

Ріаннофорум

Всесвітній фортепіанний конкурс



12+

№2

(62)

2025

Владимир ВИШНЕВСКИЙ:
**«Из каждого выступления на конкурсе
я стараюсь сделать концерт»**



pianoфорум



Всё о мире фортепиано.

www.pianoforum.ru

ежеквартальный журнал.

2024 год

№ 2 (62), 2025
Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Рiанофорум



Аурелио де Фигейредо (1854–1916). Девочка за фортепиано. 1892

ИЗДАТЕЛЬ



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД
КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ
«ПЕТР ВЕЛИКИЙ»



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ

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

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ

Фото на обложке
Мария МУРЖА

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

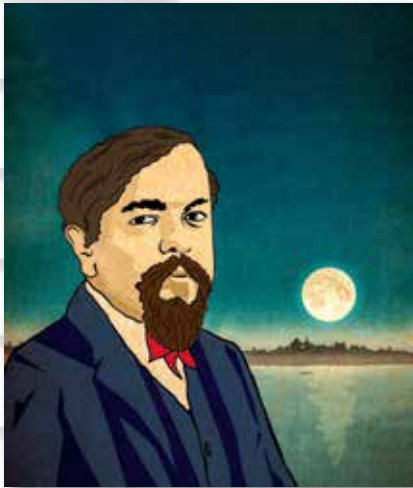
Журнал выходит с 2010 г.
Тираж 3.000 экз.

СОДЕРЖАНИЕ

ЭССЕ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

4

Музыкальный пленэр
Клода Дебюсси



ИСТОРИЯ ОДНОГО СОЧИНЕНИЯ

58

Фортепианный концерт
по имени «Хуанхэ»



ПЕРСОНА

14

Владимир Вишневский:
«Я стараюсь из любого конкурса сделать концерт»



ЗВУКОЗАПИСЬ

63

Кристоф Фроммен:
«Звук подвержен моде»»



КОНКУРС

30

Rachmaninoff Competition,
opus 2



ЭССЕ

72

Леонид Гофман
У истоков бессмертного
ручья: к 200-летию
«Прекрасной мельничихи»



СОДЕРЖАНИЕ

ЭССЕ ВЛАДИМИРА ЧИНАЕВА

38

Рахманинов — пианист:
эстетизм, сонорное
зодчество, воля к стилю



ФЕСТИВАЛЬ

44

«Эолова арфа»



ФЕСТИВАЛЬ

39

«Диалоги невских
берегов»



СЛОВО ИНТЕРПРЕТАТОРА

77

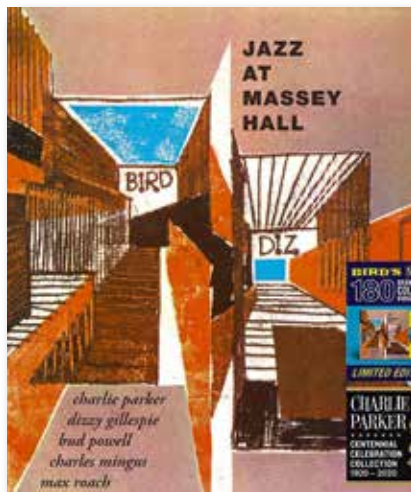
**Последняя соната
Шуберта:** образ
пограничного бытия



JAZZ-ЭССЕ

88

Бад Пауэлл —
лидер джазовой эволюции



ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ

95

Всеволод Буюкли:
в водовороте течений
русского пианизма
рубежа XIX–XX веков.
Публикация Александра
Меркулова



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПЛЕНЭР КЛОДА ДЕБЮССИ

(об одном важном предвосхищении)



Трудно согласиться с мыслью, что признавать собственные ошибки легко и приятно. Определённый оттенок самопрощения может возникнуть лишь при условии хотя бы частичного оправдания случившегося, но главное — в ситуации возможного исправления и установления истины. Именно подобную ситуацию я и хочу воссоздать, а потом ею воспользоваться.

Дело в том, что во второй части двухтомника «Музыкальная форма» я выдвинул тезис о континуально-эволюционной (континуально-контрастной) композиции. Поскольку книга писалась по заказу кафедры сочинения Московской консерватории, основное внимание при обсуждении этого вопроса было сосредоточено на музыке второй половины XX в. Поиск новой семантики, особенно в сфере монументальных (прежде всего, симфонических) жанров не мог не привести к новым принципам музыкального формостроения — к новым универсалиям, отразившим конкретный виток цивилизации. Её привнесения очевидны. Возникает небывалая ранее энергетика коммуникативности, новые скорости, открытые ещё в первой половине века, становятся общедоступным принадлежанием жизни, пространственные параметры которой начинают соприкасаться с космическими пределами. Одновременно нарастает роль эсхатологического компонента в сознании и целостном миропонимании современного человечества, ощущение мира, устремлённого и несущегося либо в космопространственную бесконечность, либо в пропасть самоистребления, — всё вместе породило новую тенденцию в способах музыкально-интонационного отражения изменившейся ментальности. Форма композиции обнаруживает свою реакцию в том числе и на радикальные изменения компонентов музыкальной речи. Уход

от репризности несёт в себе семантику ускорения и некоей сопричастности к «познанию бесконечности», по крайней мере — к открытости, разомкнутости сознания.

Континуально-эволюционный (континуально-контрастный) принцип оказывается важнейшим, и его главным признаком становится не только перманентное обновление в развёртывании «интонационного сюжета», но и отказ от репризности в классическом понимании. То есть — от репризности как возврата к исходной фазе в приближённой семантике и в подобном масштабе звучания. Кроме отсутствия репризы, подобные композиции отличает целый перечень качеств, определяющих участие перманентного контрастирования в становлении формы. Здесь и скользящая система интонационных мутаций, и ступенчатое перманентное введение новых контрастных сопоставлений, и отсутствие традиционных разработок, изобилующих узнаваемыми повторами, и даже (для крупных композиций) — введение жанрового контрастирования. Всё это в книге подтверждается целой системой аналитических соотнесений с масштабными композициями симфонического плана. Привлекаются сочинения В. Лютославского, В. Сильвестрова, Д. Лигети, А. Тертеряна, Г. Канчели, А. Лемана, Е. Станковича и других мастеров второй половины XX века¹.

Ошибка именно в привязке означенного типа композиции исключительно ко второй половине XX в. и в основном к формам крупного плана. Незамеченной осталась предтеча тенденции, утвердившейся в значении главенствующей в грядущем пространстве исторического времени. И предтеча эта коренилась в творчестве Клода Дебюсси, в частности — в его самом исполняемом творении, в Прелюдиях для



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

фортепиано соло. Прелюдия — малая форма. Большинство прелюдий Дебюсси в пределах трёх минут звучания, и лишь некоторые выходят за этот предел. Построение континуально-контрастного хода интонационных событий на сравнительно кратком отрезке времени — особая техника формы, отличная от преломления того же принципа в крупномасштабной композиции симфонического плана. Но центральный смысловой знак единый: перманентное обновление в ситуации не нарушаемой стилиевой парадигмы.

Дебюсси — один из самых радикальных, тонких и глубоких преобразователей на рубеже XIX и XX столетий² — не просто ищет свой путь. Он ищет свой французский путь, первым среди музыкантов оценив главное и сугубо французское приращение в мировое искусство — импрессионизм. При этом сам термин «импрессионизм» в музыкальном преломлении (и в соотнесении с его музыкой в частности) он не слишком жаловал. Однако отношение к слову мало что значит в сравнении с отношением к мощному эстетическому

¹ См. В. Задерацкий. «Музыкальная форма», вып. II. М., «Музыка», 2008.

² В «PianoФорум» № 1 (57), 2024 опубликована содержательная статья профессора В.П. Чинаева «По ту сторону романтизма», в которой рассматриваются истоки стиля Клода Дебюсси, прежде всего, в явлениях литературы созвучной эпохи. Упоминаются творения М. Метерлинка, П. Верлена, С. Малларме, М. Пруста. В предлагаемом читателю материале на первом месте французский художественный импрессионизм и его энергия эстетического воздействия.

движению. Импрессионизм в живописи, начав свой путь в 60-е годы XIX столетия и триумфально закрепившись в значении ведущего направления уже в годы 80-е, словно ждал отражения своей эстетической концепции в музыке. Дебюсси был первым даже среди французских музыкантов, кто отгадал принцип и метод экстраполяции в искусство звуков импрессионизма, рождённого вне пределов музыкального искусства, но осознанного в значении грани эстетического миропознания. Такая экстраполяция потребовала если не переосознания, то некоего сдвига краеугольных составляющих музыкально-грамматического фундамента, служащего базой золотых веков музыки. Подобное требовало творческой воли и отваги.

Музыковедческая мысль неоднократно устремлялась к формам Дебюсси и каждый раз встречалась со своего рода конечной «непроницаемостью» феномена. Непроницаемостью для мысли, познающей с позиции несдвигаемой логики аналитического охвата явлений из сферы классического фонда форм. Но в случае с Дебюсси музыкальная форма предстаёт чем-то вроде следствия главного движения творца — движения к новому эстетическому соотносению с миром.

Эстетика импрессионизма не отказывается от главного: от связи с реалиями мира. Человек, природа, строения, вещи — всё суть источник впечатления. Запечатлённого впечатления — словно остановленного мгновения. Сам акцент на впечатлении — открытие нового пути в «искусстве отражения», когда изображаемое включает специфику воспринимаемого мгновения и уникальный свет от имени творца — «носителя впечатления». Импрессионизм — впечатление от... От реалий мира. Абстрактная живопись — порождение той же тенденции. Это тоже впечатление.



Клод Дебюсси. 1905 г.

Но уже из сферы подсознания творца. Рисунок мысли — способ запечатления ирреальных сущностей мира.

Художник говорит о связи с «вещностью» реального мира. Нагруженность полотна «вещностью» — знак всей истории живописи вплоть до появления абстрактного искусства. Музыка сама по себе — величайшая метафора и по сути абстракция по отношению к «вещному» миру. Но не по отношению к космосу чувствований человека. Здесь всё предельно конкретно, что, по-видимому, и позволило Чайковскому выразить мысль, что с широкой точки зрения, всякая музыка программна. А под программностью всегда подразумевалась связь со словом,

позволяющая приблизить музыку к сюжетам и контурным реалиям жизни.

Свои Прелюдии, созданные в период 1909–1912, Дебюсси также связал со словом. И это слово всегда постскрипtum. Прелюдии программны, даже изысканно-программны. А ведь время их создания — это время становления и декларации абстракционизма в живописи. Но эта идея пришла с других берегов континента. Василий Кандинский восклицает на эту тему в 1910 г., а опыт нефигуративной живописи возникает раньше. Однако Дебюсси остаётся верен принципу фигуративности, поскольку ищет контакт исключительно с эстетикой родного ему

импрессионизма. Он словно говорит: музыка тоже способна исповедовать «фигуративность». Однако все условные заголовки — своего рода P. S. Но и теперь мы вряд ли можем, хотя бы предположительно, утверждать, что в процессе создания опусов звук был впереди слова.

Да важно ли, что было вначале? Дебюсси обращается к жанру прелюдии, очевидно, под воздействием Шопена, творчество которого знал и любил. Но мыслимо ли добавление каких-либо названий к прелюдиям Шопена, содержание которых за пределами словесных формул? Да и магия числа 24, которой следует Дебюсси, — это дань уважения первородному образцу циклического оформления жанра при полном отрицании «круговой» тональной системы. Но названия-постскриптумы (ставшие на практике подлинными заголовками) оказались неотъемлемой частью впечатления от этих чудесных пьес и для играющих, и для внимающих во все последующие времена.

Время создания прелюдий — время расцвета жанра. И Скрябин, и Рахманинов ярчайшим образом определяют своё отношение к прелюдии, также отталкиваясь от бессмертного опыта Шопена. Через 20 лет после Дебюсси (это можно ещё считать прилегающим временем) возникают циклы прелюдий (тоже по 24) Д. Шостаковича и В. П. Задерацкого. Но в них также не содержалось намёка на словесную программность, а верность квинтовому кругу — своего рода «декларация возвращения» после мощных экскурсов в атонализм.

Эстетика импрессионистов-живописцев, которую музыкант Дебюсси решил претворить в своём творческом сознании, опиралась на целый ряд чисто технических средств и приёмов, на новые универсалии техники живописи. Главной задачей обновлённой техники становится перемещение акцента

с изображения «предмета» на цвето-экспрессивное сообщение о единичном и особенном «моменте восприятия», о запечатлённом впечатлении. Контуры условного «предмета» могут быть размыты, а гамма цвето-ритма мерцает изменчивостью в воспринимающем сознании. Импрессионистское полотно словно говорит: вы вправе ждать иного варианта впечатления, но условия искусства конкретны.

Странно подумать, но сама техника живописи эволюционировала в связи с банальным изобретением красок в тюбиках. Художник получает возможность выйти на пленэр, и в первую очередь преобразуется пейзажная живопись. Классический пейзаж — это некий знак-символ данного пространства, воссозданный в условно-совершенном образе, отразившем как бы единственный и устойчивый колорит и контур данного пространства. Подобные полотна не призывают к варьированию впечатлений. Созданный на пленэре пейзаж художника-импрессиониста — это отражённый момент авторского восприятия, с одной стороны, нечто вечное, с другой — сиюминутное. Живописание на пленэре порождает важнейшую особенность: т.н. «раздельный мазок». Это означает раздельность штрихов на полотне и стремление к чистому цвету — уход от смешения красок. Раздельные штрихи на расстоянии создают эффект трепетания цвета. Сочетание «цвет и момент» становится главным³.

В чём причина столь предметной выделенности Дебюсси в отношении к жанру прелюдии, а точнее — к трактовке цикла прелюдий? Вспомним ещё раз: художники-импрессионисты вышли на пленэр. Это нововведение в практику работы

живописца сыграло огромную роль в эволюции семантического ракурса всего искусства, а для импрессионизма оказалось важнейшим фактором формирования эстетики. Музыкант Дебюсси ищет сомкновения с уже сложившимся и, в конечном итоге, — содержательным космосом импрессионизма. Эффект пленэра очевидно в центре его сознания. Художник-импрессионист говорит: я, именно я вижу объект в пространстве в момент конкретного цвето-оформления и отражаю своё впечатление от увиденного. Ответ Дебюсси удивителен только тем, что он не видит, а слышит, прибегая к звукописи, но в принципе он занят тем же: отражением внутреннего визионизма.

Дебюсси уводит жанр прелюдии из сферы душевной исповедальности в мир явлений и сюжетов. Он совершает необыкновенное: выводит жанр фортепианной прелюдии «на пленэр». Это означает, прежде всего, новую трактовку музыкального времени, которое наполняется «интонационным сюжетом» особой интенсивности, передающим впечатление от разных возможных превращений в движении объекта и в ходе его звукоописания. Дебюсси в прелюдиях предлагает объективацию движущегося мира: движения танцующих, движения ветров, туманов, огней, шагов, световых бликов, ароматов, шуршащих листьев, струящихся вод и даже бегущих музыкальных интервалов. И это всегда движение суммы звукосимволов, представляющих объект в разных ипостасях его содержания.

Всякая эстетическая концепция, родившись как инициальный посыл, транслируется воспринимающему сознанию из глубины формы с помощью той самой формотворящей техники. В ходе совершаемой экстраполяции Дебюсси ищет приёмы, резонирующие ведущим приёмам техники художественного письма импрессионистов,

³ В упоминавшейся статье В. Чинаев приводит созвучное суждение Дебюсси: «Музыканты не умеют больше показывать чистый звук. Я стараюсь сохранить чистоту каждого тембра, поместить его на необходимое для него место». Дебюсси почувствовал звуковой аналог идее «чистого цвета».

прежде всего — апология цвета. Её, хотя и не прямым, но ощутимым аналогом он полагает апологию фонизма и колорита не только в сфере гармонии, но и в природе мелоса. Определённую размытость контуров фигуры на полотне он подменяет размытостью тонално-тоникального ощущения, а то и вовсе отказом от привычного чувства тональности, заменой этого чувства привязкой к какому-либо центральному элементу, координирующему звукоотношения. Он сохраняет терцовую структуру аккордики, но аккордовые массивы словно вынимает из функционально напряжённой арматуры кадансового конструкта и наделяет их цветом индивидуального фонизма. Его мелос также цветоокрашен. Его линейно-мотивные структуры, фигуративные формулы особенно, отражают общее склонение к сонорике. Профессор Ю. Холопов в статье, посвящённой форме Прелюдий Дебюсси, предлагает для подобных линейных структур термин «сонодия», на мой взгляд, удивительно точно отвечающий природе явлений не только в творчестве Дебюсси⁴.

Тяготение к чистому цвету приводит к отказу от смешения красок, в результате которого рождается новое (в определённом смысле — искусственное) цветооттенение. Этот отказ в практике живописи Дебюсси транслирует в принципиальный отказ от контрапункта и вообще какого-либо отражения полифонической традиции в её классическом виде. Видимо, контрапункт он считает возможным аналогом наложения красок, рождающих новый тон, поскольку наложение мелодических линий друг на друга даёт производную вертикаль (т.е. — гармонию). В обоих случаях видно избегание производного результата.

Но самым поразительным представляется отклик Дебюсси на технику раздельного мазка. Разные искусства, разные пространственные и временные параметры, и кажется, что какое-либо отражение в музыке подобного рода техники невозможно. Но Дебюсси ищет родство в эстетике и семантике. Принцип мерцающего пространства, холста он переносит в форму, которая развёртывается во времени. В живописи — мерцание цвето-элементов. У Дебюсси — мерцание перманентно изменчивых фактурных групп, каждая из которых имеет своё синтаксическое оформление. В этом отличие от «раздельного мазка». Дебюсси предлагает технику раздельных фактурно-синтаксических элементов, череда которых — контрастное следование, нередко с минимумом повторений (даже варьированных), чаще всего без того, что обычно называют репризой, и лишь иногда с арочным замыканием в коде. Этот принцип преобладает, но выражен с разной степенью интенсивности. Дебюсси сохраняет контакт с нормами традиционного (классического) формостроения. Но это то, что можно назвать «теневым контактом». Тени и только тени структурных универсалий прошлого высвечиваются из континуально-контрастного движения фактурных смен. Конечно, степень сближения и отдаления от классического фонда форм в Прелюдиях различна. Уже первая Прелюдия («Дельфийские танцовщицы») говорит о преемственности. Это трехчастная симметричная композиция, в которой, однако, отсутствует реприза (возвращается лишь тональность). Да и симметрия со знаком Дебюсси (по 10 тактов): не ищите песенно-танцевальную квадратность! И это предупреждение: не ищите её и дальше.

В упоминавшейся статье Ю. Холопова предпринят содержательный экскурс в область гармонии

Дебюсси, которая представлена в значении первопричины всех аномалий в трактовке форм, если их соотносить с классическим фондом. Действительно, Дебюсси, отказавшись от контрапункта, отвергает гармонию как следствие и возводит её в ранг самоценного средства, творящего интонацию. Его гармонии могут существовать как в поле функциональных связей, так и вне его, и всегда в ситуации устремления к индивидуальной колористике. Это позволяет создавать краткие, синтаксически оформленные интонационно значимые структуры, череда которых складывается в конечное композиционное целое. Перманентные изменения фактурных формул оказываются ведущим *motto* в становлении формы. Это свойственно всем прелюдиям, но выражено с разной мерой интенсивности. По существу, это важнейший определитель стиля. Вот характерная ремарка О. Мессиаена по этому поводу: «... Дебюсси остаётся молодым, современным, и есть вероятность, что таковым он останется всегда (...). Именно Дебюсси открыл ворота звуковой красочности, звуковым и тембральным комплексам (...). Именно Дебюсси осмелился учиться у воды, ветра, облаков, у всего, что улетает, у всего, что проходит, чтобы сформулировать первое условие своей концепции Времени: изменчивость...»⁵.

В этой ситуации Ю. Холопов, тонко разобравшись в особенностях гармонии Дебюсси и оценив его инновации, почему-то начинает искать привязку форм прелюдий исключительно к номенклатуре стереотипов романтического периода истории. Ссылка на Д'Энди — эпигона немецкой музыкально-теоретической школы, с трудами которого предположительно Дебюсси был знаком, может быть уместна только в плане подтверждения острого неприятия

⁴ См. Ю. Холопов. «Музыкальные формы в Прелюдиях для фортепиано Дебюсси». В сб. «Музыкальные формы классической традиции». М., Московская консерватория, 2012. С. 497

⁵ Messiaen O. Avant-propos. Traite de rythme, de couler et d'ornithologie. Paris, Leduc, 2001.

всего немецкого (как староромантического) даже (а может быть — особенно) во французском склонении. В упомянутой статье Ю. Холопов предлагает следующую классификацию форм прелюдий.

- Песенные формы: I — №№ 1, 2, 6, 8, 9
- Трехчастные формы с переходами: I — №№ 3, 4, 11; II — №№ 7, 10, 11, 12
- Трехчастная форма с трио: II — №№ 3, 6
- Трехчастная форма с эпизодом: II — №№ 2, 4, 8, 11
- Свободная форма на основе трехчастной: I — № 10
- Свободная форма на основе песни: I — № 9
- Рондино: II — № 1
- Сонатная форма с эпизодом: I — № 7

Почему-то вне квалификационного перечня оказались прелюдии «Вереск» (II – № 5) и «Менестрели» (I – № 12), хотя «Вереск» — почти классическая трехчастная композиция с эпизодом и переходом

к нему, но главное — с симметричной, но зеркальной репризой (редкий тождественный повтор). А «Менестрели» действительно, что называется, не вмещаются «в классическое пространство». Та самая «изменчивость», о которой говорил Мессиян, здесь буквально торжествует. Пьеса двухминутного звучания содержит 20 фактурно-синтаксических смещений, когда вариантная повторность некоторых элементов не приводит к эффекту репризы, определяющей какой-либо классический стереотип формы.

Ю. Холопов прежде всего ищет т.н. «песенные формы». Но само это словосочетание чуждо природе инструментального мышления Дебюсси. В генезисе термина действительно немецкая Lied, но мелос Дебюсси — краткомотивный и, по остроумному замечанию самого Холопова, тяготеющий к «сонодии». Однако, в абстрактном отвлечении всякого рода периодические структуры, двухчастные и трехчастные композиции в прелюдиях, конечно, встречаются, но, как свидетельствует автор статьи, — в нетипичных воплощениях.

Эта нетипичность заставляет усиленно доказывать присутствие тех или иных знаков типизированных универсалий. Ибо знаки эти лишь в редких случаях — на поверхности. В основном это то, что можно условно назвать «теньевыми» знаками формы. А что же на поверхности? Что формирует условный «след восприятия»?

В 2010 г. вышла книга профессора Л. Кокоревой «Клод Дебюсси». Большой раздел, посвящённый Прелюдиям, включает рассмотрение форм по французскому принципу: на основе секционного членения. Череда контрастных «секций» — путь формостроения, главный знак становления композиции. Л. Кокорева берёт на вооружение этот принцип, но применяет его выборочно («Паруса», «Ветер на равнине», «Ароматы и звуки...», «Что видел западный ветер», «Терраса...», «Туманы»). Прочитав лишь один пример подобного рода аналитической индексации — к прелюдии «Паруса» (I – № 2)⁶:

⁶ Л. Кокорева. «Клод Дебюсси». М., «Музыка», 2010. С. 142.

A (6 т.)	B (4)	A ¹ /B ¹ (12)	C (10)	B ² (9)	D (6)	B ₃ /D ₂ (10)	A ₂ (4) D ₂ (4)
1 секция	2 с.	3 с.	4 с.	5 с.	6 с.	7 с.	8 секция

B → органный пункт

Эта схема весьма близка к тому, что можно условно назвать «след услышанного». Но даже она не отражает полной картины интонационных событий в развёртывании формы. Дело в том, что количество фактурных перемен, когда каждый новый фактурно и синтаксически

представленный элемент суть интонационное обновление формы, иными словами, — количество фактурных словес превосходит количество секций. При этом периодические повторы исходного тематического элемента не означают тождества. Такие повторы, равно как и мотивные

обновления, служат перманентной (сквозной) эволюции интонационного процесса на основе осязаемого контраста в следовании фактурно-синтаксических элементов. Вот ещё один возможный «схематический след» этой формы:

a + b	a ₁	c (от b — a)	d + a ₂	c ₁
6т. + 3,5	4,5+3	4,5	2,5+3,5	3,5
quasi период				
B → органный пункт				

e + f		g + h		i + j		a ₃ + i/a	
6	4	3	3	6	4	4	3
B → органный пункт							

Такая интенсивность фактурно-колористических перемен никак не складывается в образ «песенной формы», которым наделяет эту прелюдию Ю. Холопов. Путь от секции к секции, связь фактурно-синтаксических элементов выявляет главный принцип формы: континуально-контрастный метод. Полноценной репризы Дебюсси избегает, ограничиваясь «арочным» закруглением в коде ($a_3 =$

повтор элемента a_1 в перегармонизации). Смещение перманентного фактурного контрастирования и варьированной повторности мотивно-тематических элементов — устойчивый метод формообразования в прелюдиях Дебюсси. В конце концов он понимал, что в этом путь к «теневому» проникновению устойчивых стереотипов классико-романтического происхождения. В прелюдии «Шаги на снегу»,

которую Холопов также относит к «песенным формам», мы видим попросту вариации с *tenore ostinato* на звуках *re — mi mi — fa*, рассечённые контрастными интермедиями. И континуальная контрастность здесь возникает как на основе мотивно-фактурной производности, так и с помощью сопоставительности (интермедии = И). Вот поэлементная схема прелюдии «Шаги на снегу»:

a	a_1	a_2	a_3	$I_1=b$	a_4	a_5	a_6	$I_2=c$	a_7	d
1	3	2+1	4	4	4	5+1	3	3	<u>2,5</u>	<u>2,5</u>
									coda	

Остинатный мотив повторяется 21 раз в первой октаве и два раза в верхнем регистре (кода). И каждый повтор — иной, плюс контрастные интермедии. Замечательно, что образ вариационной формы не складывается. Этому противостоит лаконизм мотивно-остинатного основания. В результате — вариации на мотивную структуру, то есть всё та же техника следования контрастных фактурно-синтаксических

элементов, но здесь главным образом на основе производности.

Объединение классических признаков малых форм и континуально-контрастного фактурно-элементного движения формы — одно из чудесных свойств манеры Дебюсси. В схеме «Парусов» фиксируется некое приближение к структуре периода повторного строения (в начале). Подобное встречаем, к примеру, в I — № 8 («Девушка с волосами цвета льна» — начало), в I — № 5 («Холмы

Анакапри», тт. 12–27) и в других случаях. О том, что именно объединение действенной памяти о классических структурах и техники перманентного фактурно-элементного обновления для Дебюсси представляется ключевым моментом стиля, свидетельствует первая прелюдия, открывающая собрание из двадцати четырёх пьес — «Дельфийские танцовщицы». Вот первое предложение 10-тактного периода, открывающего композицию, — красноречивый знак мышления Дебюсси:

Lent et grave (♩ = 44)
doux et soutenu

Здесь на малом временном отрезке два фактурных элемента. Фактурно-колористический контраст каданса и тождественное его повторение во втором предложении — очевидно специфичный момент. Но ещё более специфичным оказывается трехфазная симметрия целой формы прелюдии,

в дальнейшем лишённая каких-либо признаков соответствия периодическим структурам классического типа. Второй и третий 10-тактные разделы формы, ограниченные цезурно, подчинены сквозному действию перманентного обновления фактурно-синтаксических (интонационных) элементов. Единственным

знаком из сферы классического опыта становится репризное возвращение тональности (но не начального материала) на третьем этапе формы. Вот схема этой композиции, наглядно представляющей стиливой принцип Дебюсси:

a	b	c (=a ¹)	b		d	e		f	g	h
3,5 т.	1,5	3,5	1,5		4	6		4	2	4+1
период повт. строения (неквадратный)										
B→	F	B→	F		F	C→As→F		B→		

Единственное тождественное повторение — элемент b в первой структуре (нестандартное тождество кадансов при вариантном различии начал в предложениях). Это соотношение «твёрдых» (по Шёнбергу, здесь — всегда относительно «твёрдых») структур с эволюционирующим ходом перманентного фактурно-синтаксического контрастирования в прелюдиях Дебюсси весьма разнообразно

и никогда не дублируется. Подобные «твёрдые» структуры (как правило, типа периода) могут возникать не только в экспозиционных (начальных) разделах, но и в среднем ходе формы. Чаще всего материал подобных структур получает отражение в завершающих разделах. Прежде всего — в кодах, но иногда в виде намёка (именно намёка!) на репризность и лишь изредка — в собственно репризной части,

далеко не всегда возвращающей начальный материал.

