



## Сергей ОСИПЕНКО:

Я приверженец «формулы землекопа» —  
рыть тоннель необходимо с двух концов,  
тогда мы с учеником «встретимся»

12+



**Ежеквартальный журнал. 2022 год**

Все о мире фортепиано

**РiаноФoрyм**

[www.pianoforum.ru](http://www.pianoforum.ru)

**РiаноФoрyм**



№ 2 (54), 2023  
Ежеквартальный журнал:  
все о мире фортепиано

# Рiанофорум



Н. Богданов-Бельский. «Дети за пианино» (1918)

## ИЗДАТЕЛЬ



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД  
КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ  
«ПЕТР ВЕЛИКИЙ»



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ  
ФОНД  
КУЛЬТУРЫ

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

Главный редактор  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор  
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и верстка  
Александр АРЬКОВ

Фото на обложке  
Ольга ВОЗЛЮБЛЕННАЯ  
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.

## ЭССЕ

4



**Космизм и новая исполнительская поэтика**

## 19



**Форма звука и форма композиции**

## СОБЫТИЕ

30



**Страна Чайковского: герои #ТСН17**

## ОБРАЗОВАНИЕ

74



**Центр «Сириус»:**  
фестивали, мастер-классы, конкурсы

## ФЕСТИВАЛЬ

52



**Spectrum Duo Fest:**  
многоликий мир фортепианного дуэта

## ПОРТРЕТ

58



**Бенджамин Гросвенор:**  
секреты интерпретаций



# СОДЕРЖАНИЕ

## ПЕРСОНА

40



**Константин Хачикян:**  
«Исполнитель всегда  
музыцирует вместе  
с публикой»

69



**Дмитрий Карпов:**  
«Концерт — это  
непрерывное действие  
с выстроенной линией  
развития»

## КОНЦЕРТ

50



**Наталья Труль:** букет  
фантазий

62



**Телониус Монк:** джазовый  
уникум

## СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

82



**Музыкально-критические  
статьи Леонида  
Максимова:** свежесть пера  
и откровенность

Человек и космос. Тема извечная, но в наши дни — сфера практического, едва ли не «тактильного» освоения. Искусство и космос — тема пристальной разработки уже во времена новые. Космопространственное мироощущение человека, инверсированное в материю и семантические поля искусства, — знак XXI века. Читателю «РiаноФорум» предлагаются два очерка профессоров В. Чинаева и В. Задерацкого, два совершенно разных подхода к проблеме, познание которой, в сущности, растворяется в бесконечности.

# ПЕР АСТЕРА АД АСТРА

*Очерк первый.  
Космизм и новая исполнительская поэтика.*

*«Новое музыкальное сознание вырабатывает новый тип исполнителя».*  
Борис Асафьев (1926)



## I. В ПРЕДДВЕРИЯХ КОСМИЗМА

Хотя авторство известного изречения «Через тернии к звёздам» приписывают древнеримскому философу Луцию Сенеке, его смысл сохраняет свою актуальность и в нашу эпоху, когда космическая звездность становится многомерным символом.

Артур Шопенгауэр в трактате «Мир как воля и представление» (1836) писал: «Издrevле говорили о человеке как о микрокосме. Я перевернул это положение и выяснил, что мир — это **макроантропос**. Очевидно, что правильное объяснять себе мир из человека, нежели человека из мира». Так мог мыслить человек романтического XIX века, когда мир воспринимался сквозь личностную доминанту. Однако Фридрих Ницше в своем позднем сборнике эссе «Человеческое, слишком человеческое» (1878) подвергает жесткому скепсису как веру в романтическое вдохновение личности, так и саму концепцию романтического художника.

Ницше предвосхитил поворот социального сознания к объективности, к внеличному толкованию реальности с ее точными физическими законами, пребывающими за пределами индивидуального «я», по ту сторону субъективности и чувства. В начале XX века среди концепций нового мировосприятия главенствуют идеологии итальянского футуризма, немецкой «Die neue Sachlichkeit» («новая вещественность»), французской «Nouvelle objectivité» («новая объективность») — первые, но не единственные знаки кардинального отрицания уходящего в прошлое и фактически уже угасшего романтического миропорядка.

В России такой альтернативой была идея космизма. Концепция биосферы Владимира Вернадского и его представления о великой планетарной силе воздействия на всех нас,

мечтательные утопии Константина Циолковского о полетах в космос и рядом — супрематизм Казимира Малевича, абстрактные полотна Василия Кандинского, поздние опусы Александра Скрябина. Именно они совершали прорыв к новым измерениям выразительности.

## II. ОТРЫВ ОТ ШАРА ЗЕМЛИ. АСТРАЛЬНЫЕ ПУСТЫНИ

В 1915 году в Петрограде состоялась «Последняя кубофутуристическая выставка картин “0,10”», на которой были представлены супрематические полотна Малевича. Как писал автор «Черного квадрата», «новая моя живопись не принадлежит Земле исключительно. В человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара Земли». Желание преодолеть психологическую оболочку «я», «смотреть на себя, как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа» (Велимир Хлебников) продолжается в воле к освобождению искусства от «ненужного груза предметности» (Малевич). Такое освобождение главный идеолог супрематизма непосредственно связывает с «превосходством чистой чувствительности в искусстве».

Характерно, что в последних фортепианных опусах Скрябина также присутствуют предчувствия «отрыва от шара Земли». Любопытен авторский комментарий к Прелюдии ор. 74 № 2, которую Скрябин сравнивает с пустыней: «Это, конечно, не пустыня физическая, а астральная пустыня... Это — высшая примитивность, белое звучание». Скрябин призывает к отрешенному сосредоточению, чтобы «вкусить молчания мысли. Сделаться таким пустым, пустым, как будто еще ничего не сотворено». «Белое звучание» тождественно для него такому «молчанию мысли». Именно образ «астральной



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

пустыни» обретает статус аллегории духовности, раскрепощенной от пут «земных тяготений». Заметим, что почти в это же время Кандинский размышляет о цветовой гамме своих ранних абстрактных полотен, где доминирует белый цвет: «Белое есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас. Великое молчание идет оттуда, молчание такой величины, которое для нас абсолютно. Это молчание не мертво, но полно возможностей. Белое звучит подобно молчанию».

«Пустынная» бездвижность времени, тембровая обесцвеченность дальних зовов, застывающих в пустотах космического вакуума, предстают и в других последних опусах Скрябина: Седьмая, Девятая, Десятая сонаты, поэмы «Маска» и «Странность» (ор. 63), «К пламени» (ор. 72), «Мрачное пламя» (ор. 73 № 2)...

Скрябин «космизма» — это воля к интеллектуальному сосредоточению, к созерцанию абстрактной красоты. Из дальних призывков и зовов астральных пустынь творятся новые имена «расчеловеченной» духовности. В его сочинениях 1911–1914 годов уже предreshены отказ



от «психологизмов» романтического прошлого и воспарение в высоты внеперсонального запределья. Отсюда и принципиально иная концепция музыкального времени; здесь уже преодолена его повествовательная линейность — время может быть мигом, россыпью миггов, может застыть или превратиться в сферическое пространство. Помимо звуковысотности, темпо-ритма музыка обретает *пространственное измерение* — вступает в свои права новая, доселе немзыкальная категория.

Мы словно погружены в состояния мгновений, выросших в вечность; тембральные пространства заполняются объемными звучаниями, политональными отзвуками, далекими смутными перезвонами... В красоте транса, когда время отсутствует, статичные звуковые картины

становятся символом астральных пустынь. В искусство приходит новая художественная парадигма, свободная от предметной однозначности дольного мира.

Скрябин предвидел, каким-то гениальным чутьем уловил начертания, по которым устремится сознание скорого будущего. Надо было обладать даром творческого интуиции, чтобы предвосхитить многое из того, что станет определять космистскую парадигму русского музыкального авангарда Первой волны. Наверное, именно в последних сочинениях гения русского космизма надо искать точки отсчета того величайшего воздействия Скрябина, которое отражалось в фортепианном искусстве плеяды композиторов — младших современников и последователей Скрябина.

Концепция звуковой пространственности определяет тонус атональных сочинений 1913–15 годов Артура Лурье («Четыре поэмы», «Синтезы» и особенно «Формы в воздухе»). Уже в самом нотном тексте «Форм в воздухе» решительно нарушена традиционная логика нотописы. Разрозненные, не связанные между собой фрагменты действительно напоминают отвлеченно-абстрактные «формы», парящие в космическом вакууме. Резко контрастная шкала динамики, отсутствие привычных обозначений темпов, тактовых черт и размера длительностей еще более подчеркивают отвлеченность звуковых конструкций от какой бы то ни было нарративности, либо линейного континуума.

Отказ от традиционных принципов композиции характерен и для





Выставка «0,10». 1915

Николая Обухова. В его фортепианных пьесах 1915–16 годов (например, «Астралы говорят», «Грозные отблески») идея космизма становится сонорным абсолютom. Его «имматериальная музыка» (Б. Шлёцер) удивляет своей отрешенной бездвижностью, своей проскрябинской «астральной» атмосферой, созданной рассредоточенными в пространстве, хрупкими и прозрачными звучаниями. И характерно: музыку Обухова критики сравнивали с супрематическими полотнами, представленными на упомянутой выставке «0,10».

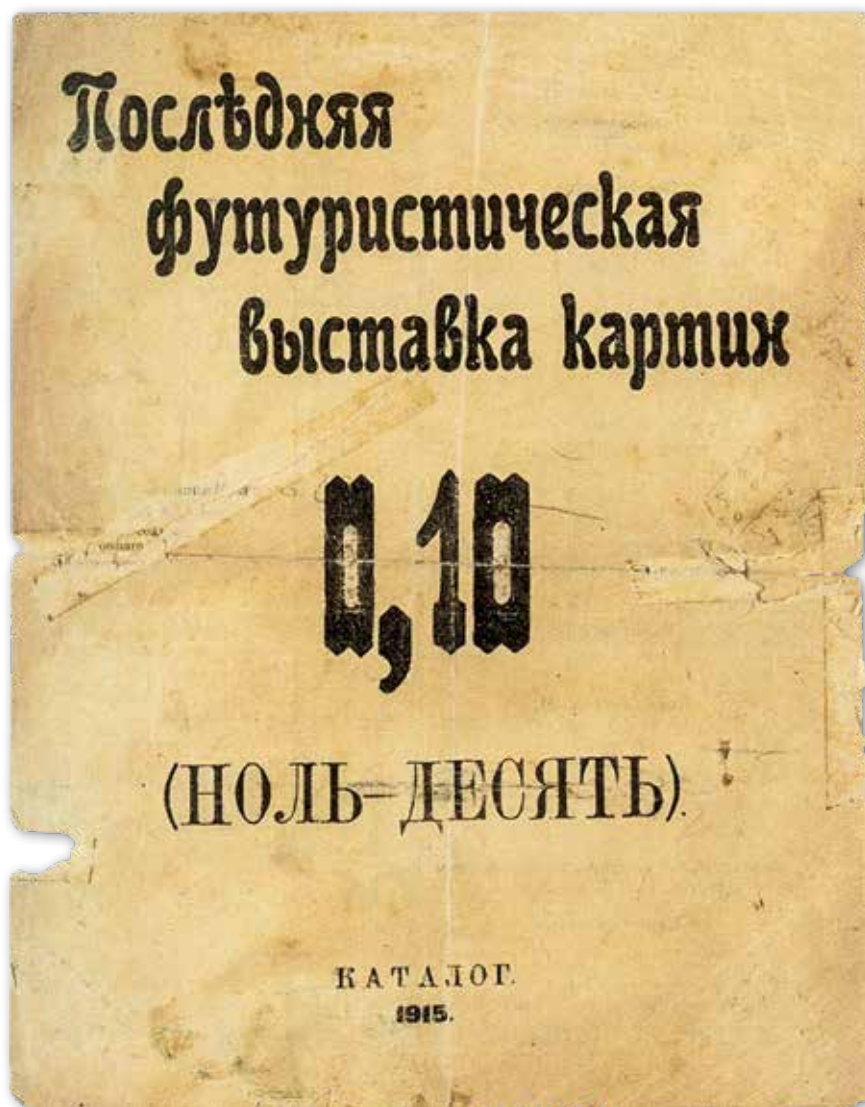
В фортепианных сочинениях Николая Рославца 1915–22 годов временная процессуальность также всё более вытесняется эффектом абстрактно-музыкальной пространственности, или — как сказал бы Малевич — «статизмом» аккордовых

вертикалей, «брошенных в пространство». Уподобленные парящим в космической синеве гирляндам, звуковые структуры Рославца действительно ассоциируются с тихими, внезапно озаряемыми космическими сполохами, какими мы их слышим в поздних опусах Скрябина, какими они изображены на полотнах Малевича или Кандинского. Рославец увлечен поиском оригинальной, свободной от эмоционально-чувственных подоплек композиторской техники, которая имела целью, словами композитора, «выражение моего внутреннего «я», грезившего о новых, несслыханных еще звуковых мирах».

Сонорные эффекты сочинений Обухова, Рославца, Лурье уже ничем не напоминают о пафосе былой чувственности. Разреженная,

гармонически терпкая, балансирующая на гранях то уплотненной, то невесомой звуковой материи, сонорность их сочинений вызывает в памяти беспредметные композиции их современников.

Фортепианное искусство адептов Скрябина предполагает свою, исключительно оригинальную исполнительскую концепцию. Обретают значимость иные точки отсчета, иной лексикон выразительных средств, а говоря шире — иная концепция фортепиано, его звуковой природы в целом. Эффекты длящейся тишины, сонорной пространственности, отстраненных парений в высях более не подчинены законам психологически-витального комфорта; русские космисты жертвуют очевидной прямизной «жизненного переживания», устремляясь к абстрактным,



пусть и субъективно понимаемым законам космической тектоники. Максимальная отстраненность, эмоциональный покой бесконфликтности, чувство незнакомой выси — здесь знаки нового мироощущения, в котором художник свободен от слишком привычных психологических мотиваций. Личное, преодолевшее оболочку «я», выходит в иные измерения, в *надличное*.

Отказ от «я», полет в высотах внеперсональных далей — это есть не что иное, как преддверие путей к космизму зрелого XX века.

### III. УНИВЕРСУМ: ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ, ВЕРТИКАЛЬ, МОМЕНТАЛЬНОСТИ МГНОВЕНИЙ, ЭХО ДО ЗВУКА.

Из диалога Карлхайнца Штокхаузена и пианиста Алоиза Контарски, премьерного исполнителя многих его сочинений: «— Вы никогда не представляли себе ритмы универсума? Вы никогда не летали среди звезд? Вы никогда не чувствовали ротацию планет, по крайней мере

нашей или других планет солнечной системы? Что вы думаете о созвездиях? — Самое лучшее. — Прекрасно. Вот вам простейшее пояснение: подумайте о музыке Веберна, о ее интервальных созвездиях и скажите себе, что в данный момент вы думаете о Кассиопее или о Большой Медведице».

В штокхаузеновской ассоциации исполнительского процесса с медитацией о космических светилах сосредоточен важный для нас смысл. Чтобы прояснить его, обратимся к концепции французского философа Гастона Башляра.

В 1939 году Башляр пишет статью с симптоматичным названием «Мгновение поэтическое». Анализируя поэзию Малларме, Башляр говорит о своеобразном феномене «вертикального времени». Согласно этой концепции, «вертикальное время» состоит из кратчайших и статичных мгновений, становясь в поэтическом сочинении «воплощением самой одновременности, когда даже разорваннейшее бытие обретает цельность». Эта цельность соткана из «бесчисленных одновременностей». Проводя черту между бытием реальным и художественным, Башляр видит главное отличие одного от другого в том, что «житейская» линейность «благоустраивает жизнь текущую, скользкую, непрерывную»; вертикаль же представляет собой «остановленное мгновение», в котором свойственные действительности превратности и противоречия — антитезы — ужались до амбивалентности. Говоря о Малларме, Башляр замечает, что поэт «расправляется с горизонтальным временем, инвертируя синтаксис, останавливая или смещая последствия поэтического мгновения». По сути, речь здесь идет не о линейном времени, а о времени-пространстве, которое не считается с реальным — одномерным — временем жизненного потока. Это





Ольга Розанова, Ксения Богуславская, Казимир Малевич во время выставки, 1915

и есть то «поэтическое время», которое умеет порождать «эхо до звука и отречение вместе с признанием».

Афоризм Башляра о поэтическом времени мог бы быть адресован и Вариациям ор. 27 Антона Веберна.

Пуантилистическая прозрачность ткани здесь соткана из разрозненных тембров, вспыхивающих и мгновенно угасающих интонаций. Разобщенные точки, словно звезды, мерцающие в беспредельях ночного неба, собираются в пунктирно обозначенные структуры-кристаллы. Моментальность переходов от одной структуры к другой, из одного состояния в другое как бы уравнивает эти состояния, делает их — как в случае с поэзией Малларме — амбивалентными. Впрочем, краткость этих переходов у Веберна столь минимальна, что позволяет характеризовать появляющиеся и тут же исчезающие

элементы звуковой ткани именно как мгновения, «обесценивающие одновременно и прошлое и будущее».

Понятно, что в таком случае и сам процесс исполнения уподобляется парению в статичном пространстве: исполнитель теперь не стремится быть проводником каких-либо чувственно-психологических смыслов — его воля пробуждена к иным измерениям, его слух устремлен к звучащей объемности, образованной из кратких полифонов, полисо-звучий. Система исполнительских выразительных средств тут устремлена к чистому формотворчеству, где целостные структуры выстраиваются из множества «здесь и теперь» — из моментальностей, будто распыленных в космической бездне. Мозаичные инструментальные тембры, ломкая артикуляционная, беспричинные динамические

и ритмические мерцания подчинены ценности момента, бесчисленных моментов, мерцающих в пространственной статике целого — в вертикалях чистой поэзии.

Очевидно, что исполнение Вариаций ор. 27 Веберна требует от пианиста мгновенной и гибкой реактивности. Причем такая реактивность уже далека от традиционных стремительных *crescendo*, *diminuendo* или *subito piano* (как, скажем, в пьесах Шумана); в Вариациях нет ничего, что можно было бы вывести на второй план или разукрупнить, а исполнительская спонтанность, эмоциональная вспыльчивость здесь оказались бы и рудиментарными, и убийственными. В том-то и дело, что реактивность здесь **бесконфликтна**, и именно владение вертикальным временем дает исполнителю возможность раскрыть



отстраненную красоту равенства от-  
решения и признания.

#### IV. ЗВЕЗДОЛИКАЯ БЕЗДНА: СПОЛОХИ, МЕРЦАНИЯ, ТИШИНА, МОЛЧАНИЕ

Еще в 1907 году Ферруччо Бузони писал: «Что в нашем музыкальном искусстве более всего приближается к его первоначальной сущности, — это паузы и ферматы. Большие художники — исполнители, импровизаторы — исполняют эти средства выражения. Напряженная тишина между двумя фразами, сама становясь музыкой в таком окружении, дает нам предчувствовать нечто большее, чем может дать определенный, а потому и менее эластичный звук». Пожалуй, впервые в европейской теоретической мысли идея о тишине, становящейся музыкой, высказана с такой определенностью.

Действительно, росчерки хрупких, кратчайших интонаций у Скрябина, Обухова или Рославца воспринимаются не столько как звучания, сколько как продленная в звуке тишина, — вот те, воплощенные в раннем XX веке, предчувствия, о которых говорил Бузони и которые нашли свое идеальное претворение в творчестве Антона Веберна.

Когда Пьер Булез говорит об «одном из самых скандальных моментов» творчества Веберна, подразумеваемая тут именно категория тишины, он разъясняет: «Есть истина, которую необычайно трудно привести к очевидности, что музыка — не только и не столько искусство звуков, но, скорее, контрапункт звука и тишины. Единственная, но уникальная новация Веберна в области ритма — слияние звука и тишины в их точной организации для достижения предельной слуховой активности».

К середине XX века идея тишины находит себя в разных творческих концепциях и композиторских

техниках от жестко структурированной сериальности до алеаторики, или (как Булез называл алеаторный принцип композиции) «музыки свободно-го измерения». В сочинениях пост-веберновского периода поэтика пауз, фермат приобретает характер устойчивого лейтмотива.

Выдерживать длительные паузы между сонорными блоками советуют своим исполнителям Карлхайнц Штокхаузен; в структуре многих его фортепианных пьес тишина становится важнейшим элементом выдержанных на ферматах, медленно угасающий гул открытых демпферов полностью вытесняется молчанием. Так, в *Klavierstück X* тишина не-звучащего занимает едва ли не половину нотного текста. В авторском комментарии к ранним фортепианным пьесам Штокхаузен специально подчеркивает, что в них «введена различными композиционными приемами тишина. Чтобы приблизиться к этой музыке, особенно важно обратить внимание на то, как скомпонованы паузы, как в ней ощущается различная длительность и тишина, равно как и громкое или тихое звучание, плотные или облегченные звуковые группы, которые слышны до и после паузы. Ведь это мы еще не освоили в предшествующем искусстве — замолчать в определенный момент и в тишине, внезапно или постепенно наступающей, так же переживать полноту многообразия, как в звуках. Кто это ощущает или хотя бы уже догадывается об этом, тот переживает эту музыку глубже, чем ему кажется».

Кажется, что концепция Теодора В. Адорно не имеет отношения к нашей теме. Однако это не шаг в сторону, а скорее необходимый окольный путь, ведущий нас к цели.

Определяя композиционные принципы додекафонно-сериального опуса, Адорно называет среди других «исчезновение посредничества».

По его логике, такие атрибуты дискурсивности, как причинно-следственная связность музыкального развития или его эмоционально-драматургическая обусловленность, уже не актуальны, а разомкнутость былой связности выражена в отклизе от тональных, гармонических, мелодических соотношений. Музыкальный процесс, свободный от элементов посредничества, утрачивает временную динамику и превращается в статику чередующихся состояний. Ведь если (словами Адорно) «элементы музыкального повествования взяты без связи, один после другого», то линейное, «повествовательное» время как бы нивелируется — все музыкальные элементы «застыли».

В сочинениях Веберна, Штокхаузена, Булеза характернейшая контрастность звуковой ткани достигается благодаря редуцированию связующих элементов музыкального синтаксиса (такими элементами могли бы быть, к примеру, линии постепенных динамических нарастаний или спадов, либо связующие звуки, придающие мелодической линии гибкую округлость).

При редуцировании подобных музыкально-смысловых связей привычная логика процессуального развития уже никак не может проявить себя. Однако «бессвязность» повествования может восприниматься и в иных измерениях — не линейных, психологически мотивированных, а именно пространственных, и тогда смысловые алогизмы уже не являются таковыми, поскольку они подчинены иной логике — логике поэтического воображаемого пространства звездодоликого космоса.

Обратим внимание: Штокхаузен сравнивает слушательское восприятие сериальных звуковых структур с созерцанием осколка метеорита, который рассматривается совсем близко: мы видим изломанные линии, выпуклости, выбоины, но тем не менее



мы ощущаем космический камень как единое целое. Эти «застывшие» звуковые структуры, эти «пространственные отпечатки», действительно, ассоциативно очень близки к тому, что мы слышим в сочинениях Антона Веберна и его последователей.

Но для исполнителя Вариаций ор. 27 Веберна, сонат Булеза или фортепианных пьес Штокхаузена подобные образные ассоциации пока не проясняют сути дела.

Что же становится исполнительским ориентиром там, где традиционные средства психологической, образно-эмоциональной связности больше не действуют?

Вслушаемся в слова Веберна: «Все имеет более глубокую взаимосвязь. Будущему суждено вскрыть те более тесные закономерные связи, которые уже реализованы в сочинениях сегодняшнего дня». Мысль Веберна о глубокой взаимосвязи позволяет вплотную подойти к исполнительской категории тишины.

Именно исполнителю отдана инициатива выявить взаимосвязь, о которой говорит Веберн. Чуткости исполнительского слуха здесь доверено выстраивание звуковых пространственных архитектур, «парящих над пропастью тишины» (Булез). Но в условиях произведения, где активнейшим элементом формостроения и выразительности является не только звук, но и полость молчащей пустоты, обращение исполнительского внимания только лишь к звучащим элементам ткани оказывается недостаточным. Тут вступает в свои права тишина: теперь *она* становится своеобразным мостом между разобщенными тонами-атомами, ведь паузы как бы вытеснили связующие элементы музыкальной речи, а точнее — тишина возмещает те образовавшиеся смысловые «пустоты», где некогда (вспомним хотя бы Листа или Брамса) пульсировала экспрессия «жизненности». Теперь именно из тишины возникают звучащие

мгновения, именно тишина позволяет сконцентрировать внимание на самоценной красоте «бесчисленных одновременностей». Если тишина выступает здесь в роли константы, она в сознании исполнителя уже не может быть просто инертной паузой. Для исполнителя тишина, даже если она окружена яркими сонорными сполохами, даже если она совсем краткая, — это пребывание в созерцательной статике, словно молчание и не прерывалось, неизменно доминируя над разрозненными мгновениями музыкально-звучащего. Смысловая актуализация не-звучащего здесь очевидна, ведь перед исполнителем открывается целый спектр возможностей, не востребованных предшествующим музыкальным опытом. Тишина (уже не пауза, а именно тишина, *silence*) становится не просто возможным, но абсолютно необходимым выразительным средством и одновременно формостроительным компонентом.

Именно от исполнителя зависит, насколько будут одухотворены эти пустоты беззвучия, насколько тишина будет наделена определенной смысловой логикой, насколько она станет многозначительной. Красота звучащей и не-звучащей архитектоники зависит здесь от того, насколько чутко музыкант сумеет «инвертировать синтаксис» и создать новые «синтаксические связи» между краткими звуковыми бликами, ритмичными пульсациями, контрастными тембрами, острыми столкновениями динамики...

В Третьей фортепианной сонате, написанной Булезом под впечатлением от сочинения Малларме «Бросок игральных костей», центральная часть «Constellation — Miroir» («Созвездие — Зеркало») погружает слушателя в экстенсивную среду планетарных взрывов, космических вспышек и угасаний. Причем вне каких-либо сонорных противоречий. Покой и апатетичность — вот

те основания булезовского космоса, в чьих далях и высях мерцают, словно отражаясь друг в друге, созвездия.

Два полюса исполнительского процесса — действие и созерцание — находятся в непрерывных взаимосочетаниях и переходах одного в другое. Мгновенная реактивность в воплощении тембровых, динамических, ритмических «перепадов» внутри целостной звуковой конструкции и состояния отрешенности, медитативности, по сути, амбивалентны: в глубине отрешенности может концентрироваться скрытая энергия, способная взорваться, расщепиться в звуковых измерениях формы. Это и есть те синтаксические инверсии и смещения, которые позволяют (как писал Башляр) «расправиться с горизонтальным временем» и обрести время поэтическое.

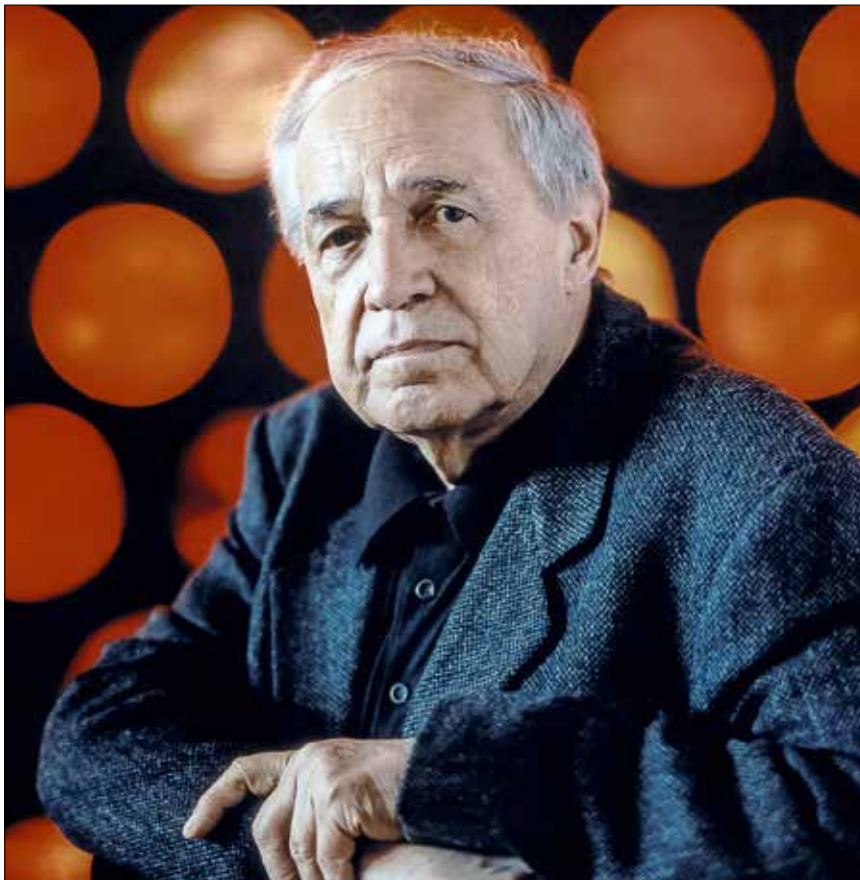
Не будь между подобными контрастными «алогизмами» тишины, мы едва ли смогли бы ощутить то неслышное присутствие космического над-мира, которое, собственно, и сообщает всему разрозненному звуковому материалу внутреннюю объединяющую гармонию, когда каждый звук, каждая интонация, окруженные тишиной и высвеченные ею, подобны космическим светилам — они озаряют молчащее пространство универсума.

«Язык основывается внутри молчания. Молчание — вот самое скрытое вымеривание меры». Слова Мартина Хайдеггера воспринимаются как творческий императив для пианистов, обращенных к интерпретации музыки космизма.

## V. В СТОРОНУ ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМА. ОСМЫСЛЯЮЩЕЕ РАЗДУМЬЕ, НАДМИРНЫЙ ПОКОЙ, БЛИЗОСТЬ ДАЛЬНЕГО

Лексикон пианизма в сочинениях «второго авангарда»





Пьер Булез

синтезируется в знаменитом Klavierstück X Штокхаузена. Эту пьесу можно воспринимать как новый тип сложнейшей виртуозности — по своему Лист авангардного 20 века. Глиссандирование, обилие октавных пассажей в разных регистрах, острая динамическая контрастность от *fff* до *pppp*, гигантские паузы, словно разбивающие общее движение звучащих структур, — всё вроде бы предполагает импровизационную стихию исполнения. Но это мнимая импровизационность. Штокхаузен требует от интерпретатора точного выполнения всех ремарок, указанных в нотном тексте, исключаящих какую бы то ни было спонтанность и непредсказуемость.

В фортепианных сонатах Булеза напряженная контрастность звукового материала определена

брутальными столкновениями разноплановых «мгновений». Авторские ремарки, адресованные исполнителю в Первой сонате, подчеркивают непрестанную пульсацию чередующихся контрастов: спорят друг с другом обозначения «колко», «сухо», «subito», «очень легко», «очень жестко», «резко», «почти ударяя» и т. д. Однако, как и в случае с Веберном, тут действует тот же исполнительский принцип: передать антитезность материала в невозмутимом равноправии и равнозначности деталей. Даже экспрессия резко вторгающихся всплеск *sf* или круто взрывающихся динамических подъемов ***a-patetichna***. Красноречиво желание, которое Булез предпосылает исполнителю Второй сонаты: «Строго соблюдать ритмику и паузы. Все контрапункты являются равноценно

важными: нет ни главных, ни второстепенных деталей. Забота о построении музыкальной архитектуры доверена исполнительскому интеллекту. Совершенно исключить, особенно в медленных темпах, то, что условно называется “выразительными нюансами”».

Комментарий автора фактически манифестирует отрицание спонтанной субъективной выразительности. Булез утверждает: то, что прежде определяло «душевную пылкость музыки и ее сострадательный дух», теперь утратило значение непреложной истины. Но что в таком случае можно противопоставить душевной пылкости? Согласно Булезу, «по причине полного отчуждения своего языка ***музыка парит над пропастью тишины***». При таком отчуждении эмоциональная патетика интерпретатора более неуместна. Не воссоздание «сострадательного духа», а отстраненная созерцательность — вот что определяет желаемую атмосферу, в которой бессвязность и расколотовость музыкальной ткани предстают как непротиворечивая внутри себя цельность. Надо полагать, что стиливая адекватность интерпретации проявит себя в умении именно ***созерцать*** звучащее и не-звучащее как нечто единое, как «пространственный отпечаток».

И опять же: погруженность в молчание «эха до звука» рождает исполнительское чувство успокоенности и сосредоточенности. Ровность беззвучия — это взгляд со стороны, позволяющий созерцать самые резкие столкновения фактурных элементов ***примиренно***.

И всё же. В чем радикальность новой исполнительской поэтики? Ведь рассмотренные нами аспекты — лишь частности, за которыми по-видимому должны стоять более универсальные величины, определяющие (словами Асафьева) «новый тип исполнителя». Об этих величинах еще будет повод рассказать в следующем очерке. А пока, на подступах к дальнейшим



рассуждениям вспомним о романтическом мироощущении. Сочинения Шумана, Листа, Шопена несомненно подтверждали идею Шопенгауэра о «макроантропосе». Совсем иные точки отсчета в музыке XX века.

При сравнении нотных текстов романтиков и представителей «второго авангарда» факт несомненного различия очевиден. Если, например, в листовской Фантазии-сонаты «По прочтении Данте» или шумановской «Фантазии» ор. 17 перед нами разворачивается своего рода сценарий чувств с его недосказанностью,

свободой толкования, безграничностью образов, то у Веберна, Булеза, Штокхаузена обозначена точная фиксация всех параметров от штрихов и динамики вплоть до временной длительности сочинения, и чувство здесь вытесняется отвлеченными едва ли не математическими формулами, адресованными исполнительскому интеллекту. Звучание фортепиано здесь конкретно и свободно от сонорных иллюзий романтического «макроантропоса».

