматривали интерпретацию как одну из лучших. На своем последнем концерте он продолжает в ней линию, заданную в балладах, обнаруживая в мелодике тем сонаты болезненный, изломанный трагизм безнадежного разрушения красоты. Такая трактовка по-своему впечатляет, но все же ощущается как менее

органичная в сравнении с балладами. Баркарола и Колыбельная, завершающие основную программу, прозвучали как прощание с публикой (вспомним о двойственном семантическом значении жанра колыбельной в романтическом искусстве). Серия бисов (миниатюры Шопена, Дебюсси, Рахманинова и Скрябина) стала своеобразным последним «прикосновением» к другим значимым для пианиста стилям.

Михаил ПЛЕТНЕВ ГАЙДН, БЕТХОВЕН: ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Продолжая традицию издания ранее не выходивших в свет записей, «Мелодия» подготовила релиз сольного концерта Михаила Плетнева, состоявшегося 20 января 1989 года в Большом зале Московской консерватории. Программа включала в себя сочинения двух венских классиков: Гайдна (Анданте с вариациями f-moll, Сонаты C-dur и c-moll) и Бетховена (Двадцать третья и Двадцать шестая соната, а также 10 вариаций на тему «La stessa, la stessissima»).



Анализ и художественная оценка интерпретаций Михаила Плетнева — задача неблагодарная для любого критика, и причиной тому служит сам творческий облик пианиста, герметичная закрытость его искусства от какой-либо «обратной связи» со слушателями, с присутствием которых исполнитель, кажется, лишь мирится как с неизбежным злом. В сочетании с непревзойденным мастерством трактовки музыканта превращаются в своеобразные ребусы, не предполагающие какого-либо решения; его интерпретационные находки можно лишь принимать или не принимать в зависимости от собственного вкуса и музыкального опыта.

На первый взгляд, в представленной подборке сочинений Гайдна явно ощущается тяготение к редкому в творчестве этого композитора минору: показательны здесь и Соната с-moll Hob. XVI: 20, и Andante с вариациями f-moll. Тем удивительнее становится то, что в исполнении Плетнева трагизм превращается в легкую меланхолию, пианист словно смягчает эмоциональный модус сочинений, делая

акцент на красоте мелодических фигураций. Отточенная пассажная техника и сдержанность выразительных средств сближают музыку Гайдна в исполнении Плетнева с барочным стилем.

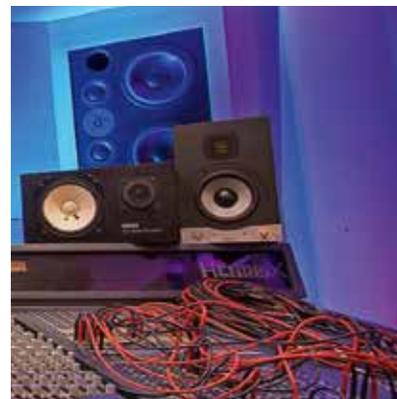
В сонатах Бетховена — наоборот: исполнитель подчеркивает их устремленность в будущее, в романтическую эпоху. Отметим и смелые *rubato*, и акцент на тембровую красочность, особенно в медленных частях. Два композитора таким образом становятся двумя полюсами музыкального классицизма, между которыми — громадная дистанция.

Последнее сочинение релиза, Вариации Бетховена, словно примирает этот контраст. Плетнев подчеркивает в своей интерпретации изобретательный юмор композитора (близкий здесь к гайдновскому), изящную отточенность деталей. Для пианиста частное здесь становится важнее общего, но целостности цикла это не нарушает: благодаря техническому совершенству исполнения мы с неотрывным вниманием наслаждаемся kaleidoscopic яркостью сменяющихся друг друга мгновений.

ГЕРШВИН, РАВЕЛЬ. КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Екатерина МЕЧЕТИНА
Красноярский академический симфонический оркестр, дирижер — Владимир Ланде

Парадоксальная идея соединения в рамках одного релиза двух столь стилистически контрастных, на первый взгляд, концертов принадлежит Владимиру Ланде, дирижеру Красноярского академического симфонического оркестра; он пригласил и Екатерину Мечетину в качестве солистки (для нее этот релиз стал первым опытом записи с оркестром). Эстетические позиции двух композиторов представляются весьма различными, стоит напомнить и о несколько «снисходительном» отношении к Гершвину, по сей день бытующем в профессиональной среде. Тем не менее, стилистические параллели между двумя сочинениями очевидны: Равель в своем концерте изобретательно использует элементы джазовой техники и мелодики, Гершвин же, наоборот, стремится утвердить себя как «серьезного» композитора, не отказываясь



при этом от любимого джазового стиля. В конечном итоге оба сочинения представляют собой яркое соединение академической и популярной музыки, тем самым взаимно сближаясь. Можно вспомнить, что и созданы они примерно в одно время: Концерт Гершвина написан в 1925 году, а Раделя — в 1929–31 годах.

Запись этих двух концертов позволила Екатерине Мечетиной в полной мере раскрыть яркие стороны своего дарования: мощную, «силовую» виртуозность и яркую, насыщенную красочность интерпретации. В Раделе пианистка смело акцентировала джазовые детали, что придавало трактовке пикантный нерв; в широких аккордах концерта Гершвина неожиданно прорывался рахманиновский фактурный размах. Следует отметить при этом тембровый баланс и взаимопонимание между оркестром и солисткой, что является безусловной заслугой дирижера. Большой удачей в этом аспекте является Гершвин; в сочинении Раделя волевой музыкальный дар Мечетиной властно подчинял себе оркестр, который словно бы

отошел на второй план: не хватало выразительности в отдельных оркестровых соло.

БЕТХОВЕН. СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

№№ 6–8, ор. 30

*Владислав ПЕСИН, скрипка,
Юрий МАРТЫНОВ,
хаммерклавир.*

В отечественном музыкальном пространстве аутентичное исполнительство начало свое развитие сравнительно поздно. Не секрет, что в нашей стране и по сей день существует определенное предубеждение по отношению к этому направлению. В этих условиях появление релизов, записанных на исторических инструментах, — событие исключительной значимости для культурного поля.