Но есть среди прелюдий Дебюсси прямые образцы исключительно действия континуально-контрастного метода на всём протяжении формы. Среди них — знаменитый «Фейерверк» (II – № 12), завершающий вторую тетрадь и открывающий новый путь для грядущего творческого опыта. Вот его схема:

a	b	c	+	c ₁	d	+	d ₁
1–19 т.т.	20–24	25–34		35–40	41–44		45–46
19 т.	5	10		6	4		2
e	f	g		h	i		j
47–52	53–56	57–60		61–64	65–67		68–70
6	4	4		4	3		3
k	l	c ₂ =m		n	o (=a ₁)		p
71–73	74–78	79–84		85–86+87	88–89		90–98
3	5	6		3	2		8+1
quasi репр.							Coda

Здесь (как и во всех других схемах) что ни буква, — обновлённый фактурно-колористический элемент. Я не касаюсь здесь приёмов «зацепления» фактурно-синтаксических участков формы. Это

особый аспект техники формы Дебюсси, требующий отдельного изучения, поскольку речь идёт о блестящем преломлении того, что Э. Курт называл «техникой плавного перехода» и наблюдал

в стиле явно противоположном, но бесконечно почитаемом Дебюсси — у И. С. Баха.

Но вернусь к самому началу своих рассуждений. На с. 326 упоминавшегося второго тома «Музыкальной

формы» начинаются аналитические наблюдения над формами, где безоговорочно действует принцип континуально-контрастного

развёртывания. В качестве первого примера я привлекаю Второй квартет Д. Лигети — произведение, целиком принадлежащее второй

половине XX века, и привожу схемы первых двух частей квартета. Сейчас процитирую одну из них — схему второй части:

a	b	c	d	e
1–19 т.	20–27	27–33	34–45	45–56
19 т.	7,5	6,5	11,5	11,5

Очевидно отличие в укрупнении контрастирующих зон. Но дело не в отличиях, а в сходстве коренного принципа. На той же странице 326 цит. изд. читаем: «Формы первых двух частей квартета не имеют аналогов в прилегающем прошлом». Клод Дебюсси создаёт прелюдии в том же столетии, т.е. по сути — в прилегающем прошлом и своим бессмертным опытом опровергает мой опрометчивый недосмотр, подтверждая своё первенство в синхронном преобразовании музыкально-грамматических основ и коренного принципа формостроения. Именно он предлагает новый путь оформления композиции, тяготеющей к акцентам уже не на мелосе, но на колористике, сонорике и главенстве звуковых ритмосвязей. Он первый двинул практику формостроения в сторону поиска новых смысловых решений.

И последнее. В параллельном историческом времени Александр Скрябин предлагает своё решение продолжить жизнь шопеновской идеи. Его одиннадцатый опус ещё в XIX веке, но блок прелюдий ор. 74 он создаёт в 1914 г. — за год до смерти, через год после завершения Дебюсси Второй тетради и уже в час войны. Он был первым, кто начал возрождение жанра. Кажется, что стилевая дистанция между ор. 11 и ор. 74 отвергает поиск прямого сходства. Но уровень дерзновения скрябинской музы в ор. 11 не менее приметен, чем в последующих опусах, по сути открывающих звуковые перспективы XX в. Здесь

единичность Скрябина не в природе гармонии (она полностью в романтическом русле), но в устройении звукового пространства, в ритмо-фактурных решениях. Его мелос мелко-мотивный, словно «говорящий», воспринимается как нечто надземное. Он не касается земли, он вознесён буквально «воздушной» ритмовибрацией фактурных волн, он парит, имитационно отражаясь отдельными мотивами в несущем ритмопространстве.

Прелюдии из ор. 74 кажутся абсолютной альтернативой первому блоку пьес. Здесь — принципиально иное чувствование времени, поменявшего свою сущность. Эти прелюдии пронизаны профетическим духом мрачного предвестия. По отношению к ор. 11 — это другая сторона мира. Тон лирический (порой — лирико-патетический) сменяет тон inferнальный. Вся ткань этих прелюдий, мелогармония и ритмика иные. Но центральный знак «надземности», изумительной скрябинской воздушности и ритмической мерцательности — сохранён.

Скрябин был далёк от какого-либо влияния французского музыкального импрессионизма, у которого очень скоро появляется немало эпигонов. И от Дебюсси, и от опусов Равеля, подхватившего главные открытия Дебюсси, заимствуются принципы формирования ткани, принципы колористики, внетональной мелоритмической фигуративности, сближение мелодии с тем, что Ю. Холопов остроумно назвал

«сонодией», вообще, тенденция к сонористике, но не то, что стало особым «знаком Дебюсси» в устройении формы композиции. Это осталось, что называется, «за ним» на долгие десятилетия. Есть только одна смысловая грань, фиксирующая лишь один признак, который условно можно посчитать общим для прелюдий Скрябина и прелюдий Дебюсси. Это та самая «надземность», хотя в обоих случаях природа её совершенно различна. У Скрябина лирика с прорывами патетики. У Дебюсси — звукописание впечатлений. При этом патетика изгнана, и это важнейшая содержательная реформа в европейской музыке нового времени. У Скрябина полетность «мело-эмоций» создаётся имманентными свойствами ритмо-фактуры. У Дебюсси — посредством прямой звукоизобразительности, но также и формы. Скрябин наполнен самим собою. Дебюсси — светом радости по поводу необычности мира, отражённого его звукописью. Именно программная обозначенность звукописи становится первым знаком тенденции ко всему «надземному». Ветры, воды, туманы, огни, ароматы и собственно звуки возникают из его мело-сонорных фигураций («сонодий») в соответствии с объявленным P.S. Но даже то, что безусловно «на земле», — например, танец, — он отрывает от земли и возносит в эмпирию. «Феи — прелестные танцовщицы» — чудесное летучее скерцо, отразившее

вращение вальса в основе метрики, композиция, воссоздающая образ прозрачный, ирреальный, танец, не касающийся земли. Образ этот неуловим, как тональность, не поддающаяся однозначному определению. Летучий, «воздушный» характер интонаций, начальные фигуративные «сонодии» родственны подвижным фигурациям ветров и туманов — символов над-земного.

Но прелюдия «Феи», кроме сигнала о летучей вознесенности в начальных фигурациях, предлагает вполне «земные» формулы движения танца во времени. Между начальными фигурациями и их конечным репризно-арочным возвратом — форма, ход которой содержит 18 фактурно-синтаксических сопоставлений, мерцание различий, скреплённое единством метра, темпа и всей суммы фоно-колористических оттенков. И это на дистанции

в 2,5 минуты. И какой бы «объект» в изыске его фантазии не возникал в значении «темы», Дебюсси каждый раз представляет его в удивительном ракурсе изменчивости оценки, где элементы — суть ритмо-сонорные «варианты взгляда». Они в большинстве своём возникают, чтобы исчезнуть безвозвратно. Они как будто на земле, но словно не прикреплены к ней, они летучи не в пространственной, но во временной системе измерений. Скрябин и Дебюсси по сути предлагают разные пути преодоления «интонационной гравитации».

Художник-импрессионист выходит на пленэр и фиксирует впечатление момента. Того единственного, избранного. Дебюсси слагает свои формы из прихотливейшей совокупности моментов, каждый из которых можно условно представить в значении «иного взгляда», а всё вместе — скользящая

гамма впечатлений, отразившая поливалентность условного пленэра, воссозданного фантазией, ищущей своё музыкальное Время. Формы Дебюсси — формы начала века. Формы конца столетия — иные. Но принцип формостроения, техника перманентной изменчивости в условиях действия скрепляющих единство факторов открыта в Прелюдиях Дебюсси. Сначала как уникальный знак стиля. Через десятилетия это открытие преобразуется в некую константу универсальной значимости, покинувшую пределы камерных форм. Континуально-контрастный принцип формостроения обретает иные эстетические и семантические пространства, а Клод Дебюсси остаётся единичным мастером сугубо импрессионистской формы, повторить принципы которой в масштабе камерного лаконизма не смог никто. ■



Адольф-Феликс Кальс. «Скалы возле Дьеппа», 1862



**Владимир
ВИШНЕВСКИЙ:
«Самое главное —
с каким трепетом
ты относишься
к своему делу»**

Гость номера — Владимир Вишневский, лауреат I премии и обладатель золотой медали II Международного конкурса пианистов, композиторов и дирижёров имени С. В. Рахманинова, прошедшего в июне в Москве. В свои 23 года Вишневский, студент Московской консерватории, — опытный артист с собственным исполнительским стилем, творческим кредо и внушительным багажом конкурсных побед и выступлений на знаменитых сценах в России и более десятка зарубежных стран. В эксклюзивном интервью «PianoФорум» Владимир рассказал о самых ценных уроках своих педагогов, о технологии становления артиста, о вдохновении красотой и оперой, о мысленной игре и неочевидных способах преодолеть сценическое волнение.

— Я люблю начинать с главного, но сегодня мне хочется начать с начала: часто именно оно определяет главное. В одном интервью ты сказал, что твой первый педагог в Ярославле, Недда Аязян (1940–2022), дала тебе тот багаж, с которым ты «едешь» всю жизнь. Что в этом багаже?

— Если начинать с самого начала, то до Ярославля был Рыбинск, где я четыре года учился у Ирины Александровны Никулушкиной. Она сделала, наверное, самое главное, что можно сделать на первом этапе обучения: не просто не отбила желание, но развивала его и поддерживала мою любовь к музыке. Ведь часто одаренный ребенок теряет интерес к занятиям, когда начинается методичная и скучная работа. Со мной такого не случилось, хотя сложности в начале были.

Мои родители — певцы, к моменту моего рождения оба пели в храме. Мама, регент церковного хора, возила меня с собой на работу в храм, поэтому в детский сад я не ходил. Жили мы в частном доме, родители до сих пор там живут. И когда я впервые пришёл в образовательное учреждение (музыкальная школа появилась на год раньше общеобразовательной), это был настоящий стресс. Весь первый урок я проплакал. Но к концу урока учительница села за рояль и стала играть «Детский альбом», рассказывать про вальсы, марши, польки, мы начали танцевать, хлопать, — и всё, меня увлекло! Плюс в школе был замечательный коллектив, ставились музыкальные спектакли, царил творческая атмосфера.

Позже меня решили показать Недде Израилевне в Ярославле. К тому моменту она уже несколько лет работала дома, мы приехали к ней. Были я и ещё один мальчик — она взяла нас обоих. И началась очень трудная, большая и подробная работа: и над техническим аппаратом, и над очень тонкими материями. Когда я говорю про багаж — я имею в виду всё это. Разные способы работы над техническими вещами, музыкантские аспекты, поиск музыкальных параллелей. Этот образовательный багаж был заложен там и тогда. Сколько мыслимо было сделать за три года, она сделала.

— То есть Недда Аязян с ранних лет воспитывала в учениках умение мыслить?

— Да, мыслить больше. Мыслила, конечно, в основном она (*улыбается*): я поступил к ней, когда мне было 10 лет. Мы раз в неделю из Рыбинска ездили в Ярославль, урок шёл 4 часа, было очень трудно. Всё записывали. Со мной всегда были родители — и в школе в Рыбинске, и в Ярославле. В Рыбинске всё в тетрадочку записывалось обязательно, а в Ярославле — на камеру. Я приезжал домой, включал телевизор, и всё — шла работа.

— Как ты оказался в Москве?

— К сожалению, когда мне исполнилось 13 лет, Недда Израилевна начала сильно болеть. Было ощущение, что с каждым уроком ей становится всё тяжелее, уроки будто «добивали» её, ведь она была человеком с горячим армянским темпераментом, очень вкладывалась эмоционально, не могла иначе. И это такой контраст с некоторыми профессорами, которые сидят в классе и дают инструкции в стиле «здесь вот это, здесь это». Выбирая между уроками и жизнью нужно выбрать жизнь. Было принято тяжелое решение (в основном моими родителями), и мы поехали поступать в Москву.

Планировали поступать в ЦМШ, но после экзамена по специальности позвонил педагог, к которому мы хотели, и сообщил, что больше там не работает. В тот же день был приёмный экзамен в Гнесинской десятилетке. Я прошёл все экзамены и оказался на бюджете, хотя конкурс был весомый: из 50 человек до третьего тура и поступления дошли 6. Так я оказался в классе Татьяны Григорьевны Шкловской, и началась совсем другая история. Если в Ярославле думали за меня, то здесь мне была предоставлена свобода, которой я вначале не умел пользоваться. Но все годы обучения Татьяна Григорьевна меня к этому приучала и, конечно, стала реально моей второй мамой.

— Расскажи подробнее о методе работы Татьяны Шкловской.



Н. И. Азян

— Технической работы на уроках обычно не было, потому что меня приучили: вся техническая часть — исключительно моя ответственность, педагог не должен вообще этим заниматься. А вот то, что я не могу ещё понять в силу отсутствия опыта, — это мне даёт педагог. А просто учить, чтобы всё получалось, — это не очень интересно. Бывало, играешь какую-то вещь, сложное место. Мы берём его отдельно, рассматриваем разные варианты, и дальше я должен решить, как оно впишется в общую картину. Поначалу мне было очень трудно: я привык, что выбирали за меня, всё режиссировали, а я был только исполнителем.

— **Пришлось постигать искусство интерпретации.**

— Именно. И спустя несколько лет замечаешь, что тогда я играл так, а сейчас — иначе. И, конечно, быстрее нужно всё учить! Когда учишься не в Москве и не в Петербурге, нет гонки за репертуаром, этого не требуют. В Москве, конечно, сразу пришлось втягиваться, и до сих пор мне это нелегко даётся.

— **Как я тебя понимаю! До учебы в Москве, я училась в Самарском музыкальном училище у замечательного педагога, и мы могли «Новеллетту» Шумана учить полгода. А в консерватории уже через неделю профессору ты должен принести готовый текст наизусть, и это база, норма.**

— Да, с текстом очень трудно, причём с каждой новой ступенью всё ещё мощнее. Когда я поступил в консерваторию к Писареву и Луганскому, первый раз на специальность я пришёл в сентябре, выучив концерт Листа наизусть. После я принёс Концерт Моцарта, поставил ноты на пюпитр. Проходит мимо меня Николай Львович и спокойно (никто из них никогда не повышает голос, ни Писарев, ни Луганский) говорит: «Знаешь, мне показалось, что ты мог бы наизусть это играть». Я сел и думаю: «Господи, какой ужас!» Со страху я тогда всё сразу сыграл, но понял: всё, так нельзя. С тех пор я на занятие прихожу только с выученным наизусть текстом и стараюсь даже сначала обыграть где-то и только потом — на специальность.

— **Если резюмировать тему обучения в Гнесинской десятилетке, каковы главные уроки Т. Г. Шкловской для тебя?**

— Во-первых, отношение к конкурсам (не такого масштаба, как рахманиновский, а вообще). Мы всегда участвовали в конкурсах, чтобы обыграть. Например, перед концертом в Малом зале. Это для консерваторских студентов выступать там — почти обыденный момент, а когда ты учишься в школе, это ответственно. И тогда мы выбирали несколько конкурсов и играли на них. Татьяна Григорьевна настраивает всех, начиная



© Леонид Селеменев

Т. Г. Шкловская

с первого класса, что мы идём на конкурс, чтобы лишь-
ний раз выйти на сцену. Любой выход на сцену — это
важно и нужно. В её преподавании это, наверное, один
из ключевых моментов — много концертной практики.
Поэтому у неё в классе мало кто боится сцены, в основ-
ном, все любят, все хотят.

— **Что ещё?**

— Скорость и количество. Быстро учить и расширять
репертуар. Она не любит «обмусоливать» всё очень дол-
го, когда всё, что она хочет сказать, уже сказано. Взяли
произведение, занимаемся, несколько уроков прошло —
«давай дальше». Она ярый противник того, чтобы сидеть
на школьном репертуаре (имеется в виду стандартная
программа в конце года — Бах, соната, два этюда и пьеса),
который мы полгода учим. Всегда должен быть концерт-
ный репертуар, чтобы можно было подаваться на серьёз-
ные конкурсы.

— **Можешь привести пример вашей программы?**

— Помню в выпускной год (у нас это был третий курс)
мы играли несколько концертов в Москве, в Костроме,
еще где-то. И это была программа почти на три часа:
«Карнавал» Шумана, «Чакона» Баха, соната Прокофьева,
«Вальс» Равеля, Рахманинов, рапсодия Листа, пара обра-
боток, вроде «Фигаро», «Кармен».

И еще у Татьяны Григорьевны есть такая черта.
Приходишь к ней на урок (а она занимается всегда боль-
ше положенного — и по часам, и по количеству раз в не-
делю), и она может сказать: «Сыграй вот это». А ты «это»
играл последний раз год назад! И нужно сыграть. То есть
всё время нужно «держат репертуар».

— **Настоящее воспитание артиста.**

— Да, именно. Вот это, наверное, самое обобщающее,
итоговое, что она дает. Для неё как педагога главная зада-
ча — не просто отучить и выпустить, а подготовить артиста.

— **Татьяна Шкловская училась у Теодора Гут-
мана, Недда Азяян — у Бориса Берлина...**

— У Берлина и у Флиера.

— **То есть в тебе превалирует Гнесинская школа.**

— Больше Гнесинская, да. Другой вопрос, что Берлин и Гутман — две абсолютно параллельные дороги, которые не пересекаются, начиная с постановки рук и заканчивая вкусом.

— **Это очень интересный момент. Ты упомянул параллельные дороги. Как человек, который учился и в Гнесинской академии, и в консерватории, я это хорошо чувствую. Гнесинка — это своя, во многом отдельная экосистема, а консерватория — это параллельная система. Ощущаешь ли ты сейчас, будучи студентом консерватории, эту разницу?**

— Сейчас уже нет. Но лет 7 лет назад, когда я учился в школе, чувствовал, что это действительно разные миры. Сейчас, конечно, у нас немного разные образовательные программы и требования, но конкуренции, про которую говорили раньше, я не ощущаю. Год назад в Киргизии был юбилей их консерватории, и в Бишкеке собрались ректоры многих вузов. Ездил тогда и Александр Сергеевич Соколов, наш ректор, и я поехал — выступал на концерте. Был там и ректор Гнесинской академии. И когда произносили тосты, оба сказали, что никакого противостояния не чувствуется. Потому что раньше, кто-то мне рассказывал, между двумя вузами проводились футбольные матчи и другие состязания, и в консерватории говорили: «Главное — обойти Гнесинку». То же самое говорили в академии: «Главное — обойти консу», остальное неважно. Сейчас не так.

— **Тогда перейдем в Московскую консерваторию. Твой профессор Андрей Писарев — блестящий пианист со своей исполнительской манерой, к слову, сильно отличающейся от твоей. Писарев-педагог — какой он?**

— Андрей Александрович по своей педагогической манере — абсолютный, стопроцентный выходец класса Сергея Леонидовича Доренского. Если посмотреть на выпускников Доренского, это музыканты, совершенно не похожие друг на друга. Как, собственно, и у Татьяны Григорьевны Шкловской. У них нет «педагогического почерка» (в плохом смысле этого слова). Потому что бывают педагоги, у которых на классных вечерах все играет одинаково. Или слушаешь какой-то концерт, выходит пианист, и сразу можно определить: «Вот это её/его ученик». У Татьяны Григорьевны и Андрея Александровича этого нет, потому что основное — индивидуальность — они не трогают.

Что касается разницы, поначалу было очевидно (для меня точно, за Андрея Александровича — не могу



С И. А. Никулушкиной

говорить), что мы очень непохожи, начиная с нашего технологического аппарата и заканчивая темпераментом. Но он никогда не наседали на меня. Мог подсказать, посоветовать в каких-то моментах, если что-то не получалось. При этом Андрей Александрович может двумя словами направить в нужное русло — и это самое ценное. Я осознал это сразу. Однажды я пришёл к нему с только выученным Концертом Листа. А я безумно люблю музыку Листа и во всех романтических местах очень «расплывался» — мне хотелось всё послушать... И Писарев тогда сказал буквально две-три фразы, которые абсолютно поменяли мой вектор мышления. Наверное, так делал и Сергей Леонидович: всё — про общее. Думаю, это гораздо более быстрый и безболезненный путь, нежели «вытачивание» произведения от первой до последней ноты.

— **Интересно, что же тогда сказал Писарев про Концерт Листа. Что это было за понятийное зерно?**

— Про Листа сейчас не вспомню, а вот в Рахманинове он много говорил о звуке, особенно в тех фрагментах,



После госэкзамена в МССМШ имени Гнесиных. Александр Вишнеvский (отец), Теона Дольникова, Татьяна Шкловская, Владимир Вишнеvский, Елена Вишнеvская (мама), Алиса Кейльбах, Елизавета Михайлюк

где дело касается тихого звучания. Он мог сказать: «Вот в этом месте у тебя правая рука должна быть сильно над левой». Или: «В этом месте у тебя аккордовая фактура, мелодия, и ты идёшь только пятым и первым пальцем. Очень хорошо, когда звучит верх, но без фактуры тоже ничего нет»...

— **Архитектура звучания?**

— Да.

— **Николай Львович как педагог, вероятно, другой?**

— Да, он эмоциональный, очень образный, впрочем, Андрей Александрович тоже. Технической работы в классе практически нет. Я могу задать какие-то вопросы, если они у меня есть. Но, кстати, как раз к Николаю Львовичу я до Конкурса Рахманинова попал один раз, и это было задолго до моего выступления. Показал ему два «Музыкальных момента» из всей конкурсной программы.

— **Он тоже был в зале во время конкурса (как и Андрей Писарев), слушал выступления участников. Волнительно быть учеником в классе двух таких больших артистов?**

— Да. Я очень долго не мог привыкнуть... Иногда, когда приношу на урок что-то свежее, бывает очень волнительно. Мне в классе порой играть труднее, чем на сцене.

— **Дополнительная психологическая подготовка к концертам!**

— Ну да. Опять же, это всё основано не на страхе. Слава богу, не было ни одного педагога в моей жизни, который делал что-то на страхе. Уважение исключительное — да. А понимание того, что учишься у музыкантов с таким концертным графиком, очень мобилизует. Андрей Александрович, например, — декан факультета. У него большой класс, сам он играет очень много концертов, часто ездит в Китай, Турцию с мастер-классами и выступлениями. И от одной мысли, что ты можешь

прийти и потратить время такого человека впустую, становится не по себе.

— Virtuозность и техника — одно и то же?

— Нет. Техника — это способ, а виртуозность — это, скорее, что-то близкое к артистизму. Виртуозность в моём понимании это то же самое, что и техника (когда всё получается, всё в порядке), но — с особой лёгкостью. И это очень важное умение. Этому меня тоже всегда учили: чтобы никому не было видно, как тебе трудно. Вплоть до того, чтобы у людей в зале создалось ощущение: «Я, в принципе, тоже так могу».

— Как Тимирязев писал о Пушкине и Левитане: «лёгкость — это мастерство, доведённое до совершенства»...

— Вот, наверное, да. И виртуозность — она такая же.

— Мы подошли к теме работы пианиста. Когда я слушала твои выступления на Конкурсе Рахманинова, возникало ощущение, что твои технические возможности безграничны — абсолютная органика за роялем плюс внутренняя свобода. Разумеется, это результат огромного труда. Бывают ли сейчас технические сложности? Как ты их преодолеваешь?

— Всегда есть технические сложности, особенно когда дело касается, скажем, Третьего концерта Рахманинова. К технической работе нужно подходить с головой: прошло то время, когда я сидел за инструментом и тысячу раз повторял трудный пассаж. Одно дело, когда ты учишься в школе, другое — когда у тебя плотный концертный график и, к сожалению, уже нет этого времени, поэтому приходится искать другие способы и методы работы.

— Какие? Уверена, это будет полезно и интересно читателям нашего журнала, среди них — много студентов.

— Основное для меня — это всегда заниматься включённым. Допустим, я понимаю, что у меня устала голова, а я учу что-то новое, — я перестану учить и переключусь на какой-нибудь фрагмент уже выученного произведения, поработаю над ним. Учим новое — только на свежую голову. Когда выключается внимание (и как следствие — ты перестаёшь вкладываться эмоционально), работа обретает очень монотонный характер.

Также важно в процессе работы над произведением находить для себя параллели, больше искать связей между нотами, а не просто запоминать порядок или факты, что после «ля» будет почему-то «фа-диез».

— То есть функционально мыслить, гармонически?

— Да, обязательно. И сразу выстраивать для себя образный, ассоциативный ряд. Не текст, а потом музыка, а сразу же музыка. Тогда не нужно специально запоминать текст, всё входит само.

— Расскажи подробнее про ассоциативные ряды. Как ты мыслишь и чувствуешь музыку (эмоция, цвет, образ)?

— У меня это смесь. Иногда я могу представить себе какой-нибудь чёткий образ. Я сейчас, например, учу Двенадцатый концерт Моцарта. Его вторая часть у меня ассоциируется с кино постановкой оперы «Свадьба Фигаро», в которой партию Графини исполняет прекрасная певица Кири Те Канава. Во втором акте она поет арию, где говорит, что ей изменяет граф, о чём ей давно известно, и она просит бога любви, чтобы всё наладилось. И там очень томная мелодия — всё мажорное, но исполнено такой грустью, тоской и глубиной. Этот образ ассоциируется у меня с началом второй части, я себе это представляю...

А бывает совсем иначе, когда на произведение накладываются личные воспоминания, как, скажем, в «Вальсе» Равеля. Конечно, в нём есть определённая, уже продуманная концепция. И вместе с тем, на неё наслаиваются мои жизненные впечатления, часто приятные, какие-то успехи. Например, ты получил какую-то премию с этим «Вальсом» или был концерт, где ты сыграл его особенно удачно (а удачи ярко запоминаются!). И всё это вместе формирует некий смешанный образ.

— В чем-то работа пианиста схожа с «работой актера над собой», по Станиславскому.

— Абсолютно. У музыкантов — как у актёров: они не могут играть только то, что прожили сами (это невозможно), поэтому приходится представлять. И, кстати, в своё время, когда передо мной встал вопрос, куда двигаться дальше, я читал Станиславского.

— О, я считаю, книгу Станиславского нужно всем учащимся пианистам прочитать. А как бы ты описал свою рутину за роялем? Есть ли чёткий привычный порядок работы или это всегда спонтанно?

— В основном спонтанно, но я довольно давно приучил себя к тому, чтобы не разыгрываться. Скорее, сыграть в среднем темпе что-то, что у меня не получается. Например, в финале Концерта Чайковского длинный пассаж двумя руками в октаву — могу сыграть его вместо разыгрывания.

— Гаммы?



© Евгений Евтюхов

— Я долго пытался приучить себя к гаммам. Не вышло. Иногда у меня вдруг просыпается какая-то «чистоплотность», мне прямо хочется — ну, поиграю гаммы чуть-чуть, не больше. Есть несколько упражнений, которые мне показала ещё Недда Израилевна в Ярославле, они мне нравятся, они мне сделали хорошие терции. Специально разыгрывание — нет. Это связано с особенностями концертной жизни: приезжаешь на концерт, а условий разыграться нет. И привычка разыгрываться в такой ситуации ведет к стрессу. Поэтому мне так проще. Конечно, приятнее играть, когда ты позанимался и идёшь выступать.

