



Валентин Малинин:
**«Я никогда не боялся спорить
с учителями»**





Ежеквартальный журнал. 2022 год

Все о мире фортепиано

РiаноФoрyм

www.pianoforum.ru

РiаноФoрyм

№ 4 (56), 2023
Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Рiанофорум



Джордж Гудвин Килберн. Урок фортепиано

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

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.

ПЕРСОНА

4



Валентин Малинин: «Если не умеешь выразить мысли словами, то музыкой ты их выражать тоже не сможешь»

23



Николай Луганский:
«Задача транскрипции — совмещение богатства оркестровых красок и фортепианной эстетики»

36



Ольга Мартынова:
«Идея исторически-информированного исполнительства заселяет наше культурное пространство»

КОНКУРС

31



Андрей Гугнин —
триумфатор German International Piano Award

#РАХМАНИНОВ150

42



«Серенада» Рахманинова:
«пространство» и «цвет» фортепианной фактуры

79

Рахманинов
в воспоминаниях
Арчибальда Гендерсона

ОБРАЗОВАНИЕ

48



Аделаида Александрова:
«В педагогике мы вырастаем как личности»

СОДЕРЖАНИЕ

54



Рауф Фархадов
— Игорь Бриль.
Диалог-импровизация

ФЕСТИВАЛЬ

15



Большой литературно-музыкальный фестиваль
«Рихтеровские встречи»

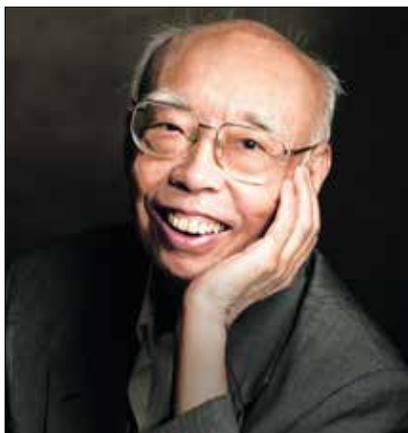
63



«Рояли, шире круг!»
Международный фестиваль
фортепианных дуэтов
«Сибирские ассамблеи»

РЕПЕРТУАР

70



Чжу Цзяньэр: опусы для
фортепиано

МУЗЫКА И МЕДИЦИНА

84



Размышления врача
о здоровье пианиста

ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ

88

Л. А. Максимов как педагог
в Музыкальных классах
и Училищах ИРМО



Валентин Малинин: Я никогда не боялся спорить с учителями

Валентин Малинин — молодой пианист, звезда которого особенно ярко вспыхнула на небосводе фортепианного мира после успеха на XVII Международном конкурсе имени П. И. Чайковского летом 2023 года. Продолжая обучение в Московской консерватории в классе профессора Ксении Кнорре, 22-летний пианист является одним из самых востребованных исполнителей своего поколения (да и не только своего). Как метко определила Ксения Вадимовна, Валентина отличает «духовная жадность»: «Этот человек жаждет до всего, у него масса идей, проектов, желания учить новое». Экспозиция личности музыканта (пианиста и композитора) от первого лица, фиксация во времени его взглядов, идей и планов на будущее — в нашем материале.

— **Вначале, наверное, традиционные вопросы: как Вы попали в музыку? Было ли это с детства Вашей целью? Вы родились в Нижнем Новгороде — как случился Ваш переезд в Москву?**

— Сколько раз мне в интервью задавали вопрос о том, как я попал в музыку, — столько и версий было, потому что точно я не помню. Мы жили в Сормове — это был отдельный город раньше, а сейчас — район Нижнего Новгорода. О нём поёт Георг Отс в знаменитой песне Бориса Мокроусова «Сормовская лирическая», мы — сормовичи — гордимся этим. Так вот, в нашем Сормовском дворце культуры я ходил на творческие подготовительные курсы и услышал, как поёт хор. Мне очень понравилось, и я захотел заниматься музыкой. А ещё я очень любил русский рок — в частности, Гарика Сукачёва, его папа часто слушал в машине. Мне тогда было 6 лет.

— **То есть до шести лет Вы не занимались музыкой?**

— Нет, только пел песни для себя, родителей и друзей. У меня мама с папой не музыканты, и, в принципе, я не помню, чтобы в моём детстве в семье слушали классическую музыку. Но у папы наряду с Гариком Сукачёвым, Чайфом и другими отечественными рок-исполнителями лежали диски симфоний Шостаковича. Он их при мне никогда не слушал, но на меня выражение лица Шостаковича — сосредоточенное, серьёзное, озабоченное, нервное — производило сильное впечатление, даже холодок по спине пробегал. Я тогда решил, что пока слушать это не буду. В то время я думал, что это тоже рок, но какой-то очень страшный. Поэтому я долгое время пел Сукачёва и в музыкальную школу пошёл, потому что хотел петь. На вступительных испытаниях я спел что-то из его репертуара, — конечно, это не очень оценили и сказали, что петь мне лучше не стоит, но инструмент можно попробовать. А у моей крёстной как раз было пианино Petrof, и она нам его отдала (оно до сих пор стоит у меня дома в Нижнем Новгороде). Поэтому я пошёл учиться играть на фортепиано. Тогда мне просто нравилась мысль играть на этом инструменте, а серьёзно погрузился в музыку я уже годам к 15. До этого я, конечно, занимался, но учился параллельно в физико-математическом лицее и углублённо изучал все полагающиеся предметы, постоянно участвовал в разнообразных олимпиадах, даже городских и областных, занимал какие-то места, стоял на подиуме победителей и очень этим гордился. Тем не менее, говорил я всем всегда, что хочу стать пианистом и композитором.

Мой педагог по фортепиано Елена Михайловна Чванова была мне как вторая мама — так же безусловно любила меня и воспитывала. Мы с ней ездили в самые разные творческие поездки — на первые в моей

жизни конкурсы и концерты. Когда я был совсем маленьким, она мне даже читала про Винни-Пуха вслух в одной из таких поездок. Порой я приходил к ней в класс и просто прыгал, бегал, импровизировал что-то за инструментом, сидел под роялем и на нём, рассказывал истории из жизни, словом, занимался всем, кроме специальности. Не только за чуткое сопровождение первых моих шагов в музыке, но и за терпение и материнское, бережное отношение ко мне я ей очень благодарен. Она повернула меня к искусству и влюбила в него, но никогда не давила и не заставляла. Может быть, если бы я раньше поступил в Москву, мои отношения с музыкой сложились как-то иначе, но меня не принуждали к этому, а собственный, личный интерес возник только в 15 лет. Но когда что-то неподдельное, искреннее возникает изнутри, оно уже с большей вероятностью не пропадает. Вообще, как родители, так и педагоги в детстве к моим желаниям всегда прислушивались, уважали моё мнение, никогда не принуждали к тому, чего я не хочу. Такой подход мне был по душе, нравилось, что я могу сам быть хозяином своего творческого развития. Таким образом, мне привили вакцину против слишком экспрессивного внешнего вмешательства, и позже я безболезненно прожил довольно жёсткий период обучения, будучи к нему морально готовым. Конечно, с чем-то приходилось смиряться, что-то мне не нравилось, но, тем не менее, всегда, даже в ЦМШ, я не боялся спорить с учителями и высказывать своё мнение. Я вообще считаю, что не нужно бояться педагога и желательно всегда вступать с ним в диалог. Из таких дискуссий может получиться что-то очень интересное и вдохновенное с точки зрения творческого результата.

— **Вы сказали, что серьёзно начали заниматься музыкой в 15 лет. Что же тогда случилось?**

— Хотя я и не занимался серьёзно, но какие-то «вылазки» на конкурсы делал. Например, участвовал в первом Московском международном конкурсе Владимира Крайнева. Мне было 13 лет, я тогда ещё не учился в ЦМШ и не прошёл во второй тур. А желание заниматься серьёзно появилось, когда я принял участие в творческой школе для одарённых детей в городе Городец Нижегородской области. Я впервые попал в окружение ребят, которые мыслят и чувствуют так же, как я, — то есть людей своего круга. Это был 2014 год. Я ездил в эту школу и на следующий год, оба раза куратором была мой педагог по композиции, с которой я до сих пор занимаюсь, — Карина Вальдемаровна Барас. И, конечно, мы с ней занимались и в музыкальной школе, и на протяжении творческой школы. В это время, когда я мог абсолютно неформально, вне рамок обучения в ДМШ общаться



С К.В. Кнорре

со своим педагогом, она стала для меня настоящим творческим кумиром. Эта школа дала мне возможность не только общения со сверстниками, которые тоже болеют искусством, но и с профессорами из Москвы. Там была Татьяна Ивановна Петренко, на тот момент завкафедрой общего фортепиано в Центральной музыкальной школе. Она посоветовала мне поступить в ЦМШ, что я и сделал. После получения аттестата об окончании одиннадцатой музыкальной школы имени Бориса Мокроусова поступил на платное отделение в девятый класс к Наталье Викторовне Богдановой, у которой проучился один год. Обучаясь у неё, я выиграл конкурс «Ступень к мастерству» в Санкт-Петербурге, а сразу после него у меня были два концерта в Австрии. В это время в ЦМШ были переводные экзамены, и я специально летал из Австрии в Москву между концертами, чтобы сыграть экзамен. И в день экзамена я принял решение о переходе к другому педагогу. Максимально нелогичное, казалось бы, решение, потому что всё было хорошо, и я очень благодарен Наталье Викторовне за всё, что она для меня сделала и чему научила. Но я тогда накануне услышал диктофонную запись урока Миры Алексеевны Марченко с моим лучшим другом Тимофеем Владимировым, который учился в то время у неё. Мне было абсолютно непонятно, о чём говорила Мира Алексеевна, но жутко интересно. Как-то по духу, по стилю преподавания мне она понравилась больше, и я перешёл к ней и школу закончил в её классе.



С К.В. Барас

— **Как преподаёт Мира Алексеевна на мастер-классах, мы знаем по записям, опубликованным в Интернете. Отличаются ли обычные уроки от того, что происходит на мастер-классах?**

— Мира Алексеевна максимально честна, и мне кажется, что её работа в классе мало отличается от публичных уроков. Вообще, уроки проходили всегда по-разному. Когда-то — больше разговоров: можно было ни одной ноты не сыграть, и при этом получить очень ценный урок. Иногда Мира Алексеевна сидела за столом, я играл, и она просто излагала свои замечания буквально потактно. Когда-то я целиком проигрывал произведение, и от пары её фраз становилось ясно, что она от меня требует. Часто она сама садилась за рояль и показывала. Причём каждый раз по-разному, и это здорово. Знаете, почему? Потому что нельзя повторить. Она сама никогда не знает, как будет сегодня, а как это прозвучит завтра. Таким образом, одну «версию» запомнить и выучить было невозможно — в любом случае появлялись новые требования к агогике, звуку, туше. Ничего не оставалось, кроме как придумать что-то своё.

— **Отличаются ли методы работы Миры Алексеевны и Ксении Вадимовны?**

— Конечно, они абсолютно разные. «Истина» одна, но подходы иные. Мира Алексеевна более эмоциональная, она прямо-таки горит в процессе преподавания, буквально показывает музыку, когда требует от своих учеников что-то. Я часто сидел в классе на её уроках с другими



С М. Казаковым

учениками, мне было жутко любопытно. Этот огонь, пылающий жар от её сердца передавался мне, и я после специальности бежал заниматься. Иногда, конечно, мне было страшновато, потому что я понимал, что после этого ученика моя очередь садиться за рояль, а там уже будут просто танцы с бубном на пепелище (в зависимости от степени моей готовности, конечно)... Но это всё дало плоды.

Ксения Вадимовна тоже часто эмоционально занимается, но всё-таки более «по-взрослому», на мой взгляд. Сам подход. Первый год я её не совсем понимал, мне казалось, что она меня не чувствует. Сложно было переходить от одного педагога к другому, даже при том, что это естественный переход из школы в консерваторию. Потом я стал больше прислушиваться к Ксении Вадимовне — всегда очень уважал эту династию: Вера Васильевна Горностаева для меня была и остаётся недосягаемой величиной в мире музыки и педагогики. И постепенно мне стало открываться что-то очень высокое, недоступное раньше. Что-то, о чём Ксения Вадимовна

говорила мне на первом курсе и с чем я спорил, я стал осознавать только спустя два и даже три года. Сейчас я понимаю её с полуслова и часто даже предвосхищаю её замечания, чем очень горжусь, потому что самая важная задача педагога, на мой взгляд, — сделать так, чтобы со временем ученик в нём не нуждался вовсе.

— Сегодня Вы — лауреат одного из крупнейших конкурсов в мире. Гастроли, концерты, разного рода мероприятия. При этом есть ещё консерватория, в которой Вы продолжаете обучение. Удаётся ли это совмещать?

— Могло бы удаваться и больше, наверное, потому что свободное время есть всегда, и это время для того, чтобы развиваться и учиться. На самом деле, чем больше в жизни происходит и чем сильнее я занят, тем больше успеваю, очень часто работает именно так. Из всех лекций в консерватории сильнейшее впечатление на меня производят лекции Ирины Владимировны Степановой по истории отечественной музыки. Каждая её лекция — это откровение, а сама она — легенда консерватории. Я пропускаю её лекции, только если у меня в этот день гастроли в другом городе. Если же у меня концерт в Москве вечером, а то утром я прихожу и слушаю лекцию. Она по-новому открывает для нас творчество Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, знакомит с ещё не известными нам композиторами — Мосоловым, Рославцем, Гавриилом Поповым... Даже если бы я не учился у неё и предмет не был обязательным, я бы, наверное, всё равно ходил.

Должен сказать, что и с Мариной Вальдемаровной я не прекращал творческого общения. Она — мой самый «старый» педагог, и сейчас уже могу назвать её своим лучшим другом. От неё я тоже очень много получаю, продолжаю учиться. Ей уже шестой десяток, и обычно к этому возрасту люди начинают жить «по инерции». А она всё время идёт как будто по восходящей, её линия саморазвития с каждым годом только интереснее. Летом или в каникулы, когда у меня есть время, я стараюсь не упускать возможности с ней позаниматься — абсолютно чем угодно: музыкальной литературой, полифонией, оркестровкой или композицией. Для меня было большим счастьем, когда она делилась только что написанными номерами оперы «Горе от ума», она написала её в период пандемии. Я даже что-то советовал, корректировал — по мере возможностей старался активно принимать участие в этом творческом процессе. Потом партитуры слушал, читал по либретто и таким образом прожил всю историю создания этой оперы от начала до конца. А потом переслушал ещё раз, чтобы вспомнить, какой была эта музыка во время показов черновики, и сравнить с тем, какой она стала в итоге. Для меня, конечно, это огромная школа. Вы знаете,

получилась замечательная опера, очень надеюсь, что когда-нибудь она будет поставлена.

Композиторский мир такой же сложный, как и фортепианный. И там тоже, к большому сожалению, очень часто заказывают произведения тем, кто на слуху, кто уже давно работает с какими-либо коллективами и так далее. А если человек без связей, без званий, то на его музыку практически не обращают внимания. Некоторые говорят о том, что искусство умирает, пишут о «конце времени композиторов»... Я не согласен. Просто у нас хорошую музыку часто не замечают. Мне в этом плане очень повезло, я могу свою музыку сам играть на концертах уже как лауреат Конкурса Чайковского. А раньше я не мог поставить в программу не то что своё произведение, а, например, Локшина, когда был мой сольный концерт в Московской филармонии. Они говорили: Шопен, Чайковский, Рахманинов — выбирайте. Еле согласились на Скрябина. А Локшин — это невозможно. Мол, нужно продать зал, не пойдут на эту музыку. Вот и свою тоже, соответственно, я ставил в программу крайне редко. А сейчас уже люди идут на лауреата Конкурса Чайковского, и я могу себе позволить больше вольности. Но всё-таки стоит заметить, что совсем не публика виновата в том, что так происходит. Это запросы концертных менеджеров и организаций, которые владеют рынком. Да, к сожалению, это просто рынок — издержки капитализма. Того же Локшина я играл в Иркутске на фестивале «Звёзды на Байкале» — там тоже организаторы с опаской принимали программу, но зал стоял после этой музыки, потому что все соскучились по забытым шедеврам и по новому искусству. Конечно, мы пока не знаем, что из новой музыки настоящий шедевр «на века», а что — нет, это время рассудит, но достойную музыку, которая не игралась раньше и не играет сейчас, нужно играть. А та, которая играет слишком часто, может быть, стоит играть пореже. Второй и Третий концерты Рахманинова никогда не умрут и не забудутся, эта музыка уже живёт в веках. Поэтому даже если мы чуть меньше будем их играть, чтобы хоть уравновесить количество каждый день исполняемых шедевров и почти не исполняемой, но прекрасной новой или «хорошо забытой старой» музыки, — сильно ничего не изменится, и публика будет даже рада этому.

— А исполняете ли Вы современную музыку других композиторов?

— Я играл произведения Карины Вальдемаровны — несколько «Афоризмов» для фортепиано, в планах у меня выучить её сонату. Когда учился в школе, исполнял музыку своих друзей-композиторов — Виктора Зиновьева, Арсения Захарова. Арсений сейчас учится как альтист

в консерватории. Он, кстати, тоже играл мою музыку — «Четыре апокрифа в духе мессы» для фортепианного квартета. Я хотел исполнить это сочинение на госэкзамене по камерному ансамблю в ЦМШ, но ковид разрушил все планы. А потом мы записали его уже с другими ребятами, тоже моими друзьями, потрясающими музыкантами. Я сейчас занимаюсь монтажом этой записи, надеюсь, что в скором времени опубликую её. Также играл много раз на конкурсах сочинения современных композиторов — Томаса Адеса, Леоноры Милы, Галины Гореловой и многих других. Жюри почти всегда очень высоко оценивало меня именно в музыке современных авторов, отмечало спецпризами. Для меня это всегда очень приятно. Недавно мы с моим другом, прекрасным саксофонистом Михаилом Казаковым ездили в Бельгию в город Динан на конкурс имени Адольфа Сакса — самое престижное в мире состязание для саксофонистов. Почти вся конкурсная программа состояла из сочинений современных авторов, в том числе обязательно было исполнение пьесы, написанной специально для конкурса. В этот раз это был опус французского композитора Жана-Дени Мишэ «Пять состояний любви». Мы с Мишей очень ответственно готовились, сыграли несколько концертов в том числе с этим произведением в рамках придуманной нами музыкально-мультимедийной программы «Импульс». Какова же была радость, когда мы узнали, что композитор в восторге от нашего исполнения и посвящает нам это сочинение! А уже после финала, на объявлении результатов жюри вручило нам спецприз за лучшее исполнение ещё одного обязательного конкурсного сочинения для саксофона и рояля — Impetus Нины Сенк. Когда встречаешь такое признание, хочется двигаться дальше и дальше в этом направлении. Так что в меру сил и возможностей стараюсь исполнять современную музыку.

— Что для Вас композиция — хобби? Область творческой свободы? Потребность?

— Сложный вопрос. Для меня процесс исполнения музыки мало чем отличается от процесса её создания. На сцене я тоже создаю музыку, хотя стараюсь не эпатаживать, не привносить в свои интерпретации что-то, что не гармонирует с той материей, которую нам оставил композитор в виде нотных знаков. Но всё равно при желании передать композиторский замысел я себя чувствую соавтором музыки, проводником, который может передать её определённым образом. Я всегда верю в этот образ и стараюсь играть только то, в чём чувствую возможность сказать что-то самому. Я стараюсь не играть музыку, в которой мне нечего сказать, или ту, в которой, что бы я ни сказал, это будет повторением чьих-то слов, потому что есть уже шедевральное исполнение, перед которым я преклоняюсь.

— **В романтике и в классике шедевральных исполнений много...**

— Понимаете, тут есть разница. К примеру, тот же Второй концерт Рахманинова. Он каждый день где-то в мире исполняется, и при этом у нас есть великие записи, незыблемые шедевры. Но когда я исполнял его в этом сезоне — несмотря на то, что он у меня новый в репертуаре — я чувствовал потребность и желание что-то сказать, мне было, что говорить. А бывает, что нечего. Не потому, что музыка плохая, а потому, что пока не настал момент.

— **А какие конкретно сочинения Вы сейчас не хотите играть, потому что чувствуете себя к ним не готовым?**

— Ну, например, Вторая соната Рахманинова. Я выучил её перед конкурсом Рахманинова только потому, что там было обязательным крупное сочинение Рахманинова на выбор: Первая соната, Вторая и Вариации на тему Корелли. В принципе, ни в одном из трёх сочинений я не чувствовал настоящей потребности и желания что-то сказать. Соната у меня в руках, я могу её ставить в концерты, но не делаю этого. Потому что слышу, что, например, Илья Папоян сейчас успешно исполняет её, и у него именно в ней гораздо лучше получается самовыражаться, чем у меня, и по сравнению с ним я просто не чувствую пока этой музыки.

— **Интересно, конкретно эти сочинения Вас пока не увлекают или в принципе музыка Рахманинова?**

— Музыка Рахманинова всегда в меньшей степени меня интересовала. Сейчас, может быть, чуть-чуть больше, потому что год Рахманинова и как бы «прижали» со всех сторон, пришлось погрузиться в его мир и эстетику, и я нашёл там много интересного. Тем не менее, несмотря на некоторую холодность и равнодушие по отношению к большей части творчества Рахманинова, я очень люблю некоторые его сочинения — например, Четвёртый концерт. Мне он глубоко запал в душу три года назад, и я его выучил. Причём так получилось, что я учил его три раза: первый раз не случилось выступление, второй раз не случилось, — и каждый раз я забывал это сочинение, потому что текст очень сложный и, если его не повторять, вылетает из головы напрочь. И только сейчас я сыграл его с РНО и с Госоркестром. Слава Богу, все выступления были удачными, и я с большим трепетом каждый раз выхожу на сцену играть Четвёртый концерт, совершенно не уставая. Я считаю, что это одно из самых трагических и драматургически насыщенных сочинений Рахманинова, глубоких, со сложной философией. Мне нравится, когда она сложная. Во втором концерте тоже есть философия, но она очень понятная, земная,

простая. В этом концерте мне была сложна именно простота, потому что я пытался сложно говорить о простом, а нужно наоборот — просто говорить о сложном.

— **А вообще, есть такой репертуар, в котором Вы себя ощущаете, как рыба в воде, и такой, который даёт особенно сложно? Я имею в виду стилизовую сторону.**

— Нужно просто много работать и погружаться в мир композитора, музыку которого исполняешь, и, в принципе, можно любую музыку сделать «своей». Например, сейчас я начал погружаться в музыку импрессионистов, несколько раз исполнил Равеля, но пока ни разу не нашёл того состояния, которое хотел. Я в поиске, а поиск этот происходит чаще всего на сцене, поэтому я благодарен судьбе, что сейчас могу много играть и искать на сцене нужное состояние. Пока что с импрессионистами я не «на ты», но надеюсь, что через некоторое время стану к ним чуть ближе.

А музыка Скрябина, к примеру, сейчас мне даётся совсем свободно. И даже когда я Ксении Вадимовне присылаю запись каких-то его вещей, которые ни она, ни Мира Алексеевна никогда не слышали у меня, она говорит: всё хорошо, играй, как хочешь. Я чувствую полную свободу в его музыке. Кстати говоря, перед конкурсом Чайковского я очень сомневался в том, нужно ли включать Скрябина в программу, долго колебался между его пьесами и «Симфоническими этюдами» Шумана. Помимо своих педагогов насчёт программы я советовался ещё с Борисом Эмильевичем Блохом, который первый раз меня услышал как раз на Конкурсе Скрябина, будучи тогда в жюри. И он меня очень уговаривал оставить Скрябина и во втором туре, и в финале и не переживать из-за того, что не останется места для западноевропейской музыки. Вообще, Борис Эмильевич тепло поддерживал и болел за меня на протяжении всего конкурса, и я ему очень за это благодарен. В общем, выбор в пользу монополии русской музыки на втором и третьем турах оказался абсолютно правильным.

Но именно потому, что Денис Леонидович в своём интервью летом назвал меня скрябинистом, и была такая шумиха вокруг моего Скрябина после конкурса Чайковского, я в этом сезоне Скрябина практически не играл. Только на бис изредка. И в ближайшее время не планирую играть Скрябина в России.

— **Чтобы доказать, что Вы не только скрябинист?**

— Не то чтобы доказать, но, понимаете, штампы и стереотипы — это всегда плохо. Я обожаю Скрябина, но не меньше люблю Брамса, Шуберта или Стравинского. Я просто их ещё не играл, я к ним пока не подошёл.

— Мне представляется, что «скрябинист» — это довольно почётное наименование, далеко не все его по-настоящему чувствуют.

— Но это всё равно клише. Как и «шопенист» — эти слова удобно приклеивать людям. А вот «шостаковичист» — уже не очень звучит, слишком много слогов, поэтому так не назовут, Шостаковича можно играть смело (*смеётся*).

— Кто из исполнителей музыки Скрябина Вам ближе всего?

— Особое место занимает для меня Софроницкий. Конечно, он очень вольно обращается с авторским текстом, ремарками, педалью, но в его интерпретациях есть неповторимый дух и невероятная воля. У него — свой Скрябин, и меня он завораживает. Когда я играл Скрябина на конкурсе, я, конечно, вдохновлялся в том числе и его записями. Исполнение Концерта Скрябина мне очень нравится у Башкирова, Фейнберга, Станислава Нейгауза и Анатолия Угорского — четыре совершенно разных, полярных интерпретации, но все они меня очень убеждают. А позднего Скрябина люблю у Марка-Андре Амлена, Игоря Жукова и Валерия Кастельского.

— Концерт кого из ныне живущих пианистов Вы не пропустите ни за что?

— Я очень хотел бы послушать Григория Соколова. Никогда не был на его концерте и понятия не имею, что такое его звук в акустике концертного зала: как я буду его воспринимать? Записи ведь сильно отличаются от живого восприятия. Например, на концерты Амлена я ходил несколько раз: один раз он играл два концерта Равеля, другой раз — «Аппассионату», сонату Фейнберга, транскрипции Вайссенберга песен Шарля Трене, разную другую музыку и прелюдии Дебюсси на бис. То есть и классику, и французский шансон, и импрессионистов — всё на свете. Он очень рациональный пианист и абсолютный гений в плане звука. Но в записях мне гораздо интереснее его слушать, чем в зале. Его энергетика и его мысль в зал просто не долетают — хочется подойти к роялю и слушать непосредственно у инструмента, тогда, может быть, станет что-то понятно. Я, конечно, понимаю, что это по-мастерски сделано, но сердцем не чувствую. Тем не менее, это один из моих любимых ныне живущих пианистов — всё-таки в записях я его слушал больше. Вживую я слышал Плетнёва, он играл Концерт Шумана и Третий концерт Бетховена. Мне очень понравились его интерпретации. Я считаю его исполнение одной из лучших версий этого концерта Бетховена вообще. Очень хотел бы услышать живую Аркадия Володоса и Марту Аргерих.

Был на концерте Алексея Борисовича Любимова. Это было очень большое, сильное впечатление. Огромное

ему спасибо, что он играет концерты в России. Это всегда большая радость. Вообще, как ни странно, музыканты редко получают настоящее, истинное удовольствие от музыки, сидя в концертном зале. Потому что у них очень высокая планка, которая мешает непосредственно, искреннему восприятию. Начинаешь вслушиваться, анализировать. А когда анализ отключается, и искусство тебя пронизывает, проходит, как ток сквозь тело, — вот это показатель настоящего мастерства музыканта. Когда получаешь удовольствие от исполнения, уже имея для самого себя высочайшую планку, это дорогого стоит.

— Вернёмся к композиции. Вы сказали, что не разделяете процесс исполнения музыки на сцене и процесс сочинения...

— Для меня исполнение музыки на сцене и сочинение — примерно то же самое. Я не могу не писать в те моменты, когда мне есть что писать, когда я хочу что-то сказать, и точно так же не могу не играть, когда мне есть, о чём играть. Для меня это как средство выживания, общения с миром, который меня окружает. Что-то можно словами сказать, что-то — невозможно, что-то вообще запрещено. А в музыке запрещённого сейчас, в XXI веке, точно нет. Поэтому говори, что хочешь. И я чувствую невероятную свободу и счастье, что владею этим языком, что могу им говорить. Очень сложно жить, не выговаривая того, что в душе. Но если мне нечего сказать, — я не пишу. И, когда я играю, когда нахожусь в чужой музыке, очень сложно бывает переключиться.

— Как же Вы это совмещаете? Вы ведь играете всё время?

— Да, когда играю, я, к сожалению, не пишу, но у меня зреет замысел. Думаю, что скоро не выдержу и сяду писать: у меня есть многое, что сказать именно в фортепианной музыке, потому что её я почти не писал. В разных составах фортепиано использую, конечно: есть фортепианный квартет, два хора неисполненных. Один на мои собственные стихи с латинским названием «In bono veritas», другой — «Памяти неизвестного солдата» — был написан к двум юбилеям: к 250-летию со дня рождения Бетховена и к 75-летию Победы над фашизмом на стихи поэта-фронтовика Иона Дегена, с цитатой из симфонии Бетховена. Есть цикл для скрипки с фортепиано, который чудесно исполнила моя подруга и однокурсница Полина Сенатулова. Для саксофона и рояля есть произведение... В общем, камерные, в основном, сочинения, а чисто фортепианных очень мало. Я себя ругаю за это, потому что фортепиано — моя рабочая область, где для исполнения музыки мне не нужно никого привлекать — и она пустует. Рахманинов говорил, что когда он гастролирует, то не может сочинять, а когда сочиняет — не может

играть. Я тоже, когда играю чужое, не могу писать своё, а когда пишу, не могу другую музыку играть, потому что она меня отвлекает.

— Часто ли пользуетесь ластиком во время сочинения?

— Ластиком — да. Сейчас больше, конечно, на компьютере записываю, но не всегда. Летом я был в Европе и специально заехал в Любек, где в Высшей школе музыки учатся Полина Сенатулова и Архип Шерстенников, виолончелист. Я к ним ездил записывать трио. Оно в авангардном стиле. Хотя я не сторонник этого направления, но идея сочинения предполагала такой язык, и я подумал, что грех не воспользоваться случаем и не погрузиться в этот мир. Писал я его в Европе в дороге и разъездах — отелях, поездах... Компьютера не было, поэтому по старинке: бумага и карандаш. Трио вышло на семь-восемь минут, весь процесс сочинения занял примерно неделю, и записывали мы его в совершенно экстремальных условиях.

Я вот задумываюсь об авторском концерте. Пока не знаю, где его запланировать, все нужно с исполнителями обсуждать. Многие мои друзья сейчас учатся в Европе, поэтому сложно. А хорошие музыканты — это большая редкость, и я просто счастлив, что могу работать с такими людьми. Причём я предпочитаю исполнителей именно своего возраста, потому что сталкивался с тем, что даже коллективы, которые занимаются современной музыкой профессионально и долгое время специализируются на этом, проявляют абсолютную профессиональную некомпетентность. Как будто не знают ничего об интонации, о ведении фразы, о драматургии, о музыкальной энергетике. Исполнение авангардной музыки словно выжигает всю базу навыков, полученных при обучении, — работать невозможно. А условия, как правило, такие: одна двухчасовая репетиция — на ней всё и решай с музыкантами. Но подобное отношение к музыке для меня неприемлемо. Как мы оттачиваем каждую ноту в Моцарте, Бетховене, Рахманинове, Прокофьеве, так же мы должны относиться и к ныне живущим авторам. Разницы нет абсолютно. 19 сентября 2022 года я организовывал концерт памяти Александра Локшина в Рахманиновском зале в рамках Фестиваля творческой молодёжи Московской консерватории. Там звучала разная музыка: его Девятая симфония (русская премьера), Вариации для фортепиано в моём исполнении, камерная симфония Шостаковича и мой фортепианный квартет «Четыре апокрифа в духе мессы». Так вот мы занимались с ребятами этим квартетом несколько недель перед концертом и ещё после концерта полторы недели до записи. Я требовал, чтобы в каждом такте каждая интонация была выучена и сделана. И то же самое требовал



С Валерием Гергиевым

от оркестра мой однокурсник, дирижёр Валерий Попов, когда репетировал Девятую симфонию. Я считаю, что так нужно относиться к любой музыке. Но сейчас, к сожалению, если говорить об игре с оркестрами, порой даже двух полноценных репетиций нет, что уж говорить о более подробной, детальной работе, поиске интерпретации...

— Как композитор Вы требуете от исполнителя, чтобы он играл, как хотите Вы. А как пианист насколько Вы себе позволяете отходить от ремарок автора?

— А я, между прочим, позволяю себе отходить и от своих собственных ремарок. Если человек играет убедительно и талантливо, почему это не имеет права на существование? Основной посыл можно по-разному передать, главное — к нему приблизиться и почувствовать его. Если исполнитель сыграл, скажем, где-то *piano* вместо *forte*, но сделал потом что-то, что компенсировало это *piano*, и драматургия «собралась», то почему бы и нет? Сыграно убедительно — всё прекрасно. А если это *piano* просто так, потому что захотелось, тогда возникает вопрос: зачем? Я допускаю небольшие изменения



С Д. Мацуевым, Лю Шикунем, В. Виардо

изначального композиторского замысла в пользу каких-то новых исполнительских находок. Например, когда мы работали с Полиной над циклом для скрипки с фортепиано, она помогла мне в некоторых исполнительских вещах, и это вывело музыку на какой-то другой смысловой уровень. Одна из частей цикла закончилась немножко иначе, чуть-чуть поменялась технология, воплощение изначальной идеи, и стало звучать лучше, убедительнее.

Когда я исполняю чужую музыку, я мыслю, скорее, как композитор. Когда же я исполняю свою музыку, мыслю больше, как исполнитель, воспринимаю свою музыку, как чужую, и так же с ней работаю, делаю какие-то правки в нотах, и постепенно рождается интерпретация.

— Вы сейчас говорите о музыке современной. А как насчёт «святых»? Композиторов, чья музыка имеет устоявшиеся каноны исполнения...

— «Святые», возможно, ходят и среди нас. Мы привыкли думать, что гении — где-то там, а они могут быть среди нас. Я думаю, что Бетховен, Прокофьев или Рахманинов согласились бы со мной: если исполнитель играет не точно по тексту, но убедительно и талантливо, то это должно иметь право на жизнь. А иначе — зачем

нужно исполнительское искусство, если все будут играть одинаково?

— Бетховен, например, просил исполнять свои произведения по нотам, чтобы они звучали максимально близко к тексту.

— Да, но даже в рамках классики, например, в «Аппассионате» — сколько разных интерпретаций мы слышим! Одна из наиболее нашумевших и спорных интерпретаций этой сонаты — у Гульда. Он совершенно не следует ремаркам автора, играет что-то от себя. Но при этом, для меня его исполнение — одно из величайших прочтений, потому что бетховенская мысль и дух точно передаются. Это тотальное погружение в каждый конкретный пласт музыки: Гульд полифонизировал сонату, разделил её на эти пласты, на линии, каждая из которых живёт своей жизнью, самостоятельно развивается. И вместе они создают невероятное звучание. У каждой линии, даже у аккомпанемента — своя кульминация, свои звуковые, особенные реверберации. Он как будто на разных звуковых уровнях пускает эти пласты. Можно услышать просто медленный темп и сказать, что разваливается форма.

А можно попытаться понять, для чего ему нужен этот медленный темп. На мой взгляд, он выбирает именно тот темп, в котором может сделать то, что задумал. Я считаю, что его исполнение абсолютно гениально. Но ближе к тому, что хотел Бетховен, наверное, всё-таки другие интерпретации — того же Рихтера. Мне нравится, как играют «Аппassionату» и Рихтер, и Гульд, и Поллини, и Аррау. Все эти версии меня в равной степени убеждают. Поллини, Аррау и Рихтер не особо отходят от Бетховена, но, тем не менее, интерпретации абсолютно разные по энергетике. Поэтому даже в классике, где у нас нет возможности менять что-то капитально в том, что написано в нотах — в динамике, фразировке, штрихах и так далее, тоже можно умудриться внести что-то своё в других вещах, в тех, которые не в нотах, а между ними.

— **Слушаете ли Вы современную музыку? Может быть, ходите на концерты? Что Вас трогает? Сейчас такой разброс в современной музыке: от так называемого авангарда до абсолютно тональной музыки...**

— Сейчас мало удаётся ходить на концерты, к сожалению. Новое мне всегда очень интересно слушать, по-настоящему трогает мало что. Язык для меня важен. Важны мысль, посыл, что человек говорит и как он выражает свою мысль. И даже сложный музыкальный язык можно просто почувствовать. Если, например, Вам или мне девушка будет говорить слова любви по-французски или на каком-нибудь более необычном языке, я думаю, можно будет это понять. Или на том же языке будет какая-то ораторская речь про мир во всём мире — уверен, посыл тоже можно воспринять. Поэтому главное, чтобы этот посыл был, чтобы было сказано убедительно. Если вспомнить фильм Чарли Чаплина «Великий диктатор», там есть его прекрасная речь в роли Гитлера на выдуманном псевдо-немецком языке, когда он просто выходит к толпе и произносит какие-то острые звуко сочетания. А я учил немецкий, и для меня, если бы он действительно говорил по-немецки, звучало бы, наверное, даже не так убедительно, как он это сделал, просто имитируя. Он так выстроил драматургию на выдуманном языке, что всё сразу понятно! Это пример того, что язык — не самое важное. Так и в музыке. Сейчас такое обилие стилей... Придумывать что-то своё именно в плане языка, может быть, и не нужно.