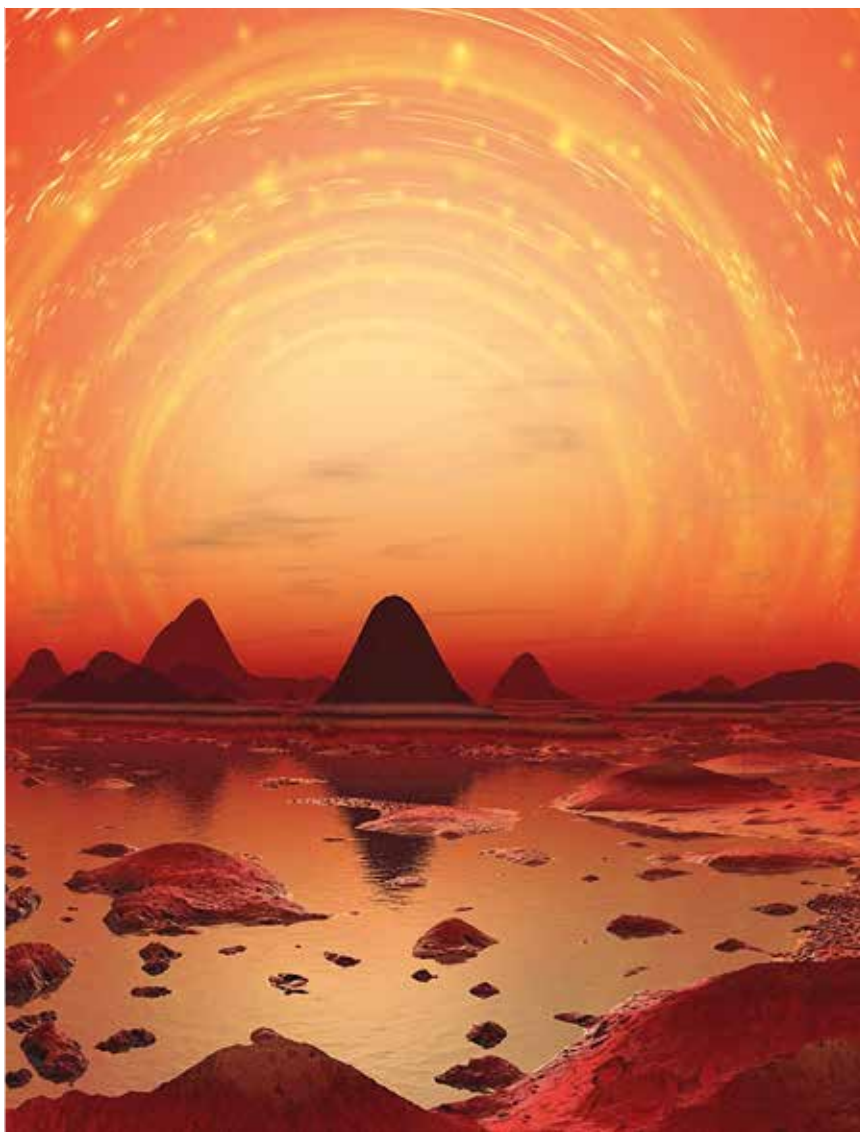
Искусство интерпретации уподобляется философской рефлексии.

«Осмысляющее раздумье», «надмирный покой», «близость дальнего» (как Хайдеггер определял черты творческого сознания своего времени) могут характеризовать и тот «новый тип исполнителя», о котором чаял Борис Асафьев еще в начале XX века. В современных прочтениях музыки Скрябина и русских скрябинистов, Веберна, Штокхаузена и Булеза пианисты Пьер-Лоран Эмар, Роджер Вудворд, Алексей Любимов, Стефан Шлейермахер, Томас Гюнтер безукоризненно воплощают идею космизма, сколь бы разноликой она ни была. Однако новый тип исполнителя не ограничивается лишь воссозданием космистских энергий. Характернейшая и, пожалуй, универсальная черта новой исполнительской поэтики — движение в сторону интеллектуализации исполнительского процесса. Космизм — лишь верный симптом этого движения.

Конечно, есть и другие обоснования интеллектуализма в пианистической культуре наших дней, но вероятно, он был бы несколько иным если бы не идеи космизма, обозначившие себя, с одной стороны, в творчестве Скрябина и его восприимчивых, с другой — в сочинениях Веберна, Штокхаузена, Булеза.

В своей отрешенности от эмпирики чувствований интерпретатор-интеллектуал становится созерцателем чистых духовных сущностей — в его артистической рефлексии все противоречия бытия переплавлены в отвлеченную красоту надвременности. И по большому счету не столь уже важно звучат ли сегодня на концертных сценах сочинения классиков, романтиков или новой музыки XX–XXI веков.

Предметом нашего интереса в следующем очерке станут космические измерения в сочинениях Джорджа Крама, в электронно-фортепианных композициях Тору Такэмицу и Карлхайнца Штокхаузена. ■



Пример № 1. Артур Лурье. «Формы в воздухе»

The musical score is divided into three systems, each marked with a double bar line and a repeat sign. The first system includes a treble clef staff with a *mp* dynamic and a *p* dynamic, and a bass clef staff with *ppp* and *pp* dynamics. The second system features a treble clef staff with *mf* and *p* dynamics, and a bass clef staff with *ppp* and *pp* dynamics. The third system shows a treble clef staff with a *cresc.* marking and a bass clef staff with *espr.* and *pp* dynamics. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



Пример № 2. Карлхайнц Штокхаузен. Klavierstück X

dicke Noten betont (pp,p oder mf) mf

weiße Tasten  
schwarze Tasten  
fff  
p  
dicke Noten betont

Пример № 3. Карлхайнц Штокхаузен. Klavierstück X

äußerst leise ppp  
f  
ppp  
d. l.  
J ppp  
p

Пример № 3. Карлхайнц Штокхаузен. Klavierstück X (продолжение)

äußerst leise

ppp

f

ppp

P

Пример № 4. Карлхайнц Штокхаузен. Klavierstück X

sehr verlangsamen

ppp

mf

f

ppp

• gehalten (nicht noch einmal anschlagen)

ganz ausklingen lassen



Пример № 5. Пьер Булез. Третья соната

This image shows a page of handwritten musical notation for Pierre Boulez's Third Sonata. The score is written on multiple staves and includes several key sections and markings:

- Point 2:** A section marked with a large '2' and the word 'Point 2' in the center.
- Bloc I:** A section marked with a large '1' and the word 'Bloc I' at the bottom right.
- Tempo and Performance Instructions:** Various markings such as 'Sospeso', 'Allegro', and 'Moderato' are interspersed throughout the score.
- Complex Notation:** The notation is highly complex, featuring many accidentals, dynamic markings, and unusual rhythmic values.
- Structural Markings:** There are several boxed-in areas and arrows indicating specific points of interest or structural divisions within the music.



# ФОРМА ЗВУКА И ФОРМА КОМПОЗИЦИИ

Уважаемый читатель! Прошу не гневаться на то, что предлагаемый материал во все не причастен к какой-либо предметно-фортепианной проблематике. Но это апелляция к фортепианному опыту и «фортепианному сознанию», воспитанному на поиске звука и звуко связей, преодолевающих ударность инструментальной предпосылки. Здесь тоже речь о звуке и о преодолении его «немузыкальности» через вовлечение в форму. Любая материальная форма — категория пространства. Форма музыкальная — нематериальный феномен формы — категория **образа** пространства. Только пианист (а еще — дирижер) имеет дело с многослойной фактурой, которая определяет фигуру-фонные отношения — жизнь семантических элементов в **условно**-пространственных связях. В предлагаемом материале речь о форме новозвуковой композиции, где пространство (уже не образ, а **модель**) становится семантическим центром формы. Речь о новых параметрах звука, с помощью которого можно экспонировать пространство как целое, как единство и как самозначимую тему. В конечном итоге — это поворот от семантики традиционной антропоморфности к семантике новой чувственности — из глубин космопространственных и (увы!) эсхатологических ощущений. Автор предлагаемого эссе, обращаясь к пианистам, руководствовался классической мыслью: «Нам внятно все. И острый галльский смысл, и...»



На каком-то этапе творческой биографии (еще в прошлом столетии) пианист Игорь Кефалиди, утвердивший себя также в роли композитора, создавшего целую серию признанных сочинений разного рода с участием фортепиано, совершил внезапную «ментальную модуляцию», устремив все свои усилия к созданию сочинений с помощью электронных средств звукотворения. Сфера так называемой акустики — своего рода альтернативы музыкально-прикладным электронным поделкам из сферы бытовых танцевальных жанров — целиком поглотила его. Композиции, отвечающие понятию акустики<sup>1</sup>, порывают не только с отдельными фундаментальными музыкально-грамматическими основами классического мышления, но с самой природой «тонального» (темперированного) звука, который привычно обозначается нами как «звук музыкальный». Представленные недавно опусы Кефалиди «Vega\_S» и «Stack by Stack», равно как и большинство акустических композиций, созданных им прежде, полностью порывают с упомянутым «музыкальным звуком». Вслушиваясь в композиции, где базовым инструментом оказывается компьютер, предлагающий цифровой анализ инициально «звукового объекта» в значении конечного результата, невольно задаешься вопросом: а музыка ли это вообще в понимании многовековой традиции, фундаментом которой служил высотно огранный (тонально темперированный) звук?

В плане обращения к электронному звуку как таковому Кефалиди не является первопроходцем. Он

<sup>1</sup> Здесь понятие акустики употребляется в объеме разного рода электроакустических композиций. В строгом смысле, пифагорейская акустика — воссоздание некоего звукового поля из невидимого (и в определенном смысле — непознанного) источника.

наследует практику, символизирующую открытие в сфере воздействия организованным, но «немузыкальным» звуком. Энергия всякого открытия имеет свою самоценность, обусловленную фиксацией в истории даже того, что не стало общественно признанным через внедрение в практику, но оказалось воспринятым как элемент интеллектуальной культуры. Формула открытия — отпечаток этой энергии. Формулу, закодированную в артефакте, помним; сам артефакт — нет. Первые опыты в области акустики при всей своей значимости, поражающие новизной, даже освященные именами корифеев современной музыки, запомнились именно как носители «формулы открытия». Они так и не вошли в перечень общественно признанных событий искусства, сохранивших энергию общественного резонирования и репертуарного призыва.

Исторически мы вышли из процесса распада, затронувшего самые разные сущности. Цивилизационные и культурные стремления, не утратив конечного симбиоза, обнажили фундаментальные различия. Триумфальный ход цивилизации устремлен к глобализму, к победе универсального. Современная цивилизация — клубок кризисов, среди которых кризис культуры — смещение от ценностей вечных к ценностям «сюжетным», символизирующим фабулу времени. Это особенно заметно в искусстве эпохи тоталитаризма. Но мы говорим о распаде культуры на массовую (она по сути — культура цивилизации) и академическую культуру высокой традиции. Последняя также распадается на «предмодерную» многовековую классику и модернизм (включая авангард и постмодерн) XX и XXI столетий.

В искусстве сегодня накопление артефактов, не получающих опоры вневременного достоинства, символизирует культуру, отягощенную предчувствием падения под напором



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

перемен. В этой ситуации ощутимая переменность культурного тренда становится скользкой. В ходе подобной переменности вызревает ощущение мечущегося в поиске сознания, а значит — культурного тупика. Это чувство создает безоговорочное господство масс-культуры и уход искусства академического толка на самую дальнюю периферию внимания. Вывести искусство, претендующее на жизнь в пространстве истории, из подобного тупика до конца, видимо, невозможно. Очевидна необходимость творческого меньшинства — культурных поводырей, способных осуществить работу по выведению масс (хотя бы частичного) из культурного тупика. Творческое меньшинство, конечно же, есть, но голос его пока что предназначен только для «своих», слышен в пределах «цеха», а создаваемое им ждет своего часа. По сути, создаваемое нынешним «творческим меньшинством» ждет исторической селекции и поворота новой ментальности к новым высоким символам.

Процесс распада в музыкальном искусстве прослеживается и в социальном, и в семантическом, даже в музыкально-грамматическом и базисно-звуковом планах. Последнее обстоятельство и станет предметом нашего обсуждения. Упомянутый процесс распада затронул базисные основания в сфере менталитета,



разведя интеллект природный и интеллект иного рода. Мы переживаем время выхода на авансцену искусственного интеллекта. Мы уже включены в дискуссию об опасности явления для homo sapiens, но с детским любопытством продолжаем ждать прорывных обновлений и новых контуров цивилизации. А что до искусства, то оно, опираясь лишь на предпосылки цивилизационных сдвигов в этой сфере, сразу же двинулось по новому пути, который сегодня уже выглядит как торная дорога. Акустика (как явление в музыке) зародилась во второй половине XX века. Развитие этой ветви искусства звуков прямо связано с развитием компьютерных систем, во многом символизирующих для нас упомянутый искусственный интеллект. Но эволюция технических предпосылок и эволюция творческой мысли — это иной раз параллельные, а иной раз совершенно автономные линии развития интеллектуальной культуры человечества.

То, что происходит сегодня с искусством сопряженных звуков, привычно называемым нами музыкой, позволяет предположить, что эта самая музыка устремилась к выходу из устоявшихся пределов собственно искусства и начинает позиционировать себя как знак интеллектуальной культуры времени. Вспоминается античность, когда музыка входила в пантеон наук и почиталась, прежде всего, как наука. Однако это взгляд пифагорейский, из глубины тенденций аристотелевской Академии. Но было в античности и прямо противоположное — орфическое, чувственное (притом — предельно чувственное) отношение к искусству звуков. У древних греков гармония осознавалась так же, как сочетание чувственного и интеллектуального. Проникновение в законы акустики — это одно. Но гибнет Орфей, и природа рыдает. Рыдает даже сам Аполлон, а лира Орфея божественной аполлоновой волей размещается в звездном небе как вечный и недостижимый теперь знак чувственного абсолюта. Это отнюдь не «научный» жест Аполлона. Вместе с тем, античная оценка искусства звуков воспринимается как сумма противоположностей,

как условное единство антропогенных (научный базис явления) и антропоморфных (чувственных) начал, сосуществующих в некоем равновесии. Нарушение этого равновесия как осязаемое самоутверждение интеллектуального начала, включающего изменения на векторе эманации (в данном случае — ослабления чувственности), можно заметить на разных этапах исторического движения искусства. Определенное вычитание чувственного начала связано с опорой на «центральный алгоритм» (как упреждающее условие), разный в разные эпохи. И будь это модалная ритмика, изоритмия, техника с *santus firmus*, остинатные формы или современный минимализм, додекафонно-серийное мышление XX века и даже мобилизация алеаторных свобод — во все времена это олицетворяло развитие в эманации, где вычитаемым компонентом оказывалась чувственность в ее акцентной привилегии.

Мы признаем, однако, что вопрос о ценности искусства с акцентной ролью *ratio* в сравнении с искусством на основе подчеркнутой эмоционально — чувственной направленности не рассматривается вообще. Для нас интеллектуально охлажденное «Искусство фуги» Баха не менее ценно в сравнении



с накаленно-экспрессивной «Аппассионатой» Бетховена. Можно предположить, что чувственный отклик на искусство (как состоявшееся художество) — некая облигатная данность, предполагающая вместе с тем различные градации чувственности. Чувственная рефлексия на продукт, где безраздельно, казалось бы, господствует *ratio*, интеллектуально поверенный алгоритм формы, динамически безвекторный тип развертывания композиции по глубине впечатления может превосходить реакцию на самые экспрессивные и чувственно обнаженные звуковые потоки. Но и они включают эффект спонтанности (как знак эмоциональной непредвзятости) именно в значении эффекта, извлекаемого из глубины строго организованной формы. По сути, интеллектуально-чувственное и эмоционально-чувственное сосуществуют в определенном симбиозе и разводятся аналитически (т. е. условно) каждый раз в соответствии с конкретной интонационной фабулой. Все дело в том, что искусство тяготеет к форме как интеллектуально обусловленной системе, предназначенной для эмоционального воздействия. Точнее, — для разноэмоционального воздействия.

Тут самое время снова вспомнить упомянутые произведения И. Кефалиди в сравнении с произведениями его предшественников и его самого на раннем этапе индивидуального усвоения исходных принципов акустики. Речь о сравнении исключительно в плане энергии чувственного отклика воспринимающего сознания. Такое сравнение свидетельствует о вхождении акустики в сферу открытой ассоциативности, позволяющей в восприятии воссоздавать семантические поля с очевидной закрепленностью контура. Такого на стезе «электронного творчества» ранее не случалось, и мы констатируем: Кефалиди привносит свою энергию открытия в сферу электронной

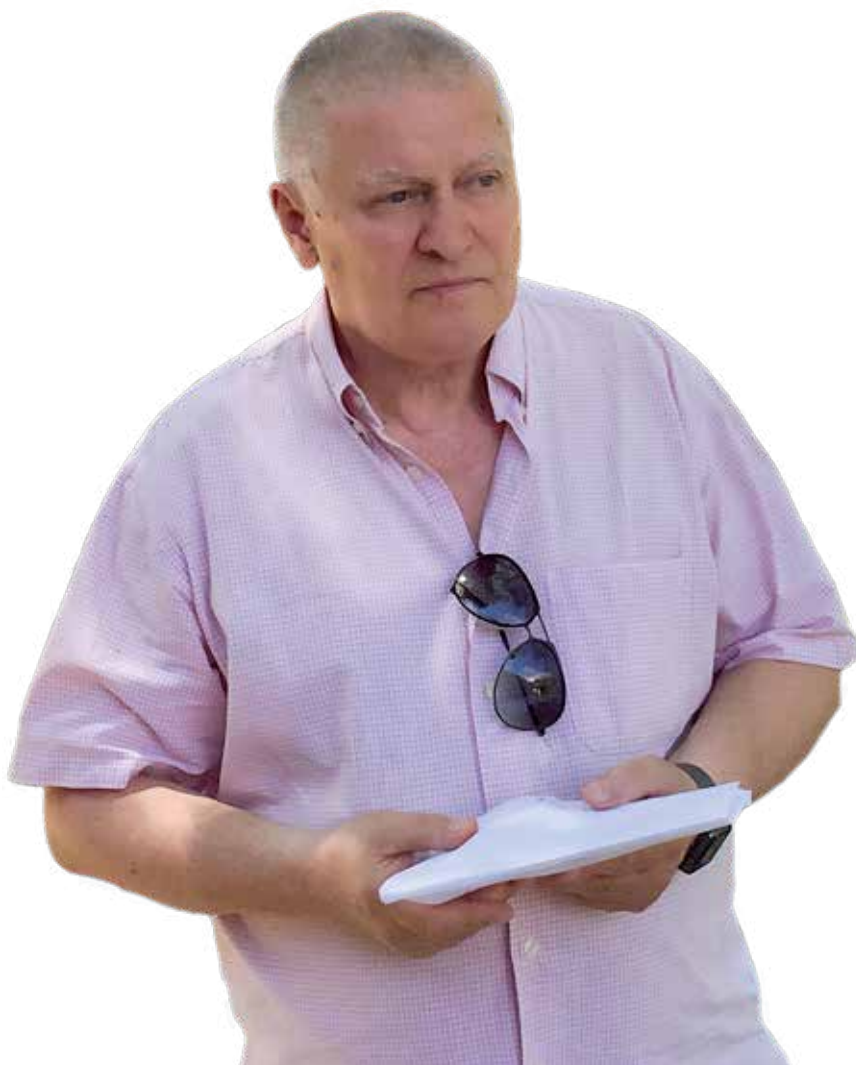
композиции акустического типа. Все дело в звуке. Он производит звуки особого рода и тем самым уходит от традиционной антропоморфности в сферы космоморфные по семантическому сигналу, но совершенно антропогенные по факту возникновения. Его звуки, а точнее звукокомплексы (звуковые объекты), несут в себе чувственный компонент, созданный с помощью управляемого творческим сознанием искусственного интеллекта. При этом он вторгается в подсознание современного человека — в эсхатологическое отгнетение мироощущений и ощущение космопространственной встроенности. Он создает новую метафоричность искусства, которая как будто предвосхищена в общемузыкальной сфере поиска, но не достигала столь императивно выраженной силы чувственной суггестии. Очевидно: он совершает открытие в новой сфере звукотворчества, сохраняя какие-то извечные принципы коммуникативных систем музыкального искусства. Он словно задается вопросом: что есть музыкальная форма в приложении к акустической композиции, отказавшейся от «музыкального звука» в его тонально-темперированной ограниченности. Он ищет соответствия понятий «музыкальной формы» и априори немзыкальных звучаний, которые в ходе его творческого опыта становятся музыкальными. Решение вопроса о форме для него решение вопроса о раздвижении понятия «музыкальный звук» и преобразование метафорической чувственности музыкально-звукового нарратива. В практическом преломлении музыкальная форма для него — не только вопрос о звуке как абстрактной данности. Он понимает, что звук с фиксированной высотой (условно — «музыкальный звук») имеет столь же искусственное происхождение, как и звук, полученный путем цифрового анализа, то есть с участием искусственного интеллекта. Известный исследователь природы звука Мишель Шион много

говорит о «шуме» как синониме «немзыкального». Он говорит: «Тональная нота является символом звука гуманизированного и одухотворенного<sup>2</sup>». Но справедливо фиксирует абстрактную значимость звука как такового, назначая «связь звуков» источником смысла. Называя шумом все незакрепленно высотное (темперированное), он не различает шумы природные и «шумы» искусственные. В данном случае имитация шума средствами тональных звуков не в счет, поскольку речь о все той же связной комбинации «гуманизированных и одухотворенных» звуков. Он не говорит о связности (звукосопрежении) шумов. Хотя искусственные «шумы» в акустике создаются именно для связи.

Заслуга Кефалиди (прежде всего — последних опусов) в связном сопряжении генетически «немзыкальных» звуков (звуковых объектов), образующих некий аналог устоявшегося понятия музыкальной формы — коммуникатора звукового нарратива. И. Кефалиди — музыкант, пианистическая практика которого внушала ему ценности классической формы. Но в новой своей практике он задается вопросом о понятии «музыкальная форма» в системе революционного изменения звуковой основы. Интуитивно он ищет сомкновение с извечным и, прежде всего, — с принципом звукосопреженности.

Вопрос о форме музыкального произведения, точнее — о естественном тяготении к оформленности, упорядоченности звукового повествования — это вообще вопрос о скрытой тайне нашего искусства, точнее — о множестве тайн, недоступных однозначному толкованию. И вопрос этот с особой остротой возникает при столкновении с электроакустической композицией высшего порядка, в которой ощутимо ролевое участие искусственного интеллекта.

<sup>2</sup> М. Шион. «Звук. Слушать, слышать, наблюдать». «Новое Литературное Обозрение», М., 2021. С. 109.



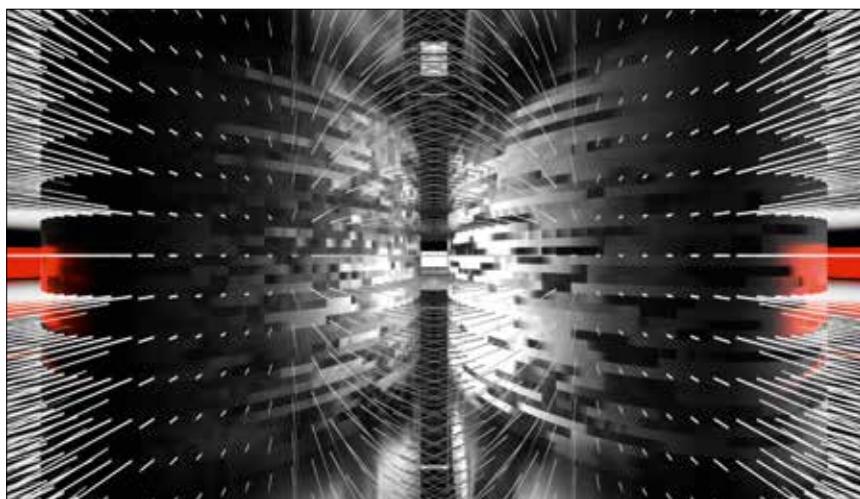
Звук в любой акустической композиции — явление, принадлежащее собственно электронной сфере. Его высотные параметры по большей части неопределимы извечными методами. Композитор словно отключает воспринимающий слух от всей многослойности опыта восприятия «музыкальной идеи». Сам этот звук воспринимается как принадлежность не «земного», но «космического». Ритмические порядки также совершенно иные, ибо ритм здесь согласуется с пространственностью (точнее — с моделированием космостранственностью) и утрачивает обычную кинетическую линейность. Подхватывается новая традиция, родившаяся до акустики, — гегемония

сонорики, но на базе иных форм звукового наполнения. Здесь нет

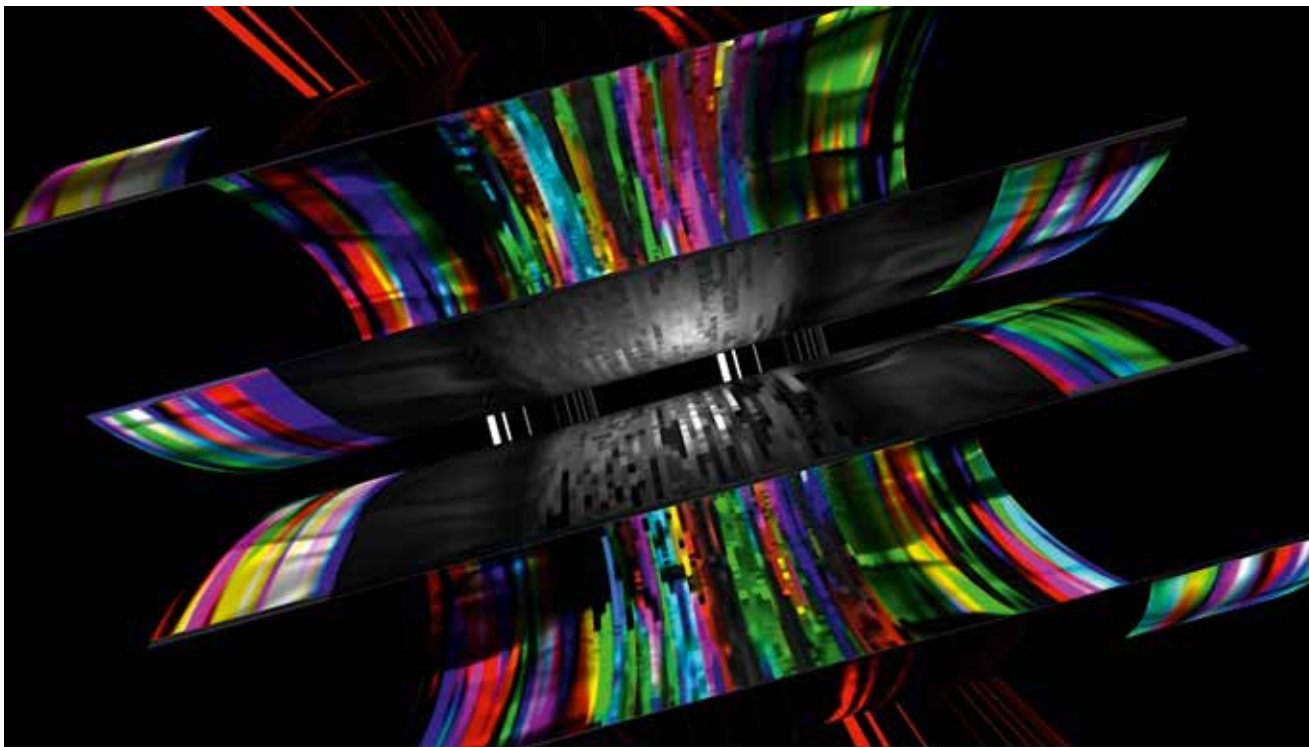
вертикалей и кластеров на основе звукослияний разновысотных тонов. Все звуковые комплексы порождены с помощью искусственного интеллекта (компьютера), управляемого интеллектом творца. Иными словами, речь о композициях на основе условно «немузыкальных», то есть нетемперированных звуков, открывающих неизвестные ранее принципы сопряженной объединенности, то есть — принципы формы.

Но как объяснить излучаемую совершенно неклассическими звуковыми массивами энергию эмоционального (чувственного!) воздействия? Как объяснить успешную устремленность воспринимающего сознания к поиску семантической расшифровки звуковых потоков, символизирующих новую парадигму искусства? Поиск ответов на эти вопросы очевидно расположен в плоскости проблемы преемственности. Исчезли лежащие на поверхности (но извечные) параметры собственно звуковой природы искусства. Возникает новый инструментарий (из сферы искусственного интеллекта), новая (цифровая) аналитическая обработка инициального «**звукового объекта**», то есть новый тип звукового наполнения композиции<sup>3</sup>. Вместе со всем этим исче-

<sup>3</sup> Здесь понятие акустики употребляется в объеме разного рода электроакустических композиций. В строгом смысле, пифагорейская







зает апелляция к мелодичности и ко всем видам звукосопряжений, связанных с ограниченной высотностью и с так называемым «музыкальным звуком». Естественно, уходит тональная и внетональная гармония, колористическая сонорика как производное от совокупности высотно ограниченных тонов.

В чем же преемственность? Прежде всего — в сохранении идеи оформленности композиции. Форма — это первый и важнейший семантический знак, отразивший высшие сущности мирозданческого порядка, и прежде всего — поверенную логикой звукосопряженности. Форма — это следование подобий и контрастов (независимо от звуковой природы и семантического наполнения), как нечто извлеченное из глубинных предпосылок нашего искусства и находящееся над всеми стилевыми параметрами.

акусматика — воссоздание некоего звукового поля из невидимого (и в определенном смысле — непознанного) источника.

Во все века профессиональное искусство было устремлено к поиску формы, использованию структурных клише и открытию новых коммуникативных схем. Ю. Холопов говорит об «индивидуальном проекте» в поиске соответствующей формы, то есть фиксирует значимость оформленности как таковой в первую очередь. Искусство музыки, пожалуй, самое таинственное, ибо исключает какую-либо фигуративность и в целом воспринимается как некая всеобъемлющая метафора.

Наверное, тайна музыки в неразгаданности ее связи с мирозданческими сущностями. Это касается прежде всего разных базовых оснований формы с классическим звуковым наполнением, то есть той формы, на которой воспитывается наша «музыкальная ориентация» — базовая система воспринимающего сознания. Действительно, что есть природа звукотяготений, природа тональности (модальности, тоникальности), что является сверхпричиной того, что Эрнст Курт называл «кинетической

энергетикой» звука, обеспечивающей звукосопряженность? Ответ можно искать совсем в стороне, на просторах космогонии.

Мы погружены в гигантскую макросистему вселенской космогравитации. Звездное небо поражает нас устойчивым напряжением соотносимых в бесконечности миров, где притяженность равна отталкиванию, где властвует вневременная гармония гравитации. Мы живем в гелиоцентрической планетарной системе, где солнце — своего рода тоника, а совокупность планет и спутников, астероидов и комет образует некую гармонию, обертонально насыщенную, управляемую законом всемирного тяготения. Может быть, наивно предполагать экстраполяцию космогармонии в гармонию музыкальную. В конце концов, тонально-модальное и функционально-гармоническое базисное основание классической музыкальной логики если не создано, то разработано человеческим разумом. Но вряд ли

наивно предположить возможность отражения в человеческой психике, может быть, в сфере подсознания (или надсознания) ощущения причастности к устройству космомироздания. Эта причастность выражена не только в рациональном стремлении к расширению познания. Мы, конечно же, можем говорить об отражении ощутимого космопорядка в сфере чувственного познания мира, в сфере интуиции. Сегодня нам кажется, что мы радикально продвинулись в знании и постижении законов космопространства. Но тайна бесконечности и безначалия времени остается тайной, также отраженной нашей интуицией. В древности, когда зарождались основы искусства сопряженных звуков, господствовало геоцентрическое представление об устройстве мироздания. Но это все то же «чувство тоники» и чувство сопряженности с нею всего, что наполняет космопространство. Интуиция и в древности наполняла сознание подозрением о сущностях мироздания как о базовых основах, инверсированных в искусство. Однако интуиция лишь намечает темы познания, но не способна обеспечить это познание (не становится «инструментом»). И это — общий закон, непреклонно действующий и сегодня. Новое искусство развивается из глубины новой ментальности,

из имманентных данностей художественной формы, наполняемой новой метафоричностью.

Упомянутые сочинения И. Кефалиди, на первый взгляд, полностью порывают с формотворением далекого и близкого прошлого, поскольку опираются на другую природу звука, потерявшего высотную определенность. Нормы темперации отброшены. Но понятие музыкальной формы многокомпонентное, и замена даже такого стержневого условия, как природа звука, вовсе не отменяет преемственности и усиления роли других базовых факторов, сохранивших значение опор в формах с новым звукотворением.

В книге «Золотое сечение» М. Марутаев рассматривает природу классической гармонии как отражение законов природы и космологии. Он предлагает числовые индексы всех форм симметрии в музыке, включая отклонения от симметрии. Нарушенная симметрия (наподобие отклонений от круговых форм планетарных орбит), золотое сечение — символ пропорций совершенства и много другое, — все это рассмотрено (исчислено) в формах, исключительно связанных с действием принципа темперации. Именно классическая форма той или иной стороной соотносена с явлением симметрии, многообразно выраженной

в природе и космосе. Но музыка — временное искусство. Музыкальную форму композиции невозможно охватить взглядом наподобие симметрии устойчивых данностей природы или архитектуры. Однако для нас привычны понятия «квадрат», симметричный период, симметричное трехчастие — «арочные формы», симметричный инвариант структуры темы (в вариациях, в фуге, в куплетной песне etc.). Наконец, нам внятно чувство диссимметрии как устойчивой формы смещенного симметричного равенства. Но все это — во времени. А значит, вопрос о музыкальной симметрии — это вопрос о *трансляционной симметрии*, особой ее разновидности, примитивно выраженной в звуковой архитектонике праздничного артиллерийского салюта и совершенно таинственно — в искусстве музыки, где симметричная мерность метрического акцента — тектоника формообразования и в эпоху барокко, и после нее. Упомянем, однако, что чувство симметрии, транслируемое формой на основе «музыкальных» (темперированных) звуков осознается воспринимающим сознанием, как свернутое «пост-осознание». И возможно это лишь на основе работы памяти, фиксирующей инициальные импульсы и их возвращение даже в измененном виде. Так называемые репризные формы апеллируют к воспринятой симметрии — трансляционной симметрии.