— День концерта ты строишь как-то особенно или это обычный день?

— В зависимости от моей потребности, как я чувствую интуитивно. Если взять прошедший Конкурс Рахманинова, финал: днём была репетиция с оркестром, мы сыграли два концерта, и потом до 10 с лишним часов вечера я ждал. Помимо того, что за это время я пережил весь спектр эмоций (может быть, поэтому выходил на сцену уже спокойно), я понял, что после репетиции мне нужно какие-то места обязательно пройти.

Я не люблю вычленять, поэтому беру либо большой кусок вокруг сложного места, либо играю целиком или экспозицию, или всю часть. Я понял, что мне нужно сыграть весь финал, просто в очень сдержанном темпе. И очень важно играть в сдержанном темпе с теми же ощущениями, с которыми ты играешь в быстром. А после выступления я почувствовал, что мне нужно пойти в класс и всё это ещё раз сыграть в среднем темпе, что я и сделал на следующий день.

— Я сейчас пытаюсь это представить — сыграть в медленном темпе с теми же ощущениями, что и в быстром.

— Да, с теми же ощущениями, с теми же расстояниями. Например, этот аккорд или этот скачок я люблю брать сверху, мне так приятней, и в медленном темпе я сохраняю эту же амплитуду движения. И, может быть, чем медленнее играю, тем более утрированно.

— Как в замедленной съемке... У меня была другая концепция: тот комфорт и внутреннее спокойствие, которое мы испытываем, играя в медленном темпе, постепенно переносить в быстрый.



© Денис Рылов

Церемония вручения специальных призов Московской консерватории на Конкурсе имени Рахманинова. А. Левин, А. Соколов, В. Вишневецкий, А. Писарев, Н. Цинман, В. Катков, А. Крашенинников

То есть тренировать свою нервную систему так, чтобы «расширять», распространять спокойствие на быстрые темпы. А у тебя получается наоборот — ощущения и движения из быстрой игры сохранять в медленном темпе.

— Сначала ты привыкаешь к комфорту, потом — берёшь темп. На это нужно, во-первых, время, во-вторых, обязательно понемногу нужно ускорять до этого. Но когда это уже другой этап работы, то можно просто более утрированно всё сделать медленно.

Есть ещё метод игры более экономными движениями в медленном темпе, например. Но он имеет смысл, если ты этим будешь потом пользоваться в быстром. Иначе — это бесполезно.

— Выход на сцену. Волнуешься?

— Всегда. Только масштаб разный. Зависит это не столько от моей неуверенности, а от моих надежд. Потому что бывает, выходишь на сцену и — ждёшь от себя, а бывает — побаиваешься. Когда ждёшь, это означает, что ты готов. Я себя в такие моменты чувствую спокойнее: если я понимаю, что я от себя жду какого-то

откровения, значит то, что я буду играть, уже на каком-то определённом уровне.

— Ожидание от себя — как предвкушение?

— Да, как будто что-то должно произойти. Если не происходит, бывает потом очень грустно, обидно, расстраиваешься, начинаешь анализировать. Что касается Конкурса Рахманинова, самым страшным для меня был первый тур, наверное, потому, что это было знакомство, первый выход. Я немного не ожидал, что стол жюри находится так близко. Когда смотришь из зала, это кажется естественным, а когда выходишь на сцену, ощущение, что ещё шаг — и всё, вот этот стол. Кроме того, была реакция зала, на которую я не рассчитывал: люди начали кричать, когда я только выходил на сцену. Это может случиться на втором или третьем турах, так часто бывает на конкурсах, когда слушатели уже выбрали любимца и хотят его поддержать. Но когда ты выходишь на первый тур, и тут такое... Во-первых, это очень настораживает жюри (мне так кажется), а во-вторых, это обязывает тебя самого. Поэтому первый тур был самый стрессовый.

И, конечно, потому, что играл опусы, которые были сделаны совсем недавно.

— **Исходя из собственного опыта, как бы ты советовал справляться с волнением, например, студентам? Банальный вопрос, но на практике очень важный. Я понимаю, что это путь, подготовка, концертная практика, и всё же: как можно помочь себе здесь и сейчас, когда буквально коленки трясутся и руки холодеют?**

— Например, мне никогда не помогали дыхательные практики. Кому-то помогает, когда перед выходом ему скажешь: «Ты потрясающий, ты гениальный, у тебя всё сейчас шикарно получится!». Мне это не помогает совершенно. Меня очень трудно переубедить: у меня есть собственные выводы, мысли по поводу своей игры. Переубедить меня сможет только запись — я послушаю и, возможно, пойму, что всё не так плохо.

Мне помогает мысль о том, что композитору и слушателям абсолютно наплевать на моё волнение и мои мысли о себе. Я максимально стараюсь убрать всяческую рефлекссию, немного отстраниться сам от себя. Максимально изучать всё о композиторе. Например, когда я беру что-то новое или композитора, которого играю и знаю меньше, я стараюсь читать, смотреть, слушать, понимать, как он жил в тот момент, в контексте своего времени, эпохи. Слава Богу, сохранились письма, какие-то фильмы, которые демонстрируют определённый период жизни композитора, когда было написано то или иное произведение, и можно узнать, какие у него были проблемы, о чём он мог думать. Словом, я погружаюсь в это как можно больше. Опять же для образности. И вот когда это есть — оно отвлекает от волнения.

— **То есть ты снова погружаешься, вживаешься в тот самый образ, о котором мы говорили ранее.**

— Да, туда. И у меня не так давно начала работать одна вещь... Знаете, я люблю смотреть разные интервью и документальные фильмы об артистах, которые мне нравятся. Многие говорят: «Я очень волнуюсь, но, когда я выхожу и беру первую ноту, волнение исчезает». Я долго не верил в это. Мне самому нужно время успокоиться. А недавно у меня появился такой момент: я выхожу, очень волнуюсь, сажусь за рояль и — успокаиваюсь. Не знаю, почему. На конкурсе такого практически не было, потому что мне нужно было время всё-таки «прийти в себя».

— **А тут ещё этот стол!**

— Тут ещё стол, да! (Смеётся.) Мне буквально нужно было прийти в себя, я это чувствовал. Поэтому я часто думаю про образ; о людях, которые приходят в зал, чтобы

отстраниться от повседневной жизни и своих проблем, услышать любимую музыку. В общем, чем больше факторов, не связанных со мной, тем мне легче быть на сцене. Волнение берётся в целом откуда? Когда ты боишься, что о тебе подумают другие: я же не боюсь играть в классе или один на один с педагогом. Я боюсь не играть, я боюсь — мнения.

— **Мне вспомнилось, в одном интервью ты сказал: «стрессоустойчивость важна». Я себе отметила этот момент...**

— У меня это не стрессоустойчивость. Это образ мышления. Я стараюсь из любого конкурса сделать концерт. Эту мысль я чётко поймал в начале этого года, на конкурсе Хиблы Герзмава. И я это понял, просто со стороны смотря на певцов. У меня были иллюстраторы, которых мне для конкурса предоставил театр. Помню, перед первым туром я их всех собрал. У меня было три человека, все прекрасные певцы, очень хорошо пели, но волновались. И я говорю: «Ребята, давайте сделаем не конкурс, а концерт. Это не мой конкурс, а ваш концерт. Вы мне не иллюстрируете, это наша ансамблевая работа».

То же самое было, кстати, на туре с романсами на Конкурсе Рахманинова. Предполагалась одна часовая репетиция за день до тура. А у меня было 9 романсов, которые пели 8 человек. При этом с каждым нужно понять, как он дышит, как фразирует, как звучит, какой у него регистр рабочий, какой нерабочий.

— **И на всё это один час?**

— И на всё это час, да. И я их всех страшно достал. Мне нужны были какие-то подробности. Я знаю, что вот в этом романсе мне нужно чётко понимать: в этом месте мы делаем это, здесь — это, здесь мы срываем, здесь дослушиваем друг друга, здесь идём внахлёст. Остальное я уже могу слышать и пойти за певцом. Вокалисты работают с текстом и могут фразировать по-разному, именно интонационно. Поэтому я понимаю, что, допустим, этот фрагмент — я могу спокойно идти за певцом. Здесь я говорю: «Вот смотри, у меня здесь вот это и вот это. Ты сначала находишься в этой гармонии, а потом она меняется, ты не можешь уже звучать так, как ты звучал». В общем, я их страшно достал всех, особенно девочку, которая пела «Не пой, красавица», Полину Пелецкую. Но она очень шла навстречу, мы с ней прямо работали. И, может быть, это был один из самых удачных романсов за весь тур. Это чувствовалось на сцене, мы оба это поняли, и это сразу, конечно, вызвало особенную реакцию зала. Я помню тот тур: я пришёл к своему времени, принёс в гримёрку большую корзину с фруктами и говорю: «Закончится всё — покушайте, пожалуйста, потому



что мне очень неловко, что я вас вчера так мордовал». Но, тем не менее, это было не зря.

— Совершенно точно, не зря — я хорошо помню тур с романсами. Получается, стрессоустойчивость — это настрой?

— Да, настрой, что это не конкурс. Любой выход на сцену — для того, чтобы отдать людям эмоции. Почему не такое большое количество людей заинтересовано в классической музыке? Потому что они говорят: «Я ничего в этом не понимаю». А понимать не надо. Есть, конечно, эпохи и стили композиторского письма рационального толка, скажем, серийная техника, удовольствие от которой можно получить, только понимая её. В остальном — не обязательно понимать, нужно чувствовать. Просто часто бывает так, что донесено неверно или не донесено вообще. Поэтому выход на сцену — он для этого. А что кому дадут потом и какие премии — это второстепенная история. Такое отношение иначе настраивает. Весь стресс уходит, когда ты выходишь на сцену (как бы высокопарно ни прозвучало) во имя искусства. Во имя музыки. Это не стрессоустойчивость, а уход от внешней мишуры.

— Поговорим о развитии внутреннего слуха. Ты упоминал о его важности. Ты занимаешься мысленно, без инструмента?

— В основном тогда, когда у меня нет чёткой «звуковой картинки». Пока она не сформировалась, пока я не знаю, как должно звучать, как строится фраза, как вообще разворачивается форма, я чувствую себя очень неуверенно. Пока не звучит у меня в голове — я «не в материале», так скажем.

— Как ты создаешь этот внутренний образ звучания? За роялем или мысленно, без инструмента?

— Ты ищешь, пробуешь. Сначала за роялем, потом без. Или наоборот. Во время ходьбы я слушаю много записей, разных вариантов исполнения, но прежде нужно это выучить, попробовать самому, а потом уже слушать. И пока ты идёшь, например, может случайно возникнуть идея, и ты несёшь её внутри себя и затем пробуешь за инструментом и, допустим, думаешь: да, хорошо, оставляю. Потом это может трансформироваться. Такая работа, за роялем и без, очень тесно переплетена.

— Ты сказал — «я иду и думаю об этом». Владимир Софроницкий, когда описывал процесс мысленной игры, писал, что представлял движения своих пальцев по клавиатуре рояля, причем — в Большом зале консерватории. Как внутренняя работа над произведением происходит у тебя? Ты видишь нотный текст или это больше двигательное ощущение или звуковой образ?

— Я, наверное, сначала слышу звук. Поскольку я не абсолютник, у меня не работает молниеносно связка «слышишь — видишь». Я могу слышать, но без визуальной картинки нотного текста. Я сначала слышу внутри себя, и когда у меня складывается эта картинка, я могу представлять, как это звучит в целом — какими будут мои движения, как я буду брать звук. Я знаю, какая мне нужна амплитуда, какая мягкость в руке, чтобы взять тот или иной звук. Если я слышу определённый звук, я точно знаю, что как буду его брать.

— Активное предслышание, переходящее в импульс движения.

— Да. Мои движения и то, как я буду распоряжаться ими, зависят от звука: нужен мне звук тёплый или более стеклянный...

— То есть визуальная «картинка» нот тебе не так важна?

— В принципе, я могу представить себе нотный текст исполняемого произведения в памяти, но — когда оно уже выучено. Я всегда могу представить, в каком месте



© Евгений Евтюхов

С маэстро Иваном Никифорчиным

страницы тот или иной фрагмент находится, какой там нюанс, что я там карандашом себе написал.

— Вероятно, тебе важно играть по одним и тем же нотам?

— Я не приучал себя к этому. Наоборот, иногда стараюсь играть по разным нотам, потому что чувствовал зависимость, когда ноты терялись. Я кстати, совершенно не могу играть по планшету, неуютно себя чувствую.

Когда же дело касается более сложных моментов... Допустим, в том же «Вальсе» Равеля, изначально оркестровом, ты представляешь тембры разных инструментов и то, как это будет звучать на рояле. Или Моцарт, у которого вся музыка переплетена: когда играешь его фортепианные сочинения, слышишь фрагменты из опер, из камерных сочинений. Он очень песенный, очень оперный композитор, его музыка вокальная по своей природе.

— Кстати, о Моцарте и его операх. Правда, что ты поёшь?

— Да. Оперой я заинтересовался лет в 14–15. Это была барочная опера. Тогда я открыл для себя Чечилию

Бартоли, Юлию Лежневу. После конкурса Хиблы Герзмава я давал один из сольных концертов, и меня представили приятной паре. Они сказали мне добрые слова, подарили цветы и добавили: «Мы забыли представиться. Мы — родители Юлечки Лежневой». Я говорю: «Господи! Ваша дочь формировала моё восприятие музыки!». Барочной, во всяком случае, точно. Она потрясающе поёт барокко. Тогда я и заинтересовался вокалом. И у меня довольно поздно была голосовая мутация, она была очень мягкая, постепенная, голос не ломался. Я пел в верхней тесситуре, дискантом. С возрастом я понял, что разговорный голос у меня опускается, а петь высоко я всё ещё могу. В целом мне нравится больше петь контртенором, чем нижними голосами.

— Контртенор — редкий голос, ты продолжаешь петь, занимаешься вокалом?

— Пою в основном для себя. Я брал частные уроки, консультировался у разных педагогов, но для полноценных занятий нужна регулярность.

— А ты когда-нибудь выходил на сцену в качестве певца?

— Да, иногда выходил. Буквально год назад был фестиваль в рамках Летней школы в Гнесинке, где я играл концерт и в начале второго отделения спел пару барочных арий, арии Чайковского и Глинки. В ближайшее время я не планирую петь совсем, потому что навык уходит, если не занимаешься и не поешь регулярно. Но пение мне очень помогает в пианистической работе. Если я запутался, — спою фразу и от этого буду отталкиваться.

— Поговорим о твоих репертуарных предпочтениях. Я поняла, что Моцарт и Лист тебе особенно близки. Что ещё?

— Я люблю, чтобы в концерте была самая разная музыка. Я очень люблю Баха, особенно если речь идёт не о фугах. Недавно у меня в репертуаре появилась интересная, красивая и редко исполняемая вещь — «Ария и вариации в итальянской манере». Обожаю Скарлатти. У меня были сонаты Клементи, Моцарт, Бетховен и вот так далее по списку, заканчивая Прокофьевым. Я люблю, когда в концерте всё намешано. Конечно, в ближайшее время у меня будут концерты с отделениями Шопена и Листа. Но для меня самое интересное, когда я могу комфортно себя чувствовать во всём.

По крайней мере, мне кажется, что это хорошо. Это нужно уметь, и это интереснее для меня. На всех людей разная музыка действует по-разному. Кто-то в барокко ничего не слышит, а для меня это одна из самых эмоциональных эпох. Поэтому иногда чуть больше проблем с классикой: в ней очень много правил, которые действительно нужны, без этого не будет стиля. И через это пропустить себя — непросто. В барокко, конечно, тоже много всего, но чем больше мы смотрим трудов разных композиторов по поводу украшений, семантики и всего остального, тем больше лично я понимаю, что не имеет никакого значения, с верхней или с нижней ноты я сыграю украшение.

— О, ФИСИИ сейчас бы не согласился с тобой.

— Знаю. Но в итоге это именно так. Конечно, есть любому человеку слышимые черты, свойственные итальянской школе, французской, но не до микроскопических деталей. Это, скорее, интересно профессиональным музыкантам. Но на музыкальный образ это, по большому счету, не влияет. Слушателям в зале, по-моему, абсолютно неважно, с верхней или с нижней ноты я сыграл украшение.

— Как бы ты сформулировал, что есть русская фортепианная школа?

— Это пение и разговор на рояле. Все говорят про пение, но разговор также важен — близость к человеческому разговору, интонации голоса человека.



© Евгений Евтюхов

— Это всегда акцентировал профессор Мерджанов, его великолепная книга так и называется «Музыка должна разговаривать»...

— Да. Много музыки, особенно русской, где заложено именно пение. Это в генетике у нас: все всегда пели. Но на рояле это не всегда нужно — иногда разговор важнее, в том числе и в пении. Может петь один человек, а могут несколько, и так выстраивается диалог, беседа и так далее.

— В качестве эксперимента я попросила Chat GPT охарактеризовать русскую фортепианную школу в 10 словах, и вот что получилось: виртуозность, песенность, гигантизм, душевность, поэтичность, традиции, Рахманинов, Скрябин, ансамбль, гармония. У тебя всё-таки два слова?

— Основные — наверное, два. И третье — я бы добавил особую чувствительность. У кого-то она переходящая в гиперчувствительность, а у кого-то — в сдержанность и в психологическую стену, когда это всё — огромный болевой ком, он внутри, очень глубоко, когда даже в самой, казалось бы, лучезарной музыке ты слышишь надрыв, надлом. Как у того же Чайковского, например.



© Евгений Евтюхов

— Мы поговорили о внутренней работе, теперь хочется упомянуть внешнюю сторону — твой сценический образ. На Конкурсе Рахманинова он был отдельной статьёй впечатлений у публики: длинный летящий плащ, блестящие стразы на рубашке, длинные волосы. Твой стиль — концепция или органика?

— Органика, конечно. Я чётко понимаю, что хочу именно так. Есть и практические соображения: я высокий, брюки узкие, и когда я в них сажусь, они задираются до колена. Демонстрировать носки? Не хотелось бы. Ноги сразу какие-то неказистые: поскольку они под рояль не влезают, их приходится немножко разводить. Фрак, пиджак я практически никогда не надеваю, потому что с длинными волосами это немножко комично смотрится — солидная одежда и длинные волосы... Поэтому родилась вот эта длинная рубашка. Сначала она была просто удлинённая, а потом я понял, что хочу. Камни специально нашиты слева для того, чтобы я вышел, поклонился, они сверкнули под софитом, потом я сел за рояль и отвернул их, всё. Ничто не отвлекает от музыки. В итоге образ обусловлен моим представлением о том,

что красиво. Никаких подтекстов, никакой игры с публикой нет.

— Мне близко твоё отношение, хотя в академической среде все мы привыкли к внешне аскетичным примерам. Но я считаю, внешняя экспрессия, эстетика и личность пианиста также имеют значение. Быть может, для уважаемых профессоров, присутствующих в зале, не столь значительное, но публике сегодня это точно нужно.

— Конечно, это же зал. Скромность и аскетизм хороши, наверное, для записей в студии. А когда люди приходят на концерт, они хотят не только слышать, но и видеть. Это важно. Ну посмотрите на всех артистов, артисток, по крайней мере тех, которые меня окружают.

— В вокальном искусстве — это традиция, оперные дивы...

— По сути это всё равно про красоту. Ведь все эмоции, которые содержит музыка, пропущены через призму красоты. Бывают моменты, когда, наоборот, нужно взять жёсткий звук, и он передаст нужную идею. Как и у певцов — они не всегда поют красивым голосом. Когда что-то страшное, они и рыкнут как следует. И всё же в целом в музыке все облечено во что-то высокое: даже если это страдание — оно возвышающее.

— Как тебе удастся сохранять свободу на сцене?

— Если я буду загонять себя в рамки, которые, возможно, кому-то и нужны, это будет меня очень сковывать. Тогда я перестану играть совсем. Зачем *так* играть? Можно не играть, и всё. Сейчас очень много пианистов, и если исчезнет один из них, то по сути ничего не изменится. А если убрать Аргерих — будет грустно. А она вот такая: выйдет в своей юбке с цветами, с распущенными волосами, кто бы что ни говорил, потому что она так чувствует.

В любом случае, если у человека есть талант и дар, ты забудешь, как он выглядит. Вот если все будут обсуждать исключительно то, в каком я плаще, — это грустно.

— Расскажи о своих ближайших концертных планах.

— В сентябре играю на открытии сезона в Мариинке, на следующий день открытие сезона в БЗК, затем ещё два концерта в Большом зале: 13 сентября, в день рождения консерватории я играю Концерт Чайковского и 24-го — Рапсодию и Третий концерт Рахманинова. В конце сентября будет два концерта с лауреатами конкурса Хиблы Герзмава в Московской филармонии и два — в Ярославской филармонии (там 7 или 8 вокалистов, и все поют со мной). Из крупных концертов — 5 октября

будет открытие фестиваля «Владимир Спиваков приглашает» (Концерт Грига), а 1 октября — выступление в Новгородской филармонии. Ещё Кострома, Челябинск, Тюмень, Ярославль, Нижний Новгород, Великий Новгород, Вятская филармония. В общем, достаточно.

— **Что бы ты посоветовал молодым читателям журнала «РiаноФорум», учащимся музыкальных заведений нашей страны, тем, кто ещё на пути к покорению большой сцены? Что самое важное на профессиональном пути артиста?**

— Найти в себе чувство безоговорочной и безусловной любви к музыке — когда ты поймёшь, что ты без этого не можешь и готов на очень многое для того, чтобы быть на сцене; когда у тебя есть потребность что-то сказать и ты понимаешь, что ты можешь это передать через музыку. Для этого самое главное — не количество часов (это важно, конечно, но не главное), а то, с каким трепетом ты относишься к своему делу.

Когда я только начал погружаться в мир искусства, для меня одним из открытий было последнее интервью Раневской, где она сказала, что сейчас из театра (мы обобщим и будем говорить «из искусства») ушёл *трепет*. Вот это для меня стало основополагающим. Я часто думал и до сих пор думаю, что очень не хочу скатиться в рутину. И пока я чувствую, что волнуюсь, что переживаю, — значит, всё в порядке. И, конечно, важно совершенствоваться — слушать, читать, смотреть, общаться с коллегами, просто с людьми разных профессий. ■

P.S.

Немного о литературе от Владимира Вишневского

Я люблю всё старое, классику, мне неинтересно взять книгу, которая только что написана, не знаю, почему. Драйзер — нет. Достоевский — да. Пушкин — как ни банально, но я такой кайф испытываю от него: можно прочитать что-то два раза подряд, и каждый раз ты будешь на разные вещи обращать внимание. И я очень люблю рубеж — XIX–XX и XX век, поэзию. Очень люблю Булгакова в целом, не только «Мастера». Пастернака, Ахматову, Цветаеву и — как ни странно — Островского, мне это доставляет удовольствие. И ещё люблю биографические книги о музыкантах, любимых артистах. Обожаю Каллас — читаю её дневники, письма. Прочёл все книги про Образцову. Также люблю всё, что связано с древнегреческой мифологией. Больше всего мне нравился миф о Медузе Горгоне, особенно когда я узнал, что до того, как превратиться в чудовище, Медуза была красавицей. Её заколдовала Афина (как, кстати, и искусницу-ткачиху ковров Архану — её разгневанная богиня превратила в паучиху). С Медузой жестоко и несправедливо обошлись, и она была просто обозлена. И вот, собственно, одно из моих

убеждений: нет плохих людей. Люди не рождаются плохими. Значит, что-то случилось.



Светлана МЕЛЕНТЬЕВА

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





РОССИЙСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ

ЗВУКОРЕЖИССЕР

Ж У Р Н А Л

ПЕРВОЕ В РОССИИ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ
ДЛЯ ЗВУКОРЕЖИССЕРА

WWW.AUDIO-PRODUCER.RU

+7 (495) 799-03-40

INFO@AUDIO-PRODUCER.RU





С 14 по 26 июня в Москве состоялся II Международный конкурс пианистов, композиторов и дирижёров имени С. В. Рахманинова. Прошедший турнир — наследник предыдущих московских рахманиновских конкурсов пианистов, история которых началась ещё в 1983 году и по разным причинам была прервана в 2008. Благодаря неутомимой и кипящей энергии Дениса Мацуева конкурс был возрождён в 2022 году в своём современном виде. Главным отличием от предыдущих состязаний стало проведение его в расширенном формате, охватившем все три основные сферы творческой деятельности Рахманинова. Таким образом, наряду с Международным конкурсом имени П. И. Чайковского рахманиновский конкурс приобрёл статус одного из двух важнейших отечественных соревнований, неизменно привлекающих внимание широкой слушательской аудитории. Совокупно на три номинации было подано 532 заявки. До очного участия было допущено 25 пианистов из России (10), Китая (8), Великобритании и Японии (по 2), Белоруссии, Казахстана и Италии (по 1).

В жюри под председательством художественного руководителя и идейного вдохновителя конкурса Дениса Мацуева собрались авторитетные музыканты: Владимир Виардо, Та Куанг Донг, Хидеко Кобаяси, Ли Минцян, Максим Могилевский, Леонель Моралес, Ик Чу Мун, Владимир Овчинников, Валерий Пясецкий, Владимир Тропп.



Концерт-открытие конкурса. Д. Мацуев, В. Гергиев.

Конкурс, прошедший три года назад, стал олицетворением бесспорного триумфа русской фортепианной школы, подарив целое созвездие исполнительских индивидуальностей. Второй — закономерно оставил после себя не столь однозначные впечатления. Когда планка поднята высоко, высоки и последующие ожидания. Тем острее воспринимаются спады и неудачи. Однако при соблазне неизбежных сравнений для автора критической рецензии неоднозначность — повод для ещё более глубокого осмысления разнородных процессов, происходящих в современном исполнительском искусстве.

Первый тур практически сразу определённо проявил каждого участника. В большинстве случаев пианисты между Прелюдиями,

Музыкальными моментами и Этюдами-картинами отдавали предпочтение в пользу последних. Достаточно закономерный конкурсный выбор, однако нельзя сказать, что он в полной мере удачен. Общая тенденция исполнения: превалирование «этюдности» над «картинностью». Подобный перекося сыграл с участниками злую шутку. Предельно завышенные темпы не давали возможностей для чёткой артикуляции, для осмысления и прослушанности многоплановой рахманиновской фактуры. Общим недостатком стало невнимательное прочтение авторского текста и прежде всего динамических указаний. Поэтому, пожалуй, не было ни одной по-настоящему убедительной интерпретации. Исключением явилось выступление **Филиппа Руденко** (третья премия).

Отметим прежде всего его отличную пианистическую школу, классически выверенную взвешенность и продуманность интерпретационных решений, близких одному из его наставников в консерватории — Николаю Луганскому. Звуковой культурой отличалось исполнение представителя Великобритании **Чжоу Ноя** (четвёртая премия).

Из участников первого тура, сошедших с дистанции, особенно хотелось бы выделить наших соотечественников **Ивана Чепкина** и **Александра Кутузова**. По мнению автора настоящей рецензии, они оба в полной мере могли претендовать на одну из премий. Но Иван Чепкин по состоянию здоровья был вынужден отказаться от дальнейшей конкурсной борьбы. Однако его игра



Жюри конкурса у памятника С.В. Рахманинову

поразила особой тонкостью красок, редкой природной музыкальностью. Прелюдии Рахманинова и «Эстампы» Дебюсси были исполнены поистине вдохновенно. Редкой исполнительской зрелостью выделилась игра Александра Кутузова. Напряжённый скрытый нерв, кипящая внутренняя энергия, подобные вулканической лаве при максимальной внешней сдержанности. Если угодно — его первый тур продемонстрировал нечто близкое к исполнительскому стилю самого Рахманинова. В своей программе Александр заявил редко исполняемые Вариации на тему Шопена и не столь частый на концертной эстраде Четвёртый фортепианный концерт. К сожалению, члены жюри приняли своё принципиальное решение, и во второй тур он не прошёл.