Аутентичное направление в исполнительском искусстве нередко ассоциируется с музейной строгостью и отстраненной академичностью. В этом аспекте представленный альбом, записанный скрипачом Владиславом Песиним и пианистом Юрием Мартыновым, становится

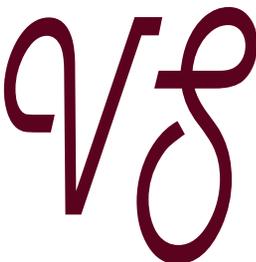
настоящим сюрпризом. Уже с первых нот слушателя завораживает ощущение подлинной свободы и сиюминутной импровизационности: музыкантам удается ярко воссоздать дух камерного музицирования как формы человеческого общения, свободного от условностей социальных различий. Таким образом, исполнители раскрывают специфику аутентичного исполнительства не только как суммы определенных технических приемов, но и (в более широком культурном контексте) как воссоздание определенной атмосферы, сопровождавшей домашние концерты. Излишне говорить об исключительном техническом мастерстве обоих музыкантов, их полном взаимопонимании в видении как общей концепции интерпретации, так и определенных деталей. Неожиданными здесь являются фрагменты с весьма свободным *rubato*, но звучат они убедительно, как элементы импровизационности, дающее ощущение свободы. ■

Александр КУЛИКОВ



НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ

INTERNATIONAL COMPETITION
FOR YOUNG PIANISTS

offline  **online**

Период пандемии стал «золотым веком» в истории дистанционных музыкальных проектов. Временное вето на живые выступления привело к бурному росту числа «бесконтактных» концертов и конкурсов. Конкуренция среди последних выросла многократно. Профессия артиста, как и спортсмена, относится к роду деятельности, где нет вторых дублей и прав на ошибку, где максимальный результат требуется строго к определенному времени. Но пандемия ликвидировала и эту очевидность: теперь артисты не ограничены в своих попытках выдать «на-гора» шикарное исполнение. Более того, удачная запись приносит значительно больше дивидендов, победно шествуя по густой поросли дистанционных конкурсов по всему миру. Тем не менее, в зарослях «конкурсного бурьяна» расцветают и полезные «растения», выделяющиеся уровнем профессиональных задач, интересной миссией и стройным концептом. Одним из таких проектов стал Первый международный конкурс юных пианистов «Новое поколение», прошедший в феврале 2022 года при поддержке Российского музыкального союза.



А. Яковлев, П. Левадный, Д. Подорожнова, Л. Марушич, Д. Гашпарович, С. Осипенко

Миссия конкурса состоит в том, чтобы на раннем этапе формирования юных музыкантов создать крепкую творческую связь между исполнителями и их сверстниками, пробуящими себя в композиции и музыкальной журналистике. Собственно, проект начался задолго до февраля. С 2019 года состоялись три Всероссийских конкурса юных композиторов и музыкальных журналистов, в ходе которых были выбраны сочинения, обязательные для исполнения на Международном конкурсе юных пианистов. Пандемические ограничения два года отодвигали следующий этап «Нового поколения», но в 2021 году организаторы решили во что бы то ни стало конкурс провести. Правда, без «подстраховки» не обошлось: прослушивания были заочными. Тем

не менее, открытая трансляция была назначена на определенное время, и жюри, участники, все желающие могли свободно к ней подключиться. Это была удачная попытка создания иллюзии выступления участников в реальном времени, которая позволила ощутить единство всех причастных и не дала дистанционному конкурсу погрузиться в туман кулуарности.

Программные требования — максимально лояльные: два-три разнохарактерных произведения, одно из которых — обязательное сочинение, выбранное оргкомитетом на композиторском этапе проекта. В каждой возрастной группе обязательные произведения были свои. Уровень конкурса, трансляция которого до сих пор доступна на сайте, был весьма достойным. Малое количество конкурсантов из Москвы компенсировали

многочисленные участники с юга России — Краснодар, Ростова-на-Дону, Адыгеи, Ставрополя и других регионов. Зарубежный фортепианный «десант» был представлен детьми из Франции, Бельгии, Македонии и даже Австралии.

К трансляции конкурсных выступлений подключились и юные авторы, создавшие обязательные произведения. Им выпала миссия присудить специальные призы за исполнение их собственных сочинений. Получилась уникальная ситуация, когда молодой композитор мог услышать свое произведение в виртуозном исполнении сверстников из разных регионов России и стран мира: удача, которая и взрослым авторам улыбается нечасто!

Однако конкурс пианистов ориентирован был все же не на композиторов, и участникам-исполнителям он был не менее интересен. Гран-при 50.000 рублей, возможность принять участие в концерте лауреатов в Баженовском зале Большого дворца Музея-заповедника «Царицыно» в Москве и получить профессиональную аудио- и видеозапись, а также выступить перед именитым и, главное, способным что-то предложить конкурсантам жюри — вот «манки» конкурса для исполнителей.

О жюри стоит сказать отдельно. В его составе не было признанных мэтров фортепианной педагогики, но были известные пианисты и, что важно, организаторы. **Даниэль Гашпарович** — хорватский пианист, профессор и директор одного из крупнейших в Восточной Европе концертных агентств Christoforium Art Company (кстати, среди артистов этого агентства — любимец российской публики Андрей Гутгин). Французский пианист, профессор консерваторий в Париже и Намюре **Жан-Батист Фонлюп**, являющийся артистическим директором нескольких фестивалей в Европе. Российскую



часть жюри представляли известный пианист, директор крупного конкурса-фестиваля в Санкт-Петербурге **Grand Piano in Palace Александр Яковлев**, пианистка, президент российского отделения Всемирной ассоциации преподавателей фортепиано **Светлана Мелентьева** и композитор, ответственный секретарь Союза композиторов России, научный секретарь Гильдии музыкального образования и Гильдии музыковедения Российского музыкального союза **Павел Левадный**.

В подтверждение тезиса об удачных записях: не всегда отражающих истинный уровень исполнителя, результаты дистанционного конкурса и впечатления от очного концерта лауреатов не всегда коррелировали между собой. Тем не менее, все участники были награждены дипломами и подарками. **Гран-при** конкурса (и тут в правильности выбора жюри сомнений нет) получила

студентка Ростовской консерватории **Дарья Подорожнова**, обучающаяся в классе профессора С. И. Осипенко. Она же получила приглашения на Международный конкурс-фестиваль **Grand Piano in Palace**, который пройдет этим летом в Армении, и на концертный тур в Хорватии в сезоне 2022–23.

Концертом лауреатов конкурс «Нового поколения» не закончился: для участников и гостей была организована экскурсионная программа. Их ждало знакомство с редкими музыкальными инструментами в Российском Национальном музее музыки, выступившем партнером проекта. А на следующий день в Доме русского зарубежья им. А. Солженицына состоялись экскурсия и мастер-классы членов жюри. Завершением конкурса для участников стал подарок от еще одного партнера: посещение смотровой площадки «Панорама» до недавнего времени самого

высокого небоскреба Европы — башни «Федерация» в Москва-сити.