Вслушиваясь в акустические (электронные) композиции Кефалиди и других авторов, подобных описанным отражениям принципов симметрии мы не находим. Новый характер звука требует иного преломления общего закона. Здесь прямая преемственность исключена. Есть, однако, удивительный знак из сферы широко понимаемой симметрии, усвоенной, пожалуй, всеми разновидностями искусства. Это «золотая пропорция» или «золотое сечение» — известное





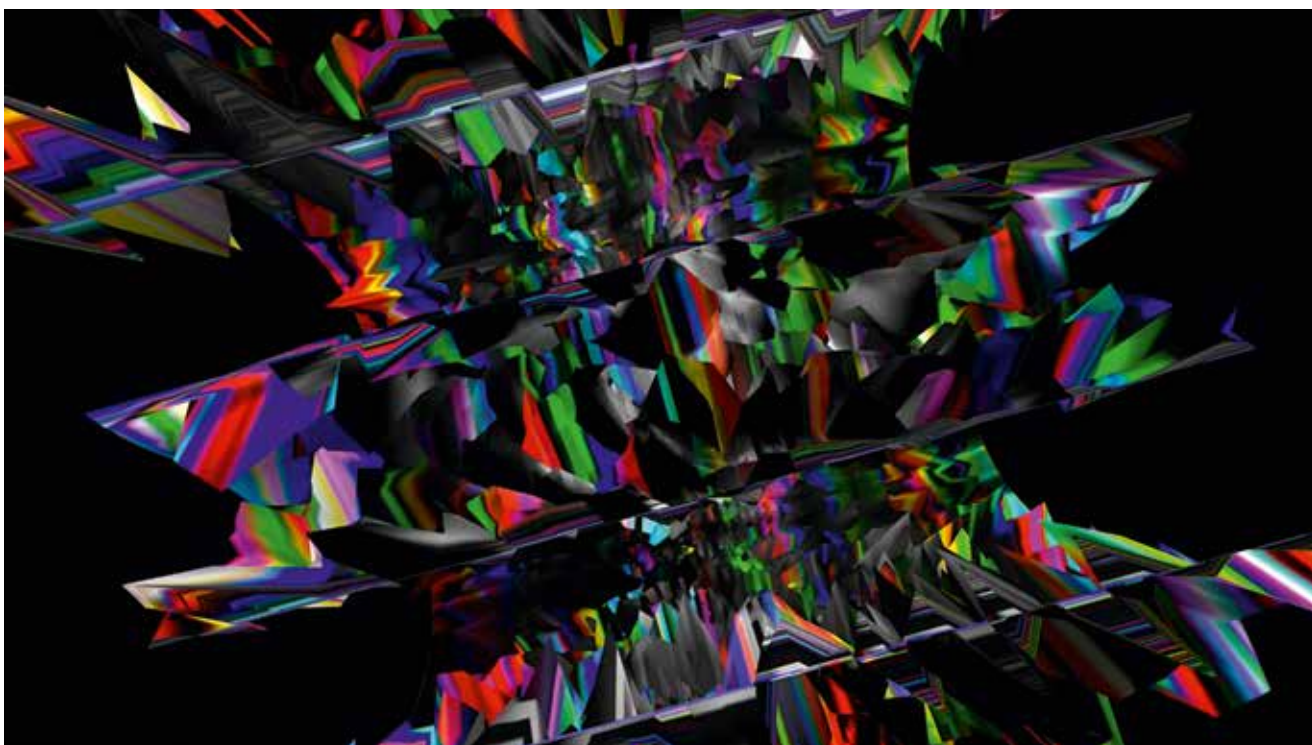
отношение частей и целого. Для музыки (так же, как для архитектуры) это своего рода знак качества формы. И снова-таки наше сознание ищет космопричину и природные аналоги явлений, порожденных золотой пропорцией. Зоологи находят ее присутствие в анатомии ящериц, стрекоз, в строении морских раковин. Ботаники находят ее в структуре древесных листьев, в строении цветка и даже древесных крон. Американец Марио Ливио, посвятивший свои труды математическому исчислению пропорций

пределов совершенству. Условно говоря, измеряя по этому критерию любую форму (как антропогенное явление), мы признаем, что ближе к совершенству продвинулся тот, кто дальше всех продвинулся за пределы запятой бесконечности символа-числа.

Итак, симметрия, отраженная классической формой, в новую форму, основанную на «нетемперированных» звуках, не переходит прямо, теряя множество устоявшихся знаков (и континуальную метро-тектонику, и устоявшиеся синтаксические про-

Очевидную преемственность можно усмотреть в периодически вспыхивающих структурах остигатного (чаще — симметричного ритмоостигатного) строения и никогда не претендующих на охват целой формы или ее крупных разделов. Но главным знаком преемственности остается золотая пропорция, действующая в масштабе макроформы. Это фиксирует сам автор ненотописменных «электронных партитур».

Электроакустическая композиция — это всегда поиск новых зву-



на уровне небесно-планетарного наполнения космосфер, провозгласивший число Фибоначчи числом Бога и основой золотой пропорции, создает книгу под титулом «Золотое сечение — формула мироздания». А разве в состоянии мы разгадать тайну мироздания? Золотое сечение (то есть отношение меньшего к большему, как большего к целому) выражено бесконечной дробью. И сама эта бесконечность — символ вселенской бесконечности. А экстраполяция в сферу искусства словно говорит: нет

порции, и репризную архитектонику, и опору на «тематический инвариант»), вообще отвергая почти все привычное в соотношении пропорций элементов, сохраняя, однако, «астральные» пропорции золотого сечения — самого загадочного отражения сложно выраженного принципа симметрии. Вообще-то, синтаксис акустической композиции привязан к идее симметрии через относительную пропорциональность **квант-мотивов**, согласованных с масштабом человеческого дыхания.

кокомплексов и индивидуализированного стереопространства. В сущности, это поиск формы без традиционного участия мелоса. Но это не поиск сонорной формы в привычном смысле. Это именно поиск пространственного эффекта, воссозданного особого рода стереополифонией. Тут мы касаемся вопроса фактуры — важнейшего элемента «тональной» или «темперированной» формы.

Фактура классическая — это прежде всего условно-пространственное определение фигуро-фоновых

отношений в формах с определяющей ролью линейно-мелодического фактора<sup>4</sup>. Привычное соотнесение мелодический рельеф — фон (гармонический или подчиненно линейный) воссоздает некий образ пространственного расположения элементов музыкальной формы. Образ совершенно условный. Он сродни пространственному образу перспективы на живописном полотне — на плоскости холста.

В своих акустических композициях Кефалиди (как и многие другие) пересматривает привычную систему фигуро-фоновых связей. Пространство в его композициях предстает не в виде условного образа, но как живая реальность. Фигуро-фоновые отношения обретают звуковую стереоскопичность. **Стереополифония** — новое явление, как бы реализующее понятие «глубины фактуры», в прошлом метафорическое. Эффект «эхо» может быть воспроизведен в значении безусловного присутствия. Фоновых элементов может быть великое множество. Они могут группироваться вокруг центрального сонора, могут образовывать несколько фоновых слов. Все они готовы перемещаться «по пространству». Фоновые процессы чаще всего мерцающие, постоянно меняющие подсветку, пространственный объем, количество элементов. Они могут иметь свою «внутрифоновую» систему фигуро-фоновых отношений и проявляют готовность в любой момент выйти на уровень фигуры. Проблема стереополифонии, в сущности, видится центральной. По существу, это абсолютно новый немелодический тип формирования стереопространства. Электроакустическая композиция уводит наш слух из метафоричности к реальному слуховому формированию пространства.

<sup>4</sup> Принципы фигуро-фоновых связей в классической фактуре подробно исследуются в трудах М. Старчеус, предложившей тезис о совокупном (полилинейном) тематическом процессе. Столь же

Мы вправе предполагать, что тональность и формы на основе тональности каким-то таинственным образом скоординированы с космогравитацией. Тонально-функциональные звукосопряжения, словно подарок Бога, остаются неразгаданным феноменом. Но сам принцип звукосопряжений (и принцип тоникальности) — центральная структурная особенность, определяющая музыкально-грамматический алгоритм формы. Гравитационный эффект как бы спрятан в этом алгоритме.

В электроакустической композиции образ гравитации выводится на поверхность и помещается в центр замысла. Гравитация — знак движущихся миров в первую очередь и знак принадлежности (теперь преодолеваемого) человека планетарной массе. Новая музыка тянется к космизму, и образ гравитации движущихся в пространстве звуковых (сонорных) конструкций, будто выплывающих (наподобие космических фрагментов) из разных зон пространства. В самом пространственном звучании акустической композиции слово реализуется образ гравитации, определяющей квант-мотивное движение сонорных комплексов, вспыхивающих и гаснущих в разных зонах. Условное космо-пространство такой композиции не имеет ни верха, ни низа, отвергает продленную устойчивость и предлагает континуально непредсказуемую изменчивость как синоним бесконечности.

Есть еще одна особенность, определяющая коммуникативную направленность формы. Это известная формула  $initio — motus — terminus$  ( $i — m — t$ ), отразившая параметры самой человеческой жизни: рождение — жизнь — прекращение жизни. Формула  $i — m — t$  предложена Асафьевым на основе аналитической оценки шедевров музыкальной классики. Это формула временной событийности формы и ее завершенности. Она извлечена из структурных

особенностей форм с мелотематической, индивидуальной основой, где инициальные темы структурно обособлены, слагают экспозиционную зону и отделены от раздела *motus*. Важнейшей фазой оказывается *terminus* — фаза ожидания завершения. При этом *terminus* может быть выражен как понижающей «интонацией ухода», так и высшим кульминирующим напряжением — знаком исчерпания энергии. Главное — это предчувствие завершения.

Кефалиди прямо и чрезвычайно эффектно заимствует эту «формулу формы» для своих композиционных структур, лишенных мелотематических обособлений. В его формах начальные звуковые импульсы — это своего рода декларация «формулы стиля». Фазы  $i$  и  $m$  в его композициях слиты, движение форм волнообразно, поликульминационно. Оно может быть направлено к генеральной кульминации, превышающей звуковую экспрессию кульминаций предшествующих (*Stack by Stack*). Но самым важным в его композиционных структурах оказывается действия индекса *terminus*. Это принципиально отличает его стиль (как мышление) от множества других, занятых конструированием форм в сфере акустматики. Кефалиди — пианист, воспитанный на классическом претворении формулы  $i — m — t$ , переносит ее в новую звукосемантическую стихию.

Опыт XX века — это опыт свободной сонорики. Кефалиди (здесь он не одинок) переносит этот опыт в электроакустическую композицию. Выше мы говорили о звуковой природе акустматики, о том, что звук, в сущности, — результат исследования. В этой ситуации формирование сонорного комплекса и дление его во времени становится не просто существенным моментом, но совершенно новой и совершенно специфичной творческой задачей, решение которой имеет непосредственное



отношение к пространственному звучанию. Поиск звука, насыщенного внутренней событийностью, это реализация новых возможностей компьютерного поиска. Звук, живущий внутренней жизнью, распространился на все разновидности сложно организованных сонорных комплексов. Его действие можно наблюдать в структуре сонорных педалей с неопределенным высотным контуром. В равной мере он действует в структуре движущихся (ленточных) линейно-сонорных комплексов (ориентированных на точную высотность и не ориентированных). Принцип перманентных мутаций подразумевает этапы развития сонорного комплекса: его зарождение, расширение и динамическую стабилизацию, дление в микромутационном режиме (возможен мутационный поворот в кардинальный контраст), этап затухания (в ходе которого обычно зарождается наплывом новый сонорный комплекс). Динамический профиль длящихся соноров чаще всего соответствует разновидностям квантмотивных структур. Педальные соноры нередко содержат некое ядро, вокруг которого мерцают краткие звуковые и мотивные вспышки, образуются «звуковые туманности». Да и само «ядро» чаще всего переливчато в колористических свечениях, но не теряет своих «гравитационных» свойств, притягивая звукоэлементы из разных зон пространства. Это особенно часто встречается в фоновых педалях, обрастающих мерцающими микроэлементами. Иными словами, здесь действует техника построения сонора с подвижной звукопространственной ориентацией. Творческое освоение *пространственной сонористики* вероятно следует отнести к одному из главных привнесений в музыкальное мышление вообще.

Выше упоминался *квант-мотивный* синтаксис как одна из основ акустической композиции. Это тоже элемент преемственности, ибо



указанный тип музыкального синтаксиса возник в стороне от электроакустической композиции. Это результат поиска в сфере свободной сонорике, не связанной с акустикой. Мелодийное, тяготеющее к песенности начисто исчезает, и мотивные структуры устремляются к эмансипации. В синтаксическом целом функциональная роль мотива повышается чрезвычайно. Мотив вообще может быть воспринят как некий звуко-смысловой «квант». В нем скрыто важнейшее коммуникативное свойство музыкальной речи. В его полной модели — зарождение движения, его апогей и рефлексия-затухание. Обращение к чистой сонорике обрушивает подчас все традиционные синтаксические начала музыкальной формы, кроме мотивной структуры.

Электроакустическая композиция позволяет преломить технику квант-мотивного синтаксиса разнообразно и богато. Сейчас отметим только, что пространственное мышление позволяет полностью отойти от классицистского «моносинтаксического» (функционально-гармонического) мышления. Более того, оно *требует* выхода из этих пределов. «Полисинтаксические» структуры полифонии XV–XVI веков с наложением разномасштабных фаз мелодического движения в контрапунктирующих голосах по основанию своему ближе к технике электронной композиции. Она так же принципиально «полисинтаксична», но уже на пространственном уровне и в ситуации полного господства сонора. Последнее обстоятельство и порождает другой тип фазового мышления, отличный от линейно-мелодического, а именно, — квант-мотивный.

Итак, форма музыкальная опирается на несколько базовых оснований. Гравитационный фактор уходит вглубь тонального алгоритма, обеспечивая звукосопряжение. Фигуро-фоновые отношения обеспечивают условный

(одноплоскостной) образ пространства. Трасляционная симметрия — музыкальное преобразование природной данности, существование «твердых» структур в текучем времени. Формула жизни ( $i - m - t$ ) выступает в значении катализатора коммуникативности. Синтаксическое оформление формы — знак ее нарративной сущности. Классическая музыкальная форма опирается на мелосинтаксис и метро-тектоническую ритмику.

Что же усваивает электроакустическая (акустическая) композиция? Прямо (без мутаций самого принципа) заимствуется только формула  $i - m - t$ . Возможно (со слов автора) усвоение действия в масштабе макроформы «золотого сечения». Все остальное либо не включено в «формулу стиля» (например, высотно темперируемый звук на постоянной основе, мело-тематический компонент, симметричный синтаксис...), либо адаптировано в масштабе семантической метаморфозы в новом звуковременном и звукопространственном контексте. Однако взаимодействие опорных знаков формы очевидно: трансформация действия гравитационных сил, определяющих сопряженность компонентов формы, объемная голограмма звукопространства, новый тип фигури-фоновых связей, стереофоническая полифония на основе квант-мотивного, монополюсно действующего синтаксиса, континуально-эволюционный (в упомянутых композициях Кефалиди — континуально-контрастный) тип развертывания формы, лишенной мелодийно-тематических инициальных структур, а значит — права на репризность в мелодийно-тематической ее разновидности. Последнее обстоятельство — общее для многих явлений музыки второй половины XX и XXI века, но в данном случае речь о «нетемперируемом» звуковом фундаменте.

Композиции Кефалиди и других авторов, работающих в сфере

акустики, — это ненотописьменные опусы. Нет возможности иллюстрировать повествование традиционными нотными примерами. Фиксация подобных текстов на бумаге совершенно непредставима. Аналитическое сомкновение с артефактом исключительно слуховое. Но именно оно подвигло автора настоящих строк к размышлениям о расширении понятия «музыкальный звук» и превращении «немузыкального звукового» в музыкальное через вовлечение в музыкальную форму с четко обозначенными параметрами и имманентной логикой. А импульсом к подобным размышлениям послужило эмоциональное впечатление от звучания. Композиция Vega\_S<sup>5</sup>, самым названием ведущая к звездным далям, — это удивительно действенная звуковая картина космического пространства. Стихия космо-чувствования, кажется, может быть воссоздана только звучаниями, не взывающими к «земной ассоциативности» и земным масштабам. Другая семантика видится в композиции Stack by Stack. Здесь предчувствие и предупреждение очевидно земной ориентированности. Здесь форма движется к сокрушительной кульминации с последующей аннигиляцией звучания. Можно представить образ апокалиптического оттенка, но он тоже восходит к рефлексии космо-чувствования.

Кефалиди — представитель того самого меньшинства, интеллектуальной элиты, который в тишине своих громких замыслов намечает новые звуковые пути через значимые сами по себе творения, но пока невидимые, словно ожидающие внимания той части общества, которая будет готова к встречному восприятию звучаний, рожденных новым симбиозом культурных и цивилизационных основ. ■

<sup>5</sup> Сочинение «Vega\_S» для электронных звуков (2019) доступно на платформе <https://vimeo.com/389687209>. В статье использованы кадры видеопартитуры «Vega\_S», созданной Andrew Quinn.

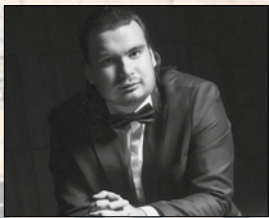




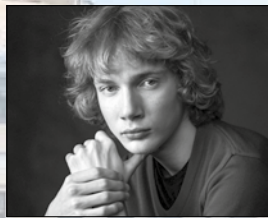
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ  
ПРЕЗИДЕНТСКОГО ФОНДА  
КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ

# VIII Большой литературно-музыкальный фестиваль «РИХТЕРОВСКИЕ ВСТРЕЧИ» 23 сентября — 9 ноября 2023 года

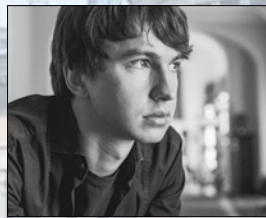
*Олександр Ключко*



Александр Ключко



Иван Бессонов



Алексей Мельников



Сергей Давыдченко



Валентин Малинин



Энджел Вонг



Ева Геворгян



Алексей Набиулин



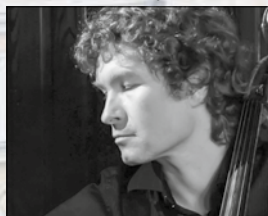
Екатерина Мечетина



Наталья Рубинштейн



Граф Муржа



Кирилл Родин



Владимир Овчинников



Александр Покидченко



Андрей Коробейников

**30 СЕНТЯБРЯ 14:00**

Большой зал Московской консерватории  
Открытие фестиваля

**Александр КЛЮЧКО, Иван БЕССОНОВ, Алексей МЕЛЬНИКОВ**  
Концертный симфонический оркестр Московской консерватории,  
дирижер Анатолий ЛЕВИН

**4 ОКТЯБРЯ**

Итальянский дворик ГМПИ им. А. С. Пушкина

**Сергей ДАВЫДЧЕНКО**

**5 ОКТЯБРЯ**

Итальянский дворик ГМПИ им. А. С. Пушкина

**Валентин МАЛИНИН**

**9 ОКТЯБРЯ**

Концертный зал им. И. С. Архиповой

**Энджел ВОНГ**

**10 ОКТЯБРЯ**

Концертный зал им. И. С. Архиповой

**Ева ГЕВОРГЯН**

**11 ОКТЯБРЯ**

Большой зал  
Центрального Дома ученых

**Алексей НАБИУЛИН, Кирилл РОДИН**

**22 ОКТЯБРЯ**

Рахманиновский зал  
Московской консерватории

**ПОБЕДИТЕЛИ МЕЖДУНАРОДНОГО ЮНОШЕСКОГО КОНКУРСА  
ПИАНИСТОВ им. С.В. РАХМАНИНОВА: Лев БАКИРОВ, Артур  
ИСКОРОСТЕНСКИЙ, Глеб СЕМЕНОВ, Жуй МИН**

**24 ОКТЯБРЯ**

Малый зал  
Московской консерватории

**Екатерина МЕЧЕТИНА**

**31 ОКТЯБРЯ**

Малый зал  
Московской консерватории

**Сергей ДАВЫДЧЕНКО**

**5 НОЯБРЯ**

Рахманиновский зал  
Московской консерватории

**«БРАМС-ТРИО»: Наталья РУБИНШТЕЙН (фортепиано),  
Граф МУРЖА (скрипка), Кирилл РОДИН (виолончель)**

**7 НОЯБРЯ**

Малый зал  
Московской консерватории

**Владимир ОВЧИННИКОВ, Дмитрий СКОРИКОВ (бас)**

**9 НОЯБРЯ**

Малый зал  
Московской консерватории

**Александр ПОКИДЧЕНКО, Андрей КОРОБЕЙНИКОВ,  
Ирина ШИШКОВА (меццо-сопрано), Яна ИВАНИЛОВА (сопрано)**





## XVII МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО THE XVII INTERNATIONAL TCHAIKOVSKY COMPETITION



### Страна Чайковского: герои #ТСН17

Несмотря на сложности международной геополитики (и логистики), XVII Международный конкурс имени П. И. Чайковского состоялся (19 июня — 1 июля), а приезд в Россию исполнителей из 23 стран еще раз подчеркнул объединяющую роль музыкального искусства. В состязании приняли участие 236 молодых музыкантов из России, Италии, США, Сербии, Казахстана, Южной Кореи, Японии, Китая, Франции, Великобритании, Грузии, Молдовы, Германии, Беларуси, Азербайджана, Узбекистана, Монголии, Вьетнама, Словении, Венесуэлы, Канады, Коста-Рики и Австралии. Конкурс представил публике новых героев и подарил слушателям незабываемые эмоции и встречи, открытия и, конечно, огорчения (ведь без них невозможен ни один конкурс), но главное — много прекрасной музыки.

#### ИСТОРИЯ. 65 +

В этом году Конкурс Чайковского отметил свое 65-летие. I конкурс состоялся в 1958 году (тогда он проводился по двум специальностям — «фортепиано» и «скрипка»). Победителей I конкурса знает и помнит весь мир. Легендой стало имя американского пианиста Вана

Клиберна (I премия), как и имена профессора Московской консерватории Льва Власенко (II премия), китайского пианиста-виртуоза Лю Шикуня (II премия; в этом году легендарный пианист снова приехал в Москву и вошел в состав жюри), Наума Штаркмана (III премия); скрипачей Валерия Климова (I премия)

и Виктора Пикайзена (II премия). В программу II конкурса добавилась номинация «виолончель», III-го — «сольное пение». В 2011 году конкурс впервые прошел в двух городах — Москве и Санкт-Петербурге. Юбилейный XV конкурс был приурочен к 175-летию со дня рождения великого русского композитора,





Первый Международный конкурс имени П.И. Чайковского (апрель 1958 г.)  
Фото: Н. Рахманов.

а начиная с предыдущего, XVI конкурса, номинации пополнились «медными» и «деревянными духовыми инструментами». Сегодня конкурс также проходит в шести номинациях в двух культурных столицах.

Имена лауреатов конкурса разных лет сегодня знает весь мир: пианисты Элисо Вирсаладзе, Григорий Соколов, Владимир Ашкенази, Владимир Крайнев, Михаил Плетнев, Борис Березовский, Николай Луганский, Денис Мацуев, Даниил Трифонов; скрипачи Виктор Третьяков, Гидон Кремер, Владимир Спиваков, Виктория Муллова; виолончелисты Денис Шаповалов, Александр Бузлов, Нарек Ахназарян; вокалисты Владимир Атлантов, Евгений Нестеренко, Елена Образцова, Тамара Синявская и многие другие выдающиеся исполнители.

### ОТКРЫТИЕ

Вечером 19 июня в Большом зале Московской консерватории состоялось торжественное открытие Конкурса. Музыкальную программу предварило приветственное слово заместителя Председателя Правительства РФ и председателя Оргкомитета конкурса Татьяны Голиковой, отметившей, что «музыка — вне политики, у музыки

нет границ, (...) язык музыки является языком согласия и дружбы». Весь вечер на сцене был Симфонический оркестр Мариинского театра под управлением маэстро Валерия Гергиева. Вслед на Полонезом из оперы «Евгений Онегин» Чайковского последовало выступление, ставшее, пожалуй, одним из самых эмоциональных моментов вечера (да и всего конкурса): на сцену вышел 84-летний **Лю Шикунь**<sup>1</sup>. В сопровождении орке-

<sup>1</sup> Во время своего предыдущего визита в Москву

стра пианист исполнил мелодичную II часть фортепианного концерта китайского композитора Сяна Синхая «Ода Желтой реке», с интонациями фольклорной песенной традиции Китая. Следом прозвучала его собственная фортепианная транскрипция музыки Лю Чжи «Моя родина» — бравурная пятиминутная сольная пьеса, передающая эпические образы китайской истории и природы, с обилием октавных пассажей и аккордовых последовательностей, с которыми пианист, несмотря на почтенный возраст, прекрасно справился. Трудно сказать, сколько человек из присутствующих в зале или смотрящих трансляцию концерта смогли осознать историческую значимость и всю эмоциональную глубину этого момента — на сцене Большого зала консерватории спустя 65 лет играл не просто свидетель событий, но — лауреат самого первого Конкурса Чайковского 1958 года. Слово физическое соприкосновение с историей — это был особенный, незабываемый момент.

В программе концерта также приняли участие победители конкурса разных лет. Среди наиболее

для участия в жюри I Международного конкурса пианистов, дирижеров и композиторов имени С.В. Рахманинова пианист дал интервью журналу «Piano Форум» (№ 4 (52), 2022).





Жюри конкурса пианистов

ярких — выступления виолончелиста Александра Рамма (II премия, XV конкурс), исполнившего мелодичное и виртуозное *Rezzo sarciccioso* Чайковского; скрипача Павла Милюкова (III премия, XV конкурс), в смелом и экспрессивном исполнении которого прозвучали каденция и финал Первого скрипичного концерта Шостаковича; а также яркого звучного баритона Ариунбаатара Генбаатара (I премия и Гран-при, XV конкурс), представившего свое прочтение Арии Елецкого из оперы «Пиковая дама» Чайковского. Кульминацией вечера стал заключительный номер — музыка, которую, казалось, ждали все: I часть Первого фортепианного концерта Чайковского в выдержанно академической манере, однако со всей мощью своей виртуозности исполнил Денис Мацуев (победитель XI конкурса), который, к слову, в этом году стал председателем жюри в номинации «фортепиано».

### ЖЮРИ

Окончательный состав жюри был объявлен беспрецедентно поздно — в день открытия конкурса: в него вошли выдающиеся музыканты, педагоги, театральные

менеджеры и артистические агенты из 18 стран — России, Беларуси, США, Вьетнама, Японии, Китая, Бельгии, Южной Кореи, Германии, Венгрии, Швейцарии, Румынии, Армении, Азербайджана, Италии, Венгрии, Сингапура и Испании. Победителей среди пианистов выбирали Денис Мацуев, Виктор Ереско, Владимир Овчинников, Валерий Пясецкий (Россия), Владимир Виардо (Россия — США), Хидеко Кобаяши (Япония), Ли Минцянь (Китай), Лю Шикунь (Китай), Максим Могилевский (Бельгия), Мун Ик Чху (Южная Корея), Та Куанг Донг (Вьетнам), Юстус Франтц (Германия).

### ПИАНИСТЫ: I И II ТУРЫ

Программа первого тура традиционно состояла из академического набора жанров (полифония, крупная форма, произведения Чайковского и три виртуозных этюда), во втором пианисты представляли программы по своему выбору длительностью от 50 до 60 минут с обязательным присутствием музыки Чайковского и других русских композиторов. Уже в первые дни конкурса у публики появились свои герои. Вместо

заявленных в регламенте 12 ко II турк были допущены 15 пианистов (столь высок оказался уровень конкурсантов), а в финал прошли 8 участников.

Еще в первый день прослушивания на себя обратил внимание Марсель Тадокоро (Франция–Япония), ученик Рены Шерешевской в *Ecole Normale* в Париже. Имя профессора Шерешевской в России ассоциируется, прежде всего, с именами лауреатов предыдущих конкурсов Чайковского и безусловных фаворитов публики: это Люка Дебарг и Александр Канторов. Поэтому выступлений Тадокоро ждали с особым интересом. Очень живая, цепкая эмоциональность игры пианиста, ювелирно выстроенная драматургия образов и продуманный артистизм в Сонате № 16 Бетховена выдавали незаурядного интерпретатора, а выбор сложнейших в фортепианной литературе этюдов (в частности, пианистически «неудобного» Второго этюда Шопена — «на 4 и 5 палец», как говорят пианисты, — и сверхсложного этюда Листа «Блуждающие огни») демонстрировал смелость музыканта и его уверенность в себе. Как показало выступление, абсолютно оправданную. Во втором туре Тадокоро представил



интересную программу, в частности, очаровательную пьесу «En avril a Paris» Трене-Вайсенберга, малоизвестные широкой публике прелюдии Евгения Светланова (Moderato и «Веснянки») и редко исполняемую Сонату cis-moll Чайковского. Однако, к досаде публики (и автора этих строк), пианист в финал не прошел.

Схожее с Тадокоро сценическое обаяние и артистизм показал и американец **Энджел Вонг** (выпускник Центральной музыкальной школы в Москве, ныне — студент Московской консерватории в классе проф. Наталии Труль).

Природная органичная виртуозность, классическая московская пианистическая школа, удачно выбранная конкурсная программа вместе с некоторой непосредственностью игры произвели очень теплое впечатление, а «Сентиментальный вальс» Чайковского пианист исполнил с такой лирической «русскостью», что, думается, многие в зале забыли, что за роялем — американский пианист.

Столь же теплый отклик у публики получил и яркий пианист из Великобритании **Джордж Харлионо**, выпускник лондонского Королевского музыкального



Д. Мацуев, В. Гергиев



Ректор Московской консерватории А. Соколов с супругой, проф. ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова Л. Соколовой



Лю Шикунь

колледжа (класс проф. Ванессы Латарш). В сольных турах он буквально светился радостью и удовольствием от пребывания на сцене. Заметим, это качество крайне редко можно увидеть у пианистов из России: здесь царит атмосфера серьезности и основательности, масштабности и высочайшей ответственности... Тем обаятельнее выглядел молодой англичанин, особенно удачно исполнивший «Аппассионату» Бетховена в I туре и Три фрагмента из балета «Петрушка» Стравинского во втором.

В каком-то смысле артистическим антиподом Вонга стал хорошо известный московской публике **Илья**



В. Малинин, Соа Ё, Э. Вонг, Дж. Харлионо



И. Папоян, С. Давыдченко, С. Корчагин

**Папоян** (студент Санкт-Петербургской консерватории, класс проф. Александра Сандлера), стабильно и исключительно профессионально показавший себя на двух первых турах. Внешне невозмутимый, Папоян подробен и академичен в своих интерпретациях, свободен и виртуозен в игре, выразителен в звуке и, что немаловажно, стабилен на «длинных дистанциях» — качества очень ценные для гастролирующего пианиста.

Так же уверенно и стабильно показала себя южнокорейская пианистка **Соа Ё**, которая в настоящее время обучается у профессора Арье Варди в Ганновере. Пианистку отличали крепкая виртуозность, точность игры, вероятно, стальные нервы и почти «хищническая» техническая хватка, особенно ярко проявившаяся в Этюде a-moll, op. 25 № 11 Шопена, как, впрочем, и в Andante maestoso из балета «Щелкунчик»

Чайковского–Плетнева. Финал знаменитой «Авроры» Бетховена пианистка исполнила с авторской, бетховенской, педалью. Конкурсантке свойственно мягкое туше и глубокое сочное forte (даже на рояле Yamaha, а эти инструменты зачастую невыгодно отличаются жестким «металлическим» звуком в громкой динамике). По завершении «Симфонических танцев» Шумана, которые Соа Ё исполняла на II туре, думалось, что она — уверенный претендент на победу, однако события развернулись совсем иначе. Впрочем, не будем забегать вперед.

Между тем, особенно ожидаемым было выступление **Александра Ключко** (в прошлом — ученик Рены Шерешевской, ныне — студент Московской консерватории в классе проф. Павла Нерсесьяна), победителя прошлогоднего Конкурса им. С. В. Рахманинова. Ключко — уже сформировавшийся артист, уверенно, глубоко и зрело проявляющий себя в прочтениях классических произведений и сочинений романтического стиля, обладающий безграничной виртуозностью, певучим звуком и особым сценическим магнетизмом, что буквально бросается в глаза, когда музыкант выходит на сцену, и подтверждается его игрой. Для первого тура пианист выбрал 32-ю сонату Бетховена — одну из самых сложных сонат композитора. Выступление пианиста вызвало бурные и продолжительные овации. К слову, так было и во II туре, куда Ключко, разумеется, прошёл — публика горячо приветствовала пианиста продолжительными овациями. Однако до финала пианист, к большому сожалению, не был допущен. Как и обаятельный 23-летний японец **Коки Куроива** (выпускник Токийского университета искусств и Музыкальной академии им. Ф. Листа в Будапеште), покоривший публику своим необычным прочтением Чайковского. В начале выступлений на обоих турах пианист



смотрел на портрет Петра Ильича и начинал программу именно с его музыки.

### ФИНАЛ. ИТОГИ

**I премия и золотая медаль — Сергей Давыдченко** (Россия)

**II премия и серебряная медаль — Джордж Харлионо** (Великобритания), **Валентин Малинин** (Россия), **Энджел Вонг** (США)

**III премия и бронзовая медаль — Илья Папоян** (Россия), **Станислав Корчагин** (Россия)

**IV премия и диплом — Сюань Мао** (Китай), **Соа Ё** (Южная Корея)

Специальный приз «За выдающееся исполнение» от компании «Yangtze River» от компании «Yangtze River» и Специальный приз имени Александра Торадзе — Сергей Давыдченко

Специальный приз «За выдающееся исполнение» от компании «Yangtze River» — Сянфэй Лю (Китай).

III тур прошел с 27 по 29 июня, восемь финалистов исполнили по два концерта в сопровождении Госоркестра России имени Е. Ф. Светланова (дирижер — Александр Рубин). Все прослушивания проходили при аншлагах, публика принимала всех пианистов исключительно тепло, а некоторым (например, завершавшему прослушивания Валентину Малинину) зал аплодировал стоя: для финала пианист выбрал Концерт Скрябина и Первый концерт Чайковского. Триумфальная, пламенная, при этом точная и виртуозная игра Малинина напомнила выступление Дмитрия Маслеева на XV Конкурсе Чайковского (напомним, пианист получил тогда первую премию), а представители старшего поколения сравнивали впечатления от игры Валентина Малинина с выступлением Михаила Плетнева на Конкурсе Чайковского в 1978 году. Позволим себе процитировать авторитетнейшего профессора Бориса

Блоха, внимательно следившего за трансляциями конкурса из Вены: «С первой же ноты Малинин поражает своим талантом, этой реактивной реакцией на даже самые мимолетные события в музыкальном действии. (...) Я считаю, что Малинин лучше всех сыграл Первый концерт Чайковского, задача почти невыполнимая. Он умел вдохнуть первоначальную свежесть в эту музыку, будто бы открывая нам страницы этого гениального концерта».