— **А есть современные композиторы, которые Вам особенно интересны?**

— Ну, во-первых, мне очень нравится, что делает Карина Вальдемаровна, поэтому стараюсь пропагандировать её музыку и устно, и в исполнительстве. Очень ценю

некоторые сочинения Тимофея Владимировича — он сейчас, кстати, окончив консерваторию как пианист, поступил на первый курс композиторского факультета, и я желаю ему огромных успехов на этом поприще! Нравится Томас Адес, пьесы которого играл на Конкурсе Бузони в 2019 году. Это замечательный композитор, и чувствуется, что он англичанин: в его музыке есть неподражаемая тонкость, особенная эстетика. Недавно познакомился с Третьей симфонией Тертеряна для большого симфонического оркестра, зурн и дудуков — не знал этого композитора раньше, но очень понравилась музыка. Люблю «Молоток без мастера» Булеза, «Лонтано» и отдельные этюды Лигети... Конечно, это вторая волна авангарда, двадцатый век, но даже первую волну авангарда сейчас воспринимают как современную музыку! Например, на Конкурсе Рахманинова я играл сонату опус 1 Альбана Берга. Это даже не авангард, а экспрессионизм, но некоторые члены жюри мне сказали, что эту музыку вообще не надо бы играть, потому что она непонятна и, следовательно, плохая. Даже Скрябин до сих пор не всегда понятен, что уж говорить о современных композиторах, которые до сих пор незаслуженно где-то блуждают, ожидая своего часа.

— **Знаю, что у Вас очень много планов и пока не реализованных творческих проектов...**

— У меня есть один композиторский проект, пока не реализованный, он очень необычный. Это то, на что я получил грант Союза композиторов России за лучшую идею опуса, связанного с литераторами Переделкина. Это работа для камерного состава (четырёх человек) и фонограммы, но она очень сложна в осуществлении. Нужен режиссёр, который будет сидеть и включать фонограммы в нужный момент. В то же время он должен быть музыкантом, потому что нужно следить за партитурой, а там очень сложные партии. Но идея вдохновляет меня до сих пор, и я не знаю, когда её реализую — надеюсь, что в ближайшее время. Скажу это в интервью — Вы зафиксируете, и у меня будет стимул быстрее осуществить задуманное. Вот это, наверное, мой «глобальный» проект, который бы я хотел реализовать. А творческие планы в сфере исполнительства... У меня грядут несколько концертов Моцарта: 23-й в январе в Москве, 20-й в Ижевске и в Воронеже в апреле. И мне ещё предстоит 9-й концерт 29 февраля в Сергиевом Посаде. Я думаю, что в репертуаре я больше двинусь в сторону классики, импрессионистов и западноевропейского романтизма.

— **Несколько лёгких и стандартных вопросов: последняя книга, которую прочитали...**

— «100 лет одиночества» Габриэля Гарсиа Маркеса. Но не дочитал. Я прочёл больше половины и остановился,

потому что суть уловил, и относительно ясна авторская идея.

— **Последний фильм, который посмотрели...**

— «Догвилль» Ларса фон Триера. Сильное впечатление. Актуальный, и, наверное, один из лучших у Триера. Если сравнивать, например, с «Меланхолией», они в чём-то похожи, а в чём-то разные совершенно, но по силе воздействия на меня гораздо большее впечатление произвёл «Догвилль». «Солярис» Тарковского пересматриваю. Очень люблю этот фильм.

— **Представьте, что Вам подарили неделю без музыки совсем. Как её проведёте?**

— То есть, я не сочиняю и не играю? Ох... Ну, наверное, читал бы что-то, смотрел фильмы, вёл дневник. Очень давно не пишу дневник, хотя раньше писал. У меня было несколько периодов, когда я активно вёл дневник в детстве. Просто записывал всё, что происходит. Потом стал добавлять своё отношение к тому, что происходит. Потом уже философские какие-то мысли записывал. Но все дневники у меня пропали, к сожалению. Их украли: в Риме вытащили чемодан из машины, в Израиле я оставил сумку с дневником на пляже. И после этого я дневник только в электронном варианте вёл, и то изредка. Но я бы возобновил его.

Ещё бы я, конечно, занимался спортом. Может быть, поехал бы куда-нибудь в горы. Я очень люблю горы, катался бы на лыжах. Мне очень нравится скорость в сочетании с горными пейзажами.

— **Несмотря на то что Вы сейчас — востребованный пианист, всё-таки Вы в начале своего творческого пути. Представьте, что прошло много лет, и Вы оборачиваетесь и осмысливаете свой творческий путь. Каким он Вам видится? Что главное из того, что Вы бы хотели оставить в истории?**

— Не нужно думать о том, чтобы войти в историю, — это решит только время. В искусстве очень сложно предугадать, будет ли сочинение или исполнение жить дальше. Я сейчас просто стараюсь не изменять себе, говорить в своём творчестве то, что могу, что в моих силах. А вместо великих миссий по оставлению своего имени в истории лучше думать о других великих миссиях — например, о том, как пробудить искреннюю слезу, милосердие в слушателях, прощение — или, наоборот, волю к жизни, веру в Человека. Если что-то подобное удастся сделать здесь и сейчас, это большой успех. А удастся ли такое же впечатление произвести на слушателя из будущего, мы уже не узнаем. ■

Валентин Малинин родился в 2001 году в Нижнем Новгороде. В 2020 г. окончил Центральную музыкальную школу при Московской консерватории (класс Миры Марченко). Студент Московской консерватории (класс профессора Ксении Кнорре). В июне 2023 года стал обладателем II премии XVII Международного конкурса имени П. И. Чайковского. В его конкурсной биографии также победы на международных конкурсах имени Владимира Крайнева (Москва, 2019), в Хаэне (Испания, 2021), имени А. Скрябина в Гроссетто (Италия, 2023); V премия на Международном конкурсе им. Ф. Бузони в Больцано (Италия, 2019).

Валентин — участник крупнейших международных музыкальных фестивалей Rheingau Music Festival (Германия), Rafael Orozco Piano Festival (Испания), российских форумов «Звёзды на Байкале» в Иркутске, «Лики современного пианизма» в Санкт-Петербурге. Сотрудничал с Симфоническим оркестром Мариинского театра, Госоркестром России имени Е. Ф. Светланова, Национальным филармоническим оркестром России. Гастролировал в Германии, Австрии, Испании, Португалии, Италии, Франции, Швейцарии, Грузии, Литве, Эстонии.

Валентин с 8-летнего возраста также занимается композицией у нижегородского педагога Карины Барас. Обладатель Гран-при Всероссийского конкурса композиторов школы-студии современного искусства (Саратов, 2023), лауреат Международного конкурса композиторов и аранжировщиков им. И. О. Дунаевского (Москва, 2020). В 2022 в сотрудничестве с лейблом Naхos пианист выпустил диск с музыкой Шостаковича, Прокофьева, Скрябина и Гранадоса. В программу CD вошла и его собственная фортепианная фантазия «Искатели жемчуга», основанная на теме романса Надира из одноимённой оперы Бизе.



Павел ЛЕВАДНЫЙ

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



Фестиваль «Рихтеровские встречи» стал ярким событием в культурной жизни столицы. Он шёл 50 дней, охватил более 100 содержательных позиций, развёрнутых на 42 концертных, музейных и библиотечных площадках Москвы. Это был действительно большой фестиваль, многозначный смысл которого отражён в объявленном девизе: «Слово. Книга. Искусство». Проект родился в 2015 — в год 100-летия со дня рождения великого пианиста. Его концепция стремится отразить широту интересов самого Святослава Рихтера, многомерность его личности и художественных устремлений. Посвящение Рихтеру — посвящение его многосторонней деятельности в отечественной культуре и просветительстве.



«Рихтеровские встречи» — это именно встречи, точнее — мозаика встреч. Это встречи с памятью о великом артисте, встречи музыки с музейными и библиотечными пространствами, встречи любителей и ценителей искусства с шедеврами мировой классики, встречи с выдающимися мастерами современного пианистического искусства и с молодым резервом отечественной фортепианной школы. Это встречи литературы и музыки — посвящения юбилейным датам И. Тургенева (205 лет со дня рождения), М. Горького (155 лет со дня рождения), философа А. Лосева (130 лет со дня рождения). Наконец, фестиваль провозгласил ещё один собственно музыкальный акцент — посвящение С. Рахманинову, 150-летие которого отмечал весь мир. Помимо концертов, юбилейной дате была посвящена выставка «С. Рахманинов в исполнении С. Рихтера» в Доме Пашкова Российской государственной библиотеки.



Организаторы: ГБУК г. Москвы «Библиотека-читальня им. И. С. Тургенева» и Институт социальных теорий, экологии и искусства.

Фестиваль проведён при финансовой поддержке Президентского фонда культурных инициатив.

Председатель Оргкомитета — заместитель Председателя Совета Федерации РФ Инна Святенко.

Руководитель проекта — директор Библиотеки-читальни им. И. С. Тургенева, заслуженный работник культуры РФ Ромуальд Крылов-Июдко.

Художественный руководитель программ — заслуженный деятель искусств РФ Михаил Александров.

Исполнительный продюсер — директор Института СТЭИ Вадим Петров.

ФЕСТИВАЛЬ В ЦИФРАХ

Более 100 событий: 61 концерт, 18 литературно-музыкальных композиций, 10 лекций, 5 выставок, 3 спектакля, две международных конференции.

42 площадки: залы Московской консерватории, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Музей А. Н. Скрябина, Музей Дома русского зарубежья им. А. Солженицына, Центральный Дом актёра им. А. Яблочниковой, 17 публичных библиотек, 2 театра, 14 детских музыкальных школ.

Важнейшее обстоятельство: многожанровая мозаика макропрограммы фестиваля, включившей выставки, литературные и литературно-музыкальные композиции, лекции-концерты, в центре своём содержала полноценный клавирный фестиваль. Его программы могли конкурировать с самыми престижными фортепианными марафонами (об этом — чуть позже). В большинстве своём это программы-посвящения Рихтеру, его репертуарным предпочтениям и акцентам. Это настоящий московский клавирный фестиваль — достойная параллель «Ликам современного пианизма» в Санкт-Петербурге.

Музыка и слово — сквозная тема фестиваля. Сам Святослав Теофилович завещал эту тему как важнейшую. Его программы камерной вокальной музыки совместно с Ниной Дорлиак — ярчайшая страница отечественной и мировой культуры. И камерные



программы фестиваля — это тоже встречи, прежде всего — поэзии и музыки. Но, наверное, самое очевидное воплощение нашей памяти об уникальном артисте и просветителе — это фортепианные вечера в знаменитом Итальянском дворике Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Это воспоминание об истоках знаменитых «Декабрьских вечеров» Святослава Рихтера) и Ирины Антоновой — легендарного директора, а затем президента музея, соавтора этих удивительных встреч музыки и пластических искусств. Кстати, в 2016 г. Ирина Александровна поддержала проект «Рихтеровских встреч»: «Я приветствую инициативу создания и продвижения ежегодного Большого литературно-музыкального Фестиваля, посвящённого абсолютно уникальному имени в искусстве XX века — выдающемуся пианисту Святославу Рихтеру. Мне очень близка идеология Фестиваля, объединяющего на своих площадках Книгу, Слово

и Искусство, что во многом созвучно „Декабрьским вечерам“, задуманным самим С. Т. Рихтером и много лет воплощавшимся в стенах ГМИИ им. А. С. Пушкина».

Итак, клавирное «ядро» фестиваля, его гранд-программа. 30 сентября — торжественное открытие в Большом зале Московской консерватории: **Александр Ключко, Алексей Мельников и Иван Бессонов** выступили в сопровождении Концертного симфонического оркестра Московской консерватории (дирижёр Анатолий Левин). Это была редкая возможность насладиться в одной программе тремя шедеврами жанра концерта для фортепиано с оркестром: Рапсодией на тему Паганини С. Рахманинова, Вторым концертом С. Прокофьева и Первым концертом Д. Шостаковича.

Отдельной главой фестиваля можно назвать **сольные выступления лауреатов Конкурса имени Чайковского-2023**. В Итальянском дворике ГМИИ им. А. С. Пушкина состоялись клавирабены **Валентина**

Малинина и Сергея Давыдченко. Последний также выступил в Малом зале консерватории. В Концертном зале им. И. К. Архиповой представил программу **Энджел Вонг**.

В программах Давыдченко прозвучали вершины фортепианного репертуара: 31 октября (МЗК) — «Картинки с выставки» М. Мусоргского и Восьмая соната С. Прокофьева; 2 ноября (ГМИИ им. А. С. Пушкина) — Соната си-минор Ф. Листа и вновь «Картинки с выставки» М. Мусоргского. Все три произведения входили в концертный репертуар Святослава Рихтера, неоднократно запечатлены в его записях. Известно высказывание Святослава Теофиловича о шедевре Листа: «Соната Листа — это целый мир; если бы Лист написал только её одну, он всё равно был бы гением». Интерпретация же Рихтером цикла «Картинки с выставки» вызвала к жизни не одно музыковедческое исследование. Рихтер — о Восьмой сонате Прокофьева: «Из всех прокофьевских сонат она самая богатая.

В ней сложная внутренняя жизнь с глубокими противопоставлениями. Временами она как бы цепенеет, прислушиваясь к неумолимому ходу времени. Соната несколько тяжела для восприятия, но тяжела от богатства — как дерево, отягчённое плодами. Наряду с Четвёртой и Девятой она остаётся любимым моим сочинением».

Юный Сергей Давыдченко включил Сонату си минор Листа и Восьмую сонату Прокофьева в программу своего выступления на втором туре Конкурса имени Чайковского. После конкурса он так прокомментировал свой выбор: «Восьмую сонату Прокофьева очень люблю и считаю её наряду с Девятой вершиной этого жанра у композитора. Меня иногда ругают, что я не очень осмысливаю те масштабные произведения, за которые берусь, но дело, как мне кажется, совсем в другом. Соната Листа подобна алмазу, каждая грань которого по-новому открывается на новом возрастном этапе. Её можно познавать всю жизнь. Естественно, что через несколько лет я буду исполнять эту сонату совсем по-другому».

Валентин Малинин в первом отделении представил немецкую музыку (Французская сюита соль мажор И. С. Баха и «Симфонические этюды» Шумана), во втором — русскую (сочинения П. Чайковского и А. Скрябина). Пианисту удалось представить сочинения, принадлежащие разным эпохам и символизирующие совершенно разную стилистику. Французская сюита Баха, воспроизведение которой на современном фортепиано требует особого соотношения с инструментом совершенно другой эпохи, наследующим клавишам, для которого создана сюита. Звучание современного рояля должно в той или иной мере отразить первичный замысел с его специфической мелизматикой, агогикой, а главное — внутреннюю

интонационную событийность форм, задуманных как динамически ровные безвекторные звуковые конструкты. Пианисту удалось это сполна. Танцевальные формы Французской сюиты, объединённые в цикл, предшествовали другому циклу — произведению, удивившемуся в истории музыкального искусства в значении одного из символов другой великой эпохи — эпохи романтизма. «Симфонические этюды» Шумана были сыграны в полном объёме конечного циклического замысла (с авторскими дополнениями) и, может быть, самым значительным достижением пианиста стало представление этой циклической композиции как целостного единства, несущего в себе симфоническую идею движения вариаций от элегической (с чертами траурности) темы — к той самой «инакости» симфонического итога — ликующего торжества жизни. Звуковые контрасты «Этюд» были выражены необыкновенно ярко и выпукло. Виртуозные возбуждения и завораживающие лирические погружения были воплощены в объёме полного соответствия всеобъемлющему понятию высшей виртуозности концертного плана.

Изысканную русско-французскую программу предложила 24 октября в Малом зале консерватории Екатерина Мечетина: в первом отделении прозвучали одиннадцать прелюдий Рахманинова (Прелюдия *cis-moll* и 10 прелюдий *op. 23*), во втором — французская музыка: Сонатина и триптих «Ночной Гаспар» М. Равеля, Арабеска *mi* мажор, «Лунный свет» и вальс «*La plus que lente*» К. Дебюсси. Это был удивительный вечер, полностью резонировавший идее фестиваля: музыка и слово. Пианистка комментировала каждое сочинение, и это были тонкие, глубоко прочувствованные и проникновенные зарисовки. Вот цитата из интервью Мечетиной: «Рахманинов

для меня — олицетворение всего того, что зовётся „русской душой“. Он и отражение моей собственной души, я нахожу в его музыке всё, что нужно сердцу, его самый сокровенный трепет. Рахманинов — это чистота и благородство, это превозданный свет и противостоящая ему тьма в разных обликах. Рахманинов для меня — это бесконечная искренность, которая в жизни очень редко может выразиться так полно, так объёмно и безоговорочно, как её можно выразить в музыке». Именно в таком ключе и звучали комментарии пианистки к Прелюдиям. А во втором отделении слушателей ждал ещё один сюрприз: помимо комментариев, Екатерина на блестящем французском языке декламировала поэтические фрагменты А. Бертрана, послужившие импульсом к созданию знаменитого равелевского триптиха. «Ночной Гаспар» — сочинение, которое Мечетина много играла в студенческие годы и которое в последнее десятилетие практически не исполняла в Москве. Тем ярче оказался произведённый пианисткой эффект: феерия виртуозности...

Концерт 22 октября в Рахманиновском зале консерватории был посвящён будущему российского — да и мирового — пианизма. И образ этого будущего оказался весьма оптимистичным, вселяющим самые радужные надежды. Выступали лауреаты Международного конкурса юных пианистов имени Рахманинова: **Лев Бакиров** (род. 2010, МССМШ имени Гнесиных, педагог — Борис Березовский), **Артур Искоростенский** (род. 2006, МССМШ имени Гнесиных, педагог Елена Пляшкевич), **Глеб Семёнов** (род. 2008, ЦМШ — Академия исполнительского искусства, профессор Наталия Трулль) и **Жуй Мин** (род. 2006, ЦМШ — Академия исполнительского искусства, педагог Дарья

Рябова). В программе была музыка Рамо, Шопена, Рахманинова, Метнера и Листа. Юные пианисты продемонстрировали высочайшее мастерство, которое несколько диссонировало с их возрастом и представлением о том, как должны играть дети. А китайский пианист Жуй Мин, исполнивший Вторую сонату С. В. Рахманинова, и вовсе опроверг тезис о том, что лучше русских пианистов русскую музыку исполнить никто не может. Его соната стала настоящим откровением вечера, поразительным свидетельством выхода китайских пианистов нового поколения на более высокий — доселе крайне редкий в Поднебесной — уровень постижения шедевров русской музыки.

Центром сольной программы **Евы Геворгян** (10 октября, Концертный зал им. И. К. Архиповой) стала Шестая соната С. Прокофьева. Вот как вспоминал Рихтер о своём «знакомстве» с этим шедевром: «Шестая соната. У Ламмов, в старомосковской темноватой квартире, установленной, главным образом, нотами, собиралось серьёзное музыкальное общество. (...) Меня привёл с собой Нейгауз. Предстояло особенное — должен был прийти Прокофьев.

(...) Он пришёл не как всегда, а как гость — это чувствовалось. У него был вид именинника, но... и несколько заносчивый. Принёс свою сонату и сказал: «Ну, за дело!» Сразу: «Я буду играть».

...Быстрота и натиск! Он был моложе многих, но чувствовался подтекст, с которым как бы все соглашались: «Я хоть моложе, а стою вас всех!». Прокофьев вёл себя деловито, профессионально. Помню, послушался совета Нейгауза, считавшего, что басовое ля не сможет прозвучать пять тактов, и переделал. По-моему, он играл сонату дважды и ушёл. Он играл по рукописи, и я ему перелистывал.

Прокофьев ещё не кончил, а я решил: это я буду играть! Необыкновенная ясность стиля и конструктивное совершенство музыки поразили меня. Ничего в таком роде я никогда не слышал. С варварской смелостью композитор порывает с идеалами романтики и включает в свою музыку сокрушающий пульс XX века.

Соната заинтересовала меня и с чисто исполнительской точки зрения; я подумал: поскольку в этом роде я ничего никогда не играл, так вот попробую себя и в таком. Нейгауз одобрил. (...) За лето выучил и 14 октября [1940] играл в концерте. Это было моё первое нестуденческое публичное выступление. И какое ответственное! Нейгауз поставил меня — студента 4-го курса — рядом с собой! Он играл в первом отделении (...), во втором выступал я (...). Перед концертом страшно волновался. Последние три дня записался в классе и играл по десять часов. Помню, я был недоволен тем, как играл в концерте, но соната имела очень большой успех¹.

19-летняя Ева предстала в прокофьевской сонате (да и во всей программе) как серьёзный, цельный музыкант со своим творческим лицом. Невольно вспомнились слова её педагога, профессора Наталии Трульв («РiаноФорум» № 1 (53), 2023): «Как Ева вкладывается в свою работу, как она растёт! Она работала как проклятая, всё время пыталась сделать невозможное. Ева очень быстро стала моей любимой ученицей. Стремительность её профессионального взлёта, заслуженный успех на крупных музыкальных состязаниях впечатлили многих, мня в том числе».

Великолепной главой фестиваля, абсолютно рихтеровской по духу стали **камерные программы**. 7 ноября Профессор **Владимир Овчинников**

и солист «Геликон-Оперы» **Дмитрий Скориков** представили романсы С. Рахманинова и П. Чайковского. Мэтр российского фортепианного исполнительства предстал и соло — в Первой сонате Рахманинова. Эту же сонату исполнил **Алексей Набиулин** в концерте-закрытии фестиваля, а во втором отделении прозвучала рахманиновская виолончельная соната с **Кириллом Родиным**. 5 ноября изысканную русскую программу представило «**Брамстрио**» (Наталья Рубинштейн, Граф Муржа, Кирилл Родин).

Два творческих тандема были явлены на вечере 9 ноября в Малом зале консерватории. Мастер литературно-музыкальных композиций, пианист **Александр Покидченко** предложил действие, основанное на фрагменте рассказа «Три встречи» И. Тургенева и фрагмента переписки писателя с П. Виардо. Партнёром выступила солистка Мариинского театра **Ирина Шишкова** (меццо-сопрано). Во втором отделении звучали романсы Чайковского и Рахманинова в тончайшем исполнении **Андрея Коробейникова** и солистки «Геликон-Оперы» **Алисы Гицба** (сопрано).

Итак, фестиваль «Рихтеровские встречи» — это прихотливая чередка встреч, содержащих свои акценты, это макро-явление для столицы. Его программы рассыпаны по всему пространству мегаполиса, и в этом тоже отражён рихтеровский масштаб: великий пианист объехал всю огромную страну, тогда намного превышавшую объём России. Просветительский акцент фестиваля заложен и в сопряжении программ, и в их подаче, и, конечно же, — в пространственном объёме реализации целостного замысла. Собственно, это не акцент фестиваля, это его цель, которая несомненно была достигнута. Наполненные залы тому живое подтверждение. ■

Фото — Данила Шиферсон

¹ С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. М., «Музгиз», 1961.



Александр Ключко



Алексей Мельников



Иван Бессонов



Всеволод Задерацкий



Сергей Давыдченко



Валентин Малинин



«Брамс-трио»



Энджел Вонг



Ева Геворгян



Александр Покидченко, Ирина Шишкова, Кирилл Родин



Алиса Гицба



Екатерина Мечетина



Павел Домбровский



Артур Искоростенский, Жуй Мин, Глеб Семенов, Лев Бакиров



Владимир Овчинников



Владимир Овчинников, Дмитрий Скориков



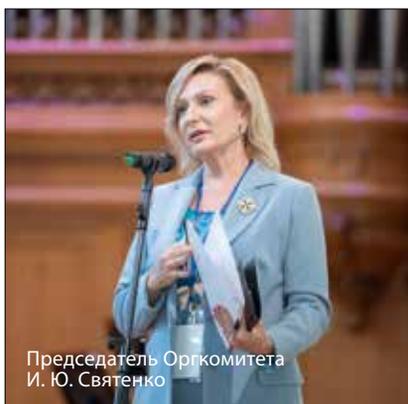
Кирилл Родин, Наталья Рубинштейн, Михаил Александров



Владимир Тропп



Андрей Коробейников, Алиса Гицба



Председатель Оргкомитета
И. Ю. Святенко



Координатор программ П. А. Левадный



Художественный руководитель
М. М. Александров



Сопредседатель Оргкомитета
В. Е. Коптев-Дворников



Руководитель проекта
Р.Р. Крылов-Иодко



Исполнительный продюсер В. О. Петров



Директор программ А.Ю. Казанцев



Оргкомитет

A photograph of pianist Nikolai Lugansky. He is sitting on a black piano stool, leaning back with his right hand resting on the stool's top. He is wearing a dark blue, long-sleeved button-down shirt and dark trousers. He is looking towards the camera with a slight smile. To his right, the side of a black grand piano is visible. The background is a solid, deep purple color.

**Николай
ЛУГАНСКИЙ:
«Задача
транскрипции —
совмещение
богатства
оркестровых
красок
и фортепианной
эстетики»**

В год 150-летия со дня рождения С. В. Рахманинова Николай Луганский представил цикл концертов с музыкой русского гения во многих городах России и за рубежом, став своеобразным «амбассадором Рахманинова» в мире. Так, 11 ноября в Концертном зале имени П. И. Чайковского в рамках именного абонемента Николая Луганского состоялся монографический Klavierabend: Вариации на тему Шопена, Восемь этюдов-картин (соч. 33) и Первая соната. После эту же программу пианист представил в Уигмор-Холле в Лондоне, в Нанте, Бордо и Афинах; прошли концерты в Саратове, Липецке и Воронеже.

В декабре, после пятилетнего перерыва Луганский вернулся в Японию: концерт в Хиросиме с маэстро Владимиром Федосеевым (Второй фортепианный концерт С. В. Рахманинова) и сольное выступление в Токио. После чего все фортепианные концерты Рахманинова прозвучали в исполнении пианиста в Сеуле (Южная Корея) в сопровождении Симфонического оркестра KBS (дирижёр Станислав Кочановский). Календарный год завершается дуэтным концертом с Вадимом Руденко в Московской филармонии (26 декабря): рахманиновские Сюиты № 1 и № 2 для двух фортепиано и «Симфонические танцы» в авторской версии для двух фортепиано. В начале 2024 года пианисту предстоят гастроли с рахманиновской программой на Канарских островах, в Италии, Голландии и Швейцарии, а затем совместные концерты со скрипачом Вадимом Репиным в Мадриде, Флоренции, Ферраре и Милане.

А начинался нынешний сезон весьма необычной программой, которую Николай Луганский представил в Свердловской филармонии. Афиша гласила: «Луганский. Рахманинов. Вагнер». А точнее: Вагнер — Мотль. Вступление к опере «Парсифаль»; Вагнер — Брассен — Луганский. Вхождение богов в Валгаллу из оперы «Золото Рейна»; Вагнер — Луганский. Четыре сцены из оперы «Гибель богов»; Рахманинов. Шесть прелюдий, ор. 32. Обозревателю «PianoФорум» Антону Бородину удалось побеседовать с Николаем Львовичем не только о Вагнере и особенностях создания фортепианных транскрипций, но и широком круге проблем фортепианного исполнительства.

— Николай Львович, несмотря на, казалось бы, различный образный мир Вагнера и Рахманинова, ваша вчерашняя программа прозвучала на удивление цельно. Некоторые прелюдии Сергея Васильевича явно вошли в резонанс с вагнеровскими транскрипциями, например, ре-бемоль-мажорная. Вы намеренно подбирали конкретные пьесы из 32-го опуса?

— Сначала я думал сыграть в этом неожиданном концерте просто вагнеровские обработки, потому что мне достаточно срочно надо и создать транскрипции, и записать в Падуе диск, который выйдет на лейбле Harmonia Mundi. А потом решил всё же добавить Рахманинова. Безусловно, Вагнер оказал влияние почти на каждого композитора той эпохи, не избежал этого и Сергей Васильевич. Но какого-то специального подбора прелюдий не было.

— Насколько при исполнении транскрипций фрагментов вагнеровских опер важно передать оркестровый колорит, и есть ли здесь место чисто

фортепианной эстетике? Например, какова мера педализации?

— Сейчас я сталкиваюсь даже не с тем, как исполнить фортепианную транскрипцию, а как её создать. Это совершенно другой жанр, это намного сложнее, уже немножко попадаешь в «кухню» композитора и понимаешь трансцендентность задачи. В идеале, конечно же, на первом месте стоит фортепианная эстетика, потому что конкуренции с оркестром в плане мощи, красок и количества различных линий рояль не выдерживает. Поэтому всё должно быть опрятно и красиво пианистически. А в жизни происходит так, что чем больше вы знакомитесь с партитурой, тем больше восхищаетесь обилием голосов, и возникает непреодолимое желание втиснуть их в фортепианную ткань. И это, наверное, главная проблема всех, кто делает транскрипции. Но оркестровые и фортепианные законы совершенно разные. Появляется необходимость от чего-то отказаться, а это чрезвычайно трудно сделать. Вы правильно задаёте вопрос — налицо некое противоречие между глубоким знанием оркестровой партитуры и ограничением



фортепианной эстетики. И как это совместить, найти нужную пропорцию, каждый решает по-своему.

— **Поскольку грядёт выпуск нового диска, скажите, пожалуйста, какое место в вашей музыкальной деятельности занимает работа в студии? Вы предпочитаете записывать сочинения целиком или допускаете комбинирование лучших дублей, как Гилельс или Гульд?**

— Если это части сонаты, то, конечно же, я играю их целиком пару-тройку раз. Вы знаете, я не думаю, что данный момент вообще так уж интересен. Главное — результат. Когда я слышу выдающуюся запись, мне всё равно, как её сделали. В любом случае хочу быть просто слушателем и получать удовольствие. Сам исполнитель обычно рассказывает в интервью, что сделал два дубля и ушёл. Постоянно слышу подобные истории. Так это — не так? Какая разница...

— **Какие ещё транскрипции музыки Вагнера войдут в ваш будущий диск? Планируете ли вы включить в него оригинальные сочинения композитора для фортепиано? Например, у него есть целых три сонаты.**

— Обожаю Вагнера, очень многое люблю, но его фортепианные сочинения меня совсем не вдохновляют, к сожалению. Может быть, когда-нибудь я поменяю своё мнение. До сих пор, хоть запись должна начаться через десять дней, не могу сказать наверняка, что будет на этом диске. Точно войдут мои четыре сцены из «Гибели богов», которые я играл вчера и в которых всё равно произойдут какие-то небольшие изменения. «Вход богов в Валгаллу» Брассена делается буквально в последние дни. Как мне кажется, всё самое красивое Брассен просто ликвидировал, я всё это великолепие присоединяю к брассеновскому тексту. И так происходит практически с каждой обработкой. Листовская «Смерть Изольды» — классика транскрипции. Она, видимо, тоже будет, и там я что-то по мелочи меняю, но это уже, скажем так, вопросы исполнительские. Может быть, что-то возьму ещё из «Парсифаля» — есть прекрасно сделанная обработка Кочиша.

— **А «Полёт Валькирий» Таузига?**

— Не собирался. Есть, в общем-то, и «Тангейзер» Листа и многое другое, но мне не захотелось.

— **Сегодня вы будете исполнять Рапсодию на тему Паганини Рахманинова и Второй концерт**

Шопена. Кстати, в прошлом году вы уже играли это шопеновское произведение с нашим же оркестром под управлением Дмитрия Лисса в Санкт-Петербургской филармонии. Как вы относитесь к попыткам сделать работу над ошибками «за Шопена», например, здесь можно вспомнить переоркестровку обоих концертов Михаила Плетнёва?

— Вообще-то говоря, сыграть Второй Шопена было настоящей просьбой Свердловской филармонии. Для меня это стало некоторым сюрпризом. Сейчас я везде играю рахманиновские концерты и очень хотел исполнить Четвёртый. В принципе, отношусь абсолютно нормально к переоркестровкам, если уж в фортепианных партиях делаются изменения. Скажу честно, в плетнёвских оркестровках мне очень многое нравится в том, что сделано с Первым концертом. С другой стороны, лет десять назад я записывал с моим близким другом, замечательным дирижёром Александром Ведерниковым оба концерта с Sinfonia Varsovia. И они так играли эту музыку, что не возникло никаких вопросов, нужно ли что-то переделывать. То есть у некоторых композиторов оркестровый стиль таков, что при чтке музыкантами листа вы слышите: это будет здорово звучать. Например, грубо говоря, в симфониях Шостаковича. А существуют произведения, и не только таких чисто фортепианных композиторов, как Шопен, которые сразу не зазвучат. Вот если оркестранты играли данное произведение в течение многих лет, в разные периоды своей жизни, с разными солистами, — тогда такая музыка обретает нужное качество. Просто огромная разница: мастерская оркестровка Шостаковича прозвучит всегда, в случае с Шопеном — музыкантам нужно долго вживаться в материал.

— Вы достаточно давно начали преподавать в Московской консерватории. Многие музыканты прошлого тяготились педагогической работой — Рахманинов, Нейгауз и другие полагали, что она их отвлекает. Что даёт вам эта деятельность как исполнителю, ведь вы востребованный артист и у вас нет необходимости зарабатывать преподаванием?

— Уточню: на данный момент я ассистент профессора Андрея Писарева, но назвать это полноценным преподаванием было бы не слишком корректно. Иногда прихожу, слушаю хороших пианистов, но у меня нет своего класса, нет своих учеников.

— Что вы лично в процессе ассистирования хотите понять для себя?

— Если точнее сформулировать вопрос, «зачем это нужно?»... В 1997 году профессор Доренский, у которого я занимался вторую половину обучения в консерватории

и далее в аспирантуре, высказал желание, чтобы я ему ассистировал. Это была его просьба. Вот так всё и продолжается до сих пор. Доренского нет с нами уже три с половиной года, но я не склонен что-то радикально менять и остался ассистентом, только у Писарева. Если отвечать на вопрос «зачем?»... Мне — человеку совершенно не из музыкальной семьи — бесплатно дали феноменальное образование в ЦМШ, в консерватории, и я получил невиданные возможности. Поэтому можно сделать для себя вид, что ты что-то возвращаешь назад. Это нельзя сравнить с тем, как человек, например, работает в ЦМШ с детьми от семи до восемнадцати лет: это тяжелейшая, жертвенная работа. У меня не так. Иногда я прихожу послушать кого-то, выскажу своё мнение.

— Каковы ваши предпочтения в выборе инструмента перед концертом? Что для вас принципиально? Бывают ли характерные пожелания настройщикам?

— Пока ситуация такая: пусть понравится то, что досталось. Конечно, я выскажу какие-то пожелания настройщику, но не поднимаюсь до высот перемещения на прицепе своего рояля, как делают некоторые более известные коллеги. Хорошо, если можно поговорить с мастером за день-за два до концерта, если так случается — это *luxus*, конечно. Но жизнь подчас совершенно иная. Например, вчера я играл сложнейшую программу, которая ещё, по сути, не создана, а утром репетирую концерты с оркестром — о чём тут можно говорить?

— Фортепиано в течение всей истории своего существования неоднократно подвергалось эволюциям. В своё время появилась «стейнвеевская» (средняя) педаль, изменялся диапазон клавиатуры, происходили другие улучшения. Хотели бы вы, чтобы рояль обладал какими-то новыми функциями, расширяющими возможности исполнителя?

— Среднюю педаль я применял один раз, когда нужно было задерживать верхнюю ноту в «Масках» Прокофьева (*напеает*).



Это единственное для меня сочинение, в котором без неё нельзя было бы обойтись. Мне кажется, если правая педаль работает хорошо, то результат во многом зависит от исполнителя.

С современным «Стейнвеем» столько всего можно и нужно сделать, освоить регистры, педаль — такую, сякую, что в имеющемся арсенале средств любой исполнитель использует только часть потенциала инструмента. Поэтому не могу сказать о мечте поменять рояль в каком-то направлении.

— **Как вы относитесь к электронным фортепиано? Сегодня они нередко используются студентами консерваторий в домашних занятиях. На подобных инструментах занимался Рихтер. Вирсаладзе, слышал, тоже работает на таком поздно вечером.**

— Если в артистической перед концертом нет ничего, то лучше, чтобы была «электронка». Если есть неплохое пианино, то оно предпочтительнее, чем цифровой инструмент. Если есть рояль, то лучше рояль. Существуют, наверно, несколько настолько одарённых чисто виртуозно людей, которым не столь принципиально, имеют ли они день-два контакт с клавишами или нет. Для большинства, мне кажется, всё равно поиграть на подобном инструменте лучше, чем не поиграть ни на чём.

— **Вопрос, который почему-то интересует часто слушателей, несколько идеализированно воспринимающих творческий процесс: насколько для вас важен ассоциативный ряд играемых сочинений? Бывают ли во время исполнения на концерте, наоборот, какие-то внемзыкальные впечатления?**

— Во время концерта может упасть какой-нибудь тяжёлый предмет, почти всегда зазвонит мобильный телефон, кто-то закашляется и уйдёт. У кого-то руки на сцене стали мгновенно холодными, у кого-то они начали трястись, у кого-то внезапно возникла мысль «а помню ли я текст?». Вообще, такие вопросы нужно задавать слушателю: значительно более интересно, какой у него возник ассоциативный ряд.

— **Было ли что-то в арсенале ваших пианистических приёмов, что вы переосмыслили после победы на Конкурсе имени Чайковского? Чему вас научила интенсивная гастрольная жизнь?**

— С конкурсом Чайковского явно никак не связано, что я стал что-то переделывать и перестраивать. Всё-таки конкурс — это такое прикладное мероприятие для того, чтобы, скажем, чуть больше людей про вас узнало. Да, возникают некоторые ситуации, о каких-то хочется сказать, о каких-то нет. Бывали неожиданные неудачи на концертах, иногда наоборот. Трудно про эту кухню говорить. Повлияло общение с крупными музыкантами, например, с Татьяной Петровной Николаевой. Мне довелось играть с Плетнёвым как с дирижёром, и два раза я попросил его послушать. Ну, конечно, когда такого

уровня музыкант что-то говорит, — это существенно. Причём его пожелания касались не образа, а чистой технологии фортепианной игры: руки, свобода, какие-то двигательные моменты.

— **Есть ли у вас какой-либо план изучения нового произведения? Знаю, вы невероятно быстро учитесь наизусть. Тут можно вспомнить хотя бы тот факт, что перед конкурсом Чайковского вы в рекордный срок выучили Третий концерт Рахманинова, а у нас, помню, играли Второй Метнера, который освоили за две недели.**

— Вы знаете, в молодом возрасте возникает просто сильный азарт — это как некая игра. Конечно, в данном плане музыканты очень отличаются: кто-то учит быстро, а кто-то медленно. Но, честно говоря, сейчас я к таким вещам отношусь скептически. Безусловно, скорость запоминания материала влияет на количество репертуара, игаемого пианистом. А если рассуждать с точки зрения слушателя: я пришёл в зал, я хочу получить какое-то немалое наслаждение во время концерта, и, естественно, мне абсолютно всё равно, выучил пианист произведение за две недели или играет его пятнадцать лет. Какая разница? А методы... Ну, вы специально что-то запоминаете. Да, нужно, во-первых, просто представлять форму, она существует даже в свободной транскрипции: здесь вы модулируете сюда, здесь — туда. Вы должны её ясно себе представлять. Гармонический анализ обязателен, но мне кажется, что у некоторых людей он происходит почти автоматически. Это некая подстраховка, когда вы просто знаете, куда поворачивает музыка.