Как утверждают организаторы, проект «Новое поколение» будет продолжен, и следующий конкурс юных пианистов состоится в очном формате в Петрозаводске весной-летом 2023 года. А благодаря Карельской филармонии, проявившей интерес к проекту, к сольному туру добавится еще один: выступление с симфоническим оркестром.

Журнал «PianoForum» будет следить за проектом «Новое поколение», а вся актуальная информация доступна на его сайте — www.ng-artist.ru ■

Александр ДАВЕЛЕВИЧ



**Ф
Е
Р
Б
Р
У
З
Ч
О
Ч
Н
О
И**

**Из литературного
наследия**

Перевод с немецкого и комментарии Б.Б. Бородина

ОБ ИГРЕ НАИЗУСТЬ

Берлин, май 1907 года

Высокопочтимый господин профессор!

Возвратившись после продолжительного отсутствия, с запозданием обнаружил Ваш интересный вопрос: «Должны ли артисты играть наизусть?»; и, следуя Вашей прямой просьбе («буду весьма признателен за любые отклики от артистов»), взял на себя смелость написать Вам.

Я — старый попиратель концертных подмостков — пришел к убеждению, что игра наизусть дает несоизмеримо большую свободу исполнения.

Для точности игры важно, чтобы глаза могли беспрепятственно смотреть — где это необходимо — на клавиатуру. Между прочим, зависимость от перелистывающего ноты сковывает, а часто и мешает.

Кроме того, в любом случае необходимо знать произведение на память, чтобы при исполнении преподнести его надлежащим образом.

Вдобавок — и любой продвинутый пианист подтвердит это — композиция определенной значимости скорее удерживается в памяти, чем в пальцах или в сознании. Исключения из этого правила очень редки; на данный момент я могу вспомнить лишь фугу из Сонаты ор. 106 Бетховена.

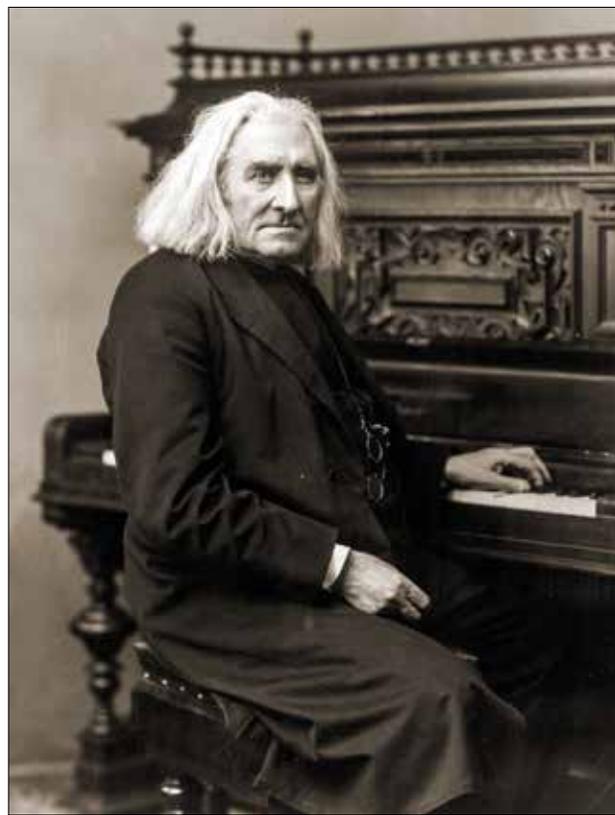
Впрочем, эстрадное волнение, которому в той или иной степени, реже или чаще подвержен каждый человек, влияет на надежность памяти. Но не память — на эстрадное волнение, как это считаете Вы. Когда охватывает страх сцены, голова затуманивается, память становится ненадежной; но если прибегнуть к помощи нот, то волнение тотчас проявится в другой форме: в недостаточной точности, неритмичности, темповой неустойчивости.

Вы сгуете, что есть артисты, которые « всю жизнь торгуют вразнос полудюжиной концертов », и косвенно приписываете это заучиванию наизусть. С другой стороны, г-н Р. Пюньо¹, которого Вы приводите в качестве хорошего примера исполнителя, играющего по нотам, имеет в своем репертуаре отнюдь не большее количество фортепианных концертов.

Если я позволю себе дать Вам объяснение, оно будет следующим:

Есть музыканты, которые постигают инструмент и музыкальную систему как единое целое, и исполнители, каждый раз овладевающие разрозненными пассажами и отдельными пьесами.

Для этих последних каждое произведение — это новая проблема, которую нужно кропотливо решать с самого



Ференц Лист

начала; они вынуждены для каждого замка изготавливать новые ключи.

Первые — это слесари, имеющие связку из нескольких отмычек и дубликатов ключей; они быстро обнаруживают и раскрывают секрет любого замка. Это относится как к технике и музыкальному содержанию, так и к памяти. Если, например, обладаешь ключом к пассажной технике Листа, к его модуляционной и гармонической системе, к его построению формы (где подъем? где кульминация?), к его способу выражения чувств, то нет никакой разницы, играешь ли три или тридцать его произведений. Полагаю, я доказал, что это не пустая фраза.

Сравнительно новая задача для памяти возникает, когда имеешь дело с композитором, нацией, эпохой, направлением, к которым еще не подобран универсальный ключ. Именно так произошло со мной, когда я впервые взялся за произведения Сезара Франка.

Итак, я прихожу к выводу: кому суждено выступать публично, тому память мешает столь же мало, как, например, и самая широкая аудитория. Для кого же игра наизусть является препятствием, тот и во всем остальном проявит нерешительность. Первый исполняет произведения [для публики], второй выбирает несколько

¹ Рауль Пюньо (Raoul Stéphane Pugno; 1852–1914) — известный французский пианист, игравший публично только по нотам.

пес, чтобы услышать себя самого. Таким образом, вопрос принимает совсем иной оборот, а именно: где же та отправная точка, начиная с которой возникает право артиста на публичные выступления?