Валентин Малинин получил II премию, как и англичанин Джордж Харлионо и американец Энджел Вонг.

«Конкурс Чайковского для меня — это мечта, которая стала реальностью. Я мечтал выступить здесь с 8 лет и счастлив, что прошел все туры, выступил с потрясающим оркестром Светланова, который я очень люблю (все его оркестранты — потрясающие музыканты), и играл для консерваторской публики. Это большая честь. Я переехал жить в Россию в возрасте 9 лет и теперь, спустя 10 лет продолжаю свое обучение уже на первом курсе Московской консерватории. Москва — прекрасный город, с потрясающей атмосферой и очень хорошими людьми. А русская музыка — моя любимая. Моя мама русская, так что я ощущаю сильную связь с русской музыкой, во мне достаточно «русской души», — рассказал Вонг после конкурса.

А пианист из Великобритании Джордж Харлионо специально для читателей журнала «PianoФорум» поделился своим секретом «укрощения» сценического волнения: «Для исполнителя существует два аспекта в выступлении на конкурсе. С одной стороны, относиться к конкурсу нужно очень серьезно, тщательно и систематично готовиться. Однако главное, я считаю, — это делиться радостью и музыкой, которую ты любишь, со слушателями. Для меня именно это главное — показать, как сильно я люблю музыку, которую



Джордж Харлионо



Валентин Малинин



Энджел Вонг



Илья Папоян



Соа Ё



Станислав Корчагин



Александр Ключко



Сюаньби Мао



Марсель Тадокоро

*исполняю, в надежде, что аудитория ее полюбит так же, как и я. Я чувствую, что играю лучше всего, когда могу быть собой на сцене, когда не думаю о результатах конкурса, когда играю не для того, чтобы понравиться жюри, а чтобы доставить удовольствие слушателям. Самое важное для меня — это слушатели: когда я сам наслаждаюсь игрой на сцене, это передается и им».*

Хочется отметить выступление в финале **Ильи Папояна** (III премия), чья игра произвела глубокое впечатление на многих слушателей, в том числе, на профессиональных музыкантов. В английской культуре есть непередаваемое понятие «understatement» — оно описывает аристократов, которые внешне скромны, или бренды лучшего в мире качества, не выставляющие свои лейблы напоказ, или сшитый именитым кутюрье костюм скромного кроя, но из сверхдорогой ткани. Это понятие можно отнести и к игре Папояна: внутренняя интеллигентность, выдержанный вкус и сценический аристократизм. Папоян — музыкант сути, пианист содержания, которому чужды внешние эффекты. Глубокий музыкант, исключительно точный в своих интерпретациях произведений разных стилей. Хочется надеяться, что московская публика еще не раз услышит этого пианиста.

III премию получил и виртуоз «прокофьевского» склада — 30-летний Станислав Корчагин, преподаватель РАМ имени Гнесиных (ранее — выпускник РАМ в классе проф. Татьяны Зеликман), очень стабильно проявивший себя на протяжении всех трех туров. Для финала он выбрал Второй концерт Прокофьева. А вот Соа Ё, очень уверенно показавшая себя в сольных турах, к сожалению, не смогла проявить себя столь же ярко в игре с оркестром — пианистка получила IV премию.

XVII конкурс Чайковского оставил ощущение большого и прекрасного





Валерий Гергиев, Сергей Давыдченко

праздника музыки, объединившего талантливых и отважных музыкантов (ведь конкурсное состязание на легендарной сцене Большого зала консерватории — это огромный вызов, справиться с которым по силам далеко не каждому даже очень талантливому пианисту). И вновь процитируем мудрые слова профессора Бориса Блоха: «Для музыкантов-исполнителей, отдавших свою жизнь нашему святому ремеслу, участие в конкурсе — не увеселительная прогулка. Знают ли все эти огульные хулители, берущие на себя роль этаких „моральных апостолов“, что стоит за овладением этой профессией, какой это тяжелый изнурительный труд, наполненный потом, слезами и кровью? Знают ли они, что выход на сцену Большого зала консерватории, по выражению Давида Федоровича

*Ойстраха, это путь на Голгофу? Что каждый раз в этот момент чувствуешь, что останавливается сердце и умираешь? Но и не играть — смерти подобно. Музыкант-исполнитель не может писать „в стол“, он должен играть в тот момент, к которому он готовился всю свою полную лишнюю жизнь».*

Перед объявлением результатов конкурса пианистов председатель жюри Денис Мацуев обратился к публике: «Публика на Конкурсе Чайковского в Москве — особенная. Вы невероятно поддерживали каждого участника. Поверьте, каждый из членов жюри был вместе с вами. Это знаменитое еще с 1958 года зеленое сукно на судейских столах в шестом ряду партера, на мой взгляд, ассоциируется не с жюри, а прежде всего с огромным количеством поклонников

каждого конкурсанта. Мы были свидетелями блистательных выступлений, разнообразия исполнительских школ, интерпретаций, подходов к тому или иному произведению, что было полезно для всех нас. Я благодарю всю команду потрясающих музыкантов и педагогов, которые все эти дни находились вместе с нами. Это очень важное слово — „команда“, потому что тогда есть единение — единение за музыку, за индивидуальность, за перспективу. Конкурс Чайковского в очередной раз подтвердил свой высочайший статус».

### ПОБЕДИТЕЛЬ

Впервые в истории состязания пианистов золотую медаль получил представитель регионального музыкального вуза, а не Москвы и Санкт-Петербурга. Триумфатором стал 19-летний пианист Сергей Давыдченко — студент Ростовской консерватории, класс профессора Сергея Осипенко. Ранее он обучался в классе замечательного педагога Татьяны Левадной. Молодой пианист уже хорошо известен московской публике по победам на конкурсах «Щелкунчик» (2016) и Grand Piano Competition (2021). Его отличают органичная природная виртуозность, смелость и харизматичность игры, полное погружение в произведение, что особенно ярко проявилось в исполнении музыки Прокофьева: во II туре пианист исполнил Шестую сонату, а для финала выбрал Второй фортепианный концерт. «Для меня Конкурс Чайковского — это популяризация русской музыки в такое тяжелое для нашей страны время. Я считаю, что долг музыканта — нести свет и радость людям, и надеюсь, в каком-то смысле мне удалось это сделать. И для меня это большая честь», — комментирует Давыдченко после объявления результатов конкурса.

**Николай Луганский:** «Давыдченко — это огромное явление. Это уже



Сергей Осипенко, Татьяна Левадная

сейчас большой пианист. Три с половиной года назад я слышал, как он играл Третий концерт Прокофьева, и это было прекрасно. Может быть, юный возраст в чем-то помогает.

Играть с такой свободой, с таким мастерством и без всякого намека на осторожность, зажатость, скованность... Как человек, как музыкант, как пианист я получил невероятное

наслаждение. (...) Я хотел бы сказать об учителях. Я иногда улыбаюсь, когда мне говорят: «Школа такого, школа сякого...». Но Сергей Давыдченко всю жизнь учился в Ростове, его наставник Сергей Иванович Осипенко, насколько я могу судить, — это великий педагог, великий подвижник и скромнейший человек. Таких учителей за последние 50 лет можно пересчитать по пальцам одной руки. Я немного знаю, как играет его ученица, ныне знаменитая пианистка Анна Винницкая — это совершенно блестящий музыкант. Сегодня мы слышали, какой талант у Сергея Давыдченко и какой выдающийся у него педагог. Я просто восхищен! И есть что-то символичное в том, что такого уровня пианист учился не в столичных городах».

**Сольные концерты Сергея Давыдченко в Москве состоятся 4 октября** (Итальянский дворик ГМПИ им. А.С. Пушкина) **и 31 октября** (Малый зал Московской консерватории) в рамках большого фестиваля «Рихтеровские встречи». Билеты уже в продаже! ■



Николай Луганский



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


Фото : Евгений Евтюхов





XVII

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС  
ИМЕНИ П. И. КОРОСКОГО



**Константин  
ХАЧИКЯН:**

**«Мы все стремимся к тому,  
чтобы играть не так,  
как можем, а так, как хотим»»**



Константин Хачикян — выпускник Московской консерватории в классе профессора Андрея Писарева, лауреат множества международных конкурсов. Важной вехой в биографии музыканта стал Международный конкурс пианистов, композиторов и дирижеров имени С. В. Рахманинова в Москве (2022): он стал обладателем III премии. В 2023 вышел дебютный диск Константина — 24 прелюдии Рахманинова (Orpheus Classical).

**— Когда в вашу жизнь вошла музыка и случилось ее осознание?**

— Я не помню такого периода жизни, такого состояния, в котором я бы не любил музыку. У нас в доме музыка звучала всегда, мои родители музыканты, и они рассказывают, что еще до того, как я начал ходить и разговаривать, я ползал и мычал мелодии и детские песенки.

**— Вашими первыми наставниками они и стали?**

— Да. Мой отец — прекрасный пианист, уже 30 лет он является солистом Большого симфонического оркестра имени П. И. Чайковского, где исполняет не только знаменитые фортепианные соло вроде «Петрушки» или «Время, вперед!», но и отдельные части фортепианных концертов и сольные фортепианные сочинения. Помимо этого, почти 15 лет он проработал ведущим концертмейстером оперной труппы Большого театра. А моя мама работает концертмейстером в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, где исполняет партию сольного фортепиано в нескольких спектаклях. Я имел возможность пересмотреть почти весь репертуар двух лучших московских музыкальных театров и часто посещал концерты симфонической музыки. Именно родители приобщили меня к инструменту. С шести лет мама достаточно серьезно занималась со мной сольфеджио и фортепиано. Ну, а далее было решено, что пора меня отдавать в профессиональный коллектив, вот так я поступил в третий класс Мерзляковки.

**— Почему выбор пал именно на Мерзляковку, не на ЦМШ или Гнесинку?**

— Хороший вопрос. Сейчас я бы на него ответил, что точно бы сам пошел в Мерзляковку. А тогда... Не знаю, видимо, родители решили. Я не задумывался об этом. Мне нравилась атмосфера в Мерзляковке. Есть такое распространенное мнение (хотя я не могу его подтвердить), будто бы в ЦМШ у детей ничего, кроме музыки, в жизни больше нет. А в Мерзляковке, мне всегда казалось, более свободная атмосфера: да, у нас есть музыка, да, безусловно, она важна, но что-то еще в жизни тоже может быть. В детстве я обожал играть в футбол, а футбольное поле

к Мерзляковке было ближе, чем к ЦМШ. Там стояла коробка, окруженная вечными лужами, но они нас совершенно не останавливали — любой перерыв, любая возможность сбежать тут же использовались. Иногда к нам приходили ребята из ЦМШ или Гнесинки, проводились турниры. Но почему-то считалось, что в ЦМШ всех держат в «ежовых рукавицах», и этом смысле я был очень рад тому, что учился в Мерзляковке.

Здесь работает много замечательных педагогов. Всех вспоминаю с огромной любовью и признательностью, начиная с моей первой учительницы Татьяны Владимировны Никитиной, у которой я учился с третьего по седьмой класс. Помню, что всегда с большим удовольствием ходил к ней на уроки, мы добивались каких-то успехов, моя первая награда на конкурсе «Новые имена» в 2008 году была как раз под ее руководством.

Конечно, Татьяна Владимировна Директоренко — удивительный человек и потрясающий педагог. Для меня всегда было загадкой, откуда у нее столько сил, энергии и любви... Каждый ее ученик всегда остается частью ее совершенной материнское. Она дает прекрасную школу, ее класс — это своего рода знак мастерства, выученности, точной интерпретации нотного текста. С одной стороны, у Татьяны Владимировны в классе была хорошая, здоровая конкуренция, с другой — теплые отношения и с педагогом, и с одноклассниками.

Но не только по специальности у меня были хорошие педагоги. Мне очень повезло и с педагогом по концертмейстерскому классу, Еленой Дмитриевной Цветковой, она очень многому меня научила. Например, она автор бессмертной фразы, которую я часто вспоминаю и использую в «педагогической» деятельности: «Чтобы добиться длинной фразы, нужно мыслить из затакта». С большой радостью мы ходили на уроки камерного ансамбля у Тамары Дмитриевны Оганезовой. Помимо секретов ансамблевой игры, я узнал много новой музыки, поскольку выбор репертуара зачастую был отнюдь не тривиальным. В основном мы играли с блестящим виолончелистом Иваном Сканами, который стал моим близким другом. Кстати, этой осенью он потрясающе выступил на конкурсе Фойермана в Берлине и выиграл Гран-при.

И не могу не сказать о Варваре Игоревне Федоровой, педагоге по русскому языку и литературе. Благодаря харизме и неотразимому чувству юмора ее, без преувеличения, любят все студенты. Помню, мне было очень грустно на выпускном, я не понимал, что дальше. Безусловно, это были счастливые годы моей жизни.

**— Дальше — вы поступили в Московскую консерваторию. Как вы попали в класс к Писареву? Шли конкретно к нему?**



На фестивале «Pianissimo» в ГЭС-2

— Да, я шел к Андрею Александровичу. В конце 2013 года, когда я учился на четвертом курсе, проводился конкурс «Мерзляковка приглашает друзей». Он был достаточно серьезный, считался международным. Андрей Александрович работал в жюри, и, видимо, ему понравилось, как я играл. После этого я приходил к нему на консультацию — не перед самым поступлением, а зимой, и меня восхитило, как он занимался со студентами. Помню, я играл 32-ю сонату Бетховена. Он меня шокировал сразу после конкурса: сказал (мне это врезалось в память), что там нота «соль» — залигована, и она не повторяется. Я был поражен тем, какой у него слух и насколько внимательно он меня слушал. Мы решили, что надо поступать к нему.

**— Как Андрей Александрович повлиял на ваше музыкантское становление?**

— Будучи великолепным пианистом, среди прочих достоинств которого — владение изумительным рiано, он прежде всего учил меня культуре обращения с инструментом. Если я сейчас послушаю свою запись, сделанную до поступления в консерваторию, то, скорее всего, не буду удовлетворен качеством и разнообразием звукоизвлечения. Первые несколько лет обучения этим со мной в основном и занимался Андрей Александрович, я от него очень много получил в этом плане. Еще он потрясающе показывает. У него в руках — практически всё из того, что за много лет я ему играл. При этом он почти никогда не открывает ноты. Как обычно бывает: приходит студент, дает профессору ноты. А у Писарева они просто лежат... Иногда, когда я играл, видел краем глаза, что он начинает

открывать ноты. Из этого делал вывод, что, видимо, где-то я сыграл что-то не то, и Андрей Александрович проверяет, не перепутал ли он сам. Часто я замечал, как он играет по несколько страниц, и ноты ему не нужны — абсолютная свобода. При этом не обозначает (как в боксе или фехтовании говорят «удары обозначать»), а играет по-настоящему, как на концерте. На близком расстоянии все становится намного более понятным, даже механика взятия ноты. Я не считаю, что звук в значительной степени зависит от движения, прикосновения. В большей степени это все-таки вопрос внутреннего наполнения: что человек вкладывает в эту ноту. Правильная интерпретация нотного текста тоже имеет огромное значение: например, иногда мы долго спорили о расшифровке украшений (особенно в музыке Шопена), правда, в итоге каждый обычно оставался при своем мнении. Когда я учился на втором курсе, играл ему прелюдии Шопена и хорошо помню, что первой строчкой в прелюдии *Desdug* мы занимались, наверное, минут сорок. Мне тогда казалось, что это настоящее издевательство, но это, конечно, правильно. Больше всего Писарев помогал мне тем, что показывал, как нужно относиться к звукоизвлечению, как вообще нужно относиться к роялю. Это было близко, понятно, и что-то из этого, надеюсь, я вынес.

**— Весь период обучения в консерватории вы были только в его классе?**

— Да. Я учился именно в классе у Писарева. Потом уже, в 2020 году, когда не стало Сергея Леонидовича Доренского, классы объединили, и в аспирантуре несколько раз я занимался с Николаем Львовичем Луганским.



Когда-то в Токио проводился фестиваль «Russian Piano School» (его в свое время организовал Доренский). Сергей Леонидович приезжал туда с Писаревым, Нерсесьяном и студентами. В 2016 году взяли меня, и тогда мне повезло заниматься с Нерсесьяном раза два. Он — потрясающий музыкант. Иногда на его концертах для меня случались откровения.

Вспоминаю первое личное впечатление о Нерсесьяне. Перед поступлением в консерваторию я был у нескольких профессоров. Когда я оказался у Павла Тиграновича, передо мной играла девушка. Она сыграла (это было из серии «человек хорошо готов к важному выступлению»), и он ей сказал: «То, что вы все выучили, говорит о том, что вы владеете магазином красок. Но это не делает вас художником». Это была практически первая фраза, которую я от него услышал. Он сразу презентовал свое видение очень емко. Вообще, Нерсесьян обладает довольно редким даром: вещи, которые кажутся эфемерными и немощно за гранью человеческого понимания, умеет выражать словами так, что это становится понятным простым смертным. Его мастер-классы всегда идеально сбалансированы. У других они обычно либо «сваливаются» в сторону шоу с беспочвенными разговорами, либо возникает другая крайность, и мастер-класс превращается в урок по специальности. У Павла Тиграновича — идеальный баланс красивых разговоров и конкретики, то есть — «здесь нужно сделать то-то и то-то». Ты делаешь, и становится очевидно лучше. Я у него просиживал по полдня. Было очень интересно, я многое тогда узнал и с тех пор стараюсь применять в своей игре. Помню, что каждый мастер-класс по Скрябину начинался с того, что Павел Тигранович цитировал Доренского. Сергей Леонидович часто повторял, что традиции исполнения сочинений Скрябина не сложились. На мой взгляд, это высказывание — абсолютно «в десятку», то есть Скрябина действительно можно играть абсолютно разным образом, и будет убедительно.

**— Студенческие годы завершились для вас присуждением звания «Лучший выпускник Московской консерватории-2019». Что оно означает, кто и как определяет лучшего?**

— Честно, не могу сказать. Помню, что в 2018 это звание получил Костя Емельянов, а в 2020 Володя Петров — прекрасная компания! Видимо, его дают за активную концертную деятельность и успешное участие в конкурсах. Абсолютно точно это не связано с наличием красного диплома, потому что у меня его нет. Я учился халтурно. В пределах освоения игры на рояле в самом узком представлении я, конечно, не халтурил, но, может быть, так и не научился правильно заниматься, хотя все время занимался и пытался что-то делать.

Ну, а на музыкальные предметы я почти не ходил и сдавал все кое-как. Признаюсь, часто посещал в консерватории только два цикла лекций. На первом курсе был потрясающий цикл «Теория музыкального содержания». Вели его (иногда вместе, иногда по очереди) Иван Глебович Соколов и Нино Оттовна Баркалая, причем у них были совершенно разные взгляды на музыку. Не понимаю, как они вместе уживались, но было очень интересно, и к ним я всегда ходил с удовольствием. Кстати, онлайн-лекции Соколова очень популярны — и среди профессионалов, и среди любителей.

На четвертом курсе лекции по истории русской музыки XX века вела Ирина Владимировна Степанова, обладающая даром держать аудиторию и представлять информацию. Совершенно не хочу обидеть ее коллег, но у Ирины Владимировны — именно дар: каждая ее лекция была как моноспектакль, оторваться от которого было невозможно. Я считаю, что именно она убедила меня в том, что Шостакович — это гениальный композитор. Головой я, конечно, понимаю, что это гениальная музыка, но мне она была категорически не близка. Благодаря Ирине Владимировне мне удалось по-новому взглянуть на его музыку, и я очень полюбил многие его сочинения. Хотя играл я, в основном, только камерную музыку Шостаковича: виолончельную, скрипичную сонаты, трио.

Хочу ещё сказать несколько тёплых слов о другом замечательном педагоге консерватории — Игоре Леонидовиче Котляревском. Он прекрасный пианист, тоже ученик Доренского, преподает концертмейстерский класс. Интереснейшая личность! Его обожают студенты за удивительную доброту, неординарное музыкальное мышление и актёрское мастерство, с которым он поет романсы и арии, заменяя собой иллюстратора. О его исполнении арии Кончака ходят легенды. А еще он большой любитель оригинальных трактовок, например, играет «Времена года» Чайковского по допетровскому календарю, начиная с сентября.

**— Что вас нынче связывает с alma mater? Продолжаете обучение в ассистентуре-стажировке?**

— Я никак не могу получить диплом, потому что в 2021 году взял паузу, которую можно тянуть до пяти лет, — это называется «отчислиться с правом восстановления». Я тогда готовил огромную программу для конкурса Гезы Анды, мне было не до диплома. В прошлом году я разрешил себе не заканчивать аспирантуру, потому что уже готовился к Конкурсу Рахманинова. Сейчас до сих пор не могу привыкнуть к тому импульсу, который мне дал конкурс, правда, не напрямую, а косвенно. Концертов стало в разы больше, я этому очень рад, но не успеваю категорически ничего.

— **Сколько же концертов в месяц вы даете нынче?**

— По-разному. Сейчас приведу пример: в апреле — 1, 8, 10, 11, 12, 15, 24... Наиболее энергозатратным оказалось выступление 24 апреля — 23-й концерт Моцарта с Курентзисом. Правда, потом до 13 мая концертов не было. И почти месяц без перелетов. Но мне было нужно выучить новые произведения к фестивалю «Белая сирень» в Казани, Четвертый концерт Рахманинова, я играл его там впервые. Еще учил Вальс Равеля и «Времена года» Чайковского — тоже совершенно новые сочинения. Так что, хотя концертов в этот период не было, это не означало, что появилось время для отдыха.

— **Такой ритм жизни вас накрыл именно после Конкурса Рахманинова?**

— Вы знаете, я думал, что да, но, скорее, Конкурс повлиял на это косвенно. Ангажементы к премии не приглашались, но моя фамилия стала более известной, более звучащей, и пару раз меня приглашали на фестивали, которые устраивает Денис Мацуев.

— **Что вам милее: выступления с сольной программой или с оркестрами?**

— В последний год у меня стало значительно больше оркестровых программ, чем сольных. Сольных выступлений сейчас, скажем так, мне не хватает. В этом сезоне играл всего пять настоящих сольных концертов, и для меня это стало большим праздником, чем выступление с оркестром. Ну, может быть, за каким-то исключением. Помню, в ноябре прошлого года с огромным удовольствием играл Третий Рахманинова с Большим симфоническим оркестром им. П. И. Чайковского. Я почувствовал, какие в оркестре великолепные струнные, очень по-русски это звучало. Огромное удовольствие я получил, когда играл 23-й концерт Моцарта с Теодором Курентзисом. Но все-таки в сольной программе значительно больше свободы. Когда играешь с оркестром, особенно в формате «репетиция — генералка — концерт», наверное, чуть-чуть больше нужно времени солисту, оркестру и дирижеру, чтобы не просто «сыграть вместе и не разойтись, договориться о нюансах и темпах», а найти общий вектор, общее дыхание. Если до этого солист с дирижером вместе не играли, то такого количества репетиций недостаточно, чтобы случилось совместное творчество.

— **Вернемся к сольным программам. Вы сами их составляете? Что для вас главное, на что обращаете внимание в первую очередь?**

— Обычно сам. Хотя бывают, конечно, пожелания у организаторов. Во Франции у меня был концерт, его проводило Лионское общество Шопена — естественно, они хотели, чтобы я включил в программу



С профессором Андреем Писаревым

произведения Шопена. Или, например, я играл концерт в Соборной палате, и организаторы настаивали, чтобы был или Чайковский, или Рахманинов. В итоге я выбрал Рахманинова. Но в основном я сам определяю то, что буду играть.

— **Как долго у вас вынашивается программа?**

— Честно говоря, не знаю. Обычно у меня накапливаются сочинения, которые я хотел бы сыграть, и, когда мне предлагают сольный концерт, начинаю думать о том, как их соединить. При планировании программы на следующий сезон стараюсь добавить что-то свежее: обязательно нужно учить новый репертуар, а не играть одно и то же, при этом я понимаю: если поставлю в программу все новое, будет сложно. Поэтому даю половину из того, что уже играл, и половину — из нового. Я не играю одну и ту же программу в течение длительного времени — даже если три раза подряд сыграю одинаковый концерт, мне начинает не хватать свежести. Не в смысле музыки, а в смысле моего отношения, моей игры. Относительно недавно у меня возникла идея сыграть сонатную триаду Метнера, и на следующий сезон хочу поставить ее в новую программу. Добавлю что-то из того, что я уже знаю, и мне будет спокойно и комфортно.





С профессором Павлом Нерсесяном

**— Меняются ли ваши музыкальные пристрастия? Как-то вы сказали, что в детстве любили Моцарта.**

— Я и сейчас его очень люблю. А как меняются мои музыкальные пристрастия... Однозначно сформулировать сложно, просто бывает, что в какой-то момент меня куда-то поворачивает. Наверное, под влиянием обстоятельств так получилось, что в течение двух-трех лет (в 2016–17 годах) я много играл Шопена, потом года на два я вообще от него отказался, что называется, «переел». Сейчас возвращаюсь к Шопену с удовольствием. А бывает, что мне вдруг захочется играть такое, что я бы сам никогда не выбрал. У меня есть друг, скрипач и композитор Иван Наборщиков, он для меня стал проводником в мир современной и вообще новой для меня музыки. В этом сезоне мы играли Сонату № 3 для скрипки и фортепиано Дж. Энеску, нотный текст которой настолько устрашающий, что в некоторых местах напоминает «Черный квадрат» Малевича. Иван в такой музыке чувствует себя как рыба в воде, играет невероятно ярко и захватывающе. Как раз в то время, когда мы готовили эту программу, Иван выиграл почетный приз Международного конкурса композиторов им. Бартока в Будапеште. Не покушаясь на самобытность сочинения «Hommage à Béla

Bartók», принесшего ему эту награду, все же отмечу, что услышал в нем и отголоски сонаты Энеску.

Был период, когда хотел играть много Скрябина. Мне все время хотелось чего-то нового, сам себе поставил цель — каждый год учить по новой сонате. А в этом сезоне не выучил... И еще в этом сезоне впервые за много лет я ни разу не сыграл Пятую сонату, а это мое любимое сочинение для фортепиано соло. Кажется, я ее выучил в 2016 году и с тех пор каждый сезон, хотя бы один раз, играю. Причем каждый раз, когда я открываю ноты, рождается ощущение, что это новое произведение. Эта соната, наверное, и есть квинтэссенция того, о чем говорил Доренский. Признаюсь (минута высшей степени нескромности), я пришел к выводу, что на сегодняшний день я не смогу сыграть ее лучше. Пока я ее отложил, и в этом сезоне обошлось без нее. Для следующего сезона собираюсь подготовить Этюды ор. 42 — это новое для меня сочинение. Так что Скрябина я всегда играю с огромным удовольствием.

Собственно, для меня преимущество сольного выступления выражается в полной свободе. Ты не занимаешься вопросами взаимодействия ни с кем, кроме как, извините за пафос, с композитором и с публикой, ты предоставлен сам себе и можешь делать абсолютно все, что хочешь. В этом смысле Скрябин — тот композитор, который, наверное, больше других поощряет эту свободу, а она для меня — большая ценность во всех смыслах. Я имею в виду свободу и в смысле трактовки, и в более конкретном понимании — как свободу времени (в частности, *rubato*). У Скрябина этой свободы больше, чем у кого-либо. Вообще, пианизм Скрябина — он такой весь. Если Рахманинов в своей музыке часто строит храм, то Скрябин строит нечто такое, что нельзя сформулировать. То, что потрогать нельзя.

**— Какие у вас отношения с публикой? Как вы воспринимаете тех, кто пришел на ваш концерт, нужна ли вам их реакция?**

— Конечно, нужна! Начну с шуточного примера. Мы, музыканты, любим жаловаться: дескать, как деградирует уровень публики в концертных залах, вот уже везде, даже в Большом зале, хлопают после первой части. С одной стороны, мы недовольны этим, с другой стороны, когда играешь Первый концерт Чайковского и после первой части тебе не захлопали, начинаешь задумываться: а может, я что-то не так делаю? Но это я шучу. На самом деле, публика очень важна, и я очень люблю полные залы. Особенно после коронавируса, когда сначала вообще нельзя было играть, потом ты играл, а в зале полтора человека сидело, и даже конкурсы проводились онлайн или в пустых залах — для меня это было совершенным кошмаром. Конечно, отношение



© Ирина Шымчак

слушателей всегда очень хорошо чувствуется. Бывает, что публика приходит на концерт как на развлечение или как на полусветское мероприятие. Бывает, что приходят именно послушать музыку. А еще бывает, что люди приходят (я имею в виду концерты великих музыкантов) смотреть на божество. Ты чувствуешь, как публика слушает, и это касается не только того, разговаривают — не разговаривают, шепчут — не шепчут, телефоны звонят — не звонят, конфеты раскрывают — не раскрывают... Есть определенная атмосфера, которую исполнитель своим шестым или еще каким-то чувством воспринимает. Публика, которая слушает и старается вместе со мной общаться с композитором, — это важный игрок на сцене. Она дает исполнителю энергию и в прямом, и в переносном смысле слова, дополнительные силы. То же самое спортсмены рассказывают, потому и на своем домашнем стадионе команда играет лучше. Конечно, у спортсменов связь со зрителями более прямая, ведь требуется достичь конкретного результата, и на это направлена энергия трибун. Публика на концерте, конечно, тоже хочет конкретного результата — услышать стоящее исполнение. Резюмируя, можно сказать,

что у исполнителей и публики цель общая, и они вместе пытаются к ней прийти.

**— Почему вы выходите на сцену, что вас заставляет играть? В чем смысл существования музыканта?**

— На этот вопрос можно ответить в двух плоскостях. Прежде всего, музыкантом можно становиться только в том случае, если ты без этого не можешь жить. Будем честны, это не лучший способ зарабатывания денег. Если ты добился определенного успеха, то это, конечно, хорошие деньги, но путь, мягко говоря, тернистый, и вероятность того, что ты будешь в «шкурном» смысле доволен своей профессией, не так велика. В нашей стране музыканты, если они не звезды и не выходят регулярно на лучшие большие сцены, не зарабатывают много. Рассматривать музыку как профессию, как некий социальный лифт изначально, на мой взгляд, категорически неправильно. Есть много способов сделать себя относительно успешным, более легким и доступным большому количеству людей. Но если ты действительно не можешь жить без музыки, тогда и только тогда ты можешь



делать это своей профессией. Я отношусь к числу людей, которые не могут жить без музыки. Нет, конечно, можно музицировать и самому, это тоже может дать много удовольствия, но, когда ты музицируешь вместе с публикой, а я считаю, что исполнитель всегда музицирует вместе с публикой, удовольствия намного больше.

Наверное, существует опасность, что в какой-то момент этот процесс может превратиться в рутину, особенно если ты даешь много однотипных концертов. Мне кажется, выходить на сцену лишь для того, чтобы получить гонорар, — неправильно. Тогда это перестает быть творчеством. Этого нужно избегать. В принципе, я выхожу на сцену, потому что для меня это огромное удовольствие. Ну, и еще, надеюсь, я вкладываюсь в популяризацию классической музыки, повышение культурного уровня примерно на 0,02% (смеется).

**— Мы приближаемся ко второй четверти XXI века. Чем отличается ваше поколение музыкантов от тех, кто вступал в этот век в начале нулевых?**

— Мне кажется, что музыканты, условно говоря, 70–80-х годов рождения, когда формировались, не имели такого доступа к информации, который есть у людей моего поколения и уж тем более младшего. Этот всеобщий доступ к информации — к любой записи, к любому мастер-классу, открытому уроку, с одной стороны, наше преимущество, а с другой — некий подвох, потому что неограниченный доступ уменьшает желание ходить на концерты. Живое исполнение — это совсем другое явление, отличающееся от любой, даже самой гениальной записи.

Когда я был помладше и ходил на концерты, где играли хорошо знакомое мне сочинение, у меня почти всегда было видение того, как это надо играть, потому что была запись, которую я обожаю, и она была для меня вершиной. Живое исполнение на концерте меня не убеждало, и, чтобы перебить неприятное впечатление, я сразу же вставлял наушники и слушал любимую запись. В зале могли играть прекрасно, но, если это не совпадало с моим видением, никакого удовольствия я не получал. Сейчас это происходит со мной в гораздо меньшей степени, но в 18 лет меня практически невозможно было убедить в том, что, условно, концерт Рахманинова можно играть не так, а по-другому.

Наверное, в смысле свежести восприятия эра неограниченного доступа к информации, может быть, и вредит. Мне кажется, что люди лет на 15–20 старше нас ходили на живые концерты чаще и больше могли для себя почерпнуть, чем мы. Еще они застали великих музыкантов. А что было бы, если сравнить нынешних гениальных пианистов с великими музыкантами прошлого, на концертах которых я не был? Например, с Горовицем?

Или с Артуром Рубинштейном? Или с Рахманиновым? Какие бы эмоции я испытал, если бы побывал на концерте кого-то из них?

**— Кстати, на чьем концерте вы бы мечтали побывать?**

— Рахманинова, конечно. Для меня это совершенно особенная личность. В молодости, когда мы с друзьями вели дискуссию о том, кто самый крутой пианист, я для себя обычно определял, кто может занять второе место в этом списке, потому что первым всегда был Рахманинов. Масштаб его личности огромен, ни с кем не сравним — при всем восхищении музыкантами-исполнителями, тем же Горовицем, который, на мой взгляд, из пианистов ближе всех к Рахманинову. Но это разный уровень дарования, дарование композитора несравнимо с дарованием исполнителя. Это не моя мысль, я услышал это в одном интервью у Луганского. Николая Львовича спрашивают, хотел бы он на один день стать композитором, и он отвечает, что у него этого дара нет, и он считает (я абсолютно с ним согласен), что дар композитора совершенно не сравним с даром исполнителя. Дальше он говорит (и с этим я уже не совсем согласен), что исполнитель — это переводчик, который мысль гениального композитора выражает языком простых смертных. На мой взгляд, это точно характеризует его манеру игры. По тому, как Николай Львович играет, мне кажется, что его концепция — это пытаться не выпячивать свою личность, которая, естественно, присутствует, а играть музыку. Посмотреть в ноты и играть то, что написал композитор. Как мне кажется, ему интереснее передать мысль композитора. Есть противоположный подход, пример — Теодор Курентзис, он как раз в значительно большей степени пропускает музыку через свою личность. А Луганский — пример того, что «я играю МУЗЫКУ», а не «Я играю музыку». На мой взгляд, очень трудно достичь в этом баланса. Луганскому это, безусловно, удастся. Он играет музыку на невероятно высоком уровне, при этом не пытается собой затмить композитора.