Пожалуй, одним из наиболее запоминающихся участников конкурса стал итальянец **Алессандро Виллалва**. Его московская публика могла помнить по XVII Международному конкурсу имени П. И. Чайковского, состоявшемуся в 2023 году. Бесспорной исполнительской удачей Виллалвы стала Пятая соната Скрябина. Кстати, её также исполнили **Александр Князев** (вторая премия) и **Юнь Суйхуа** (диплом лучшего участника второго тура). Жюри «простило» Алессандро досадные технические огрехи, безусловно, выделив его индивидуальность. В настоящем случае это не было авансом со стороны судейской коллегии. Однако второй тур с Музыкальными моментами Рахманинова и Фантазиями ор. 116 Брамса со всей очевидностью дал понять, что Виллалва всё же не конкурсный

боец. Психическая организация этого действительно интересного музыканта удивительным образом напомнила Владимира Софроницкого или Станислава Нейгауза. Однако конкурс — жёсткое и суровое «предприятие», предполагающее стабильность и выдержку. Неконвенциональными исполнительскими решениями отличился казахстанец **Еламан Ернур** (также участник конкурса Чайковского в 2023 году). Программа его первого тура продемонстрировала слушателям тонкого, думающего лирика с подчёркнуто своим взглядом на музыку. В частности, показалась интересной его работа со временем в музыке. Его *tempo rubato* в «Сказках» Метнера, возможно, в чём-то могло провоцировать на горячие дискуссии стилистически допустимого и недопустимого.



Ли Минцян, Владимир Тропп, Владимир Виардо

Но мастерство владения звуком, исполнительская культура заставили вспомнить А. А. Мндоянца — профессора Еламана в Московской консерватории. Элегия Рахманинова не была обращена к массовому слушателю, но, скорее, воспринималась как дань памяти Учителю, ушедшему из жизни в 2024 году. Пожалуй, как и в случае с Алессандро Виллалвой, можно сказать, что Еламан Ернур не является музыкантом «конкурсного» склада. Но именно такие исполнения становятся живительными оазисами в жёсткой атмосфере конкурсного поединка.

Лучшими участниками второго тура, не прошедшими в финал, были названы **Саори Сугимото** (Япония) и **Юнь Сюйхуа** (Китай). Программа японской пианистки была ориентирована на сопоставление Рахманинова со Скрябиным

практически в равных пропорциях. Она исполнила три последние сонаты Скрябина (Восьмая, Девятая, Десятая). В финале планировался его фортепианный концерт фа-диез минор. Если трактовка Алессандро Виллалвы тяготела к большей красочности, полётности, прихотливой спонтанности и открытости высказывания, то исполнительское решение Сугимото отличалось благородной сдержанностью, почти «космической» отрешённостью и элементами холодной медитативности (к сожалению, неудачное исполнение Вариаций на тему Корелли Рахманинова не позволило ей оказаться среди финалистов). Думается, что оба этих подхода убедительны, исходя из стилистики зрелого и позднего Скрябина. Юнь Сюйхуа продолжил скрябинскую линию своих соперников, однако

его прочтение было менее удачным. Пятая соната была исполнена в рационально-повествовательном ключе. Печальным последствием этой стилиевой исполнительской доминанты стало отсутствие столь значимого для Скрябина экстатического подъёма.

Нестандартную конкурсную программу заявила **Любовь Глазова** (Беларусь). В первом туре, помимо рахманиновского корпуса (тоже не очень типичного — помимо двух прелюдий, три пьесы 1917 года), она исполнила сочинения Бартока, Кабалеvского и абсолютно неожиданно «Мefисто-вальс» Прокофьева из ор. 96. Любая «невписанность» в конкурсный стандарт всегда имеет две стороны медали: иногда это глоток свежей родниковой воды для членов жюри и слушателей среди обилия одних и тех же репертуарных



Владимир Вишневский



Жуй Мин



Александр Князев



Цзинь Юйхэ



Филипп Руденко



Ляо Тинхун

предпочтений (Этюд-картина D-dur op. 39 была едва ли не ведущим выбором конкурсантов; Третий фортепианный концерт Рахманинова был заявлен тринадцать раз!), а иногда — раздражающей провокацией. Интерпретации Глазовой не стали особым откровением, однако новый взгляд на фортепианный репертуар, расширение его границ заслуживают всегда большого уважения и внимания.

Практически каждый значительный конкурс «рождает» какую-то одну фигуру, вокруг которой всегда возникают абсолютно полярные мнения и суждения; или же фигуру, которая своим сложившимся артистическим обликом сразу выделяется на фоне всех остальных конкурсантов. Любопытно, что предыдущий конкурс Рахманинова в этом смысле стал исключением и подарил слушателям сразу целую плеяду индивидуальностей, если угодно — звёзд, которые сегодня ярко горят на небосклоне мирового и отечественного пианизма. Что же касается первой тенденции — за последнее десятилетие назовём Александру Довгань, Сергея Давыдченко, Александра Канторова и Люку Дебарга. Ранее были и другие примеры, которые хорошо известны публике, следящей за многолетней конкурсной историей. Необязательно, чтобы это была исключительно первая премия, однако после 2015 года направление отечественных конкурсов пианистов изменило курс: проявленный образ артиста как определённый его имидж стал практически «брендом» состязания и едва ли не гарантом высшей ступени пьедестала почёта. Стало важным, чтобы у конкурса было своё одно очень запоминающееся лицо, о котором будут говорить за пределами концертного зала. Однако было бы прямолинейностью и ошибкой списывать весь успех лишь сугубо на внешний аспект.

На сегодняшний день своеобразной кульминационной точкой этого вектора со всеми его особенностями и противоречиями стала **первая премия Владимира Вишневого**. Он разделил её с представителем Китая — **Жуй Мином**, о котором скажем ещё отдельно. Что же касается Вишневого — он стал, пожалуй, самым обсуждаемым участником II Международного конкурса имени Рахманинова среди пианистов. С первого тура было очевидно, что он окажется среди лидеров. Владимир Вишневский сразу выделился своим экстравагантным, если не сказать эпатажным, внешним видом, который неизбежно заставил вспомнить Листа (его ранние портреты) или же романтические и часто завораживающе-андрогинные образы художника Михаила Врубеля. Что же касается непосредственно выступления, оно не было однозначно ровным и, по мнению автора рецензии, безоговорочно предполагающим высшую награду. В первом туре Владимир периодически утрачивал хороший исполнительский контроль, что приводило к темповым «захлёстам» в Седьмой сонате Прокофьева или же к досадному срыву в Этюде-картине до минор op. 39. Второй тур продемонстрировал ту же тенденцию к исполнительской неровности при броской эффектности. Особенно показательным в этом аспекте стал Этюд Прокофьева до минор op. 2 № 3, который справедливо считается наиболее удобным с пианистической точки зрения (любой этюд Шопена, Листа или Рахманинова в этом контексте несоизмеримо коварнее). По гамбургскому счёту, этюд не был сыгран: наиболее сложные в техническом отношении фрагменты были исполнены объективно некачественно. Лакмусовая бумага исполнительского вкуса — часто исполняемый пианистами «Вальс» Равеля (фортепианная

версия оркестровой хореографической поэмы). Владимир Вишневский прошёл практически по лезвию бритвы, при этом не изменив самому себе во внешней эффектности концертной подачи. Может сложиться впечатление, что автор статьи только и делает, что занимается «развенчиванием мифа», едва только рождённого страстным слушателем. Отчасти так, потому что созданный миф с течением времени начинает закрывать собой личность и в перспективе мешать ей самой, а неизбежные в таком случае разочарования могут быть очень горькими. Однако хочется отдельно написать про первый этап третьего тура, где конкурсанты по условиям состязания были вынуждены «переквалифицироваться» из солистов в концертмейстеры и выступить с участниками Молодёжной Программы Большого театра России под руководством Дмитрия Вдовина. Здесь Владимир Вишневский с огромным отрывом вышел в лидеры. Помимо его значительного опыта в этой сфере можно говорить уже о более тонких материях, особом его чувствовании вокальной природы, когда понятие «школы» или «навыка» уже не довлеет и воспринимается по умолчанию, как нечто органичное и естественное, дающее широкий спектр возможностей для реализации самых смелых художественных замыслов. В этом, кстати, автор статьи усматривает словно бы некую творческую неоднозначность и парадоксальность исполнительского облика Вишневского: столь внешняя, почти предельная демонстрация своего «я» в сольных турах и умение максимально поддержать певца, став ему устойчивой, но не перетягивающей на себя одеяло, опорой.

У некоторых финалистов концертмейстерский этап стал провалом, заметным для профессионалов, но не столь явным для неопитов. Прежде всего речь идёт

о представителе Китая **Цзинь Юйхэ** (вторая премия) и представителе Великобритании **Чжоу Ное** (четвёртая премия). Объяснить это можно с позиций как самого языка исполненных с вокалистами романсов, который не является родным (как следствие — смещение смысловых акцентов, неточность фразировки) и действительно — непонимание основ концертмейстерской работы с певцами, которая не сводится лишь только к тому, чтобы сыграть «тише и желательнее *zusammen*». К сожалению, этот этап показал их с не самой выгодной стороны. Определённую концертмейстерскую школу продемонстрировали Жуй Мин и **Ляо Тинхун** (третья премия), которые уже долгое время обучаются в России. Также отметим особую культуру Филиппа Руденко, выгодно отличающую его от большинства финалистов. Хотя, в целом, ему чуть не доставало артистической харизмы, он был почти подчеркнуто нейтрален. Нельзя сказать, что это недостаток, скорее дело вкуса слушателя.

Если первая премия Владимира Вишневского вызывала и вызывает всё же неоднозначные оценки, то высокое положение **Жуй Мина** — вполне ожидаемо, если исходить именно из «золотого стандарта» конкурсной игры и течения именно этого конкурса. Он шёл словно бы по нарастающей, от Второй двухчастной сонаты Скрябина через «Ночного Гаспара» Равеля к своему триумфальному финалу со Вторым и Третьим концертами Рахманинова. Московская публика помнит его темпераментную, открытую игру ещё по конкурсу Grand Piano Competition 2021 года. Тогда он абсолютно заслуженно оказался в числе победителей.

Заключительный этап для всех участников стал определённым рубежом, который продемонстрировал как все сильные, так и слабые стороны; показал готовность каждого к серьёзной исполнительской



Чжоу Ной



Дмитрий Березняк



Иван Чепкин



Еламан Ернур



Саори Сугимото



Алессандро Виллалва



Церемония награждения лауреатов конкурса в Петровском путевом дворце

карьере. Цзинь Юйхэ наряду с Третьим концертом Рахманинова заявил Второй концерт Прокофьева. Нельзя сказать, что это была убедительная интерпретация. Оба эти полотно не прощают юношеской и беззаботной легковесности, которая, в целом, пока свойственна этому пианисту. **Дмитрий Березняк** (шестая премия) пошёл по пути победителя прошлого рахманиновского конкурса Александра Ключко, избрав для своего заключительного выступления Концерт Равеля для левой руки и Третий концерт Рахманинова. Равелевский концерт мыслится им изысканной преамбулой к основному кульминационному действию. Но, к сожалению, концерт Рахманинова был исполнен крайне неудачно, с большим количеством потерь. Очевидно, что не хватило запаса и времени для

того, чтобы «покорить» это полотно на должном техническом уровне. В целом же для Дмитрия Березняка свойственен определённый интеллектуализм. Он был обозначен в его выборе программы для сольных туров: Фантазии Брамса опус 116, Первая соната Рахманинова, Соната Метнера соль минор опус 22. Такие заявки всегда налагают на исполнителя дополнительную нагрузку в плане ожиданий слушателей. Думается, что у Дмитрия есть очень хорошие перспективы на будущее. Пока шестая премия кажется авансом и большой, столь необходимой сегодня поддержкой членов жюри. Собственно, случаи авансов на этом конкурсе не единичны. **Александр Князев** (вторая премия) был высоко оценён и поддержан. Однако его исполнительские решения оставили много вопросов. При

яркой эмоциональной игре, которая вызвала горячий отклик определённой части слушательской аудитории, Князев тяготел больше к крупному высказыванию без подробностей, превалированию общего над частным; его звук отличался некоторым однообразием и отсутствием объёмных обертоновых характеристик. Сила физического удара нередко приводила к откровенному недопустимому стуку. В финале Александр Князев исполнил Второй концерт и Рапсодию на тему Паганини Рахманинова.

О ГАСО имени Евгения Светланова и маэстро **Иване Никифорчине**, которые работали с финалистами, следует сказать отдельно. Все предыдущие отечественные конкурсы пианисты играют именно со светлановцами. Фресковая манера и почти



Владимир Вишневский, Олег Худяков (победитель в номинации «Дирижирование»)

предельная густота звучания — стилевые доминанты ГАСО. Однако приглашённым дирижёрам удавалось «укротить» весьма непростой нрав этого коллектива и поддерживать солистов на высоком уровне. В этом году с пианистами работал Иван Никифорчин. Нельзя сказать, что с каждым финалистом его работа была успешной. Часто солистам приходилось спасать себя самим и играть едва ли не вопреки отсутствию дирижёрской поддержки, которая именно в концертах Рахманинова столь значима. Каждый справлялся в меру своих возможностей и опыта. Волевым началом отличалась игра Ляо Тинхуна. Особым ансамблевым мастерством, в чём мы уже имели возможность убедиться, — игра Владимира Вишневского, который (при несогласии автора статьи с исполнительской интерпретацией

Равсодии на тему Паганини) смог своей игрой, безусловно, захватить. Это сочинение своей кинематографичностью, эффектностью оказывается очень близким исполнительской индивидуальности Вишневского. Являясь опытным ансамблистом, он ювелирно рассчитал точки сопряжения своей партии с оркестром. Пластика Равсодии, ориентированная в значительной степени на зрительное восприятие, вкупе с вышесказанным дали в своём роде выдающийся результат ментального совпадения музыки и её интерпретатора. Однако пойти таким же путём в Третьем концерте было уже невозможно, потому что это иное. Любая эффектность условного «голливудского» приёма приводит по меньшей мере к спорному стилистическому результату, а по большей — к стилистической неудаче, которая, конечно,

всегда не так очевидна для публики, как любые технические несовершенства. Отсюда — заслуженные здесь и сейчас овации слушателей и триумф победителя.

Наверное, «соломоновым решением» этого конкурса было бы отсутствие первой премии как удержание высокой планки, связанной с именем С. В. Рахманинова. Но, как известно, победителей не судят. Этот конкурс во многом был показателем с точки зрения процессов, происходящих в фортепианном исполнительском искусстве. Он отразил как общие, так и частные тенденции: для кого-то открыл новые имена, для молодых пианистов дал авансы и возможности для реализации новых творческих планов и устремлений.

Что было правильным, а что нет — как и всегда, покажет лишь время. Именно оно, как бы ни ломали копья благодарные слушатели и суровые (лояльные) музыкальные критики, — самый объективный и беспристрастный судья. ■

*Фото предоставлены
пресс-службой конкурса*



Анна ВИНОВАРОВА
Пианистка, педагог, выпускница
Нижегородской консерватории



Юрий Ушаков. Рахманинов за роялем

Рахманинов — пианист: эстетизм, сонорное зодчество, отстранённая красота, воля к стилю

«Музыка может навести на мысль или вызвать у слушателя настроение, но её первичная функция — доставлять интеллектуальное удовольствие красотой».

Сергей РАХМАНИНОВ

«Внутренняя художественная независимость не может не выразиться в своеобразности внешней»

Вячеслав ИВАНОВ

Сергей Васильевич Рахманинов хранил «в своей красивой художественной натуре свой этос», — писал Борис Асафьев. Развивая афористически меткую характеристику рахманиновского исполнительского стиля, Асафьев среди других его черт акцентирует внимание на «сильном, но глубоко дисциплинированном чувстве», на характернейшей его шкале звучностей, которые «несли в себе такую осязательно образную нагруженность и силу сопротивления и упора, что казались видимыми и материально упругими».

Слова Николая Метнера об «одухотворении звуков» или ритме, отличающемся «той же декламационной выразительностью и рельефом, как и каждый отдельный звук» рахманиновского туше, органично дополняют асафьевское слушательское восприятие Рахманинова. «Звук его тем, — писал Метнер, — так же, как и его прикосновение к клавишам, никогда не бывает нейтрален,

безразличен, пуст; он отличается от других звуков — как колокол от уличного шума своей не посредственной интенсивностью, пламенностью и насыщенной красотой. Его ритм так же, как и звук, всегда включён в его музыкальную душу — это как бы биение его живого пульса». Леонид Сабанеев считал, что «Рахманинов останется на своём посту, как хранитель старых академических традиций, как хранитель музыкальных заветов эпохи Чайковского».

Можно было бы, отталкиваясь от приведённых нами известных, «классических» характеристик, явно свидетельствующих о наследовании Рахманиновым этических установок русской исполнительской культуры, обратиться к аналогиям с театральной эстетикой Станиславского, с искусством Москвина и Качалова, Шаляпина и Неждановой. Но тут, несмотря на благородство самой идеи таких параллелей, мы неизбежно оказались бы вовлечёнными

в круг оценочных клише и проторённых выводов.

Мы избираем иной путь и задаёмся вопросами: кто он, пианист Рахманинов, по отношению к исполнительской культуре первой четверти XX века? В чём новаторство его исполнительского почерка?

Надо напомнить, что фортепианное исполнительство раннего XX века (и не только в России) несло на себе явную печать упадка. Даже обилие мастеров первой величины, чрезвычайная популярность фортепианного искусства уже не могли скрыть того факта, что романтические традиции мирового пианизма вошли в фазу своего декаданса. Исключения лишь подтверждали правило: пресловутая «верность высоким традициям» оборачивалась либо пышным цветением концертного китча, либо салонными имитациями чужого, в сущности, уже не актуального и теплично-го мира романтических чувствований. Среди примет такого декаданса

Ферруччо Бузони указывал на вырождение романтических идеалов в «несколько ремесленных приёмов». Выдутые фразы и их измельченность; арпеджированная размытость вертикали и жеманность агогических «вздохов», «придыханий», «замираний»; любовь к темповым капризам и непостоянствам; обильные педальные вуали — вот несколько типичных уловок псевдоромантического салонно-концертного стиля, кочующих от одного исполнителя к другому. Что-то вроде правил хорошего тона, вроде словарного запаса эпохи, который узнаётся даже в артистических почерках таких корифеев своего времени, как Теодор Лешетицкий, Игнаций Ян Падеревский, Игнац Фридман, Эмиль Зауэр, Владимир де Пахман, Мориц Розенталь...

Манера игры Рахманинова-пианиста (судя по его ранним грампластинкам) — это и несомненное присутствие исполнительского лексикона начала века, но и... демонтаж устойчивых и привычных ценностей. Трудно отрицать, что рахманиновская исполнительская манера имеет определённое сходство с общеходовой исполнительской поэтикой начала века, и это провоцирует нас на поспешные выводы о салонности его искусства. Но сразу откажемся от них. И вот почему. Если его современники (в преимущественном большинстве) всячески охраняли свои границы (пусть это были уже только поверхностные оболочки унаследованных «правил», а не дух подлинно романтического артистизма), и это неизбежно влекло за собой убийственное «псевдо», то у Рахманинова этого «псевдо» как раз и нет, потому что в его интерпретациях уже нет самой претензии на «романтизм».

Здесь вступает в свои права **художественный эстетизм**. Для художника-эстета жизненная деятельность, как и всклокоченная

стихия чувств — нечто периферийное, не обязательное; действие для него — принуждение. Воспарить над стихией бурь и натисков, сторонне их наблюдать — именно это апологизировал эстетизм русского «серебряного века». Эффект такого артистического дистанцирования представляется весьма важным.

Обратим внимание на одну примечательную особенность эстетизма, без которой трудно понять природу рахманиновского пианизма. Речь идёт о **художественной иронии**, когда пошлость популярных и общедоступных артистических трюков способна элегантно пародировать самое себя. Именно данное обстоятельство позволяет Рахманинову смело использовать пианистические атрибуты салонного дендизма. В отстранённой ироничности, как и в подчёркнутой, может быть, несколько надменной шикарности мастерства, с которыми Рахманинов исполняет салонные пустяки, в том, как он умеет подать самые дешёвые штампы старосветского пианизма, несомненно выказывает себя художник-эстет.

Собственно, эта ирония и рождает эффект дистанции между материалом и художником, играющим с ним. К примеру, в авторском исполнении «Польки В. Р.» (запись 1919 года) перед нами именно точёная рахманиновская стилизация под салон начала века. Немного вульгарно, немного изнеженно. В подборе средств — всегда точно и остроумно: непомерно преувеличенные раздувания темпа, лёгкие сухие акцентики, пассажные пробежки, скольжения — всё имеет ценность саркастической шутки; обещания и обманы обаятельного пианистического флирта. Рахманинов доводит до предела то, что приобрело характер разменного ходовой сомнительности и что под пальцами автора становится фактом блистательной концертной условности. Как результат — царящая над всем **власть стильности**.



Владимир ЧИНАЕВ
Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории. Автор фундаментального исследования «Исполнитель в контексте художественной культуры XVIII–XX веков», более 200 статей.

Рахманиновский эстетизм подёрнут едва заметной скептической усмешкой: музыкант как бы оглядывается на недавнее культурное прошлое, умиляется его поддельной красотой; в то же время он уже **по ту** сторону «бывшего» — он знает расстояние, отдаляющее фальшивый стиль от условной стилизации.

Однако рахманиновская отстранённая ирония — это лишь одна грань художественной концепции пианиста, в конечном счёте, не самая существенная. Более значительным в исполнениях Рахманинова представляется принцип, выходящий на уровень артистической константы. Это — **трансформация душевно-жизненного в стиль**. Отвлечённые данности красоты, интеллектуальной изобретательности и рафинированного вкуса стоят стражами у врат этого стиля.

Рахманинов как бы уводит нас от трафаретной патетики страстей. Его мир словно герметично замкнут для вторжения хорошо знакомых, бытующих во многих пианистических манерах послерубинштейновской эпохи, псевдоромантической чувственности, сентиментальной задушевности, либо поддельной пламенности высказывания. Важна мысль теоретика русского символизма Вячеслава Иванова, который имеет



Иван Пархоменко (1870–1940).
Портрет Вячеслава Иванова (1909–1910)

самое не посредственное отношение к рахманиновскому исполнительскому искусству: *«Сила, оздоравливающая и спасающая художественную личность в её исканиях нового морфологического принципа своей творческой жизни, — поистине сила Аполлона как бога целителя — есть стиль. Стиль опосредован: он достигается преодолением тождества между личностью и творцом. Художник, в строгом смысле, и начинается только с этого мгновения, отмеченного победой стиля».*

Во имя аполлонической чистоты стиля Рахманинов «жертвует» очевидной прямизной музыкально-повествовательного переживания. «Психология» в рахманиновских прочтениях как бы устранена; всё под руками пианиста переплавлено в опосредованные звуковые формы. Музыкант словно созерцает их отстранённым взором.

Это даёт повод к ассоциативному сравнению рахманиновского пианизма с архитектурой, в частности — стиля *art nouveau*: мы вовлечены

в захватывающий процесс «плетения» изогнутых плоскостей, асимметричных конструкций с их плавными или неожиданно резкими переходами, реальными и обманчивыми перспективами — эффекты возникающих на слуху пространств подчинены у Рахманинова не прихотям психологически-витального комфорта, а именно тонким и абстрактным законам тектоники.

О мастерстве рахманиновского исполнительского формостроения говорилось много ещё в русские годы его пианистической карьеры. Воля Рахманинова-пианиста — **воля к формостроению**, воля к звуковым образам игры форм. Надо только принять условия этой игры, чтобы понять: настоящие «персонажи» и «сюжеты» тут — именно отвлечённые звуковые формы в их экспрессивных ритмических биениях, в их неповторимых музыкально-синтаксических сцеплениях и агогических гиперболах. Декоративная отделка этих звучащих архитектурных конструкций безупречна. Мелодии то рассыпаются на лучистые мерцания, выявляя в каждом тоне его весомую явь, то превращаются в гибкие, выгнутые силуэты орнаментов. Эти звуковые плетения могут растворяться в педальной (весьма у Рахманинова редкой) дымке, но это также излюбленный рахманиновский беспедальный графизм, сообщающий особую рельефность метрическим сдвигам. Так Рахманинов уводит нас от инертности ожидаемого и банального. Он любит разбивать, искажать, нарушать размеренность музыкального процесса. Это сочетание, казалось бы, несочетаемого как раз и определяет суть рахманиновского формотворчества, его законченную **стильность**.

Элегантная сдержанность сонорных красок, аскетичная экономность педали при максимальной агогической рельефности и крайней экспрессии ритма — мы

находим это в авторском исполнении «Юморески», «Полишинеля», в трактовке шопеновских вальсов (особенно, в записях 1919–1921 годов)... Линеарная ясность фактуры, подчёркнутая протяжённостью динамических волн, и вторжения отчётливо «прорисованных» интонаций — мы слышим это в транскрипции «Колыбельной» Чайковского, в Балладе № 3 Шопена, в авторском прочтении «Баркареры»... Ровность остигнутых пульсаций и гипертрофированная выпуклость кратких фраз, динамических акцентов, локальных и мгновенных темповых торможений — в «Прялке» Мендельсона... На эффекте парадоксальных сопоставлений утяжелённых и облегчённых звуковых пропорций, на «алогичных» столкновениях «крупнозернистой» — будто наблюдаемой сквозь увеличительное стекло — и отдаленно-слитной фактуры держится формальная конструкция Скерцо № 3 Шопена...

«Не все поняли рахманиновское *rubato* и *espressivo*, а между тем оно всегда находится в равновесии с основным ритмом и темпом, в контексте с основным смыслом исполняемого», — писал Метнер, вспоминая о выступлениях Рахманинова ещё перед российской публикой. Действительно, для его интерпретаций были свойственны торможения, шатания, оттяжки темпа, расслабления и напряжения динамики, ритма — и во всём влечение к крайностям. Кажется, что формальные очертания пьес вот-вот распадутся на бесформенные, хотя и очаровательные частности. Но самое интригующее в пианизме Рахманинова как раз и происходит на стыке детального и контекстуально-целого. Лишь в череде, последовании, связи, лишь в соединении одного детального звена с другим проявляются удивительная стройность и формальное совершенство этого «орнаментального» пианизма.

Конечно, такой демарш Рахманинова, судя по всему, бьющий рекорды даже на фоне псевдоромантической салонной моды раннего XX века, вполне мог оставаться для многих концертных обывателей «непонятным».

Один из лейт-принципов рахманиновского зодчества — **эффект возвращений** к тем агогическим,

ритмическим, динамическим «неправильностям», которые поначалу воспринимаются лишь как импровизационный исполнительский каприз. Однако, повторяясь, как в системе взаимно отражённых зеркал, рахманиновские гиперболы *rubato*, *diminuendo*, *accelerando* обретают значение вовсе не деструктивных



Михаил Врубель. «Царевна-Лебедь» (1900)



Арнольд Беклин. «Вилла на берегу моря» (1865)

«импровизаций», а именно **конструктивных** формообразующих арок.