— **А есть авторы, сочинения которых требуют «выгрызания» фактуры, и этот способ помогает больше?**

— Абсолютно любые: что виртуозные, что очень медленные. Если вы творческий человек, сколько бы не повторили, каждый раз будете это делать по-другому. Вы всё время выгрываетесь, и, если у вас есть талант, музыка начинает проникать в вас. То есть вы играете на рояле, и за роялем происходит взаимное проникновение материала. Выгрываться необходимо во всё — сложное, простое, медленное, быстрое.

— **Есть ли у вас особые способы разыгрывания перед занятиями? Играете ли вы гаммы или упражнения?**

— Прямо перед выступлением мне очень важно попробовать рояль минут двадцать-тридцать. Обычно играю пару упражнений Брамса — на терции, на сексты. Просто у меня были некоторые травмы, поэтому мне сейчас это необходимо.

— **Вы играли Вторую сонату Рахманинова сначала во второй редакции, а потом записали её в первой. Это ведь достаточно трудно: не выйти во время исполнения на прежнюю дорожку. Почему вы захотели выучить первый вариант?**

— Наверное, мой ответ окажется связан с предыдущими вопросами. Всё-таки у меня механическая память развита не так сильно, может быть, есть три-четыре произведения, которые я исполнял безумное количество раз, и пальцы будут играть сами по себе. Просто в первой редакции в первой части есть оба момента перехода побочной в заключительную, которые, с одной стороны, потрясающие с музыкальной и пианистической точек зрения, с другой — они необходимы по форме. Тут для меня вообще нет никакого вопроса. На мой взгляд, это нужно играть. А ещё есть огромное количество мест, когда музыкальная мысль изложена просто разными средствами, и поэтому дальше идёт вопрос, что я из всего этого выбираю. На данный момент я играю комбинированную версию, которая ближе к первой редакции, чем ко второй. Если вы мне скажете сейчас исполнить вторую редакцию, наверное, я сыграю. Таким образом, у меня не тот случай, что пальцы ведут — я её помню музыкально, а не руками.

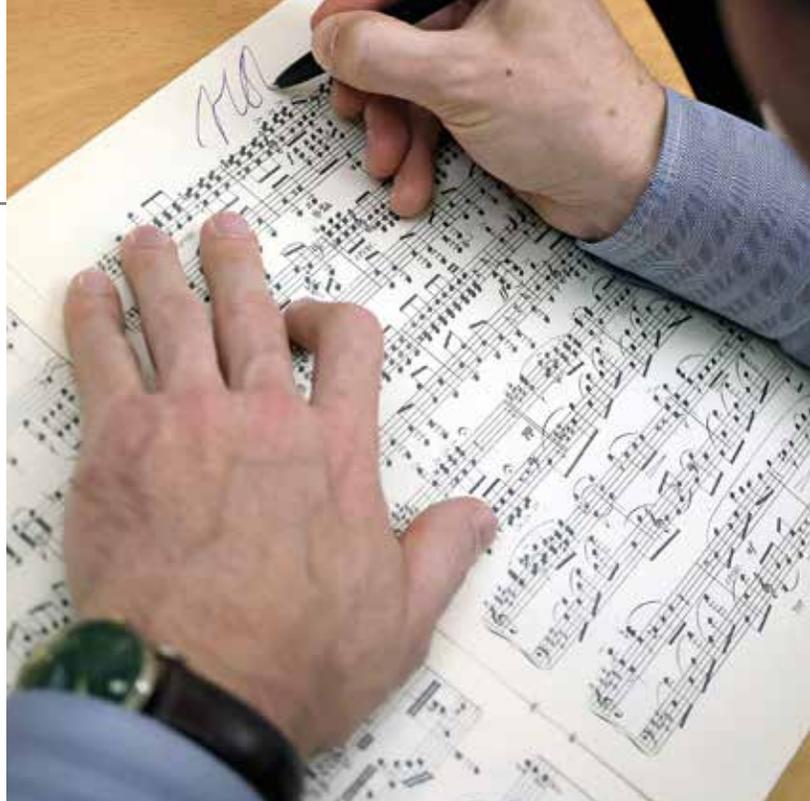
— **График концертирующего исполнителя требует постоянной работы с музыкальным текстом. Повторяете ли вы произведения в голове без инструмента, скажем, в самолёте?**

— Достаточно редко, но как раз последний месяц-полтора у меня в ручной клади целая кипа нот — копии из клавиров, партитур Вагнера. Также с собой вожу тетрадь, где ещё в 2002 году были записаны карандашом три странички, а нынче я её дополнил. Тогда, двадцать лет назад, я уже играл четыре сцены из «Гибели богов», но в нотах было зафиксировано только «Путешествие Зигфрида по Рейну», что составляет примерно одну пятую текста. Естественно, уже за роялем приходится многое корректировать.

Один или два раза я летел в самолёте и повторял медленные части Четвёртого и Пятого концертов Бетховена, когда было очень мало времени на подготовку. Но, опять-таки, я бы не придавал этому способу слишком большого значения. Повторюсь, даже при занятиях на плохоньком рояле не только вы играете на нём, но от инструмента исходит что-то, что в вас проникает и проводит внутри вас работу.

— **Думаю, актуальный вопрос для многих пианистов: поддерживаете ли вы себя каким-либо образом в нужной физической форме, делаете ли комплекс упражнений?**

— Очень редко. А на вопрос «надо ли?» отвечу: да, и с каждым годом понимаешь, что это действительно



нужно. Иногда, когда сила воли просыпается, что-то минимально делаю утром. Два раза в год могу сходить на какую-то гимнастику. На всё это в юном возрасте смотришь с улыбкой, но чем старше становишься, тем больше понимаешь её необходимость. Но, опять же, подобные занятия требуют времени. Думаю, каждый человек найдёт для себя момент, когда он будет поддерживать себя в форме.

— **Вы ассоциируетесь у публики преимущественно с романтическим и классическим репертуаром, каковы ваши взгляды на более современную музыку в широком понимании этого термина? Интересуетесь ли поисками ныне живущих авторов? Хватает ли времени на это?**

— Времени на это не хватает, откровенно, потому что у меня есть жизнь и помимо музыки. Но вот тех произведений, которые, очень грубо, можно назвать классическими, романтическими — уже безграничное море. А что касается современной — не современной, существуют просто любимые авторы, и корректно ли отнести их к современным или нет, затрудняюсь сказать. Прокофьев — современный композитор?

— **Думаю, формально уже нет.**

— Если так, то тогда я, стыдно признаться, почти не играл подобной музыки. В юном возрасте я исполнял скрипичную сонату Шнитке... Играл «Каприччио» Плетнёва по заказу РНО, очень современное сочинение — это молодой Плетнёв, такая полистилистика. Сейчас он пишет, насколько могу судить, в более традиционной манере. Играл две части из ми-минорной Партиты Свиридова — очень хорошая, качественная музыка. Одну небольшую пьесу Щедрина мы исполняли

с Кавакосом, и это почти всё. Есть музыка, которая мне нравится больше или меньше, но вы знаете, наверное, вопрос всё же не по адресу, действительно. И я повторяю такую жёсткую фразу: «мы ленивы и нелюбопытны». Ну, что делать?.. Вот я слушал Второй и Третий фортепианные концерты Джеймса Макмиллана — это настоящая авангардная музыка, и она меня чем-то зацепила. Но вот буду ли я сам её играть — не знаю.

— В чём для вас заключается облик современного пианизма, существуют ли какие-то особые его характеристики? Говорят о том, что есть некая современность в каждом из периодов.

— Думаю, что есть какие-то параллели с механикой рояля. Допустим, если мы возьмём какую-нибудь классическую для любителей фортепианной игры запись, например, Иосиф Левин играет «На прекрасном голубом Дунае», мне кажется, что помимо выдающегося исполнения, мы можем судить о том, какими были рояли тогда и какие рояли сейчас. С этим, возможно, чуть-чуть связано появление когорты немислимых виртуозов примерно между Первой и Второй мировыми войнами. Предполагаю, что рояли тогда были чуть тише и чуть легче по механике.

— И играли заметно подвижнее, особенно в 30-е годы, об этом Эмиль Гилельс рассказывал Льву Арноновичу Баренбойму в интервью.

— Да, темпы были, наверное, на волосок быстрее, но, на мой взгляд, всё равно, один пианист Иванов и другой пианист Петров отличаются друг от друга сильнее, чем одна пианистическая эпоха от другой. Пятьдесят лет назад и сейчас мы встретим настолько разные индивидуальности, что судить о какой-то общей эстетике, мне кажется, самонадеянно.

— Вы переслушиваете свои записи?

— Нет. Иногда случайно могу по «Орфею» услышать — что-то может понравиться, а что-то не очень.

— То есть вы не анализируете свою игру?

— Этого достаточно, когда вы записываете диск и вам присылают первый монтаж. Пока я не настолько творческий человек, чтобы сказать «ничего не буду слушать — выпускайте что хотите». Нет, я всё-таки первый монтаж отслушиваю, но это настолько мучительный процесс, что никакого желания переслушать какие-то прежние записи у меня, конечно, не возникает.

— Насколько актуален классический формат концерта в сегодняшних культурных условиях? Есть ли различия в этом смысле между зарубежной и отечественной публикой?

— Думаю, совершенно естественно, что на юге Франции больше происходит концертов на пленэре, чем на севере Финляндии или в России. Играть «на воздухе» большого художественного удовольствия нет, но, с другой стороны, я прекрасно понимаю, что находиться в душном зале летом менее приятно, чем в девять вечера, когда, наконец, температура не 35 градусов, а поменьше.

— Иногда на сцену может выбежать собака...

— Собаку не помню, но иногда что-то летает, стрекоз, цикады, например, на юге Франции они создают заметный шум. С другой стороны, я стараюсь как-то адаптироваться. Думаю, что периоды немислимых духовных взлётов у слушателей чаще бывают именно в формате классического концерта, когда есть зал с хорошей акустикой, с настроенным большим роялем, когда исполнитель не утраивает перформанс. Но это мне так кажется, может, у кого-то наоборот. Вообще, если попадается человек, который знает музыку и обладает даром рассказчика, — это прекрасно. Например, таким был Иван Иванович Соллертинский. Лично я привык общаться с музыкой напрямую, без словесных объяснений, но понимаю, что такая снобистская позиция не послужит привлечению новых слушателей. Талантливое слово может способствовать этому.

— Какой вопрос вы бы хотели задать одному из композиторов прошлого? Может быть, есть какой-то неразрешимый вопрос, например, текстологический или биографический?

— Вы знаете, я уже много раз отвечал занудно, что если подобная ситуация в жизни бы произошла, то я не стал бы задавать вопрос, поскольку может быть именно в данное время гений сочиняет великую музыку. Лучше бы никто его в такой момент не отвлекал. Но это ответ совсем не интересный. Есть, конечно, пара моментов чисто текстовых, которые я хотел бы разрешить.

— Может быть у Вагнера?

— Вы знаете, с Вагнером точно нет. Обожаю массу его опер, но он был человеком, который занимался исключительно собой. Всё-таки были композиторы, которые могли выслушать мой вопрос, даже завязался бы какой-то квази-диалог (хотя, опять-таки, повторюсь, зачем таких людей отвлекать?). Лист и, пожалуй, Рахманинов, наверное, могли бы ответить на какие-то моменты. Например, в отношении Рахманинова существует масса, на мой взгляд, легенд, которые создавали многие молодые его современники. Скажем, Горовиц был одним из первых, кто создал комбинированную версию Второй сонаты, и, как часто пишут, её одобрил сам Рахманинов.



Предполагаю, что это одобрение заключалось в том, что в хорошем настроении он мог сказать любому: «Делайте что хотите!»...

— **А как вы относитесь к добавлениям и изменениям авторского текста, есть ли у вас какие-то критерии? Допустим, в старой школе XIX века было не зазорным прибавить бас, изменить гармонию и т.д. Сразу вспоминается крылатая поговорка о Юпитере и быке. Кому это позволительно, кто имеет на это право?**

— Вы знаете, я не могу сказать конкретно, что вот этот человек имеет право, а тот нет. Если мне что-то кажется художественной правдой, — то да, если мне это видится художественной глупостью или претенциозностью, — то нет. Извиняюсь, так же отношусь к себе. В первом случае взять где-то ещё одну ноту октавой ниже криминалом не является. Но были разные позиции. Думаю, Рихтер не позволял себе этого, а Рахманинов и Горовиц позволяли. Из современных исполнителей, наверное, Плетнёв.

— **Например, Михаил Васильевич сделал купюру в финале Первой сонаты.**

— А я наоборот раскрыл, как мне кажется, очевидные купюры в этом сочинении. Хотя я не видел изначального текста, и он минут под пятьдесят. Если вам кажется, что в чём-то есть художественная правда, наверное, такие вещи не решаются мгновенно. Вы должны с идеей «пожить», поиграть материал в разных условиях, в различные моменты. Если вы полагаете, что только так можно, ну, наверное, это важнее, нежели кто-то скажет: «Вот той одной нотки нет в уртексте».

— **Есть ли для вас в фортепианном исполнительстве какая-то неразрешимая загадка или тайна? Может быть, вы что-то ищете не только в своей игре, но и в записях представителей старшего поколения?**

— Серьёзные тайны отгадать нельзя. Вербализировать их невозможно, потому что всякий раз это другой инструмент, другое ощущение ваших рук, вашей души, головы. Очень многое нам дано, есть, к счастью, записи великих, например, Рахманинова, но попробуйте их копировать, — и у вас ничего не получится. Вот вам уже большая загадка.

— **Чем для вас привлекательна Свердловская филармония и её публика?**

— Это замечательная филармония, одна из самых ярких в России. Одно из тех мест, куда приехать всегда радость и честь. Здесь очень давние традиции и оркестровой культуры, и пианистической. Конечно, город относится к крупнейшим музыкальным центрам Евразии. У публики и, прежде всего, у оркестра слышна историческая память десятилетий каждодневной жизни внутри высочайшей музыки, и это чувствуется во всём. Есть прекрасный зал, и я могу только пожелать, чтобы был построен новый раза в полтора или два объёмнее, потому как существующий чуть маловат и для прекрасного оркестра, и для публики, которой должно быть больше. ■

*Фотографии представлены пресс-службой
Свердловской филармонии*



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



Андрей Гугнин – лауреат престижной премии International German Piano Award

Премия вручается ежегодно с 2010 (вынужденная пауза случилась лишь в 2020 из-за пандемии), за 13 лет она превратилась в желанную цель для пианистов: помимо денежного приза (20.000 евро), победитель получает мощную поддержку в организации концертов в статусных европейских залах. Учредитель и организатор премии — International Piano Forum Frankfurt, президент и художественный руководитель — Мариам Малеки. Официальный рояль конкурса — C. Bechstein.

В состав жюри отборочного тура (по видеозаписям) входили профессор Латвийской Академии музыки Сергей Осокинс, профессор Санкт-Петербургской консерватории Александр Сандлер и первый лауреат International German Piano Award Амир Тебенихин. Кстати, Андрей Гугнин — пятый представитель русской фортепианной школы среди лауреатов разных лет: его предшественники — Амир Тебенихин (2011), Лукас Генюшас (2012), Дмитрий Аблогин (2021) и Константин Емельянов (2022). По традиции сольный концерт лауреата предыдущего конкурса стал прологом к конкурсу нынешнему. Емельянов представил изысканную программу из сочинений Шумана, Дебюсси, Рахманинова и Стравинского.

В жюри основного конкурса работали генеральный секретарь Немецкого Музыкального Совета и президент Немецкого Культурного Совета Кристиан Хёппнер, дирижёры Юрий Гильбо, Саша Гётцель и Фуад Ибрагимов, пианисты — профессора Роберт Левин, Вольфран Шмитт-Леонарди и Борис Петрушанский, а также победитель-2022 Константин Емельянов.

Своими впечатлениями от конкурса любезно согласился поделиться член жюри, профессор Борис Всеволодович Петрушанский.

«Конкурс проходил в Центре имени Пабло Казальса в Кронберге (близ Франкфурта-на-Майне) — это небольшой, абсолютно современный, два года назад выстроенный комплекс из двух зданий. В одном из них находятся Академия, где проводят занятия выдающиеся мастера (например, Андраш Шифф и Давид Герингас), и Малый зал, в другом — Большой зал со сценой, позволяющей расположиться симфоническому оркестру, правда, не очень внушительному по размерам (скорее, можно говорить о расширенном варианте некоей симфониетты). Но акустика великолепная, всё рассчитано звукоинженерами совершенно идеально, и впечатление в любом случае складывается, как от мощного оркестра.

Структура самого соревнования мало сказать необычна — она, я думаю, не имеет аналогов в мире, по крайней мере, мне не довелось встречать ничего подобного. На первый тур отбирают шесть музыкантов после прослушивания по записям. Правда, в этот раз число было в последний момент увеличено до 10 человек. Скорее всего, уровень претендентов был настолько интересен и высок, что организаторы сочли возможным загрузить жюри большей работой, поставив нашу команду в непростые условия, но при этом дать расширенные возможности молодым пианистам проявить свои таланты.

О структуре конкурса: он весь проходит в два дня! **Условия стайерские, но бежать надо, как спринтерам.** Поясню: первый тур начинается утром в 9.30, и каждый из 10 человек играет по 30 минут. Это уже пять часов чистой музыки. После этого



Профессор Борис Петрушанский

жюри отбирает четырёх человек, которые играют второй тур в этот же день после обеденного перерыва, весьма недолгого. Эта четвёрка играет ещё по 30 минут, после чего выносится вердикт жюри, и остаются только двое. Закончили мы этот марафон в 20.30 вечера. То есть жюри находилось в зале 11 часов! И внимание должно было быть постоянно сконцентрировано, нельзя было расслабиться ни на минуту. Были короткие перерывы на чашку кофе, на недолгий обед, но не более того.

На следующий день эти двое конкурсантов с утра играли сольную часть финала, по 45 минут каждый, после чего (и это одна из самых интригующих и забавных историй на этом конкурсе) один из финалистов вытягивает жребий: какой из двух обязательных, заявленных в условиях концертов ему

предстоит сегодня же вечером играть. Автоматически второму конкурсанту выпадает другой концерт. В этот раз были заявлены Третий Бетховена и Второй Рахманинова. Китайской пианистке Сюаньи Мао (она — лауреат IV премии Конкурса имени Чайковского-2023) выпал Рахманинов, так что Андрей Гугнин играл, естественно, Бетховена. И это всё за два дня!

Конечно, молодёжь должна быть совершенно особенная — там собрались исполнители не только с ограниченными интерпретационными решениями, «заточенные» на 100-процентый успех с музыкантской точки зрения, но и, что греха таить, чисто пианистически спортивно натренированные (имею в виду и нервную систему, и физическую выдержку). Никаких, даже малейших сбоев памяти, полнейшее

управление исполнительским процессом, уверенность в своих силах и концепциях, словом, всё собранно, как в центре по подготовке космонавтов. Видимо, концертная жизнь сейчас ставит исполнителей в жёсткие, сумасшедшие условия, им зачастую приходится менять программы от одного концерта до другого в кратчайшие сроки, играть с оркестром с одной короткой репетиции, а иногда и без неё. В данном случае такая репетиция была между сольной, утренной частью финала и соб-

с тяжёлой атлетикой, но конкурсанты выдержали испытание с честью, и качество игры не страдало болезненной осторожностью. Играли, как говорится, ва-банк, на полную катушку.

Что касается единодушия мнений жюри, то почти ничего не могу сказать об этом. Конечно, мы кратко обменивались впечатлениями, но только после конкурса, как, впрочем, и должно быть. Голосование проходило не только тайно, но и с соблюдением юридических норм:

Китайская пианистка **Сюаньи Мао**, ученица профессора Владимира Овчинникова в Московской консерватории, абсолютно покорила всех (говорю об этом, потому что слышал после конкурса мнения многих коллег) феерическим исполнением Первой сонаты К. Вайна, сочинением известным, нередко исполняемым не только в концертной практике, но и на конкурсах. Это было какое-то неопишное совершенство, стихийное погружение в вулканическую структуру этого сложнейшего опу-



Андрей Гугнин, Константин Емельянов, д-р Петер Рамзауэр (патрон конкурса, экс-федеральный министр)

ственно вечерним выступлением конкурсантов. То есть даже отдохнуть практически некогда было этим беднягам...

Всё это означает, что надо было в течение двух дней держать в руках 145 минут программы, что равно с некоторым допущением полутора сольным вечерам, и два концерта с оркестром, не зная, какой именно судьба уготовила исполнять вечером. Это, прямо скажу, сложнейшие условия, сравнимые только

каждый из членов жюри по отдельности заходил в «допросную» комнату, где его ждали президент конкурса Мариам Малек и нотариус. В их присутствии каждый должен был поставить свои баллы (высший — 10). Потом подсчитывалась средняя сумма, и выносился вердикт. Честно говоря, по окончании конкурса все были довольны результатами, высказывали своё полное удовлетворение, что говорит о некоем внутреннем согласии с исходом голосования.

са. Да и Вторая соната А. Скрябина была невероятно привлекательна как вдохновенным прочтением, так и точностью соблюдения (что нечасто встречается) авторских указаний темповых колебаний и иных ремарок. Не говоря уже о совершенно захватывающей второй части Сонаты, где при головокружительном темпе идеально прослушивалась вся прихотливая ткань сложнейшей правой руки, создавая ощущение фатального вихря. Казалось, что эта молодая

артистка и дальше будет столь же убедительна. Во втором туре были очень ясно, с блеском, я бы сказал, с некоей откровенной доверительностью, без утайки, но при этом очень тонко и музыкально исполнены Вариации си-бемоль мажор Моцарта (KV 500) и мастерски, зрело, с великолепным чувством меры равелевский «Ночной Гаспар». Но затем 31-я соната Бетховена и особенно Соната си минор Шопена вызвали большие сомнения и вопросы. Однако эти сочинения были исполнены уже в сольной части финала, когда никого нельзя было отсеять. Если бы она так играла во втором туре, то, по моему ощущению, у неё было бы маловато шансов попасть в финал. Эти опусы требуют большей внутренней работы, вызревания, я бы сказал, некоего «прорастания» в сознании и в душе, словом, нужно, мне кажется, более длительное время для постижения этой музыки. В данном случае, упомыная полная уверенность конкурсантов в интерпретациях вступила, я полагаю, в некоторое противоречие с ощущением членов жюри. Но уж чего-чего, а времени у молодой китаянки впереди предостаточно — она очень ещё молода. Во втором концерте Рахманинова, при несомненно отточенном пианизме, безупречном и безусловном, мне бы хотелось почувствовать более проникновенное лирическое отношение, которое пропитывает этот опус, внося в воссоздание всего сочинения (наряду с мощнейшим, зачастую фатального характера драматизмом и торжествующим, оптимистичным итогом борьбы в коде) подлинный масштаб и глубину.

Рядом с этой, безусловно, очень одарённой пианисткой, были и другие запоминающиеся выступления. Поразительный листовский «Дон Жуан» у **Владислава Хандогия** — так это было вдохновенно, с удовольствием, легко, как бы играючи, как театр в театре, любовно

и с «шампанским» легкомыслием, но одновременно и ужасающе-инфернально там, где Лист, вслед за Моцартом, но только с присущим ему, Листу, безудержным, безграничным размахом всерьёз затемняет эту драмму *giocosa* валами адских рычаний. Это был абсолютный исполнительский шедевр высочайшего артистического уровня, проникновения в смыслы произведения. К сожалению, дальнейшее выступление Владислава на втором туре было куда менее покоряющим. Имею в виду Вторую сонату Шопена и «Скарбо» Равеля, сыгранное в головокружительном темпе, но с точки зрения качества восприятия оставлявшее желать лучшего. Несомненный яркий талант Хандогия, обладающего харизматическими характеристиками, увлекающего за собой слушателей обаянием артистического облика, в дальнейшем потребует серьёзной работы и оттачивания, углубления трактовки и расширения угла художественного зрения.

Не буду долго останавливаться на других конкурсантах, но отмечу **Илью Папояна** с очень запоминающимся прочтением скрябинских Прелюдий ор. 11, тонко прочувствованных и во многом великолепно воплощённых, а также **Алексея Мельникова**, превосходно, завораживающе игравшего во втором туре сочинения Метнера.

Теперь перейду к впечатлениям от выступления **Андрея Гугнина**, которое было совершенно особенным, оригинальным, самостоятельным, отличавшимся, как говорится, «лица необщим выраженьем». Его творческий облик не вписывается ни в один из известных мне словарей и справочников. Не берусь определить его. Но явно недостаточно говорить только о некоей изощрённости творческого почерка, о явной эзотеричности трактовок, не преследующих внешнего эффекта, но достигающих внутреннего;

постепенно, но неуклонно проникающего в сознание слушателя именно его, Гугнина, волевого решения; о точнейшем, архитектурно безупречном расчёте формы... Я вспоминаю, например, его «Испанскую рапсодию» Листа, в которой всё было так художественно и умно выстроено к финалу, что просто дух захватывало от этого свободного пролёта по иберийским пейзажам, по этим свободным, без преувеличенно насильственных каскадов октав и прочего агрессивного пианистического материала, дуновениям морских воздушных потоков, несущих к неведомым берегам конкистадоров или пиратов, гордо играющих со смертью, как в начальной фоллии. И всё это было необыкновенно изящно, грациозно, как на кончике пера или шпаги, хотя кажется парадоксально неуместным такое определение по отношению к этой миллионы раз игранный и заигранной пьесе, которую мы привыкли слышать в довольно-таки, скажем откровенно, громогласном виде. Однако, надо же, оказалось, что и здесь можно открыть нечто отличное от привычного слушательского и исполнительного опыта, привлекательное и интригующее!

Плетнёвская транскрипция «Щелкунчика» меня захватила тем, что Гугнин действительно рассказал нам сказку, — так это было трогательно, невинно, чисто, без эстрадного треска и дешёвого эффекта, которым частенько грешат исполнители этого сочинения. Остался какой-то флёр недосказанности, неразгаданного (к счастью!) чуда, бескорыстности и детской невинности.

Стратегически замечательно был выстроен сольный финал Гугнина. Я имею в виду стилистику звучания, разноуровневого отношения к палитре. Андрей начал с Баллады соль минор Грига — сочинения вызывающе неконкурсного, которое, будем прямо говорить, вряд ли может

претендовать на «уважительное» отношение жюри, поскольку, при всех достоинствах этой музыки гениального композитора, сочинение подходит либо для продвинутых учеников ранне-юношеского возраста, либо для концертной практики. Но никак не для соревнования, где другие конкурсанты представляли такие глыбы, как Соната Листа, Восьмая соната Прокофьева, «Симфонические этюды» Шумана! Баллада Грига, сыгранная к тому же неброско, в некоем затуманенно-льдистом колорите, в целом очень меланхолично и печально, почти что обречённо, явно предвзяла трагические образы «Пер Гюнта», так стилистически точно была выстроены звуковые характеристики. Дальше — больше: Гугнин рискует, ставя после Баллады Этюд для левой руки Блуменфельда, сочинение мало кому (в том числе, признаюсь, и мне) известное, великолепно воплощённое, романтически вдохновенно и с завидной пианистической свободой. Здесь Гугнина как будто подменили, так это было насыщено оптимизмом, радостью, упоением жизнью, аристократичностью повествования и полнотой, откровенностью красок. Вслед за тем последовал «Петрушка» Стравинского, который (при некоторых моих несогласиях, что абсолютно закономерно, если речь идёт об индивидуальных подходах и исполнительских опытах двух разных музыкантов) был исполнен в целом захватывающее и очень индивидуально.

В Третьем концерте Бетховена, который по жребью выпал на долю Гугнина, Андрей был очень убедителен. Прежде всего, в решении формы: всё развивалось по нарастающей линии, к последнему рефрену финального Рондо. Оно было сыграно гораздо более драматично, я бы сказал, заострённо, по восходящей спирали, как бы предчувствуя близость края, обрыва. Сыграно на пределе

нервного срыва, от которого спасает ирония коды и радость обретения спасения. Невозможно сейчас проанализировать всю трактовку Гугниным бетховенского шедевра, скажу только, что это было очень индивидуально, увлекательно, умно, эмоционально насыщено и артистически ярко.

После оглашения результатов Гугнин как бы на бис, по требованию публики совершенно завораживающе, просто до слёз исполнил ремажорную прелюдию Рахманинова. Словом, могу только порадоваться за этого молодого, но уже зрелого артиста (ему 36 лет, а конкурс, кстати, — один из немногих в мире, допускающий к участию без ограничения возраста) и пожелать успешного, интенсивного развития его музыкальной карьеры.

На открытии соревнования в Кронберге, в Большом зале состоялся солидный концерт прошлогоднего победителя конкурса. Это был **Константин Емельянов**, который начал заниматься со мной в Академии в Имоле в октябре 2022 года. Это была совершенно изумительная по своему художественному воплощению программа от Рамо до Стравинского, вечер триумфа Емельянова, который в 2022 году выиграл не только первый приз, но и приз публики, которая его просто обожает, принимает горячо и с восторгом.

Что касается роялей «Бехштейн», то они оставили самое благоприятное впечатление. У некоторых конкурсантов рояль, в особенности в Малом зале Академии на первом и втором турах, звучал грубовато: они не привыкли к новому для них инструменту, очень деликатному, но вполне тембрально богатому, да и не учитывали скромные размеры помещения. Иногда, что тоже случается на конкурсах, казалось, что инструмент от одного исполнителя к другому таинственно

и с космической скоростью заменили (особенно, если это касалось исполнения одних и тех же произведений). Например, «Испанская рапсодия» у Гугнина и у Соа Ё из Южной Кореи. Это невероятно одарённая, яркая пианистка, но ей не удалось совладать с инструментом: недюжинный темперамент не позволил ей выявить лучшие качества рояля, и в результате «Бехштейн» ей отомстил... Эти инструменты несут в себе характеристики старых, довоенных роялей, но они усилены современными требованиями к большим и очень большим залам, к участию солистов в исполнении «мастодонтных» оркестровых партитур. Всё это требует очень деликатного, бережного отношения к интерпретациям как собственно пианистов, так и, безусловно, дирижёров. Ведь каждая фирма, выпускающая инструменты, хотя и развиваясь, хочет сохранить свой, индивидуальный, легко распознаваемый на слух и на тактильные ощущения почерк. Я привык к «Бехштейнам» с детства, воспитан на них — и в ЦМШ, и у нас дома были эти изумительные рояли, с особым запахом сандалового дерева. Ни у одного рояля не было такого аромата, прежде всего, конечно же, звукового. Сейчас в Москве у меня старый рояль, номер и размеры которого почти буквально совпадают с теми, что и в Музее Скрябина! Представляете? До этого рояля у нас дома был «Бехштейн», который родители в середине 60-х годов купили у Станислава Нейгауза. Инструмент, пропитанный аристократизмом и особенной, ни на что не похожей поэтичностью и богатством тембров. Так что я эти инструменты почитаю, как ближайших родственников, и надеюсь, что новые, сегодняшние «Бехштейны» будут доставлять только радость, несказанное, утончённое удовольствие пианистам и слушателям. ■

A professional studio portrait of a woman with short, wavy brown hair and light blue eyes. She is wearing a black top and a silver necklace with a small pendant. The background is a plain, light grey color.

Ольга

Мартьянова:

«Идеи исторически-
информационного
исполнительства
заселяют наше
культурное пространство...»

Выдающаяся клавесинистка нашего времени, одна из основательниц Факультета исторического и современного исполнительского искусства Московской консерватории Ольга Мартынова связала свою жизнь с историческим исполнительством. Почти 30 лет она преподаёт искусство игры на клавесине и других старинных клавишных музыкальных инструментах в консерватории и в Московской средней специальной музыкальной школе имени Гнесиных. Сольные концерты и выступления в составе крупнейших ансамблей старинной музыки (среди них Pratum Integrum, Ансамбль старинной музыки Московской консерватории, Moscow Baroque, Gnessin Baroque) проходили в России и за рубежом. В разное время творческими партнёрами Ольги Мартыновой были Иван Монигетти, Альфредо Бернардини, Алексей Любимов, Павел Сербин, Дмитрий Синьковский. Без преувеличения, Ольге Мартыновой удалось сформировать одну из ветвей отечественной клавесинной традиции: её ученики Мария Успенская, Александра Непомнящая, Ольга Пащенко и другие стали лауреатами крупнейших международных конкурсов. Ольга Мартынова — инициатор и куратор ряда просветительских проектов в области старинной музыки и исторически-информированного исполнительства. 25 ноября 2023 в Московской филармонии открылся её авторский абонемент «Клавесин: страницы истории». Всё это время среди многочисленных восторженных поклонников артистки значится наш автор Михаил Сегельман.

«МОЖНО НЕ БЫТЬ НОСИТЕЛЕМ ЯЗЫКА И ПРИ ЭТОМ ИЗЪЯСНЯТЬСЯ НА НЁМ ГРАМОТНО...»

— Дорогой профессор, во-первых, прости за то, что сегодня мы будем на Ты. Во-вторых, — начну как бы и не с тебя. Недавно в качестве критика был на концерте фестиваля «Видеть музыку». Нестолличный (исключительно в географическом смысле) театр привёз камерную программу — арии и дуэты для колоратурного сопрано от барокко до XX века. В барочном разделе участвовал небольшой инструментальный ансамбль: фортепиано, струнные, блок-флейта вместо подразумеваемой траверс-флейты. Поймал себя на мысли: музыканты не из столиц играют на современных инструментах, но их представление о стиле барокко совершенно осознанное. Штрихи, фразировка, агогика, другие приятные мелочи — всё говорило о том, что они знают о пятидесяти годах исторически-информированного исполнительства. И вот тут вспомнил я тебя, всю историю ФИСИИ, бесконечные дискуссии, которые 30 лет назад утыкались, в основном, в вопрос «на чём играть». И подумал: разве не за это ли вы, в сущности, боролись? Ведь очень приятно, что коллеги существуют в дискурсе, что они не ведут себя так, как будто и не было всего того, чему ты посвящаешь свою профессиональную жизнь! Что скажешь?

— Во-первых, прощаю. А во-вторых, — вот что я тебе скажу: это очень отрадная картина, это не единственный случай, а тенденция, которая мне страшно нравится. Сплошь и рядом я слышу отзывы (или отклики) из так называемых провинциальных городов коллег, занимающихся тем же, чем я. И вот приезжают они с гастролей, в которых их пригласили поучаствовать, или с записи и говорят с удовольствием, а иногда и с некоторым удивлением, что их коллеги играют на современных инструментах совершенно осознанно и информированно (ключевое слово)! Так что идея исторически-информированного исполнительства постепенно заселяет все наше культурное пространство. Это здоровая тенденция, и даже если у тебя нет инструментария, ты имеешь право играть осмысленно. Естественная параллель, которая приходит в голову: можно не быть носителем языка и при этом изъясняться на нём грамотно.

— В таком случае какие центры, институции, люди не из Москвы или Санкт-Петербурга приходят тебе в голову?

— Например, в Оперном театре Нижнего Новгорода главным дирижёром работает Дмитрий Синьковский. И очень многое в театре меняется в правильную сторону. Но это даже не самый характерный пример, потому что Дмитрий — очень знаменитый столичный барочный музыкант, а кроме того, театр в Нижнем существует немножко как вещь в себе. Например, в Нижегородской консерватории, дипломатично говоря, есть тенденция к изоляции от того направления, о котором мы

говорим. Замечательные вещи происходят в Казани, но она никогда не была провинцией в негативном смысле слова. А вот недавно мой сын (и ученик) вернулся из Костромы. Там местные музыканты записывали барочные гобойные концерты. И он был просто приятно поражён тем, что коллеги понимают, что нужно делать, их осведомлённостью. Тут ещё очень важный момент — отчётливая тяга публики к просвещению. Например, я очень неплохо знаю Петрозаводск: полные залы на барочных концертах, много молодёжи в зале, — и потом люди совершенно осознанно комментируют происходящее, не на уровне «чудесно — фантастика»...

— **Внимание, барабанная дробь: в самом начале я говорил о программе Музыкального театра Республики Карелия!**

— Я как бы удивилась, — хотя и не удивилась, с учётом только что сказанного.

«УЧЕНИКИ МОГУТ РЕАЛИЗОВАТЬ САМЫЕ БЕЗУМНЫЕ ИДЕИ...»

— **В беседе прозвучало ключевое слово: «просвещение». Расскажи о твоих очень уважаемых в музыкальном мире просветительских проектах.**

— Один из них, который идёт уже третий год, — «Барочная среда» в Московской средней специальной музыкальной школе имени Гнесиных. Изначально это казалось светлой идеей, — и оказалось тоже. У этих концертов (они проходят раз в месяц) просветительская

направленность, и замечательно, что есть значительная свобода в выборе тем, ракурсов: это старинная музыка как на исторических, так и на современных инструментах, концепции, связанные с историческим исполнительством, и так далее. Это благотворительная, бесплатная история, это всегда полные залы и часто это люди, которые не имеют возможности прийти на такую музыку за деньги. И те, кто там выступают, потихоньку набирают вес, обретают репутацию. Они могут реализовать самые безумные идеи. И огромное спасибо школе, которая это приветствует. Более того, меня наталкивают на новые идеи. Вот недавно общалась с главным администратором залов Школы имени Гнесиных Марией Глушаковой. И я обмолвилась о концерте, который планируют сделать ученики, но он прямо не вписывается в барочные рамки. «А вы сделайте другой цикл. Например, у нас сейчас Год педагога и наставника. Подумайте на эту тему». Ну мы подумали и родили цикл из трёх концертов «Истоки мастерства». Программы получились небанальные: «Юность гения» (ранние сочинения великих), «Аффект отчаяния» (так сказать, муки творчества, там всё очень мрачно) и «Корни и кроны» (русская классика и русский авангард). Последний из трёх вечеров ещё предстоит. Там будут всякие редкости типа музыки для органа русских композиторов рядом с совсем свежими работами.