Возвращаясь к вашему вопросу, не могу не упомянуть Даниила Шафрана, очень бы хотелось живьем услышать его уникальный неповторимый тембр. А еще увидеть Яшу Хейфеца и Лучано Паваротти и попасть на легендарный концерт группы Queen на стадионе Wembley.

**— Теодор Курентзис, мне кажется, настолько сильная личность, что каждое свое выступление делает особенным. Когда я в первый раз услышала в его исполнении Девятую симфонию Малера, которую до этого неоднократно слушала с другими дирижерами и оркестрами, я была потрясена.**

— В начале 2019 года в Зале Чайковского был концерт Курентзиса с Патрицией Копачинской, исполнили Скрипичный концерт, «Ромео и Джульетту» и «Франческу да Римини» — все три моих любимых сочинения Чайковского. Мне это помогло под новым углом взглянуть даже не на них, а на процесс работы с музыкальным произведением. Это попало на благодатную почву — в тот момент я был категорически недоволен тем, что происходит с моей игрой. В конце 2018 года я переживал большой кризис, мне казалось, что я играю очень плохо. Я был готов к изменениям, и их подход (мне кажется, что они очень хорошо «совпали»), свобода меня просто поразили. Копачинская потрясающе, феноменально играет на скрипке и обладает удивительной энергетикой.

Я имел представление о том, как надо играть Скрипичный концерт Чайковского, но это было совершенно непохоже на то, что я привык слышать и как это звучало у меня в голове, при этом оторваться было совершенно невозможно! Тогда я решил, что может быть, это правильно, не нужно пытаться привести свое исполнение к некоему, пусть даже самому гениальному, образцу, а нужно искать свои идеи, даже если они кажутся кому-то странными, и их реализовывать. По крайней мере, пытаться. Только таким образом можно найти свой правильный путь.

**— Многие пианисты мечтают сыграть вместе с Теодором Курентзисом. Совсем недавно вы выступали с ним и оркестром Московской консерватории в БЗК в том самом «энергозатратном» концерте. Как проходили репетиции к выступлению?**

— У нас было назначено чуть ли не семь репетиций, но первые три или четыре проводил не Теодор, а его ассистент по оркестровой части Илья Гайсин (он, кстати, в musicAeterna является концертмейстером вторых скрипок). Я был восхищен, как он работает с оркестром, — у него потрясающий слух, и он прекрасно знает, как добиться стройного звучания оркестра. Теодор в меньшей степени занимался оркестром, основная работа на тот момент уже была проделана, а со мной обсуждал многое, делился своими идеями. Его взгляд на музыку совершенно не похож ни на кого, но, собственно, уникальность Курентзиса в том и заключается, что у него на все есть свое мнение. Под «уникальностью» я имею в виду именно отличие. При этом его успех, на мой взгляд, обеспечивается не столько оригинальными идеями, сколько совершенно бешеной энергетикой. Между публикой и музыкантами на сцене возникает единение невероятного уровня.

Идей у него очень много, и он абсолютно точно представляет, какого звучания хочет добиться. При этом Теодор совершенно не навязывает свою концепцию. Некоторые его предложения мне были совсем «против

шерсти», и тогда он не настаивал. Все это было очень демократично, и на репетициях у нас царила доброжелательная атмосфера.

**— Ну, а что-нибудь новое в 23-м концерте Моцарта Теодор для вас открыл?**

— Много было нового. Если попытаться обобщить, он акцентировал внимание на танцевальном аспекте второй части, сицилианы, или, как он говорит, «сичилианы». Он убедил меня в том, что трагизм этой части достигается за счет танцевальности, как бы парадоксально это ни звучало. По-моему, это хорошо работает. Это был один из самых кайфовых концертов в моей жизни.

**— Ритм жизни современного концертирующего пианиста постоянно ускоряется. Приходится много ездить, а еще надо учить новые программы и заниматься. Что вам помогает восстанавливаться?**

— Я устаю не от концертов, а от постоянных дедлайнов. Надо сделать это тогда-то, выучить это тогда-то, а еще нужно ответить шести людям, которые могут обидеться... Все время я должен что-то делать помимо игры на рояле, и я постоянно боюсь, что к чему-то буду не готов. Это меня больше утомляет, чем, собственно, процесс, потому что выступления дают больше радости, чем усталости. Даже перелеты меня не сильно утомляют — я их люблю.

В феврале я ездил в Сочи, катался на лыжах в «Розе Хутор», и это мне помогло перезагрузиться, потому что там — воздух, виды абсолютно фантастические. Я вообще горы обожаю. Для меня это не экстрим, не адреналин, хотя я его тоже люблю, а возможность выкинуть все дела из головы... Помню, после возвращения с горнолыжного отдыха я играл Второй концерт Рахманинова и получил столько удовольствия! Как раз перед этим был момент, когда я очень устал, и этот отдых дал мне возможность восстановиться. Главное, мне удалось убедить себя в том, что это легитимно — провести пять дней без занятий, что это пойдет на пользу.

**— Вы ранимый человек? Как реагируете на критику, если она бывает?**

— Конечно, бывает. Можно сказать, что я толстокожий. Когда мне пишут откровенный негатив, мне это нравится, я даже коллекционирую подобные высказывания: человек не поленился, зашел в свой аккаунт, чтобы написать мне комментарий. Вот, помню, в одной из соцсетей под выложенной моей записью кто-то написал развернутый комментарий (цитата, может быть, приведена не дословно): «Пианист Хачилян не впечатлил, музыку не слушает, а только любит своими белыми манжетами. Ноль». Я всегда радуюсь таким комментариям, ведь





© Евгений Евтухов

это значит, что, по крайней мере, меня прослушали и составили впечатление. Если серьезно, к критике я отношусь абсолютно нормально, правда, если она выражается в адекватной форме. С удовольствием послушаю и что-то, возможно, приму к сведению.

— **Раскроете планы на новый сезон?**

— Как я уже говорил, есть желание выучить сонатную триаду Метнера, Этюды Скрябина. Хочу наконец-то сыграть концерты Прокофьева, потому что до сих пор не играл ни одного, хотя Третий выучил, но на сцене еще не играл. Второй концерт с удовольствием бы сыграл. В декабре будет безумный концерт в Доме музыки с тремя концертами Рахманинова в один вечер.

Обязательно хочу играть камерные программы. Как-то так получилось, что в консерватории это прошло мимо меня. Увы, я сам виноват, почему-то в тот период мне это казалось неинтересным. А сейчас мне этого не хватает — хочу играть в ансамбле и со скрипкой, и с виолончелью. Со скрипкой составить программу легче, потому что в Москве много отличных скрипачей, с виолончелью гораздо сложнее, но я все еще надеюсь попробовать притащить сюда своего друга Ивана Сканава, чтобы что-то вместе сыграть.

Я бы хотел собрать большой камерный ансамбль, но из-за организационных вопросов это непросто. Найти людей, концертную площадку, которая захочет это взять,

потом — мне кажется, публика камерную музыку любит меньше. Если переходить на меркантильный язык, продать концерт камерной музыки гораздо сложнее, чем сольную программу или концерт с оркестром. Мои неглубокие познания в музыкальном маркетинге говорят о том, что концерт для фортепиано с оркестром гораздо ближе публике, чем тот же сольный. Любители камерной музыки, может быть, и найдутся, но все-таки их будет недостаточно. Но я пока в процессе разработки, переговоров. Конкретной даты концертов пока нет. Но есть дата моего первого сольного концерта в Большом зале Московской консерватории — 11 ноября. Приглашаю! ■



Ирина ШИМЧАК  
Музыкальный обозреватель,  
журналист, фотограф, редактор пресс-службы  
Московского музыкального театра «Геликон-Опера».  
Член Союза журналистов РФ



**Фантазии  
на тему**

**TROULL**

**29** апреля 2023 года в Малом зале Московской консерватории в рамках абонемента «Пианистическое искусство» состоялся сольный концерт заслуженной артистки России, профессора Наталии Труль.

В программе клавирабенда были представлены фантазии Моцарта, Бетховена, Листа и «Танцы давидсбюндлеров» ор. 6 Шумана.

В исполнении Наталии Труль теснейшим образом переплелись традиции ленинградской и московской фортепианных школ:

от аристократической сдержанности, интеллектуализма, не самодовлеющего технического мастерства до очень индивидуального подхода к интерпретации и авторскому стилю. С течением времени в этом сплаве неизменной осталась условно романтическая стилиевая доминанта



творческого портрета пианистки, и добавим, что романтизм выступает здесь в блоковском ключе, как своеобразное «расширительное» понятие. Блок определяет его как «дух, который струится под всякой застывшей формой и в конце концов взрывает ее». В этой плоскости, отчасти, следует искать разгадку концепции программы концерта, представленной как процесс развития жанра фортепианной фантазии: через его становление, кульминацию к процессу сложного сочетания сборки и распада ускользающей формы на макроуровне.

**Фантазия c-moll, KV 475 Моцарта** была исполнена в матовых и сумрачных тонах. Пианистка словно бы принципиально не подчеркивала некой ожидаемой театральности динамических контрастов и пауз. На первый план она вывела медитативную процессуальность, что создало эффект шубертовского бесконечно развертываемого музыкального времени. Слушатели в абсолютной тишине шли за пианисткой. Как дети, замороженные игрой гамельнского дудочника из немецкой средневековой легенды. Таким образом столь значимый элемент «сцепления» с публикой и ее полная сонастроенность с исполнительницей возникли сразу же.

**Фантазия g-moll, op. 77** открывает окно в мир Бетховена-импровизатора, однако коллажность и главенствующий модус экспериментальности самого жанра вкупе с упорным стремлением к строгой организованности формообразования как одной из важнейших основ стиля композитора создают для пианиста сложно разрешимую и едва ли не противоречивую задачу. Отсюда можно сделать вывод, что исполнение Фантазии требует ярко выраженного дирижерского начала, скрупулезной проработки фортепианной фактуры и артикуляционной ясности. Возможно, во «влажных» акустических условиях Малого зала

консерватории последнего несколько не хватало.

**Фантазия и fuga на тему В-А-С-Н Листа** в значительной степени выявила те же особенности исполнения, что и 77-й опус Бетховена. Пронизывающая все сочинение риторическая фигура *catabasis* подразумевает большую линейность интерпретации как символа бесконечности, заложенного еще в самом ядре темы. Исполнение Наталии Труль отличала некоторая капризная изломанность: набор времени и как бы его резкое, почти спонтанное «отпускание», что явилось все же, отчасти, спорным при выстраивании целостной конструкции этого грандиозного полифонического цикла как точки золотого сечения всей программы концерта. При этом отметим необычайно исполнительскую волю пианистки, ее мастерство суггестивно убеждать слушательскую аудиторию своей концепцией. Доказательством явились бурные овации перед антрактом.

Однако подлинной смысловой («субъективной») кульминацией вечера стало второе отделение с **«Танцами давидсбюндлеров»**. Несомненно, музыкальный язык Роберта Шумана является для Наталии Труль очень близким. Нельзя не вспомнить ее исполнение «Утренних песен» op. 133, которые, как и «Давидсбюндлеры», в концертной практике встречаются чрезвычайно редко. Интерпретация Труль отличалась тождеством внешне-характеристических образов карнавального плана и самоуглубленных лирико-психологических состояний. Пианистка подчеркнула танцевально-бытовое начало «флорестановской» сферы через обостренную ритмическую упругость. Конечно, в памяти нельзя было не обратиться к «первоисточнику»: композиционным, связующим элементом всей сюиты является Мазурка op. 6 № 5 Клары Вик. Эвсебиевские пьесы цикла (2, 5, 7,

11, 14, 18) — скорее не образы, но настроения с их тончайшими градациями и оттенками. Главными приметами исполнения здесь стали особая раскованность и непосредственность высказывания. Впрочем, без заигрывания с публикой и провокацией ее на чрезмерный сентиментализм. Здесь пианистка сохранила с ней почтительную и уважительную дистанцию.

На бис прозвучали «Засыпающий ребенок» из «Детских сцен» Шумана и «Лесной царь» Шуберта — Листа. Проведенная смысловая параллель (зачарованность — сон — смерть) будто бы перекинула арку к Фантазии Моцарта в первом отделении и одновременно разомкнула границы формы всей исполненной программы в будущее: едва ли не к малеровской традиции. Миниатюру Шумана отличали интимная нежность в звуке и прихотливое, но убедительное *tempo rubato*; транскрипция Листа заставила вспомнить выступление Наталии Труль на Конкурсе имени Чайковского в 1986 году: ярчайший демонический темперамент при абсолютном техническом мастерстве и полном погружении в содержание исполняемого сочинения. При неоднозначности некоторых интерпретационных решений несомненно одно: в лице пианистки Наталии Труль мы имеем дело с исполнительницей особого личностного масштаба и артистического дарования, которая не может не оставить своего заметного следа в памяти самого искушенного слушателя. ■



Анна ВИНОГРАДОВА  
Пианистка, педагог, выпускница  
Нижегородской консерватории



С 10 по 20 мая 2023 года в Санкт-Петербурге и за его пределами прошел Второй Международный фестиваль фортепианных дуэтов «Spectrum Duo Fest». Его соучредители — Союз композиторов Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургское объединение фортепианных дуэтов, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, петербургская ДМШ № 7. Идея проведения фестиваля принадлежит петербургским пианисткам Надежде Медведевой (Лукьяновой) и Марине Климовой, которые более 20 лет выступают в составе одноименного фортепианного дуэта.



# Duo Fest



**В** фестивале приняли участие 200 музыкантов из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Новосибирска, Петрозаводска, а также из Китая и Южной Кореи. Вместе с известными концертирующими исполнителями на сцену выходили учащиеся музыкальных школ и студенты высших учебных заведений. В течение десяти дней участники и гости фестиваля имели возможность посещать различные художественно-просветительские акции:

концерты, встречи с композиторами, мастер-классы.

**Концепция фестиваля выстроилась вокруг ярких юбилейных дат**, среди которых в первую очередь следует назвать имя Сергея Васильевича Рахманинова. В своем приветствии фестивалю Екатерина Мечетина отметила, что *«сочинения для фортепианного ансамбля — очень важная часть композиторского и исполнительского творчества великого русского композитора. Благодаря его Фантазии для двух фортепиано ор. 5 и Сюите для двух фортепиано ор.*

*17, а также несколькими опусами для фортепиано в четыре руки, жанр дуэта приобрел новые репертуарные сокровища».*

**Рахманиновский форум** продлился пять дней. Его открытие прошло 10–11 мая на родине Рахманинова — в Новгородском районе, где сегодня ведется активная работа добровольцев по восстановлению парка усадьбы Онег. Именно там Сережа Рахманинов впервые встретился с музыкой, и эта встреча предопределила его дальнейший творческий путь. Сейчас в этом памятном месте



Участники концерта, посвященного Э. Григу и Й. Брамсу

на установленной на открытом воздухе сцене проходят «Рахманиновские вечера в усадьбе Онег», автором проекта является вдохновитель восстановления Онега Мария Васильева. Петербургские пианисты Надежда Медведева и Олег Кошелев со своими воспитанниками исполнили ансамбли Рахманинова, а на следующий день прошла их творческая встреча с преподавателями и студентами Новгородского областного колледжа искусств имени С. В. Рахманинова.

12 мая в РГПУ имени А. И. Герцена состоялась Всероссийская Открытая научно-практическая конференция «Фортепианный дуэт в творчестве С. В. Рахманинова», и рядом с рахманиновской датой ярко высветилось имя его наставника, двоюродного брата и партнера по дуэту Александра Ильича Зилоти, личность которого, бесспорно, также

является феноменом русской культуры. Отмечая это, участники конференции выступили с инициативой установления в Санкт-Петербурге мемориальной доски, посвященной памяти этого выдающегося музыканта и общественного деятеля.

Конференция сопровождалась концертом, на котором прозвучали переложения музыки Рахманинова: первой части Первой симфонии (авторская версия), Вокализа (Елены Чупахиной), Польки W.R. (Андрея Овсянникова), романсов «Весенние воды» и «Здесь хорошо» (Игоря Цыганкова). Вехи биографии композитора отражены, по замыслу композитора Андрея Микиты, в его «Посвящении С. В. Рахманинову» ор. 32 для двух фортепиано, впервые в Петербурге прозвучавшем в интерпретации Александра Трухина и Евгения Савельева.

В заключение сводный хор РГПУ имени А. И. Герцена и петербургского Музыкально-педагогического училища под руководством Игоря Матюхова в сопровождении двух роялей исполнил «Русские песни» Рахманинова.

Директор Санкт-Петербургского отделения Рахманиновского общества, доктор искусствоведения, профессор Людмила Скафтымова во вступительном слове так определила феномен общемировой любви к Рахманинову: «Как это ни парадоксально, я вижу причину внимания к нему во всем мире в том, что он — русский композитор, что его музыка дышит Русью. Но почему он такой русский? Ведь у него нигде нет цитирования русских песен! Это и есть загадка. Конечно, мы можем говорить о национальных истоках, которые его питали: о знаменном распеве, протяжной песне... Но этот источник





Мария и Десислава Бобринь



Дарья Игнатъева, Александра Петрова



Цяо Кунь, Чжан Синьюэ

лежал в основе творчества и других композиторов. А Рахманинов сумел передать в своей музыке именно русский дух, ведь Россию он любил самозабвенно, страстно. Россия была с ним всегда, но после его отъезда появилась антитеза: моё — чужое, русское — не русское, личное — вневличное. И вот это „моё, личное“ — это была Россия».

Завершился рахманиновский блок грандиозным гала-концертом в филармоническом Малом зале им. М. И. Глинки с участием ведущих

**российских дуэтов:** Ирина Силиванова–Максим Пурыжинский (Москва), Эльвира и Анатолий Полонские (Новосибирск), петербуржцы Игорь Тайманов–Наталья Карасёва, Надежда Реженинова–Олег Вайнштейн, Татьяна Беззубенкова–Светлана Коннова, Марианна Домникова–Сергей Осколков–мл., Ника Мельникова–Олеся Морозова. Колоритно прозвучала «Русская песня» в исполнении дуэта Олега Кошелева и Хан Тэён (Южная Корея).

Нынешний сезон — истинная сокровищница юбилейных дат. Один из концертов фестиваля объединил их в марафоне дуэтов от А. Даргомыжского, А. Бородина — к В. Лютовскому, А. Хачатуряну, Д. Лигети, Р. Шедрину. Несмотря на довольно пёструю стилистическую канву марафона и большое количество участников, каждый смог ярко донести свой номер. Так, супружеский дуэт Дарьи и Фёдора Абаза зажигательно исполнили Кадриль Р. Шедрина, слаженную



Дмитрий Харатьян в Доме-музее Исаака Шварца

виртуозную игру продемонстрировали в Вариациях на тему Паганини В. Лютославского Вера Наумова и Регина Маркова, по-взрослому концертно прозвучал Вальс из «Маскарада» А. Хачатуряна в исполнении юных Софьи Сазоновой и Игоря Сидорова. Нельзя не упомянуть яркий номер — «Танец с саблями», который ученицы И. А. Письмак Екатерина Мажара и Наталия Медведева преподнесли с квартетом валторн (руководитель Г. Авик). Оригинальное сочинение Евгения Петрова «Буратино-сонатина» привлекло яркостью образов, воплощенных юными пианистами Демьяном Запорожским и Василием Сениным.

Все большее число поклонников появляется у дуэта органа и фортепиано — Марии Лобецкой и Татьяны Жирихиной, которые делают для выступлений собственные аранжировки.

**Произведения Грига и Брамса звучали в программе «Романтический фортепианный дуэт. Золотой фонд».** Жанровые пьесы предстали в виде возвышенных поэтических картин, окрашенных

богатым национальным колоритом. Концерт был приурочен ко дню рождения Герценовского университета и празднично открылся Норвежским танцем Э. Грига в исполнении директора Института музыки, театра и хореографии Елены Кузнецовой и Веры Ремезовой. Если бы на фестивале вручали приз зрительских симпатий, на него мог бы в первую очередь претендовать фортепианный дуэт сестёр Марии и Десиславы Бобриных (Москва), отличающийся удивительной слаженностью и смелостью интерпретаций. Интересно, что «Песни любви» Брамса, обычно исполняемые фортепианным дуэтом и хором, на этот раз можно было услышать в версии для дуэта и квартета саксофонов «SeVer» п/у Серафимы Верхолат.

Не зря считается, что фортепианный дуэт является одним из символов культурного диалога. К участникам концерта обратился из Германии Кристоф Майер: «Как председатель Общества Брамса города Штральзунд благодарю за возможность приветствовать с другой стороны Балтийского моря Spectrum

*Дуо, посвященный круглым датам со дня рождения Иоганнеса Брамса и Эдварда Грига. Еще большая радость для меня видеть участие в фестивале юных исполнителей, хочу их поддержать в этом начинании. Они нуждаются в сцене и публике, в практике регулярных выступлений. Публика со своей стороны может наблюдать их творческое развитие, а старшие коллеги-партнёры помочь в достижении новых ступеней мастерства. Музыка — часть культурной самоидентификации и одновременно универсальный язык. И эту эстафетную палочку мы должны передавать юным, чтобы в будущем они внесли вклад в дело взаимопонимания между народами».*

В программе фестиваля была широко представлена **музыка современных петербургских и московских композиторов**, в числе которых — премьеры произведений москвичей Владимира Беляева, Андрея Микиты и петербуржцев Владимира Сапожникова, Сергея Смольянинова, Николая Морозова, Михаила Малевича. Особый шарм в концерт внес яркий дуэт молодых пианисток из Екатеринбурга, которые привезли музыкальный подарок на берега Невы — произведения Вадима Бибергана, воспитанника Д. Д. Шостаковича, известного петербургского композитора, творческое становление которого проходило в Екатеринбурге (Свердловске). Присутствие на концертах композиторов всегда добавляет исполителям определенную долю ответственности, а непосредственное общение с ними, обмен мнениями после выступления способствуют зарождению искреннего интереса к их творчеству.

Заключительным аккордом «Spectrum Duo Fest» стал вечер в честь **100-летия со дня рождения петербургского композитора Исаака Шварца** в его Доме-музее в пос. Сиверском Ленинградской области. Мы привыкли слышать музыку





Эльвира и Анатолий Полонские (Новосибирск)

Шварца с киноэкранов, узнавать его песни, которые горячо отзываются в сердцах разных поколений, и вдруг — фортепианный дуэт! Действительно, этот жанр не был приоритетным для композитора, но переложения произведений в разные годы сделали он сам и его друзья Сергей Гринберг, Дина Сморгонская, а в преддверии концерта — Матвей Соболев.

В своем приветствии фестиваля друг Исаака Шварца, композитор Геннадий Гладков вспоминал: «Самый памятный момент для меня связан с премьерой фильма о декабристах „Звезда пленительного счастья“

*режиссера Владимира Мотыля. Музыка поразила меня, настолько глубоко она раскрыла художественный образ в кульминационных моментах. Возникло ощущение, что я окупился в то время, о котором был снят фильм. Блестящая работа, и музыкальные высказывания выше всяких похвал!»*

Всем известно, что в гости к Исааку Шварцу всегда приезжали известные кинорежиссеры и актеры. Традицию поддержал специальный гость фестиваля Дмитрий Харатьян. Его присутствие на торжестве было не случайно. Дмитрий Вадимович рассказал о крепкой человеческой

и творческой дружбе Исаака Шварца и Булата Окуджавы, поделился воспоминаниями о давней встрече с композитором на кинофестивале «Виват, кино России!». Исаак Шварц благословил его на исполнение песни «Не обещайте деве юной», и Харатьян с присущим ему артистизмом и удивительной искренностью исполнил ее в сопровождении фортепианного дуэта «Spectrum-duo» и саксофонистки Серафимы Верхолат. Публика принимала любимого артиста восторженными аплодисментами, с ответным словом к участникам концерта обратилась вдова композитора Антонина Нагорная.

К сожалению, формат статьи не дает возможности перечислить всех причастных к проведению замечательного праздника дуэтного искусства. В памяти каждого участника и слушателя наверняка останутся самые яркие моменты и впечатления от личного творческого волнения и радости всеобщего единения. ■

Фото: Елена Трифонова,  
София Пряникова,  
Анна Александрова



Надежда МЕДВЕДЕВА  
Художественный руководитель  
фестиваля,  
кандидат искусствоведения,  
председатель Санкт-Петербургского  
Объединения фортепианных дуэтов,  
доцент Российского  
государственного  
педагогического университета  
им. А. И. Герцена



**Бенджамин ГРОСВЕНОР:  
секреты интерпретаций**



**П**роблема определения принадлежности пианиста к тому или иному стилевому направлению была и остается сложнейшей задачей исполнительского музыкознания. О стилетипологии писали известные музыканты-педагоги, теоретики пианизма: К. А. Мартинсен, Д. А. Рабинович, А. Д. Алексеев. Основные тенденции развития исполнительского искусства привлекают внимание современных исследователей — Г. М. Цыпина, В. П. Чинаева, А. М. Меркулова, Н. С. Бажанова. Важную попытку обобщить информацию по этой проблематике предприняла А. В. Малинковская в статье «Интерпретационный и классификационный аспекты исполнительских стилей в трудах отечественных исследователей фортепианного искусства»<sup>1</sup>. Защищенные диссертации, посвященные вопросам стилевых особенностей исполнительского искусства. Однако проблема настолько всеобъемлюща, что, несмотря на усилия ученых, стройная теория исполнительских стилей, думается, все еще так же далека от завершения как, например, так называемая «Теория всего» в области теоретической физики. К счастью, сложности мало кого останавливают.

Задумываться о современных стилевых тенденциях побуждает даже не столько стремление разобраться в глобальных теоретических проблемах, сколько желание понять существенные особенности творчества некоторых выдающихся пианистов, привлекающих всеобщее внимание — таких, как Лейф Ове Андснес, Игорь Левит, Бенджамин Гросвенор.

Искусство названных музыкантов характеризует ряд качеств, свойственных одному из заметных направлений современного фортепианного исполнительства. Прежде, чем его

обозначить, нужно сказать несколько слов о сегодняшней концертной практике и репертуарных предпочтениях. Не секрет, что основной репертуар в академических концертных залах меняется со временем довольно незначительно и зависит от спроса публики и коммерческих условий. Как правило, в репертуаре присутствует хорошо известная музыка XIX — первой половины XX веков (и то далеко не вся: скажем, сочинения композиторов русского авангарда первой волны на афишах представлены очень скромно). С сожалением приходится констатировать также, что музыка современных композиторов, звучавшая при их жизни довольно часто, после кончины авторов оказывается если и не забытой, то нечасто востребованной.

Таким образом, в обращении остается тот самый золотой фонд мировой фортепианной музыки, который привычен искушенной публике, знающей изблюбленные сочинения практически досконально. В свою очередь, какой пианист не мечтает сыграть концерты Рахманинова и Чайковского, сонаты Бетховена, Листа, Шопена, пьесы Шумана, Брамса, Дебюсси — перечислять далее нет нужды. Таким образом, репертуарные интересы обеих сторон совпадают, и что же получается в результате? Слушатель идет в филармонию воспринимать в сотый раз не сонату Шопена, а интерпретацию этого сочинения известным пианистом, который, как правило, стремится подчеркнуть свое личное отношение к произведению, быть непревзойденным и неповторимым. В подобном стремлении к оригинальности, как это ни парадоксально, пианисты не только не освобождаются от многих набивших оскомину стереотипных приемов, но и создают новые, намечая путь, по которому пойдут их последователи. Некоторые из них проникаются желанием «напридумывать», «нарежиссировать»

такие нюансы, высветить такие детали, которые удивят просвещенного меломана. Положение усугубляют сегодняшние безграничные информационные возможности, которые делают публику еще более требовательной и жаждущей чего-то совсем необыкновенного.

Так проявляет себя одно из направлений в исполнительстве, которое, возможно, имеет гораздо более длительную историю, чем кажется на первый взгляд. Не исключено, что оно берет свое начало от 1830 года, когда была опубликована окончательная редакция знаменитого «Парадокса об актере» Д. Дидро, утверждавшего, что на сцене актер должен воспроизводить лишь внешнюю форму человеческих переживаний исключительными техническими приемами, оставаясь внутренне холодным и невозмутимым. Парадокс же заключается в том, что по утверждению Дидро, именно в этом случае и рождается настоящая «театральная естественность», «правдивость». Такая позиция породила культ рафинированного художественного расчета: была четко сформулирована мысль о возможности и даже необходимости «сделанной» интерпретации, выполненной преимущественно рациональным способом.

Отечественной исполнительской школе больше присущ противоположный подход, который идет от принципов «искусства переживания» К. С. Станиславского. Однако психологическая правдивость, к которой всегда стремилась русская пианистическая элита, все чаще подменяется тенденцией к искусственному домысливанию интересных деталей пьесы, своего рода «режиссированию», далеко не всегда основанному на подлинных содержательных особенностях музыкального произведения.

Разумеется, существует много выдающихся личностей в современном фортепианном искусстве, которые обладают собственным уникальным

<sup>1</sup> Музыкальное искусство и образование, 2017, № 3. С. 27–41

художественным мышлением, концепцией композиторских стилей, исполнительским почерком, — это позволяет узнавать их игру буквально с первых минут. Самобытность этих артистов и дает вечную жизнь гениальным произведениям. Но есть и такие, которые идут не от глубинного понимания музыки, в от желания быть оригинальными. При этом их искусство востребовано и популярно — более того, публика иногда специально идет послушать, что же еще такого «изобретет» в этом концерте N. Нельзя сказать, что это бесталанные музыканты, просто они следуют привычным и испытанным путем. Что же можно противопоставить этому «эгоцентрическому шоу», как окрестили подобную манеру западные критики?

Есть современные пианисты, которые активно противостоят такой тенденции и выбирают другой способ создания интерпретации, заметно отличающийся от описанного выше. В качестве примера можно назвать имена Лейфа Ове Анднеса и Игоря Левита. Безусловно, можно было бы перечислить и другие, эти же выбраны потому, что мне приходилось о них писать (PianoФорум № 3 (39), 2019 и № 4 (52), 2022). Анализируя искусство этих музыкантов, я осознала, что совсем не просто описать характерные особенности их исполнительства, выделить какие-то броские, рельефные, свойственные только им черты исполнительской манеры. Таковых словно бы и не существует, хотя интерпретации этих замечательных мастеров получили всеобщее признание.

Если попытаться в нескольких словах описать эту тенденцию, то придется перечислить ряд свойств, каждое из которых не представляет собой ничего необычного, но именно их сочетание дает новое качество — в полном соответствии с принципами системного подхода. Итак, это: неограниченные виртуозные

возможности; предельно корректное отношение к авторскому тексту; отсутствие стремления непременно быть оригинальным за счет каких-либо надуманных, нафантазированных идей. А если пианист не опирается на искусственные способы привлечь внимание, то для него открывается единственный и вполне логичный

ситуации (на новом «витке спирали»), какая горячо обсуждалась век назад? Дискуссии 1920–30-х годов по поводу того, насколько субъективной может быть интерпретация, явились реакцией на бесцеремонное вмешательство некоторых исполнителей тех времен в замысел композитора. Как известно, такие компози-



© Patrick Allen

путь — проживать и осмыслять музыку, опираясь исключительно на ее имманентные свойства. В результате именно такого подхода рождается интерпретация, привлекающая свежестью, убедительностью, естественностью и вдохновенностью.

Невольно задумываешься, не являемся ли мы свидетелями такой же

торы, как А. Онеггер, П. Хиндемит, М. Равель и И. Стравинский резко возражали против произвола подобного рода. Сегодня же само отчетливое стремление к строгой, корректной и при этом увлекательной, мощной, эмоциональной игре, чуждой искусственности и надуманности, говорит, по всей вероятности,



о том, что мы «достигли дна» и являемся свидетелями противостояния этих противоположных эстетических позиций, которое уже известно по историческому прошлому.

**К направлению исполнительства, ориентированного на имманентные свойства музыки, с полным основанием можно отнести и Бенджамин Гросвенора** или, как произносят англичане, Гровнера — 31-летнего музыканта, которого критики называют одним из самых выдающихся пианистов, появившихся в Великобритании за последние несколько десятилетий. Этот музыкант обладает незаурядными виртуозными данными и предельно глубоким, искренним отношением к исполняемому. Он ставил говорить о себе еще в 11-летнем возрасте, выступив на конкурсе юных музыкантов BBC и поразив жюри и публику мастерским и одухотворенным исполнением сонаты Скарлатти и «Жаворонка» Глинки-Балакирева.

Вряд ли можно назвать его вундеркиндом — заниматься начал под руководством матери-пианистки с 5 лет, учился в Королевской академии музыки у известных педагогов — Кристофера Элтона и Даниэля-Бена Пиенаара, окончив ее в 2012 году с «Благодарностью королевы за выдающиеся достижения». В 2016 году получил стипендию своей alma mater.

Карьера его развивается стремительно. Он гастролирует по всему миру, выступает с сольными программами, в составе камерных коллективов, с оркестрами под управлением самых выдающихся дирижеров: Владимира Ашкенази, Шарля Дютюа, Габора Такач-Надя, Пааво Ярви, Семена Бычкова, Риккардо Шайи, сэра Марка Элдера, Кента Нагано, Алана Гилберта, Владимира Юровского, Франсуа-Ксавье Рота, Эса-Пекки Салонена — список можно продолжить. Его награждают престижными премиями, в числе которых британская премия

Gramophone Concerto Award, аналогичная ей французская Diapason d'Or и многими другими буквально за каждый новый альбом, а записывает он их ежегодно. Всего на сегодняшний день вышло 11 альбомов с весьма разнообразным репертуаром (Шопен, Шуман, Лист, Сен-Санс, Равель, Гершвин, Брамс, Бриттен и др.). С 2011 года Бенджамин работает с Decca Classics, став самым молодым и первым британским пианистом почти за 60 лет, подписавшим контракт с этим лейблом.