Только одна деталь в качестве примера — знаменитые рахманиновские *ritardando*, по которым безошибочно узнаётся почерк пианиста. В его богатом исполнительском лексиконе они становятся чем-то вроде *idée-fixe*. Совершенно очевидно, что это уже не дань затёртым традициям сентиментальной чувственности, а желание эстета как бы остановить время и насладиться тем самым «чистым субстратом красочно-переливающихся форм» (вспомним слова Вяч. Иванова). Музыка как бы застывает в формах бездвижных архитектур, и гипертрофированные замедления ведут нас к этим характернейшим вневременным зияниям, образующимся внутри прочно спаянной формальной целостности. Обратим внимание, что такие «замирания времени» у Рахманинова не спонтанны, они неизменно возвращаются — «повторяются» — как

раз на стыках целостной формальной конструкции, что придаёт этой конструкции абсолютную формальную завершённость. Таковы огромные повторяющиеся *ritardando*, в которых растворяется ритмическая субстанция мелодий (в «Менуэте» Падеревского); регулярные торможения в меркнувшем свете тембров, истаивающие фразы, теряющиеся в безритмии (в Сарабанде из Партиты № 4 Баха, в Сонате e-moll «Пастораль» Скарлатти–Таузига); интонационные обороты, зависающие, словно гирлянды, в пространственном вакууме (в «Лебеде» Сен-Санса–Зилоти)... — всё это суть разные лики одной и той же остановленной красоты, одного и того же созерцательного покоя, свободного от причин и следствий драматургически-сюжетной суеты.

Мы никак не склоны утверждать, что пианизм Рахманинова мог бы идентифицироваться как искусство уникальной, сознательно

культивируемой субъективности (хотя все те «вольности» темпов, агогики, ритмической организации, казалось бы, дают к этому все основания). Надо учесть и то важное обстоятельство, что рахманиновское исполнительское искусство с годами всё более эволюционирует в сторону объективности, сдержанности, а порой и едва ли не аскетизма; **эффект артистической дистанции** по отношению к эмоциональной содержательности исполняемой музыки с годами всё более настойчиво заявляет о себе. Пример — сессия авторских исполнений пьес ор. 32, ор. 33, фортепианных транскрипций «Маргариток», «Сирени», записанных в начале 40-х годов. Впрочем, эта «дистанцирующая» тенденция достаточно ярко проявлялась уже в рахманиновских интерпретациях Тридцати двух вариаций Бетховена (1925), «Карнавала» Шумана (1929), Второй сонаты Шопена (1930).

Удивительно, но в таком отстранённом «взгляде со стороны»

музыкальная экспрессия (например, в Сонате Шопена, в авторских прочтениях Прелюдии ор. 32 № 7 или в Этюде-картине ор. 33 № 2) не только не приглушается, но — напротив — приобретает ещё большую силу эмоционального воздействия.

Какой-то уникальный сплав ощущений рождают рахманиновские интерпретации: умозрительная ясность целого при экспрессии моментальных непостоянств, синтез изощрённого вкуса и точности, фантазийной вольности и архитектурной непреклонности — вот что правит в мире этих субъективных архитектур. Это и есть знаки рахманиновского отстранённого эстетизма, его «взгляда со стороны». Это та самая «система счастья», о которой говорит один из набоковских литературных героев: «Система счастья, всегда присутствующая на ясном севере моего естества, всегда плывущая рядом со мной, даже сквозь меня, а всё-таки вне меня...».

Но за этой «системой счастья» таится ещё и другой смысл — переживание жизненной экзистенциальной бездны. И если это так, то рафинированный эстетизм Рахманинова есть сознательная артистическая позиция: культивированная и отстранённая стильность его исполнений — мистификация, маска, за которой можно скрыть непреходящую тоску и боль, страх и трепет перед абсурдностью реального мира и его неотвратимых событий. А это значит, что художнический эстетизм находит своё оправдание в отказе «здешнему» миру, в уходе в мир чистой художественности.

В пианизме Рахманинова аполлонический культ красоты, отстранённости и совершенства утверждают себя по ту сторону жизненных непостоянств. Мир как стиль предстаёт у Рахманинова в значении законченного эстетического абсолюта. ■



Михаил Врубель. «Видения пророка Иезекииля» (1906)



На музыкальной карте России появилось новое регулярное событие с очевидно фортепианным акцентом. Фестиваль актуальной академической музыки «Эолова арфа», который проводит одноимённая организация, состоялся в майские дни в Москве во второй раз. Концепция фестиваля такова: программа каждого концерта должна включать произведения различных эпох и обязательно — сочинение нашего современника.

«Эолова арфа» и струны рояля

Фестиваль призван доказать широкой аудитории, что академическая музыка не закончилась в далёком прошлом на известных и любимых слушателями произведениях, но продолжает создаваться в наше время, и современные сочинения являются не менее актуальными, чем музыка прошлых эпох. Так, наряду с произведениями Баха, Бетховена, Чайковского, Скрябина, Шопена и прочих «несовременных» авторов звучали и музыкальные редкости: произведения ныне живущих композиторов Александра Чайковского, Ацамаза Макоева, Павла Левадного, Дмитрия Онищенко, Хезер Шмидт и многих других. Все концерты фестиваля «Эолова арфа» являются интерактивными. После выступления музыкантов происходит общение с публикой, и каждый желающий может задать свой вопрос артисту.

Открывая двери в мир «актуальной академической музыки», фестиваль смело ставил рядом сочинения И. С. Баха и А. Макоева, П. И. Чайковского и П. Левадного, Л. Бетховена и Х. Шмидт. Публика услышала признанные шедевры прошлого (от Багателей соч. 126 Бетховена и Второго концерта Рахманинова до «Симфонических этюдов» Шумана и «Полонеза-фантазии» соч. 61 Шопена); познакомилась с редко исполняемыми жемчужинами фортепианного репертуара вроде Прелюдий соч. 33 Сергея Борткевича или Сонатины соч. 12 № 3 Виссариона Шебалина; стала свидетелем премьер: это «Моменты истины» Павла Левадного¹ и Nebula Хезер Шмидт. А мировая премьера Фортепианного концерта ми минор известного пианиста и композитора Дмитрия Онищенко в финале стала мощным аккордом, подчёркивающим главную

идею: музыка создаётся здесь и сейчас, достойно продолжая традиции.

Фестиваль блеснул созвездием имён. Он объединил опытных мастеров и юных звёзд, чьи победы на престижных конкурсах (включая Международный телевизионный конкурс юных музыкантов «Щелкунчик», Grand Piano Competition и Международный конкурс им. П. И. Чайковского) говорят сами за себя. Один из самых знаменитых фортепианных педагогов **Мира Марченко** вновь заявила о себе как о яркой пианистке, представив программу из редких и незаслуженно забытых произведений С. Борткевича и В. Шебалина. Кроме того, её концерт войдёт в историю и как день мировой премьеры фортепианного цикла «Портреты» известного современного автора — Ацамаза Макоева. Один из самых ярких пианистов нашего времени **Даниил Саямов**, воспитанник легендарной Веры Горностаевой,

¹ См. «PianoФорум» № 1 (57), 2024



Павел Левадный



Мира Марченко



Даниил Саямов

погрузил зал Соборной палаты в увлекательную череду контрастов романтизма («Размышление» соч. 42 П. И. Чайковского, Соната № 3, соч. 58 и Полонез-фантазия ля-бемоль мажор, соч. 61 Ф. Шопена) и современности (Соната № 2 А. Чайковского², «Моменты истины» П. Левадного). Юные виртуозы Вадим Царапкин и Владимир Рублёв поразили зрелостью интерпретации и яркостью исполнения сложнейшего репертуара. А Кирилл Роговой, в чьём блестящем исполнении наряду с Багателями соч. 126 Бетховена и «Симфоническими этюдами» Шумана прозвучала российская премьера сочинения Nebula канадского композитора Хезер Шмидт, подтвердил статус одного из самых талантливых и перспективных молодых российских пианистов.

Яркой страницей фестиваля стал вечер в Доме учёных, в котором приняли участие самые молодые

² См. «РiаноФорум» № 2 (58), 2024.



Вадим Царапкин

золотые медалисты XVII Международного конкурса им. П. И. Чайковского — пианист **Сергей Давыдченко** и трубач **Семён Саломатников**. Слушатели были свидетелями искромётного исполнения Концерта для фортепиано, трубы и струнного оркестра, соч. 35 Д. Шостаковича, Концерта для фортепиано и струнных А. Шнитке и «Lacrimosa» В. Ходоша с Камерным оркестром Ростовской консерватории Musica Della Vita под управлением профессора Сергея Нестерова.

Яркий финал, каким стало выступление Симфонического оркестра Росгвардии под управлением Азата Шахмухаметова с **Дмитрием Онищенко** за роялем, подвёл итог этому насыщенному музыкальному путешествию. Второй концерт С. Рахманинова предвещал мировую премьеру нового фортепианного концерта Д. Онищенко — весьма



Семен Саломатников, Сергей Нестеров, Сергей Давыдченко

экспрессивного и интересного сочинения, достойного того, чтобы войти в репертуар пианистов. Премьера в авторском исполнении с именитым коллективом была записана радиостанцией «Орфей» и стала героем программы «Концертный зал».

«Эолова арфа» запомнится не только блестящими исполнениями и необычным репертуаром. Отличительная черта фестиваля в стирании границы между слушателями и исполнителями. Формат интерактивного общения убрал незримую «стену» между сценой и залом. После выступления музыканты обращались к публике, отвечали на вопросы, делились мыслями о программе, творчестве, музыке. Зрители активно вовлекались в процесс общения, радуясь возможности напрямую обратиться к артистам, свидетелями мастерства которых только что стали. Это превращало каждый вечер в уникальное,

живое и как будто неофициальное событие.

Очередной Фестиваль актуальной академической музыки «Эолова арфа» состоится в марте-апреле 2026 года, — а значит, невидимые струны таинственной арфы вновь наполнят концертные залы музыкальными артефактами. ■



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



Победа в памяти и в звуке

Марина Климова, Надежда Медведева, Дмитрий Харатьян

IV Международный фестиваль фортепианных дуэтов «Диалоги невских берегов» был посвящён 80-летней годовщине Победы в Великой Отечественной войне. В нынешнем году «Диалоги» обрели новый масштаб: помимо Санкт-Петербурга, который остаётся сердцем фестиваля, и малых городов Ленинградской области, концерты прошли в Великом Новгороде, Волгограде, Екатеринбурге, Луганске, Пскове.

Соучредители форума: Санкт-Петербургское Объединение фортепианных дуэтов, Союз композиторов Санкт-Петербурга, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Фестиваль прошёл при поддержке Президентского фонда культурных инициатив.

Главный принцип «Диалогов невиских берегов» — открытость. Фортепианный дуэт предстаёт символом творческого содружества: два человека, две личности за одним инструментом создают вместе единое арт-пространство, собирая вокруг друзей и единомышленников. К дуэтам присоединяются вокалисты, инструменталисты, хоровые и оркестровые коллективы. Вторая особенность заключается в равноправном участии в программах признанных профессионалов и молодых дарований — учащихся музыкальных школ, студентов училищ и вузов. Для кого-то такой старт может стать определяющим в выборе профессии, важной вехой, ступенью к мастерству. Кстати, образовательный момент организаторами учитывается всегда — в рамках форума проходят мастер-классы известных пианистов.

Третий фирменный знак фестиваля — соединение в концертах оригинальных произведений дуэтного репертуара и музыки кино. Традиция зародилась в год 100-летия со дня рождения композитора Исаака Шварца. Оказалось, что такое сочетание жанров зрители воспринимают с благодарностью, более того, шедевры советского кинематографа не противостоят академическому стилю и благородно дополняют академический репертуар.

Теперь в рамках культурно-просветительского проекта «Диалоги невиских берегов» снимают собственное авторское кино: это документальные фильмы-портреты композиторов и видных деятелей искусств под титулом «Час для нас». Они построены в жанре интервью, беседы ведёт автор идеи, художественный руководитель фестиваля, кандидат искусствоведения, профессор РГПУ им. А. И. Герцена, председатель Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов Надежда Медведева. Видео



Анна Карленко, Ольга Кузиченко

монтирует и дополняет звуковыми эпизодами **Андрес Измайлов** — не просто хороший оператор, а исполнитель на арфе, артист ЗКР АСО Санкт-Петербургской филармонии. За полгода героями программ стали Геннадий Белов, Владимир Сапожников, Иосиф Райскин, Антон Танонов, Сергей Осолков, Сергей Смольянинов и вдова композитора Георгия Портнова — Людмила Портнова.

Торжественное открытие фестиваля состоялось 26 апреля в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии. Однако за десять дней своеобразным «затактом» стал концерт «Мир для жизни на Земле» в Луганской Академии культуры и искусств имени М. Матусовского, движущей силой которого выступил фортепианный дуэт преподавателя **Анны Карленко** и доцента **Ольги Кузиченко**. В Санкт-Петербург из Луганска приехала группа исполнителей разных возрастов. Старшим студентам академии Екатерине Козловой и Анастасии Андроновой выпала честь выступить на открытии в Петербургской филармонии, дуэт подготовил фантазию С. Назарова «А зори здесь тихие»

на музыку К. Молчанова к одноимённому кинофильму. Вместе со своими воспитанниками в концертах выступали А. Карленко и О. Кузиченко.

Сконцентрировать и собрать масштабный марафон Победы в единое целое был приглашён почётный гость и лидер фестиваля, народный артист России **Дмитрий Харатьян**. Исполнение песен из фильмов советской эпохи и чтение стихов поэтов-фронтовиков формировало сюжетную линию программ, в которых он выступал с фортепианными дуэтами и хоровыми коллективами. На открытии Харатьян выступал с коллективами под управлением великолепных мастеров хорового дирижирования — заслуженного работника культуры РФ Ларисы Яруцкой и заслуженного деятеля искусств РФ Сергея Екимова, который создал аранжировки песен «Нас ждёт одна Победа» Б. Окуджавы и «Судьба и Родина едины» В. Лебедева. Известная музыка зазвучала ярче в торжественном многоголосии.

В «Диалогах» участвовало 18 хоров из разных городов России и более 150 солистов. Среди фортепианных дуэтов были и друзья, и новые



Дмитрий Харатьян и хор «Inspiratio», Волгоград

участники. С первых дней желанные гости фестиваля — звёздный тан-дем **Ирина Силиванова–Максим Пурьжинский**. Дуэт сложился в стенах Московской консерватории в классе профессора Е. Рихтер, совершенствовал мастерство в классе народного артиста России, профессора А. Бондурянского и достойно продолжает традиции московской школы камерного ансамбля.

Доцент РАМ имени Гнесиных И. Силиванова: «Мышление пианистов, посвящающих свою жизнь фортепианному дуэту, имеет свою специфику. Пианист-солист творит музыку, как правило, в одиночестве. В отличие от него, дуэтистам для создания художественных образов нужен партнёр. Музыка в дуэте рождается из общения двух пианистов, которые становятся

единым творческим организмом во время исполнения. Их музыкантские различия дают множество поводов для размышлений, вдохновляют, учат новому взгляду на мир через личность партнёра, позволяют рассмотреть то или иное произведение с разных точек зрения и влияют на глубину и многогранность интерпретации. Поэтому все мы — артисты фортепианных дуэтов — с большой радостью и интересом участвуем в творческих диалогах с другими музыкантами, всегда открыты различным коллаборациям. Это наш способ мышления, наш стиль, от которого мы получаем невероятное удовольствие и радость».

В этом году Ирина Силиванова и Максим Пурьжинский выступили в Волгограде и Санкт-Петербурге. Их исполнение Сюиты

из балета «Золушка» С. Прокофьева — М. Плетнёва было виртуозно и рельефно, наполнено лирикой и контрастным динамизмом, характерной артикуляцией, стремительными темпами и калейдоскопом жанровых сцен. Балет, замысел которого относится к 1940 году, а премьера в Большом театре к 1945-му, создавался в военные годы, и в этом исследователи видят определённый парадокс; считается, что композитор полностью абстрагировался от образов войны. Насколько это было возможно? Прокофьев стремился выявить реализм, осмысливал сюжет как русскую сказку, народную стихию, в которой принц — «мужественный и страстный воин на троне... он вихрь и пламя»¹. В итоге,

¹ Волков Н. Сказка для балета // За советское искусство: журнал. — 1946. — 12 апреля.



Ирина Силиванова и Максим Пурыжинский исполняют Сюиту «Золушка»

окончание войны и Победа подчеркнули и усилили финал балета. В контексте тематики фестиваля сюита заняла достойное место.

Молодой, но уже достаточно известный «Duo in F», преподаватели Санкт-Петербургской консерватории **Алина Федосеева** и **Владислав Фёдоров** обратились к концертной фантазии для двух фортепиано «Война и мир», которую ленинградский композитор Татьяна Воронина (1933–2019) создала по одноимённой опере Прокофьева. А. Федосеева: «Концертная фантазия была создана в 1962 году для фортепиано соло, и лишь в 1999 году появилась версия для двух фортепиано. Музыка Прокофьева по-новому осмыслена и мастерски пересоздана. Воронина берёт за основу лейтмотивы, связанные с основными эмоциональными

сферами и сюжетными линиями оперы, такие как: тема ариозо Кутузова „Бесподобный народ“, тема Наташи (или тема весенней ночи), тема вальса, тема любви князя Андрея и Наташи (тема весеннего обновления), тема народного бедствия и тема арии Кутузова „Величавая в солнечных лучах“. Фантазия построена на противопоставлении „мира“ и „войны“. Богатый тематизм оперы обретает в обработке Ворониной новую жизнь. Прекрасная пианистка, Татьяна Александровна обладала глубиной и проникновенностью знания и понимания особенностей фортепианной фактуры Прокофьева — одного из её любимых композиторов, которые позволили ей не только ярко и убедительно подчеркнуть содержательно-смысловые достоинства его оперы, но и со всей

полнотой передать её тембровую палитру».

«Duo in F» исполнил фантазию «Война и мир» в Свердловской филармонии. Концерт назывался «Черно-белый Ленинград»: очевидная аллюзия и на цвет клавиш рояля, и на графичную палитру хроники военных лет. Главная идея этого вечера заключалась в установлении моста дружбы между Санкт-Петербургом и Екатеринбургом — городом, где в 1989 году впервые прошёл Всесоюзный фестиваль фортепианных дуэтов. В качестве фортепианного ансамбля на сцену вышли екатеринбургские композиторы **Елена Самарина** и **Николай Морозов**. Сочинение Самариной «Дикое поле» поразило императивным характером и редким инструментальным составом: труба, литавры и два рояля.



После концерта в Свердловской филармонии

Замысел Концерта для трёх роялей «Всем миром... (работа для дюжины рук)» Николая Морозова заключается в «построении» пианистами храма «от первого гвоздика» до торжественного колокольного звона. В основу сочинения взят обертоновый звукоряд и одна из записей реестра колоколов К. Сараджева. На основе этих созвучий выстроен одночастный Концерт, в котором постепенно рождается колокольное звучание. Рояли располагаются на сцене особым образом, у двух роялей предусмотрен доступ к открытым струнам, а на третьем — приготовлены специальные приспособления, изменяющие звук струн и позволяющие добиться «виолончельного» и «колокольного» звука. Главным сюрпризом стало объединение в исполнительском

составе группы петербургских пианистов **Николая Мажары, Надежды Медведевой, Марины Климовой, Сергея Осколкова-мл.** с участниками премьерного представления сочинения (1992) — **Натальей Газелери**ди, ныне профессором Уральской консерватории, и автора.

Знакомство уральских и петербургских музыкантов повлекло за собой ответный визит на берега Невы доцентов Уральской консерватории **Ларисы Земеровой, Дарьи Малисовой, Виктории Ивакиной** и студентов **Екатерины Барышниковой и Романа Фархутдинова**.

Диалог Екатеринбурга и Санкт-Петербурга представляется перспективным направлением творческого сотрудничества двух регионов. В консерватории Екатеринбурга проходит Уральский открытый

фестиваль фортепианных дуэтов, арт-директор которого, профессор **Елена Лукьянова** воспитывает увлечённых профессионалов, проводит научные конференции и издаёт сборники по актуальным проблемам ансамблевого исполнительства и педагогики. В рамках «Диалогов» дуэт **Карина Минеева — Константин Шерстянкин**, сложившийся в её классе, блестяще исполнил в Свердловской филармонии Праздничную увертюру Д. Шостаковича в транскрипции для двух фортепиано яркого представителя шостаковической школы Геннадия Белова.

Композиторы Геннадий Белов и Вадим Биберган — почётные участники петербургского фестиваля, их судьбы напрямую связаны военной порой. **Геннадий Белов** (род. 1939)



Серафима Верхолат



Полина Карелина и Анастасия Гришук

пережил страшное время ленинградской блокады, навеки запечатлённое в его памяти и откликнувшееся в вокальных сочинениях, в оратории «Ленинградская поэма» на стихи Ольги Берггольц (с которой композитор был лично знаком), в опере «Ленинградская новелла», поставленной в 2025 году (спустя более 50 лет с момента создания).

Вадим Биберган (род. 1937) помнит салют 1945 года в честь Дня Победы. Он гордится своим отцом, полковником Давидом Биберганом, который руководил отправкой первой автомобильной бригады по льду Ладожского озера — «Дороге жизни» — и покорил Берлин. В его честь на фестивале в сопровождении дуэта пианистов звучала песня «Салют Победы» на слова Давида Лившица, а в память павших

героях исполнили Арию в переложении для шести пианистов и хора Сергея Осколкова-мл.

Концерт в Псковской филармонии — один из двух, в которых дуэты выступали с оркестром. Дирижёр Губернаторского симфонического оркестра Псковской области **Алексей Репников** моментально поддержал идею проведения вечера и превосходно воплотил задуманное. Концертная пьеса «По рекам и каналам Санкт-Петербурга» Георгия Портнова была вдохновенно исполнена фортепианным дуэтом **Анастасия Платоненкова–Светлана Пивоварова** (Тихвин), а его же «Светлый реквием» на слова Д. Самойлова и В. Багрицкого в прочтении Геворга Амбарцумяна с дочерью Наре (Армения) отзывался в сердце каждого слушателя.

Тематического репертуара о Великой Отечественной войне в дуэтном жанре почти нет, оркестровые сочинения единичны. Поэтому в преддверии фестиваля композиторам разных городов России было предложено создать новые сочинения. «Героическую балладу» представил псковский композитор Борис Федотов. Он обратился к редкому солирующему составу саксофона-альта и фортепианного дуэта с оркестром. Золотой саксофон Санкт-Петербурга **Серафима Верхолат** выступила с дуэтом доцентов РГПУ имени А. И. Герцена **Яной Бровкиной** и **Татьяной Гурбаевой**.

Удивительной слаженностью и точностью исполнительских намерений отличается дуэт **Полины Карелиной** и **Анастасии Гришук**. Пианистки встретились в РАМ



Елена Чупахина

имени Гнесиных в классе профессора И. Чернявского, нацелившего их на доскональную проработку материала и убедительное прочтение любого произведения — от миниатюры до крупной формы. Дуэту доверила мировую премьеру своего сочинения «Весна освобождения» композитор из Севастополя Ирина Климова. П. Карелина: «Произведение, посвящённое 80-летию Победы и подвигу героев освобождения Севастополя, отразило главную тему фестиваля и стало его яркой страницей. Оно исполнено трагизмом и героизмом, приходящим в финале к просветлению. Ирина Климова щедро делилась с нами секретами интерпретации. Это было непросто, ведь мы живём в разных городах. Приходилось делать записи, иногда потактово

оговаривать с композитором то или иное решение. Первое исполнение для музыканта всегда — почти соавторство, а если это трактовка дуэта, надо чтобы совпало множество моментов: эмоциональное состояние, баланс динамики, единство артикуляции. Всё возможно, если есть уважение к партнёру и готовность прислушаться к мнению со стороны».

Надежда Реженинова и заслуженный артист России **Олег Вайнштейн** представили премьеру сюиты Александра Осколкова «Воздушный бой над Ленинградом» на темы музыки Исаака Шварца к фильму «Балтийское небо». Пианисты с большим трепетом относятся к творчеству Шварца, чувствуют его поэтику, а на этот раз произведение от начала до конца

держало в напряжении своим нервом, адресуя к сюжету фильма Владимира Венгерова и подвигу советских лётчиков.

Музыка кино в сочетании с классикой пришлась по душе слушателям, которые отмечали, что подобное взаимодействие позволяет и обогатить свой кругозор, и насладиться знакомыми мелодиями. Такие отрадные мгновения подарили зрителям артисты на традиционном концерте киномузыки в Доме-музее Исаака Шварца в Северском Ленинградской области. Кульминационно идея синтеза стилей раскрылась на концерте в Центральном концертном зале Волгограда. Дуэты пианистов-концертмейстеров показывали своё мастерство с Хором ветеранов войны, труда и блокадников «Ленинградец» ДК имени Ленсовета под управлением Вероники Алекберовой и Академическим хором ВГИИК «Inspiratio» во главе с Мариной Котовой.

Важными премьерами-реконструкциями стали два сочинения, ноты которых долгое время хранились в семейном архиве фортепианного дуэта Любви Брук и Марка Тайманова и были любезно представлены Почётным президентом Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов, профессором Игорем Таймановым. «Полонез памяти декабристов» Николая Гана блистательно и с глубоким смыслом исполнили **Анастасия Лимар** и **Сергей Пичужкин** (Волгоград), а известный Вальс из балета «Медный всадник» Р. Глиэра в роскошной транскрипции Д. Прицкера благородно и виртуозно представили **Алина Шернякова** и **Екатерина Березань** (Москва). Хотелось бы, чтобы рукописные ноты в год 100-летия со дня рождения Любви Брук (1926–1996) и Марка Тайманова (1926–2016) были изданы и возвращены тем самым к концертной жизни.



Владислав Федоров, Алина Федосеева

Благодаря изданию («Композитор — Санкт-Петербург») продолжается сценическая жизнь сюиты «На праздничной Неве» для двух фортепиано и ударных Германа Окунева, выдающегося представителя русской композиторской школы XX века. Авторское переложение симфонического сочинения для фортепианного дуэта и ударных представили на концерте в Герценовском университете **Мария Мельникова** и студенты Петрозаводской консерватории **Андрей Сорокин** и **Дмитрий Симонов**. Выступление готовили под руководством профессора **Светланы Синцовой**, которая более 20 лет проводит в Петрозаводске Международный фестиваль «Piano Duo», конференции и семинары по вопросам ансамблевого исполнительства,

поддерживая постоянную связь с коллегами из Петербурга.

Современные композиторы с большой инициативой сотрудничают с петербургскими дуэтами, зная, что их уровень гарантирует качество и внимательное отношение. В этом году в рамках проекта осуществились премьеры «Фронтальных писем» для двух фортепиано и ударных Елены Туркиной, «Военных вальсов» и Пяти пьес к 80-летию Великой Победы для фортепиано в четыре руки Сергея Смольянинова, Фантазии для дуэта басовых домр и фортепианного дуэта на тему песни «На безымянной высоте» В. Баснера — Е. Асвойновой-Травиной. Аранжировки для дуэтного сопровождения солистов сделали Матвей Соболев, Сергей

Осколков-мл., Александр Осколков, Антон Коваль.

Масштабный фестиваль завершился 29 мая Гала-концертом в зале Академической Капеллы Санкт-Петербурга. Впервые в «Диалогах невольских берегов» участвовал **Симфонический оркестр Санкт-Петербургской консерватории** под управлением заслуженного артиста России, ректора **Алексея Васильева**. И вновь фестиваль украсили премьеры.

Елена Чупахина посвятила Две концертные пьесы памяти жертв блокады Ленинграда. Так возникли суровые музыкальные картины тех лет — «Разрушенные дома» и «Крылья Ангела». Исполнение диптиха разделили известный петербургский дуэт профессора **Ирины Васильевой — Ольги Ермаковой** и сестры **Чупахины, Ольга и Елена**.



Надежда Медведева, Марина Климова, маэстро Алексей Васильев

Принципиально новый стилистический и образный ракурс выбрал Антон Танонов. По его замыслу, концертно «Ника. Богиня Победы» — это «музыкальный диалог философов. Тема их разговора — Победа, победа в том числе внутри себя, лирическая история о преодолении. Не случайно после мощных кульминационных моментов звучит проникновенный вальс и ставит многоточие в финале». С непростой композиторской установкой блистательно справился известный «ПетРо Дуэт» в составе Анастасии Рогалёвой и Дмитрия Петрова, а эмоциональную сферу довела до совершенства Надежда Кармаева — певица, обладающая огромным диапазоном голоса и редкой этнической манерой пения.