— **Не могу не отреагировать, что иногда новое — хорошо забытое старое. Мы ведь с тобой**





помним книгу Леонида Ройзмана «Орган в истории русской музыкальной культуры».

— Конечно, и она опередила своё время. Другое дело, что в общем контексте исторического исполнительства эта музыка сейчас слушается по-другому, ну, и открываются новые имена, сочинения.

— Очень тонкий и разносторонний музыкант, ты любишь самую разную музыку (помимо той, которой занимаешься предметно). Почему ты игнорируешь голос? Есть у меня и у всех нас шанс услышать концерт певицы с тобой в качестве клавишницы?

— Можно было ждать от тебя, — человека, связанного с певцами, вокалом, поющего, — подобный вопрос. Когда-то, ещё в пору сотрудничества с оркестром

Pratum Integrum, у нас были проекты с певцами. Я люблю оперу. Я безумно люблю французскую барочную оперу...

— Ну ты же франкофон, училась во Франции, нетрудно догадаться...

— Не это главное. Вернее, это скорее следствие, а причина в том, что я люблю французскую эстетику (в том числе музыкальную), барочную среду! Как-то так получилось, что для оперы я скорее сторонний наблюдатель. Как на духу: никогда не тянуло меня в какие-то большие оперно-барочные проекты. В последние годы я сотрудничала с ансамблем Gnessin Baroque, — вот у них просто табу на вокалистов. И мы играли только инструментальную музыку. И это было очень счастливое время. А для аккомпанемента барочной певице одного клавишника мало. И вот он — естественный ответ на твой вопрос.

«ТЕПЕРЬ МЫ МОЖЕМ РАБОТАТЬ ПО СОБСТВЕННЫМ ПРОГРАММАМ...»

— Ты — одна из основательниц, часть истории Факультета исторического и современного исполнительства Московской консерватории. Какие изменения (я говорю о разных аспектах: программы, взаимоотношения с другими кафедрами и пр.) ты фиксируешь?

— Самый простой ответ — всё время что-то происходит, как в любом живом процессе. Всегда есть какие-то недопонимания, дразги (внутренние и внешние). В целом, мы достаточно сплочённая команда. В последнее время произошли очень хорошие административные изменения. Предвосхищу вопрос, — я не о зарплате. Я о том, что теперь мы можем работать по собственным программам. Потому что до этого мы иногда просто задыхались. Некоторые основные предметы, в том числе, такие фундаментальные, как хаммерклавир, basso continuo, не влезали в основную сетку и были в статусе факультативов. Сейчас у нас полноценная пятилетняя программа, которую мы можем нормально реализовать. Это очень хорошо, мы этому рады!

— Что это значит — «мы работаем по собственному плану?». Вы же должны давать какой-то общеконсерваторский минимум?

— Тут, как ты знаешь, сложнейшая система: часы, программы. Но каких-то предметов, которые нам нужны, в консерватории просто нет. Допустим, нам нужна специальность «клавесин», она предполагает абсолютно другой репертуар, чем тот, который обычно бывает в консерваториях, а дальше — смежные дисциплины

тоже будут другие. Камерный ансамбль, концертмейстерский класс — всё выглядит иначе, и всё мы разрабатываем сами.

— **Изначальная идея, которую когда-то блестяще артикулировал Алексей Борисович Любимов: «Как образованный человек владеет несколькими языками, так образованный пианист — всеми видами клавира». Фортепиано существует на факультете в варианте «современное фортепиано»?**

— Тут ситуация, которую в двух словах не опишешь. На самом деле, на современном рояле на факультете играют весь XX век, а кроме того, и XIX. И вот здесь возникает проблема инструментария, технического оснащения. Романтические инструменты, которые сейчас в Европе считаются неотъемлемой частью исторического исполнительства, у нас в дефиците. Не хватает поздних эраровских клавириров, инструментов листовского периода нет в учебном доступе. А они очень нужны! Отсутствие очень поздних романтических инструментов — выпадающее звено в клавирном образовании. При этом хочу тебе сказать, что вот этих синтетических специалистов (которые называются пианистами и при этом владеют и клавесином, и хаммерклавиром, и романтическим клавириром, и фортепиано, и современным фортепиано) в Европе почти нигде и не выпускают. Тут, конечно, хорошо бы и ренессансный клавирир добавить, — но ты же понимаешь, что и время, и учебные планы не резиновые. То есть всё равно возникает некая условность. Я постоянно говорю ученикам, что мы обречены играть одновременно музыку многих веков, и такой ситуации раньше никогда не было.

«НЕ ВСЕ КЛАВЕСИНИСТЫ ЗНАЮТ, ЧТО ТАКОЕ БИНАРНАЯ ЖИГА...»

— **Вернёмся (отчасти) к началу. Ты никогда не была догматиком и интересовалась, в частности, пианистами. Сейчас у меня есть ощущение скромных подвижек, так сказать, в пианистической элите: от вас перестали отмахиваться, как от назойливых мух. Назовёшь имена артистов, которые учитывают весь исторический контекст?**

— Не могу сказать, что старая гвардия поменяла свои представления (ожидать этого было бы наивно), но подвижки есть. Здесь вопрос не в том, есть у человека романтизированное представление о Бахе (потому что это паттерн, впечатанный в голову), — а в сознательном противодействии. Если нет его — ну и хорошо! Вот читаю я лекции пианистам в школе (они сначала думают, что это не нужно, а потом выясняется, что прямо необходимо). Ставлю записи молодого китайского

пианиста Юань Шэна (Yuan Sheng), и он играет партиты Баха на рояле абсолютно правильно! Это не значит — правильные пунктиры и так далее. Он, например, знает, что такое бинарная жига и каким образом нужно трактовать условность записи Баха в Жиге Партиты ми минор (BWV 830). Понимаешь, это единственный известный мне случай, когда эту жигу играют правильно пианисты. Добавлю, не все клавесинисты-то об этом знают!

— **Что такое бинарная жига?**

— Помнишь, как это выглядит? Из того пунктира, который там записан, делаются триоли. Этой условностью записи Бах отдал дань более архаичной форме жиги. Триольные ритмы в традициях XVII века записывались таким образом, что исполнитель видит в нотах четверть, поделённую на шестнадцатые, и считает её «содержимое» как триоль. Так, для любой жиги характерна триольная структура долей (то есть внутри единицы счета будет число нот, кратное трём, — триоль, секстоль). В бинарной же записи 12/8 будет выглядеть как 4/4, но играть будет именно как 12/8. И таким образом записывались в XVII веке почти все жиги. А дальше — арка, от которой я схожу с ума. Первая великая серия клавирирных сюит Баха, как известно, — «Французские». За ними — «Английские». Потом — Партиты. Так вот, в первой Французской сюите (ре минор, BWV 812) и в последней партите жиги — бинарные.

«У НАС УЖЕ ЕСТЬ ПРИЛИЧНЫЙ МАССИВ ЛИТЕРАТУРЫ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ...»

— **И об этом ты рассказываешь студентам? Где это можно услышать?**

— Это предмет «История клавишных инструментов», который длится полгода и достаётся школьникам в Гнесинской школе каждый год. Имеются в виду те старшие школьники, которые идут по училищной программе. Я рассказываю и о конструкции, и об истории клавишных инструментов, и о репертуаре. Полгода, конечно, мало (нужен год, а в идеале — все два). В последние три года обучения у пианистов есть специальность «дополнительный инструмент». Первый год — клавесин у всех, а потом они могут поменять инструмент (например, перейти на орган).

— **Так это для всех «обыкновенных пианистов»? Это же круто! А откуда берётся программа, — из твоей светлой головы?**

— Да, это для всех обыкновенных пианистов и — да, это круто! Этим отличается наша школа. Что касается программы, — она у меня в голове, правда не знаю,

насколько она светлая. Эти лекции начались примерно тогда же, когда возникла программа дополнительного инструмента, — лет пятнадцать назад. И сначала их вела не я, а потом так получилось, что я это подхватила. Ну и чисто методологически это неплохо, когда теория и практика — в одних руках.

— Программы — это твои наработки плюс переведённые отрывки трактатов?

— Есть и современная литература, — не в таком изобилии, как мне бы хотелось, но лучше, чем ничего. У нас же есть концертирующие дети, они пропускают, соответственно, им надо что-то читать. И, в общем, есть уже приличный массив литературы на русском языке.

— Например?

— Начнём с достаточно давней работы «Риторика и западноевропейская музыка XII — первой половины XVIII века» Ольги Захаровой (1983). Или переводная книга «Музыкальная риторика: ключ к пониманию произведений И. С. Баха» Хуберта Майстера (1995, русское издание в переводе Любови Шишхановой, 2019). А дальше — такие шедевры, как «Опыт руководства игры на поперечной флейте» Иоахима Кванца (неоднократно переведённый трактат). Или «Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга 1. 1753» Карла Филиппа Эммануэля Баха (перевод Евгении Юшкевич, 2005). Или «Орнаментика в музыке» Адольфа Бейшлага (первое издание — 1908; русский перевод Зигфрида Визеля под редакцией Николая Копчевского, 1978).

«ГЛАВНАЯ ПРОБЛЕМА — СТРУНЫ...»

— Старая марксистская теория базиса и надстройки парадоксально работает в твоей области. Один из ключевых вопросов — на чём играть и как ухаживать или обслуживать. В прошлые годы сложилась пусть несколько «кривая» (с точки зрения доставки, таможенных процедур), но более или менее выстроенная система. Можно было, например, заказать инструменты у мастеров из стран недалеко от России. Сейчас мы можем ориентироваться только на работающих в нашей стране?

— В общем, да, это самое надёжное. Хотя и сейчас привозятся клавишины. Работают клавишинные мастера, делают инструменты. Вот с так называемыми запчастями — неровно. Пластик-то для перьев привезти — не проблема. Это, грубо говоря, листы формата А4. С деревом, как ты понимаешь, проблем нет. А вот мотки струн (катушки) — уже сложнее. Главная проблема — сами струны. Запасы, которые были у мастеров, постепенно истощились. К счастью, недавно у нас

на одном заводе наладили их выпуск, и они достаточно удовлетворительного качества.

— Пандемия, а затем нынешняя политическая ситуация способствовали некоторому «схлопыванию» барочных оркестров. Но при этом есть и потребность публики, и новые «точки» — открывающиеся концертные залы, разнообразные пространства. Насколько дружелюбны к вам эти залы и пространства, как ты смотришь на ситуацию?

— Дело не только в том, чтобы заинтересовать залы. Хорошо бы ещё и стимулировать их к покупке инструментов. Вот тебе для примера ситуация с Культурным центром «Покровские ворота». Почему там стали проходить концерты, которые пользуются устойчивым спросом? Да потому, что удалось договориться с руководством о том, что мы, — несколько клавесинистов, купивших инструмент вскладчину, — поставим его там, но сможем беспрепятственно вывозить в другие места, где нам также нужно сыграть. Это кардинально отличается от ситуации учебных заведений, из которых инструмент вывезти, как минимум, очень проблематично, а обычно — просто невозможно! У нас есть график, есть профессионалы, которые могут всё сделать. И в итоге хорошо всем: и этому месту, где звучит то, что никогда раньше не звучало, — и всей московской концертной жизни. ■



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

«Пространство» и «цвет» фортепианной фактуры

Серенада С. Рахманинова в редакциях 1892 и 1940 годов



В заглавие очерка вынесены, казалось бы, не сообразные с музыкой характеристики пространства и цвета. Стихия музыки — это время, в котором реализуют себя самые различные пульсации и формы движения. Но, как изобразительные искусства способны выражать движение и даже время, так и музыка нередко говорит с нами «живописными» средствами звукописи. С того момента как два звука выстроились один над другим в элементарную

вертикальную структуру интервала в музыке появился «цвет», и началась эра гармонии как мощнейшего выразительного средства музыкального искусства. Композиторы романтического века сознательно опирались на гармонию, как музыкальную красочность и вместе с ней на звуковую перспективу, как средство создания звукового объёма. Демпферная педаль фортепиано — главный механизм, посредством которого соединяются светлое музыкальное «небо»

с тёмным звучанием «земли», привлекала ещё Моцарта. В его пьесах, фантазиях, сонатах мы уже находим игру ладов и гармоний. Это усиливает сопоставления разного рода оппозиций: динамических, гармонических, темповых. В контрастные сопоставления вступают образы тёмного и светлого, драматического и лирического. Эти отношения тесно связаны с семантикой ладов и гармоний. Но гармоническую атмосферу, дыхание музыкальных красок, их зыбкость и прихотливую

изменчивость находят музыканты-романтики и следом за ними импрессионисты.

С. Рахманинов стал наследником не только романтического девятнадцатого века. В его музыке живы традиции и барочной причудливой, иногда избыточной орнаментальности, и классицистской соразмерности, и импрессионистской живописности. В веке двадцатом он сумел языком предшественников выразить художественные и ментальные идеи, по сравнению с которыми идеалы и скепсис романтиков предыдущего столетия подчас кажутся театральной попой или клоунской буффонадой. «Натура» стремительного, трагического, небывалого по масштабам разрушений и катастроф времени давала ему свой беспощадный и вместе с тем удивительно нежный материал искусства. Роскошные по красоте пейзажи рахманиновской музыки граничат с сосущей тоской внутреннего одиночества — и в этом он художник-романтик. Оркестровый колорит практически каждого эпизода фортепианных произведений, сопоставления горизонталей и глубина звуковой перспективы отсылают к «ландшафтам» и дыханию симфонической музыки классицизма. И здесь Рахманинов проявляет себя уже как наследник великой симфонической традиции европейской музыки, заложенной в произведениях великих композиторов Вены¹.

Для музыки венского классицизма характерно оркестрово-симфоническое мышление. Почти

¹ Как исполнитель Рахманинов во многом наследует дух романтизма, и прежде всего — в стремлении «живого» общения со слушательской аудиторией. В век электрической звукозаписи и повсеместного развития радиовещания он считает необходимым регулярно встречаться «лицом к лицу» со своим слушателем. В одном из интервью он признаётся: «Качество исполнения настолько зависит от присутствия слушателей, что я не представляю себе, как можно играть, не имея перед собой публики. Если я буду играть на радио, то только в такой же обстановке, какая существует в Карнеги-холл...» [Новое о Рахманинове. Сборник статей. М.: Дека-ВС, 2006., с. 60].

всякую музыку композиторов-классиков, исполняемую на фортепиано, мы слышим в оркестровых красках и тембрах, причём тембрах чистых, не смешанных в колористические кластеры или цветовые «облака», слышим отдельные инструменты: струнные высокие и низкие, духовые деревянные и медные, литавры и т.д. Среди них мы различаем характеры звучания флейты и гобоя, скрипки и виолончели. Слышим звучания квартетов струнных инструментов или ансамблей деревянных духовых. Оппонируя венскому классицизму, композиторы-романтики отказываются от звуков симфонического оркестра как эталона звучания. Уже поздние фортепианные сонаты Л. Бетховена ничем не напоминают «оркестровое» звучание его фортепианных опусов раннего и среднего периодов творчества. Фортепиано романтиков — это фортепиано и ничто другое, эталон звука в нём самом. Самые грандиозные по масштабам и мощи звучания сонаты Ф. Листа, Ф. Шопена, И. Брамса говорят с нами красками самого фортепиано. Романтики почти не заимствуют для своей фортепианной музыки тембры и характеры звучания других инструментов. Поэтика фортепианных сочинений романтизма основана на выразительных возможностях, «речи» и «языке» универсального музыкального инструмента новоевропейской музыки — фортепиано.

Эстетика музыкального романтизма во многом противоположна классицизму, несёт в себе иные основания. Отсюда и огромная разница в средствах выразительности, в особенностях строения, драматургии, музыкального языка. Очевидно, что Рахманинов по своей ментальности художник XX столетия, наследует как традиции музыкального романтизма, так и многие особенности классицизма, и это слышно даже в его ранних сочинениях. Возможно

отсюда те ностальгические ноты, характеры прощания, элегические мотивы, образы былого счастья, звучащие в его музыке с самых первых опусов. Художник в последнем десятилетии XIX романтического века как будто расстаётся с ним, с его идеями, с его мечтами и сказками, с его таинственной дымкой прекрасной тайны, с его наивной борьбой за чистоту искусства. Прощается он и с античными идеалами классицизма, строгой соразмерностью небесного и земного, райских кущ и театральных ужасов классицистской преисподней. Он идёт навстречу веку двадцатому, к иным скоростям и масштабам, к опустошениям и катастрофам, к неминемому краху идеалов европейской культуры. Но в его «багаже» этос многовековой русской культуры, привитой на европейский «ствол» и дающий свежие силы творить новые смыслы в «одежде» прошлых эпох. Прощаясь с романтизмом и классицизмом, Рахманинов не расстаётся с их грамматикой, использует их языковые средства, в музыке композитора каждая из этих стилистических эпох по-своему проявляет себя.

Фортепианная музыка С. Рахманинова уже в ранних опусах отличается ярчайшим мелосом, мощью и пластикой ритма, богатейшей звуковой палитрой, сложностью отношений горизонтальных линий, полифонизацией всей фактуры². Это достигается оптимальными и лаконичными средствами и при этом всё явно «сделано» для пианиста, с точки зрения исполнителя органично и физически удобно. Вряд ли композитор думал об удобстве исполнения своей музыки, но по всему видно, ощущается на каждом шагу,

² Многие качества исполнительского искусства Рахманинова повлияли на характер его композиторского письма. В исполнении Рахманинова современники находили подчас противоположные качества. По словам одного из рецензентов его игра — это «идеальное сочетание тонкости, силы, созерцательности, огня» [Соколова О. И. Сергей Васильевич Рахманинов. — М.: Музыка, 1987, с. 138].

что эту музыку создавал гениальный пианист. Иногда используются приёмы, на первый взгляд усложняющие «путь», не оптимизирующие движения. Но за всем стоит стремление, как будто незаметно для исполнителя, средствами фиксации спрятать в самом нотном тексте авторские рекомендации и добиться художественного результата. Это касается распределения между руками, фразировки, штрихов, динамической нюансировки и много другого. Пианисту максимально облегчён путь к звуковому образу, к его своеобразной характерности.

Серенада соч. 3 № 5, одна из пьес раннего опуса в своей первой редакции 1892 года и особенно во втором изложении 1940 года — яркий пример ненавязчивой «работы» композитора с исполнителем. Второе изложение, очевидно, явилось результатом многократного исполнения автором этой пьесы на концертной эстраде и желанием закрепить многие свойства музыкального материала, проявляющиеся в живом звучании, в нотном тексте³. Другая важная причина обращения композитора к своему раннему опусу, как кажется, продиктована стремлением «подтянуть» материал юношеского произведения к явно изменившейся стилистической реальности третьего десятилетия XX века. Во второй редакции больше себя проявляет оркестральность мышления Рахманинова, общее звучание стало более характерным, композитор использует больше жёстких и острых штрихов. Пьеса стала как будто твёрже, ярче, приобрела стальной каркас упругих фраз, собранных длинными лигами. Вместе с тем мелкие подробности динамической нюансировки, скрупулёзная работа со штрихами выявили удивительную и многообразную красочную

палитру этой музыки⁴. Причём это красочность не сугубо фортепианная, каждый краткий фрагмент пьесы даёт нам аллюзию оркестрового звучания. Глядя на нотный текст 1892 года, больше обращаешь внимание на горизонтальные линии, нежели на соотношения голосов. Текст написан почти как оркестровая партитура, лиги выписаны как будто для струнных инструментов со сменой смычка, голоса выстроены строго горизонтально, везде ясно видно разделение на планы звуковой перспективы. Но пьеса не звучит в красках симфонического оркестра, необходимо специальное усилие воображения, для того чтобы «раскрасить» эту музыку, всё соединить в многоцветную ткань. Для того чтобы красочность фактуры приобрела симфонический характер понадобились многочисленные подробности исполнительских указаний второй редакции. Эти указания связаны главным образом с перегруппировкой мотивов между руками, подробностями динамической нюансировки, особенностями тонкой штриховой работы, расстановкой длинных фразировочных и коротких мотивных лиг. Распределение мелодических линий и аккомпанирующих голосов между руками достигает своей цели — характерности тембра и упругости ритма. Динамика в купе со штрихами задаёт контрастные характеры в окраске звука, различные способы атаки имитируют переключку оркестровых групп. Лиги не просто показывают границы мотивов и фраз, но через свою графическую пластику придают мелодической горизонтали хореографическую упругость, силу, выразительность жеста,

⁴ Ю. В. Келдыш замечает сходство Серенады с «Пляской женщин» из «Алеко» и романсом П. И. Чайковского «Песнь цыганки». При этом, по его мнению, «применяемые Рахманиновым средства музыкальной звукописи более тонки и изысканны, порой они приобретают почти импрессионистический характер» [Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. — М: Музыка, 1973, с. 111].

выстраивают своеобразный звуковой миманс.

Вступление *Sostenuto* — «царство» секундакорда. Наиболее устойчивая гармония доминантовой группы длит своё томление неразрешенности, напряжённого вопрошания тридцать (!) тактов вступления и затем на чередовании с субдоминантой поддерживает первое проведение главной темы. Основная тональность си-бемоль минор только предчувствуется, не показывая себя до конца второго предложения. С первых тактов обнаруживает себя специфическая рахманиновская оркестральность фактуры и наполненная внутренней силой и упругостью ритмика. В отличие от первой редакции контрастность достигается не громкостной динамикой, а различием туше: тема исполняется *mezzo forte legato cantabile* «тёплым» звуком, а её ритмическое оформление, выстроенное во вступлении последовательно вслед за темой, «холодным» и острым штрихом. (**Пример № 1**)

«Твёрдые» пальцы фокусируют светлое звучание, подобное звучанию деревянных духовых инструментов симфонического оркестра. Фразировочная лига, «обнимающая» мелодию, показывает пианисту не только границы фраз, характер и пластику темы, но и требует протяжённости, как задержанных тонов, так и шестнадцатых длительностей, каждая из которых не просто произносится, но пропеваается с особым усилием интонирования. Каждый протяжённый тон исполняется с воображаемым *crescendo*. «Хор» деревянных духовых, напротив, артикулируется жёстко и угасает в холодной атмосфере *piano e diminuendo*. В отличие от первой редакции изложение «хора» с точкой *staccato* над пунктирной нотой (в первом изложении все ноты сопровождают чёрточками *tenuto*) даёт как холодность звучания, так и ритмическую терпкость, подобно

³ Кроме того, пьеса дважды была записана автором в 1922 и 1936 годах [Мэтью-Уоркер Роберт. Рахманинов. — Челябинск, «Урал LTD», пер. с англ. С. М. Каюмова, 1998, с. 172].

танцору фламенко тема будто встаёт «на пальцы», обещая страстность последующего высказывания. *Sostenuto* второй редакции выдержано в каждой лиге и каждом штрихе, в смягчённом динамическом контрасте *mezzo forte* — *piano*, в угасании вилок *diminuendo*. При этом темповая⁵ ремарка *sostenuto* сдерживает напряжённейшие лиги готовых с силой выпрямиться фраз, «пружины» *tenuto* и *staccato* пунктирных мотивов, готовят музыканта к магии танцевального *ostinato*.

Tempo di Valse даёт лишь темп вальса, но не его характер. В музыке, закованной в ритмическое *ostinato* и гармонию секундаккорда, нет свободы и полетности, характерных для вальса. (Пример № 2)

Четыре такта, предваряющие тему, в первой редакции звучат размягченно, исполнителю требуется специальное артикуляционное усилие, чтобы создать звуковой образ гитарного вступления. Вторая редакция решает эту проблему введением коротких форшлаггов и *staccato* восьмых (штрих щипковый, почти гитарный). В результате звучание уподобляется ансамблю гитарных аккордов и кастаньет. Характерность эпизода подчёркивается утяжелением слабой третьей доли такта. Естественное синкопирование достигается перебросом левой руки через правую, при этом возникает напряжение между третьей и первой долей следующего такта. Автором намеренно создан неудобный скачок между терцией третьей доли и басом в целях создания напряжённой ритмической арки между ними. Такой внутренне активный сильный затакт и даёт характер *sostenuto*, характер сдерживания страстного жеста, экспрессивно-го высказывания. Очень важно для характера всей пьесы напряжение

затакта, как в мелодии, так и в сопровождении. Каждый раз для этого используется приём неудобного скачка между аккордом третьей доли и басом первой в аккомпанементе. Тема вступает, как это часто бывает у Рахманинова с кульминации и подобно морской волне тяжело откатывается как бы по инерции. Мы ощущаем, что рахманиновская мелодия имеет вес, она массивна, чувственно материальна⁶. Лиги второй редакции организованы по вокальному дыханию в отличие от скрипичных мотивных лиг первого изложения. В результате исполняется мелодия широкого дыхания, группы шестнадцатых соединяются длинными нотами (четвертями с точкой) звучащими как бы на *crescendo* (тт. 31–61). Во второй редакции переход к тональности ре-бемоль мажор осложнён хроматикой двух параллельно движущихся голосов сопровождения. Тема будто соскальзывает в параллельный основной тональности мажор, при этом прихотливо меняется общая окраска фактуры, тт. 47–49. (Пример № 3)

До т. 62 мы слышим тёплый сольный голос подобный звучанию кларнета в сопровождении *pizzicato* струнных. Строгая ритмическая организация сопровождения и напряжённая пластика мелодии создают почти хореографическую картину — соло танцора фламенко под ударный аккомпанемент ритмических аплодисментов кордебалета.

Следующий эпизод — диалог «оркестрового» *tutti* (тт. 62–73, тт. 79–81, тт. 87–89, тт. 94–109) и солирующего «голоса» (тт. 74–78, тт. 82–86, тт. 90–93). Две противоборствующие силы интонационно разнонаправлены: *solo* с усилием движется вверх, опираясь на сильные доли тактов

(тт. 74 и далее), *tutti* синкопирует, как бы нащупывая опору сильных долей. Здесь Рахманинов укорачивает штрихи: вместо мотивной лиги первой редакции ставит штриховую лигу, подчёркивая *tenuto* синкопы, обнажает *staccato* первой и второй восьмых такта, тем самым усиливая характер *scherzando* эпизода. (Пример № 4)

Особый колорит *tutti* придают динамические ремарки *piano* и *pianissimo*. Пятизвучные и шестизвучные аккорды исполняются лёгкими штрихами с преобладанием в характере звучания *pizzicato* струнных, здесь же пробегающие реплики деревянных духовых, продлённое звучание засурдиненной меди. В репликах *solo* во второй редакции изменены аккорды сопровождения мелодии: вместо арпеджированных аккордов — *pizzicato* распределённых между руками звуков аккомпанемента⁷. Ответы *tutti* всякий раз варьируются, в *pizzicato* струнных влетают хроматические гаммы деревянных духовых (*staccato* фаготов и флейт, *legato* гобоев и кларнетов). Автор фиксирует элементы агогики — *poco ritenuto, a tempo, meno mosso e cantabile* в сопряжении с динамическими обозначениями и нюансами — вилки *crescendo* и *diminuendo, p, mf* и т.д. Так репликам диалога придаётся каждый раз новый оттенок характера, реакция друг на друга участников «разговора» раз от разу меняется, отношения «персонажей» складываются в мини-мизансцену. Томлению реплик *solo* отвечают «колкости» и «сарказмы» *tutti*. Это выражается в первом случае (*solo*) в особой динамике — мелодия сразу начинается с кульминации и, поднимаясь вверх, гаснет. Во втором (*tutti*) — в остроте и жёсткости произнесения звука,

⁵ Ремарка *sostenuto* относится как к темпу, так и к характеру музыки. Сдержанность здесь особая, тающая под собой высокое напряжение внутренней энергии, готовой в каждое мгновение прорваться, излиться вовне.

⁶ Как пишет Б. В. Асафьев «...преимущественное обаяние мелоса Рахманинова таится в его сосредоточенном „развороте“, в скрытой силе, сдерживаемой на каждом глубоко уходящем тоне» [Воспоминания о Рахманинове / Сост., ред., пред., ком. и указ. З. Апетян. Т. 2. Изд. 5-е, доп. — М.: Музыка, 1988, 387].

⁷ В результате такого распределения правой руке ставится задача исполнить и мелодию, и звуки аккомпанемента одновременно, причём разными штрихами: мелодию — *legato*, аккомпанемент — *staccato*. Эта проблема решается выбором аппликатуры: мелодия исполняется сильными пальцами (1, 2, 3), аккомпанирующие звуки — слабыми (4, 5).

в определённости штриха, в точном темпоритме.

Репризу предваряет восьмитакт, в первой редакции он выполняет функцию гармонической модуляции, во втором изложении в нём совершается образный переход к новому состоянию (тт. 102–109). Это сделано средствами «оркестровки» фортепианной фактуры: усложнением и обогащением звуковой перспективы, штриховым разделением ткани, подробно выписанной динамикой, введением «флейтовой» реплики в кульминационный момент образной модуляции (тт. 105, 106). (Пример № 5)

К последнему проведению темы «настроена» изысканная хроматическая мелодия, звучащая на дальнем плане *piano*. Вернее, автор заменяет простое репризное проведение темы варьированным. От этого сразу всё меняется: участники «конфликтного» диалога середины будто вступают в согласие, и музыкальная картина живописует любовный дуэт глубокого, грудного тембра голоса в теноровой тесситуре (*mf*) и нежного лепета шестнадцатых (*p*), обтекающих его своими фиоритурами⁸. Касание баса на третьей слабой доле такта, звучащие как будто на *crescendo* протяжённые тоны мелодии среднего голоса, почти непрерывным потоком льющиеся шестнадцатые на фоне гармонической атмосферы чередующихся аккордов доминантовой и субдоминантовой групп рисуют многоцветную картину с невероятной пространственной глубиной, звуковой пейзаж, будто бы напоенный ароматами южной ночи. Музыка передаёт текучее движение, пространство в развёрнутой

перспективе, непрестанно меняющиеся краски. (Пример № 6)

И во всём этом чувствуется хореографическая пластика; танцевальное движение приобретает определённость во втором предложении, найдя твёрдую опору на басу сильной доли такта. Здесь «кордебалет» сопровождающих голосов как будто поворачивается к солирующей мелодии, ритмическими ударами *pizzicato* поддерживая удаляющиеся звуки мелодии. *Diminuendo* всех голосов сопровождает угасание звукового пейзажа, протяжённые тоны «засурдиненной меди» среднего голоса на мгновения сменяются матовыми бликами флейтовых взлётов. (Пример № 7)

Краткая *coda* внезапно пробуждает «оркестровое» *tutti*, аккорды *pizzicato* подхватывают пассажи *staccato* «деревянных духовых», синкопы последних шести тактов пьесы компенсируют ускорение, заданное ремаркой *piu vivo ed accelerando*. «Торможение» синкопами усиливается штрихами *tenuto*, понижающейся хроматической гаммой в средних голосах, общим *crescendo* всей фактуры. В завершение всей пьесы звуковой диапазон максимально расширяется, охватывая все регистры фортепиано. Звуковой образ серенады, поющей и танцующей, томящейся неразрешённой страстью и растворяющейся в ароматах ночи, в конце концов, получает обрамление. Она будто заключается в золотое сияние «оркестровой» меди, получает своё завершение. (Пример № 8)

Сравнивая две редакции пьесы, мы видим, как звуковая музыкальная идея по-разному воплощается в авторском тексте. Композитор XIX века как будто не задумывается об исполнителе, при этом нельзя сказать, что запись 1892 года недостаточно точна, она по-своему выверена. В нотном тексте первой редакции есть всё необходимое для пианиста: штрихи,

обозначения динамики, разного рода лиги и словесные обозначения характера и темпа. Но во всём этом чувствуется некий характер эскизности, текст даёт свободу воображения для интерпретатора, ведь на дворе ещё век романтического пианизма, век артиста-интерпретатора. Обилие обозначений *p*, *pp*, *ppp* и даже *pppp* отсылают воображение исполнителя к романтическим тайнам, сфинксам и загадкам. При этом контрасты пьесы носят несколько театральный, и может даже буффонный характер. И как уже было сказано выше, Серенада 1892 года звучит сугубо в фортепианных красках, её звуковая идея обходится скромным обаянием фортепианной палитры. Напротив, вторая редакция 1940 года является собой «симфоническую» картину, это сказывается как в поразительном разнообразии звукового колорита, так и в особой симфонической масштабности. Пьеса насыщена контрастностью, причём контрастные сопоставления проявляют себя не столько в динамике, сколько в особенностях разноплановой фактуры, не столько в противопоставлениях мелодической горизонтали и её сопровождения, сколько в почти конфликтном сопряжении артикуляционных приёмов. И особенно заметно отличие от первой редакции в динамичном развёртывании интонационного «сюжета» и глубине звуковой перспективы. Всё это достигается достаточно лаконичными средствами, при этом оказывается, что вторая редакция пьесы императивна для исполнителя, её авторские обозначения, казалось бы, совсем не оставляют места для проявления исполнительской свободы. Малейшее агогическое движение предрешено, буквально описано в авторском тексте; обозначения артикуляции и пластики интонирования, почти в каждом такте проставленные знаки динамики управляют

⁸ В. Н. Брянцева называет стиль Серенады оперно-камерным. Так она, в частности, пишет: «Обстановка ночной серенады обрисовывается живописными штрихами: осторожные, но настойчивые призывы перемежаются со звуками крадущихся шагов, с неясными шорохами. Самую же любовную песню поёт сладостный „теноровый“ голос, а в репризе слышится дуэт „тенора“ и „сопрана“ [Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. — М.: Советский композитор, 1976, с. 132].

исполнительским вниманием. Тем не менее, пианист получает особое удовлетворение от работы с таким текстом, он будто движется по хорошо размеченной дороге, при этом свободно и естественно ощущает себя⁹. Каждая ремарка будит воображение, ведь в самом тексте нет ни ароматов южной ночи, нет и томления неразрешённой страсти, нет и оркестровых красок. Всё это рождается под руками исполнителя, его органическим и физическим усилением, его пониманием и силой воображения, его музыкантским и эстетическим чутьём. ■

⁹ По мысли С. Рахманинова, «абсолютная музыка может навести на мысль или вызвать у слушателя настроение, но её первичная функция — доставлять интеллектуальное удовольствие красотой и разнообразием своей формы» [Как исполнять Рахманинова. — М.: Классика-XXI, 2003, с. 7].



Дмитрий ДЯТЛОВ

Пианист, музыковед, доктор искусствоведения, профессор Самарского государственного института культуры. Автор двух монографий, более 50 научных публикаций и более 60 музыкально-критических статей; организатор ряда творческих проектов.

Пример № 1

Sostenuto

Пример № 2

Tempo di Valse

Пример № 3

Пример № 4

p scherzando

Пример № 5

Пример № 6

Пример № 7

rit.

Пример № 8

Аделаида АЛЕКСАНДРОВА: «В педагогике мы вырастаем как личности»

Едва ли кто-либо в профессиональной среде способен поставить под сомнение тезис об абсолютной уникальности отечественной системы детского музыкального образования. Тем не менее, в последние годы дискуссии о её будущем не затихают: опасения педагогического сообщества вызывают многочисленные «реформы» и «поиски новых смыслов», словно бы испытывающие старые добрые ДМШ и ДШИ на прочность.

Об актуальных проблемах фортепианного образования в музыкальных школах мы поговорили с пианисткой, заслуженным работником культуры России, преподавателем московской ДМШ имени К. Н. Игумнова Аделаидой Александровной Александровой.



— Хотелось бы начать беседу вопросом о вашем собственном пути к детской фортепианной педагогике. Вы учились в Киевской консерватории, но в консерваториях студентов по традиции ориентируют преимущественно на исполнительскую деятельность. С чем был связан выбор именно педагогической стези?

— Я родилась и училась на Украине, закончила Днепропетровское музыкальное училище и получила направление в Киевскую консерваторию.

По семейным обстоятельствам мне пришлось держать экзамены на заочное отделение. После успешного зачисления в студенты я послушно отправилась на работу в музыкальную школу маленького городка Шпола в Черкасской области, куда получила распределение по окончании училища: тогда, в 1963 году, с этим было строго. В моём классе оказалось 24 ученика первого и второго классов, но мне было 18 лет, я была отчаянная, никого и ничего не боялась. Так я получила боевое



С супругом, пианистом Михаилом Александровым

педагогическое крещение... В Шполе я проработала два года и одновременно училась в консерватории.

В 1965 году в школу с проверкой приехала комиссия Министерства культуры Украины во главе с профессором Киевской консерватории, скрипачкой Ольгой Михайловной Пархоменко. После посещения моих уроков комиссия приняла решение перенаправить меня в только что открывшееся музыкальное училище в г. Умань Черкасской области на отделение специального фортепиано, несмотря на то, что мой профессор Всеволод Михайлович Воробьёв в то же время настаивал на моём переводе на дневное отделение.

Год была в разъездах между Уманью и Киевом, в этот же период познакомилась со своим будущим мужем — Михаилом Михайловичем Александровым, который учился в Саратовской консерватории и с которым мы вскоре поженились. Затем год проучилась на очном отделении, но в связи с переездом в 1968 году к мужу в Саратов вынуждена была снова вернуться на заочное отделение консерватории, чем, конечно, очень огорчила своего профессора... По окончании консерваторий (моей — в Киеве, а мужа — в Саратове) отправились в Элистинское музыкальное училище, проработали четыре года в Калмыкии. Поле деятельности было обширным: масса учеников, невероятный репертуар... Мы были молодые, дерзкие, хотели выступать и преподавать. Наши студенты играли концерты Шопена, Рахманинова, выпускники поступали в ведущие консерватории страны, включая Москву и Ленинград. В течение полутора лет я возглавляла отделение специального фортепиано училища.

В 1973 году мы оказались в Ростове-на-Дону по приглашению Георгия Ивановича Безродного, директора Ростовского училища искусств. В Ростове я проработала 15 лет. У меня был большой класс, хорошие выпускники, многие из которых успешно получили высшее образование.