КОММЕНТАРИИ Заметка является открытым письмом в журнал «Die Musik» по поводу опубликованной в этом издании статьи историка и музыковеда Вильгельма Альтмана (Wilhelm Altmann; 1862–1951) «Должны ли артисты играть наизусть?» (*Altmann W. Sollen die Künstler auswendig Spielen? // Die Musik. 1907. Erstes Märzheft Heft 11. [Bd. 22]. S. 284–285.*

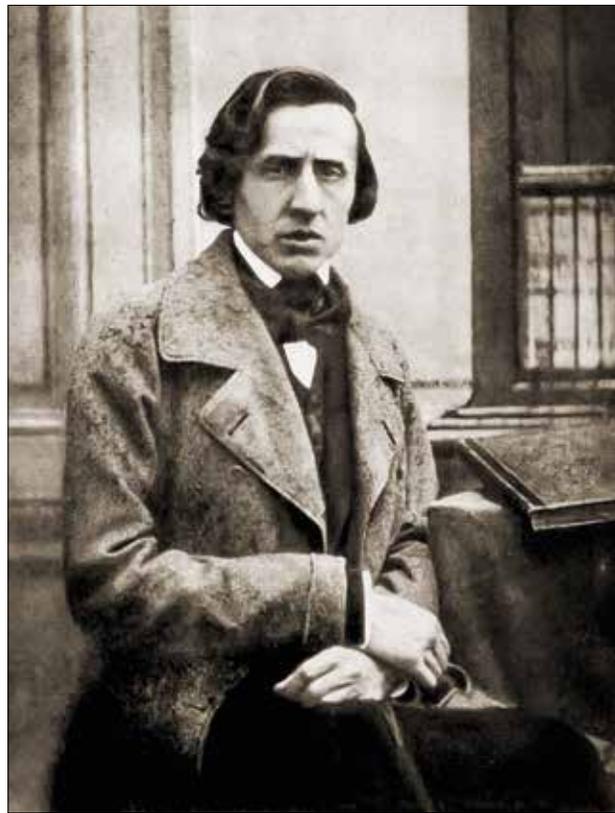
Основываясь на собственном практическом опыте, Бузони высказывает мнение по вопросу, который время от времени до сих пор дебатировался в среде музыкантов исполнителей, — о правомерности требования играть наизусть в публичных выступлениях. Его точка зрения весьма категорична — в исполнении на память он видит одно из важнейших условий профессиональной деятельности концертанта, обеспечивающих ему право на внимание публики. В 1922 году Бузони включил эту заметку в сборник «О единстве музыки». Перевод выполнен по изданию: *Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken.* Berlin: M. Hesse, 1922. S. 81–83.

ШОПЕН: КАКИМ ЕГО ВИЖУ

За мною следует молва, что среди всех композиторов я отдаю предпочтение Баху и Листу², но правда заключается в том, что мне ближе Моцарт и Бетховен. Непринужденность и чувство формы Моцарта созвучны той части моей крови, которая восходит к латинским истокам; в Бетховене же меня пленяют свобода его духа и склонность к психологизму. Это те два мастера, к которым я обращаюсь, желая восстановить силы. Иначе складываются мои отношения с Шопеном. Несмотря на то, что профессия пианиста неизменно побуждала к тесному контакту с ним, и, в целом, его творчество быстро и легко обозримо, мои познания о нем гораздо менее полны, чем о Листе или Бетховене. Он всегда манил и отталкивал меня. Моей преходящей любви к нему не хватало уважения, а моему восхищению недоставало любви. Причины этому сейчас становятся ясны: он не впечатляет меня ни как мастер, ни как мужчина. (Я намеренно говорю «как мужчина», а не «как человек», ибо чувствую в нем некую сексуальную неполноценность.)³

² Это мнение, в частности, высказывает критик и музыковед В. Ниман: «Бузони величайший исполнитель Баха и Листа» (см.: *Niemann W. Meister des Klaviers, die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit.* Berlin: Schuster & Loeffler, 1919. S. 24).

³ Статья известна в виде рукописи и отредактированного машинописного



Фридерик Шопен

Достойные люди не могут принимать его всерьез: рядом с Наполеоном или Гете он представлял бы слишком незначительную фигуру, тогда как Бетховен или даже радостный юноша Моцарт заслуживали бы большего почтения. То, что он не импонирует мне как мастер, связано с его слабой композиторской техникой. Он может меньше, чем кто-либо из композиторов подобного ранга, и в его произведениях нет почти ничего, что могло бы послужить хорошим образцом для ученика. В этом маленьком эгоисте нет человечности, и отсутствует Высший юмор. Свой, очевидно тягостный, процесс сочинения он преодолевает с трагической серьезностью. Однако он — оригинальная личность, редкий и единственный в своем роде характер, любопытный, «интересный случай», и этим определяется его положение и производимый им эффект. Удивительно его воздействие на женщин. Их зачастую непреодолимо

экземпляра, по всей вероятности, предназначавшегося к печати. Предложение, данное в скобках, вычеркнуто в машинописи. По-видимому, в окончательном варианте Бузони предполагал смягчить резкость своей оценки. Субъективной характеристике, данной Бузони Шопену, вполне правомерно противопоставить мнение Артура Рубинштейна, считавшего, что Шопен «был полноправным мужчиной: несмотря на всю деликатность и восприимчивость, на впечатление изнеженности, он обладал твердым характером, недюжинной силой и выносливостью» (*Рубинштейн А. О Шопене // Как исполнять Шопена.* М.: Классика — XXI, 2005. С. 143).

притягивает «неполнота»: в самом Шопене присутствует нечто женственное. (Например, лишь только он начинает говорить слишком серьезно, ему становится невыносимо скучно⁴.) Мы пойдем Шопена, если проанализируем его «половинчатость».

В его начинаниях присутствуют значительные моменты, но они сохраняются лишь в ограниченных пределах. Здесь я, прежде всего, имею в виду прелюдии. Чем продолжительней его произведения, тем они менее значимы. Я готов даже сказать, что у него бывают порой великие замыслы, но он не способен их воплотить. Он более поэт, чем композитор. Можно быть большим поэтом, не написав ни строчки. Композитор же призван создавать, организовывать форму, чего Шопен не в состоянии сделать. — Узрев «половинчатость» в масштабах, мы вновь встретимся с ней и в шопеновской драме. Смело выхватив меч и гневно вращая глазами, он восклицает: «Иду на Вы!» — но никто из противников не принимает вызова. Когда же после эдакой ажитации он с элегантностью превращается в даму, это переносится гораздо легче, нежели дальнейшая игра в суровую решимость. Примириет нас лишь то, что он почти всегда искренен. Он верит в свое благородное негодование и серьезность своих намерений.