Неслучайные совпадения приобретают почти символические значения. Так, Антон Танонов родился 9 мая и ощущает этот праздник и общим, и личным. Фестиваль обрамляли сочинения композиторов — ровесников Победы. В 1945 году родились Максим Дунаевский и Владимир Сапожников. Их произведения исполнил «Spectrum-duo» — **Марина Климова и Надежда Медведева.**

Венчала фестиваль фантазия для сводного детского хора и камерного оркестра «Незабываемые песни Великой Отечественной» Владимира Сапожникова. Большая творческая и человеческая дружба связывала композитора с Виктором Лукьяновым (1944–2016). Светлой памяти своего отца, Виктора Алексеевича, родившегося в блокадном Ленинграде и отдавшего всю

жизнь музыкальной педагогике, посвятила художественный руководитель фестиваля Надежда Медведева этот славный и вдохновляющий марафон Победы. ■

*Соб. корр.
Фото предоставлены
пресс-службой фестиваля*

АНО по развитию образования, культуры
и искусства “ЭОЛОВА АРФА”

Журнал “РiаноФорум”

Артистический центр ЯМАХА

представляют серию мастер-классов

ПЕДАГОГИ

МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО



ТАТЬЯНА
ЗЕЛИКМАН



КСЕНИЯ
КНОРРЕ



МИРА
МАРЧЕНКО



ПАВЕЛ
НЕРСЕСЬЯН



СЕРГЕЙ
ОСИПЕНКО



АНДРЕЙ
ПИСАРЕВ



АЛЕКСАНДР
САНДЛЕР



НАТАЛИЯ
ТРУЛЛЬ

ПОДРОБНОСТИ НА САЙТАХ:

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

АНО «Эолова арфа», журнал PianoФорум и артистический центр «Ямаха» объявляют о старте нового сезона масштабного образовательного проекта «Педагоги Международного конкурса имени П. И. Чайковского».

XVII Международный конкурс имени П. И. Чайковского, прошедший летом 2023 года, стал ярким свидетельством высочайшего уровня подготовки молодых музыкантов. Миллионы зрителей по всему миру восхищались не только талантом конкурсантов, но и их наставниками — педагогами, чья кропотливая работа, обычно остающаяся за кулисами, является незыблемым фундаментом любых артистических триумфов. Имена этих мастеров стали подлинными символами современной русской фортепианной школы.

Проект «Педагоги Международного конкурса имени П. И. Чайковского» создан для того, чтобы открыть уникальную возможность широкому кругу профессионалов и любителей фортепианного искусства прикоснуться к секретам мастерства легендарных педагогов. В рамках серии эксклюзивных мастер-классов выдающиеся преподаватели, воспитавшие лауреатов престижнейших конкурсов, поделятся своими знаниями, методиками и художественными принципами.

В проекте принимают участие звезды педагогического мира, чьи имена неразрывно связаны с высшими достижениями фортепианного исполнительства. Стать **участником** или **слушателем** мастер-класса может любой желающий. Онлайн-трансляции мастер-классов позволяют стать участником события из любой точки мира. **Регистрация на участие в любом мастер-классе проекта открыта уже сегодня.** Подав заявку заранее, вы гарантированно получаете место в расписании выбранного мастера для работы над программой.

Проект рассчитан на 2025–2026 учебный год. Мастер-классы будут проходить в знаменитом Артистическом центре Ямаха. Точное время каждого мероприятия будут анонсироваться за месяц до его даты. **Всем слушателям** мастер-классов будут высланы электронные сертификаты о посещении, а **участники** мастер-классов получат именные сертификаты на материальном носителе.

Педагоги проекта

**Татьяна Абрамовна
ЗЕЛИКМАН**

Профессор кафедры специального фортепиано РАМ имени Гнесиных, заслуженный работник культуры РФ

**Ксения Вадимовна
КНОРРЕ**

Профессор кафедры специального фортепиано Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заслуженная артистка РФ.

**Мира Алексеевна
МАРЧЕНКО**

Преподаватель кафедры специального фортепиано Центральной музыкальной школы — Академии исполнительского искусства, заслуженный учитель РФ

**Павел Тигранович
НЕРСЕСЬЯН**

Профессор кафедры специального фортепиано Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, профессор Бостонского университета (США), заслуженный артист России

**Сергей Иванович
ОСИПЕНКО**

Профессор кафедры фортепиано Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, заслуженный деятель искусств РФ

**Андрей Александрович
ПИСАРЕВ**

Профессор, декан фортепианного факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженный артист РФ.

**Александр Михайлович
САНДЛЕР**

Профессор кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, заслуженный артист РФ

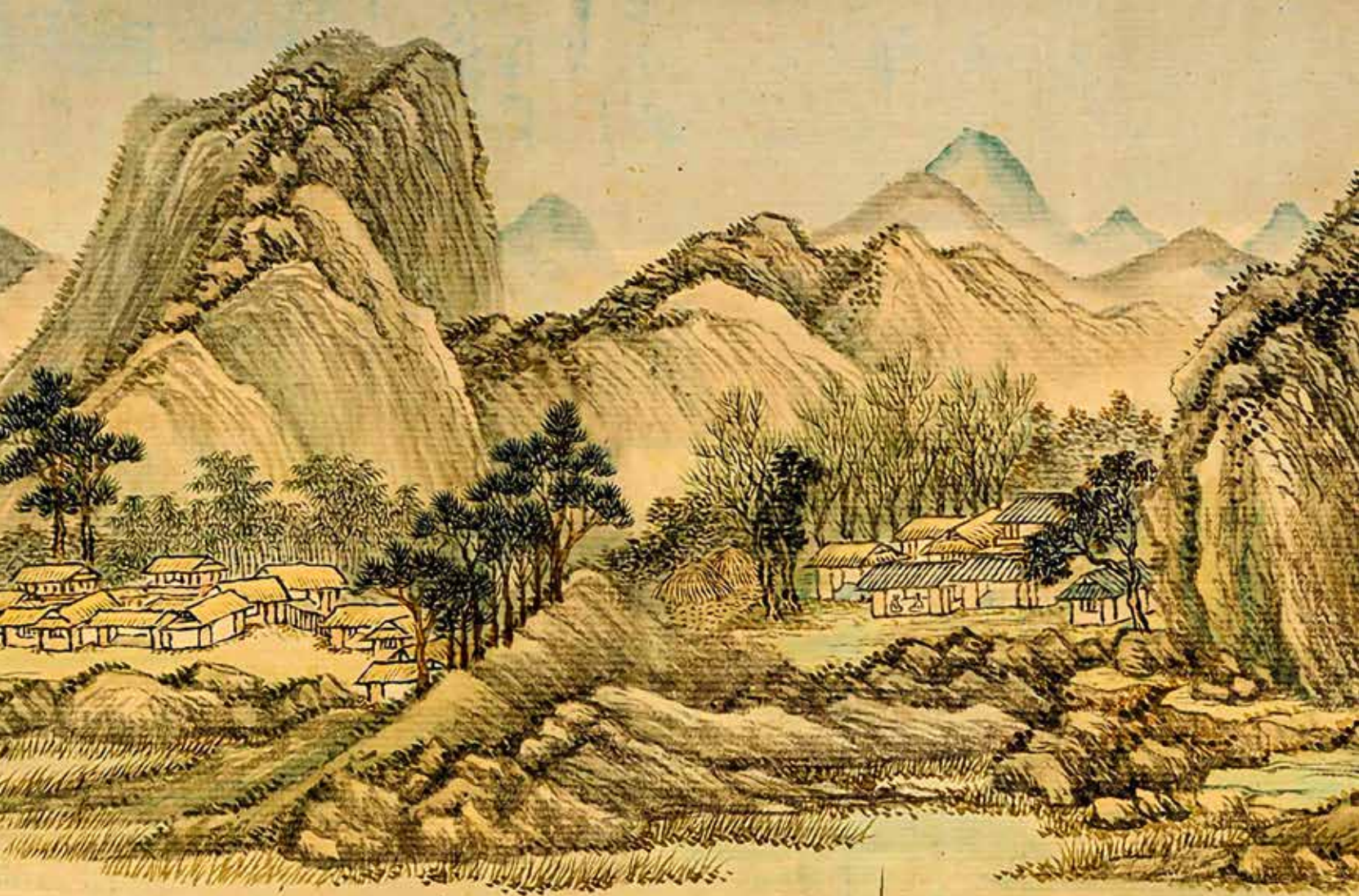
**Наталья Владимировна
ТРУЛЬ**

Профессор кафедры специального фортепиано Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заслуженная артистка РФ

Регистрация на участие в мастер-классах проекта открыта уже сейчас. Для регистрации и получения дополнительной информации обращайтесь:

Электронная почта:
zayavki@eolova-arfa.ru

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



ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ПО ИМЕНИ «ХУАНХЭ»

Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» («Жёлтая река») — одно из самых известных произведений в современной музыке Китая, своего рода фортепианная «визитная карточка» страны. Это наиболее часто исполняемое в мире китайское фортепианное сочинение с оркестром. С «Хуанхэ» на эстраду выходят и звёзды китайского пианизма (Лю Шикунь, Ли Юнди, Лан Лан, Ван Юйцзя), и представители других стран.



Не случайно имя реки Хуанхэ присвоено самым известным музыкальным произведениям, ибо она — символ и гордость Китая. Её называют рекой-матушкой китайской нации, на её берегах в течение многих тысячелетий выросла великая цивилизация.

История создания и судьба Концерта «Хуанхэ» чрезвычайно интересны и неожиданны. В основу сочинения легла хорошо известная в Китае одноимённая «Кантата о реке Хуанхэ» Сянь Синхая. Во всех четырёх частях Концерта звучат музыкальные темы и материалы, взятые из этой кантаты.

Сянь Синхай¹ (1905–1945) — один из основоположников китайской композиторской школы. Вместе с Не Эрмом (1912–1933, автор гимна КНР) он оставил заметный след в истории современной китайской музыки. Их произведения не только внесли огромный вклад в дело борьбы китайского народа за освобождение и свободу, но и стали своеобразной музыкальной летописью своего времени и страны. Оба композитора признаны классиками Новой китайской музыки.

Сянь Синхай родился в Макао 13 июня 1905. Его детство пришлось на тревожное для Китая время. Однако тяга к музыке победила сложные жизненные обстоятельства, и юноша поступил в Национальный музыкальный институт в Пекине, а затем в Шанхайскую консерваторию. К сожалению, вскоре он был исключён из неё из-за участия в студенческих волнениях.

В 1930 Сянь Синхай едет во Францию. Чтобы добраться туда, он нанимается матросом на корабль. В Париже он одновременно учится и работает разнорабочим. Позже он поступает в Парижскую

консерваторию в класс композиции Поля Дюка и становится первым китайским студентом в истории прославленного учебного заведения.

В 1935 году он возвращается на родину и с головой уходит в национально-освободительное движение. Двумя годами позже, в 1937 году Япония начинает агрессивную войну против Китая, и поднимается новая волна движения сопротивления. Сянь пишет множество патриотических песен, благодаря которым становится известен как композитор. В 1939 в Яньане (город был основным оплотом Коммунистической партии Китая) Сянь Синхай создаёт свой шедевр — «Кантату о реке Хуанхэ» на слова Гуан Вэйжана (1913–2002). Произведение имело огромный успех, вызвало волнение и горячий патриотический порыв у слушателей и сразу было оценено как событие в современной китайской музыке. В конце 1940 г. Сянь Синхай по поручению Компартии Китая был командирован в СССР вместе с кинорежиссёром Юань Мучжи для завершения работы над документальным фильмом «Яньань и Восьмая армия». Именно в Москве композитор закончил работу над партитурой «Кантаты».

Из-за начавшейся войны Сянь Синхай был вынужден остаться в СССР и провести здесь последние годы жизни (преимущественно в Казахстане). Он умер в Москве 30 октября 1945 г. В 1955 г. в десятую годовщину со дня кончины композитора «Кантата о реке Хуанхэ» была исполнена в Концертном зале имени П. И. Чайковского московскими артистами.

Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» родился значительно позже, в разгар культурной революции (1966–1976) в Китае. Невероятно, что он появился именно в эти страшные годы...

В начале 60-х годов, после неудачи Мао Цзэдуна в осуществлении

«Большого скачка»² в руководстве Компартии Китая наметился раскол, высказывались сомнения в правильности курса, который диктовал стране Мао. В 1959 г. на пост председателя КНР был избран Лю Шаоци. В партии появилась оппозиция. Сначала Мао затаился, но потом для устранения конкурентов решил инициировать «Великую пролетарскую культурную революцию». Движущей силой этой кампании стали молодёжные студенческие и школьные отряды «хунвэйбинов» («красных охранников»).

Культурная революция в Китае характеризовалась беспрецедентной анархией и политизацией всех сфер общественной жизни. Она продолжалась 10 лет (1966–1976), период этот в Китае называют «десятилетие бедствия». В стране погибли миллионы людей. Закрывались учебные заведения, уничтожались культурные ценности, сжигались книги... Миллионы людей подверглись унижениям и репрессиям. Самым страшным было надругательство над человеческим достоинством. Так, например, многих уважаемых людей — от видных военачальников до известных деятелей культуры — водили по улицам с наполовину обритой головой и табличкой на груди «Я — оборотень».

Руководство культурной политикой в этот период взяла на себя жена Мао, бывшая актриса Цзян Цин. Были запрещены все музыкальные произведения, включая зарубежную и китайскую классику. Всё созданное до той поры было объявлено «буржуазным пережитком». Исполнять разрешалось две песни: «Интернационал» и «Алеет Восток» (ода Мао Цзэдуну). Кроме того, можно было петь только песни на слова из произведений Мао Цзэдуна. Под «чутким руководством» Цзян Цин были созданы восемь «образцовых

¹ В русском языке утвердилось неверное чтение его имени: Си Синхай

² Экономическая и политическая кампания, нацеленная на укрепление индустриальной базы и резкий подъём экономики страны, приведшая к подлинной социальной катастрофе.

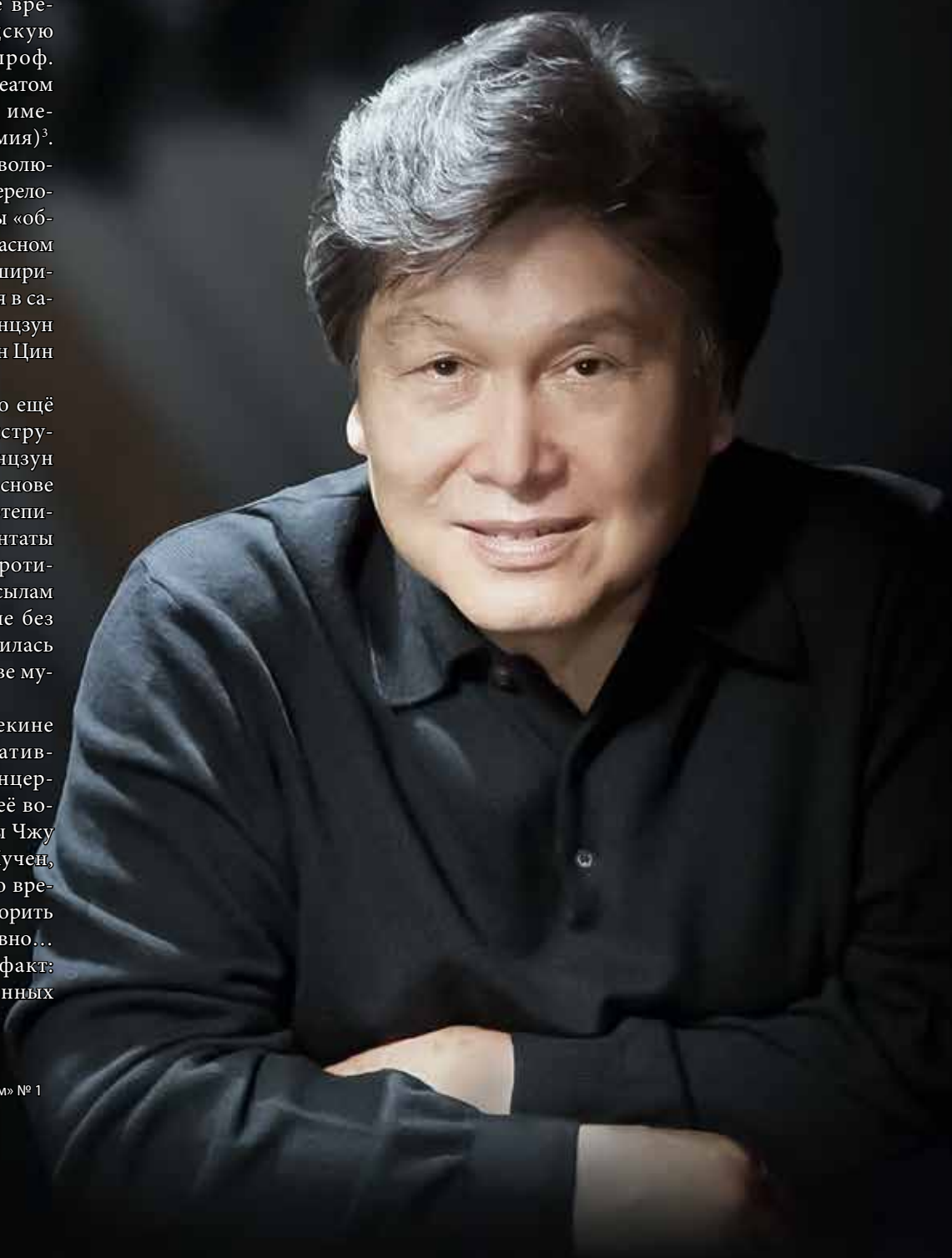
спектаклей» на революционные сюжеты (6 оперных и 2 балетных). Среди них — оперы «Легенда о красном фонаре», «Шацзябан», балеты «Седая девушка» и «Красный женский отряд». «Кантата о реке Хуанхэ» Сянь Синхая оказалась среди запрещённых произведений.

И тут на авансцену музыкальной истории выходит пианист **Инь Ченцзун** (род. 1941). В своё время он окончил Ленинградскую консерваторию в классе проф. Т. Кравченко, в 1962 стал лауреатом Международного конкурса имени П. И. Чайковского (II премия)³. В первые годы культурной революции он создал фортепианное переложение оркестровой партитуры «образцовой оперы» «Легенда о красном фонаре», что значительно расширило возможности её исполнения в самых разных локациях. Инь Ченцзун обратил на себя внимание Цзян Цин и вскоре стал её фаворитом.

Чтобы сделать фортепиано ещё более «революционным» инструментом, в 1968 году Инь Ченцзун выдвигает идею создания на основе «Кантаты о реке Хуанхэ» фортепианного концерта. Мелодии кантаты были хорошо известны, не противоречили идеологическим посылам Мао, и Цзян Цин (правда, не без длительных уговоров) согласилась на создание концерта на основе музыки кантаты.

В феврале 1969 года в Пекине была организована инициативная группа по созданию концерта. Кроме Инь Ченцзуна, в неё вошли пианисты и композиторы Чжу Ванчен, Шэн Лихун, Ши Шучен, Сюй Фэйпин, Лю Чжуан — во время Культурной революции творить можно было только коллективно... Приведём анекдотический факт: на одном из дисков, записанных в США, в аннотации

³ Очерк об Инь Ченцзуне — в «РiаноФорум» № 1 (53), 2023.





Сянь Синхай

сообщалось, что указаны не все имена авторов Концерта по той причине, что не хватает места на странице. Поэтому очень часто в различных справочниках или в Интернете в качестве автора Концерта указывается только Инь Ченцзун — главный инициатор его создания и первый его исполнитель.

Премьера Концерта состоялась 1 мая 1970 года в Пекине, во Дворце культуры Наций. Исполнителями были Инь Ченцзун и Госоркестр КНР под управлением известного дирижёра того времени Ли Дэлуня — выпускника Московский

консерватории, ученика Н. Аносова. Концерт вызвал горячий отклик слушателей, быстро завоевал популярность и — дополнил список восьми разрешённых «образцовых спектаклей».

В годы культурной революции Китай стал налаживать отношения с США. В 1972 г. президент США Р. Никсон впервые нанёс визит в КНР, а 1973-й год стал годом культурного обмена между Западом и Китаем. Тогда в Поднебесную приезжали Симфонический оркестр Торонто с Эндрю Дэвисом, Филадельфийский оркестр с Юджином

Орманди и Венская филармония с Клаудио Аббадо. Со всеми этими коллективами Инь Ченцзун исполнял концерт «Хуанхэ».

Когда со смертью Мао культурная революция закончилась, вдохновители этой беспрецедентной политической кампании — жена Мао и трое её соратников — были арестованы, объявлены «бандой четырёх» и осуждены. Инь Ченцзун как человек, близко связанный с этими людьми, заплатил за свою популярность: он находился в полной изоляции, в течение четырёх лет шло следствие. Под запретом оказался и концерт «Хуанхэ». Инь

Ченцзуна реабилитировали лишь в начале 80-х годов, и в 1983 он эмигрировал в США.

В начале 1990-х, уже во время новой Политики реформ и открытости в Китае государство изменило отношение к произведениям, созданным в период культурной революции. Так называемые образцовые спектакли вернулись на сцену в качестве исторических артефактов. Снова зазвучал и Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ».

В 1993 году во время празднования 100-летия со дня рождения Мао Цзэдуна Министерство культуры и Центральное телевидение Китая пригласили Инь Ченцзуна выступить в родной стране. Так, не без горестных чувств и воспоминаний, произошло возвращение пианиста к этому произведению. Он вновь стал исполнять концерт. Можно считать, что именно с этого момента запрет на «Хуанхэ» был отменён. Единственное, что вызывало сомнение, это звучание двух мелодий в кульминации финала: всё те же «Интернационал» и «Алеет Восток». Уместно ли их оставить? Слишком страшными были воспоминания в годах Культурной революции... Однако Инь Ченцзун настоял на сохранении концерта в первозданном виде. На сегодняшний день сочинение прозвучало в 56 странах мира.

Концерт являет собой развёрнутое четырехчастное произведение с чертами программности в названии частей, что подчёркивает связь с содержанием Кантаты.

Первая часть имеет то же название, что и первая часть Кантаты, — «Песня лодочников». Это полная жизни и движения жанровая картина. Отважные лодочники, упорно и бесстрашно борясь с волнами, направляют лодку вперёд, против бурного течения. Мелодические интонации скорее напоминают трудовые кличи, нежели песенные мотивы. В начале вступает фортепиано с развёрнутыми

пассажами импровизационного характера, предвещающими появление ритмичной главной темы. Средний эпизод — момент просветления, который вновь сменяется образом движения вперёд, преодоления стихии.

Вторая часть носит название «Ода о Хуанхэ» (как и вторая часть кантаты). Это лирическое повествование, воспевающее великую реку. В начале вступают виолончели с широкой темой, затем солист повторяет её и доводит до кульминации. Здесь у фортепиано — густая аккордовая фактура. Образный строй части — размышления о природе, об истории родной страны.

Третья часть называется «Гнев Хуанхэ». Её тема заимствована из четвёртой части кантаты («Песня Хуанхэ»). Голосу флейты, напоминающему звучание китайской бамбуковой флейты, поручена мелодия в характере народной песни. В теме фортепиано слышится звучание китайского народного инструмента пипа. В средней части музыка носит тревожный характер: на берегах Хуанхэ начались бои, народ страдает. Снова появляется народная мелодия призывного характера — надо защитить родину.

Четвёртая часть — «Защита Хуанхэ». Тема финала взята из седьмой части кантаты. Музыка начинается с призывных мотивов медных духовых, затем вступает фортепиано с виртуозными пассажами импровизационного характера. И только после этого звучит хорошо известная тема «Защита Хуанхэ». Она повторяется много раз в вариациях, как канон, проходит в разных тональностях. Музыка финала темпераментна и чрезвычайно эффектна. А в конце, в кульминации, неожиданно утверждаются знакомые всем мелодии — «Алеет Восток» и «Интернационал».

Это произведение, родившееся в особый исторический период, наполнено высоким смыслом. Как и кантата, оно

воплощает и выражает национальный дух и чувства, которые могут волновать сердца миллионов людей.

Сольная партия в концерте необыкновенно виртуозна и представляет возможность пианисту продемонстрировать свою технику во всём блеске. При этом нельзя не отметить, что музыкальный язык, фортепианная фактура и гармония весьма эклектичны: слышны реминисценции о Листе и Шопене, Рахманинове и Чайковском.

Концерт для фортепиано с оркестром «Хуанхэ» теперь известен и российской музыкальной публике. В 1999 г. автор этих строк организовал в Большом зале Московской консерватории концерт, посвящённый 50-летию образования Китайской Народной Республики. Для участия в нём удалось пригласить Инь Ченцзуна, и концерт «Хуанхэ» впервые прозвучал в России. В настоящее время на афишах московских концертных залов можно увидеть название Концерта в исполнении как китайских, так и российских пианистов. Что касается первоисточника Концерта — «Кантаты о реке Хуанхэ» Сянь Синхая, то её исполнение намечено на 3 сентября 2025 в Концертном зале имени П. И. Чайковского: к 120-летию со дня рождения композитора и 70-летию со дня её первого исполнения в нашей стране. ■



Цзо ЧЖЭНЬГУАНЬ
Композитор, музыковед,
общественный деятель.

Приглашённый профессор ряда китайских университетов. Заслуженный деятель искусств РФ.



Кристоф ФРОММЕН: «Продолжаю учиться с каждой новой записью»

Искусство звукоинженера — человека в наушниках за пультом в паутине проводов — всегда остаётся в тени, его имя теряется в мелком шрифте буклета, но артист — главный виновник происходящего — точно знает, насколько успех его альбома зависит от мастерства, умения и таланта этого человека, «переводчика с языка исполнителя на язык фонографии». Герой нашей публикации — звукоинженер от бога, специалист высочайшего класса, музыкант, коллекционер и полиглот Кристоф ФРОММЕН.

Берлин, декабрь 2024. Запись концертов Моцарта с Еленой Башкировой

— Кристоф, как ты пришёл в профессию?

— Музыка окружала меня с детства. В восемь лет я начал брать уроки фортепиано, а когда мне исполнилось двенадцать, мои отец и дядя — большие любители органа — взяли меня с собой в Париж, где я увидел и услышал знаменитые органы Кавайе-Коль¹ в церквях Сен-Сюльпис, Сент-Эташ и соборе Нотр-Дам. Это путешествие положило начало моему увлечению органом. А на следующий год отец купил домашний духовой орган. Его доставили по частям, и я принимал активное участие в его сборке и установке.

Когда я овладел основными приёмами органной игры, отец предложил мне научиться сопровождать церковные службы, чтобы заработать немного денег. Я мог бы стать церковным органистом, но, кроме музыки, меня ещё всегда тянуло к технике. Моим первым звукозаписывающим устройством с двумя микрофонами стал большой магнитофон моего отца, на который я записывал свои собственные органские опыты.

Наблюдая за моим новым хобби, отец однажды заявил: «Ты знаешь, ведь есть такая профессия! Если тебе это интересно, почему бы не попробовать?». Так в шестнадцать лет я принял решение стать звукорежиссёром. В Консерватории имени Роберта Шумана среди сорока студентов первого курса я был единственным органистом, изучавшим одновременно с музыкальными науками инженерное дело, акустику и электротехнику в Fachhochschule — Дюссельдорфском университете прикладных наук².