Очередной переезд — теперь уже в Москву — состоялся в 1988 году и был связан с тем, что наша дочь, блестяще закончив училище, сказала, что в Ростове учиться не будет: «Или в Москве, или — нигде». В итоге она поступила в Гнесинский институт. Я же, оставив достаточно прочное профессиональное положение в Ростове, в Москве начала опять практически с нуля. Первым местом работы в столице была Очаковская музыкальная школа, затем была принята в школу имени Игумнова. В ней я работаю по сей день, уже более тридцати лет, одновременно в течение ряда лет руководила фортепианной секцией музыкальных школ Центрального административного округа Москвы.

Должна вам сказать, что никогда не мыслила себя концертующим исполнителем, а жажда учить, наоборот,



Умань, 1960-е годы. Юный педагог с ученицами

была с детства. Первой ученицей была моя сестра-скрипачка, которой нужно было сдавать общее фортепиано. Педагогика — это моя жизнь. Именно в этой сфере мы вырастаем как личности.

— Оглядываясь на собственный педагогический путь, в чём вы видите главное отличие учеников 50 лет назад и сейчас? Согласны ли вы с утверждением, что среднестатистическому современному ребёнку сложнее понимать и осваивать музыкальный язык, что он менее естественен в приспособлении к инструменту, чем его сверстники несколько десятилетий назад?

— По моему опыту, дети физиологически и физически не меняются, если говорить о приспособляемости к инструменту. Они такие же, какими были и 50, и 100 лет назад. Изменилась прежде всего сама жизнь. Возможности познания мира музыки очень расширились благодаря интернету: ныне в самых отдалённых уголках можно в любой момент послушать великих исполнителей. Информативной разницы сейчас между Москвой и «не-Москвой» практически не существует...

Наверное, раньше дети были более открытыми. На них сегодня негативно влияет море ненужной в таком возрасте информации: бесконечные разговоры о бизнесе и материальном успехе, финансовой стороне жизни в целом. Прежде дети об этом не знали: они постигали мир через книги, а в музыкальной школе — через игру на инструменте или пение. Сейчас этого нет: они приходят в семь-восемь лет, вооружённые такими понятиями, которые надо либо сразу же опровергать, либо объяснять, что их установки о добре и зле — неверны; им нужно показать, к чему стремиться, а от чего, наоборот, отказаться. Именно воспитательная сущность педагогики выросла неизмеримо.

— Как вы относитесь к самой идее детских конкурсов — в ней больше плюсов или минусов?

— Конкурсы нужны тем детям, у которых есть профессиональные перспективы: им необходимо находиться в соревновательной среде, слышать, как играют их талантливые сверстники. Но конкурсов не должно быть много: то, сколько их проводится сейчас, — однозначное зло. Соревнования же в online-формате — ещё большее: это, как правило, чисто коммерческие предприятия. Ещё одна известная несуразица: многие конкурсы позиционируют себя как международные, не имея для этого никаких оснований. К сожалению, в них вынуждены участвовать педагоги для получения грамот и дипломов, важных при проведении аттестации.

Детям, которые с очевидностью в будущем не продолжат своё музыкальное образование, целесообразнее выступать на академических концертах, вечерах для родителей, в музыкальных салонах. Очень важно почувствовать отклик публики, дыхание зала, преодолеть волнение. Часто публичные выступления могут быть стимулом для детей. К сожалению, во многих наших музыкальных школах забыта практика академических зачётов, и преподаватели отправляют учеников на конкурсы ради простой возможности выступить на сцене. Ещё раз подчеркну: конкурсные соревнования целесообразны только для будущих профессиональных музыкантов.

— В среде преподавателей детских музыкальных школ принято очень бояться различного рода «реформ». Тем не менее, какие-то изменения бывают остро необходимы. Что, на ваш взгляд, необходимо изменить в системе современной ДМШ, а что нужно оберегать и сохранять вопреки всему?

— Как тут не вспомнить знаменитое изречение Конфуция: «Не дай Бог жить в эпоху перемен!»...

В последние годы программные установки менялись неоднократно. Был период, когда каждая школа должна

была самостоятельно разрабатывать программы по специальному фортепиано, был опыт с добавлением восьмого класса, а сейчас уже есть и девятый. Несколько лет назад программы разделили на предпрофессиональные и общеразвивающие, но последняя тенденция — сделать обязательной именно предпрофессиональную программу, а её требования к репертуару отличаются особой сложностью. Такие программы не в состоянии освоить большинство учащихся, а может лишь небольшая часть наиболее способных детей...

Если обратиться к математическим расчётам, то при наличии в Москве около 150 ДМШ и ДШИ, каждая из которых ежегодно выпускает в среднем по 10 пианистов, мы получаем 1500 потенциальных абитуриентов для средних специальных учебных заведений. Есть ли в этом государственная необходимость? Необходимо учитывать при этом, что в Москве только пять музыкальных училищ и две школы для особо одарённых детей с общим лимитом приёма на учёбу не более 100 мест на всех... Таким образом, получается, что предпрофессиональная программа доступна не более, чем 10–15 процентам наиболее способных учащихся.

По моим наблюдениям, современные дети часто кажутся уставшими от огромного объёма информации: повышенные требования в общеобразовательной школе, дополнительные занятия спортом, языками, подготовка к экзаменам... Одарённые дети в этих условиях вынуждены искать баланс между общеобразовательной и музыкальной школами, многие переходят на экстернат в общеобразовательной.

Я абсолютно уверена, что основная задача современной музыкальной школы — приобщить к музыке как можно больше детей, дать им общее музыкальное развитие, воспитать духовность и культуру в широком понимании этих слов. Нейгауз считал, что музыкальная школа подобна полю, на котором могут произрастать таланты, но на поле растут не только яркие цветы, место должно сохраняться для всех. Вспоминается и мысль Шостаковича, что наряду с гениальными композиторами и исполнителями существуют гениальные слушатели — их и надо воспитывать на соответствующих программах, доступных широкому кругу учеников. Именно поэтому я убеждена, что общеразвивающая программа в музыкальных школах обязательно должна быть, её цель — навык понимания музыкальной речи, навык слушания музыки, радость от музицирования, пения в хоре, непосредственного творчества и жизни в искусстве. Предпрофессиональная же программа нужна тем, кто обладает полным комплексом музыкальных способностей и, соответственно, имеет перспективы в профессии музыканта.

Я с большой теплотой вспоминаю опыт советского времени, когда были пятилетние и семилетние программы. Тогда на начальном этапе обучения работали по великолепной «Школе игры на фортепиано» Николаева, где материал подобран последовательно и исключительно грамотно с методической точки зрения, с учётом психологии развития ребёнка. Конечно, за последние 20–30 лет появилось множество новых методических сборников разных авторов.

Выпускнику музыкальной школы тогда было в среднем лет 14, и он мог сразу поступать в музыкальное училище. Сейчас учатся восемь или даже девять лет, и наши выпускники — это шестнадцатилетние юноши и девушки, есть и те, кому семнадцать! Поступать в музыкальное училище в таком возрасте может быть уже поздно, так как дальше — 4 года училища и 5–6 лет ВУЗа.

— В таком случае, в каком же возрасте нужно начинать учить музыке?

— Лучше начинать раньше. Дети способны к обучению уже с пяти лет, это доказано научными исследованиями. В Китае дети начинают с трёх-четырёх лет, и уже в пять, шесть, семь лет они играют так, что думаешь: неужели они все с исключительным талантом родились? Если ребёнок проявляет способности, то это совершенно правильный подход. Пятилетним всё интересно, они быстро схватывают, «цепляют с рук», у более старших такого живого и непосредственного интереса может уже не быть. Также очень важный момент — пианистический аппарат особенно гибкий в раннем возрасте.

— Сегодня многие родители считают, что профессия музыканта — это плохой выбор для их детей. Нужно ли уговаривать их? Может возникнуть ситуация, что человек разочаруется в профессии музыканта.

— Я никого не уговариваю, но если вижу профессиональную перспективу ученика, то буду делать всё от меня зависящее, чтобы он стал музыкантом, в том числе, конечно, буду взаимодействовать с родителями. Если же в конечном итоге мой ученик не захочет избирать эту стезю, — то поблагодарю его за понимание. Значит, ему лучше быть образованным любителем, уступив место в профессии подлинным фанатам.

— Какие качества вы цените в учениках? Что в целом вы вкладываете год от года в понятие «хорошая фортепианная школа»?

— Для меня важно, чтобы ученики были целеустремлёнными, увлекались музыкой, восторгались ей. Конечно же, необходим волевой характер, но одновременно с этим — искренность и чистота души. Трудлюбие



С учениками Матвеем Орловым (лауреат Гранта Мэра Москвы-2022) и Даниилом Бузиным

и усидчивость, по моему опыту, приходят со временем, уже в процессе нашей совместной работы, но при наличии качеств, перечисленных выше.

Хорошую же школу, как мне кажется, можно определить как сумму необходимых навыков в игре на фортепиано, которые являются базой для творческого развития пианиста. Есть и ещё один ключевой навык — умение слышать себя, «вслушиваться» в исполняемое.

— В последние десятилетия бурный рост испытывает китайское музыкальное образование, и у вас есть обширные творческие контакты в этой стране. Как вы оцениваете перспективы Китая на фортепианном фронте? Правы ли те, кто в шутку или всерьёз опасается «китайской угрозы»?

— Действительно, в последние годы мы слышим много китайских детей, демонстрирующих выдающиеся успехи. Я на протяжении многих лет бываю там с мастер-классами, неоднократно работала в жюри фортепианных конкурсов на Тайване. Мне кажется, что высокие результаты Китая в пианистической сфере связаны сразу с несколькими факторами. Во-первых, абсолютным слухом там обладает около 90 процентов населения: это связано со спецификой китайского языка, где для понимания речи необходимо слышать тонкие различия в тонах и направлении интонации. Во-вторых, китайские дети очень послушны в силу традиций воспитания. Они

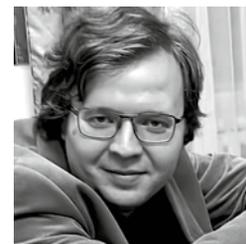
часто обладают природной моторикой, быстро приспосабливаются к инструменту, энергичны и трудоспособны. От работы с китайскими учениками я получала и получаю огромное удовольствие: им ничего не приходится повторять по два раза, учитель в их культуре — царь и Бог.

Долгое время Китай был закрытым государством, но сейчас он открыт миру и жадно потребляет культурные ценности со всего света. Приезжая туда, каждый раз испытываешь удивление от темпов их развития. Особенно впечатляет материальное обеспечение школ, училищ, консерваторий: в классах стоят новые рояли лучших мировых марок, необходимое электронное оборудование; прекрасные концертные залы... Сегодня практически на каждом международном конкурсе пианистов среди лауреатов есть талантливые китайские музыканты.

В заключение, возвращаясь к главной теме нашей беседы об актуальных проблемах фортепианного образования, хочу сказать, что Россия обладает огромным потенциалом и возможностями для его дальнейшего развития: в каждой школе России работают великолепные педагоги, музыканты с большой буквы. Сейчас особенно важно всячески поддерживать их, сохраняя традиции отечественного музыкального образования. ■



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница Нижегородской консерватории



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

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

представляют серию мастер-классов

ПЕДАГОГИ

МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО



ТАТЬЯНА
ЗЕЛИКМАН



КСЕНИЯ
КНОРРЕ



ПАВЕЛ
НЕРСЕСЬЯН



СЕРГЕЙ
ОСИПЕНКО



АНДРЕЙ
ПИСАРЕВ



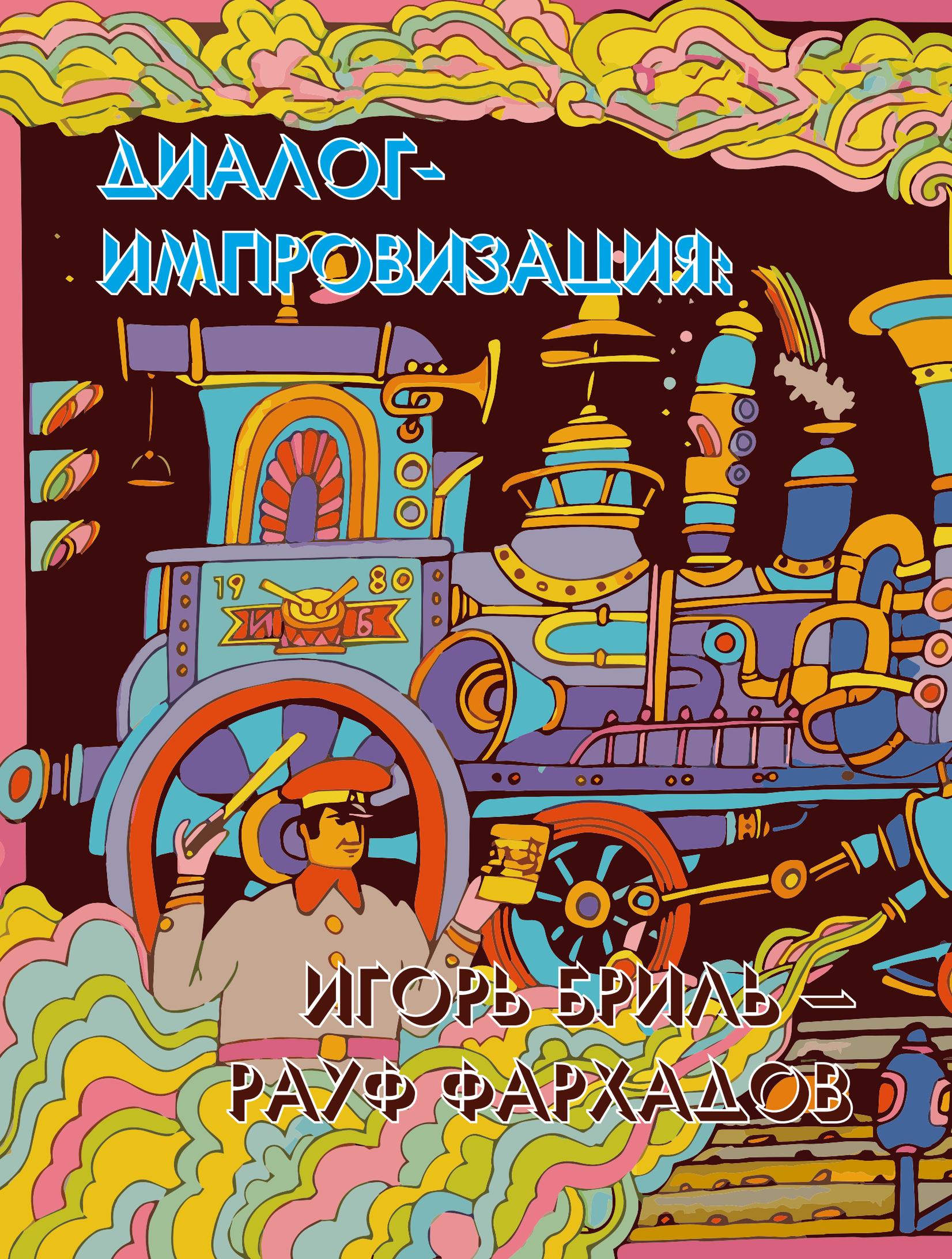
АЛЕКСАНДР
САНДЛЕР



НАТАЛИЯ
ТРУЛЛЬ

ПОДРОБНОСТИ НА САЙТАХ:

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



ДИАЛОГ- ИМПРОВИЗАЦИЯ

ИГОРЬ БРИЛЬ —
РАУФ ФАРХАДОВ



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

Об этом музыканте, пианисте, импровизаторе я знал и слышал с середины 1970-х, с начала собственного увлечения джазом. И позже следил, проигрывал диски, по возможности попадал на концерты, понимая, что величина немалая, оригинальная, ищущая и открывающая. Однако впечатлениями делился, по большей части, с мастерами-джазменами, любителями и меломанами джазового искусства. Тогда как в своём академическом сообществе дискутировал, в основном, о коллизиях и перипетиях всяких там авангардизмов, постмодернизмов, концептуализмов, деконструктивизмов, прочих -измах и пост-, связанных с путями-дорогами академической музыки. Тем необычной было услышать об Игоре Бриле от человека, весьма далёкого от джаза, мало того, прочно погружённого в собственное творчество и проблемы академической традиции. Было это в самом конце века минувшего, когда мой старший коллега и друг, композитор Александр Вустин после очередного собрания АСМ-2 вместо того, чтобы поделиться мыслями о прозвучавшей на собрании музыке, сказал: «Знаешь, я вчера был на юбилее своего доброго товарища Владимира Хачатурова¹, и там в тесном кругу для нас помузицировал Игорь Бриль. Играл так, словно сам для себя, как играют в тишине или в темноте. И я до сих пор не могу отойти от этого музыкального послевкусия». На моё уточнение «послевкусия джазового?» ответил: «Нет, именно музыкального. Потому что, помимо джаза, в игре Бриля было много других музыкальных контекстов и наполнений». Признаюсь, именно с этого момента творчество Игоря Михайловича приобрело для меня интерес не только джазовый, но и широко-музыкальный. А чуть позднее узнал, что в джаз Бриль пришёл, получив фундаментальное академическое образование. С этого, пожалуй, и начнём.

¹ Хачатуров В. Х. (1939–2003) — вокалист, педагог, музыковед. Стоял у истоков и возглавлял вокальный факультет эстрадно-джазового искусства Государственного музыкального училища имени Гнесиных. Автор либретто оперы Вустина «Влюблённый дьявол».



© Леонид Лазарев

Игорь Бриль, 1972

— Игорь Михайлович, в училище Вы занимались у А.Г.Руббаха, который, в свою очередь, обучался у Ф.М.Блуменфельда. В институте у Т.Д.Гутмана, окончившего класс Г.Г.Нейгауза. Так что корни Вашего классического пианизма понятны и более чем впечатляющи. А как быть с пианистическими корнями джазовыми? Вы где-то говорили, что на Вас сильно повлиял Дюк Эллингтон. Однако, слушая Вас, у меня возникают иные ассоциации. Например, Билл Эванс с его лирикой, поэтикой и интеллектуализмом. Дейв Брубека с его полиритмией и ритмодвижениями. Телониус Монк с его внезапностями и, казалось бы, нелогичностями.

И, как ни странно, Маккой Тайнер со своей не привязанностью ни к одному стилю. Насколько я прав?

— Вы очень верно выстроили всех тех, кто мне был близок из пианистов. И с кем я был близок в музыкальном смысле. От Эванса, наверное, некое ощущение, настроение, образность. Многих я видел живьем. И Монка, и Брубека, и Эллингтона. И для меня эти общения немало значили. Причём я видел нечто, что их связывало не только с джазом. И они были интересны не в плане того, чтобы подражать или копировать, но некоей своей внутренней глубиной и музыкальностью. Хотелось понять их изнутри... Знаете, это случалось и раньше, ещё у Гутмана и Руббаха.

Я вдруг осознал, что мне не просто важно сыграть, например, Шопена, мне необходимо знать — кто это, Шопен? И если это для меня станет ясно, тогда любой опус польского гения раскроет и некую свою тайну. Помню, как в классе Гутмана разучивал соль-минорную «Английскую сюиту» Баха. И в Сарабанде увидел не только музыкальную сторону текста, но само ощущение того времени: кружевные воротники, чопорность, строгость, церемониальность. А кружевные воротники ведь стесняли и в эмоциональном плане! И именно в связи с этим пересмотрел всю трактовку Сарабанды. То же самое и в джазе. До приезда в СССР в начале 1970-х джаз-оркестра Эллингтона я смотрел фильм о нём. И после просмотра понял: он невероятен тем, что мыслит иными музыкальными категориями. Отсюда и его стремление уйти от танцевальных форм и любых моментов развлекательности. И что интересно: в своём биг-бэнде Эллингтон не так много солирует, однако его дух, смыслы его музыки присутствуют буквально в каждой такте и в каждой импровизации. Он мог взять всего два-три аккорда, но этого хватало, чтобы дать направление движению и развитию. К слову, после концерта Эллингтона у посла состоялся неформальный приём, на котором были и мы, молодые советские джазмены. Для развлечения стали играть разные вещи, в том числе, и тему Эллингтона. А там была длинная такая скамья. И я слышу, как кто-то ко мне по ней приближается... Эллингтон!!! Нет, играть не бросил. Но представьте моё состояние! Подобное и с Монком. Мы с ним встретились в 1975-м, когда в Белграде проходил «салон Ньюпорта». Американские компании устраивали этот фестиваль, по большей части, для самих же американцев, коих и было большинство. К ним добавился ансамбль из Норвегии, биг-бэнд югославского радио и мой секстет. На всех нас повесили бейджики. И мы в свободное от выступлений время гуляли за кулисами. Где, заглянув в какую-то гримёрку, увидел Монка. Больного, старого, артритно-подагрического. Я это понял по его странно растопыренным пальцам, когда попросил сыграть «Round Midnight». Но всё равно, это был Монк, его музыка, его мир, его игра, его философия.

— Вы о «монковской» постановке руки, а мне подумалось вот о чём: принято считать, что существуют русская и западная фортепианные школы. Что русская — это внимание к звуку, туше, кантиленности, протяжённости линий, тонким градациям и нюансам. И что западная более рациональная, структурная, конкретная. Не кажется ли Вам, что в этом есть некая надуманность и оперирование устаревшими ярлыками. Как быть тогда с потрясающим лиризмом, туше и звукопелучеством

Эванса, Оскара Питерсона, Кита Джарретта, Чика Кория или Адама Маковича?

— Абсолютно согласен. Сегодня это искусственное разделение. У меня такое ощущение, что у всех джазовых пианистов внутри существовала тоска по чему-то ещё, кроме джаза, и что просто в силу неких обстоятельств они попали в джазовую колею. Ведь у большинства из них — прекрасное академическое образование. И поэтому они мыслят шире и многограннее, чем просто джаз. Уж если говорить о различии (в джазе), то, скорее, между фортепианной школой чёрных и белых музыкантов. Чёрные, особенно в прежние времена, те же, например, Эрл Хайнс, Бад Пауэлл или Тайнер, являлись носителями джазовых идей. В каком-то смысле они были идолами, давали стимулы и импульсы. Тогда как белые пианисты наполняли джаз новыми семантиками и структурными особенностями, расширяя возможности и амбиции джазового языка и лексики.

— В связи с этим тогда такой вопрос: в одном из Ваших интервью, прочитал, что в джазе доминируют чёрные музыканты...

— Ну, это было давно...

— Да, понятно. И вправду, давно. Потому что с 1970–1980-х, с появлением джаз-фьюжна, джаз-рока и приходом таких музыкантов, как Джо Завинул, Чик Кория, Фрэнк Заппа, Джон Зорн, Джон Маклафлин, Джако Пасториус, соотношение по влиянию, по авторитету чёрных и белых



выровнялось. Но не кажется ли Вам, что при этом несколько пропала вот эта чисто чёрно-джазовая драйв-составляющая?

— Однако обратите внимание, что у большинства белых музыкантов, как правило, чёрная ритм-секция — контрабас и ударник. У того же, например, Кория или Завинула. Наверное, потому, что белым чувственно намного сложнее передать этот джазовый нерв, энергетику и качающуюся пульсацию.

— Минутку, Игорь Михайлович, простите, что перебиваю. Мы тут с Вами по-доброму иронизируем над мультикультурализмом, но обращаясь к Вашему творчеству... В Упанишадах есть такое, когда, глядя на вещи, предметы, окружающий мир, человек произносит: и это тоже я, и это тоже я, и это тоже я... То есть везде — частичка самого человека, и от этого приятие вся и всех. Готовясь к нашей беседе, я, естественно, прослу-



Игорь Бриль с сыновьями Александром и Дмитрием

— То есть сегодня можно говорить о том, что в джазе произошло слияние белых и чёрных и что ныне практически исчезла разница «джаза белых» и «джаза чёрных»?

— Видимо, да. И, на мой взгляд, косвенно связано это и с идеологией США, основанной на идее мультикультурализма. Вспомним не столь далёкое прошлое, того же незабвенного Чарли Мингуса, предпочитавшего играть с афроамериканцами, или оркестр Бенни Гудмена, состоящий, в основном, из белых музыкантов. Сегодня же... Посмотрите, ведь эта корпорация чёрных и белых охватывает не только джаз, музыку, но и кино, театр, балет, оперу...

шал много Вашей авторской музыки. И в ней везде, как в Упанишадах. Впечатление, что Ваша музыка соткана из разных вещей. Что в ней приятие всего. Ну чем, дозволейте улыбнуться, не мультикультурализм? Вас принято называть пианистом-лириком, романтиком, импрессионистом, пианистом туше, звука. Мне кажется, это просто расхожие клише, тогда как преобладающее в Вашей игре, на мой вкус, что-то вроде полистилистики. И это уже в 1970-е. Приблизительно в эти же годы Шнитке придумывает свою полистилистику в мире музыки академической. Что Вас сподвигало на эти «синтетизмы»?

— У меня было впечатление, что всегда нахожусь между чем-то и чем-то, всегда на стыке и на грани. С одной стороны, джазовая артикуляция, ударность, акцентировка, фразировка, движение, с другой, — приглушённость, мягкость, игра тонов и нюансов. Возможно, корни этого в би-бопе, который, как ни странно, не был мне близок. Отдавая дань виртуозности, мастерству, технологичности, оригинальности импровизаций Чарли Паркера и Диззи Гиллеспи, мне здесь всё время чего-то недоста-

обнаружил, что они наполняют боп неожиданными вещами и находками. Мне это показалось интересным и своеобразным — как некое возвращение к истоку и одновременно шанс нового прорыва. Правда, дальше этого не пошло даже у нынешних пианистов. Я не имею в виду творчество Джарретта, Кория или Херби Хэнкока. Это вообще какая-то другая музыка... Так что по сей день чувствую себя музыкантом, играющим на грани и на стыке.



Алексей Кузнецов, Николай Богайчук, (?), Игорь Бриль, Тynu Найссоо

вало, одного только бопа как стиля оказывалось мало. Вроде, мейнстрим, вроде, все играют, а у меня что-то не клеится, не получается. Постоянное желание чего-то иного, чего-то более развёрнутого, не такого одномерного. И одним из подобных расширений стали различные преломления блюзовых аспектов и элементов. Блюз мне вообще образно, музыкально и эмоционально очень близок. Однако и тут требовались его постоянные переосмысления и перетолкования. Так, если послушаете мои ранние «Пробуждения», то в теме — да, состояние блюзовое, однако реально сугубо блюзового или боповского здесь мало. К слову, лет 15 назад я словно заново окупился в би-боп. Слушая современных музыкантов,

— **Есть ещё один важный момент, который для меня требует некоего прояснения. Когда спрашивают о главном отличии джаза от музыки академической, говорят о том, что джаз — это прежде всего импровизация. Но как быть с такими великими импровизаторами, как Бах, Моцарт, Бетховен, Паганини, Шуберт, Лист? Список тут просто бесконечен. А если о академической современной музыке, то там вообще зачастую исполнитель — почти соавтор композиции, ибо ему дозволяется немалая импровизационная свобода. Что скажете на это?**

— Но ведь в джазе совсем иная импровизационная специфика, основанная на энергии и динамике



ритмического начала, нестабильности, качания и колебания ритма, остроте интонаций, резкости аккордов и гармоний, отсюда и совсем другое построение фраз, ходов, акцентировок, развитий, движений. Плюс, и это не менее важно, джазовые импровизации — это полифонические диалоги между солирующими инструментами и музыкантами. Просто послушайте, когда импровизируют в ансамбле большие джазмены: они же разговаривают, спорят, дискутируют, соглашаются, беседуют друг с другом. Так что, если в академической традиции импровизация — это одна из составляющих, то в джазе — едва ли не всё!

— Тогда возникает ещё одна спорность. Если основа основ джаза — импровизация... Я знаю, что Вы позиционируете себя не только как пианист, но, и даже более всего, как композитор. А что это, композитор в джазе? Если от него требуется лишь написание и гармонизация темы, а далее — всё на импровизационный откуп исполнителей.

— Я всегда говорю, что импровизация — это композиция в целом. А зачастую сочинение тематического и гармонического каркаса может сильно отличаться от его дальнейшего импровизационного развития и наполнения по своему характеру. Поэтому для меня крайне важно, чтобы мои ансамблисты сохраняли дух, характер начальной темы, продолжая и развивая её в близком ей интонационном, гармоническом, ритмическом плане. Чтобы процесс импровизации в каком-то смысле был продолжением сочинения музыки. Так возникает состояние, когда монолог переходит в диалоги, а диалоги в монологи. И это требует существенного, почти структуралистического контроля над ансамблево-импровизационными процессами. Только так, на мой взгляд, рождается ощущение рассказа, повествования и его импровизационно-композиционной продолженности для слушателя. Признаюсь, у меня всегда была тяга к сочинению музыки. Точнее, тяга к сочинительству. К тем же стихам или, как сейчас, к живописи. Мне вообще кажется, мир человека, особенно творческого, соткан из тысячи самых разных, порой взаимоисключающих, нитей, которые в какой-то момент собираются в клубок, где сливаются в едином порыве — тут вам и наше бессознательное, и наше предсознательное, и наше сознательное... И, в конечном итоге, получается качественный продукт. Продукт... Слово какое-то нехорошее...

— Хорошее, Игорь Михайлович, очень хорошее! А то мы, увлекаясь высокопарностью — вдохновение, ниспослание, озарение, — как-то забываем, что музыка — ремесло. Каковым оно и было в средние века, когда, наверное, и слов таких

высокопарных не слышали. А при этом посмотрите, какое количество выдающихся композиторов той поры нам оставила история. Ни одна эпоха не сравнится! Я всё это к тому, что у Вас есть выдержавший немало изданий замечательный учебник «Практический курс джазовой импровизации для фортепиано», где Вы буквально поурочно обучаете навыку джаза и импровизации. На этом уроке надо вот так и так. На этом — следующий шаг. Это ведь придание джазу некоего статуса ремесла, которому кропотливо обучаются. Понятно, что слово «талант» здесь решающее, но согласитесь, само наличие «джазового ремесла» значит приравнивание джаза к высокому и, одновременно, вполне доступным, конкретным человеческим профессиям.

— Я как-то не думал об этом, но с понятием джазового ремесла, возможно, соглашусь. Вы вот о ремесле, а я поймал себя на мысли, что лишь прочная, как Вы говорите, «цеховая» база может позволить музыканту любые в игре непредвиденности, спонтанности и стихийности. И порой подобное я ощущаю даже в процессе импровизации, когда просится простой, банальный ход, и ты уже готов его исполнить, но вдруг делаешь нечто непредвиденное, казалось, стороннее, которое, однако, придаёт всему совершенно новый поворот и развитие. Я об этих процессах думаю постоянно: до концерта, во время исполнения, после концерта, даже во сне (*улыбается*). А иногда бывает такое, что вроде случайный, брошенный пассаж, а спустя пару минут он возвращается в новом фрагменте и получает иное наполнение, фразировку и даже характер. Меня по-прежнему в джазе привлекают полюса и противоположности. Поэтому интересно находить новые, современные звучания, непредвиденные выходы за пределы той или иной композиции. И вот раздумывая над Вашим «джазом как ремеслом», могу предположить, что всё это могу себе позволить, основываясь на серьёзной джазовой и фортепианной базе.

— В каком-то Вашем выступлении я услышал даже проблески фри-джаза.

— Да, и эти поиски продолжаются и сегодня.

— Воспользуюсь «фри-джазовой ситуацией» и спрошу «о самом своём». Мой любимый джазовый пианист Сесиль Тэйлор¹, личность неоднозначная. Каково Ваше отношение к нему?

— В своё время мне этот пианист был очень интересен. Какой-то своей музыкальной харизмой, необузданностью и даже невозможностью. А его совершенно невероятная фортепианная техника с кучей разнообразных приёмов, начиная от кластерных, скачкообразных пассажей

и кончая феноменальными пробежками по всей клавиатуре, действительно открывала новые фортепианные горизонты. К слову, из музыки радикального толка, помню, на меня воздействовали ещё и сочинения Лучано Берлио.

—???

— Благодаря Вану Клиберну, который после Конкурса Чайковского оставил в подарок советским музыкантам кучу пластинок. И в Белом зале консерватории [ныне Зал им. Мясковского – прим. ред.] были устроены прослушивания. И на них прозвучал какой-то невысказанно многоголосный опус Берлио. Впечатление — сильнейшее! Так же, как и «Человеческий голос» Пуленка.

— Я об этом факте не знал, спасибо, что просветили. Как-то не укладывается: Клиберн и Берлио... Давайте совсем о другом. Это правда, что на выпускном в Гнесинке Вы играли джазовую композицию?

— Так и было. Благодаря Теодору Давидовичу Гутману мне каким-то образом позволили сыграть собственную «Импровизацию». И что интересно: Леониду Ефимовичу Брумбергу, сидевшему на экзамене, она понравилась. Он даже сказал, что из всего мной исполненного ему понравились ля-мажорный концерт Моцарта и моя «Импровизация».

— Тогда почему Вы не стали нашим Гудменом, одинаково успешно игравшим джаз и классику. Или российским Фридрихом Гульдой?

— Ох, это моя боль... Очень жалею, что на каком-то этапе условия моей жизни не позволили продолжить эту линию. Давайте оставим эту тему... Впрочем, знаете, для меня важнейшим в музыке является мелодическое начало, мне даже кажется, что играя, я мыслю мелодиями, интонациями. В каком-то смысле, играю не столько джаз, сколько мелодически иллюстрирую моё к нему отношение, ощущение, восприятие.

— Наверное, поэтому, и в Вашей игре нет чего-то одного. Только, к примеру, джазового или исключительно академического. Что-то вне жанров и жанровых определённостей.

— Трудно сказать... Но может быть...

— Напоследок хочу спросить Вас вот о чём. В мире академической музыки после стилевых и технологических открытий минимализма, Х. Лахенмана или «спектральной школы» фактически более ничего глобально-мирового не произошло. Ни новых концепций, ни новых композиторских стилистик и технологий, ни крупных идей,

¹ О С. Тэйлоре – в «PianoФорум» № 1 (53), 2023.

дающих и определяющих направление. А все новшества связываются с электронно-компьютерной сферой, если что-то и обновляющей, но не более чем на короткий промежуток, потому что всё это тотчас же устаревает и вытесняется новоизобретёнными вещами. Возможно, объясняется это отсутствием в академическом мире великих фигур и личностей, а возможно, просто момент некоего перепутья и осмысления перманентных новаторств XX столетия. А как в мире джазовом?

— В джазе появляются молодые имена, которые делают что-то непохожее на прежнее, что-то новое и оригинальное. Однако утверждать, что это имеет какой-то фундаментальный смысл, сложно. Вот смотрите, когда появился, к примеру, минимализм, то определилось целое течение, за которым пошли многие. И мы сразу смогли выделить категорию музыкантов-минималистов. Сейчас же есть отдельные, очень талантливые (их, конечно, немного) имена, которые, видимо, нуждаются в мощной раскрутке. Как, в частности, прежде раскручивали джазменов крупные студии и компании грамзаписи. Нынче такого нет, и всё сводится к самопиару в интернете и на его платформах. Хотя и здесь может возникнуть перекосяк, если за мощной раскруткой будут стоять лица, заинтересованные не в творческом, а в коммерческом результате.

Правда, нынче проводится много джаз-фестивалей, где объявляются молодые, самобытные джазмены, с которыми связываются определённые надежды. Но всё это

пока не приводит к появлению в джазе того, что дало бы ему свежие импульсы или новые, парадоксальные идеи и смыслы. Видимо, стоит предположить, что сейчас в джазе происходит процесс некоего количественного накопления. И необходимо набраться терпения, чтобы родилось новое качество.

— **Вы в это верите?**

— Поживём, увидим.

Р. С. Бриль И. М. (р. 1944) — советский, российский джазовый композитор, пианист, педагог, аранжировщик. Более полувека один из лидеров отечественного джаза. Свыше 30 альбомов, 100 фестивалей, выступлений со звёздами советско-российского и мирового джаза. Среди них — Диззи Гиллеспи, Боб Хатчерсон, Джо Хендерсон, Дейв Брубек, Адам Макович, Майкл Бреккер, Юрий Саульский, Герман Лукьянов, Алексей Козлов, Алексей Кузнецов, Георгий Гарянян... Один из зачинателей профессионального джазового образования в стране, десятилетиями возглавлявший отделение эстрадной и джазовой музыки в Государственном музыкальном училище имени Гнесиных и кафедре инструментального и джазового исполнительства Российской Академии музыки имени Гнесиных. Организатор фестивалей, проектов, ансамбля «Игорь Бриль и Новое поколение» с участием своих сыновей-близнецов — Дмитрия (сопрано-саксофон) и Александра (тенор-саксофон). Народный артист России. ■



РОЯЛИ, ШИРЕ КРУГ!

Размышления о VIII Международном
фестивале фортепианных дуэтов
«Сибирские ассамблеи»





В музыкальном мире «восьмёрка» — число мистическое. Судите сами: восьмёрку как символическую замкнутую петлю, воплощающую образ бесконечности, мы находим и в числовом обозначении интервала октавы — 8, и в нормативной структуре периода (метрический восьмитакт). А немецкий органист, музыкальный теоретик и композитор XVII века Андреас Веркмайстер, называл число восемь «первым кубическим числом, которое делает гармонию полной».

Магия восьмёрки парадоксально воплотилась в уникальном проекте Восьмого Международного фестиваля фортепианных дуэтов «Сибирские ассамблеи» (Новосибирск, 25–26 сентября 2023). Его первый концерт был... восьмирольным! Конечно, афиши не обошлись без традиционных кричащих

заголовков — «Рекорд Гиннеса», «Сеанс одновременной игры на восьми роялях»... Всё это, разумеется, отражало и необычайный энтузиазм организаторов концерта, действительно уникального для Новосибирска, и стремление привлечь любопытствующую публику, и естественное желание сделать из фестиваля яркое информационное событие. Но магия восьмёрки бесконечно далека от рекламной шумихи, и поразмышлять хотелось бы о более важных темах, которые она принесла с собой в наш город.