О нем снимают телефильмы, популярность его растет с каждым днем. И зарубежные, и отечественные музыканты относят Гросвенора к числу незаурядных и весьма перспективных молодых пианистов нашего времени.

**«Начало работы над произведением — это изучение нотного текста, мои интерпретации — это результат его прочтения и понимания. Я не ставлю своей целью создать уникальное прочтение, скорее, — это желание служить этой музыке по максимуму.»**

В отзывах рецензентов известных периодических изданий особо подчеркивается его способность к созданию интерпретации, основанной на внутренних качествах музыкального произведения, его глубинных смыслах и художественной логике: «<...> Все, к чему прикасается Гросвенор, превращается в золото. Он не эффектный исполнитель, и вы можете только поражаться бесхитростной естественности его стиля»; «Выступление Гросвенора естественно и скромно... Ему не нужно делать себя интересным, будучи избрательно сдержанным или экстравертированным <...> Его захватывающий эмоциональный диапазон соответствует его огромной динамической палитре <...>».

Отмечают «поразительные технические способности, свежесть <...>

воображения, интенсивную концентрацию, отсутствие какого-либо шоу и безошибочное чувство поэтического погружения, направленное исключительно на реализацию музыки».

Считают, что «Гросвенор — величайший пианист своего поколения. В любом случае, не важно навешивать на него ярлыки. Что важно, так это его поэтический голос, его цветовая палитра и его смелый подход к традиционному репертуару, подкрепленный монументальной техникой, которая позволяет ему подходить ко всему, что он хочет, с максимальной естественностью <...> таких, как он, очень мало».

Пишут: «Игра Гросвенора была образцовой. Правильный баланс между строгостью и страстью, кажется, стал для него естественным <...>, и не будет преувеличением назвать его лучшим интерпретатором обоих концертов Шопена нашего времени»; «Пианист играл точно так, как всегда описывали игру самого Шопена... элегантно, плавно и грациозно, с особым блеском и чистотой».

Самое главное, что стоит подчеркнуть — игра Бенджамин Гросвенора дает восхищенным слушателям возможность почувствовать всю силу и красоту музыки, не нуждающейся ни в «искусственном омоложении», ни в «косметических ухищрениях». ■



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



*The Lonious &  
Monk*



**Б**ыло это так давно, что трудно представить. Еще в старших классах школы. А значит — в середине 1970-х. Однако и через столетия помню отчетливо и ясно. Пасмурный осенний день, мы с приятелем после занятий зашли к нему домой — послушать новую пластинку, которую его отец (известный в городе джазовый контрабасист) по случаю где-то приобрёл. Помню ещё, что обложка диска не впечатлила, особенно в сравнении с обложками английских рок-групп: какая-то была она не броская, не яркая, не эпатажная. Да и имя пианиста, Телониус Монк, хоть и было на слуху, интриговало не слишком. Помню также, что вначале слушали, лениво перебрасываясь фразами и обмениваясь впечатлениями,

веяний я был не просвещён. Конечно, не глубоко и детально, но с творчеством лидеров би-бопа, кула, Джона Колтрейна и даже Орнетта Коулмана худо-бедно ознакомился. Что уж о великих пианистах типа Билла Эванса или Оскара Питерсона. И вдруг «какой-то» Монк! И что ещё более поразило: Монк играл вместе с музыкантами, где что не имя — то джазовая классика (одного тенора-саксофониста Сонни Роллинза, думаю, достаточно для джазовых гурманов), но его импровизационные вставки и вклинивания настолько были нехарактерными и непривычными, что вынуждали возвращаться и заново их слушать. В общем, тот давний день многое во мне, в восприятии и понимании джаза и его специфик перевернул. А где-то прочитанное



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

появился би-боп — стиль, давший импульс всем последующим в джазе радикализмам и переменам. И каждый из этой основополагающей четверки привнёс в боп нечто такое, что

## Странности одинокого МАСТЕРА

но вот... Причём то была не самая, как бы сегодня сказали, «крутая» композиция Монка — *Bemsha Swing*. Но удивила так, что прокрутили несколько раз подряд и другое слушать не стали, столь ярким и неординарным вышел эффект. Сейчас бы назвал этот эффект — «эффектом непонятности и необъяснимости». Что-то будто неуклюжее, обрывистое, неотёсанное, резкое, угловатое и даже грубое. Слово игра по первым попавшимся клавишам, игра наобум или наощупь. А впечатление вышло сильнейшее, впечатление чего-то ни на что не похожего и, скорее всего, никем уже более неповторимого. Впечатление парадоксального «прорыва в никуда» и «открытия ни для кого». И при этом не сказать, что в сфере новых джазовых

про Монка — «одиноким и странным мастером» — стало лучшей из его творческих характеристик.

Телониус Сфир Монк был в числе тех, кто в 40-х годах прошлого века появлялся в гарлемском ночном клубе «Минтонс плейхаус» в тёмных очках, броских беретках, экстравагантных шарфах, с небольшими козлиными бородами и начинал играть тот самый джаз, после которого стало окончательно понятно: вот он — настоящий джаз, вот он — джаз современный, вот он джаз, освободившийся от некоей «прикладухи» и танцевальности. Монк, трубач Диззи Гиллеспи, саксофонист Чарли Паркер и гитарист Чарли Крисчиан разгуливали по площадке, перебрасывались непонятными словечками и смешно потряхивали бородами. Так (или приблизительно так)

расширило и обогатило джазовый мир. С Гиллеспи пришло новаторское понимание и наполнение джазовой мелодики и аккордики, с Паркером джазовая импровизация отошла от всего привычного и стандартного, смешав в едином потоке рваность, ломаность, стихийность и незаконченность («брошенность») фраз и движений с причудливыми, виртуозными, извилистыми и долгими пассажами, выходящими за пределы тональности и не вписывающимися в джазовые сетки и стандарты. Неизвестно, куда бы завела джазовая кривая Крисчиана, не умри он столь рано (в 22 года), но и за этот короткий промежуток музыкант успел показать, что гитара в джазе — инструмент не только аккомпанирующий, да ещё и едва ли не первым ввёл в ансамбль только изобретённую





электрогитару, на десятилетия вперед предопределив гитарное будущее.

К чему это столь подробно не о Монке? Да к тому, что и Гиллеспи, и Паркер — джазмены первой величины, джазмены из разряда выдающихся (Паркера признавали гением уже при жизни), однако, даже выходя за пределы би-бопа, даже превозмогая самих себя, всё-таки в истории джаза остались мастерами одного стиля, одного **боповского** направления. Тогда как Монк... Тут, пожалуй, одной фразой или абзацем не обойдешься.

И начну с вопроса: были ли у Монка предшественники, на которых он равнялся? Судя по всему, были, о чём он и сам неоднократно говорил, указывая в числе кумиров, наряду с Дюком Эллингтоном, ныне почти забытых Джеймса П. Джонсона, Эрла Хайнса и Фэтса Уоллера. Да и у других пианистов «шагающего» гарлемского стиля (или, как их называли, страйд-пианисты), по словам Монка, было чему поучиться. К примеру, как разбавить и разнообразить ритмы рэгтайма (а позднее свинга) академическими пассажами, гаммообразностью и быстрыми арпеджио. От Эллингтона же, помимо чисто пианистического влияния, к Монку пришло понимание того, что джаз — это большое интернациональное пространство, где блюз и спиричуэлс хоть и важные, но всего лишь одни из составляющих любой джазовой композиции. Выходит, что предшественники у Монка были.

## STRAIGHT NO CHASER

Тогда задам ещё вопрос: если были, то в чём это проявляется? И вот тут, признаюсь, однозначно ответа найти не могу. В чём проявляется: в нелогичности, странности, неоформленности, непредвиденности всплесков и опаданий импровизационных ходов и движений? В немотивированности, спонтанности, разбросанности, хаотичности аккордовых линий и построений? В композиционной сумятице, брожении, неоправданных перепадах, в возникновении и исчезновении невнятных фраз, тем, интонаций, материалов и элементов? В нерегулярной поли- и аритмии, проявляющей себя по типу «когда и как заблагорассудится»? В отсутствии хоть какого-то формального импровизационного развития, где сплошь скачки, прыжки, пробежки-пассажи вдруг, обрывы и внезапности? Наконец, в вечно

растопыренных десяти пальцах, которыми не то что технику демонстрировать, но играть невозможно?

Ещё раз признаюсь: слушая Монка, просто теряешься — откуда это, что, зачем, почему, где связи, где пусть даже примитивная джазовая логика? Даже с творчеством Сесилия Тейлора (о котором мы писали в «PianoФорум» № 1 (53), 2023) проще, несмотря на всю «невозможность и немыслимость» тейлоровской игры. Там есть хоть

какие-никакие ассоциации и связи. Возможно, поэтому, при всей абсурдности и неуместности подобной параллели, слушая Монка порой всплывает имя Галины Уствольской. Как и в случае с Монком, трудно найти что-то предшествующее ее творчеству и исторически его подготовившее<sup>1</sup>.

Причем Монк, как и любой выдающийся джазовый пианист, поначалу обладал феноменальной техникой, поражая своей игрой не только любителей, завсегдатаев джазовых клубов, но и профессионалов, коллег-пианистов. В частности, знаменитую пианистку Мэри Лу Уильямс или легендарного Бада Пауэлла, выдвигавшего версию, что Монку, видимо, приспичило играть одно и то же, что ему стало скучно и уныло,

<sup>1</sup> Роднит Монка и Уствольскую ещё и то, что ни у Телониуса, ни у Галины Ивановны нет ни последователей, ни «развивателей».



и в какой-то момент он решил играть по-другому... А по-другому получилось играть так, как не играли ни до, ни после.

Как бы там ни было, но вот с этого «по-другому» кто-то, например, авторитетный критик Джон С. Уилсон, ведёт исток би-бопа: это когда в самом начале 1940-х клубные выступления Монка и ударника Кенни Кларка стали посещать Гиллеспи с Паркером, услышавшие в усложнённой манере игры пианиста неожиданные гармонии и интонации.

Поделюсь реакцией на творчество «одинокого и странного мастера» моего большого друга, композитора Виктора Екимовского, человека, правда, не самого джазового, однако талант и мастерство ценящего независимо об собственных пристрастиях. Тем неожиданней, что, послушав записи Монка, Виктор Алексеевич подытожил: ни на что не похожая и не имеющая аналогов игра американского пианиста связана с его чрезмерным увлечением наркотиками, и отсюда, мол, всё это «перевёрнутое сознание и перевёрнутая музыка». На мой же ответ, что с приходом «эры бопа» практически не было джазмена, кто бы эту «зловредность» не употреблял, усмехнулся: значит, мол, употреблял больше и чаще всех<sup>2</sup>. И вот в этом, увы, друг мой не ошибался.

Увлечение этой «смертоночностью» началось в том самом «Минтонс плейхаусе», где родился би-боп, далее возросло в постоянную

<sup>2</sup> Вообще-то, в чём-то мой коллега прав. При всей экстремальности и почти криминальности данного предположения, если вдуматься, то наркотизм сыграл определенную роль в истории литературы и искусства. Вот три примера навскидку: с приходом в европейскую культуру опиума, совпавшим со временем романтизма, люди искусства впервые обратились к человеческому подсознанию — страхам, снам, фобиям, нездоровым фантазиям, ужасам, кошмарам, болезнью воображению, культивированию темы смерти... (образцом здесь — творчество Эдгара По, в музыке, пожалуй, Гектора Берлиоза). С появлением тяжелого наркотика возникает би-боп, поломавший все прежние стереотипы. Наконец, изобретение ЛСД как-то повлияло на рождение хард-, психоделического и арт-рока. Повторюсь, это не более чем предположение, возможно, и не самое удачное. И всё же...

привычку и привело к тому, что стало нормой монковского бытия. И думаю, из-за этой тяжелой потребности мы, слушатели, и джазовое искусство в целом потеряли процентов тридцать творчества Монка. Ведь обнаружив у него несколько раз наркотические вещества, его лишали крупных концертов, выступлений, на годы запрещали появляться в джазовых клубах, студии грамзаписи прерывали с ним контракты, и порой дело доходило до того, что музыкант был на грани суицида. До творчества, до созидания ли в таких условиях и ситуациях?!

И не попадись, не встреться, не обрати на него свой взор в 1953-м женщина, которой надо памятник поставить (ибо спасла она не только Монка, но и гениального Чарли Паркера) за всё, что сделала она для джаза и джазовой истории, неизвестно, как сложилась бы (и сложилась ли?) дальнейшая жизнь нашего героя. Причём сам интерес этой дамы к Монку (или Паркеру) по тем временам был необъясним.

Баронесса Панионика де Кёнигсвартер — представительница древнего аристократического рода, входящая в высшие британские круги, удостоенная внимания королевской семьи (и совсем мелочь — наследница банкира Натаниэла Чарльза Ротшильда). Но вот ведь, что делает музыка, вот ведь, что делает игра людей неординарных и наделённых волшебным даром созидать и творить! Это

уже много потом правнучка баронессы, гордясь связью прабабушки с великим пианистом, снимет документальный фильм «Баронесса джаза» об их трепетных, но и сложных, беспокойных отношениях. Правда, и Монк увековечил свою благодетельницу, посвятив ей композицию «Панноника». (Найдите её в интернете, послушайте, уверяю, оно того стоит!) А один из друзей Телониуса, выдающийся саксофонист Арчи Шепп, назовёт баронессу «женщиной из будущего времени».

Именно Панноника возвращает Монку уверенность в своих силах, и с Панноникой же возвращается интерес и к его своеобразному искусству<sup>3</sup>. Хотя «недобрые люди» объясняют возрождение интереса к монковской музыке не столько появлением в его жизни баронессы, сколько тем, что в 1955-м, не дожив и до 35, умирает товарищ и соратник пианиста Чарли Паркер. После чего словно заново пробуждается тяга к би-бопу, и творчество Монка вновь оказывается актуальным и востребованным. Впрочем, не исключая, что кончина Чарли стала неким катализатором для Монка, записавшего

<sup>3</sup> В том числе, и среди ведущих студийных компаний, которые играли решающую роль в продвижении и популяризации музыки джазовых исполнителей.



Charlie Christian



в конце года, пожалуй, лучший свой диск (с великопнейшим составом участников) «Блестящие (или бриллиантовые) уголки». Диск, который сочтут апофеозом би-бопа и одной из монковских вершин, но по-своему содержанию, языку и монковскому парадоксализму он далеко уходит от стилистики бопа и открывает новые джазовые горизонты. Те самые, что более ярко Монку удастся воплотить в альбоме «Телониус Монк с Джоном Колтрейном» 1957 года, где, возможно, впервые пианист сыграл с музыкантом, чьи нестандартность мышления, привнесение в джаз модальных принципов, глубина и оригинальность

импровизационных ходов превосходили его собственные. Бытует даже мнение, что Монк сковывал и сдерживал авангардность Колтрейна, не давая тому полноценно осуществить свои свежие замыслы и идеи. Это в корне неверно, потому как Колтрейн считал, что в каких-то аспектах его творческий потенциал возрос благодаря общению и влиянию Телониуса.

Баронесса баронессой, но и со своей семьёй Монк отношений не порывал, так как с законной супругой его связывали любовь и дружба с юных лет. Тем более, что жена не переставала заботиться и опекать его<sup>4</sup>. Как и двое детей — сын и дочь — оставались в поле его привязанностей и внимания. Так, стараниями Монка и Телониуса Сфир-младший предпочтёт джаз всем прочим призваниям, став неплохим джазовым ударником, композитором и аранжировщиком, а после кончины отца выпустит собственные обработки его тем и композиций.

Из одиннадцати пластинок, считающихся основными в монковской коллекции, выделю сольный альбом (из двух дисков, записи 1962–68 годов), где представлен весь пианизм «одинокого мастера»: грохочущие, хлесткие, цокающие, вылетающие из всех десяти пальцев, будто «выстреливающие» цепочки диссонансов, полиметрически развивающиеся темы, мелодии и стандарты, пространственные фортепианные фактуры и причудливые их сжатия-ужатия, лоскутная лирика и скользкие пассажи, спорадические вклинивания непонятных интонаций и мотивов, то долбящая, то исчезающая, то сплошная, то прерывистая леворучная аккордика, экспрессивные скачки, ломаная, дёрганая линейность и невозможность, немислимость, непредсказуемость любого импровизационного движения, хода, развития.

<sup>4</sup> К слову, жена Монка Нелли вместе Паннонкой была рядом и в последние минуты его жизни.

Если попытаться охарактеризовать манеру, почерк, стиль игры (и мышления) Монка, то это можно уподобить самой природе: ведь природа — это поступенность и постепенность, ведь природа — это эволюционность, но вот только внутри этой самой эволюционности такие скачки, такие перепады, такая «революционность», что... Вот она, природа органическая. А вот она (и секунды не прошло) уже неорганическая... Как бы нелепо ни звучало, но, на мой взгляд, таковым и является, таковое и есть творчество вечно странного музыканта.

Некогда общаясь с Рафиком Бабаевым, самобытнейшим советским джазовым пианистом и композитором, я узнал, что одним из его кумиров является Монк, и не мог не поинтересоваться мнением. И услышал нечто неожиданное, нечто вроде того, что у Монка не стоит чему-либо учиться, а если копировать, то получается коряво и натужно; в его игре трудно усмотреть причинно-следственные связи и логику, как сложно понять, что его побуждает что-то придумать и создать — и тотчас разрушить и забыть; в его игре нет чего-то основополагающего, целенаправленного, но зато впечатление важности ка- д о г о момента, фрагмента, аккорда, ритма или интонации. А на мой недоумённый вопрос, почему же тогда Монк

Charlie Parker







Панноника де Кенигсвартер, Телониус Монк

в числе кумиров, ответил (и ответ тот помню дословно): «Он научил в джазе, наверное, самому главному — всегда имей в запасе несколько вариантов развития, движения, ритмов, гармоний и импровизаций».

Знаете, Монк — не гений, он — джазовый уникам (употребляю «уникам» без привычной для этого слова иронии)<sup>5</sup>. Уникам потому, что

<sup>5</sup> Хотя всё-таки не могу не улыбнуться: в оперетте Франца Легара есть комический персонаж, секретарь посольства по имени Негуш. И этот Негуш произносит просто блестящий афоризм, рассуждая о самом себе: «Я — не гений, я — уникам. Гениев много, а уникамов единицы!». Думаю, если отбросить опереточный подтекст афоризма, он вполне подойдёт к Телониусу Монку.

его искусство можно только почувствовать, «проинтуичить», принять на уровне чего-то подсознательно-бессознательного, но его нельзя ни понять, ни, тем более, объяснить. Уникам потому, что в истории джаза он так и останется неким абсолютном без начала и конца, без истока и без завершения. Уникам потому, что и для джаза, и для музыки, в целом, он стал тем самым демиургом, который создал свой замкнутый мир, свою отдельную вселенную, куда нет ни входа, ни выхода.

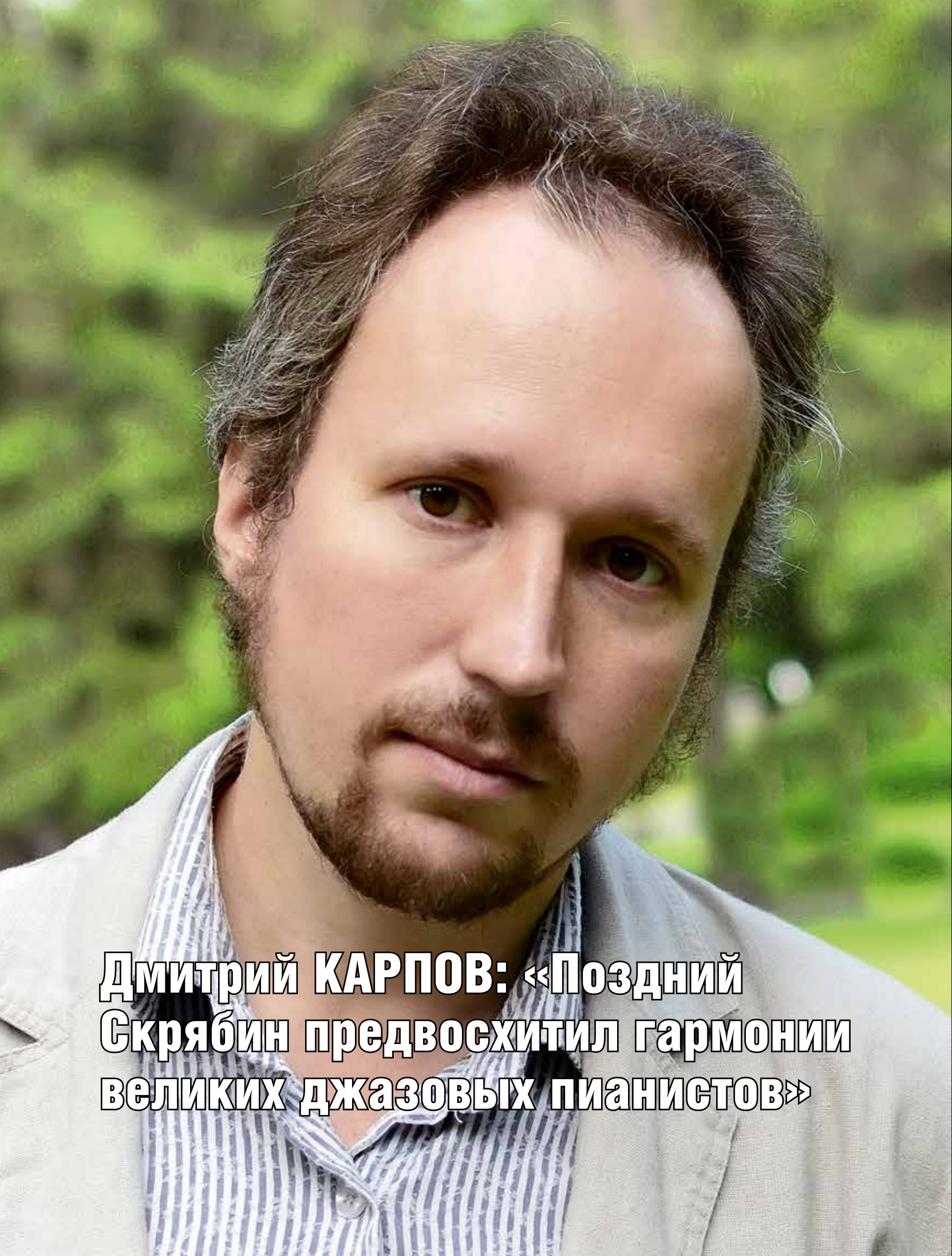
Т. С. Монк. Родился в 1917-м, умер в 1982-м. В детстве был славен

не только музыкальными, но и математическими способностями. Поэтому считал, что хороший музыкант должен быть и хорошим математиком. Свой долголетний роман с фортепиано начал с шести лет, но к образованию был не склонен, больше посвящая время изучению игры джазовых пианистов той поры. Говорил, что одним из определяющих моментов его карьеры стало подписание в 1947-м контракта со звукозаписывающей компанией «Blue Note», благодаря чему появилась его первая студийная запись. Однако чуть позже сам же «похоронил» этот контракт, попавшись на героине. Да и в последующем не раз уличался в асоциальных пристрастиях, что и привело, видимо, к тому, что к концу не самой долгой жизни был столь вымучен и измождён, что последние годы, отказавшись от всяких публичных выступлений, провёл в уединении в богатом доме Панноники, окружённый любовью и заботами баронессы и супруги.

За время активной деятельности играл, выступал, записывал диски фактически со всеми крупными джазменами своего времени. И каждый из них за честь почитал сыграть «с самим Монком»! Как уже говорилось, числился в прародителях и отцах би-бопа. Признание к нему пришло уже после сорока лет, но он вряд ли от того особо переживал. Видимо, был уверен в правильности выбранного пути и в том, что рано или поздно всё встанет на свои места. Став затворником в доме баронессы, несколько лет перед кончиной играл сам с собой в шашки и шахматы, которыми владел одинаково хорошо. Вот, собственно, и всё...

Да, ещё одно: сказывают, чаще всего нет никакой необходимости отслеживать всю цепь событий того или иного явления, достаточно познать начальное его основание. Так вот — с Монком это не работает. Его надо слушать всего... ■



A close-up portrait of a man with dark, wavy hair and a goatee, looking slightly to the right. He is wearing a light-colored jacket over a blue and white striped shirt. The background is a blurred green outdoor setting.

**Дмитрий КАРПОВ: «Поздний  
Скрябин предвосхитил гармонии  
великих джазовых пианистов»»**



Дмитрий Карпов — солист Новосибирской филармонии, лауреат множества международных конкурсов, том числе — международных имени А. Скрябина в Москве (2008) и им. В. Лотар-Шевченко в Екатеринбурге (2012). Его называют самым титулованным пианистом Новосибирска. Истоки успехов — безупречная школа, полученная в классе профессора Мери Симховны Лебензон, техническое и стилистическое совершенство, помноженные на длительную самостоятельную работу. Он играет сольные концерты, выступает с симфоническими и камерными оркестрами, вокальными и инструментальными ансамблями, участвует в самых разных филармонических программах. Его можно увидеть в составе рок-группы или в театральном пространстве, аккомпанирующим певцам и актерам. Много лет он выступает в составе знаменитого дуэта с Геннадием Пыстиным. Он владеет и тем, чему не учат в консерватории, — искусством импровизации, которая была когда-то неотъемлемой частью выступления пианиста. В его программах — музыка, отстоящая от нас на несколько столетий, и музыка новейшая. Но есть в репертуаре Карпова и центральные «опоры», одна из важнейших — творчество Александра Скрябина.

**— Завершился год Скрябина. Все ли удалось из задуманного или осталось невоплощенное?**

— Конечно, не все: по обстоятельствам, не зависящим от меня. Старался закончить 2022 год скрябинским туром. То, что я сам задумал, и воплощение чего зависело непосредственно от моих усилий, получилось. Единственное, Третью сонату не сыграл, не успел выучить, гастрольный график помешал. Но год Скрябина закончился, а музыка Скрябина звучать продолжает. Этот композитор всегда в моем репертуаре. Сейчас год Рахманинова. Тут возникают интересные параллели: Скрябин — Рахманинов. Они фактически ровесники. Оба прекрасные пианисты, но разные. У Скрябина не было таких выдающихся рук, физических данных, как у Рахманинова, но он все свои очень сложные сочинения играл. Два самых выдающихся представителя своего поколения. Соперничеством вряд ли это можно назвать, но думаю, что Скрябин к музыке Рахманинова относился довольно сдержанно — в отличие от Рахманинова, который очень любил музыку Скрябина. Даже есть запись: Рахманинов играет прелюдию *fis-moll* Скрябина. А Скрябин никогда не играл Рахманинова. Рахманинов — романтик, воплощение русской души. Скрябин — это вселенское, всепланетное, космическое, общечеловеческое.

**— Чем вас так увлекла музыка Скрябина?**

— В какой-то момент Скрябин был популярнее Рахманинова, точнее, его идеи, особенно в поздний период творчества: осмысление экстаза как необходимого для творческого акта состояния, идея великой силы искусства и его воздействия на душу человеческую. «Слава искусству», — поют солисты, хор в шестой части Первой симфонии. Идея изменения человеческого бытия силой искусства. Он мечтал о таком действе, мечтал написать

для этого музыку. «Мистерией» он это называл, с тысячей участников, огромным количеством вовлеченных. Скрябин буквально захватил умы.

**— А была ли увлечена творчеством Скрябина Мери Симховна Лебензон? Как вы проходили с ней этот репертуар?**

— Скрябин не был любимым композитором Мери Симховны, она сама это говорила: «Я не так люблю эту музыку и никогда никому ее не даю. Если сам хочешь, — играй». Она проявляла педагогическую мудрость и не запрещала, хотя в таком же восторге, как если бы я принес что-то Рахманинова или Шопена, не была. Но она всегда со мной проходила Скрябина прекрасно, эти уроки были невероятно ценны, и я до сих пор вспоминаю какие-то вещи, которые она очень точно подмечала. Мне это до сих пор помогает, особенно ее отношение к звуку, тембру. Потому что у Скрябина особое звучание, хрустальное. И особый тип интонирования, не похожий ни на Рахманинова, ни на Шопена. И Мери Симховна, конечно, как ученица Гольденвейзера, впитавшая все традиции русской пианистической культуры той великой эпохи, все это прекрасно понимала, чувствовала и передавала ученикам.

**— Все ли наследие Скрябина раскрыто сегодня, как вам кажется? Все написанное им сыграно, достойно воплощено?**

— Нет, конечно. Основная его идея не воплощена, идея «Мистерии». Дописывали уже в советский период по его наброскам «Предварительное действо» к «Мистерии», задуманной в Индии, с танцами, с запахами... Но это уже не Скрябин, хотя и на основе его планов, его гармонического языка уже позднего времени.



Проект «Восемь роялей» (2023)

— **Неужели нам не суждено это увидеть, услышать?**

— Почему? Такие проекты часто возникают. Огромные стадионы с музыкой, звукозаписывающей аппаратурой. Во времена Скрябина не было таких возможностей. Думаю, если бы он жил в нашем веке, все бы это использовал. Сегодня много серьезной электронной музыки, это целый пласт. Композиторы XX и XXI вв. используют все технические новшества, которые могут усилить воздействие.

— **Как раз по вашей инициативе в октябре 2022 в Челябинске состоялся концерт «усиленного воздействия»: музыка Скрябина выступала в содружестве с цветом, светом...**

— Спасибо Евгению Волынскому, главному дирижеру Челябинской оперы — эта идея увлекла его. В театре ведь существуют прекрасные световые возможности. А Скрябин придумал партитуру, в которой есть строчка Лусе — свет. Согласно партитуре «Прометей», «Поэмы огня», в самой верхней строчке 12 нот и 12 цветов, каждая клавиша — свой цвет. Иногда нажимаются две ноты одновременно, цвета смешиваются. Оперный театр окрашивался в разные цвета, видеоинженеры работали. Получилось полноценное действие, народ был впечатлен.

— **Вашим партнером в исполнении Фортепианного концерта и «Прометей» Скрябина был еще один новосибирец, выпускник Новосибирской консерватории Василий Черничка. Он фаготист**

**по первому образованию, затем учился дирижированию в Санкт-Петербурге у Александра Полищука и вот теперь блестяще провел свой первый симфонический концерт.**

— Да, Василий прекрасный дирижер, очень талантливый человек. Он всю эту программу подготовил и провел, там была еще оркестровая пьеса «Мечты», плюс я сыграл на бис пару сольных пьес.

— **Как вам пришла идея исполнить «Прометей» со световой строкой?**

— Эта идея у меня всегда была, а здесь помогла юбилейная дата. Не секрет, что имя Скрябина зачастую отпугивает организаторов концертов. Не ранний, конечно, это более «демократичный» репертуар: прелюдии, мазурки, миниатюры, сонаты — это еще язык романтизма, который берет начало от Шопена и Листа. А вот концептуальный Скрябин — это искусство абсолютно элитарное.

— **Насколько, по вашему мнению, оправдано было проведение скрябинского конкурса с практически монографической и очень сложной (и большой) программой?**

— Этот конкурс создавался, чтобы привлекать особых музыкантов, особых любителей музыки Скрябина и музыки, которая на традиционных конкурсах не очень-то котировалась. И уж точно он не был предназначен для «конкурсных монстров», которые выучили одну программу и катали по разным состязаниям. Этот замысел



организаторов я считаю очень правильным, он делает конкурс эксклюзивным, особенным, неповторимым, самобытным. Кстати, один из важнейших репертуарных акцентов — это музыка современников Скрябина, стилистически и эмоционально ему близкая: Метнер, Станчинский, Фейнберг. Я играл сонату Алексея Станчинского, это прекрасная музыка. Он был талантливым пианистом, многообещающим композитором, но его жизнь оборвалась в 26 лет...

**— С программой «Скрябин — романтик, мистик, пророк» вы проехали Урал, Сибирь, были концерты в Уфе, Челябинске, Новосибирске, Барнауле, Москве... Расскажите о концепции этой программы и о том, как ее принимала публика.**

— Публика — подготовленная, филармоническая, она прекрасно воспринимала программу. Я составил ее из музыки Скрябина разных периодов и постарался сделать и концептуальной, и отражающей каждый этап его творчества. Таких этапов можно условно выделить пять, и это разная музыка, начиная с периода становления и заканчивая поздним, с полным отходом от мажоро-минорной системы.

**— А какая из трех ипостасей Скрябина, заявленных в названии программы, вас привлекает больше других?**

— Все, они неразделимы, неотъемлемы друг от друга. Для меня это три вектора его жизни, его идей, его наследия. Ранний Скрябин — русский романтик, мистик — это сторона позднего Скрябина, а пророк — это

понятие объединяющее, потому что многое из творчества Скрябина получило продолжение впоследствии. Например, поздний гармонический стиль Скрябина предвосхитил гармонии великих джазовых пианистов (если кто-то со мной не согласен, пусть поспорит): можно назвать много имен — Кейт Джаррет, Кенни Бэррон, сегодня Брэд Мелдоу. Да, джаз — искусство ритма, этого, конечно, у Скрябина нет, но гармонический язык, который они потом использовали, он весь есть! И таких пророчеств в его музыке очень много. Для меня он пророк, пророк искусства. В двухмерном значении этого слова: с одной стороны, провидец, с другой, — проповедник.

**— Вы любите придумывать идеи концертных программ. Что в этом процессе самое важное?**

— Придумывать — это всегда очень увлекательно: выбрать какой-то акцент и воплотить в идею программы. Спасибо Геннадию Пыстину, моему многолетнему коллеге по фортепианному дуэту: его способность генерировать такие идеи мне очень помогла. Именно он привнес это в мою жизнь. Концепция концерта — это некая сверхзадача: бывают разные драматургические принципы, но концерт должен быть непрерывным действием со своей линией развития.

**— У вас нередко монопрограммы. Скрябин, раньше был Бетховен. Сейчас Лист...**

— Да, с прекрасной певицей Яной Мамоновой. Лист инструментальный и вокальный. Показ композитора с разных сторон — тоже прекрасная идея. В этой программе мы представляем крайне редко звучащие вокальные



В дуэте с Геннадием Пыстиным



сочинения на четырех языках: итальянском, французском, немецком и... русском («Не брани меня, мой друг» на стихи Толстого). И звучат фортепианные произведения разных периодов, так что создается достаточно объемное представление о композиторе.