Там же в Дюссельдорфе в 1992 году я участвовал в строительстве нового частного органа — домашнего инструмента во французском стиле. Мне было поручено документировать его гармонизацию через акустические исследования. Для этого я провёл несколько дней во Франции, в самом сердце аббатства Фекан в Нормандии, изучая устройство и гармонизацию небольшого органа Кавайе-Коль, послужившего моделью для нового инструмента. В начале 90-х записываемые компакт-диски только-только появились на свет. Именно так, посредством двух микрофонов (один — внутри органа, другой — перед ним) я записал каждую ноту органа-прототипа, чтобы органный мастер смог прослушать, изучить и приблизить их звучание к французскому оригиналу. Это исследование легло в основу моей дипломной работы «Акустический анализ спектра частот на органах». Спонсором строительства органа был владелец известного лейбла Mottete-Ursina, специализировавшегося на органной музыке и грегорианских песнопениях. Он спросил меня, тогда ещё студента, чем я занимаюсь. Я ответил, что я — органист и будущий звукорежиссёр. Он

¹ Аристид Кавайе-Коль (1811–1899) — крупнейший французский органный мастер XIX века, создатель большого симфонического многорегистрового органа.

² Fachhochschule сегодня называется Институтом Музыки и Медиа.

взял мой номер телефона, и через несколько недель именно для этого лейбла я сделал свои первые профессиональные записи. Последовавшие за этим органные проекты Mottete-Ursina во Франции, Швейцарии, Австрии и Голландии принесли мне большой практический опыт.

— **В первые годы работы на Mottete-Ursina ты сопровождал опытного звукорежиссёра или делал записи в одиночку?**

— Даже будучи дебютантом, орган, фортепиано и хор я всегда записывал сам — из бюджетных соображений лейбла. Для записи оркестра и солистов приглашал своих однокурсников. В нашем деле многому учишься на ходу, экспериментируя, совершая ошибки. Есть у меня записи, которые сегодня я сделал бы иначе, но с каждой новой записью я неизменно продолжаю учиться.

— **Не ты ли записал для Mottete-Ursina два органных диска с Алексеем Паршиным и Константином Волостновым в Большом зале Московской консерватории?**

— Нет, в Москве я никогда не был. Зато благодаря Mottete, в 1997 году я познакомился с SMM-менеджером Рурского клавирного фестиваля, искавшего звукорежиссёра для предстоящего выпуска компакт-дисков. С того момента я начал записывать пианистов. Моё сотрудничество с этим фестивалем неожиданно прервалось в прошлом году, когда его новый художественный руководитель распустила всю старую команду...

— **Ты записывал этот фестиваль почти тридцать лет!**

— Ровно двадцать семь!

— **Кого в тебе больше: инженера или художника?**

— Сложный вопрос. Наверное, художественная сторона всё же перевешивает. Во-первых, потому, что в отличие от некоторых коллег-звукорежиссёров, никакого революционного микрофона я не изобрёл. Моей сильной стороной является работа с музыкой и с артистами. Конечно, это не значит, что я не интересуюсь новыми тенденциями и технологиями, которые сегодня развиваются с бешеной скоростью. Я — сторонник многоканального объёмного звучания 5.1, а Super Audio CD, появившийся 25 лет назад, остаётся моим любимым форматом, в котором сделаны большинство моих записей.

— **Какие профессиональные и человеческие качества являются наиболее важными в твоей работе? Нужен ли тебе абсолютный слух?**

— В нашем деле совсем не обязательно иметь абсолютный слух, достаточно иметь хороший относительный.



С Григорием Соколовым. Август 2025

А твой вопрос переносит меня в Париж, в далёкий 1989 год. Будучи студентом, я очень хотел получить возможность стажировки на Radio France. Один знакомый звукорежиссёр посоветовал мне связаться с заведующим отделом звукозаписи Клодом Лавуа. Электронной почты тогда ещё не было, и я отправил ему письменный запрос. Господин Лавуа мне ответил и даже принял в своём кабинете. Мы проговорили полчаса, он был очень мил, но стажировку в итоге мне не дал. Проводил он меня со словами: «Не забывайте, что наша работа — это 50% технология и 50% — психология». И я всегда следовал его совету, стараясь предоставить артистам максимальную психологическую поддержку во время записи. Я даже закончил курс психологии в университете, и этот опыт помогает мне в работе с артистами, испытывающими страх сцены.

— **Выходит, помимо звукорежиссёра, ты ещё и психолог?**

— Никаких имён я тебе, разумеется, не назову, но иногда во время записи чувствуешь, что артисту что-то мешает «выложиться по полной». Краткой терапевтической сессии обычно хватает, чтобы вывести его из этого состояния и вернуть уверенность в себе.

— **Я читала, что звукорежиссёры могут визуализировать звук... или звуковое поле. Правда ли это?**

— Действительно, когда я слушаю запись, передо мной виртуально возникают все играющие инструменты. Акустическое впечатление и сопутствующая ему «картинка» для меня неразделимы. Есть даже такой термин:



«пространственная локализация записи». Французы называют это стереофоническим изображением.

— **В чём конкретно это выражается?**

— Это когда запись подлинно отражает распределение звука в данной акустике — концертном зале, церкви или студии. Стереофоничность предполагает присутствие «призрачных» источников звука. Стереоустановка с двумя динамиками рельефно отражает каждый инструмент и позволяет услышать не только «голос» каждого из них, но и воспроизвести их точное расположение в момент записи. Это и есть локализация в стереофонической записи — на мой взгляд, один из самых важных её моментов. В записи струнного квартета важно слышать каждого его участника по отдельности: здесь — первая скрипка, здесь — вторая, там — альт и виолончель. Когда на слух удаётся «опознать» все инструменты — запись удалась. Если же, напротив, возникает путаница в опознании тембров — лучше всё записать заново. Замечу, что и для записи фортепиано стереофоничность очень важна. Инструмент должен располагаться прямо передо мной, напротив динамиков, на равном расстоянии от высоких и низких частот. К сожалению, во многих записях отчётливо слышно, что инструмент расположен слева или справа, что создаёт огромную звуковую «дыру» посередине. И я считаю это серьёзным дефектом записи.

— **Ты не раз записывал концерты «live». Чем такая работа отличается от студийной?**

— Каждый случай уникален. Есть артисты, которые на сцене настолько феноменальны, что писать их стоит только вживую, сделав несколько дублей для страховки на репетиции. Именно так, например, я записывал Григория Соколова.

Другие музыканты предпочитают студию, позволяющую экспериментировать, и в процессе записи навещают в аппаратную, чтобы сравнить полученные версии. В этом случае мне приходится в некотором роде заменять публику, делиться впечатлениями с артистом, для которого очень важна эта обратная связь, ведь он играет перед пустым залом.

В студии артист находится в более естественной и непринуждённой обстановке, он играет для себя, что, в принципе, должно порождать более вдохновенные интерпретации, чем на сцене перед полным залом. Но некоторые пианисты говорят, что даже перед большой аудиторией, в очень большом зале они всегда играют для себя.

— **Сколько дублей в среднем ты делаешь для записи одного произведения?**

— Всё зависит от уровня, характера и привычек музыканта. Иногда я записываю всего один дубль и вношу лишь несколько небольших поправок, но так бывает

редко. Обычно в студии я предлагаю записать 2–3 полных дубля одной части произведения. Затем в лучшую версию добавляем необходимые «заплатки».

— А записывать произведения целиком тебе не приходилось?

— Был такой опыт пятнадцать лет назад. Немецкий пианист Северин фон Эккардштейн в один присест записал несколько сонат Шуберта. После большой паузы он вновь сыграл те же сонаты с начала до конца, чтобы внести небольшие поправки в первую версию. Для него было важно записать эти произведения целиком.

— Каковы в хронологическом порядке основные этапы работы над диском?

— Начинается всё, конечно, с самой записи, о которой я уже немного рассказал. Затем — монтаж в моей студии. Созданные в результате монтажа версии я отправляю артисту и жду его комментарии. Иногда мы делаем небольшие поправки. Некоторые музыканты доверяют мне настолько, что предлагают мне самому выбрать лучшую версию записи. Реже всего артист предлагает мне свой собственный план монтажа из всех записанных дублей: «Такты с 15 по 17 — дубль 3, с 17 по 23 — дубль 4...». Так мне даже проще: запись идеально соответствует желанию исполнителя, а последующую «лоскутную» работу я делаю уже почти автоматически.

Труднее всего, когда выбор лучшей версии на мне. Десятки прослушиваний вдоль и поперёк, кропотливое сравнение фрагментов, чтобы не было разрывов в темпе или других неувязок. Это второй этап работы над диском.

Затем я занимаюсь сведением звука, объединяя отобранные фрагменты в единое целое, и, наконец, мастерингом. Это филигранная шлифовка записи: выравнивание «выскочивших» нот, устранение скрипа педали, досадных шумов из зала и других помех. Когда я учился, мультитреков ещё не было, всё сводили на двух дорожках и записывали на стерео. В то время мощные 16- или 24-дорожечные магнитофоны уже существовали, но их могли позволить себе только крупные звукозаписывающие фирмы. Позже, в 90-х появились более доступные 8-дорожечные магнитофоны. С 2004 я всё записываю и редактирую в ноутбуке.

— Нужен ли для этого особый компьютер?

— Да, компьютер нужен мощный. Потому что сегодня настоятельно рекомендуется записывать с максимально возможной частотой дискретизации.

Смонтированную запись я отправляю артисту. Иногда меня просят откорректировать баланс. Раньше это было практически невозможно, так как в стерео всё уже было смикшировано. А сегодня можно вернуться к балансу,

поработать над микрофонами, добавить больше атмосферности, смягчить резкость звука.

— И это не будет считаться подтасовкой?

— Поясню. Когда ты работаешь в концертном зале или радиостудии, где есть акустически обработанная кабина, где всё идеально выверено, — это одно. Но в реальности бывает иначе. Возьмём, к примеру, церковь, где сегодня я записывал барочный ансамбль: в небольшой ризнице, где я нахожусь, условия для прослушивания записи далеко не идеальные. А в студии можно спокойно переработать баланс, учитывая исходную акустику.

А вот размещение микрофонов (и особенно главного) должно быть стратегически верным с самого начала. Не стоит ставить микрофоны куда угодно и надеяться исправить это позже в студии.

— Сколько микрофонов ты используешь для записи фортепиано?

— Мне достаточно пары микрофонов, при условии, что установлены они верно: главный — напротив инструмента, а второй, передающий акустику помещения, — подальше. Хотя некоторые мои коллеги в этом случае размещают несколько микрофонов по всему корпусу рояля. Но далеко не все из них в конечном итоге используются в монтаже.

— Ты всегда работаешь в одиночку?

— Работа в команде связана с компромиссами, а мне важно реализовать мои собственные идеи. Поэтому двадцать семь лет назад я и создал свой лейбл *Aeolius*. Через два года ко мне присоединился мой консерваторский приятель, и с тех пор мы работаем вместе. Для масштабных проектов мы приглашаем помощников, но всегда с самого начала прописываем, кто и что будет делать.

— Правда ли, что изначально *Aeolius* был задуман для органного репертуара? Сколько дисков вышло за 27 лет его существования?

— Больше 200, некоторые из которых уже полностью раскуплены. *Aeolius* был создан для записи редкого репертуара, который меня интересует как коллекционера. Работая в другом лейбле в начале моей карьеры, я быстро понял, что мои идеи не слишком интересовали его владельца. И в 30 лет, я принял решение, о котором ни разу не пожалел. Все эти годы *Aeolius* помогает музыкантам осуществить их творческие проекты. Совместная реализация мечты — это бесценный взаимообогащающий опыт.

До знакомства с американским органистом Стивеном Тарпом, независимо друг от друга мы хотели записать на диск все произведения Жанны Демессье³. Когда

³ Жанна Демессье (Jeanne Demessieux, 1921–1968) – французская органистка,

Стивен рассказал мне о своей идее, которая вертелась в голове у меня самого, это было прекрасное творческое совпадение. Мы немедленно принялись за работу, и в 2008 вышел бокс-сет из трёх дисков, получивший пять «Золотых Камертонов»⁴.

— **Кроме стратегически расставленных микрофонов, есть ли в записи фортепиано другие профессиональные секреты, которыми ты мог бы поделиться?**

— Важно выбрать правильный микрофон в безграничном множестве существующих вариантов. Современных брендов становится всё больше и больше. Но уникальные винтажные микрофоны 60-х годов ещё не вышли из употребления. В моей коллекции есть несколько таких раритетов. Например, диск Константина Емельянова для Fuga Libera⁵ я записал с помощью микрофонов Schoeps M221B, сделанных в 70-х годах. Они позволяют получить особый звук, который нигде больше не найти.

Идеальным должно быть стереофоническое изображение: расположение инструмента в зале и соотношение между прямым звуком и акустикой помещения. К примеру, если при записи рояля использовать отражение звука в его открытой крышке, поместив микрофоны за пределы этого акустического поля, — образуется угол. Звук, исходящий оттуда, состоит из прямого звука и звука, отражённого крышкой. А если расположить микрофон за пределами этого поля (чуть выше), отражений от крышки не будет, и результат будет иным.

— **Зависит ли выбор микрофона от произведения? Можно ли писать на один и тот же микрофон Прокофьева и Рамо?**

— Да, основные микрофоны могут быть одинаковыми, но баланс нужен разный. Так же я поступаю, записывая орган, от барочной музыки до Дюпре и Видора. Я намеренно выбираю разное звучание для Букстехуде и Баха, даже если они исполнялись на одном инструменте.

— **Есть ли у тебя записи на исторических инструментах?**

— В 2009 году для лейбла Alpha я записал голландского пианиста и клавириста Артура Шондервурда, исполнявшего баллады Шопена на Плейеле 1836 года. На Рурском фестивале записал Алексея Любимова в дуэте с Сергеем Каспровым (Три этюда в форме канона Шумана в версии Дебюсси) и с Алексеем Зуевым (два Ноктюрна Дебюсси в транскрипции Равеля). Там же в Руре на инструменте

пианистка и композитор.

⁴ Франц. — «Diapason d'or», престижная ежегодная награда французского журнала «Камертон» за лучшие записи академической музыки.

⁵ Рецензия на CD — см. «РiаноФорум» № 1 (57), 2024



С Франческо Тристано

Conrad Graf я записал Роберта Левина — другого эксперта исторического исполнительства.

— **Для них, наверное, нужны «исторические» микрофоны (шутка, конечно)...**

— Нет, таких раритетов у меня нет (*смеётся*). Для меня в такой записи важно воспроизвести тембровую специфику и особые краски исторического инструмента, а также передать манеру распределения и реверберации звука, отличную от современного фортепиано.

— **Исполнитель — своего рода посредник между композитором и публикой. Ты фиксируешь это общение и делаешь его доступным для более широкой аудитории. Когда ты упомянул «призрачный источник звука», что именно ты имел в виду?**

— «Источник-призрак» — это всего лишь технологический термин, знакомый специалистам звукозаписи и любителям Hi-Fi. Основное же различие между живым выступлением в концертном зале и его записью техникой неподвластно. На концерте твои личные музыкальные впечатления сливаются с впечатлениями других слушателей. Между артистом и его аудиторией возникает особая энергетика, особое «электричество в воздухе», которое невозможно зафиксировать в записи. Именно в этом его магия.

Кроме того, любая запись (будь то компакт-диск или стриминг) остаётся искусственным продуктом, поскольку состоит из нескольких дублей. Это даёт возможность «привилегированного» прослушивания, невозможно на концерте. Ведь никому не дозволено слушать концерт, сидя в удобном кресле прямо на сцене. А компакт-диск нам это позволяет.

Как и многое другое, звук подвержен моде. Сравни сегодняшние записи с записями 60-х или 70-х годов. Ты заметишь, что звуковая эстетика с тех пор сильно изменилась. А с опытом у звукорежиссёра появляется своя собственная эстетика. В своих записях я делюсь с теми, кто их слушает, представлением о том, как должно звучать фортепиано, орган или струнный квартет. В своё время я многому научился, слушая пластинки мастеров звукозаписи, которым пытался подражать. И даже слушая радио на кухне, я часто критически отношусь к тому, что слышу. Некоторые записи звучат так, будто записаны в небольшой гостиной, некоторые — слишком далеко, другие — слишком близко.

— Важно ли, чтобы музыка, которую ты записываешь, тебе нравилась? Случалось ли противоположное?

— Изредка случалось в начале моей карьеры. Но и в этом случае надо оставаться профессионалом и добросовестно выполнить работу, которую тебе доверили. Мой любимый репертуар — конец девятнадцатого и двадцатый век, будь то органная, фортепианная

С Дени Паскалем



или камерная музыка. Но я с удовольствием записываю барочную музыку и своей лучшей работой считаю компакт-диск с музыкой эпохи Возрождения, сделанный для Éditions Ambronay с ансамблем Sollazzo под управлением Анны Данилевской⁶.

— Как ты находишь своих клиентов, или как они тебя находят?

— По большей части благодаря «сарафанному радио». Артисты, работавшие со мной, рекомендуют меня своим коллегам. Предложений так много, что я могу выбирать те, что меня действительно интересуют.

— С какими фестивалями и конкурсами ты сотрудничаешь?

— Их не так много. Кроме Рурского фортепианного фестиваля и «Фортепианных ночей» на Корсике и в Париже, назову моё недавнее сотрудничество с Мариам Малеки на конкурсе German Piano Prize во Франкфурте. Его результат — альбом «Over Time», записанный победителем 2023 года Константином Емельяновым, — вышел на лейбле Fuga Libera в 2024 году. Был ещё Rheingau Musik Festival в районе Майнца в Германии, где я записал Григория Соколова и молодого талантливого пианиста Фабьена Мюллера.

— Твоя работа — это прежде всего встречи с музыкантами. Кто из пианистов тебе особенно запомнился?

— Тут лучше быть осторожным, ведь я работал со многими пианистами.

Одним из интереснейших пианистов сегодня я считаю Северина фон Эккардштейна, недавно сменившего Илью Шепса на посту профессора Кёльнской консерватории. Мной записаны два его диска: «Портрет» (2006) и сонаты Шуберта (2010). С французским пианистом Дени Паскалем в 2006 году я записал замечательный проект, посвящённый фортепианной музыке французского композитора и пианиста Жана Вьенэра⁷. Позже мы записали альбом с произведениями Эрика Сати. Сейчас к выходу в свет готовится его новый альбом с «Музыкальными моментами» Шуберта.

Из молодых российских пианистов отмечу блистательную Анну Цыбулеву, с которой я неоднократно работал. Павла Колесникова я записывал на Рурском клавирном фестивале 2015 года, а в прошлом году — на фестивале «Фортепианные ночи» на Корсике. Там же в Руре я впервые записал замечательную Анну Засимову, а наша недавняя совместная работа «Defying Destiny»

⁶ Эта запись была отмечена «Золотым Камертоном» 2020 года.

⁷ Жан Вьенэр (Jean Wiéner, 1896–1982) — соученик Мийо, соратник французской Шестёрки. Ошибочно указан как Винер в русской транскрипции.

на лейбле Häenssler уже получила высокую оценку музыкальной прессы⁸. Не могу не упомянуть великолепного Константина Щербакова, живущего в Швейцарии.

— А твоё сотрудничество с Григорием Соколовым?

— Ах, Соколов! Человек-легенда... Концерт для него — это священный ритуал: к началу утренней репетиции ровно в 10.00 всё должно быть готово к записи. На репетиции на подпорку крышки рояля он вешает свой пиджак. Однажды я попросил Надежду Жданову, ассистента Соколова, снять его, потому что это немного изменяло амплитуду звука, но она уговорила меня оставить всё как есть. Прошло много лет с момента моей первой записи с Григорием Соколовым в 90-х для фирмы OPUS 111. Тогда он работал с польским продюсером Иоландой Скурой, основавшей этот легендарный лейбл. Уже тогда пианист заявил, что работа в студии — не для него, что его интересуют только живые записи и публиковать он будет лучшие из них. Григорий Соколов — очень дружелюбный и общительный человек, искренне интересующийся технической стороной звукозаписи.

Я неоднократно работал с удивительным пианистом и композитором из Люксембурга Франческо Тристано. Знаток барочного репертуара, записавший музыку Фрескобалди, Букстехуде и все клавирные концерты Баха, он с не меньшим успехом исполняет опусы Кейджа и Берлиоза, Равеля и Прокофьева. В своих импровизациях Франческо смело сопоставляет разные стили и эпохи: барокко, джаз, техно, пересаживаясь от клавиесина к фортепиано или к синтезатору, пишет электронную музыку и даже работает диджеем! Вот такой головокружительный кроссовер, который не мешает ему оставаться востребованным профессионалом в классической музыке. Французский лейбл Naïve только что выпустил двойной диск Английских сюит Баха, записанных Франческо на фабрике Yamaha в Японии в 2014 году. Он — артист Yamaha, и его обожает японская публика.

Первый раз, когда он предложил мне поехать с ним в Японию, я удивился: «Зачем ехать так далеко — в Европе есть прекрасные рояли Yamaha!». Но уже в аэропорту Токио все мои сомнения улетучились... Там перед ним буквально расстилают красную дорожку, на записи первого диска баховских сюит в нашем полном распоряжении всю неделю был концертный зал города Киото и лучший настройщик фирмы Yamaha. А второй диск мы записывали в Какегаве на фабрике Yamaha, в акустическом зале, где Франческо предоставили на выбор три концертных рояля CFX9. Там среди музейных экспонатов фабрики выставлен рояль CF, на котором играл Рихтер.

— На каких лейблах можно найти твои записи?

⁸ Рецензия на диск — см. «PianoФорум» № 3 (59), 2024

— Кроме моего собственного лейбла Aeolius, они есть на фирме Alfa. Пятнадцать лет назад для немецкого лейбла AVI Music я записал много камерной музыки и сольного репертуара с пианистами Даниэлем Хайде и Еленой Башкировой, соло и в дуэте. Для английского лейбла Signum в 2021 году я записал альбом «Брамс» Анны Цыбулевой. Во Франции записывал для Fuga Libéra, Editions Ambroise, а также для La Musica — лейбла Филиппа Майяра. Мною записаны 39 дисков лейбла Рурского клавирного фестиваля, в Hänslar Classics — альбом Анны Засимовой. Есть моя запись и на Deutsche Grammophon: это «Long walk» Франческо Тристано (2012) с музыкой Букстехуде и Баха. С Франческо была сделана также запись шести баховских партит, выпущенная Sony Classical в Японии в 2024 году. Все мои записи (на сегодня их 225) перечислены на сайте AllMusic, который регулярно обновляется.

— И в завершении — небольшой блиц. Цифра или винил?

— Цифра

— Студия или концертный зал?

— Концертный зал.

— Орган или фортепиано?

— И то и другое.

— Три плюса и три минуса твоей работы.

— Начну с минусов. Их не так много. Поскольку я перфекционист, я часто отдаю работе больше времени, чем следовало бы, регулярно работаю по ночам. Командировки иногда затягиваются. Вот, пожалуй, и все минусы.

Огромным преимуществом моей работы является то, что моя жизнь наполнена музыкой и исключительными встречами с артистами самых разных горизонтов. А ещё — возможность самостоятельно решать, как и с кем мне работать. Я очень ценю свою независимость и свободу. ■



Наталья ГУНЬКО-ДЕНЕШО
Музыковед, музыкальный критик, продюсер.

Мы попросили пианистов, работавших с Кристофом Фромменом, поделиться своими впечатлениями о совместном творчестве.



КОНСТАНТИН ЕМЕЛЬЯНОВ

Немного в духе оды, но про Кристофа иначе не получается.

Наше знакомство произошло случайно. Изначально запись моего альбома Over time планировалась с другим звукорежиссёром, но в последний момент у него произошла накладка в расписании. К счастью, в нужные нам дни Кристоф оказался свободен.

Процесс записи — момент для меня со-

кровенный. Я очень нервничал, когда узнал, что на мою запись выделили всего полтора дня... Но когда зашёл в аппаратную проверить звуковой баланс, то сразу понял, что я в надёжных руках. Работа шла в экстремально сжатые сроки, и отслушивать материал между дублями было практически невозможно. Я решил полностью положиться на Кристофа и не прогадал. Он человек с тонким музыкальным слухом и замечательным чувством стиля. И, что особенно редко в наше время, к каждому проекту он относится с полной отдачей и в конечном результате заинтересован не меньше исполнителя. Мы обсуждали все детали будущего альбома: очерёдность треков, название, обложку и т.д. Я уже не говорю о том, что он ещё и фотограф-видеограф, создавший промо-ролики для альбома. Настоящий человек-оркестр! И не только в профессиональном плане, но и как личность. Полиглот, энциклопедист, обладатель искромётного чувства юмора. «Талантливый человек талантлив во всём» — это про таких как он, безо всяких скидок.

ФРАНЧЕСКО ТРИСТАНО

Для меня было большой честью записать пять альбомов вместе с Крисом. Мы несколько раз записывали в Японии, где в очень красивом зале с шикарной акустикой и великолепным роялем появился на свет мой альбом баховских партит. Мне кажется, это наша лучшая совместная, в которой Крис показал всё лучшее, на что он способен.



Что я особенно ценю в Кристофе — это не только то, как внимательно он слушает, а слышит он абсолютно всё: он обладает почти алгоритмическим пониманием акустики и звука в целом. Не менее важны его методичная организация процесса записи и скрупулёзное понимание нотного текста, исключительно необходимое для записи музыки Баха. Когда мне казалось, что запись уже удалась, он всегда на-

стаивал ещё на одном дубле. И очень часто именно этот дубль в итоге использовался для альбома. Так что в плане продакшна, по части звука и в процессе редактирования я полностью доверяю Крису. У него невероятные навыки и талант в этой области.



АННА ЦЫБУЛЁВА

Кристоф умеет слышать ушами исполнителя. Таких тонких и чутких музыкантов в мире единицы! К тому же он — настоящий психолог и друг, умеющий по-настоящему поддержать музыканта на пути к воплощению замысла. Когда в зале через колонку слышишь его голос из аппаратной: «I am ready when you are» или «Wunderbar» в конце, то понимаешь: если Кристоф

с тобой, то точно всё получится!



Для пианиста важно всё. Мелодия определяет гармонию и несомненно её. Аккомпанемент столь же воодушевлён словом, как и мелос. Пианист ищет звук, выраженный в понимаемом соответствии всего спектра нюансов не мелодии как таковой, но мелодии, вобравшей в себя поэтическое иносказание, таинство глубины.

Леонид Гофман — композитор, почитающий слово как ещё одно средство самовыражения. Если музыка для него — сфера влечения, то поэзия — сфера увлечения. В предлагаемом кратком эссе он соединяет эпоху раннего немецкого романтизма и эпоху становления кинематографа, вовлекая в повествование о Вильгельме Мюллере строки Осипа Мандельштама, дабы подчеркнуть связь времён как неувядание субстанции искусства.

Кто из пианистов не соприкасался с вокальной лирикой Шуберта? Ответ понятен: исключения, конечно, есть, но это именно исключения. В концертмейстерских классах всего мира встреча пианиста с Шубертом — обязательная составляющая фортепианного образования. И кроме ансамблевого фактора важнейшим оказывается поиск звукового соответствия с вокальной строкой, которая в свою очередь — носитель не только музыкальной, но и поэтической интенции. Возникновение последней, изначальный смысл и её превращение в мелодию — всё вместе чаще всего ускользает и остаётся в стороне от какого-либо предварительного обсуждения. Вместе с тем, рождение поэтического текста, его начальная жанровая ипостась, его автономное место в первичном собрании поэтических строк объясняют многое в конечном (и уже бессмертном) результате его вхождения в вокальную строку гениальной композиции.



У ИСТОКОВ БЕССМЕРТНОГО РУЧЬЯ

К 200-летию «Прекрасной мельничихи»

— Когда вы родились?..
 — Пресвятая богоматерь! Что же это такое? Я не понимаю, кому это нужно знать, зачем?
 Почему?

М. А. Булгаков. Театральный роман.

200 лет —
 возраст
 почтен-
 ный.

Эпоха... и не одна

Безответная любовь привела молодого мельника к ручью... Что ж, бывает и такое.

Является ли это событие отголоском того, что было в жизни человека по фамилии Мельник (Müller)? Тогда ему было 22. В отличие от героя драмы, сферой деятельности Вильгельма Мюллера (Wilhelm Müller) была поэзия. Наверное, он тоже влюблялся и, возможно, был любим. Он не закончил жизнь самоубийством, но до старости не дожил — умер в тридцать три. А Францу Шуберту было двадцать шесть, когда он познакомился с «Die schöne Müllerin». Стихи ему показались трогательными и пригодными для создания вокального цикла. Не дожившему до тридцати двух, ему после кончины было уготовлено стать национальной гордостью Австрии.