(Разительный пример подобной «половинчатости» — Полонез фа-диез минор с мазуркой. Поэт расчехляет пушки для освобождения Польши, а в это время некто, слегка бледный и подавленный, грациозно танцует мазурку. Половинчатость пронизывает даже его стиль.)⁵

Помимо колебаний между мужским и женским, мы находим также мерцание между польским и итальянским, между грацией салона и школьной «премудростью», между буквальным следованием формам и условностям восприятия своего времени и порой гениальным бунтом против общепринятых норм. Но в чем «половинчатость» наиболее неприятна, где она способна раздражать, — так это его фортепианная фактура.

«Пианистична» она или нет? Хорошо ли она «звучит»? Исходит ли она из природы инструмента, сотворена ли пальцами или рождена музыкой Шопена? Первое я бы почти полностью отрицал. Что же касается второго и третьего, то со вздохом сожаления признаю, что пальцы зачастую встают на пути музыки, а музыка мешает пальцам. Об инструменте же Шопен знает немного. В противном случае, как же иначе он смог бы представить свои лучшие мелодические вдохновения в наихудшем фортепианном изложении?

Как же он смог до такой степени разделить правую и левую руки, чтобы постоянно можно было слышать

только одну или другую, но никогда обе как целое? Что знает Шопен о глубине и высоте? Высота для него — продолжение пассажа, глубина — усиление баса. (Сопоставим с Бетховеном — подлинно фортепианным композитором — и хотя бы с его вариациями из опуса 111!)⁶ Стоит только присмотреться к неуклюжим фигурациям левой руки, которые, во что бы то ни стало, сочетаются с мотивом правой и в трудноисполнимых последовательностях с упорством влачатся по всем тональностям из-за пагубного пристрастия к сухим гармоническим секвенциям. Во всех подобных случаях музыка словно препятствует пальцам, и это самое неприятное, что мне известно.

Каждое десятилетие несколько его произведений теряют свое значение. Дольше всего сможет продержаться лишь замечательная серия этюдов наряду с самыми творчески изобретательными из прелюдий. Концерты отвергаются моим чувством и разумом⁷. Услышав, как другие играют вальсы и мазурки, я никогда не чувствовал себя обязанным «изучать» их сам. Обе сонаты⁸ определенно являются несравненными образцами ушедшей эпохи. Это респектабельная попытка создать нечто серьезное и монументальное в эпоху салонного пианизма, полностью игнорируя бетховенские принципы формирования. Первая из них⁹ поэтически прекрасна. Вторая¹⁰ — обнаруживает указанные изъяны в большей степени, а также менее самобытна. Благородная мятежность ее финала всецело соответствует духу 1840-х годов. В первой части дан портрет бледного, слегка демонического, мечтательного и безукоризненно одетого юноши из романов Бальзака.

Как известно, сонаты стоят рядом с пользующимися всеобщим уважением четырьмя балладами. Все они повествуют одну и ту же историю, все являются закомуфлированными «вальсами» и наполнены «половинчатостью» всех упомянутых категорий. Они наполовину мужественны, наполовину драматичны и наполовину пианистичны. Но и здесь на нас воздействуют поэтические красоты, гениальные прозрения и индивидуальность Шопена.

«Но ноктюрны, ноктюрны! Вот где истинный Шопен — его альфа и омега!». Прежде всего, я спрашиваю: «Какие? Не та ли Ми-бемоль-мажорная пьеса¹¹, которую воскресным днем трубят на корнет-а-пистоне в общественном парке?».

⁶ Это предложение помещено автором в скобки в обоих источниках.

⁷ Тем не менее в 1898 году в Берлине Бузони исполнил Первый концерт.

⁸ Бузони в своем обзоре не учитывает раннюю Сонату c-moll, op. 4, недооценка которой была характерна для начала XX века.

⁹ Имеется в виду Соната b-moll, op. 35 — фактически Вторая соната.

¹⁰ Имеется в виду Соната h-moll, op. 58, — фактически Третья соната.

¹¹ Ноктюрн Es-dur, op. 9 № 2. Напомню характеристику этого сочинения, данную А.Г. Рубинштейном: «Второй из этих ноктюрнов, Es-dur, заигран до последней степени и переложен на все инструменты» (*Рубинштейн А.Г.* Лекции по истории фортепианной литературы. М.: Музыка, 1974. С. 76).

⁴ Это предложение вычеркнуто в машинописном экземпляре.

⁵ Абзац зачеркнут в машинописи. Имеется в виду Полонез фа-диез минор, op. 44.

Я думаю лишь о трех или четырех [ноктюрнах], напроць лишенных «половинчатости», и поэтому, признаюсь, представляющих для меня всего Шопена. Они занимают не более чем четверть часа музыки, но это четверть часа, которую невозможно забыть.

КОММЕНТАРИИ Эссе «Шопен: каким его вижу» («Chopin: Eine Ansicht über ihn») Бузони завершил 11 сентября 1908 года в Вероне, во время концертного тура по Италии. Двумя днями позже, уже из Милана в письме к жене он поделился с ней наблюдениями над итальянскими нравами и попутно сообщил: «Я думал и о других вещах, например, записал свои мысли о Шопене» (Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. S. 160). Публикация этих заметок задержалась более чем на столетие. Впервые они были напечатаны в качестве приложения к статье Эринн Э. Книт «Ферруччо Бузони и „половинчатость“ Фредерика Шопена» (*Knyt E. E. Ferruccio Busoni and the «Halfness» of Frederic Chopin // The Journal of Musicology. Vol. 34. No. 2. Spring 2017. P. 275–277*). Источниками явились автограф Бузони на листах нотной бумаги и машинопись с авторскими правками, содержащая незначительные разночтения с рукописью. Документы хранятся в Государственной библиотеке Берлина. Их факсимиле воспроизведено в упоминаемой статье. По мнению Э. Книт, многочисленные корректуры свидетельствуют, что работа предназначалась для печати, но исследовательнице не удалось обнаружить каких-либо подтверждений осуществления этого намерения. Эссе в ее публикации представлено тщательно выверенным немецким текстом — вплоть до указания поправок и допущенных автором орфографических ошибок — и дополнено переводом на английский язык. Предлагаемый русский перевод выполнен без детального указания различий между источниками — по отредактированной Э. Книт немецкой версии.