Прежде всего, сам концерт. Точнее, не совсем концерт, скорее, **концерт-спектакль в стилистике инструментального театра** был во всём необычен. Во-первых, хотя он и состоялся под эгидой Новосибирской филармонии, проходил он отнюдь не на филармонической площадке. Для его

проведения было выбрано особое помещение, где были установлены восемь инструментов, отреставрированных, настроенных и размещённых вне традиционной сцены и образованного ею сценического барьера между исполнителями и публикой. Во-вторых, это чудесное рояльное изобилие, явленное публике, — собственность **Александра Фридриховича Эллерга**, истинного меломана и успешного бизнесмена. Причём, речь не идёт о современных инструментах какой-либо одной известной фирмы: все рояли исторические, от разных производителей, со своей особой судьбой, биографией и подчас весьма почтённого возраста, который в некоторых случаях насчитывает 183 года — больше, чем возраст самого Новосибирска.

Разумеется, идея коллекционирования фортепиано не нова. Она не раз захватывала воображение

истинных любителей этого инструмента, а уж служение ей неизбежно превращается в весьма затратное предприятие, которое требует немалых вложений, знаний и, прежде всего, беззаветного желания сохранять и преумножать культуру своей страны, региона, города. Есть в этом коллекционировании особые прелести и своя высокая миссия. Я имею в виду не только увлекательный поиск рояльных раритетов, обнаруживаемых подчас в самых неожиданных местах и в удручающе плачевном состоянии, но и животворные стимулы к возрождению исчезающих в необъятной России специальностей, так необходимых музыкальному миру во все времена: квалифицированных фортепианных мастеров, восстанавливающих утраченные детали по утраченным же технологиям, настройщиков, краснодеревщиков, механиков.

Ещё одна отличительная черта этой благородной страсти состоит в том, что она — всегда веление души. Поэтому во многих случаях её значимые общественные проявления — инициативы меценатов. Отрадно, что российский бизнес начинает проявлять интерес к столь редкому виду коллекционирования, сохраняя культурное достояние страны, которое многим её гражданам ещё предстоит научиться ценить по достоинству. Можно вспомнить коллекцию музея Владимира Виноградова «Семь роялей», расположенную в подмосковном Еганово, «Приют роялей» Петра Айду в Москве, Музей-мастерскую фортепиано Алексея Ставицкого в Рыбинске, мастерскую Grand piano lab в Минске. Некоторое время назад такой центр, где сохраняются раритетные рояли, возник и в Новосибирске благодаря стараниям А. Ф. Эллерта, без деятельного

участия которого столь эффектного концерта-открытия Восьмых «Сибирских ассамблей» никогда бы не случилось.

По словам главного организатора и исполнителя проекта **Геннадия Пыстина**, концепция этого концерта-спектакля обыгрывала творческие отношения между музыкантами, многие из которых образовали давние семейные и творческие союзы. *«Мне не даёт покоя магия бесконечного движения, возвращающегося к своему началу, магия круга, цикла, — говорит Г. Пыстин. — Она присутствует в концерте всюду: группировка входящих в программу номеров отсылает к идее сонатно-симфонического цикла, жанровая палитра настраивает на бесконечное разнообразие современной музыки. И даже посадка исполнителей за роялями, поставленными в круг, менялась от произведения к произведению, выстраивая и непрерывно варьируя*





незримые перекрёстные связи между музыкантами, столь важные в ансамблевом музицировании».

Вообще, Г. Пыстина, как и многих музыкантов прошлого и настоящего, необычайно привлекает символика бесконечности, кругового движения, циклов. Вспоминается его участие в исполнении «Ричеркара» Ю. Шибанова для трёх фортепиано и шести пианистов, где нотная запись представлена в виде спирально разворачивающейся нотной строки. Впервые это сочинение было исполнено в Большом зале Новосибирской консерватории в 1991 году. В состав исполнителей входили: Г. Пыстин — Н. Бажнов, М. Шавинер — А. Классен, Л. Богуславский — М. Богуславский. Ещё одно исполнение состоялось там же на концерте к 80-летию Ю. Шибанова (08.11.2018) в присутствии композитора. На этот раз в состав исполнителей вошли

Г. Пыстин — Д. Карпов, Г. Уколов — И. Булин, Э. и А. Полонские. И хотя на этот раз яркий оригинальный опус Ю. Шибанова не вошёл в программу концерта-открытия фестиваля, его предыдущие исполнения подчёркивают приверженность маэстро вечной идее бесконечного циклического развития музыкального искусства.

Наконец, несколько слов о программе концерта. Не будет преувеличением сказать, что в её формировании огромную роль сыграли **давние традиции многорояльного музицирования**. Загадочные исторические связи тянутся в том числе и в российскую историю: ещё в 1828 году Фёдор (Фридрих) Ефимович Шольц, капельмейстер Придворной певческой капеллы, создал Фантазию для шести фортепиано «Наваринское сражение». Но музыка для столь внушительных фортепианных составов всё же оставалась по большей части

экзотикой, известность которой обеспечивалась в Европе исполнительской деятельностью многочисленных пианистов-виртуозов, прежде всего, Ф. Листа и С. Тальберга. Репертуар же во все времена формировался, главным образом, за счёт переложений и транскрипций популярных оркестровых пьес, что в конечном итоге стало определённым тормозом в развитии этого вида фортепианного исполнительства. Вот и программа концерта-открытия фестиваля «Сибирские ассамблеи» несёт в себе узнаваемые черты репертуарных «стратегий» прошлого: столь же разноплановый микст — от транскрипции увертюры к опере В. А. Моцарта «Милосердие Тита» до переложения в 16 рук «Русской» из балета И. Стравинского «Петрушка»; от «Болеро» М. Равеля до «Токкаты с шампанским» У. Гиллока... Эти композиции, безусловно яркие

и воплощённые в блистательном исполнении, остаются в «круговой орбите» (опять непрощенные ассоциации с непрерывным движением по кругу!) популярных и достаточно часто звучащих сочинений. К тому же, оркестральность звучания симфонических оригиналов в проекции на тембральное единство «восьмирояльного хора» несколько теряется. Да и расположение исполнителей по кругу доставляет немало забот в достижении идеальной синхронности, которая, надо сказать, на концерте была блистательно продемонстрирована всеми его участниками. Но, возможно, восьмирояльный шестнадцатиручный состав ансамбля по вполне понятным практическим соображениям оказывается предельно допустимым в концертной практике и в этой своей предельности в самом деле достойным Книги рекордов Гиннеса.

Но если репертуар концерта был довольно предсказуем, то что в нём было безусловно оригинальным и завораживающим, так это атмосфера живого ансамблевого звучания. Погружение в особую звуковую ауру, создаваемую восемью роялями, в которой звук смешивается и преобразуется, соединяется в терпкую и плотную акустическую массу, множится в отражениях от рояльных крышек, — это ни с чем не сравнимое переживание. Источник звука всё время мигрирует — участники концерта заявляют о появлении во время исполнения особых слуховых впечатлений, в которых звук начинает таинственную игру с воображением. Он приходит как будто с нескольких направлений сразу, а человек, благодаря подобным эффектам, путешествует среди множества акустических зеркал. Возможно, именно этот завораживающий эффект и составляет эстетическую сердцевину фортепианного ансамблевого музицирования, зовущего и исполнителей, и публику

к прекрасному и изящному, небывалому и порой чрезмерному. Возможно, его привлекательность для наших современников как раз и основана на том, что он радикально порывает с одним из самых почитаемых традиционных эстетических канонов — принципом золотой середины, преобразует чувство меры, освобождает от него, устремляясь к неизведанным горизонтам художественной свободы.

Получив приглашение на **юбилейный концерт Геннадия Пыстина**, я ни минуты не сомневался, что обязательно должен вновь услышать игру этого замечательного музыканта, его партнёров и коллег по цеху. И пока я шёл в Большой зал Новосибирской филармонии, вспоминались этапы развития дуэтного исполнительства в России, свидетелями и участниками которых стали музыканты нашего с Геннадием Пыстиным поколения. У жанра фортепианного дуэта непростая судьба, полная взлётов, забвений, кардинальной смены эстетических ориентиров. Его популярность в аристократических салонах времён французского абсолютизма сменялась во времена революционных потрясений почти полной утратой интереса к дуэтному и, вообще, ансамблевому музицированию: в планах по переустройству мира любительскому великосветскому увлечению не оставалось места. В XIX веке фортепианный дуэт оказался в поле зрения выдающихся европейских исполнителей-профессионалов, и с жанром происходят очередные перемены. С лёгкой руки Ф. Листа практика дуэтного музицирования по нотам признаётся уделом любителей: техническая сложность новых дуэтных опусов, подвластная только пианистам-виртуозам, требует игры наизусть, что существенно ограничивает бытование подобных

сочинений в непрофессиональной среде. А в начале XX века под влиянием бурных исторических событий, войн и революций общественная жизнь изменилась настолько, что из арсенала музыкальной культуры начали надолго «выпадать» многие популярные в прошлом исполнительские традиции и жанры. К сожалению, в их числе оказался и фортепианный дуэт.

Однако, несмотря на все сложности, в современной России фортепианный дуэт переживает очередное возрождение. В конце 80-х годов XX века животворным импульсом стала деятельность выдающихся отечественных музыкантов, профессоров Московской консерватории, «золотого дуэта России» Александра Георгиевича Бахчиева и Елены Геннадьевны Сорокиной. В 1989 г. была создана Всесоюзная Ассоциация фортепианных дуэтов, первыми президентами которой они были избраны. С 1991 года действует **Общенациональная ассоциация фортепианных дуэтов**, открывшая региональные отделения в разных городах страны. Она же организует Международные фестивали фортепианных дуэтов в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Новосибирске, Токио и в других городах.

Вот с такими мыслями я оказался в Государственном концертном зале имени А. М. Каца Новосибирской филармонии на юбилейном гала-концерте в честь 70-летия Геннадия Пыстина. Концерт проходил в рамках VIII Международного фестиваля фортепианных дуэтов «Сибирские ассамблеи». Наш юбиляр — не просто филармонический музыкант, но страстный пропагандист дуэтного жанра, подвижник-просветитель, организатор и вечный труженик, который всегда остаётся на «гребне волны» и потому не исчезает из актуальной культурной повестки и города, и региона, и России. Именно



он поднимает своими трудами и талантами волну интереса к жанру фортепианного дуэта. Судите сами: Геннадий Пыстин в составе дуэтов сыграл более 1.700 концертов во всех уголках мира — в России, за рубежом, в престижных залах больших городов и в скромных залах небольших районных детских музыкальных школ. Так что концерт, посвящённый его 70-летию, природно вписался в формат Большого зала Новосибирской филармонии, который был заполнен до отказа, а энтузиазм публики создавал атмосферу большого музыкального праздника, в котором мемориальные аспекты постепенно разворачивались в широкую панораму отечественного фортепианного дуэтного исполнительства.

Конечно, в программе были и трогательные семейные номера, и блистательные дуэтные опусы в исполнении Геннадия Пыстина с его давними партнёрами **Игорем Цыганковым** и **Дмитрием Карповым**, и поздравления от коллег по «дуэтному» цеху... Особое место в программе заняли концертные номера, посвящённые **памяти выдающейся пианистки, профессора Новосибирской консерватории Мэри Симховны Лебензон**: транскрипция Г. Пыстина Вальса из оперы «Ёлка»

В. Ребикова в исполнении дуэта ярких молодых музыкантов — учеников М. Лебензон **Д. Хайбуллиной** и **Г. Уколова**, баховские Концерт для трёх клавиров d-moll (BWV 1063) в исполнении трёх учеников М. Лебензон **Д. Карпова** — **Г. Уколова** — **Л. Терскова** и Концерт для трёх клавиров C-dur (BWV 1064) в исполнении гостей «Сибирских ассамблей» — **Н. Котовой**, **М. Пурьжинского**, **И. Силивановой**. Многие в этой поистине праздничной вечерней акции символизировало связь прошлого и настоящего, но всё при этом воплощало состоявшееся возрождение жанра фортепианного дуэта в культурном пространстве всего Русского мира.

По мнению выдающегося советского искусствоведа Ю. Тынянова, любой жанр живёт настоящим, но всегда помнит своё прошлое. Это в полной мере относится к жанру фортепианного дуэта. На формирование его современного состояния воздействовали подчас диаметрально противоположные общественные потребности и целеполагания. Поэтому в концерте в одном ряду оказались и относительно несложные опусы для домашнего и детского обучающего музицирования (И. С. Бах. «Сицилиана» для фортепиано в шесть рук), и виртуозные пьесы наивысшего уровня сложности, а также — опусы современных авторов и многочисленные обработки джазовых тем и стандартов. Такое смешение серьёзного и развлекательного, популярного и элитарного вполне закономерно, потому что сегодняшней фортепианный дуэт — это и музыкальная эксцентрика, и рафинированная серьёзность, и авангардистские абстракции, и утончённая лирика, а ещё — фортепианные транскрипции популярной музыки самых разных стилей и направлений. Роль Геннадия Пыстина в становлении нового «семантического

пространства» жанра очевидна всем, и всё богатство возможностей фортепианного дуэта было явлено. Упомяну блистательную игру партнёров юбиляра — **Камерного оркестра Новосибирской филармонии** под управлением **Эммануэля Ледюк-Барома** (Санкт-Петербург), всячески поддерживавших атмосферу большого музыкального праздника.

Судя по бурным овациям, публика искренне принимала и благодарилась всех участников концерта, не отделяя юбиляра от его коллег. Её благосклонность наверняка почувствовали все исполнители — «ветераны» дуэтного исполнительства в Сибири, супружеская чета **Эльвира и Анатолий Полонские**, и гранды дуэтного движения в России — москвичи **Максим Пурьжинский** и **Ирина Силиванова**, и дуэт из Минска **Валерий Боровиков** и **Наталья Котова**. Являясь продолжателями славных традиций предшествовавших поколений мастеров фортепианных обработок, переложений, транскрипций — от Шопена, Листа, Брамса, далее — Рахманинова, Годовского, Горовица, а затем — советских музыкантов — Цфасмана, Гинзбурга, Фейнберга, они, как и дуэт Г. Пыстин — И. Цыганков, значительно обогатили и расширили репертуар ансамблистов, внесли весомую лепту в развитие жанра.

Вспоминается ещё одно жанровое ответвление, весьма значимое для формирования совокупного облика академического фортепианного дуэта нового типа. Это — сложные авангардные опусы, которых Геннадий Пыстин сыграл немало за свою концертную жизнь, выступая при этом не только как глубокий и разносторонний музыкант, но и как пропагандист самого что ни на есть необычного и экспериментального в музыкальной культуре. Стремление донести до публики нечто небывалое стало одной

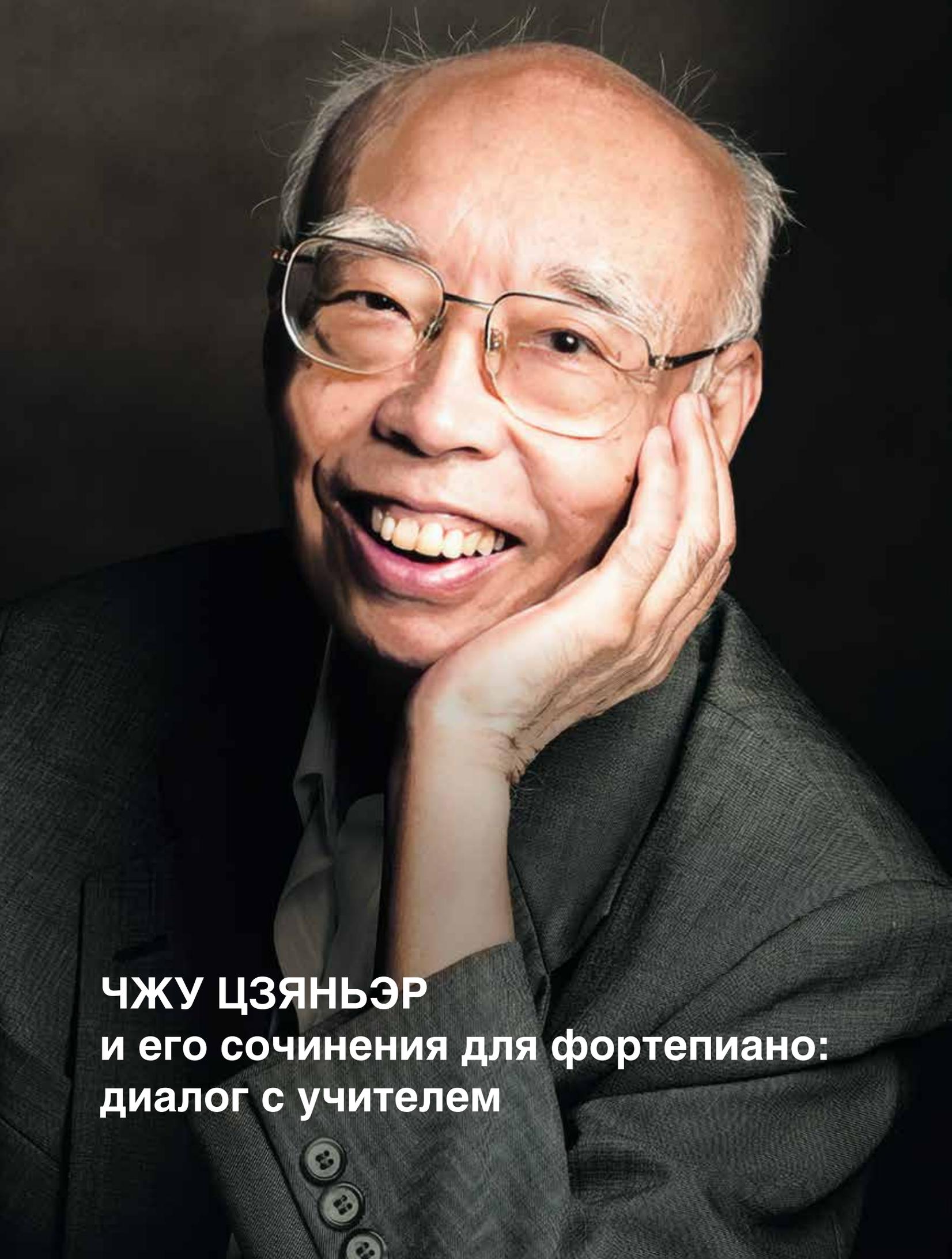
из наиважнейших интенций менталитета Г. Пыстина с первых шагов его творческого пути. Здесь и исполненные в 1988 году на фестивале «Московская осень» «Композиция 43» для двух фортепиано и магнитофонной записи В. Екимовского, затем, в 1992 году — четырехручный фортепианный концерт А. Шнитке. Далее — «Balletto» В. Екимовского (1993), Visions De L'amen (Образы Слова Аминь) О. Мессиаана (1994), а также множество сочинений А. Шнитке, В. Гаврилина, А. Попова, С. Тосина, Ю. Юкечева, С. Райха, Я. Ряэтса, Ж. Цинстага и многих других современных авторов, звучавших в его исполнении в последующие годы во многих городах и странах.

Апофеоз программы и шоу-культминация — неистовый «Танец с саблями» А. Хачатуряна, исполненный на трёх роялях пианистами в восемнадцать рук: девять пианистов и с ними — исполнители на ударных. Надо сказать, этот в высшей степени brutальный танец как нельзя лучше отражает главные качества характера и исполнительского стиля юбиляра, его неувядающую молодость, жизнелюбие, пассионарность, взрывной темперамент, неуёмный полёт фантазии. Вот и хочется пожелать Геннадию Пыстну так дерзко и напористо, «с саблей наголо» прокладывать путь жанру фортепианного дуэта на годы вперёд! ■

Фото Михаила Афанасьева



Константин КУРЛЕНЯ
Доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Новосибирской консерватории



**ЧЖУ ЦЗЯНЬЭР
и его сочинения для фортепиано:
диалог с учителем**

Интерес к музыкальному искусству Китая в России в последние десятилетия явно смещается с периферии внимания на центральные позиции. Этому во многом способствуют непрерывно развивающиеся художественные контакты музыкантов двух стран. В частности, в фокусе внимания российских исследователей, исполнителей и педагогов достаточно часто сегодня оказывается творчество композиторов Китая, сформировавших профессиональную академическую школу. К процессу её становления на протяжении XX века причастен целый ряд знаковых имён: Чу Ванхуа, Ван Лисань, Чжоу Вэньчжун, Сянь Синхай, Ду Минсинь, Ван Цзяньчжун. Важное место среди них принадлежит и Чжу Цзяньэру (1922–2017)¹. Став одним из лидеров композиторской школы Китая, он вошёл в её историю на этапе интенсивного формирования академических традиций.

Творческий путь Чжу Цзяньэра достаточно типичен для китайских композиторов-классиков XX века. Он во многом связан с историческими событиями, сформировавшими судьбу современного Китая. Вместе с тем, обладая масштабным дарованием, музыкант продемонстрировал черты яркой художественной индивидуальности, в том числе и национальную самобытность. Обладая творческим универсализмом, композитор

¹ Композитор, исполнитель (на разных инструментах), дирижёр, педагог, автор множества публикаций, Чжу Цзяньэр стал неотъемлемой частью классического музыкального искусства Китая. Музыкант родился 18 октября 1922 года в провинции Тяньцзинь. Однако вся последующая его жизнь была связана с Шанхаем, где он работал в различных театрах. В годы «культурной революции» (1965–1975) он, как и многие выдающиеся музыканты Китая, подвергся «партийной чистке». Лишь в 1975 году Чжу Цзяньэр становится профессором Шанхайской консерватории. В 1985 году его избрали Председателем Союза китайских композиторов. Творческое наследие мастера включает в себя 52 опуса: 9 симфоний, 6 симфонических поэм, оркестровые, хоровые и вокальные сюиты, целый ряд камерно-инструментальных ансамблей, фортепианные сочинения и др. Многие из них отмечены премиями престижных международных конкурсов и фондов.



работал практически во всех жанрах музыкального искусства: вокально-хоровых и оркестровых, камерного ансамбля и сольного инструментализма, театральной и киномузыки. При этом небольшая по объёму область фортепианной музыки — шесть опусов — представляется чрезвычайно интересной с точки зрения оригинальных замыслов, мастерски воплощённых автором, и исполнительского потенциала.

На протяжении всей жизни Чжу Цзяньэр остро ощущал свою «почвенность» — духовную и языковую связь с одной из древнейших мировых культур. Оставаясь ей внутренне преданным, композитор (в отличие от многих своих современников) никогда не стремился за её географические пределы. Единственный долгосрочный отъезд Чжу Цзяньэра из Китая произошёл в период с 1955 по 1961 годы, когда 33-летний музыкант, не получив до этого времени систематического профессионального образования, стал студентом Московской консерватории.

Учёба в ведущем музыкальном вузе СССР в классе известного

композитора **С. А. Баласаняна**² кардинальным образом повлияла на творческий путь молодого китайского музыканта, определив не только его общественное признание, но и вектор дальнейшей судьбы. Тому же во многом способствовали московская художественная среда тех лет и огромный багаж консерваторских впечатлений. Профессора и начинающего композитора объединила, в первую очередь, принадлежность к художникам ярко выраженного национального типа. Подобно тому, как Восток был «творческой родиной» С. Баласаняна, многовековая китайская культура осталась для Чжу Цзяньэра на протяжении всей его жизни неиссякаемым источником вдохновения. Она во многом

² Сергей Артемьевич Баласанян (1902–1982) — советский композитор, педагог, видный музыкально-общественный деятель, сыгравший значительную роль в становлении отечественной музыкальной культуры. Автор большого количества сочинений в разных жанрах, среди которых опера, балет, сольная инструментальная и камерно-ансамблевая музыка, оркестровые и хоровые сочинения. Являясь педагогом Московской консерватории по классу композиции (с 1948 по 1982), Сергей Артемьевич подготовил к успешной профессиональной деятельности большое количество композиторов, среди которых Ю. Буцко, Н. Корндорф, А. Караманов, И. Худoley, Ю. Евграфов и др.



Чжу Цзяньэр в год поступления в Московскую консерваторию

повлияла на музыкальную лексику его сочинений, определила их поэтическое и образное содержание, а также неповторимый самобытный колорит.

Представляется далеко неслучайным и тот факт, что именно С. Баласанян был назначен в качестве наставника группы молодых китайских музыкантов, приехавших на учёбу в Советский Союз в 1955 году. Известно, что Сергей Артемьевич обладал огромным опытом работы с внеевропейским фольклором блестяще владел «музыкальными языками» многих стран: Армении, Таджикистана, Индии, Индонезии, африканского континента, Латинской Америки и Афганистана.

Эстетические ориентиры учителя, с интересом и внутренней открытостью относившегося к авангардным тенденциям в музыке, имели в большей степени традиционную направленность³. Однако традиционность

³ Охранительный характер творчества С. Баласаняна сложился, в том числе, под влиянием Н. Я. Мясковского, в классе которого обучался Д. Б. Кабалецкий — педагог Сергея Артемьевича в Московской консерватории по «творческой практике». В период его учёбы с 1930 по 1936 гг. именно под таким названием проходили занятия по композиции в столичном вузе.



не мыслилась Баласаняном в рамках упрощённой гомофонии или функциональных гармонических стандартов. Фундамент его творчества, ставший базовым и для композиторского письма Чжу Цзяньэра, опирался, по меткому наблюдению С. Слонимского на «тонкое чуткое сопряжение ладомелодической природы национального материала, представляющего ту или иную культуру Востока, и всего богатства современных средств музыкальной композиции»⁴. Оставаясь чутким к новациям в сфере музыкального языка, Сергей Артемьевич всегда был верен своему кредо: «Решающим моментом в музыке является тематизм, мелодика».

Художественные принципы, проповедуемые С. Баласаняном, были с готовностью восприняты молодым китайским музыкантом. О том же свидетельствует высказывание Чжу Цзяньэра, представившего путь творца в виде трёх уровней художественной трансформации: «следовать традиции — развивать традицию — превзойти традицию»⁵.

⁴ С. А. Баласанян. Статьи. Воспоминания. Письма. К 100-летию со дня рождения композитора / Сост. К. С. Баласанян. М., 2003. — 326 с.

⁵ Zhu Jian-er. Selected works for the piano. Chief

Целостный взгляд на фортепианное творчество китайского мастера позволяет убедиться в реализации названных постулатов, охвативших последовательное движение от тонального мышления и традиционных средств выразительности (сочинения 1950-х–начала 60-х годов)⁶ к додекафонной технике и кластерной вертикали, автономности горизонтали и битональным принципам с разграниченным пространством белых и чёрных клавиш⁷. Сходную эволюцию можно наблюдать и на уровне трактовки вторым фортепиано: темброво-сонорная колористика ранних опусов уступает место универсальному звучанию, включающему как красочную изысканность, так и жёсткую лапидарность при акцентировании ударной природы инструмента. (*Пример № 1. Маленькое скерцо, ор. 19 № 2*)

Примечательной в этом отношении стала первая учебная работа Чжу Цзяньэра под руководством Сергея Артемьевича — **Две фортепианные прелюдии ор. 4**. Жанр прелюдии выбирался учителем не случайно: он предлагался в качестве обязательного задания практически всем начинающим композиторам. Умение работать с малыми формами являлось, по мнению профессора, важнейшим этапом в овладении практикой письма. Длительная и кропотливая работа Чжу Цзяньэра над созданием прелюдий, заслужила искреннее одобрение учителя, отметившего, в первую очередь, «свежее звучание пентатоники». Несмотря на миниатюрность пьес, обе они демонстрируют мастерство работы с традиционной трехчастной формой. В частности, логика

editors: Tong Daojin, Wang Qinyan. — Shanghai Music Publishing House. — Series of Piano Works by Famous Chinese Composers. — 2005. — 100 pp.

⁶ Ор. 4 — Две прелюдии (1955); ор. 6 — Тема и вариации (1956); ор. 11 — Баллада «Тоска по светскому миру» (1958); ор. 15 — фортепианный цикл «Пять юньнаньских народных песен» (1962).

⁷ Ор. 19 — «Колыбельная» и «Маленькое скерцо» (1987); ор. 33 — «Впечатления о Южном царстве» (1992).



интонационного развития той и другой приводит к яркой кульминации в среднем разделе. Примечательно, что в ор. 4 Чжу Цзяньэр уже демонстрирует весь звуковой спектр фортепиано: от хрупкой звукописи (через максимальное сближение голосов в верхнем регистре) до объёмного насыщенного звучания фактурных пластов, сохраняющих при этом ясную тембровую дифференциацию. Композитор избирает приём «игры» с фортепианными регистрами, рождающий эффект звуковой перспективы. (Примеры № 2, № 3. Прелюдия «Текущая вода»)

Программные заголовки обеих пьес («Расскажу тебе» и «Текущая вода») организуют восприятие музыки в аспекте психологизации образного строя. Тонкие эмоциональные грани здесь постоянно «вибрируют», благодаря подвижной структуре интонационных линий. Тому же способствует частая и прихотливая смена темповых ремарок. Атмосфера «струящихся» арпеджированных гармоний, открывающих Вторую прелюдию, рождает эффект мерцания сонорно-тембровых красок. (Пример № 4). Известно, что среди музыкальных кумиров Чжу

Цзяньэра, поразивших его художественное воображение ещё в юности, выделяется Клод Дебюсси. В раннем ор. 4 просматривается влияние французского композитора: обращение к жанру и наличие программы, создание колорита посредством многослойной графики, утончённое понимание фортепианного тембра. Однако музыкальный язык и интенсивное развитие материала, приводящее к экстаичным звуковым взлётам, выдают композиторское своеобразие Чжу Цзяньэра.

Можно ли считать выбор инструмента для ранней студенческой работы случайным? Очевидно нет. Известно, что С. А. Баласанян очень любил фортепиано и прекрасно владел им⁸. По воспоминаниям друзей и родных Сергей Артемьевич «был до болезненности привязан к роялю».

⁸ С раннего детства Баласанян мечтал стать концертирующим пианистом, но вследствие серьёзной травмы пальцев правой руки ему пришлось скорректировать свои профессиональные планы. Незвизрая на случившееся, он достиг больших успехов в игре на фортепиано и блестяще читал с листа любую музыкальную литературу. Устойчивая любовь к фортепиано нашла воплощение в целом ряде сочинений Баласаняна для инструмента соло и двух роялей (как результат сотрудничества с известными советскими дуэтами второй половины XX века: Р. Хараджянном и Н. Новик, А. и М. Готлибами), а также в камерно-инструментальных ансамблях с участием фортепиано.

Фортепиано в композиторской практике мыслилось им как универсальный инструмент, способный «озвучить» партитуры любой сложности и разного состава. Кроме того, в классе С. Баласаняна большое внимание уделялось знакомству с самыми разными симфониями именно в четырехручном переложении. Столь же близким рояль оказался и для Чжу Цзяньэра, став носителем оригинальных композиторских идей, своеобразной лабораторией для их поиска, разработки и апробации.

К тому же, именно фортепианная сфера оказалась абсолютно созвучна его художественному типу, тяготеющему к интравертности. Все восемь фортепианных опусов Чжу Цзяньэра отличаются в той или иной степени внутренней уравновешенностью и графичной фактурой, аскетизмом высказывания при большой чуткости к деталям и тщательности их отделки.

В жанровой палитре фортепианных сочинений китайского композитора отсутствуют концерты и сонаты с их демонстративностью и масштабностью форм. Пять из шести опусов — малые либо сюитные циклы. Очевидно, что в поле эстетических интересов композитора попадает категория «малого» как особая форма художественной ценности. Не случайно учитель Чжу Цзяньэра — С. Баласанян — говорил, что именно в ограничении познаётся мастер. Одним из важных умений в композиторской практике московский профессор называл владение простыми лаконичными формами. Он не только последовательно развивал этот профессиональный навык у своих учеников, но и сам нередко демонстрировал лаконизм как высшее проявление мастерства на разных уровнях: композиционном, языковом, фактурном, тембральном. Безграничная свобода художественной фантазии Баласаняна константно проявляла

себя в метроритмическом богатстве, идущем от особой — внутренней — пластики, отличающей дарование мастера. Схожую чуткость к различным проявлениям ритмического начала, как и искусству его развития, можно обнаружить практически во всех фортепианных пьесах Чжу Цзяньэра. Это качество было воспринято им далеко не формально — оба музыканта «генетически» ощущали тяготение к фольклору, тающему в себе бесконечную вариантность ритмических комбинаций. Особенность стиля С. А. Баласаняна — владение пластично-образной музыкальной характеристикой — в полной мере наблюдаем и у Чжу Цзяньэра. Излюбленными приёмами китайского композитора являются переменные и смешанные метры, выстраивание ритмической горизонтальной с временным смещением, специфическое сочетание свободного ритмического дыхания и жёсткой остиности. Последняя, вкупе с «колючей» графикой, становится в поздних пьесах доминирующим выразительным средством, приводя к ударной трактовке рояля («Детская игра» и «Ай-ли-ли», *пример № 5*, из сюиты «Впечатления о Южном царстве»).

Содержательная сторона фортепианных произведений Чжу Цзяньэра отражает, как правило, проблемы внутреннего мира, а само сочинение нередко становится пространством для авторского монолога. Такая атмосфера доверительности обозначилась уже в Первой прелюдии ор. 4. Её программный заголовок «Расскажу тебе», по мнению автора, раскрывает идею беседы с близким человеком или другом, где собеседник выступает лишь в роли чуткого и внимательного слушателя. Вторая прелюдия из того же опуса «Текущая вода» трактуется Чжу Цзяньэром как метафора отдельного мгновения в вечном течении жизни. В Балладе «Тоска по светскому миру» ор. 11 (1958) смысловой акцент сконцентрирован в поиске

любви юной монахиней, стремящейся раздвинуть границы своего внутреннего мира, отмеченного печатью одиночества. В качестве особой эстетической грани фортепианных сочинений Чжу Цзяньэра можно рассматривать его пристальное внимание к культуре малых исчезающих народностей Китая. Две сюиты «Пять юньнаньских народных песен» ор. 15 (1962) и «Впечатления о Южном царстве» ор. 33 (1992) демонстрируют прочную связь композитора с фольклором этнических меньшинств, проживающих в юго-западном регионе страны. Эти древние первоисточники привлекли музыканта нестандартно интонационно-мелодическим строем, ладовым и метроритмическим разнообразием. Огромное композиторское мастерство позволило ему не только открыть новые грани в соприкосновении профессиональной и народной культур, но и представить фортепиано в качестве своеобразного «мольберта», с помощью которого композитор проявляет свой дар инструментального «живописца». Яркие музыкальные страницы пейзажных зарисовок, жанровых сцен, наполненных изысканным колоритом юньнаньских песен, составляют содержание обеих сюит. Невольно возникает параллель с циклом С. Баласаняна «Песни Армении» (100 фортепианных обработок этнических записей Комитаса) 1969 года. Подобно тому, как московский профессор на протяжении долгих лет создавал собственный музыкальный образ Востока, Чжу Цзяньэр постоянно искал свой неповторимый музыкальный код Китая.

Учителя и ученика объединили органичная бережность в обращении с народными первоисточниками, чувство равновесия двух начал — авторского и фольклорного. При этом Чжу Цзяньэр, как и его учитель, не идёт по пути концертно-виртуозных обработок этнографического материала. Воспринимая

первоисточники глубинно и комплексно, в том числе и как философско-этическую систему, Чжу Цзяньэру удаётся сохранить сам дух музыки, отказываясь от демонстративности её внешних форм. Напротив, автор избирает лаконичные композиционные решения — циклы миниатюр, позволяющие раскрыть характер каждой песни. При этом пьесы не лишены современных тембровых идей, сонорных эффектов, необычных фактурных решений. Контрасты в них усилены благодаря, к примеру, чередованию сухой токатной графики и изысканно-красочных педальных пятен, квинтового параллелизма и полифонического сплетения голосов. Стройность и лаконичность двух фортепианных сюит компенсируется изобретательностью и смелой фантазией автора, раскрывающими первозданную красоту фольклорного материала.

В сонористических поисках Чжу Цзяньэра фортепиано становится источником целого ряда находок. Так, в отдельных пьесах можно буквально услышать звучание и тембровые краски китайских народных инструментов, Назовём блистательную имитацию игры на *гуцине* (Вторая прелюдия ор. 4), *гэху* («Волны реки Хонг» из цикла «Пять юньнаньских народных песен»), *гучжэне* («Колыбельная» ор. 19, *пример № 6*), *бамбуковой флейте Ди* и *китайском гонге* («А-ли-ли» из цикла «Впечатления о Южном царстве»). Эта сфера выразительности сложилась благодаря тонкой слуховой инкрустации традиционных фортепианных тембров. Возникающий эффект становится результатом целого комплекса авторских и исполнительских приёмов: «игра» с различными типами фактуры и регистрами инструмента, артикуляционными и педальными нюансами.

Самобытные фортепианные сочинения, созданные Чжу Цзяньэром на протяжении 40 лет, объединяет и то, что в них главенствует атмосфера камерности со всеми её



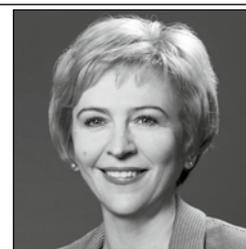
составляющими: штриховой отделкой, подробной динамической нюансировкой, изменчивой пластикой ритмического движения, подчёркнутой компактностью форм и преобладанием фактурной графики. Вместе с тем, как мне кажется, фортепианное письмо композитора родственно национальному искусству каллиграфии или традиционной китайской живописи «гуоухуа», воспроизводимой на ткани с помощью лёгкой текстуры цветной туши. К тому же, жанровый миниатюризм рождает аналогию с композиционной лаконичностью китайской акварели. При этом важнейшим аспектом творческой индивидуальности композитора остаются его контакты с русской — московской — школой, отличающейся богатейшими традициями и открытостью к диалогу с музыкантами разных стран.

Вполне закономерно возникает вопрос о причинах весьма скромного

объёма фортепианного наследия Чжу Цзяньэра, учитывая то, что оно стало своеобразным зеркалом, отражающим специфические особенности его композиторского мышления. Как известно, главные творческие устремления автора были связаны с различными типами оркестров и ансамблей, хоровыми и сольными вокальными жанрами. Дело в том, что Чжу Цзяньэр, не получив фортепианного образования, не стал пианистом, в отличие, к примеру, от Чу Ванхуа, Ван Тинчжэна или Инь Чэнцзуна. Кроме того, музыкальный слух будущего композитора воспитывался на повсюду звучавших в Китае «художественных песнях»⁹ и транслированных по радио (в 1940-е годы) оркестровых творениях русских и европейских композиторов. Всё это, очевидно, не способствовало избранию сферы пианизма в качестве

⁹ К жанру «художественной песни» относятся сочинения, созданные профессиональными китайскими композиторами, в отличие от песен, сложившихся в сфере народного творчества.