— **Что вам ближе — контрастные или монограммы?**

— Все зависит от музыки, от композитора. Наверное, такого, как Астор Пьяццолла, трудно слушать два отделения, хотя многое зависит от аранжировок и состава исполнителей. Но его музыка все же более однородна. А у Скрябина музыка очень разная, разительно отличающаяся в ранний и поздний периоды.

— **Вы с удовольствием выступаете в ансамблях. У вас кого только в партнерах нет: помимо фортепианного дуэта — и вокальный ансамбль, и певцы, и инструментальный квартет. Не разделяете по значимости сольное и ансамблевое исполнительство?**

— Это часть жизни музыканта — коллаборация с коллегами, игра с партнерами. Если музыка гениальная,

конечно, не разделяю. Хочется играть что-то новое, интересное. Игра в ансамбле всегда очень заряжает и обогащает.

— **Записываете новые диски?**

— Сейчас ушло время звукозаписи. Время идет, и носители информации меняются. У меня YouTube-канал появился, где я выкладываю записи хорошие, качественно сделанные.

— **Невозможно обойти стороной ваше умение импровизировать: творить самому, выразить отношение к музыкальной истории и ее персонам, к сегодняшним «музыкальным моментам», создавать свою особую звуковую материю.**

— Когда-то деятельность композитора и пианиста была «одним целым». Все великие композиторы были пианистами, исполняли свою музыку, импровизировали. Процесс разделения начался в эпоху романтизма. Да, Лист тоже импровизировал, но он уже записывал свои импровизации. В наше время импровизация ассоциируется прежде всего с джазом, а ведь джаз — это лишь одна из сторон импровизации, а не ее синоним.





Есть импровизация классическая, импровизация звуковая, стилистическая. Об этом как-то забывают, и я стараюсь этот пробел восполнить. И не только я, конечно. У нас в Новосибирске, например, композитор Владислав Потапов, ученик Слонимского, пропагандирует классическую импровизацию, гастролирует по России. Это набирает популярность.

— **Слышала, кстати, ваши импровизации на песенку «Улыбка» в стиле Моцарта, Бетховена, Шопена, Чайковского, Рахманинова.**

— Да, это была передача «Оранжевое утро» на ТВ-канале. Тоже одно из умений. Это более сложно: надо понимать типы фактуры, изучать. Надо сыграть много музыки, в стиле которой ты импровизируешь.

— **А еще вы участвуете в концертах, не связанных с академической традицией. Песни Гребенщикова исполняете с рок-группой, с драматическим актером делаете программу из песен Вертинского.**

— Это тоже все связано с импровизацией. Песни Гребенщикова — это дань юности, они ассоциируются

с событиями жизни, молодости. Конечно, со временем понимаешь, что эта музыка не самая лучшая, но она дорога сердцу. Это уже социокультурное значение.

А Вертинский — это импровизационный аккомпанемент, особое, очень изысканное искусство, которым надо овладеть и концептуально, и пианистически.

— **Что вы считаете самым главным в творчестве музыканта?**

— Главное — быть честным с самим собой. ■

В июне нынешнего года Дмитрий Карпов выступил художественным руководителем уникального восьмидесятилетнего проекта, объединившего восемь ведущих новосибирских пианистов разных поколений, но одной школы — выдающегося педагога Мери Лебензон. Эльвира и Анатолий Полонские, Марк Парфенов, Валерия Гильдебранд, Лилия Пацукова, Александр Усик, Лейла Нахметова и Дмитрий Карпов выступили в необычном пространстве, где живет, ремонтируется, реставрируется с десяток роялей. Коллекция Александра Эллерта, истинного меломана и заботливого хозяина, располагается в новосибирском бизнес-центре «Лига-Капитал», каждый инструмент — со своей историей. Рояль из Санкт-Петербурга, к примеру, старше Новосибирска, ему 183 года. Недавно в команду включился Bechstein, принадлежавший Лебензон. Ему еще предстоит реставрация, но он уже стал участником концерта, в котором прозвучали знаменитые произведения классики и современности («Болеро» Равеля, пьесы Стравинского, Рубинштейна, Свиридова, Хачатуряна...), поддержанные исполнителем на ударных, солистом Новосибирского симфонического оркестра Станиславом Торским.



Марина ЛОГИНОВА

Выпускница Новосибирской консерватории, музыковед, журналист, музыкально-театральный критик. Редактор и ведущая музыкальных программ «Радио России» в Новосибирске. Член жюри театрального фестиваля-конкурса «Парадиз».



#СИРИУС  
#СОЗВЕЗДИЕ



## СЕДЬМОЕ НЕБО «СИРИУСА»

«В Москву! В Москву! В Москву!» — это настойчивое восклицание, вложенное Чеховым в уста одной из его легендарных трех сестер, к сожалению, весьма точно описывает ситуацию, сложившуюся в отечественном музыкальном образовании в новейшее время. Для стороннего наблюдателя все культурное пространство нашей огромной страны имеет тенденцию словно бы сжиматься в несколько точек: Москва, Санкт-Петербург и три-четыре региональных центра, остальные же, так или иначе, вынуждены «вариться в собственном соку». Такая ситуация в конечной перспективе грозит культурным иссушением провинции, которой Россия, согласно известной цитате, «всегда прирастала». Отраднo, что осознание этой проблемы все же пришло

в высокие кабинеты, свидетельство тому — Образовательный центр «Сириус», созданный на Черноморском побережье.

История Центра тесно связана с Зимними Олимпийскими играми 2014 года. После спортивного праздника в Сочи осталась масштабная инфраструктура — гостиницы, пресс-центры, спортивные арены, и вопрос был лишь в том, как этим всем распорядиться. К счастью, было принято стратегическое решение: значительная часть этих ценных объектов призвана служить будущему России — ее одаренной молодежи. Так и появился на берегу благодатной Имеретинской низменности «Сириус». Искусство — лишь один из лучей этой «звезды», три других — точные науки, гуманитарные науки и спорт.

Основная цель музыкального направления «Сириуса» — помощь талантливым детям со всей России в их

творческом росте. Формат мастер-классов наиболее подходит для этого, и в «Сириусе» постарались организовать их проведение так, чтобы по возможности минимизировать все известные недостатки этой практики. Первое и самое главное — участие в программах «Сириуса» для всех отобранных детей полностью бесплатное. Отборочная комиссия стремится соблюдать региональный баланс: особое внимание уделяется юным талантам из отдаленных уголков России и малых населенных пунктов. Второй недостаток традиционных мастер-классов — их кратковременность: маститый профессор, дав несколько уроков, уезжает восвояси, а его подопечные пытаются самостоятельно охватить весь массив знаний, свалившийся на них за короткое время. В «Сириусе» эту проблему решили кардинально, преподаватель приезжает на продолжительный срок,





и каждый ученик получает не менее десяти занятий: этого хватает не только на общие советы, но и на детальную работу над произведением, подготавливаемым к итоговому концертному выступлению. Наконец, организаторы стремятся разнообразить досуг подростков, избежать монотонности рутинной работы. Здесь «Сириус» предоставляет исключительные возможности — это и концерты, и встречи с известными деятелями искусства, и разнообразнейшие экскурсии. Первоначально формат предполагалось приглашение только одаренных детей, но позже в учебный процесс «Сириуса» были вовлечены и педагоги ДМШ и ДШИ со всех уголков России. Таким образом бесценный опыт приобретают и ученики, и преподаватели. Дети учатся у ведущих мастеров, педагоги наблюдают за мастер-классом со стороны как слушатели.

Автору этих строк повезло быть слушателем майской программы Центра «Особенности работы с одаренными детьми в системе музыкального образования». Мастер-классы давал профессор Московской консерватории, преподаватель ЦМШ — Академии исполнительского искусства **Александр Ашотович Мндоянц** — один из ведущих детских фортепианных педагогов России. Подростки приехали из разных регионов страны, и, что важно, большинство из них не относились к категории «конкурсных звездочек». С точки зрения слушателей мастер-класса, это намного полезнее, ибо именно такие ученики оказываются в фокусе внимания среднестатистического преподавателя ДМШ. Состав педагогов также отражал всю широту географии нашей страны — от городов за Полярным кругом до Восточной Сибири. Для

них, напомним, участие в программе также полностью бесплатное, но для получения приглашения в «Сириус» нужно предъявить существенные профессиональные достижения: это могут быть и победы подопечных на конкурсах, и методическая деятельность, и оригинальные творческие проекты. Расписание было плотным, но не перегруженным: А. А. Мндоянц занимался с шестью юными пианистами, в течение первой недели курса уроки у них были каждый день. Преподаватели были приглашены в «Сириус» в качестве слушателей именно на эту первую неделю.

Формат мастер-класса достаточно противоречив по своей природе: здесь и необходимость концентрированного изложения материала, и своя доля «работы на публику», и выбор приоритетов в работе над проблемными моментами «подопытного»





Алексей Рубин и PHMCO



На уроке профессора А. Мндоянца

ученика. Профессор Мндоянц с первого урока поразил фундаментальным академизмом своего педагогического стиля, тщательностью работы над деталями: не было случайных, «проходных» моментов, важна каждая мелочь. Отметим и художественную принципиальность преподавателя, его бескомпромиссность в отношении ученической халтуры, плохого вкуса, слабого знания нотного текста. Конечно, многие дети привыкли к другому стилю ведения мастер-классов, более деликатному и внешне спокойному, однако тот рост, который подопечные показали уже в конце первой недели, наглядно показал преимущество такого метода, далекого от поверхностного глянца. В целом, именно такой фундаментальный подход характеризует фортепианные курсы, организуемые «Сириусом»: схожие впечатления, к примеру, остались у слушателей, приехавших





Профессор Александр Мндоянц со слушателями мастер-классов

на мастер-класс профессора Санкт-Петербургской консерватории Александра Сандлера.

Для преподавателей бесценным подарком стали несколько круглых столов с А. Мндоянцем, на которых профессор системно и терпеливо отвечал на разнообразные методические вопросы, волнующие его коллег. Для последних дни в «Сириусе» стали настоящим прорывом за пределы привычного узкого мира родной музыкальной школы, возможностью по-новому взглянуть на деятельность педагога-музыканта.

Изначально «Сириус» фокусировался именно на задачах образования, но в сфере искусств (в особенности — в музыке) обучение невозможно без широкой сценической практики. Образовательный

центр решил и в этом вызове одним «выстрелом» поразить несколько мишеней — и, вопреки кажущейся невыполнимости задачи, вполне преуспевает на этом пути. Поселок Сириус становится одной из важнейших точек на музыкальной карте России, а количество проводимых здесь конкурсов, фестивалей и форумов поражает воображение. Практически каждый месяц территория по соседству с Олимпийским стадионом принимает ведущих музыкантов страны, меломаны же приезжают не только из близлежащего Сочи, но и со всей южной части России. В апреле 2023 года как яркая комета пронесся V Всероссийский конкурс молодых музыкантов «Созвездие» (см. с. 79), май был отмечен Sirius Dance Days — балетным фестивалем

Светланы Захаровой, в июне же настал черед **Летнего молодежного фестиваля «Сириус»**, объединившего ведущих отечественных молодых музыкантов и танцоров. Особым гостем фестиваля стал Российский национальный молодежный симфонический оркестр. Под управлением Алексея Рубина коллектив представил несколько ярких программ, в которых оркестранты продемонстрировали, вопреки своему возрасту и небольшому пока творческому опыту, вполне зрелое мастерство: правы те, кто рассматривает РНМСО как кузницу будущей оркестровой элиты страны. Завершать фестиваль доверили Уральскому молодежному симфоническому оркестру, созданному в 2006 году на базе Свердловской филармонии.

Формат фестиваля не ограничивался оркестровыми концертами. В камерных вечерах приняли участие как музыканты РНМСО, так и воспитанники программ «Сириуса», в том числе и победители конкурса «Созвездие». Особую атмосферу таким выступлениям придавало место их проведения — открытая





сцена непосредственно на территории Образовательного центра, где музыканты играли в тени раскидистого дерева. Некоторые программы специально подбирались под летнюю эстраду: так, 6 июня была исполнена Серенада для духовых «Gran Partita» Моцарта, созданная автором как раз для исполнения на открытом воздухе. Сумерки, морской бриз, аромат южного цветения и музыка венского гения — сочетание беспроигрышное...

В наше суетное время принято сетовать на девальвацию значимости искусства, падение уровня образования, отказ от примата знания как важнейшего принципа со времен эпохи Просвещения. Все перечисленное,

к сожалению, в той или иной степени актуально, но такие насыщенные интеллектуальной и творческой энергетикой места, как «Сириус», дают надежду. Надежда — в одухотворенных лицах подростков, восторженно рассказывающих о своих научных и творческих достижениях. Надежда — в глазах преподавателей, которым неделя в Образовательном центре дает заряд педагогического азарта на несколько месяцев, а может быть, и лет. Надежда — в том, что роскошное место на побережье Черного моря может использоваться не как коммерческая территория, а как храм науки и искусства. «Сириус» — это настоящее место

силы, открытое для каждого ищущего человека. ■



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





В пятый раз прошел Всероссийский конкурс молодых музыкантов «Созвездие». К церемонии объявления лауреатов Гран-при был приурочен пресс-тур, организованный Образовательным центром «Сириус».

**П**омимо собственно конкурса, главным акцентом для нас, журналистов от музыки, стало знакомство с возводимыми архитектурными сооружениями на территории «Сириуса», имеющими непосредственное отношение к искусству. В частности, полным ходом идёт строительство концертного комплекса с большим залом, для которого избрана причудливая форма в виде футуристически оформленного Кавказского хребта (в целом, в духе других сочинских Олимпийских сооружений). Но главное — это возведение здания **Высшей школы музыки**, заведения полного образовательного цикла от дошкольников до ассистентов-стажёров. Некоторые подробности этого грандиозного проекта были озвучены в ходе пресс-подхода, организованного на строительной площадке будущей школы.

По словам главного архитектора «Сириуса» Андрея Литвинова, «возникла идея взять традиционную архитектуру черноморского побережья в новом современном творческом воплощении, создать белую колоннаду, дающую лёгкость и ощущение классики, и такую интересную форму приспособить под внутренний функционал. Здесь архитектура и внутренние интерьеры неразрывно взаимосвязаны. Важны внутренние объёмно-планировочные решения цветовой гаммы: от тёмно-насыщенного цвета до светло-бирюзового, который, как волна, проникает из этажа в этаж и во все помещения».

Каркас здания уже построен, и сейчас идут работы по возведению внутренних перегородок. Жемчужиной школы станет Концертный зал с естественной акустикой,

спроектированный совместно со знаменитой компанией «Нагато акустик» и её руководителем Яхусисой Тоётёй (среди известных работ Тоётёй — Концертный зал Мариинского театра, Концертный зал имени Уолта Диснея, Дом музыки в Хельсинки). Концертный и репетиционные залы составят ядро комплекса, вокруг которого расположатся учебные кабинеты, общественные пространства и библиотека, при этом учебные кабинеты будут иметь звукоизоляцию и окнами выходить на море.

Член художественно-экспертного совета центра «Сириус», непосредственно принимающий участие в творческом и образовательном наполнении школы, знаменитый скрипач **Павел Милюков** продолжил: *«Здесь кроются огромные возможности для принятия слушателей курсов повышения квалификации со всей страны и, конечно, для обучения детей. Пока остаются вопросы по формированию педагогического состава — это самое главное. Школа станет центром притяжения для преподавателей со всей России. В «Сириус» ежегодно приезжает около 450 детей, и моя мечта, чтобы каждый участник мог приехать со своим педагогом. Уверен, что «коэффициент полезного действия» в таком случае будет кратно выше. Отчасти это происходит уже сегодня».*

Возглавляет школу выпускница ЦМШ по фортепиано в классе В. Пясецкого и Королевской Академии Музыки в Лондоне **Юлия Маметьева**. По её словам, в школе планируется обучение 246 учащихся, из которых 85 — студенты, а остальные — дети младше 18 лет. Поступление в школу будет осуществляться исключительно на конкурсной основе, а обучение останется бесплатным. Специальности — фортепиано,

оркестровые струнные инструменты, оркестровые духовые и ударные инструменты. На уточняющий вопрос нашей редакции об условиях для педагогов Юлия Маметьева ответила, что педагоги будут привлекаться со всей страны и обеспечиваться жильём, причём в приоритете — те, кто готов работать в «Сириусе» на постоянной основе.

Таким образом, в самом сердце главного курорта России строятся не очередные фешенебельные гостиницы, а сверхсовременные Концертный зал и Высшая школа музыки. Масштаб строительства и сам факт подобного проекта в контексте эпохи впечатляют, вселяют надежды на «социальный лифт» для всей музыкальной культуры. В то же время, юг России изобилует высшими музыкальными учреждениями: Северо-Кавказский институт искусств с исполнительским факультетом в Нальчике, Краснодарский институт культуры с музыкально-исполнительскими специальностями, Ростовская консерватория имени С. В. Рахманинова. Увы, созидательное внимание государства пока не обращено на многолетние нужды этих вузов. Так, обладателю Золотой медали Конкурса Чайковского-2023, студенту Ростовской консерватории Сергею Давыдченко не суждено выступить в Большом концертном зале своей alma mater — по причине отсутствия оно. И таких примеров...

Мы попросили прокомментировать ситуацию члена жюри конкурса «Созвездие» и одного из наставников творческой смены «Сириуса», профессора Санкт-Петербургской консерватории **Александра Сандлера**: «Конечно, открытие школы повышает конкуренцию. Вообще, высших музыкальных учреждений много.



Лауреат Гран-при Дмитрий Феденко, профессор Валерий Пясецкий

В Петербурге есть консерватория, есть университет Герцена, есть Институт культуры, есть Вагановская академия, которая тоже готовит дипломированных пианистов, — в таком количестве это не нужно. Наверное, было бы правильно, если бы какие-то учреждения естественным образом отмирали в конкурентной борьбе. И в целом я считаю, что есть некоторый «переизбыток» нашего брата в мире».

Завершением пресс-тура стало посещение концерта лауреатов и церемония присуждения Гран-при конкурса «Созвездие». В сопровождении Московского государственного академического симфонического оркестра под управлением Филиппа Селиванова выступили юные лауреаты, в том числе — обладатели первых премий Адриан Маркевич (виолончель, преподаватель Мария Журавлёва), Игорь Смалий (кларнет, преподаватель Игорь Фёдоров) и Дмитрий

Феденко (фортепиано, преподаватель Александр Сандлер). По завершении концерта и краткого совещания жюри вынесло неожиданный, но великодушный вердикт: Гран-при получают все трое лауреатов I степени. В ходе общения с журналистами член жюри конкурса, художественный руководитель Санкт-Петербургского Дома музыки **Сергей Ролдугин** пояснил: «Это же дети. Жюри было очень не просто. Мы — члены жюри — тоже были детьми. И по предложению Валерия Владимировича Пясецкого Гран-при дали всем троим. Чем отличается детский конкурс от взрослого — тем, что во взрослых конкурсах дальше есть коммерческое продолжение, концертные залы будут платить большие деньги. В детском конкурсе такого нет, поэтому лучше, конечно, эмоционально поддержать участников, тем более, что сегодня играли все по-другому: один играл на турах лучше,

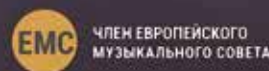
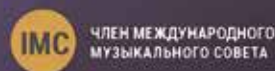
*а сегодня хуже, другие — наоборот. Победителей мы будем обязательно поддерживать и сопровождать в их карьерном росте. Обратите внимание на их призы: они получили концерты, записи, гастролы — это и есть сопровождение. И если они докажут, что жюри сделало правильный выбор, то их будут сопровождать всю жизнь».* ■



Павел ЛЕВАДНЫЙ  
Пианист, композитор, педагог.  
Член Союза композиторов РФ,  
ответственный секретарь СК  
РФ. Научный секретарь Гильдии  
музыкального знания 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](http://www.rmu.org.ru)



# РУССКОЕ СЛОВО

## СВЕЖЕСТЬ ПЕРА И ОТКРОВЕННОСТЬ

Исполнительские принципы Л. А. Максимова  
в зеркале его музыкально-критических статей

**В** двух предыдущих номерах журнала «PianoФорум» мы подробно рассмотрели творческий путь и исполнительские принципы незадолго забытого выдающегося русского пианиста — Леонида Александровича Максимова (1873–1904), ровесника Рахманинова, Скрябина, Метнера, ученика Зверева, Зилоти,

Пабста, восторженного поклонника Антона Рубинштейна, осветили его исполнительский репертуар (сольный и ансамблевый), раскрыли особенности его пианистического стиля, выявили палитру используемых им выразительных средств и компоненты его огромного и неотразимого воздействия на современников, относивших

музыканта к числу крупнейших артистов 1890-х — начала 1900-х годов.

Неуемная энергия, творческая одержимость и критический склад ума Л. А. Максимова сказались в том, что он ярко проявил себя не только как пианист и педагог, но и как рецензент газеты «Русское слово», в которой регулярно публиковал статьи





Кабинет директора газеты «Русское слово»



В. М. Дорошевич, редактор газеты «Русское слово» в 1902–1917

в течение полутора лет (с осени 1902 до конца 1903) — последних в своей трагически рано оборвавшейся жизни. Это весьма редкий случай, когда действующий артист столь высокогоранга, искусство которого ценили Чайковский, Шаляпин, Собинов, Кусевицкий, Зилоти, Гольденвейзер и многие другие, постоянно выступал в роли музыкального критика. Данное обстоятельство дает нам счастливую возможность сквозь призму его выступлений в качестве критика познакомиться с мыслями и соображениями замечательного музыканта об исполнительстве вообще и об исполнительском искусстве крупнейших артистов того времени в частности и, посредством этого, глубже понять его собственные творческие приоритеты, а также ощутить художественную атмосферу эпохи.

\*\*\*

Само по себе обращение Максимова к деятельности музыкального критика не было случайностью. С юных лет он отличался живым умом и словоохотливостью, критическим взглядом на вещи, обостренным чувством справедливости, имел репутацию задлого спорщика. Не боялся спорить и со старшими; вероятно, поэтому

Чайковский называл маленького Максимова «нахалом». М. Букиник так отзывался о своем консерваторском сверстнике: «Ленька Максимов, длинный, худой и очень общительный, всеми любимый товарищ»<sup>1</sup>. Все же разного рода дискуссии с друзьями приводили подчас к охлаждению отношений. Со слов своего учителя Я. И. Мильштейн писал: «Максимов по натуре своей был куда более холодным и рассудительным, чем [крайне неуравновешенный и нервный] Буюкли. Игумнов знал его так же, как Рахманинова и Скрябина, еще со времен занятий у Зверева. Порой он играл с ним в четыре руки или беседовал на исторические темы (оба увлекались историей, особенно древней). Иногда совершали увлекательные прогулки по московским окрестностям. Но близкими друг другу они так и не стали — слишком различными были их душевные качества и художественные устремления»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Можно вспомнить, пожалуй, только А. Н. Корещенко — концертирующего пианиста (ученика Зверева и Танеева), композитора и дирижера, который в 1894–1896 годах систематически выступал в качестве критика в газете «Московские ведомости».

<sup>2</sup> Букиник М. Е. Молодой Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. М., 1988. С. 214.

Гастролируя по России, Максимов внимательно следил — уже как сложившийся критик — за рецензиями на его концерты и не стеснялся ставить незадачливых авторов газетных откликов в неловкое положение. Однажды он — не без иронии — написал в газету: «М[илостивый] г[осударь] г-н редактор! В номере 5970 Вашей уважаемой газеты помещена рецензия о последнем симфоническом концерте И.Р.М.О. В виду того, что мы, артисты, видим в наших критиках своих учителей, то понятно, как мы стараемся исчерпать весь смысл слов г-д рецензентов, а в данной ситуации есть фраза, смысл которой я себе недостаточно уясняю. А потому я позволяю себе спросить, как мне понимать фразу, сказанную о моей игре: „О его виртуозной подчас игре мы не распространяемся“. Вот это слово „подчас“ я не совсем понимаю. Я надеюсь, что г. рецензент не откажет мне разъяснить смысл сего <...>»<sup>3</sup>. Вдобавок Максимов язвительно указал критику, что одно из произведений, исполнение которого рецензент разбирал, значилось

<sup>3</sup> Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975. С. 53.



Антонина Нежданова

только в программе, а на концерте было заменено другим...

Критический талант Максимова (вместе с большим музыкально-общественным темпераментом, бесстрашной честностью и доскональным знанием всякого рода организационно-бюрократических документов — в этом он не уступал своему учителю и другу С. И. Таневу) проявился и в его письмах, опубликованных в «Русской музыкальной газете», по поводу тех беспорядков, которые творились в Тифлисском музыкальном училище с конца 1890-х годов (об этом — в другой раз).

Все отмеченное говорит о том, что в Максимова изначально жил дух критика, и, как только представилась благоприятная возможность, эта ипостась его творческого «я» вырвалась в публичное пространство.

Укажем сразу: **музыкально-критическое наследие Максимова практически неизвестно и совершенно не исследовано.** (Получила определенную, несколько скандальную известность лишь одна его резко отрицательная рецензия на Вторую симфонию Скрябина.)

Максимов писал как о самой музыке, звучавшей в концертных залах и оперных театрах (большой частью о новых произведениях), так и о концертах выступавших в Москве исполнителей — скрипачей, виолончелистов, органистов, вокалистов, дирижеров и, конечно, пианистов. Около 20 его публикаций посвящены разбору прозвучавших композиторских опусов различных авторов — А. Н. Скрябина, А. С. Аренского, А. Н. Корещенко, В. А. Золотарёва, Р. М. Глиэра, Ю. С. Сахновского, С. Н. Василенко, Ш.-М. Видора, К. Сен-Санса и других. Свыше 30 рецензий отданы рассмотрению выступлений исполнителей, попавших в поле зрения Максимова-критика. Это, в частности, дирижеры А. Никиш, В. Кэс, В. И. Сафонов, А. И. Зилоти, скрипачи Э. Изаи, Я. Кубелик, П. Сарасате, виолончелисты П. Беккер, А. А. Брандуков, И. И. Пресс, вокалисты А. В. Нежданова, М. И. и Н. Н. Фигнер и другие. Концерты пианистов Максимова рецензировал не чаще выступлений других инструменталистов и вокалистов, да и выступали они не так часто, как сегодня.

Именно исполнительская часть критического наследия Максимова интересует нас прежде всего. Но совсем обойти молчанием нашумевшую «скрябинскую» рецензию музыканта было бы неверно, несмотря на то, что обращение к ней потребует определенного места.

Касаясь максимовского отклика на **первое в Москве исполнение Второй симфонии Скрябина** 21 марта 1903 года, необходимо учитывать исторический контекст того времени, когда ни сочинения Скрябина, ни его исполнительская манера не воспринимались однозначно восторженно и когда сосуществовали мнения как активных поклонников, так и непримиримых недоброжелателей его творчества.

Дирижировавший оркестром на петербургской премьере

Второй симфонии 12 января 1902 года А. К. Лядов восклицал в письме: «Ну уж и симфония! Это черт знает, что такое!! Скрябин смело может пожать руку Рихарду Штраусу. Господи, да куда же делась музыка? Со всех щелей лезут декаденты. Помогите, святыне угодники!! Караул!! Я избит, избит, как Дон-Кихот пастухами. А еще остается III часть, IV, V — помогите!!! <...> Кажется, сейчас с ума сойду. Куда бежать от такой музыки? Караул!».

В. В. Ястребцов, говоря с Римским-Корсаковым о «необыкновенно диких гармониях» в симфонии Скрябина, указывал в дневнике: «В антракте говорили о том, что такую музыку нетрудно сочинять целыми пудами. Она настолько скучна и безжизненна, что к ней можно приурочить известный афоризм, сказанный (если я не ошибаюсь) Шопенгауэром по адресу многотомных, но бездарных творений большинства ремесленников ученых, а именно, что такие произведения писать было, вероятно, легче, чем их читать».

А. С. Аренский в письме к С. И. Таневу писал, как известно, по тому же поводу: «По-моему, в афише была грубая ошибка: вместо слова „симфония“ нужно было напечатать „какофония“, потому что в этом, с позволения сказать, „сочинении“ — консонансов, кажется, вовсе нет, а в течение 30–40 минут тишина нарушается нагроможденными без всякого смысла диссонансами. Не понимаю, как Лядов решился дирижировать таким вздором. Я пошел послушать, чтобы посмеяться».

Необычайно показательно свидетельство С. Н. Василенко: «При первом исполнении [в Москве] второй симфонии произошел небывалый инцидент. Часть публики аплодировала, вызывая автора, а другая — большая — яростно свистала. Автор на вызовы не вышел. Сафонов пришел в бешенство. Он приказал вызвать наряд полиции, запереть ходы на балконы, откуда преимущественно





Эжен Изаи

доносились свистки, и арестовать... кого?.. С трудом его уgomонили»<sup>4</sup>.

Сразу после московской премьеры симфонии критик И. В. Липаев отмечал: «Г. Скрябину оказывается не везет не только в Петербурге, но и в Москве. Его Вторую симфонию, исполненную г. Сафоновым с редкою тщательностью и любовью, одна часть публики настойчиво ошибала, другая — дружно приветствовала».

<sup>4</sup> Театр и музыка // Новое обозрение, 1902, 18 февраля. № 5973. С. 3.

Максимов относился к тем музыкантам, которые наиболее остро критиковали сочинение и смело вынес эту критику в публичное пространство — ведь в кулуарах многие оно без обиняков подвергалось уничтожающей критике. К процитированному можно добавить то, что Танеев, например, записал в дневнике 19 марта 1903 года: «Был на репетиции симфонического концерта — отдельные части 2-й симфонии Скрябина, очень мало мне понравившиеся».

Известны слова, высказанные Танеевым в лицо Скрябину: «... Я не только не выношу Вашей музыки, меня просто тошнит от неё». Максиму, который в это время часто виделся с Танеевым, эти слова — особенно в связи со Второй симфонией молодого композитора — были, несомненно, очень близки. Можно даже с большой долей уверенности предположить, что и статья его была написана не без влияния (или даже одобрения) Танеева. Судите сами. 22 марта 1903 года, на следующий день после московской премьеры симфонии, Максимов был у Танеева на обеде, где речь не могла не пойти о произведении, прослушанном накануне. На встрече были также А. С. Аренский, не любивший Скрябина и его музыку, и А. И. Зилоти. Рецензия Максимова вышла 24 марта.

Так что упрекать в наши дни неизвестного Максимова в абсолютном непонимании, как легко делают некоторые современные авторы, едва ли правомерно — тогда надо порицать, что опаснее, и многих других, несравненно более знаменитых. К тому же Максимов отнюдь не ограничился колкими эмоциональными репликами, но профессионально разобрал причины композиторской неудачи. Он писал, в частности: «Симфония эта — произведение в высшей степени замысловатое. <...> В продолжение пяти частей, которые идут более часа, вы ничего более не слышите, как модуляционные переходы из тона в тон, причем смелость этих модуляций поразительная. Вторая цель автора была уснастить свои хитрые гармонии по возможности большим количеством всяких вспомогательных и проходящих нот. <...> Нет сил воспринимать эти гармонические резкости. Сперва слушаешь внимательно, интересуешься, как чем-то оригинальным, но затем это начинает раздражать и вам страстно хочется простого трезвучия, вы готовы



Макс фон Пауэр

все отдать, чтобы услышать безыскусную фразу или гармонию. <...> Несомненные достоинства симфонии — это очень интересная модуляция и не менее интересные подробности письма, и я, вероятно, пришел бы в восторг, если бы г. Скрябин демонстрировал свое произведение, как технический опыт: какие модуляции, каденции, задержания и диссонансы можно практиковать, т. е. представил бы ее на суд как образец особой изобретательности употребления на основании гармонических законов всех нот сразу. Смотреть же на это произведение, как на искусство высшего творчества, немислимо. Скажут: это музыка будущего, мы не доросли еще до нее, и только будущее поколение оценит и насладится ею. Меня это мало трогает, потому что это человечество, изменив свою художественную потребность в такую вычурную форму, само по себе, вероятно, будет иметь вид развинченных неврастеников, чего, конечно, я не могу ему желать. Во всяком случае, г. Скрябин имеет громадные заслуги в усидчивости своей головоломной, интересной по подробностям работе, на которую он потратил много сил физических

и духовных». (Кстати сказать, многие слова Максимова, сказанные в рецензии, актуальны и сегодня — они очень подходят к оценке многих «новаторских» сочинений современных нам авторов.)

Данный отклик Максимова, быть может, наиболее ярко демонстрирует стиль критических выступлений музыканта — открытый, прямой, лишенный какой бы то ни было дипломатической уклончивости и обтекаемости. И в похвале, и в порицании (чего стоит, например, уже заголовки одной из его рецензий — «Пародия на „Гугеноты“») он высказывается эмоционально, сильно, живо, но и доказательно, трезво, обоснованно. Статьи критика весьма пространны, если требуется детально разоблачить сочинение или исполнение (как удачное, так и неудачное) и если им высказывается не общепринятое мнение. Его рецензии всегда на редкость искренни, его критические взгляды и оценки, даже если они субъективны, всегда аргументированы, его отзывы всегда смелы, поскольку он был человеком бескомпромиссным. За это Максимова многие полюбили, но многие и невзлюбили.

Максимов мог бы повторить слова Чайковского-критика: «Читатель должен знать, что если рецензент ошибается, то заблуждается честно». Автор одного из некрологов не случайно указывал: «Максимов, где бы он ни был, везде разрушал устои, способствующие рутине, и водворял живое отношение к музыке. В печати, как критик, работавший под псевдонимом Диноэль [имя “Леонид”, прочитанное справа налево], он обратил внимание свежестью пера и откровенностью (выделено мною. — А.М.). Разумеется, все это создало Максиму не мало врагов, но и множество друзей, ценивших его талант».

Иногда критические замечания в рецензиях Максимова могут сегодня казаться чересчур смелыми по отношению к некоторым

знаменитым ныне артистам, например, к **А. В. Неждановой**, но в то время она была только в начале своей певческой карьеры. «Г-жа Нежданова, — отмечает Максимов, — обладает прекрасным, красивым по звуку лирическим сопрано, очень легким и большим по диапазону. Ее даже некоторые считают за колоратурное сопрано, что безусловно ошибочно, так как она не имеет детальной бисерности каждого звука. <...> В исполнении арии Моцарта и романсов хотелось бы более темперамента, а то приходится довольствоваться больше красотой самых звуков, а не внутренним содержанием исполняемого».