Интересно, что целый ряд характеристик, данных Бузони стилю и произведениям Шопена, близок точке зрения, которой придерживался Г. Гульд. Вот, например, слова Гульда по поводу формы: «Как только Шопен берется за что-нибудь крупное, например за сонату, одна часть которой длится порой до десяти минут, результаты получаются плачевные, потому что он не в состоянии добиться соответствия формы и содержания» (цит. по: *Монсенжон Б.* Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик. М.: Классика — XXI, 2003. С. 228–229]. Композиторскую технику и фактуру Шопена он также оценивал критически: «Мне всегда казалось, что среди фортепианных произведений большая часть написана зря: напрасно потраченное время. Сказанное касается, в частности, Шопена, Листа и Шумана. Большинство этих

композиторов не умели правильно писать для фортепиано. Нет, разумеется, они знали, где нужна педаль, как добиться драматических эффектов, широко разбрасывая звуки по всем регистрам рояля. Но композиторская техника как таковая у них слаба» [Там же. С. 128].

Впервые предлагаемый перевод был опубликован в моей статье: *Бородин Б. Б.* Эссе Ферруччо Бузони «Шопен: каким его вижу»: предварительные замечания, перевод и комментарии // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 1 (март 2022). В ней также рассматривается динамика изменения взглядов Бузони на творчество Шопена, краткая история его шопеновских интерпретаций и обзор бузониевских аудиозаписей произведений польского гения.

ОТКРЫТЫЙ ОТВЕТ

Берлин, январь 1909 года.

Высокоцитимый господин и друг!

Прежде чем я прочитал Вашу рецензию на мой первый вечер из произведений Листа, я по дороге — вместе с другими дополнениями к новому изданию моей «Эстетики»¹² — записал также нижеследующие суждения. Они являются, в известной степени, ответом на вашу критику:

«Чувство — это моральное дело чести — как и честность — качество, которое никто не смеет отрицать, — что справедливо как в жизни, так и в искусстве. Но если в жизни бесчувственность еще прощается в пользу более ярких черт характера, таких как храбрость и неуклонная справедливость, то в искусстве чувство становится высшим моральным качеством.

Чувство (в музыкальном искусстве) требует только двух спутников: вкуса и стиля. Теперь в жизни так же редко встретишь вкус, как и глубокое, теплое чувство, а что же касается стиля, то он принадлежит художественной сфере. Остается только представление о чувстве, которое можно описать как слезливость и напыщенность. И прежде всего, требуется его отчетливая различимость! Его необходимо подчеркнуть, чтобы все заметили, увидели и услышали. Оно проецируется на экран перед зрителями в большом увеличении, так, что назойливо и беспорядочно мельтешит перед глазами.

¹² Бузони имеет в виду свой трактат «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», вышедший в свет в 1907 году. Следующий большой фрагмент, данный в кавычках, предназначен для второго издания «Эскиза». Он отсутствует в первом издании трактата, и поэтому его нет и в выполненном по первому изданию русском переводе В. П. Коломийцева (*Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб.: Изд-во А. Дидерихс, 1912). Но этот текст имеется во втором, расширенном издании трактата, которое не переводилось на русский язык (см.: Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Zweite, erweiterte Ausgabe. Leipzig: Insel-Verlag, 1916. S. 27–28).

Под чувством обычно понимают: чувствительность, страдание и экзальтацию.

Чего только не содержит чудо-цветок — чувство! Сдержанность и заботливость, жертвенность, решительность, деловитость, терпеливость, великодушие, жизнерадостность и тот всемогущий разум, из которого, в сущности, и проистекает чувство.

Не иначе обстоит дело и в искусстве, отражающем жизнь, еще в большей степени в музыке, воссоздающей восприятие жизни; к этому, впрочем, как я уже отмечал, необходимо добавить вкус и стиль; стиль, отличающий искусство от жизни.

То, о чем хлопочет дилетант, посредственный художник, — это просто ощущения в мелочах, в деталях, на коротких расстояниях.

Профаны, полухудожники, публика (к сожалению, также и критика!) путают наличие чувства в Целом с недостаточной восприимчивостью художника, ибо они не в состоянии слышать отдельные большие построения, как части более крупного единства. Значит, чувство — это еще и экономия.

Поэтому я различаю: чувство как вкус, как стиль, как экономию. Все они являются неким целым, и каждое — третьей частью еще большего Целого. В них и над ними царит субъективная троица: темперамент, интеллект и инстинкт равновесия [всех компонентов].

Эти шестеро затевают хоровод с такой изощренной упорядоченностью сопряжения и переплетения, несения и перенесения, шагов вперед и низких поклонов, движения и неподвижности, искуснее которого невозможно представить»¹³.

Не подобает растрчивать чувство на незначительное и несущественное.

Что касается моего воспроизведения духа Листа, то естественно, что он сливается с моей собственной индивидуальностью, поскольку она у меня имеется. Все-таки мне посчастливилось, что высокоуважаемые ученики Листа (включая двух, которых вы упомянули¹⁴), зачастую с радостью признавали мои намерения соответствующими замыслу мастера.

Ваше суждение слишком ценно, чтобы я мог обойти его молчанием; поэтому мне показалось уместным адресовать Вам этот ответ как доказательство моего уважения. С чем и пребываю Вашим покорнейшим слугой
Ф. Б.

КОММЕНТАРИИ Эта заметка, в оригинале озаглавленная «Offene Entgegnung», представляет собой открытое

¹³ Здесь заканчивается фрагмент, вошедший во второе издание «Эскиза».

¹⁴ Бузони имеет в виду Артура Фридгейма и Эжена д'Альбера.

письмо в редакцию еженедельника «Signale für die musikalische Welt» («Сигналы для музыкального мира»). В 1909 году главным редактором этого издания был музыкальный критик, пианист, музыковед и педагог Август Шпанут (August Spanuth; 1857–1920). По-видимому, он является автором отклика на концерт Бузони из произведений Листа, в котором рецензентом высказывался упрек пианисту в недостатке чувства (весьма характерная реакция на интерпретации Бузони, который ненавидел сентиментальность и демонстративную эмоциональность). Слова Бузони о показном чувстве, которое «проецируется на экран перед зрителями в большом увеличении, так, что назойливо и беспорядочно мельтешит перед глазами» произнесены будто бы по поводу некоторых известных современных концертантов, своей весьма экспрессивной мимикой старательно демонстрирующих собственные музыкальные переживания.

Перевод выполнен по изданию: **Busoni F.** Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Berlin: M. Hesse, 1922. S. 99–102.

«СКОЛЬКО ЖЕ ЭТО МОЖЕТ ПРОДОЛЖАТЬСЯ?»

На берегу океана, декабрь 1910 года

Вчера мы бросили якорь на волшебном южном побережье Ирландии. Созерцание красоты вполне компенсировало потерю времени. Зов практической цели, стенающий в цивилизованном мире, звучал все отдаленнее, а тот другой тон — голос критика — умолкнул. В воздухе царили первозданная свежесть и покой. Чудилось что-то воскресное, но не связанное с календарем и церковной службой, а такое, что порой встречается только на крайнем севере или в тропиках.