ведущей. И тем не менее, шесть фортепианных опусов Чжу Цзяньэра составляют абсолютно самостоятельную ветвь его композиторского стиля. Более того, они воспринимаются как своеобразная «визитная карточка», представляющая индивидуальность мастера в сфере не только композиторской техники и трактовки инструмента, но и художественных приоритетов. ■



Татьяна НЕРОВНАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент
Нижегородской консерватории

Пример № 1

Пример № 2

Пример № 3

Musical score for Example 3, measures 31-33. The score is in 2/4 time and features a complex texture with many beamed notes. Measure 31 includes the instruction *accent. e marc.*. Measure 33 includes the instruction *fff*.

Пример № 4

Allegretto ♩ = 72

Musical score for Example 4, measures 1-3. The score is in 2/4 time and features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The tempo is **Allegretto** with a quarter note equal to 72 beats per minute. The first measure includes the instruction *mp* and *cantabile*. The second measure includes *cresc.*. The third measure includes *dim.*. The score includes fingering numbers (3, 4, 5, 1, 2, 3) and articulation marks.

Пример № 5

poco

8vb

9

fff

8vb

dim.

Пример №6

21

4(5) 2 1

5 3 1

poco a poco cresc.

poco accel.

25

5 3 1

4(5) 2 1

mf

poco rit.

a tempo

p



Борис БОРОДИН

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

А. М. Гендерсон и его воспоминания о С. В. Рахманинове

Арчибалд Мартин Гендерсон (Archibald Martin Henderson, 1879–1957) — шотландский пианист, органист и хоровой дирижёр, занимавший видное место в культурной жизни Великобритании первой половины XX столетия. Профессиональное образование музыкант получил в Берлине в фортепианном классе Франца Ксавера Шарвенки, а также в Париже у пианистов Рауля Пюньо, Альфреда Корто (в Ecole Normale de Musique) и у органиста Шарля-Мари Видора. Судьбе было угодно подарить Гендерсону счастливую возможность общения с целым рядом известных деятелей искусства. Свои впечатления от встреч с ними он впоследствии отразил в книге мемуаров «Музыкальные воспоминания», снабжённой подзаголовком: «личные воспоминания о выдающихся представителях современности, включая лорда Келвина, Падеревского, Хеншеля, д'Альбера, Бузони, Пюньо и Хэмиша Макганна»¹.

¹ См.: Henderson A. M. Musical Memories. London-

Glasgow: The Grant Educational Co. LTD, 1938. 143 p. Ввиду того, что не все перечисленные в подзаголовке персоны, широко известны, приведу краткие биографические справки: 1) Уильям Томсон, лорд Келвин (William Thomson, 1st Baron Kelvin, 1824–1907) — британский физик, работавший в области механики и термодинамики; 2) Игнаций Ян Падеревский (Ignacy Jan Paderewski, 1860–1941) — польский пианист, композитор, общественный деятель; 3) Джордж Хеншель (George Henschel, 1850–1934) — немецко-британский певец (баритон), дирижёр и композитор; 4) Эжен д'Альбер (Eugène Francis Charles d'Albert, 1864–1932) — немецкий пианист и композитор, уроженец Шотландии; 5) Рауль Стефан Пюньо (фр. Raoul Stéphane Pugno, 1852–1914) — французский пианист и композитор; 6) Хэмиш Макганн (Hamish MacCunn, 1868–1916) — шотландский композитор, дирижёр и педагог.

Гендерсон был на редкость разносторонним музыкантом. В Университете Глазго он преподавал историю церковной музыки и руководил университетским хором, достигшем под его управлением значительных художественных результатов. При его участии разрабатывалась конструкция органа, установленного в Мемориальной часовне Университета фирмой Henry Willis & Sons в 1928 году. Сама часовня была открыта 4 октября 1929 года в память о погибших в Первой мировой войне. Здесь игрой на органе он сопровождал все службы. Согласно

официальному сайту Университета, при его участии прошло не менее 1600 венчаний².

Заслуживает внимания транскрипторское творчество и редакторская деятельность Гендерсона. Ему принадлежит ряд фортепианных транскрипций произведений И. С. Баха, опубликованных нью-йоркским издательством Schirmer³ и лондонской фирмой Bayley & Ferguson⁴. Его многочисленные редакции отличала просветительская направленность: он активно пропагандировал полузабытые на то время или редко исполняемые шедевры, преимущественно

² См.: https://www.gla.ac.uk/media/Media_744619_smx.pdf

³ 8 Chorale Preludes. New York: G. Schirmer, 1910. В сборник вошли следующие произведения: 1. Herzlich thut mich verlangen, BWV 727; 2. Erbarm' dich mein, O Herre Gott, BWV 721; 3. Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 731; 4. Es ist das Heil uns kommen her, BWV 638; 5. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639; 6. Herr Gott, nun sei gepreiset, BWV 601; 7. Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645; 8. O Mensch bewein' dein' Sünde gross, BWV 622.

⁴ Selected Movements from the Orchestral Suites (Bach). London: Bayley & Ferguson, 1911. Сборник посвящён Вильгельму Бакхаузу и содержит: Полонез, Менуэт и Badinerie из Сюиты № 2 (BWV 1067); Менуэты и Бурре из Сюиты № 1 (BWV 1066); Гавот и Бурре из Сюиты № 3 (BWV 1069).

старых мастеров. Составленный им сборник «Избранные произведения ранней классики», содержащий двенадцать пьес композиторов эпохи Барокко⁵, он посвятил своему учителю Альфреду Корто. С посвящением Корто вышла и подборка избранных частей из клавирных сюит Перселла⁶. В предисловии редактор так объяснил цель своего труда: «Хотя Перселла обычно считают величайшим из английских композиторов, его клавирная музыка и многие прекрасные пьесы для струнных всё ещё слишком мало известны и редко исполняются. <...> Это издание не является историческим документом, а предназначено исключительно для практических целей. Все входящие в него пьесы были тщательно просмотрены, отредактированы и снабжены аппликатурой. Только в таком случае, я полагаю, сборник приобретает реальную ценность, как для учителя, так и для ученика». Под редакцией Гендерсона вышли также шесть тетрадей под заголовком «Вновь открытая классика»⁷: собрание избранных миниатюр широкого круга авторов — от Пёрселла и Баха до композиторов-романтиков. Видное место в этой серии заняли образцы русской музыки — Рубинштейна, Аренского, Скрябина, Ребикова, Пахульского и Глиэра. Исключительно русским композиторам были посвящены четыре выпуска сборника «Шедевры русской фортепианной музыки»⁸.

⁵ Selected Pieces from Early Classic Masters. London: Bayley & Ferguson, 1921. Среди пьес Генделя, Рамо, Люли и Пёрселла имеется лишь одно произведение венского классика — Minuet-Scherzo из Струнного квартета op. 33, № 2 Гайдна.

⁶ Popular Pieces for the Piano by Purcell. London: Bayley & Ferguson, 1938. Части из сюит Пёрселла (Z. 660 & 669), опубликованные в этом издании, исполнялись Корто. Их аудиозапись, осуществлённая в 1948 году, вошла в альбом «Alfred Cortot — The Art Of Alfred Cortot», Vol.2 (Angel Records — TOCE-7897).

⁷ Rediscovered Classics for Piano. London: Boosey & Hawkes, 1931.

⁸ Masterpieces of Russian Piano Music. London: Boosey & Hawkes, 1917. В этом издании в редакции Гендерсона опубликованы три пьесы



Гендерсон действительно живо интересовался культурой России, в частности, русской культурой музыкой. Под его редакцией опубликован альбом, содержащий части литургий Чайковского, Балакирева, Рахманинова, Аренского, Никольского, Гречанинова, Калининкова, Римского-Корсакова, Ипполитова-Иванова со словами на английском языке⁹. Эти ноты до сих пор привлекают внимание исполнителей, свидетельством чему становятся всё новые аудиозаписи

С. В. Рахманинова: «Полишинель» соч. 3 № 4; «Мелодия» соч. 10 № 4 и «Мазурка» соч. 10, № 7.
⁹ Choral Album. London: Boosey & Hawkes, 1915.

произведений, отредактированных Гендерсоном¹⁰.

Длительные дружеские отношения связывали Гендерсона с Николаем Карловичем Метнером. Русский композитор высоко ценил шотландского музыканта и посвятил ему свою Романтическую сонату (соч. 53). Во время концертного турне по Великобритании в феврале 1931 года Метнер останавливался в гостеприимном доме Гендерсонов. В письме от 12 февраля 1931 года,

¹⁰ См.: The English Rachmaninov. Julian Alexander Smith (tenor). Choir of All Saints, Margaret Street, London. Paul Brough (<https://www.prestomusic.com/classical/products/9306600-the-english-rachmaninov>).

адресованном Эмилию Карловичу Метнеру, супруга композитора Анна Михайловна сообщает: «Прожили мы у них несколько дней, как в раю. <...> Все делалось так, как надо было Коле, даже часы трапез передвигались»¹¹. Метнер дал в Глазго два концерта — 3 и 5 февраля. На последнем из них он впервые исполнил посвящённую Гендерсону Романтическую сонату.

В дальнейшем взаимные встречи музыкантов продолжались. В июле 1934 года семейство Гендерсонов посетило чету Метнеров в пригороде Парижа, где они тогда проживали. В связи с этим визитом возникло обстоятельство, о котором Метнер считал необходимым сообщить в своём письме Рахманинову: «Сегодня в Мёдон приезжают наши шотландские друзья, супруги Гендерсоны. Он органист и играет видную роль в музыкальном мире Глазго, профессорствует в университете, управляет там хором, постоянно присылает мне программы хоровых концертов с Вашими произведениями. Отсюда он выезжает с женой в Швейцарию 26-го числа и мечтает посетить Вас. Он очень просил меня дать ему для этого рекомендательную карточку.

¹¹ Метнер Н. К. Письма. М.: Советский композитор, 1973. С. 461.

Но в отношении к такому милому и почтенному человеку и притом оказавшему нам в Глазго такое исключительное гостеприимство (мы жили у них несколько дней), я нахожу, что такая „рекомендательная карточка“ является чем-то неподобающим, а потому просто заранее пишу Вам об этом и очень прошу назначить ему час для свидания с Вами. Оба они исключительно милые, благородные люди и никоим образом не помешают Вам. Вся его цель — пожать руку артисту, которого (как он сам пишет) он бесконечно чтит и как композитора и как пианиста...»¹².

Встреча Гендерсонов с семейством Рахманиновых состоялась и, как об этом повествуется в воспоминаниях шотландского музыканта, стала началом регулярных совместных контактов. Заметка «Рахманинов, каким я его знал» написана Гендерсоном уже после смерти композитора специально для американского музыкального журнала «Этюд» и опубликована в апрельском номере за 1954 год¹³. Как это часто бывает в мемуарной литературе, события, зафиксированные много лет спустя, подвержены

¹² Метнер Н. К. Письма. С. 460–461.

¹³ Henderson A. M. Rachmaninoff as I knew Him // The Etude. Vol. 72. № 4. P. 9, 14.

абберации памяти. Гендерсон датирует свою первую встречу с Рахманиновым летом 1933 года, но из цитированного выше письма Метнера ясно, что визит не мог произойти раньше лета 1934 года.

На русском языке фрагменты биографической заметки Гендерсона впервые опубликованы в переводе В. К. Тарасовой в Примечаниях к третьему тому «Литературного наследия» С. В. Рахманинова¹⁴. Этот же текст без изменения вошёл во второй том пятого, дополненного издания «Воспоминаний о С. В. Рахманинове»¹⁵. Оригинальный, не купированный текст содержит целый ряд любопытных и колоритных деталей, обаятельных подробностей, характеризующих образ жизни семьи Рахманинова, но пропущенных в сокращённом варианте. Это обстоятельство и побудило предложить вниманию читателей новый, полный перевод воспоминаний Гендерсона. ■

¹⁴ См.: Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Т. 3. М.: Советский композитор, 1980. С. 252–254. В комментариях к публикации З. А. Апетян, в частности, отметила неточность, допущенную Гендерсоном, при указании времени его визита к Рахманиновым.

¹⁵ Воспоминания о Рахманинове: В 2-х т. / Сост. З. А. Апетян. Т. 2. М.: Музыка, 1988. С. 408–410.

Рахманинов, каким я его знал

Для меня было большой честью дружить с Рахманиновым в последние десять лет его жизни; и я всегда буду рассматривать это время как одно из самых плодотворных и вдохновляющих в моём становлении как музыканта. Прежде я неоднократно виделся с Рахманиновым в различных концертных залах, как здесь, так и за границей;

но это были лишь случайные встречи, хотя меня и представляли ему общие друзья — такие как, например, Николай Метнер. Я заметил, что Рахманинов, при всей своей обходительности и расположенности к знакомствам, был чрезвычайно замкнутым, сдержанным и друзей заводил весьма неспешно. Русская семья, тем более такая особенная, как у Рахманиновых, с её

аристократическим происхождением, имела много общего с французскими домами подобного же уровня. В этот семейный круг, всегда тщательно охраняемый, допускались только самые близкие друзья. Когда позже мы с женой получили приглашение от Рахманиновых посетить их дом в Хертенштайне на Люцернском озере, мы почувствовали, что наше

знакомство переходит в дружбу, и сочли за честь принять это выражение их доверия и уважения.

Летом 1933 года мы впервые побывали у Рахманиновых в их доме в Швейцарии. Ранее тем же летом мы гостили несколько дней у наших друзей Дюпре в Мёдоне, близ Парижа, и одновременно навестили Метнеров, с которыми были близки уже несколько лет. Они тогда жили в Бельвю, с прекрасным видом на Париж и Сену. Рахманинов узнал от Метнеров, что мы собираемся в Цюрих и Люцерн, и любезно позвал нас к себе в Хертенштайн. Я никогда не забуду наш первый визит, потому что мы приехали в грозу, а многие из моих читателей знают, что такое гроза в Швейцарии в середине лета. Ничто не могло превзойти любезность Рахманинова и его жены. Вскоре мы обнаружили не только множество общих знакомых, но также единство симпатий и интересов, и обоюдная приязнь неуклонно возрастала. Она окрепла настолько, что в последующие лета наши визиты в Хертенштайн стали почти регулярными; а Рахманинов отвечал взаимностью, приезжая к нам в Глазго каждый зимний сезон, когда он гастролировал в Великобритании.

Вилла «Сенар» построена на красивом месте, выбранном композитором — мысе на Люцернском озере, обращённом прямо к величественным высотам горы Пилатус. Очаровательный дом, современный и артистичный, но при этом везде уютный и комфортный, во всём своём обустройстве свидетельствовал о рассудительности и вкусе своего владельца. Просторную приусадебную территорию дополнительно украшало множество роскошных цветущих кустарников и деревьев. Необычное название дома, — вилла «Сенар», — оказалось

своеобразной шуткой, которую композитор с удовольствием разъяснял. Оно состояло из «S» и «E» — начальных букв его имени — Сергей; «N» и «A» — взятых из имени его жены Наталии; и «R» — первой буквы фамилии. В этом месте, на вилле «Сенар», Рахманинов провёл последние двенадцать летних месяцев перед войной. Здесь, живя по старому русскому обычаю, словно «патриарх» семейства, композитор радовался летней поре, собиравшей всех родных воедино. Летом к отцу и матери присоединялись обе дочери и двое внуков; семью дополнял абердинский терьер, который, позабыв край своих отцов, охотно отзывался только на французскую и русскую речь!

Посетить дом Рахманиновых — означало вновь ощутить дух старой России довоенного времени. Во многом благодаря душевным качествам и обаянию хозяйки в этом жилище царила атмосфера спокойствия и культуры.

Невозможно говорить о Рахманинове-человеке, не упомянув о его жене — благородной женщине редкого шарма, образованности и воспитания. Именно в свой дом в Швейцарии, эту тихую «гавань благополучия», Рахманинов приезжал проводить лето. Здесь он находил тот покой, ту тишину и красоту природы, которые были необходимы ему для сочинительства. Здесь же он мог полноценно отдохнуть; во время прогулок по озеру он освежал тело и душу, что давало ему силы для зимних гастролей и концертов.

Любимым увлечением Рахманинова был его скоростной катер, стоявший в большом эллинге на берегу озера. В хорошую погоду он наслаждался прогулками на лодке, и сопровождать его было редким удовольствием, так как он знал все окрестности озера и любил

исследовать и открывать его красоты другим.

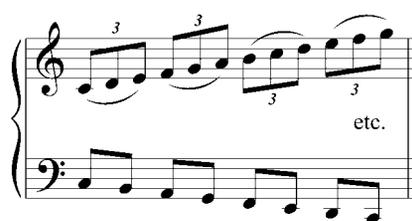
О самом Рахманинове мне трудно писать кратко, потому что в нём заключалось так много превосходных качеств. Он был поистине большим человеком, выдающейся личностью; и, как все по-настоящему великие люди, абсолютно прост и искренен. Ему чужды мелочность и тщеславие любого рода. Его великодушие и сердечность не были общеизвестны, но многим выдающимся русским музыкантам нашего времени, понёсшим потери в результате последней войны, в том числе Глазунову и Метнеру, его доброта помогла вернуться к новой жизни и творчеству. Эта помощь оказывалась всегда так незаметно и деликатно, чтобы никто больше о ней и не догадывался. Кроме того, он с большой охотой устраивал ангажементы для других молодых художников, творчество которых его восхищало.

В наших беседах он, естественно, часто рассуждал об искусстве, которому посвятил свою жизнь. Здесь его искренность проявлялась в полной мере. Музыка была для него религией, и всё, что напоминало неискренность, позу или искусственность, предавалось анафеме. Он нередко говорил: «Музыка должна идти от сердца. По моему собственному опыту, желание сочинять — это стремление дать музыкальное воплощение своим чувствам, так же, как и речь, выражающая мои мысли. Это, я считаю, то назначение, которое она должна выполнять в жизни каждого композитора; всё остальное, на что она способна, является лишь случайным. Я мало симпатизирую композитору, который создаёт произведения по заранее продуманным рецептам и теориям, или сочинителю, который пишет в определённом стиле,

потому что так принято. Великая музыка никогда не рождалась подобным образом, и, как мне кажется, вряд ли когда-либо будет так сотворена».

Именно эта искренность и высокая добросовестность способствовали тому, что он стал замечательным исполнителем, а после ухода с эстрады Падеревского — признанным величайшим пианистом нашего времени.

Читателям «Этюда», особенно преподавателям и юным учащимся, вероятно, будет интересно услышать несколько мудрых советов Рахманинова по поводу правильного подхода к развитию техники. Во время своего последнего визита в мой дом в Глазго и перед своим прощальным концертом в этом городе, он сидел в моей музыкальной гостиной, и мы обсуждали вопросы репертуара и эффективных занятий на фортепиано. Я спросил Рахманинова, какой метод технических упражнений он считает наиболее полезным перед сольным концертом. Не раздумывая ни секунды, он ответил: «Конечно, гаммы и арпеджио. Но заниматься следует вдумчиво и в различных ритмических группировках: по две, по три и по четыре ноты. А также и в комбинированных ритмах: две ноты против одной, три против одной, четыре против одной, а затем три против двух и т.д.». Чтобы наглядно продемонстрировать, какие ритмические группировки имел в виду Рахманинов, я приведу несколько примеров:



Да, само собой разумеется, что партии потом меняются местами, как в противоположном, так и в прямом движении. Этот мудрый практический совет великого мастера должен послужит ободрением для всех серьёзных преподавателей и учащихся. Затем Рахманинов добавил: «И, безусловно, при любом упражнении необходимо слышащее ухо».

Последний раз мы посетили его публичное выступление на Международном музыкальном фестивале в Люцерне в августе 1939 года. Он был учреждён в надежде создать ежегодный фестиваль по образцу зальцбургского, но с более широкой перспективой и обширными интернациональными связями.



Дирижёрами выступили Тосканини, Ансерме, Боулт и Бруно Вальтер, а среди солистов были Рахманинов и Казальс. Рахманинов не только содействовал фестивалю своим участием, но и оказывал ему финансовую поддержку. Фестиваль получил большой художественный и общественный резонанс. В тот вечер, когда играл Рахманинов, мы сидели в зале в кругу семьи и все вместе в антракте отправились его навестить¹. Он представил нас Тосканини, преподнеся меня со всей торжественностью как «одного из выдающихся британских музыкантов!». Во второй половине программы он сыграл свою собственную «Рассоудию на тему Паганини», а под занавес ему вручили букет, который он принял с удивлённым и смущённым видом, словно размышляя, как бы от него избавиться.

Это была наша последняя беседа с Рахманиновым. После концерта он сообщил нам, что агент вызвал его в Америку. Было очевидно, что он чувствовал, как тучи войны уже сгущаются над Европой. Он уехал через два дня, и поэтому мы можем утверждать, что были последними английскими друзьями, которые видели и слышали Рахманинова. В Англию он больше не вернулся. Уход Рахманинова из жизни завершил великую эпоху русской музыки: Чайковский, Римский-Корсаков, Глазунов, Рахманинов. Он был не только великим композитором и выдающимся художником, но и подлинным джентльменом. Вспоминаются слова Шекспира, которые так подходят к Рахманинову: «Он человек был — человек во всём; ему подобных мне уже не встретить»². ■

¹ Речь идёт о концерте 11 августа 1939 года, в котором Рахманинов под управлением дирижёра Э. Ансерме исполнил Первый фортепианный концерт (C-dur, op. 15) Бетховена и собственную Рассоудию на тему Паганини (op. 43).

² Слова Гамлета из трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский» в переводе М. Лозинского.

Владимир МОРОЗОВ
 Врач-хирург, травматолог,
 ортопед высшей квалификационной
 категории. Специалист
 Международного центра охраны
 здоровья



РАЗМЫШЛЕНИЯ ВРАЧА О ЗДОРОВЬЕ ПИАНИСТА

Зима в канун Рождества 1830 года выдалась в Германии снежной и холодной. Почтовый экипаж, ехавший из Лейпцига в маленький городок Цвиккау с трудом пробивал себе путь сквозь массивные снежные завалы. Один из пассажиров, скромный молодой человек по имени Роберт Шуман с нетерпением ожидал прибытия в свой родной город. Покачиваясь в почтовой карете, вглядываясь в красоты зимней природы, он вспоминал события прошедшего года. А ведь год на складывался на удивление удачно: родители наконец то согласились с его желанием стать пианистом, он стал учеником знаменитого педагога Фридриха Вика... И, конечно же, самое главное — сильная и глубокая любовь

к дочери учителя Кларе. Всё складывалось неплохо, но душевного успокоения это не приносило. Как много предстояло сделать, чтобы стать известным пианистом! «Только работа, бесконечная напряжённая работа, только совершенствование техники исполнения может привести к успеху», — так думал молодой музыкант. Но тревожило здоровье: из-за напряжённых занятий музыкой, из-за желания кратчайшим путём достигнуть вершин исполнительского искусства расстроились нервы, пропал сон, беспокоили боли в руке.

«Ну, ничего, — думал юноша, — отдых в родительском доме восстановит силы, и я непременно стану самым лучшим музыкантом». Чтобы развить гибкость и силу пальцев, он придумал, смастерил и вёз с собой

специальный тренажёр, состоящий из гирек, блоков и веревок, которые привязывались к пальцам. Поднимая и опуская гири, можно развить гибкость и силу пальцев кисти. Ну вот, наконец, и отчий дом, радостная встреча с родителями, милая, уютная комната и, конечно же, старенький клавикорд, за которым Роберт часами просиживал в детстве. За окном звучали звонкие детские голоса, дети бежали на Марктплатц, где была устроена горка. Ах, как бы хотелось повеселиться с молодёжью! Но нет, надо работать, играть, играть беспрестанно, чтобы порадовать успехами педагога и, конечно же, несравненную Клару!

И он играл. Играл долго и самозабвенно, на короткое время прерывал музицирование и садился за тренажёр разрабатывать пальцы.



Роберт и Клара Шуман

Но вот незадача! Боль в пальцах становилась всё сильнее, некоторые пальцы потеряли чувствительность, холодный пот выступал на лбу, а в голове тяжёлым молотом гудело: играть, играть, играть... Пригласили доктора. К сожалению, история умалчивает, как лечили Шумана, да и вообще, лечили ли? Но в этот день мир потерял великого исполнителя. Всем известная история. Могла ли медицина позапрошлого века помочь ему? Вопрос риторический.

Синдром переигрывания...

Как же невнимательно мы, врачи, подчас относимся к здоровью пианистов. Да и музыканты не всегда спешат к врачу. Статистика гласит: около 90% музыкантов страдают хроническими заболеваниями, которые значительно снижают их работоспособность. История музыки даёт тому немало примеров. Как известно, А. Скрябин переиграл правую руку, С. Рахманинов после 75 концертов переиграл обе кисти рук, С. Танеев страдал аналогичным

заболеванием. А фантастическая история с пианистом-виртуозом Ланг Лангом, переигравшим кисть, разучивая Концерт для левой руки Равеля, — история, облетевшая весь музыкальный мир... Заболевания музыкантов стали во всём мире настолько частыми и подчас трагическими, что в Германии был создан Институт здравоохранения музыкантов (Kurt-Singer-Institut fuer Musikphysiologie und Musikergesundheit, Берлин)!

Но где же искать истоки и причины заболеваний именно пианистов? Как правило, обучение игре на фортепиано начинается в раннем возрасте и часто — с формальным подходом к особенностям физического развития юного ученика. Как говорила М. М. Плисецкая, чрезмерные нагрузки в детском возрасте приводят к заболеваниям в возрасте позднем. Живой организм чрезвычайно пластичная система: количественные изменения очень долго не переходят в качественные. Но когда это происходит, то пути назад уже нет, либо этот путь очень трудный и долгий. Когда молодой пианист на протяжении долгого периода времени выполняет одну и ту же эмоционально и физически сложную работу, то вначале организм адаптируется к ней, но впоследствии на фоне истощения нейрогормональных механизмов регуляции происходит дезорганизация регуляторных функций организма. Причём в большей степени страдают головной мозг, сердечно-сосудистая система, опорно-двигательный аппарат. Это парадоксально, но признаки остеохондроза позвоночника — заболевания, характерного для зрелого возраста, мы видим уже у 10–12 летних подростков!

Чтобы лучше понять проблему, нужно определить так называемые *punctum minoris resistencie*, то есть области организма, которые наиболее подвержены патологии.



Важной проблемной зоной у пианиста является зона шейного и грудного отдела позвоночника, именно здесь наблюдается раннее развитие патологии: остеохондроз и кифоз с вертеброгенным мышечно-тоническим синдромом. Кроме болевого синдрома, эта патология вызывает нарушение циркуляции крови в головном мозге и в области рук. Вот одна из причин онемения пальцев, снижения остроты зрения, вялости, повышенной утомляемости и других расстройств. Подобные явления вызваны длительным пребыванием в положении сидя с перенапряжением мышц шеи и плечевого пояса.

Вторая проблема — хронический стресс. Как известно, кратковременный стресс в некотором роде полезен, так как поступающие в кровь

стрессовые гормоны (кортизол, миотонин и другие) позволяют всем органам и системам предельно мобилизоваться перед важным событием, например, перед выступлением: кратковременно повышаются артериальное давление, мышечный тонус, улучшаются работоспособность и реакция нервной системы, позволяющие артисту успешно выступить. Но если стрессовые ситуации происходят часто и приобретают систематический характер (напряжённые отношения с педагогом, конфликты в семье и прочее), выработка стрессового гормона становится постоянной и оказывает негативное действие на миокард, мышечную ткань и структуру соединительной ткани сухожилий, суставов, позвоночника. Возникают условия для возникновения синдрома переигрывания

(СП). Другими словами, СП возникает не только из-за повышенной нагрузки на кисти рук, но и вследствие стрессовых ситуаций, и часто протекает незаметно. А синдром «переигранной руки», по сути дела, — частный случай синдрома переигрывания.

СП — это длительная неспособность к перенесению профессиональных нагрузок. Заболевание развивается в определённой последовательности: перенапряжение в трудовой деятельности плавно переходит в состояние перетренированности, которое сменяется физическим истощением и, как следствие — невозможностью продолжения профессиональной деятельности. Признаки перенапряжения — быстрая утомляемость, нарушение сна, раздражительность,

конфликтность. Если не принять мер, то в дальнейшем развивается классическая картина СП, при котором организм уже не справляется с обычными рабочими нагрузками, и привычный отдых уже недостаточен для восстановления профессиональных возможностей.

Наиболее часто СП развивается у студентов средних и высших учебных заведений, которые в короткие сроки пытаются достичь профессионального прогресса, а также у опытных музыкантов, которые постоянно озабочены сохранением и повышением своего статуса. Состояние постоянного переутомления, астенизация не дают возможности преуспеть в технике исполнения, как следствие возникает потребность в бесконечных изнуряющих репетициях, которые истощают и без того подорванную нервную систему. Нарушается концентрация внимания, и вновь — технические недостатки при игре на инструменте. Возникает бесконечная череда стрессовых ситуаций, своего рода замкнутый круг. Поступление в кровь так называемых стрессовых гормонов ещё более усугубляет ситуацию: негативным образом они влияют на состояние сердечно-сосудистой системы и мышечно-связочного аппарата. На фоне повышенной физической нагрузки на кисти рук и предплечий при игре на музыкальных инструментах создаются серьёзные предпосылки для возникновения воспаления мышц, сухожилий, суставов вплоть до развития тоннельных синдромов

и контрактур. Ситуацию ухудшают сопутствующие заболевания, неполноценное питание с дефицитом белков, неблагополучие в личной жизни и др. Скольким талантливым музыкантам пришлось оставить профессию из-за поздней диагностики заболевания и отсутствия адекватного лечения...

Нет, я ни в коем случае не стремлюсь напугать тех, кто выбрал путь высокого исполнительства и одержим своей вдохновляющей профессией. В большинстве случаев все подобные угрозы — это притаившаяся опасность, выход которой на авансцену серьёзного (и тем более, сокрушительного) заболевания — исключительный случай. Именно его и следует остерегаться, придерживаясь определённых норм профессионального поведения и профильных медицинских рекомендаций.

К сожалению, формат статьи не позволяет более подробно остановиться на медицинских аспектах лечения, но в общих чертах медицинские мероприятия выглядят следующим образом. При появлении признаков СП необходимо немедленно прекратить занятия, освободиться от завышенных амбиций, которые зачастую приводят к самоистязанию. Оптимально — срочно обратиться к специалисту-медику, профессионалу в данной проблеме. Некоторые медицинские проблемы можно решить самостоятельно. При появлении болей и дискомфорта в шейном и грудном отделах позвоночника можно одевать корригирующий воротник Шанца и корректор осанки

(ежедневно в течение двух часов). Разработана программа индивидуальных физических упражнений для формирования так называемого мышечного корсета. Хорошо помогает курс ударно-волновой терапии в слабобонергетическом режиме на область мышц плечевого пояса. При протрузиях и грыжах межпозвоночных дисков, сопровождающихся сильными болями, весьма эффективна экстракорпоральная фокусированная УВТ. При болях в области предплечий рекомендуется ношение эластических ортезов, физкультурные упражнения в релаксирующем режиме.

Несколько слов о питании. Установлено, что содержание в пище высококачественного белка, особенно в утренние часы, способствует снижению уровня кортизола. Оптимально завтрак должен состоять на 80% из белка (творог, йогурт, мясные продукты) и только на 20% из углеводов. Совершенно недопустим перекус, состоящий из чашечки кофе и бутерброда. Настоятельно рекомендуется ходьбу на свежем воздухе не менее 3–6 км в день и сон не менее 8 часов.

Конечно, мы не смогли осветить в данной статье всё многообразие медицинских аспектов. Возможно, многие не согласятся с некоторыми утверждениями. Но основная задача — пробудить интерес к здоровью пианиста, надеемся, выполнена.

Бесплатные консультации и ответы на другие вопросы медицинского характера можно получить, обратившись на почту: vladimir.morozov300351@gmail.com ■



«МЫ, АРТИСТЫ, ВИДИМ В НАШИХ КРИТИКАХ СВОИХ УЧИТЕЛЕЙ»:

Л. А. Максимов как педагог в Музыкальных классах и Училищах ИРМО

В предыдущих номерах «PianoФорум» (2022, № 4; 2023, №№ 1, 2) мы рассказали о творческой деятельности замечательного русского пианиста Леонида Александровича Максимова (1873–1904), о его выдающихся исполнительских достижениях и его взглядах как серьёзного музыкального критика. В данной же статье мы остановимся на его работе в качестве пианиста-педагога и руководителя музыкальных классов.

Исследовать педагогику Максимова, с одной стороны, трудно, поскольку ни он, ни его ученики не оставили ни воспоминаний, ни каких-либо методических трудов, раскрывающих его педагогические принципы. Но, с другой, многочисленные опубликованные рецензии музыканта на выступления различных исполнителей позволяют нам точно определить, какие именно требования пианистического, стилистического и общеэстетического характера предъявлял он к ним — а, значит, и к своим ученикам тоже. В раскрытии его преподавательских требований неоценимую роль играют, конечно, и описания игры самого музыканта. Исполнительские принципы Максимова, ярко проявленные им в концертных выступлениях и полно раскрытые в рецензиях, характеризуют его основополагающие художественные и пианистические установки, определяют и его главные педагогические принципы.

Укажем сразу, что пианист, имея полную нагрузку, преподавал в течение почти 10 лет последовательно сначала в Астрахани (1894/95, 1895/96, 1896/97 уч. гг.), где его сменил Фёдор Кенеман, ученик В. И. Сафонова; затем в Томске (1897/98, 1898/99); потом снова в Астрахани (1900/01), далее в Тифлисе (1901/02), где он сменил сафоновского воспитанника Иосифа Левина (его предшественником, в свою очередь, был ученик А. И. Зилоти и П. А. Пабста — Константин Игумнов), и в самом конце в Москве (1902/03 плюс осень 1903), где после трагической смерти в 30 лет на его место в Филармоническом училище был взят Александр Гольденвейзер. В Астрахани и Томске Максимов был ещё и заведующим (директором) Музыкальными классами ИРМО.



Чтобы глубже понять особенности собственно педагогической деятельности Максимова (то есть занятия с учениками в классе), необходимо реально представлять некоторые общие специфические трудности педагогической работы в то далёкое время — трудности, существовавшие в определённой степени как в столичных образовательных учреждениях, так и, тем более, в провинциальных. (Мы сегодня, по всей видимости, невольно идеализируем тогдашнюю сложную в целом картину в этой сфере обучения.)

Одна из главнейших проблем — обилие малоспособных учеников, не имеющих профессиональной перспективы. (Эта ситуация весьма характерна и для наших современных ДМШ и ДШИ.)

Можно представить, насколько невыносимо слабыми и невозможными ленивыми казались многие учащиеся музыкальных классов, особенно на периферии, лучшим воспитанникам Зверева, Зилоти, Пабста, Сафонова — необычайно талантливым, невероятно трудолюбивым и прекрасно организованным. Привыкнуть к такому удручающему положению Максимова было трудно, если вообще возможно. (Представим на минутку состояние лучшего воспитанника

современной консерватории, очутившегося в классе одной из нынешних музыкальных школ с профессионально неспособными в большинстве — и даже с отклонениями в развитии — учащимися, которые к тому же вообще не хотят заниматься музыкой и выполнять какие-либо домашние задания, а их родители воспринимают занятия музыкой своих детей как форму досугового времяпрепровождения.)

Даже гораздо более уравновешенный Рахманинов в гораздо более тепличных условиях педагогической работы в Москве (в Русском хоровом обществе, в Мариинском училище, в Екатерининском и Елизаветинском институтах) был нередко ужасно угнетён своими преподавательскими

обязанностями. Ещё проводя занятия в хоровом обществе, Рахманинов писал в марте 1891 года: «Пришёл недавно с урока. Расстроился страшно. Мальчики вывели меня положительно из себя вон. Я пришёл просто в неистовство. Я себя давно таким не помню. Одного я выгнал вон из класса, другого обругал идиотом и ушёл от них до окончания урока. Может быть, и меня выгонят за это вон, не знаю. Знаю только то, что, если бы у меня почаще были бы такие уроки, я бы давно уж окошел. И что я в самом деле за несчастный, из-за пяти рублей мучиться, а главное, зная то, что через несколько дней, через несколько недель и месяцев то же самое»¹. Рахманинова, конечно же, не выгнали, ведь он уже тогда был достаточно известен, и его везде всячески опекали и оберегали (он даже не столько, собственно, преподавал, сколько инспектировал музыкальные классы).

Любопытно, что и Максимова, и Рахманинова их педагог Зверев иногда поручал проводить занятия с его учениками (нечто вроде современной подпрактики). Вот как об этом вспоминал Л. Л. Сабанев: «Зверев часто в эти годы [2-я половина 1880-х] бывал „нездоров“ (после чрезмерных пиров) и тогда не мог давать мне урока и присылал одного из любимых учеников из своего „пансиона“. Таким образом как-то раз пришёл мне давать урок Рахманинов — скромный и застенчивый и, видимо, не очень расположенный к даванию уроков. Потом уже много годов спустя он мне говорил, что „хуже меня нет на свете преподавателя музыки“. Кроме Рахманинова таким же манером приходил меня учить Максимов (пианист, будущий директор одной из провинциальных консерваторий) — тоже из зверевского пансиона»².

¹ Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / ред.-сост. З. А. Апетян. М., 1978. С. 168–169.

² Сабанев Л. Л. Воспоминания о России / сост., автор предисл. Т. Ю. Масловская. М., 2004. С. 76.