Замечания нелицеприятного свойства могли быть адресованы известному артисту и на излете его творческого пути. Примечателен в этом смысле отклик на совместное выступление Медеи и Николая Фигнера: «С вокальной стороны г-жа Медея Фигнер, несмотря на то, что вещи русского жанра по-прежнему ей не удаются вследствие итальянской манеры затягивать высокие звуки, тем не менее, видимо, сделала громадные успехи как певица. Голос ее свеж и звучит прекрасно. Не то приходится сказать о г. Фигнере, у которого безжалостное время оставило только одно смутное воспоминание о бывшем голосе; давать натуральные звуки он уже не в состоянии. Его пение — это или крик, или фальцет. Вообще артисту пора кончать свою карьеру концертного певца, так как на эстраде к нему не может прийти на выручку его прекрасная сценическая игра».

Разное отношение вызывали у Максимова-критика исполнители разных стилистических направлений.

К исполнителям классицистского типа Максимов — артист романтического, даже дионисийского склада по преимуществу — относился без особой симпатии, но с уважением, отдавая им должное. В этом





Иосиф Левин

плане примечательна его рецензия на выступление в Москве **Макса Пауэра**, известного немецкого пианиста и педагога, к которому с большим пиететом относился, например, А. Б. Гольденвейзер.

«Концерт этот, — указывает Максимов, — представлял большой музыкальный интерес, во-первых, по программе, составленной исключительно из произведений Бетховена, что у нас большая редкость, так и по достоинству самого концертанта как артиста. Г. Пауэр принадлежит к не старым пианистам, но он уже настолько сформировавшийся художник, что с его исполнением музыкальных

произведений можно не соглашаться, но должно признать их как за строго обдуманное, в духе автора, и вполне установившееся. Я лично, слушавший его с большим удовольствием, не вполне согласен с его толкованием Бетховена, которого он трактует чересчур сухим и корректным с технической стороны и сентиментальным в лирических местах. Так, например, звучность и полнота всех *crescendo* и *forte* слишком мала для Бетховена, у которого эти знаки исполнения полностью имеются налицо, а звучность, представленная нам г. Пауэром, присуща более Гайдну или Моцарту».

Позиция критика по отношению к динамике при интерпретации бетховенских произведений вполне убедительна и находится в русле принятых сегодня стиливых исполнительских установок.

«Затем, — продолжает Максимов, — как я говорил, его Бетховен или строго корректен, или сентиментален, а мне кажется, что именно в его-то произведениях и можно выразить все человеческие чувства — от безумного отчаяния до бесконечной радости включительно. Например, Рондо ор. 129 (потерянные гроши), имеющее такой беззаботный юмор, живость и легкость, было сыграно чересчур сухо и направлено исключительно на техническую сторону. Сонаты D-dur ор. 10, Es-dur ор. 31, A-dur ор. 101 тоже, по моему мнению, требовали бы большей яркости».

Это мнение критика тоже весьма обоснованно. О широте бетховенской эмоциональной палитры говорил на своих «Исторических концертах» А. Г. Рубинштейн, подчеркивавший, что именно Бетховен первым «вложил в музыку душу и драматизм». Позднее об этом по-своему писали С. Е. Фейнберг и Г. Г. Нейгауз.

В заключении своей статьи Максимов пишет: «Мне особенно понравились *Andante F-dur* и 32 вариации *c-moll*, звучавшие во всех отношениях прекрасно. Вообще должен оговориться, что мое несогласие с г. Пауэром чисто субъективное, тогда как в общем это пианист, с исполнением которого безусловно нужно знакомиться, потому что оно вполне ясно и художественно закончено, хотя, может быть, индивидуальность самого исполнителя чересчур устранена».

Об исполнителях, отличавшихся добротным, но корректным исполнением, Максимов писал доброжелательно, но не более того, и довольно кратко. «Концерт Иосифа Сливинского не особенно



Иосиф Гофман

заинтересовал нашу публику. Программа вечера, довольно разнообразно составленная, но не отличавшаяся оригинальностью, позволила артисту показать школу, красивую тушу и достаточно хорошую технику. Принимали артиста сочувственно. Более удачное впечатление оставило первое отделение, где имелась соната Листа (h-moll)<sup>5</sup>.

Одно из краугольных положений Максимова-критика

и Максимова-исполнителя наиболее выпукло выражено им в одной из рецензий на выступление **Яна Кубелика**.

«Такого скрипача-техника, — отмечает рецензент, — думается, еще не приходилось слышать. Техника кристально-безупречная, техника — не знающая предела и при всем этом смелый, широкий тон. Флажолеты, двойные терции и октавы играют легко, свободно, как будто это никогда и трудным не было. Слушая его, первый момент просто не верится,

что все это ему дается так просто. Успех, конечно, колоссальный. Публика долго не унималась, несмотря на то, что им было сыграно три вещи на bis. Этот успех техники заставил забыть те недочеты, которые есть пока у г. Кубелика, — недочеты, заключающиеся в фигурировании техники на первом плане, в недостаточности понимания исполняемых вещей».

При чтении этих строк сразу вспоминается урок (о нем шла речь в первой нашей журнальной публикации), преподаанный в консерватории еще юному Максиму А. Г. Рубинштейном, когда молодой пианист сыграл «Блуждающие огни» Листа и когда великий артист только и спросил: «А вы знаете, что значит “Feux follets”?». Рубинштейновский завет — ставить выше всего не технику саму по себе, а содержание, которое она выражает, — озарил всю дальнейшую творческую жизнь Максимова и как исполнителя, и как критика.

Далее автор газетного отклика поясняет свою мысль. «Этим я не хочу сказать: г. Кубелик не понимает того, что играет. Нет, просто хотелось бы при таком громадном материале видеть еще более художника, чем техника, хотелось бы, чтобы исполняемые вещи были поняты глубже. У него еще недостаточно темперамента, тонкости и того, что называется “шиком исполнения”».

И здесь опять возникает ощущение, что Максимов говорит в какой-то степени и о себе молодом, которого в начале творческого пути упрекали в излишнем порой увлечении стихией виртуозности.

В конце разбора игры скрипача критик конкретизирует свои мысли: «Таким образом, исполненные вещи надо разделить на две категории. Концерт Паганини D-dur, фуги Баха, Русский карнавал Венявского поражали нас и очаровывали технической стороной, а наряду с этим игранные на bis Traumerei — Шумана,

<sup>5</sup> Василенко С. Н. Страницы воспоминаний. М.; Л., 1948. С. 119.



Nocturne — Шопена, ария Баха оставляли чувство чего-то недоконченного, непережитого. Но это все еще может прийти, ведь артисту еще только 21 год, ведь он еще только начинает, и если так начинает, то что же будет из него со временем? — спрашиваешь себя даже с некоторым ужасом. Во всяком случае, мы можем признать его как новую восходящую звезду небывалой еще яркости».

Соображения Максимова звучат и сегодня весьма современно, ведь сколько пишется рецензий, в которых говорится о блестящей технике нынешних инструменталистов (Д. А. Башкиров утверждал даже, что иные молодые пианисты чисто технически превосходят Гилельса!), но и о том, что в смысловом отношении их исполнение недостаточно глубоко (и в этом плане несопоставимо с гилельсовским)...

О требовательности и бескомпромиссности Максимова-рецензента свидетельствует и то, что в своей статье о Кубелике он высказал критические замечания в адрес оркестра, который также выступал в этот вечер и которым руководил дирижер Сафонов.

Критик писал: «Оркестровые номера (Симфония C-dur Шуберта, Молдова — Сметаны и Увертюра к опере Майская ночь Римского-Корсакова) исполняются у нас не в первый раз, о них уже много говорено, а потому перехожу прямо к исполнению, которое было довольно странным. Во-первых, г. Сафонов не может пропустить ни одного веселого светлого мотива, чтобы не придать ему танцевального характера. Так, почти вся 2-я и 3-я часть Симфонии Шуберта и часть Молдовы велась темпом менуэта, да еще менуэта старомодного с приседаниями. Отчего и почему — это никому не известно. Во-вторых: медные инструменты фигурируют во всех исполненных вещах на первом плане. Уж если вступили медные, все остальные инструменты

идут насмарку! <...> А в-третьих: самый главный дефект исполнения, это — отсутствие цельности мысли произведения. Каждая вещь дробится на кусочки, и каждый кусочек в полной независимости от другого фразируется»<sup>6</sup>.

В тогдашней Москве никто не посмел бы делать Сафонову такие замечания. К тому же Максимов ими не ограничился. В конце статьи он как бы между прочим заметил еще: «Не могу не указать на присутствие в программе симфонического оркестра такого номера, как “Русский карнавал” Венявского. Г. Кубелик не виноват, что хотел, будучи в первый раз в России, сыграть русскую вещь, а виноват Сафонов, включивший такую вещь в программу вечера. Не следовало бы забывать, что симфонические собрания имеют свое известное направление, а то ведь так мы, пожалуй, когда-нибудь и “Чижика” услышим рядом с произведениями Бетховена»<sup>7</sup>.

Тон высказываний Максимова говорит о его редкой независимости. И о том также, что он уже вполне был готов сам формировать программы концертов музыкальных обществ, а, возможно, и руководить оркестром (сказывался опыт руководства периферийными музыкальными училищами). Примечателен и еще один укор Сафонову как организатору концертов. В одной из рецензий Максимов ненавязчиво отметил, касаясь программы концерта,

<sup>6</sup> О близости взглядов Максимова и Танеева свидетельствуют следующие танеевские строки (1910): «Для меня несомненно, что музыкальный язык портится. Вместо связности и целесообразности гармоний, которая чувствуется в сочинениях еще сравнительно недавнего времени, мы встречаем совершенно произвольное сопоставление тонально отдаленных аккордов — та связь, которую сцепляются части музыкального сочинения на всем его протяжении и делают из него органически неразрывное целое, зачастую вовсе отсутствует».

<sup>7</sup> Множество негативных откликов на скрябинские оркестровые опыты и вообще на сочинения Скрябина среднего и позднего периодов творчества собраны в следующих изданиях: Федякин С. Скрябин. М., 2004; Бандура А. И. Александр Скрябин. Челябинск, 2004. При желании можно было бы выпустить интересную книгу с разными мнениями в известной литературной серии «Русский путь: Pro et Contra».

составленной «Иваном Грозным музыкальной Москвы»: «Между прочим, [виолончелист] г. Пресс выступил почему-то не с целым концертом, а только с 1-ю частью концерта D-dur Давыдова. Обыкновенно с одной частью выпускают учащиеся и не на симфонических вечерах, а специально в ученических концертах».

Из дирижеров Максимов больше всех ценил **Артура Никиша**. Его эстетические подходы и исполнительские выразительные средства были критику наиболее близки.

О двух выступлениях дирижера в апреле 1903 года Максимов писал: «Оба концерта прошли блестяще; г. Никиш бесподобен и как художник и как дирижер. Нам особенно приятно было слушать его теперь, когда он не замедлил взять реванш нашей публике за свои неудачные концерты в декабре прошлого года. Оркестр тогда состоял из учеников консерватории, по неопытности, а, главным образом, по неподготовленности не в состоянии был передать всю ту глубину исполняемых произведений, которую теперь с оркестром Императорских театров знаменитый маэстро так мастерски развертывает перед зачарованными слушателями. Тогда осталось чувство удивления — зачем это понадобилось делать, и чувство досады, — видеть г. Никиша дирижирующим, догадываться о его художественных намерениях и ничего не слышать, кроме чисто ученического исполнения. Тогда даже нельзя было и говорить «о Никише». Его не было. Теперь он опять перед нами на подобающем ему месте, и благодарные слушатели приветствуют его восторженными овациями. Программа его концертов состояла из произведений, иггранных у нас неоднократно, но я не поставлю это в вину г. Никишу, потому что эти “старые произведения” в таком “новом исполнении” нам приходится слушать не часто. Главное достоинство г. Никиша как художника — это

удивительная чуткость к замыслам и характерам композиторов самых разных направлений. Послушайте его исполнение Чайковского. Сколько родных, дорогих струнок затронет он у вас. Послушайте Вагнера, Бетховена и других... И вам будет казаться, все они не могли даже иначе мыслить и желать, как мыслит и желает за них г. Никиш. <...> Большое место в программе отведено было Вагнеру: Isolden's Liebestod [«Смерть Изольды»], Вступление к опере «Мейстерзингер», «Waldweben» [«Шелест леса»], «Смерть Зигфрида». В этих четырех произведениях самого разнообразного характера Вагнер предстал во всем величии своей духовной красоты, мощной настолько, что чувство силы и ширины не покидают его даже в самых нежных местах. Но в чем превзошел себя г. Никиш — это в произведениях нашего родного композитора П. И. Чайковского. Не столько поразила он в Ромео и Джульетте, сколько во Франческе да Римини, которую он сыграл с таким подъемом, с таким захватывающим темпераментом, что перед слушателем ярко вырисовался печальный рассказ Франчески <...>. Данте, Чайковский и Никиш слились в одно целое и создали что-то безумно красивое, сильное и глубокое»<sup>8</sup>.

Мы не случайно привели эту достаточно длинную цитату. В ней ряд положений особенно примечательны, поскольку выношены собственным исполнительским опытом концертирующего пианиста. Единство инструментально-технической и музыкально-содержательной сторон в исполнении, к чему неустанно стремился сам Максимов, несомненно



Артур Никиш

стало его основополагающим критерием в оценке любого исполнения. В данном случае уже в начале рецензии он говорит фактически об этом единстве, когда констатирует бесподобность Никиша и в качестве художника, и в качестве дирижера.

В рецензии Максимова, естественно, выразились и его мысли о том, что исполнителю необходимо учитывать стилевые особенности музыки разного времени, что в те годы редко осуществлялось (и что стало общепринятым в наши дни). Вот почему

<sup>8</sup> Нечто аналогичное отмечал тогда же С. Н. Кругликов: «У Скрябина так бывает: главное — закрашенная гармоническими экстремностями и неожиданностями банальность <...> эпизодически — первоклассная красота. Своими блужданиями без ясно поддающегося анализу плана, своими один на другой навешанными диссонансами, однообразно-густой и крикливой оркестровкой Скрябин подчас так утомить может, что невольно радуешься, когда у него наступает что-либо с определенной резкостью ритмованное, вроде маршеобразного финала Второй симфонии».



он так подчеркивает мастерство Никиша в чуткой передаче разных индивидуальных почерков каждого из исполняемых им композиторов. Наконец, используемый Максимовым набор исполнительских качеств, раскрывающий уникальность искусства прославленного дирижера, — таких, как «мощная духовная красота», «чувство силы и ширины», «самые нежные места», «захватывающий темперамент», необычайный «подъем», «что-то безумно красивое, сильное и глубокое», — все эти характеристики в той или иной форме высказывались рецензентами по отношению к выступлениям самого Максимова, и, несомненно, составляли желаемые ориентиры в его собственной игре.

В самом конце статьи Максимов описывает прочтение Никишем Четырнадцатой рапсодии Листа, «сыгранной удивительно тонко и изящно, причем бравурные места были полны огня и удали». Эти слова также очень напоминают строки из рецензий на исполнение Максимовым листовских сочинений, что лишний раз говорит о близости творческих установок двух музыкантов.

С тех же позиций Максимов оценивал игру **Пабло Сарасате**: «Несмотря на свой преклонный возраст, маститый скрипач все так же, как и прежде, свеж, юн и увлекателен своим темпераментом игры, делающим исполняемые им произведения одухотворенными. Такого чарующего тона, такого легкого смычка, думается, нет ни у кого из современных виртуозов-скрипачей, да кроме того инструмент, на котором играет артист, действительно идеальный. Свои сочинения и транскрипции г. Сарасате играет бесподобно, вне конкурса. Его какое-то особенное изящество и грация исполнения имеют здесь самый благоприятный материал, хотя, надо сознаться, эти же качества вредят исполнению произведений классического характера. Так, в исполненных произведениях Баха не доставало

той солидности и серьезности, этих отличительных черт композитора. Бах — это колосс-титан — он силен своей могучей красотой, а не изяществом и утонченностью. Взятые темпы тоже чересчур быстры для него»<sup>9</sup>.

Воззрения Максимова на творчество И. С. Баха разительно отличались от распространенных в то время. Не желая молчаливо с ними соглашаться, критик в конце одной из своих рецензий заявил: «В заключение считаю своим долгом сказать несколько слов об одном удивительном мнении. Говоря по поводу 8-го симфонического собрания, в котором г. Изаи играл два концерта Баха, критик одной местной газеты написал: “Бах устарел”. Вот это есть удивительное мнение. Мы, музыканты, только было начали радоваться, что Баха начинают понимать, а тут его вдруг похоронили, не дав даже расцвести. Не вернее ли, наоборот, что устарел не Бах, а до него не доросли высказывающие подобное мнение. Во всяком случае, это очень грустно потому, что у нас есть часть общества, принимающая печатные слова «на веру» и тем более, мне кажется, не следует этим пользоваться».

Высочайшие творческие установки, завещанные великим Рубинштейном, Максимов предъявлял и к себе, и к рецензируемым им артистам. Он использовал даже такую всеобъемлющую характеристику, как «первоклассный виртуоз-художник», с помощью которой оценил однажды сольное выступление известного виолончелиста Гуго Беккера<sup>10</sup>. Впрочем, далеко не все и достигали таких высот. Даже знаменитый **Иосиф Гофман**

<sup>9</sup> Диноэль [Максимов Л. А.] 10-е симфоническое собрание Императорского русского музыкального общества // Русское слово, 1903, 24 марта. С. 3.

<sup>10</sup> Максимов в сердцах писал по этому поводу: «10-го [марта] я случайно попал на “Гугеноты” в Большом театре и был возмущен, как изуродовали эту несчастную оперу. Такое исполнение не скоро услышишь, потому что в самой глухой провинции не решились бы исполнить какую бы то ни было оперу с таким дирижером, как г. Фельд, который и является главным уродователем <...>» (Русское слово, 1903, 12 января, с. 3).



Ян Кубелик

не всегда, по мнению Максимова, достигал до этой планки.

После одного из концертов прославленного гастролера Максимов писал: «Публика ставит г. Гофмана на очень большую высоту, сопоставляя его игру с игрой Антона Рубинштейна, и оставляет остальных пианистов за флагом. Признавая за г. Гофманом должное, я не могу не удивляться тому ореолу славы, которым окружили его, поставив на высоту совершенства. Попробуем же разобраться во всех его достоинствах и несовершенствах».

Нельзя предварительно не сказать, что не только рядовые слушатели, но и многие высокопрофессиональные музыканты сближали искусство Гофмана и Рубинштейна. Упомянувшийся ранее Корещенко видел в Гофмане «воскресший образ его великого учителя»<sup>11</sup>, а Гольденвейзер писал в феврале 1897 года в дневнике: «Нет бога, кроме бога, а Магомет его пророк» — гласит Коран. Я же говорю: Нет пианиста, кроме Антона Рубинштейна, а Гофман его

<sup>11</sup> Цит. по: Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. М., 1987. С. 167.

пророк!»<sup>12</sup>. Впрочем, были и такие крупные музыканты, как, например, М. А. Балакирев, А. И. Зилоти, Ф. М. Блуменфельд, которые не превеличили значение польского пианиста. Танеев после первоначального увлечения писал в дневнике: «На сей раз [январь 1896 г.] Гофман произвел на меня не столь сильное впечатление. Я слишком часто во время игры вспоминал Антона Григорьевича. У Гофмана есть почти все, что было у того, но в значительно уменьшенном размере: удар в forte сходный, но значительно слабее; удар нежный в pianissimo тоже не так красив, как у Антона, певучести меньше <...>»; «Раньше в исполнении Гофмана сказывалась чистая, детская душа, что при совершенстве игры производило необычайное впечатление. Теперь [ноябрь 1899 г.] эта наивность исчезла».

Как же оценивает игру Гофмана Максимов?

«Главное несомненное достоинство Гофмана, — пишет он, — великолепный материал в смысле беглости, силы, легкости, чистоты и т. д.; недостатки — отсутствие темперамента и артистическому темпераменту присущих: страсти, титанизма, блеска и, вообще, искренних, непосредственных порывов. Все очень умно и обдуманно, но не сильно и не захватывает. Благодаря этому, он удивительно однообразно субъективен. Прослушав целую программу, приходишь к заключению, что Шопен, Шуман, Лист, Бах, Бетховен и другие думали, любили, страдали совершенно одинаково, настолько сходно трактует их г. Гофман. О тех типичных физиономиях, которыми обладали композиции этих великих людей в исполнении А. Рубинштейна и др., и помину нет».

Далее в своей рецензии Максимов подробно разбирает необоснованные,

с его точки зрения, интерпретации польским пианистом произведений названных композиторов. «В Сонате h-moll Шопена, — поясняет критик, — лучше всего было сыграно скерцо, основанное на технической легкости, чистоте и скорости. У Шумана отсутствовали его яркость красок, резкие широкие мазки, нервность, страстность — все было неинтересно и бледно. Надо не знать ничего о Шумане, чтобы толковать его так. Мефистовальс Листа погиб в погоне за чистотой техники. <...> Заканчиваю разбор желанием, чтобы наша публика, отдавая “кесарю — кесарево”, оставив за г. Гофманом эпитет великолепно-го пианиста, не старалась бы его втащить на пьедестал Рубинштейнов. Ведь Антон Григорьевич еще слишком недавно умер, чтобы впечатления от его игры могло так быстро изгладиться. Такой неблагодарности он не заслужил во всяком случае»<sup>13</sup>.

Идеалом исполнителя в то время был для Максимова (после Антона Рубинштейна) **Эжен Изаи**. Рецензируя его выступление с двумя концертами И. С. Баха, Максимов писал: «Редко исполняются эти произведения потому, что в них нет ни той безумной, сводящей с ума техники, ни тех эффектных фокусов и кунштюков, которыми так любят блистать у нас теперь современные виртуозы всех видов, а есть непосредственное искусство, для которого мало выучить написанные ноты, но нужно [так в оригинале. — А.М.] дар Божий — талант, который, кроме того, должен находиться в руках артиста-художника, а не ремесленника, научившегося брать миллион нот в секунду. И в этом отношении, т. е. в художественном таланте, г. Изаи не обижен. Это просто какой-то гигант, который своим могучим, широким тоном с первой ноты покоряет вас и повелевает слушать

все то, чем жил великий Бах, а такого Баха мы не слышали со времен А. Рубинштейна, который один говорил за него языком художника и поэта, а не сухого классического немца, заботящегося о контрапунктических фокусах <...>»<sup>14</sup>.

В другой рецензии Максимов еще более подробно показывает сущность искусства Изаи, которого, кстати говоря, именно Антон Рубинштейн, случайно услышав во время гастролей, вытащил из оркестра и заставил выступать с ним как солиста: «Изаи — это артист, который приехал не только пожинать лавры, но который ведет искусство вперед, показывая прямую дорогу к тому прекрасному, к которому стремится человечество. Стоит только взглянуть на программу исполненных вещей и станет ясно, что это так. Ни малейшего желания бить на эффект. Простота и художественная высота — вот девиз г. Изаи [и самого Максимова. — А.М.], но при этом какой удивительный по силе и широте тон, какая экспрессия, какая смелость и яркость исполнения, какой захватывающий темперамент и все это, воплощенное в рамки гениальной художественности. Вы чувствуете, как заставляет он слушателей жить и мыслить с ним заодно, вы слышите, как захватывает он аудиторию своим подъемом на “crescendo” и как затихает она, затаив дыхание, на “pp”, боясь проронить хотя один звук изумительного исполнения»...

О российских пианистах — своих сверстниках — Максимов писал довольно кратко и обобщенно. В рецензии на вечер 13 декабря 1902 года, где оркестром дирижировал Никиш, критик упомянул, что «в концерте не без успеха выступил пианист Метнер, исполнивший b-moll'ный концерт Чайковского». Односложный и несколько уклончивый отклик Максимова со ссылкой на реакцию

<sup>12</sup> Липаев Ив. Москва. Московские письма. На могилу хорошего человека // Русская музыкальная газета, 1904, № 3. Стлб. 88–89.

<sup>13</sup> Диноэль [Максимов Л. А.]. Шестое симфоническое собрание ИРМО // Русское слово, 1903, 27 января. С. 3.

<sup>14</sup> Диноэль [Максимов Л. А.]. Концерты // Русское слово, 1903, 28 января. С. 3.



публики (она практически всегда бывает хорошей) можно трактовать и так, что ему не во всем понравился солист (пианист другого исполнительского стиля), но он не стал вдаваться в подробности. Кстати, авторитетный критик «Русских ведомостей» Ю. Энгель отметил в своей рецензии то, что мог бы сказать и Максимов: «Принимавший участие в концерте г. Метнер исполнил фортепианный В-молл'ный концерт Чайковского. Как ни симпатичны общие приемы исполнения даровитого пианиста, — красивый тон, чувство меры, редкая музыкальность, — но общее впечатление от передачи превосходного сочинения Чайковского осталось все-таки неполным: в нем не было того виртуозного натиска и размаха, какие здесь необходимы». Укажем попутно, что, по свидетельству Гольденвейзера, это было первое и последнее выступление Метнера с Концертом Чайковского.

Касаюсь выступления Брандукова и Рахманинова в марте 1903 года? Максимов писал более подробно: «Седьмое симфоническое собрание филармонического общества, состоявшееся вчера [3 марта 1903 года], представило значительный интерес, благодаря участию таких двух музыкантов, какими являются виолончелист г. Брандуков и начинающий приобретать европейскую известность один из талантливейших представителей русской композиторской молодежи — пианист С. В. Рахманинов<sup>15</sup>. <...> Г. Рахманинов пользуется отличной репутацией и как пианист; вчера он исполнил пять новых прелюдий собственного сочинения, вызвавших в публике полное одобрение; на требование повторений он ответил еще одной пьесой, также отлично сыгранной и горячо принятой публикой»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Диноэль [Максимов Л. А.] Общедоступное утро фортепианных исполнений Макса Пауэра // Русское слово, 1903, 11 февраля. С. 3.

<sup>16</sup> Там же.



Розина Левина

В оценке **Иосифа Левина**, которого Максимов знал с детства и даже выступал с ним в дуэте в студенческие годы, рецензент уклонился от прямой критики, опубликовав в газете перевод отклика из немецкой газеты с небольшой преамбулой: «Профессор Московской консерватории г. Левин, получивший несколько лет тому назад [в августе 1895 года]

главную премию на берлинском рублинштейновском конкурсе, снова появился перед берлинской публикой. Приводим отзыв одной из наиболее осведомленных газет. Г. Левин оставил в свой первый приезд в Берлин впечатление очень даровитого пианиста, на которого можно было возлагать огромные надежды. К сожалению, они не оправдались: артист

сделался только старше, не приобретши “зрелости”. Примеров выдающихся технических способностей показал он и вчера не мало, но настоящая музыкальность была представлена много менее. Совершеннейшая техника состояла на службе у неинтересного интеллекта. От этого г. Левин и не мог своей игрой захватить публику»<sup>17</sup>.

Формально Максимов здесь как бы ни при чем — не он автор напечатанного материала, но этот отзыв не мог бы быть опубликован без одобрения заведующим музыкальным отделом газеты, то есть именно Максимовым (в одной из своих рецензий он отбоек назван Левина «интересным виртуозом-пианистом»). К тому же направление мысли немецкого рецензента полностью совпадает с основополагающим музыкально-эстетическим постулатом московского критика<sup>18</sup>. Правоту Максимова позднее как бы подтвердил Д. А. Рабинович, писавший в советской шеститомной Музыкальной энциклопедии (т. 3, стлб. 195), что «интерпретации Левина были лишены подлинной глубины — скорее эффективны, чем значительны, техничность превращалась в средство самопоказа».

Не произвела впечатления также **Розина Левина** (ей тогда было 22 года) и вот почему: «Концерт Гензельта, который она играла, требует громадной силы, которою она, видимо, не обладает, и вообще ее исполнение отличалось каким-то однообразием и вялостью. Сам по себе концерт, как не интересное сочинение, давно изъят из репертуара пианистов, а потому, если принять во внимание, что он идет минут 30, то немудрено, что публика к концу его прямо-таки скучала»<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 3 / Сост. Л. А. Баренбойм. М., 1986. С. 167.

<sup>18</sup> См. в кн.: Мысли о Бетховене. Российские пианисты об исполнении фортепианных сочинений Л. ван Бетховена. М., 2010. С. 8–9.

<sup>19</sup> Диноэль [Максимов Л. А.] Общедоступное утро фортепианных исполнений Макса Пауэра. Цит. изд. С. 3.

Среди зарубежных пианистов Максимов выделял помимо Гофмана А. Рейзенауэра, «превосходно исполнившего второй концерт Листа». Одновременно он недоумевал по поводу приглашения ИРМО в Россию из-за рубежа слабых и ординарных пианистов и певцов.

Весьма ценил Максимов концерты Мекленбургского квартета. «За шесть лет со дня основания, — писал критик, — квартет так сыгрался, что действительно представляет собою нечто цельное, вполне законченное. Исполнение отличается удивительной стройностью, при этом все очень смело, сильно и выпукло. Нюансировка точная и обдуманная. В особенное достоинство квартета можно поставить то, что исполнители стараются держаться исключительно указаний авторов».

Далее автор статьи продолжал уже с позиции музыкально-общественного деятеля: «Квартеты: Es-dur Бетховена и Глазунова (5 новинок) исполнены были великолепно <...> После такого вечера невольно зарождается вопрос — неужели у нас, в Москве, нет достаточно сил для основания своего “московского” квартета? Или просто нет инициативы? Следовало бы подумать и позаботиться кому-нибудь об этом».

... Хочется еще и еще цитировать Максимова и погружаться в его мысли и реалии тех дней. Уверен, что музыкально-критическое наследие замечательного музыканта будет опубликовано отдельной книгой. Это тем более важно, что почти все вопросы, которые осмысливал критик, остались животрепещущими по сей день.

В заключение попробуем подвести некоторые итоги нашего рассмотрения публицистической деятельности Максимова, имея в виду прежде всего задачу лучше понять индивидуальные особенности его собственного исполнительского искусства.

Максимов, как горячий поклонник и убежденный сторонник А. Г. Рубинштейна, отстаивал и за роялем, и за письменным столом по большей части его исполнительские принципы и заветы. Глубокую образную содержательность игры он защищал с невиданной непримиримостью — и в случаях формально-корректной игры, и в случаях виртуозности ради виртуозности<sup>20</sup>. Даже таких выдающихся исполнителей, как Ян Кубелик, Пабло Сарасате и Иосиф Гофман, обладавших невиданной по тем временам техникой, критик упрекал порой в недостаточной смысловой насыщенности высказывания.

Говоря о содержательной стороне исполнения, Максимов едва ли не впервые затрагивал вопросы стиля интерпретации, вопросы претворения артистом стиля исполняемых сочинений. Так, он выступал против эмоционально усредненного или сентиментального прочтения Бетховена, легковесно-изящной интерпретации Баха, лишенной драматической напряженности трактовки ряда произведений Шопена...

Больше всего в своих критических статьях Максимов приветствовал эмоциональную одухотворенность и поэтичность исполнения, искренность и страстную воодушевленность выступающего, его умение загипнотизировать, заморозить зал, способность произвести значительное, очищающее душу художественное впечатление, что более всего выделяло искусство Антона Рубинштейна и что в немалой степени удавалось, как отмечалось в печати, самому Максиму. Понятно, что указанные качества — вообще одни из определяющих черт романтического типа исполнения, которое К.-А. Мартинсен определял (кстати, на примере Рубинштейна), как «экстатическая (романтическая) звукотворческая воля».

<sup>20</sup> Театр и музыка. Концерт Иосифа Сливинского // Русское слово, 1903, 6 марта, С. 3.





Пабло Сарасате

При этом Максимов отдавал должное и исполнителям классицистского направления — представителям «классической звукотворческой воли», пользуясь термином К.-А. Мартинсена. Так, он ценил по-своему яркий и убедительный в своей определенности талант Макса Пауэра, которого был критику совсем не близок, но которого Максимов, тем не менее, рекомендовал послушать — в отличие

от некоторых своих романтически настроенных коллег по критическому цеху.

Как видим, Максимова отличала широта взглядов, трезвость мысли и терпимость к чуждому ему стилю игры, что определяло особое значение его критических выступлений. Если бы не публикации критика, мы бы знали гораздо меньше и имели нередко обедненное, если

не односторонне-искаженное представление о многих явлениях музыкальной жизни Москвы.

Объективность во что бы то ни стало — следствие внутренней установки Максимова служить высшим интересам искусства. Отсюда и независимость по отношению к тем или иным лицам и организациям, включая Большой театр.

Такой подход с позиции надпартийности, известной равноудаленности от руководителей конкурирующих концертных учреждений Москвы был чрезвычайно важен для совершенствования всей филармонической деятельности в городе.

Из всего отмеченного становится очевидным, сколь тяжелой утратой оказалась преждевременная смерть замечательного музыканта, жестоко оборвавшая и его блистательные концертные выступления, и его столь ярко и многообещающе начавшуюся деятельность в качестве критика.

Но даже только полуторалетняя работа Максимова в газете «Русское слово», необычайно энергичная, боевитая и непредвзятая, заметно встряхнула музыкальную Москву и, как отмечали его собратья по перу, способствовала заметному оживлению ее художественной жизни. ■



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

Автономная некоммерческая организация по  
развитию образования, культуры и искусства  
"ЗОЛОВА АРФА"  
Журнал "PianoФорум"

*представляют серию мастер-классов*

# ПЕДАГОГИ

## МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО



ТАТЬЯНА  
ЗЕЛИКМАН



КСЕНИЯ  
КНОРРЕ



ПАВЕЛ  
НЕРСЕСЬЯН



СЕРГЕЙ  
ОСИПЕНКО



АНДРЕЙ  
ПИСАРЕВ



АЛЕКСАНДР  
САНДЛЕР

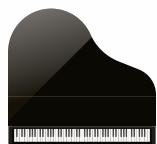


НАТАЛИЯ  
ТРУЛЛЬ

ПОДРОБНОСТИ НА САЙТАХ:

<https://eolova-arfa.ru/>  
<https://pianoforum.ru/>





КЛАВИРТИН

PIANOS

## ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



**+7 495 777 69 34**

**[www.klavirtin.ru](http://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