Когда тихим утром дома я открываю любимую партитуру, соприкасаясь, например, с почти невесомой шелковой тканью второго финала из «Фигаро» Моцарта, то отдаю атмосфере праздника, и тяжесть становится неощутимой.

Музыка — самое мистическое из искусств. Ей приличествует торжественное и праздничное окружение. Доступ к ней обязан быть церемониальным и таинственным, как прием в масонскую ложу. С художественной точки зрения безнравственно, что каждый может свободно прийти, скажем, ко второй части Девятой симфонии с улицы, с поезда, из ресторана. Вот почему я люблю «Волшебную флейту», где мастерски сочетаются загадочность и театральность.

Приход в концертный зал должен предвещать нечто исключительное и постепенно уводить от обыденности

к самому сокровенному. Шаг за шагом посетителя следует препровождать в особенный мир.

Для этой цели необходимо уменьшить частоту, будничность музыкальных выступлений. Тогда каждое из них возрастало бы в цене, тщательно отбиралось и приготавливалось, по-другому ожидалось, всякий раз доставляло бы иное наслаждение.

Талантливым дебютантам не следовало бы мучить себя, жертвовать деньгами, терять остаток своего трудно поддерживаемого мужества перед пустым залом. Но они были бы обязаны продемонстрировать миру свои свежие и многообещающие дары перед избранной аудиторией: весенний праздник искусства, приветствие недавно распустившегося бутона, торжественное открытие юного таланта, тихая безмятежная церемония.

Опытным мастерам надлежит выступать редко и только тогда, когда они могут сообщить что-то важное и новое.

Открытию оперного театра подобает быть событием года; премьера сценического произведения должна вызывать у зрителей тот трепет, который мне — и многим со мной — знаком с детства, с момента перед поднятием первого занавеса. И нужно быть молчаливым, спокойным и собранным и не аплодировать и ничего не писать об этом на следующий день. Сколько всего разрушается сплетнями и рецензиями и как мало прибавляется!

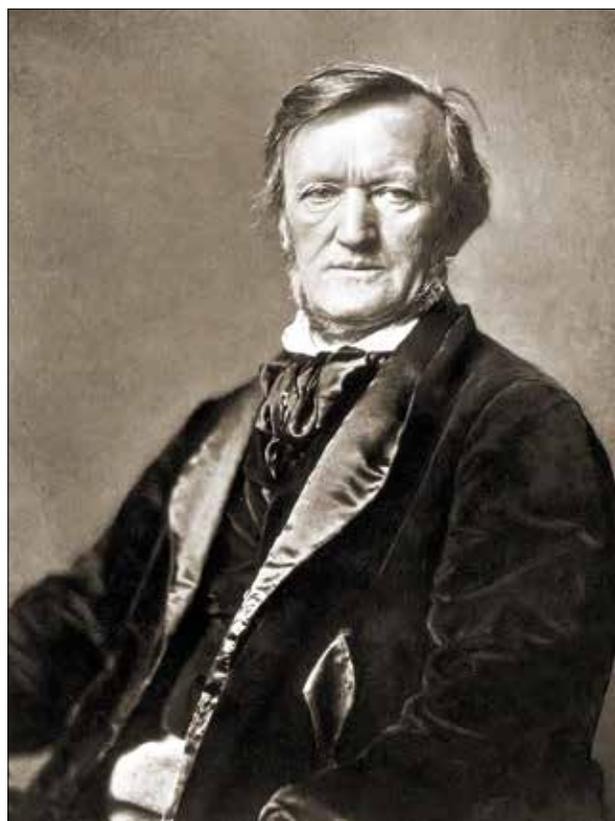
Сколько же это может продолжаться, чтобы нас водили по кругу какие-то избитые, шаблонные фразы, и мы читали бы «на днях», что «техническое умение противоположно душе», а «виртуозность — глубокому пониманию»? Разве Бах не был виртуозом контрапункта, Вагнер — виртуозом оркестра, Моцарт — виртуозом всех виртуозностей?

Как еще долго будут уважительно восприниматься «диссонанс — антитезой благозвучию», «обработка — искажением оригинальной композиции», «легкость — отрицанием глубины»? — Доколе будут «новатору отказывать в праве на изобретение» («новатор» подразумевает наличие «изобретения»), — новшества считать затянутыми, но мириться с длиннотами классиков; всерьез воспринимать шутку Бетховена и посмеиваться над деянием неизвестного, порицать подражателей и одновременно держать перед собой образец для подражания?

Сколько времени должно пройти, прежде чем мы научимся различать, что не все старое хорошо и не все новое плохо, и что пройдена еще только малая часть пути?

Поэтому не оглядывайтесь назад и не стойте на месте, ибо время не знает остановки, а жизнь конечна и непредсказуема. Разве не тащим мы на спине слишком много балласта, который мешает нам идти легко и быстро? Ведь достаточно обременительны даже самые необходимые и важные вещи.

И занимательные салонные игры вокруг творческих персон следует настоятельно ограничить. Тогда вся мелочность исчезнет сама собой. Знает ли кто-нибудь строителя восхитившего вас собора? Кому придет в голову спросить о нем? Наконец, не должна ли музыка перестать быть банальным украшением пошлых мероприятий, а именно — низменной услугой в харчевнях и постоянных дворах? Разве нельзя провести разграничительную черту между мелодиями, которым позволено звучать там, и теми, которые принадлежат только храму? Разве Валтасар не был наказан за то, что употреблял чаши из святая святых для своего пира? Если искусство непременно должно быть общедоступным (что для себя я отрицаю), то, все же, надо соблюдать дистанцию. Оно находится среди людей и в то же время отделено от них, как и подобает монарху. И прежде всего, пусть оно будет отделено от цели извлечения прибыли; к освобождению от нее нужно стремиться, если мы не хотим, чтобы следующее столетие вошло в историю как век без искусства. Утопии? Нет! Реальные осязаемые обстоятельства и стремление к некому Ренессансу, который — пропорционально хваленому прогрессу



Рихард Вагнер



Лайнер «Океаник»

человечества — должен засиять еще ярче, чем его предшественник, — как утро на южном побережье Ирландии, чистое и солнечное.

Только что прозвучал гудок парохода. Он предупреждает, что мы плывем в тумане.