Родная сестра жены Рахманинова — С. А. Сатина со всей прямоотой отмечала: «Трудно представить себе, до какой степени Рахманинов тяготился уроками [...] Он чувствовал непреодолимое отвращение к урокам и делал всё возможное, чтобы избегнуть их. На укору близких по поводу того, что он пропускал или откладывал уроки [даже частные, хорошо оплачиваемые. — А. М.], Рахманинов только вздыхал и старался оправдаться тем, что ученики его недостаточно даровиты, что будь та или другая более талантливая, дело было бы другое, что ему невыносимо скучно сидеть и слушать, как они ковыряют пальцами, а не играют и т.д. Как бы то ни было, педагог он был исключительно плохой, и один вид его на уроке, вероятно, убивал у несчастных учеников всякую охоту играть при нём»³. О степени скуки, испытываемой порой Рахманиновым на уроке, красноречиво свидетельствует тот факт, что во время исполнения ученицей упражнений и этюдов он наигрывал в верхнем регистре фортепиано мелодические контрапункты⁴...

Аналогичная ситуация, как уже отмечалось, знакома и нынешним опытным педагогам ДМШ. Она вынуждает их или скрежетать зубами, или попросту покидать музыкальную школу и уходить на пенсию по причине бессмысленности занятий с большинством учащихся класса (а не принимать их в школу или исключать нельзя — нужна нагрузка). Далеко не всегда спасает и разделение учащихся на два потока — предпрофессиональное и общеразвивающее обучение...

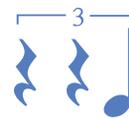
Понятно, что не следует проводить прямых аналогий между прошлым и настоящим, между

³ Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове / ред.-сост. З. Апетян. Т. 1. М., 1988. С. 28.

⁴ См. об этом: Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моём учителе и друге С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. Цит. изд. С. 254.

Максимовым и Рахманиновым: оба были очень разными — и за роялем, и в жизни. Рахманинов — типичный интроверт, Максимов — яркий экстраверт, Рахманинов, как упоминалось, больше инспектировал работу фортепианных классов⁵, у Максимова же класс бывал весьма большим и достигал 33 учеников, да ещё ему приходилось инспектировать учеников других классов, руководить хором и вести занятия по сольфеджио, теории музыки, а также заниматься организационными вопросами как директору.

Конечно, у пианистов-композиторов, таких как Рахманинов, Скрябин, Метнер, занятия с учениками (когда они были) забирали немало времени от сочинительства. Но и у Максимова уроки и директорство съедало столь же много драгоценных часов от необходимых занятий на рояле, поскольку он постоянно давал концерты. Впрочем, всем приходилось так или иначе заниматься педагогикой, чтобы и освободиться от воинской обязанности, и иметь какой-никакой стабильный заработок (ни сочинительство, ни концертное выступление, не обеспечивали этого). А Максимов к тому же, как отмечали рецензенты, давал много благотворительных концертов (в том числе «в пользу бедных учащихся музыкальных классов»), не приносивших ему вообще никаких доходов...



⁵ Рахманинов в более позднее время изредка давал отдельные консультации весьма способным пианистам или уже достаточно известным молодым артистам, но это не идёт ни в какое сравнение с повседневной педагогической работой в учреждении с классом в 25–30 или даже 15–20 студентов. Обращаем внимание интересующихся этими вопросами на статью В. М. Троппа «Несостоявшийся профессор Московской консерватории: музыкально-педагогическая деятельность Сергея Рахманинова» (в сб.: Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы. Ч. 2. М., 2013. С. 235–266).

Попробуем теперь, насколько это возможно, углубиться в сами занятия с учениками и последовательно рассмотреть, что задавал Максимов своим подопечным и какие задачи перед ними ставил.

На первый взгляд, кажется неожиданным и странным обилие в его педагогическом репертуаре салонных пьес композиторов второго, а то и третьего ряда. Не следует, однако, с «высоты» нашего сегодняшнего положения относиться к такому фактору однозначно резко отрицательно — это, с одной стороны, было в те далёкие времена распространённым явлением, с другой, это было следствием слабого уровня подготовки большинства учащихся; с третьей, в этой ориентации Максимова, несомненно, проявилось, прежде всего, влияние его первого педагога — Н. С. Зверева, который задавал своим ученикам множество разного рода малосодержательных произведений, полезных прежде всего в чисто техническом плане и привлекавших юных пианистов своими броскими заголовками. В-четвёртых, это не всегда было плохо: в те годы главенствовала по-своему убедительная установка, что для исполнения произведений высокой классики необходимо предварительно подготовить пианистический аппарат учащегося на такого рода материале.

С этой целью, кстати сказать, большое внимание уделялось конструктивным этюдам и различным упражнениям — вспомним высказывание Рахманинова: «Лично я очень верю в гаммы и арпеджио. Если Вы умеете играть их хорошо, то можете продолжать занятия, имея подлинную техническую основу для исполнения шедевров музыкального искусства»⁶. Исполнение упражнений Ганона практиковали и Зверев,

и Сафонов, и Пабст, и многие другие; исполнение этих формул в разных тональностях и в подвижном темпе было тогда обязательным при переходе на старшее отделение консерватории.

Для достижения необходимой пианистической оснащённости широко практиковалось также изучение многочисленных этюдов и так называемых салонных пьес. В середине 1890-х годов Т. Лешетицкий объяснял взрослому ученику, которому давал на первых порах исключительно салонную музыку: «На этих вещах вы научитесь владеть различными фортепианными красками, не отвлекаясь содержанием»⁷. Разумеется, слова Лешетицкого нельзя понимать слишком буквально: понятно, что определённое содержание (пусть и неглубокое) в этих сочинениях присутствовало, но главный акцент в занятиях сосредотачивался на работе над техническими в широком смысле проблемами. До определённой степени такая позиция оправдана, тем более что многие ученики по своему возрасту и по своему развитию — музыкантскому и техническому — не в состоянии постичь и тем более полноценно воссоздать всю глубину вершин музыкальной классики. А, с другой стороны, даже музыку невысокого уровня можно играть на высоком профессиональном уровне. Вспоминаются слова Г. Г. Нейгауза: «Умеющий работать, артистически одарённый пианист способен превратить обыкновенный этюд в художественное, виртуозное произведение; не умеющий работать (то есть правильно мыслить) превращает художественное произведение в этюд».

Думается, поэтому, как вспоминала Бекман-Щербина, Зверев использовал в работе с ней «репертуар, который состоял из сочинений

таких композиторов, как Шпиндлер, Вольф, Памер, Лисберг, Рейнеке и пр.»⁸. «И я, — добавляла она, — не одна играла разные „Perles noulant“ [„Бисер“. — фр.], „Chant du ruisseau“ [„Песнь ручья“. — фр.], „Chant du rouet“ [„Песнь прялки“. — фр.] — другие ученицы тоже питались такой салонной музыкой»⁹. На раннем этапе воспитания питались ею, и не без успеха, Максимов и другие знаменитые «зверята».

Так же и в репертуаре учеников Максимова мы нередко видим произведения тех же Вольфа, Лисберга, Шпиндлера и, кроме того, Бенделя, Болька, Дювернуа, Ядассона, Краузе, Клейнмихеля, Лака, Мейера, Меркеля, Рейнальда, Рейнберга, Нейштадта, Нюстедта, Силинга, Шитте, Эшмана и др.¹⁰..

Встречается и салонно-виртуозная музыка более значительных композиторов, но всё же композиторов не первого ряда. Ученик Лешетицкого — Самуил Майкапар писал об их сочинениях как о «вещах, которые нужно отнести к числу салонных произведений хорошего вкуса (в них нет ни пошлостей, ни банальности)»¹¹. Сюда можно (конечно, достаточно условно) отнести сочинения Геллера, Гензельта, Годара, Диабелли, Йенсена, Куллака, Лешетицкого, Лёшгорна, Мошковского, Пюньо, Раффа, Рейнеке, Роде, Тальберга, Шлёцера и др.

Необходимо отметить, что непритязательные салонные пустячки чаще встречаются в программах выступлений учеников младших классов; у более старших — они исчезают. И ещё. Чем более сильным был состав учеников в учебном заведении, где преподавал Максимов (а это

⁸ Жизнь пианистки (к 125-летию со дня рождения Е. А. Бекман-Щербины). Цит. изд. С. 63.

⁹ Там же.

¹⁰ Сведения о репертуаре воспитанников Максимова, выступавших в ученических концертах, почерпнуты нами из периодической печати и из сохранившихся ежегодных отчётов отделений ИРМО в Астрахани, Томске, Тифлисе и Москве (1893–1903).

¹¹ Майкапар С. Годы учения. Цит. изд. С. 184.

⁶ Рахманинов С. Развивается ли искусство фортепианного исполнительства? // Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1 / ред.-сост. З. А. Апетян. М. 1978. С. 86.

⁷ Майкапар С. Годы учения // Майкапар С. Из музыкально-педагогического наследия. М., 2003. С. 183–184.

случилось в Тифлисе и в Москве), тем меньше в репертуаре учеников было упрощённо-инструктивной литературы (она доминировала в фортепианных классах Астрахани и Томска, где, кстати сказать, было всего 6 курсов, а не 9, как в Москве). Важно также понимать, что нам сегодня доступны сведения только о концертных выступлениях учеников Максимова, и мы не знаем, что в целом, в каждодневной работе проходило в классе. А там, наверняка, были и полифонические произведения И. С. Баха, но их не принято было выставлять на концерты¹². В программах ученических концертов учитывались ещё и вкусы публики, которой всегда (и в наши дни тоже) нравятся лёгкие для усвоения «музыкальные конфетки».

Вообще, как указывала Н. А. Любомудрова, в 1880-е годы в младших классах Московской консерватории (их тогда было 5) «понемногу увеличивалось место, занимаемое в программах выступлений учащихся [...] различного рода техническими пьесами несколько салонного типа. Названия — „Silberquelle“ [„Серебряный ручей“. — нем.] (Бенделя), „Le vent du soir“ [„Вечерний ветер“. — фр.] (Куллака), „Feux follet“ [„Блуждающие огни“. — фр.] (Прюдана), „Le chemin de fer“ [„Железная дорога“. — фр.] (Алькана), „Прялка“ (Литольфа), „Стрекоза“ (Пюньо), „Мотылёк“ (Роде), „Фонтан“ (Лисберг) и т.д. — говорят сами за себя. Ясно, что подобные пьесы преследуют преимущественно цели развития виртуозности (в различных масштабах и планах)»¹³. Так что

в плане педагогического репертуара в работе Максимова с учениками младших классов не было ничего необычного.

Кстати сказать, в нашей нынешней повседневной педагогической практике приходится встречаться с использованием — по тем же причинам и не без успеха — такого рода сочинений разных клейнмихелей, шпиндлеров и проч. Много подобной литературы встречается, как ни покажется странным, в современных хрестоматиях педагогического репертуара, составители которых стремятся всячески обновить репертуар учеников. Новое здесь оказывается хорошо забытым старым, причём забытым весьма давно. Вспоминаются мысли Р. Шумана, который, пропагандируя «Этюды в форме вальса» Пиксиса, ещё в 1836 году писал: «В противоположность иным прославленным преподавателем игры на фортепиано мы объявляем ложным столь же прославленное положение, согласно которому „юные души не должны питаться танцами, но по возможности сразу же Бетховеном“, <...> и горячо рекомендуем эти вальсы в качестве полезных интермеццо, удобных для пальцев, очень милых, живых и музыкальных». Более того, Шуман утверждал тогда же: «Всякий, одолевший герцовские бравурные пьесы, намного легче и свободнее сыграет (если он только её вообще поймёт) бетховенскую сонату»... Размышляя об этом, невольно задаёшься вопросом: не являются ли ложными и призывы игнорировать, как якобы устаревшую, и советскую детскую музыкальную литературу такого рода¹⁴...

XIX столетия. Из истории русской фортепианной педагогики // Любомудрова Н. А. Избранные статьи и методические работы. Воспоминания коллег и учеников / ред.-сост. Меркулов А. М. М., 2018. С. 298–299

¹⁴ Трудно согласиться в этой связи с мнением Л. А. Баренбойма о том, что «пьесы советских композиторов самого старшего поколения — скажем, Майкапара и Гедике, — хотя и обладают рядом полезных качеств, но по образному содержанию и стилистике устарели...» (см.:

Ещё раз оговоримся, что даже незамысловатые виртуозные пьески (и гаммы!) можно играть образно, ярко, выразительно, так же, как и сочинения высокой классики можно исполнять формально и антихудожественно. Если слегка перефразировать один из афоризмов Шумана о надлежащем исполнении полифонического произведения, то получится следующий: «Любой инструктивный этюд, который можно оживить и насытить красками, — уже не кунштюк, он становится произведением искусства». В классе Максимова, как и любого серьёзного педагога, любые неприятельские салонные произведения, без сомнения, звучали (в соответствии с возможностями ученика) как художественные произведения. Вообще, при оценке исполнения учеником или артистом любого по художественным достоинствам и технической трудности сочинения основополагающим критерием для Максимова неизменно было единство инструментально-технической и музыкально-содержательной сторон, тем более что этот фундаментальный постулат он выносил всей своей деятельностью концертирующего пианиста. Данное методологическое основание было особенно глубоко воспринято музыкантом из общения с Антоном Григорьевичем Рубинштейном, который оказался для Максимова учителем в высшем смысле слова ...



Разумеется, были в классах Максимова, особенно старших, способные и трудолюбивые учащиеся, которые постоянно выступали

Баренбойм Л. А. Размышления о музыкальной педагогике. О музыкально-педагогическом репертуаре // Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969. С. 274).

¹² А. Г. Рубинштейн сетовал, говоря о ХТК Баха: «Из этого обширного сочинения пианисты не черпают материала для концертов, вероятно, находя его сухим и недоступным для публики. А между тем, сколько в этих фугах и прелюдиях удивительных красот и сколько свежести! Они, напротив, становятся весьма благодарными для исполнителя, умеющего из постичь, стать на высоту их требования» (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. 153.

¹³ Любомудрова Н. А. Фортепианные классы Московской консерватории в 80–90-х годах

на ученических концертах. А такие вечера проводились достаточно регулярно и часто; например, в Музыкальных классах Астраханского отделения ИРМО 5 раз ежегодно, а в 1901/1902 учебном году в Тифлисском училище прошло 10 (!) таких концертов, и во всех принимали участие воспитанники Максимова.

В игре его лучших учеников, как свидетельствуют программы ученических концертов, помещённых в Отчётах соответствующих отделений ИРМО, высокая музыкальная классика состояла из самых разных по трудности произведений Бетховена (Соната A-dur op. 2 № 2, Соната Es-dur — опус не указан, Соната G-dur), Вебера («Приглашение к танцу», Концертштюк), Грига (Концерт, Баллада), Гуммеля (Концерт — какой не указано, ч. 1), Клементи (Рондо B-dur, Рондо D-dur, Соната G-dur), Моцарта (Концерт № 20 d-moll, ч. 1 — неоднократно, Соната G-dur, ч. 1, Менуэт), Листа (Венгерская рапсодия № 5, Этюд по Паганини — какой именно, не указано), Мендельсона-Бартольди (Концерт g-moll, ч. 3, Концерт d-moll, ч. 1, «Блестящее каприччио», «Allegro appassionato»), Сен-Санса (Концерт — какой, не указан, ч. 1, Романс), Фильда (Концерт Es-dur, ч. 1), Шопена (Концерт e-moll, ч. 1, Ноктюрн op. 27 cis-moll, Этюды es-moll op. 10 № 6, As-dur op. 25 № 1, a-moll — опус не указан), Шуберта (Экспромт op. 90 № 2).

Произведения русских композиторов встречались в выступлениях учеников Максимова редко. Можно назвать только отдельные произведения Глинки («Арагонская хота» в 8 рук для 2-х фортепиано), Чайковского (Вальс из балета «Спящая красавица» в 16 рук для 4-х фортепиано), Рубинштейна (Концерт № 4, ч. 1) и Рахманинова (Концерт № 1, Мелодия). Что касается рахманиновских сочинений, они

тогда нечасто исполнялись даже концертирующими артистами, а тем более учащимися.

Столь плачевное положение в те годы с русским репертуаром тоже было распространённым. Исследователь отмечал: «До 1890-х годов в программах выступлений учеников первого–пятого курсов [Московской консерватории] вообще нельзя было увидеть сочинения Чайковского, Аренского. [...] Характерно, что в пятилетнюю программу по фортепиано для младших курсов (она была издана в 1892 году) вообще не были включены какие бы то ни было произведения русских композиторов»¹⁵.

Бросается в глаза и частое обращение Максимова-педагога к ансамблям, что совершенно понятно: при простоте партий каждого исполнителя общее звучание выглядит весьма насыщенным и полноценным, что особенно важно для эффектных выступлений младших воспитанников в концертах. Кроме названных ансамблевых произведений укажем также на следующие: Клементи-Гензельт. Соната G-dur в 8 рук для 2-х фортепиано; Сен-Санс. Пляска смерти в 16 рук для 4-х фортепиано; Моцарт. Менуэт в 8 рук для 2-х фортепиано; Годар. Вальс № 2 в 8 рук для 2-х фортепиано; Мошковский. Испанские танцы в 4 руки. Этот репертуарный подход сохраняет свою целесообразность и сегодня.

Говоря о серьёзном классическом репертуаре, проходимом Максимовым с наиболее одарёнными воспитанниками, можно определённо говорить о тех требованиях, которые педагог предъявлял своим подопечным. Прежде всего, это чуткое и уважительное отношение к авторскому тексту, глубокое изучение исполнительских обозначений. Показательна констатация Максимова в одной из его рецензий: «Исполнено точно, в духе автора».

¹⁵ Любомудрова Н. А. Цит. изд. С. 299–300.

Не случайно и подчёркивание значимости этого фактора в другой рецензии: «Исполнение [Мекленбургского квартета. — А.М.] отличается удивительной стройностью, при этом всё очень смело, сильно и выпукло. Нюансировка точная и обдуманная. В особенное достоинство можно поставить то, что исполнители стараются держаться исключительно указаний авторов»¹⁶.

Максимов, как мы указывали в предыдущих наших статьях о музыканте, едва ли не впервые столь серьёзно и постоянно затрагивал вопросы претворения артистом стиля интерпретируемых сочинений. Он постоянно писал об этом в своих критических статьях. Очевидно, что и в классе он придерживался тех же принципов, конечно, с поправкой на уровень подвинутого ученика.



Вообще, как известно, одна из важнейших задач критика — выступать в качестве своего рода педагога — педагога своего ученика в классе, педагога любого концертанта и педагога всех тех, кто читает его заметку в газете. О таком в принципе понимании писал в газету и сам Максимов в ответ на печатный отклик рецензента на его выступление: «Мы, артисты, видим в наших критиках своих учителей, и понятно, как мы стараемся исчерпать весь смысл слов г-д рецензентов»¹⁷.

В современной педагогике принято такое понимание функции и роли критики в образовательном процессе. В одном из словарей по образованию указывается: «В педагогике критика — приём убеждения, способ вскрытия, выявления

¹⁶ Диноэль [Максимов Л. А.] Второе квартетное собрание Филармонического общества // Русское слово, 1903, 19 января. С. 3.

¹⁷ Театр и музыка // Новое обозрение, 1902, 18 февраля. С. 3.

и анализа недостатков, ошибок, просчётов в мышлении и поступках учащихся и педагогов»¹⁸. Причём нельзя забывать, что Максимов был критиком особого рода: если большую часть представителей этого профессионального цеха упрекали и упрекают в том, что они-де горазды критиковать, но сами ничего создать не могут, то Максимов в отличие от них не только подвергал чужое исполнение критическому разбору, но и сам создавал признанные критиками выдающиеся образцы интерпретации. Более того, последнее обстоятельство позволяло музыканту разбирать исполнение особенно строго — без скидок на известность выступавшего артиста... Как нам, кстати сказать, не хватает сейчас критиков-музыкантов такого уровня!

Разумеется, критические слова в классе по поводу исполнения учеником и слова рецензента в печати относительно прочтения известным артистом произведений какого-либо композитора неизбежно отличаются в деталях, но общее направление мысли одно и то же.

В занятиях с учениками Максимов, конечно же, использовал произведения И. С. Баха¹⁹, хотя в его собственном концертном репертуаре сочинения лейпцигского кантора представлены лишь обработкой органной Токкаты и фуги d-moll (транскрипция для фортепиано Л. Брассена) и оригинальной Прелюдией и фугой f-moll (какой именно, в программе не указано). Максимов категорически отвергал распространённые в то время идеи о том, что баховские сочинения отжили свой век. Здесь Максимов выступал как последователь и единомышленник великого Антона,

который ещё в конце 1880-х сетовал, что «есть целые массы людей, которые находят Баха сухим; непонятно, как может быть сух человек, способный изобретать такие чудесные, неподражаемые мотивы»²⁰.

По поводу одного исполнения «Хроматической фантазии и фуги» Максимов указывал: «Великолепное техническое исполнение и только, и тени нет могучего развития голосов, доходящего к концу фуги в октавной теме баса до колоссальной звучности и грандиозности, потрясающей слушателей. Это был Бах скучный и сонный, с математической точностью пишущий ноту за нотой в целях правильного изложения формы; того же Баха, который наслаждался и страдал, творя эти произведения, — нет»²¹.

В игре мелких баховских пьес Максимов не принимал распространённой галантности и слащавости в трактовке и критиковал музыкантов, которым «в исполнении произведений Баха не доставало той солидности и серьёзности, этих отличительных черт композитора. Бах — это колосс-титан — он силён своей могучей красотой, а не изяществом и утончённостью»²². Показательно, что здесь Максимов, опять-таки опираясь на мысли А. Г. Рубинштейна, противостоял исполнительским указаниям, имеющимся в редакциях К. Черни, и невольно солидаризировался с прочтением Баха Ф. Бузони, который, как известно, и своей игрой, и с помощью своих редакций боролся «против сентиментальности, изнеженной элегантности в понимании композитора». Как отмечал исследователь, «Бузони полагал, что подлинный характер музыки великого мастера — мужественный, чуждый

какой бы то ни было вычурности»²³. Аналогичные мысли по-своему преворал и русский пианист-педагог.

Как видно, Максимов настойчиво добивался от исполнителя индивидуального стиливого подхода к произведению в соответствии со стилем её автора. На рубеже XIX–XX веков это было редкостью, хотя уже во второй половине XX века стало достаточно распространённым явлением. О важности формирования стиливой культуры исполнителя и вопросах «стильной интерпретации» писали такие крупные отечественные пианисты-педагоги, как А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, Я. И. Зак и другие²⁴. Максимов в этом направлении был в России одним из первых.

Умение выдающегося артиста стилистически перестраиваться в соответствии со стилем исполняемого сочинения вызывало восторг Максимова-критика. Вот почему он так подчёркивает мастерство одного выдающегося интерпретатора в чуткой передаче разных индивидуальных почерков каждого из исполняемых им композиторов: «Главное его достоинство как художника — это удивительная чуткость к замыслам и характерам композиторов самых разных направлений».

Глубоко примечательны и следующие размышления Максимова по поводу выступления одного выдающегося концертанта. Они могут восприниматься как своего рода маленькое учебно-методическое пособие, которое сохранило свою актуальность и через 100 с лишним лет.

Критические строки Максимова о прочтении этим же пианистом «Хроматической фантазии и фуги», лишённом стилистической чуткости,

¹⁸ Вишнякова С. М. Профессиональное образование: Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. М., 1999. С. 381.

¹⁹ В то время не было принято включать баховские произведения, проходившие в классе, в программы ученических концертов.

²⁰ Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. Цит. изд. С. 155.

²¹ Диноэль [Максимов Л. А.] Четвёртый концерт Гофмана // Русское слово, 1902, 20 декабря. С. 4.

²² Диноэль [Максимов Л. А.] Концерт скрипача Пабло де-Сарасате и пианистки Берты Маркс-Гольдшмидт // Русское слово. 1903, 1 февраля. С. 3.

²³ Копчевский Н. Инвенции И. С. Баха // Бах И. С. Инвенции. Для фортепиано. Ред. Ф. Бузони / вступ. ст. Н. Копчевского. М., 1991. С. 4.

²⁴ См. об этом: Меркулов А. М. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стили интерпретации // Как исполнять Гайдна / сост., вступ. ст. А. М. Меркулова. М., 2007. С. 147–187.

а также «Мефисто-вальса», ставшем «жертвой технической чистоты исполнения»²⁵, уже приводились раньше. Максимов требовал стилистически точного прочтения даже каждой части (!) одного произведения. Особенно интересны в этой связи наблюдения критика об исполнении артистом Сонаты Бетховена «Quasi una fantasia» op. 14 № 2 («Лунной»).

«Я помню эту сонату в исполнении А. Рубинштейном, — отмечал Максимов в этом разделе соей рецензии. — Я был потрясён, это было что-то удивительное, он заставлял забывать зал, публику и даже самого себя. Рисовалась картина простой деревенской комнаты с окнами в сад, залитой лунным светом, и вот звуки рояля, нежные, спокойные, грустные; и хочется плакать без боли, без огорчения, просто оттого, что на душе накопилось много хороших слёз. Теперь я слышал эту первую часть в стиле мендельсоновских песен без слов, да ещё к тому же игранную *rubato*, что окончательно отнимало характер спокойствия. Настроение отсутствовало, были только звуковые эффекты. У Рубинштейна я слышал три части с тремя различными характерами, различным ударом пальцев, различной экспрессией: у нашего артиста всё под одно; один характер, тот же удар и те же звуковые приёмы. Первая часть и середина последней толковались одинаково, несмотря на то, что темпы 1-й части „*Adagio sostenuto*“ и последней „*Presto agitato*“ сами говорят за себя. А в гармонической фигурации последней части он и не думал изображать что-либо, а просто исполнялись акценты, указанные в нотах на последних аккордах каждого такта. Неужели слышавшие эту сонату в исполнении А. Рубинштейна, уже забыли, что такое *Sonata quasi una fantasia*?»²⁶.

²⁵ Диноэль [Максимов Л. А.] Четвёртый концерт Гофмана // Русское слово, 1902, 20 декабря. С. 4.

²⁶ Там же.

Столь яркое и наглядное программное истолкование музыки сближает максимовскую манеру восприятия и разъяснения произведения с особенностями рубинштейновского исполнительского мышления и преподавания (не случайно великий Антон часто озадачивал учеников вопросами: «Что вы играете?», «О чём эта музыка?», «Что значит „*Feux follets*“?», «Что такое „Крейслериана“?» и т.д.).

Столь подробный, как приведённый выше, анализ Максимовым конкретной интерпретации и столь обильное количество замечаний, по существу, превращают рецензию в стенограмму урока или мастер-класса. Причём замечания звучат столь злободневно, как будто они делаются в наши дни. К примеру, сколько раз приходилось (и приходится!) слушать «Мефисто-вальс», в «спортивном» исполнении — как набор этюдов; а то, что это романтическая Поэма, даже не приходит в голову...

Кстати, не менее современно звучат и строки Максимова об обилии в образовательной среде средних серых исполнителей, не обладающих творческой индивидуальностью, но, тем не менее, рвущихся на сцену, и о высших целях исполнителя-художника, к которым должен стремиться талантливый ученик и куда должен направлять его настоящий педагог! Заключая свою заметку об одном из выдающихся исполнителей, Максимов указывает: «В наше время, когда всё кругом занято изысканием способов без таланта, без права называться художником заставить говорить о себе во что бы то ни стало, наперекор всем принципам искусства — этот музыкант представляет собою одного из тех могикан, для которых на первом месте стоит не успех и известность, а искусство, которое так страдает теперь от артистов новейшей формации»²⁷.

²⁷ Диноэль [Максимов Л. А.] Восьмое симфониче-

В приведённых строках Максимов, сам того не подозревая, невольно передал своими словами тот педагогический духовный завет, который, как оказалось, в своё время адресовал молодому скрипачу легендарный Рубинштейн. «Имейте перед собой всегда одну лишь цель, — ставляя великий пианист; — она <...> не в том, чтобы нравиться. Искусство нравиться Вы уже обрели. Возможно скорее обожгитесь пламенем успеха, испейте терпкий ликёр триумфа. Когда Вы почувствуете суётность всего этого, когда Вы познаете, что истинная роль интерпретатора не в том, чтобы получать, а в том, чтобы давать, тогда Вам откроется жреческая роль Вашей миссии и, завоевав публику, Вы завоеуете самого себя»²⁸.

Так Максимов непреднамеренно подошёл к определению высших нравственных идеалов в жизни артиста-художника, сформулировав и главнейшую цель педагога в формировании ученика. Такое осознание произошло не случайно, поскольку в рецензиях на игру самого Максимова высказывались такого же рода мысли: «Как по серьёзности программы, так и по исполнению, проникнутому истинной художественностью, не бьющей на внешний эффект, но служащей целям искусства, концерт г. Максимова может с полным правом быть назван одним из самых выдающихся концертов сезона»²⁹.



Итак, Максимов требовал от учеников совершенного технического овладения произведением вместе с глубоким образным его постижением, добивался чуткого стиливого

ское собрание Филармонического общества // Русское слово, 1903, 18 марта. С. 3.

²⁸ Цит. по: Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX — первой половины XX века. Т. 1. М., 1995. С. 222.

²⁹ Фарлаф. Театр и музыка // Тифлисский листок. 1902, 23 апреля. С. 3. (Курсив мой. — А.М.)

подхода к различным по времени и композиторским особенностям сочинениям, настаивал на уважительном отношении к авторскому тексту. Для нас сегодня в этом нет ничего необычного, но нельзя забывать, что более 100 лет назад это было достаточно ново.

Что же касается методов работы с учащимися, то, с одной стороны, продемонстрированное Максимовым в деятельности критика понимание творческих проблем и блестящее владение словом определяли высокий уровень объяснения ученику стоящих перед ним разнообразных задач. С другой стороны, выдающееся исполнительское мастерство обусловило высочайший уровень показа в классе, что было особенно важно, учитывая отсутствие в те годы звукозаписи и редкость высококлассных концертов в провинциальных городах. Понятно, что огромное воспитательное значение имели сами по себе постоянные выступления Максимова в концертах, что было педагогически важно не только для учащихся его класса. Как справедливо указывал в своё время Д. Д. Благой, «Учениками замечательного пианиста [имелся в виду В. В. Софроницкий. — А.М.] оказывались не только его консерваторские студенты, но сотни, тысячи музыкантов, которых его концерты побуждали сосредоточивать внимание и усилия на главных, творческих моментах музыкального исполнительства»...

Максимов бескомпромиссно отстаивал свою правоту и неукоснительно проводил свой курс в качестве руководителя Музыкальных классов или директора Училища. Такие личностные особенности приносили ему заметные плоды в педагогической сфере. Настойчивость в достижении цели способствовала активному творческому росту способных воспитанников

Максимова, хотя ему не повезло встретить такого подопечного, который бы прославил своего наставника. Его ценили и ученики, и коллеги по педагогическому цеху. Начав незадолго до преждевременной кончины работать в Московском музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, Максимов сразу завоевал в качестве педагога большой авторитет — такой, что получил возможность выбирать для своего класса самых лучших учеников. Примечателен ответ Максимова на просьбу Гольденвейзера взять ученика: «Любезный Александр Борисович! Боюсь, что не смогу исполнить Вашего желания ввиду того, что у меня уже вдвое больше учеников, чем я этого желал и теперь принял бы только очень (выделено Максимовым. — А. М.) способную. Но дело вот в чём: у нас теперь преподавателем [работает] Сергей Мамонтов. Знали ли Вы его? Он учился у Пабста, затем у Сапельникова и кончал в Петербургской Консерватории у Есиповой, так вот не хотите ли её поместить к нему. Он в высшей степени серьёзный господин. Во всяком случае хорошо было бы, если эта барышня могла прийти, чтобы я её послушал, а то ведь за глаза трудно очень говорить. Я бываю в Филармонии понедельник, вторник, четверг и пятница от 3 ½ до 8 ½ вечера. Крепко жму руку, Ваш Л. Максимов»³⁰.

Впрочем, работа музыканта в качестве педагога и руководителя классов имела как положительные моменты, так и теневые стороны. Деятельность музыканта вызывала неудовольствие некоторых коллег по педагогическому цеху из-за, как им казалось, излишней требовательности и придиричivosti

заведующего. Не нравилась такая политика и наиболее слабым ученикам, которым приходилось покидать учебное заведение. Все они не принимали столь быстрой и немолимой перестройки. Не выдерживая психологического пресса, учащиеся и ряд педагогов покидали Музыкальные классы ИРМО, уходя заниматься в собственные частные музыкальные школы... Такая картина особенно выпукло, по-видимому, проявилась в Томске в 1897–1899 годах.

Нельзя не вспомнить здесь, что во многом аналогичная ситуация была и в Петербургской консерватории, когда в неё вернулся в 1887 году (спустя 20 лет после первого своего директорства) А. Г. Рубинштейн. Ему пришлось сразу уволить четырёх педагогов-пианистов, а немного позже — ещё четверых; число обучающихся за время второго руководства Рубинштейна сократилось с 846 до 560. Он рассуждал таким образом, что консерватория должна расти ввышину, а не вширь, и всеми способами избавлялся от нежелающих работать в полную силу и от разного рода посредственностей³¹. Этого направления работы в классе, а также общего стиля руководства учебным заведением придерживался и Максимов.

Надо ещё сказать, что Максимов, будучи заведующим (директором) Музыкальных классов в Астрахани и Томске, проявлял чудеса дипломатии во взаимоотношениях с Дирекциями городских отделений ИРМО. Чтобы понять, о чём идёт речь, надо напомнить о тех тяжёлых конфликтах между указанными сторонами, которые возникали в это же время в других городах. Так, известно противостояние Художественного

³⁰ Максимов Л. А. Письмо А. Б. Гольденвейзеру. Москва, 1902, 11 сентября. Архив Российского национального музея музыки. Ф. 161. № П-2612. Л. 1.

³¹ Подробнее об этом см.: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь. Артистический путь. Творчество. Музыкально-общественная деятельность. Т. 1. Л. 1957. С. 260–288; Т. 2. Л. 1962. С. 319–335.

совета Музыкальных классов (позднее — Училища) с Дирекцией ИРМО в Ростове-на-Дону, где классами руководил М. Л. Пресман, и аналогичным противоборством С. М. Старикова в Тамбове, когда разбираться в обеих ситуациях был призван С. В. Рахманинов в качестве помощника председателя ИРМО³². Во многом, причинами уходов А. Г. Рубинштейна из возглавляемой им Петербургской консерватории в 1867 и в 1891 годах были аналогичные конфликты с придворными кругами, стремившимися подчинить себе консерваторию и Русское музыкальное общество.

Максимову удавалось успешно решать сложные организационные проблемы и избегать конфронтации по вопросам, которые касались главным образом репертуара симфонических и квартетных собраний, а также организации учебного процесса. Об этом свидетельствует следующее сообщение в газете: «Особенно отметить также следует деятельность Томского отделения ИРМО. Оно устраивало ученические вечера, давало концерты. Вообще, очевидно, деятельность Общества развивается и не гложет при новой председательнице, супруге начальника губернии В. М. Ломачевской и директора музыкальных классов Л. А. Максимова»³³.

Правда, Максимов позднее невольно оказался свидетелем аналогичного конфликта в Тифлисе, где занимал пост профессора в сезоне 1901/1902 гг. Причём Максимов не стал молчать о безобразиях, творимых Дирекцией отделения ИРМО, а обратился сначала в местные газеты, а затем и в «Русскую музыкальную газету», которая напечатала некоторые его письма. Правда,

Максимов после этого покинул Тифлис, но, может быть, и к лучшему: он перешёл на педагогическую работу в Москву в Музыкально-драматическое Училище Филармонического общества — последнее место своего преподавания...

Итак, хотя мы не располагаем сведениями о деталях педагогической «кухни» Максимова (например, о его аппликатурных советах, pedalных указаниях и т.д.), общие положения его педагогической системы ясны для нас, и это позволяет вписать её в широкий музыкально-образовательный контекст того времени (да и нынешнего тоже).

Если согласиться с наблюдением Л. А. Баренбойма о двух ветвях русской фортепианной педагогики, двух несхожих путях музыкально-исполнительского обучения, то Максимов, насколько можно судить по имеющимся материалам, шёл в плане работы над произведением по пути Антона Рубинштейна: «от прочувствования исполняемой музыки к её осмыслению», «от эмоции к мысли», «используя ассоциации, образные сопоставления, тонкий „перевод“ искусства звуков на язык программности». Это направление образования отлично от пути, по которому преимущественно шёл Николай Рубинштейн: «через осмысление к переживанию», «через мысль к чувству», «через наблюдение над закономерностями самой музыки к целостному познанию её жизненного содержания»³⁴.

В отношении же педагогического репертуара Максимов скорее примыкал к гибкой линии Николая Рубинштейна, который использовал даже в работе с подвинутыми воспитанниками «известный эстетический эклектизм, вызванный педагогической необходимостью»³⁵, как искусно выразился в своё

время Л. А. Баренбойм. Если старший Рубинштейн категорически отказывался проходить с учениками произведения типа транскрипций Тальберга («Нам с этим вздорным господином не по пути!»), то младший широко использовал различные тальберговские оперные фантазии. Как отмечал исследователь, «на этой музыке Николай Григорьевич учил пианистическому мастерству и, как он сам говорил, „изысканности“, „изяществу“, „эlegantности“ и „аристократизму“». Этой же репертуарной дорогой шёл и Максимов, и как московский Рубинштейн постепенно переходил в занятиях с лучшими учениками к транскрипциям Листа, так и Максимов переходил от простоватых инструктивных произведений к сочинениям высокой классики.

Используя в работе методы своих учителей и лучших педагогов своего времени, а также собственные исполнительские достижения и педагогические приёмы, Максимов проявил себя как замечательный пианист-педагог, систематически занимавшийся в разное время более чем со 100 учениками в различных городах страны и потому внёсший, работая и в этой творческой сфере, достаточно весомый вклад в развитие отечественной фортепианно-исполнительской культуры. ■



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

³² См. об этом: Валькова В. Б. Консерваторские товарищи А. Н. Скрябина М. Л. Пресман и С. М. Стариков: судьбы провинциальных музыкантов // Учёные записки. Вып. 9. Книга 2. — М.: Мемориальный музей А. Н. Скрябина. 2019. С. 215–231.

³³ Театр Королёва и другие увеселения // Сибирский вестник, 1899, 5 марта. С. 3.

³⁴ См.: Баренбойм Л. А. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. М., 1982. С. 237.

³⁵ См. там же. С. 235.



КЛАВИРТИН
PIANOS

ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Gottrian 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