КОММЕНТАРИЙ Размышления о сакральной природе искусства, об идеальном, с точки зрения Бузони, устройстве концертной и театральной жизни записаны Бузони 23 декабря 1910 года на борту трансатлантического лайнера «Океаник», бывшего на то время вторым по величине кораблем в мире, одним из символов технического прогресса. Бузони видел изнанку машинной цивилизации. Он критически относился к современным ему, во многом коммерческим, способам организации концертных выступлений, нарождающейся системе «эстрадных звезд», к поверхностным и, порой, неквалифицированным откликам прессы. В век концертной индустрии и экспансии рекламы, когда классические мелодии зачастую берутся в сопровождение назойливым зазывным слоганам, его мысли воспринимаются еще более утопично. Заметка предназначалась для еженедельника «Signale für die musikalische Welt» и впоследствии была включена Бузони в сборник «О единстве музыки». Перевод выполнен по изданию: **Busoni F.** Von der Einheit der Musik: von Drittelönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Berlin: M. Hesse, 1922. S. 154–158.

РУТИНА

Берлин, август 1911

Рутина высоко ценима и часто востребована; в музыкальном обиходе она является наипервейшим условием.

То, что рутина вообще связывается с понятием музыки, что она существует и, более того, считается достойным качеством, уже один этот заурядный факт свидетельствует как обстоят дела с представлениями о музыкальном искусстве, как узко очерчены его границы, как мы от него отвращены.

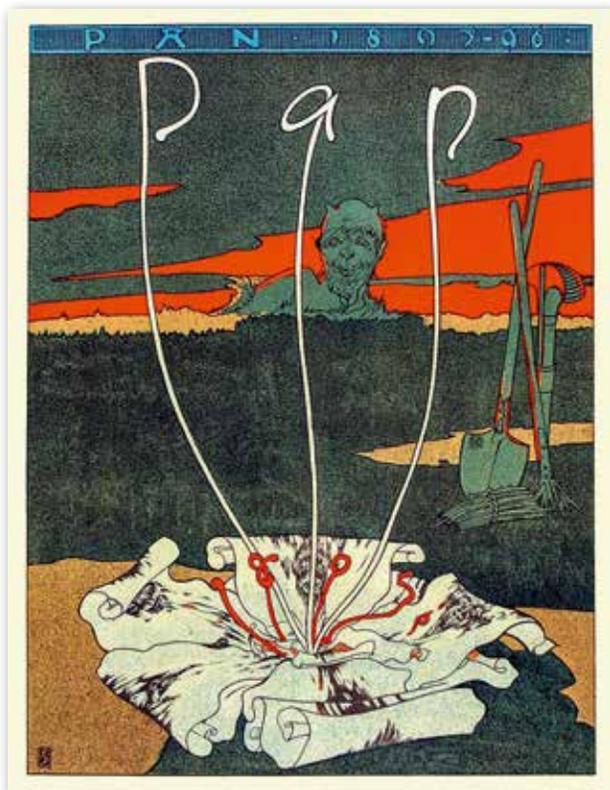
Ведь рутина — это не что иное, как усвоение нескольких ремесленных приемов и их одинаковое применение во всех представившихся случаях.

Следовательно, в музыке должно существовать поразительное количество сходных случаев!

Но теперь я так думаю, что в музыкальном искусстве каждая ситуация должна быть новым случаем, «исключением». В нем каждая проблема, однажды преодоленная, не нуждается в повторных поисках решения. Это некий театр сюрпризов, внезапных идей и кажущихся импровизаций, вздох из глубины человечества, что возвращается в те возвышенные сферы, из которых <искусство> явилось людям.

Как беспомощно войско «рутинеров» перед этими кроткими, но неодолимыми силами! Оно обратится в бегство и исчезнет.

Рутина превращает святилище в фабрику.



Журнал «ПАН»

Она разрушает все созидательное. Все-таки творить — означает формировать из ничего! Но рутина — это цех на миллион экземпляров, «поэзия по приказу». Она существует, потому что служит широкой публике; процветает в театре, в оркестре, у виртуозов и в «школах искусств», словом в тех учреждениях, которые устроены преимущественно для содержания учителей. Возникает искушение воскликнуть: «Остерегайтесь рутины! Пусть все будет началом, как будто начала никогда не было! Не знать ничего, но мыслить и чувствовать и, благодаря этому, смочь!»

«На мою беду, у меня нет никакой рутины», — писал Вагнер Листу, когда у него плохо продвигалась партитура «Тристана».

Этим Вагнер обманывает себя и надевает защитную маску перед другими. Очевидно, что он обладал весьма обширным запасом рутины, и его композиторская техника давала сбой, когда возникало препятствие, которое можно было преодолеть лишь с помощью вдохновения.

Если бы Вагнер никогда не знал рутины, он признался бы в этом безо всякой горечи. Его умная фраза, по сути, выражает пренебрежение художника ко всему рутинному: Вагнер тем самым отрицает качество, которое сам мало ценит, и не склонен давать другим повод ожидать от него такового. Он изрекает себе похвалу

с миной иронического отчаяния. По правде говоря, он недоволен приостановкой своей работы, но весьма утешен сознанием, что его талант выше дешевой рутины. И с оттенком смирения он сожалеет, что совершенно обделен ремесленной сноровкой.

Эта фраза — шедевр самообороны, и звучит для нас назиданием: «Остерегайтесь рутины!»

КОММЕНТАРИИ Статья предназначалась для художественного журнала «Пан», выходящего в Берлине два раза в месяц с 1910 по 1915 год. Она отражает эвристическую направленность эстетики Бузони, считавшего постоянным обновление залогом жизненности искусства. Он писал: «Дух художественного произведения, сила чувства и то человеческое, что зложено в этом произведении, — вот три элемента, во все переменчивые времена сохраняющие свою неизменную ценность; воспринявшая же их форма, а также примененные ими средства выражения и отразившийся на них вкус данной эпохи, — все это преходящее и быстро стареет» (**Бузони Ф.** Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. В. Колосийцева. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. С. 5). Перевод выполнен по: **Busoni F.** Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Berlin: M. Hesse, 1922. S. 167–169. ■



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



КЛАВИРТИН

PIANOS

ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Grottrian Steinweg,
W.Hoffmann, Ritter, Brodmann, Ritmuller, Николай Рубинштейн, Михаил Глинка

IPCHAIN

ipchain.ru



Сетевая инфраструктура доверия для сферы интеллектуальной собственности

Инфраструктурное решение для учета, управления
и защиты прав на результаты интеллектуальной деятельности