Но всех их пережила «Прекрасная мельничиха», всегда молодая, по-прежнему сексапильная, по-прежнему эгоистично требующая любви и вербующая всё новых и новых поклонников!

Вообще-то при жизни своих «родителей» она шумного успеха не имела, жизнь её событиями не была богата. Зато среди мужчин, обративших на неё внимание, были такие, как Г. Гейне, Ф. Лист, О. Мандельштам... (По некоторым непроверенным сведениям, это



Отто Новак (1875-1945). Шуберт и прекрасная мельничиха

именно через неё состоялось знакомство Мандельштама с Шубертом: «шумела мельница и в песнях урагана смеялся музыки голубоглазый хмель». И тоже: «бродяга, я люблю

движенье». Или «он Шуберта на-
верчивал, как чистый бриллиант...»
И ещё: «и Шуберта в шубе застыл
талисман — движенье, движенье,
движенье...»)

Изменилось ли отношение к ней
в наше время? Что мы спустя
200 лет думаем о ней?

ЛИРИЧЕСКАЯ ДРАМА «ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА».

... Нам пели Шуберта — родная колыбель!.. О. Мандельштам

Как известно, стихотворный
цикл В. Мюллер сочинял, никак

не предполагая, что стихи станут
песнями. Он имел в виду некое

домашнее театрализованное пред-
ставление с Прологом и Эпилогом,
исполняемыми актёром в роли «ав-
тора» этого представления.

Стоит обратить внимание также
на подзаголовок (авторскую ремарку)
«Im Winter zu lesen» («читать зимой»),
чтобы уловить в этой своеобраз-
ной рецептуре элемент театральной
условности; так сказать, *постановоч-
ной режиссуры*. Когда как не в зимнее
время может быть особенно привле-
кательна «цветущая всеми цветами»
(В. Мюллер) бутафорская весна?

В Прологе и Эпилоге «автор» пря-
мо обращается к залу, но сочиняю-
щий цикл Шуберт этими текста-
ми не мог воспользоваться как раз
по причине их открытой ярмароч-
ной театральности.

Поэтика В. Мюллера не так про-
ста, как поначалу кажется. Наивная,
сентиментальная, трогательная
(и в этом смысле близкая к народ-
ной) она отнюдь не так примитив-
на. Хотя, в определённом смысле, мы
назовём её *примитивистской*. Юз
Алешковский мог бы назвать её *ду-
шевной* и был бы прав как человек,
хорошо знакомый с жанром «квар-
тирника» или «*кострового романа*»,
как говорилось во времена СССР.

Интересно, что у В. Мюллера со-
вершенно особая **многослойная сло-
весная игра**, уже с самого начала
не лишённая самоиронии, где герой
цикла является «однофамильцем»
автора (Müller = мельник.) Но в от-
личие от Пушкина, который *все-
гда... рад заметить разность между*
Онегиным и собой, здесь всё очень
запутано...



Если словесной игрой — Мюллер-поэт и мельник-герой — автор, не отождествляя себя с героем, намекает на определённую связь с ним; то как нам оценить то обстоятельство, что в Прологе и Эпilogue В. Мюллер выводит

другого персонажа, так называемого «*Автора*», сходство с которым проходит уже по другой линии: по признаку профессии?

Но в данном случае сходство лишь внешнее. Является ли этот персонаж действительно автором

«Прекрасной мельничихи»? Или «*Автор*», обозначенный поэтом как действующее лицо, — это совсем не В. Мюллер, скорее это — театральный конференсье, зазывала. Это, так сказать, и/о (*исполняющий обязанности*) автора.

«Я приглашаю Вас, прекрасные дамы и великомудрые мужи
И всех тех, кто всегда рад послушать или посмотреть что-либо стоящее,
На совершенно новое представление
Созданное в совершенно необыкновенном стиле,
Написанное просто, безыскусно и непритязательно,
Разряженное с немецкой грубоватостью,
Дерзкое, как парень в солдатской перебранке,
Но, при всём при том, и благочестивое.
Полагаю, что всего этого вполне достаточно,
Чтобы доставить большое удовольствие тем, кто пришёл сюда...»

А с другой стороны, стихотворение «Мельник и ручей» — развязка драмы. Построенное как диалог, оно, по сути дела, тоже представляет собой пример «раздвоения личности» (если, конечно, мы не будем настаивать на том, что ручей может говорить человеческим голосом). И это уже могло быть названо *вторым метафорическим слоем*. Формально построенное, как диалог, оно, в сущности, является **внутренним монологом** или, — что то же самое, — **внутренним диалогом**. Сама способность героя к общению с ручьём — это же не что иное, как метафора его склонности к образному ассоциативному мышлению. (А может быть склонности к поэзии?.. Может быть это поэтический дар? — мельник = W. Müller).

С одной стороны, поэт намекает на свою связь с героем; с другой, — пытается дистанцироваться. Предлагающий взглянуть на драму со стороны, подчёркивая в ней субстанцию *произведения искусства*, он постоянно противодействует аудитории, склонной к прямому и непосредственному её переживанию. — Он предлагает заменить его на эстетическое.

В поэтическом цикле события подробно не прописываются. Сюжет драмы прочерчивается пунктиром через различные душевные состояния героя. И вот здесь-то и пригодилась ей шубертовская музыка!

Во-первых, она закрепляет за стихотворением характер его исполнения, соответствующий психологическому настрою лирического героя. Но только этим, конечно же, её участие в драме не исчерпывается.

Она, так сказать, участвует в «создании декораций» к спектаклю, помогает нашему воображению, оживляет их, чтобы в конечном итоге отменить за ненужностью:

она заставляет ручей журчать, причём (в соответствии с меняющимися метеорологическими сводками любовной коллизии) очень по-разному;

она «приводит в движение» мельничные колёса, и превращает звуки лютни из воображаемых во вполне реальные;

и, конечно, помимо всего прочего, она даёт «звуковой эквивалент» поэтического образа. Раскрывая поэтические метафоры, музыка делает поэтический образ более зримым, осязаемым. Это ведь Шуберт уточняет наше представление о том,

как никнут лилии. Оказывается: это происходит подобно тому, как неаполитанский секстаккорд «склоняется» к доминанте (см. тт. 2–3 нотного примера).

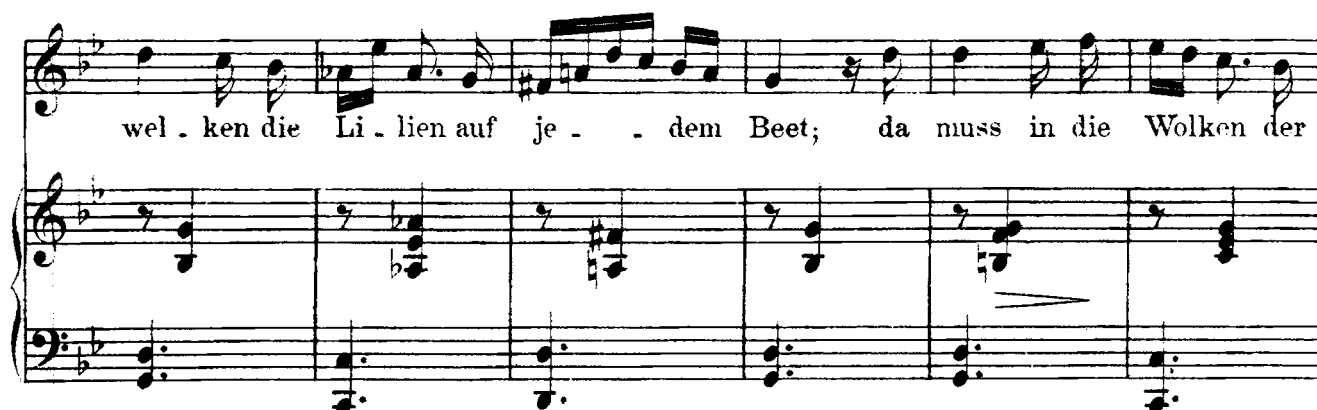
Гармоническое последование: побочная доминанта на первой — минорное трезвучие субдоминанты и (секвенционно) побочная доминанта на седьмой — мажорное трезвучие третьей. Разве не так за *тёмные* облака стыдливо прячется *светлый* месяц? (см. тт. 5–8 нотного примера).

Таким образом, принимая пасс от Мюллера, Шуберт продолжает движение в том же направлении, чрезвычайно усиливая в драме субстанцию искусства.

Полагая возможным привлечение музыки в спектакль, Мюллер, конечно, не подозревал, что если за дело берутся Шуберты, то музыка вытесняет театр, превращая его в концерт: **изображаемое и условное** она превратит в **воображаемое безусловное!**

Форма шубертовских песен «псевдонародная»: целиком принадлежащая искусству, она лишь прикидывается доступной.

«Прекрасная мельничиха» — это прекрасно сработанная «мыльная



опера» из двадцати серий; это «любочный роман» — простая и понятная любовная драма с самоубийством в финале. Но сколько здесь искусства! Искусства, — значит всё немного понарошку, всё эстетизировано и звучит не как реальная жизненная драма, но как её эстетическое преломление; не как реальное явление природы, общественной жизни, но как пастораль.

Это — «великий немой»!

*Кинематограф. Три скамейки.
Сентиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.*

*Не удержать любви полёта:
Она ни в чём не виновата!
Самоотверженно, как брата,
Любила лейтенанта флота.*

*А он скитается в пустыне —
Седого графа сын побочный.
Так начинается любочный
Роман красавицы-графини.*

*И в исступленьи, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепьяно.*

*В груди доверчивой и слабой
Ещё достаточно отваги
Похитить важные бумаги
Для неприятельского штаба.*

*И по каштановой аллее
Чудовищный мотор несётся,
Стрекошет лента, сердце бьётся
Тревожнее и веселее.*

В дорожном платье, с саквояжем,

*В автомобиле и в вагоне,
Она боится лишь погони,
Сухим измучена миражем.*

*Какая горькая нелепость:
Цель не оправдывает средства!
Ему — отцовское наследство,
А ей — пожизненная крепость!*

Осип Мандельштам. 1913

Конечно, наивный старый кинематограф, великий немой может у кого-то вызвать ухмылку, усмешку... Но ведь понимает искусство тот, кто способен им наслаждаться.

Какое чувство испытывает человек, признавший в случайно обнаруженной на пыльном чердаке коляске своё первое в жизни ложе?..

«Нам пели Шуберта — родная колыбель!» ■

A detailed portrait of Franz Schubert, showing him from the chest up. He has dark, wavy hair and is wearing round-rimmed spectacles. His attire consists of a dark, high-collared coat over a white shirt and a dark cravat. The background is a plain, light color.

**Последняя фортепианная
соната Франца Шуберта:
образ пограничного бытия**

Фортепианная соната си бемоль мажор Ф. Шуберта создана в последний год жизни мастера. С точки зрения жизненного успеха этот год (1828) должен был стать лучшим, самым счастливым годом в жизни Шуберта. Первый авторский концерт не только расширил известность композитора, но и в определённом смысле поправил затруднённое материальное положение. Одно за другим поступали предложения об издании сочинений, появлялись планы об исполнении новых произведений. Соната си бемоль мажор, последняя в «трилогии» фортепианных сонат 1828 года, была успешно исполнена автором осенью того же года в нескольких концертах, о чём сохранились сведения в письмах и восторженных откликах слушателей.

Творческая энергия Шуберта приносит в этот год немало шедевров. Но на всех них лежит некая печать инобытия, даже самые светлые страницы отмечены флёром печали. Как пишет один биограф композитора, в этой музыке «чувствуется предвидение близости конца, какая-то священная серьёзность, глубокая меланхолия, странно умиротворяющая внешнюю весёлость, заглушающая и просветляющая её»¹. Сосуществование или смешение светлого и тёмного, страдающего и радующегося не имеет выхода. Кажется, что внутреннее напряжение не находит своего разрешения. Г. Гольдмидт приходит к выводу, что антагонизм «страдания и радости всегда проявляется у Шуберта непосредственно, вместо его разрешения сохраняется его неразрешённое противоречие».

В Сонате си бемоль мажор пограничное состояние между отточенной стройностью классики и вольным

формообразованием наступающей эпохи музыкального романтизма создаёт особое напряжение. Способы организации фактуры (альбертиевы басы, общие формы движения, преимущественное место гомофонии), характерные для венских классиков, соседствуют с небывалой протяжённостью тем, разделов формы, частей, с известными «божественными длиннотами». Характерное для художников-романтиков стремление к обновлению музыкального языка уравнивается ориентацией на устоявшиеся совершенные формы венских классиков. Шуберт наследует бетховенскую сонатную форму, в которой экспозиционное накопление тематизма обусловлено генерацией разных смыслов. Но в отличие от венских классиков, сонаты которых основаны на идее диалога, шубертовские поздние сонаты (особенно последняя) тяготеют к принципу монологического высказывания. В них вариативность органично сплавляется с сонатностью, тональные отношения сонатной формы переплетаются с постепенным развёртыванием тематизма, что является характерным для вариационных форм.

Неспешно разворачивающийся авторский монолог в Сонате си бемоль мажор то и дело обнаруживает таящиеся в звуковой перспективе тоны напряжения, ощущаемые как знаки вопроса. Особенное «вслушивание» связано с обострённой работой иррационального чувства. Так П. Вульфийус отмечает некую «тревожную насторожённость» в драматическом стержне сонаты, в развёртывании её образного содержания, говоря о том, что это состояние связано результатами работы интуиции². Эта затаённая тревожность проступает явно в трелях главной партии первой части, в острых пунктирных ритмах

Andante sostenuto, в среднем эпизоде *Scherzo*, в бурных эпизодах финала. Басовые трели первой части своеобразно дают о себе знать в коде финала, в понижающемся хроматическом ходе октав. Этот явно намеренный приём используется композитором не только для «сшивания» формы. Здесь он очерчивает границу, перед которой в последний раз задаётся мучительным вопросом: «Что за ней, что за этой чертой?..» Граница сознательно осязаемого и бессознательно чувствуемого проходит через все образно-смысловые коллизии произведения вплоть до недоуменного вопрошания октавного хода коды.

Песенная природа музыки Шуберта очевидна, ведь им написано несколько сотен *Lied*. Эта природа обаятельно и неотразимо сказалась на всей инструментальной музыке композитора. На протяжении своей недолгой жизни Шуберт не расставался с жанром *Lied*. Вероятно, самым последним его сочинением тоже была песня — «Голубиная почта» на текст И. Г. Зайдля. В покачивающемся ритме мелодии, подержанном характерными фигурами фортепианного сопровождения, слышны отдалённые признаки бытового танца. Это также важнейший жанровый источник музыки Шуберта. Есть множество воспоминаний о музицировании композитора на встречах с друзьями. Как известно, с 1821 эти встречи превратились в концерты музыки Шуберта, неизменно заканчивавшиеся танцами. Множество идей, воплощённых в вокальной и инструментальной, в камерной и симфонической музыке, родилось именно здесь во время исполнения-фантазирования-варьирования различных бытовых танцев. Полижанровость, характерное качество музыки эпохи романтизма, встречается у Шуберта повсеместно. Граница между песней и хоралом, лендлером и вальсом, маршем и полонезом, лендлером и менуэтом

¹ Дамс В. Ф. Шуберт. Пер. с нем. В. Э. Фермана. М. Государственное издательство «Музыкальный сектор». 1928.

² Вульфийус, П. Франц Шуберт: Монография. М.: Музыка. 1983.

подчас трудно различима. Однако это жанровое взаимопроникновение, смешение или чередование даёт неповторимую окраску звучанию, терпкую выразительность музыкальным образом.

Самое начало сонаты — песенная тема в обрамлении хоральной фактуры — задаёт чрезвычайно

неспешный тон повествования. Элементы оstinato сопровождают мелодию то в басу, то в среднем голосе. Чередование органных пунктов (тонического и доминантового) уравнивают тяготения. Стремления к развитию замещаются торможением повторяющихся тонических опор. Казалось бы, время

здесь течёт мерно и невозмутимо, ничто не предвещает приближения неизбежного. Глухой рокот басовой трели на тоне *ges* продлевает доминантовый аккорд, оставаясь тёмным «пятном» на периферии спокойной и безмятежной картины:

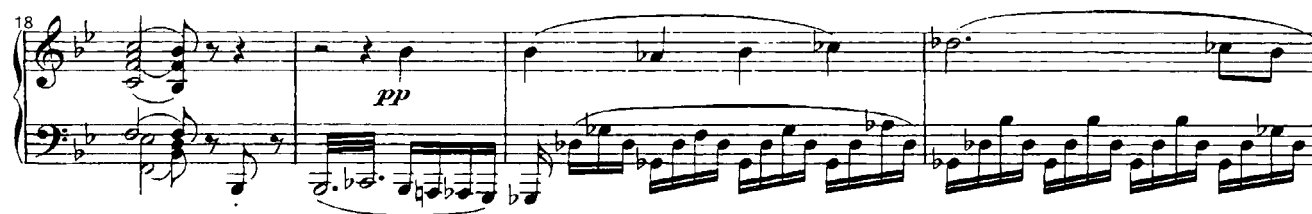
(Componirt im September 1929.)



Чуткий слух уловит здесь важный в драматургии первой части контраст — регистровый, фактурный, образный: мелодию в жанре песни или хорала прерывает

отдалённый угрожающий громовой раскат. Именно он впервые очерчивает границу, преодолеть которую вскоре надлежит лирическому герою повествования. Трель *b* переводит

рассказ от неспешного течения хорала к взволнованному высказыванию *Lied*:



Та же тема, но в иной тональности (*Ges-dur*) и с ярко выраженным гомофонно-гармоническим складом фактуры как бы пытается миновать границу, обозначенную трелью *ges*, проникнуть в смысл грозного предзнаменования (тема главной партии на протяжении шестнадцати тактов развивается на основе органного пункта *ges*). Автор не прибегает к обозначениям темпа и характера, однако изменение длительностей от крупных к мелким (от четвертей и половинных длительностей

к восьмым и шестнадцатым) продолжает музыкальную мысль, наполняет сообщение уточняющими подробностями. Тем самым достигается ощущение более оживлённого движения. Торможение производится сменой квартолей шестнадцатых на триоли восьмых и возвращением хорального склада фактуры (тт. 33–36). Граница между хоральным проведением темы в *B-dur* и продолжением главной партии в *fis-moll* также наполнена интонационными императивами (тт. 44–47). На этот раз

четыре такта перехода основываются на оstinатных фигурах внутри фактуры, через внезапное и сильное crescendo они переводят повествование к дуэту в *fis-moll*. Последнее тематическое «плато» главной партии (начинается в *A-dur*) чередует гомофонно-гармонический тип фактуры с аккордовым изложением мелодии, короткие мотивы с двутактовыми объединениями, одногласное проведение мелодии с октавным удвоением. И здесь ощущается усилие преодоления границы между

крупным тематическим образованием главной партии и наступлением побочной партии. Долгий поиск пути от A-dur к F-dur осуществляется не модуляцией, но сопоставлением, резким и неожиданным «включением» мелодии в B-dur (т. 70).

Какие бы типы фактуры не использовал автор, какие бы пульсы не «сшивали» бы ритм, какие бы жанровые приметы не обнаруживались в том или ином повороте темы, главную партию мы безошибочно узнаём по поэтическому размеру

ямба. Побочную партию мы узнаём не столько по тональному признаку, сколько по смене поэтического размера. На смену ямбу главной партии приходит дактиль побочной:



Принцип неустойчивости и развигия (тема главной партии всегда начинается из-за такта) уступает принципу уверенной обоснованности сильного времени (тема побочной партии вступает в первую сильную долю такта). Вместе с тем, побочной партии свойственна и некоторая грациозная танцевальность.

Своеобразные штрихи (короткие лиги и точки staccato), триольный ритм, лёгкое аккордовое сопровождение придают ей некий оттенок хрупкой незащищённости. Преодоление границы с заключительной партией происходит посредством постепенного изменения фактуры от гомофонии к аккордовому

складу, ладовому «мерцанию», тональным сопоставлениям. Паузы между краткими репликами представляют мгновения для решительных поворотов от одной тональной опоры к другой, пока не появляется возможность прозвучать хоралу заключительной партии:



Здесь есть и сольные включения, и элементы речитатива (различные паузы, обозначения громкостной динамики от pianissimo до fortissimo подчёркивают риторическую выразительность темы). Паузы проживаются и как моменты поиска характера новой реплики, и как «шаткие мостки» на дороге воображаемого путника, и как холодное дыхание небытия, или взгляд через зыбкую границу земного присутствия.

Экспозиция по классицистской традиции должна прозвучать ещё раз. Первая вольта, возвращающая нас к началу, представляет собой материал, который в предложенном фактурном изложении нигде больше не встречается. Мечущиеся через паузы краткие мотивы (выписанные форшлагги) от pianissimo тревожных реплик приходят к fortissimo последнего аккордового возгласа, которому отвечает громоподобное звучание трели на ges. Вторая вольта,

длинной лишь в один такт, модулирует из F-dur в cis-moll. Четырёхзвучный аккорд мажора расширяется до шестизвучного аккорда минора, все голоса сдвигаются на интервалы малой секунды вверх или вниз. Такое превращение могло бы произвести впечатление расцветающего бутона, если бы не почти катастрофическая смена тональности и лада. В минорном проведении темы главной партии превалирует лирическое начало:



Высказывание от первого лица обеспечено типом фактуры — мелодию сопровождает аккомпанемент ломаных интервалов. В хроматических ходах сопровождения можно услышать скрытую полифонию, усложняющую ход музыкальной мысли. Тема побочной партии развивается посредством чередования тихих и полнозвучных мотивов, путём ладовых превращений и сопоставлений, пока не выходит на «плато» органного пункта (тт. 131–150). Пульсирующие тоны фактуры, то в басу, то в среднем или верхнем регистрах производят эффект быстрого и мощного накопления звучности, приводят к высшему напряжению разработки (тт. 151–173). Удивительная тихая кульминация следует без какой-либо подготовки. В тональности d-moll проходят одна за другой темы побочной и главной партий (тт. 174–190). Каждое новое проведение тише предыдущего. Чередуются мотивы то в верхнем, то в нижнем регистрах пока, наконец, не возвращается основная

тональность. В сопровождении аккордов на *ppp* звучит тема главной партии в B-dur (тт. 194). Звучание темы в облачении воздушных аккордов тишайшего хорового пения подобно касанию шёлковой ткани [14]. Здесь граница между бытием и инобытием будто размыта или разомкнута. Перед явлением темы главной партии звучит басовая трель на тоне d (т. 186), отсылающая нас к началу сонатного аллегро. Такие же басовые трели, но уже на тоне ges переводят повествование к репризе (тт. 212–216).

Реприза почти точно повторяет экспозицию. Различаются лишь тональности побочной и заключительной партий. Общий тон репризы спокойный и просветлённый за счёт тесситур, в которой проводятся темы побочной и заключительной партий — на квинту выше, чем в экспозиции. Так происходит как бы истончение телесной оболочки, всё больше дают о себе знать тонкие духовные энергии, плотное становится прозрачным, тёплое

светлым. Последнее проведение темы в B-dur замыкает круг повествования (тт. 345–357), будто очерчивает жизненный путь лирического героя, открывает дверь в неведомое. Басовая трель, звучавшая с отдалённой угрозой в начале, теперь в самом конце (т. 352) умиротворена, спокойна, как будто всё обещанное уже свершилось.

Вторая часть — трагическая кульминация всей Сонаты. Её называют «плачем, как символом свершившейся трагедии», где равномерный шаг баса выражает «беспощадную неизбежность»³. В очертаниях ритмоинтонации находят черты сарабанды, в которой «ощущение неизъяснимой, безысходной тоски» становится всепоглощающим⁴. Усматривают в мягком течении музыкального времени и терцовых удвоениях мелодии жанр барк.

³ Р. Ширинян. Заметки о фортепианном творчестве Шуберта // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных, № 2 (41), 2022.

⁴ Русанова, Т. М. Последние сонаты Франца Шуберта. Композиция и интерпретация. Монография. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008.



Всё это слышно в музыке: и неотвратимость совершающегося, и характер скорбного шествия, сопровождаемого плачем. Некая скованность мелоса выражается в затруднённых подъёмах и никнувших окончаниях мотивов. Если это баркарола, то, что за певцы издают скорбные вздохи? Что представляет собой чёлн, на котором совершается плавание и какие воды «влекут» за собой печальную мелодию? Если представить себе реку,

отделяющую мир живых от страны мёртвых, если увидеть мысленным взором барку, перевозящую души умерших и услышать лёгкий плеск весла, погружающегося в тёмные воды, вспомнится и Харон, и Стикс, и царство мёртвых Аид. Картины древнегреческой мифологии, которыми пропитано европейское классическое искусство, органично вписываются в образный мир Andante sostenuto последней фортепианной сонаты Франца Шуберта, способны

резонировать с характерами тем и их сопоставлений в лирическом центре произведения.

Материал эпизода второй части сонаты (тт. 43–89) контрастен по отношению к крайним разделам. Диалог хора и певца представлен хоральной и гомофонно-гармонической фактурой. В аккордах первой темы (тт. 43–50) можно услышать пение мужского хора, Андраш Шифф слышит здесь ансамбль медных духовых инструментов.



Так или иначе, стройный хор голосов, поддержанный органичным пунктом баса, выдержан в характере торжественного гимна. Та же самая тема продолжает движение (тт.

51–58), но уже в новом фактурном обличье гомофонно-гармонического склада. Явные черты жанра Lied меняют и характер высказывания. На смену возвышенному гимну

приходит лирическая исповедь, отстраненно-субъективному звучанию хора противопоставлено субъективно-личное высказывание песни, исполняемой от первого лица:



Фигуры сопровождения меняют и характер движения. Мерная пульсация органного пункта сменяется сложносоставным пульсом фигур, сопровождающих мелодию. Мистически затаённо звучит хорал в тональности B-dur на *pianissimo* (тт. 63–65). Ответ песни приходит не сразу, а значительно позже. Для того, чтобы продолжить пение в B-dur, предстоит преодолеть гребень кульминации, ладовые и тональные модуляции хора. Песня в B-dur отвечает приглашению преодолеть последнюю границу, будто пристать к тому берегу, куда стремится чёлн Харона (тт. 80–82).

Третий раздел *Andante sostenuto* призван истончить, растворить в инобытии тему скорбной баркаролы. Мрачные постукивания баса мало-помалу преодолеваются диатоническими переходами кратких фигур в низком регистре. Эти переходы

осуществляют связи между гармоническими функциями, совершают отклонения и модуляции, поддерживают тональные и ладовые сопоставления. Сдвиг с *cis-moll* в C-dur (тт. 101–104) обнаруживает некий таинственный вход — так далека от основной тональности до мажора. Примечательна и громкостная динамика — продолжительное *crescendo* приводит к местной кульминации *forte*, затем краткое *decrescendo*, и мы оказываемся в тишайшем C-dur. Граница между скорбным пением и тихим молитвенным предстоянием оказывается исчезающе тонкой. Минорный лад приходит ненадолго, лишь четыре такта скорбной баркаролы в *cis-moll* (тт. 119–122) отделяют нас от последнего проведения темы в C-dur. Кода всей второй части сонаты (тт. 123–138) проводится на *ppp*. Хоральную мелодию первого предложения сопровождают басовые

фигуры в большой октаве. Во втором они опускаются в контроктаву. Тихий свет получает объём, тонкое и прозрачное звучание аккордов оттеняется глубиной басовых ходов. Удивительный эффект спокойного свечения и непроницаемой тьмы будто даёт картину отворяющихся врат вечности перед лирическим героем, который, уже не оборачиваясь и не прощаясь, совершает некое восхождение — кварто-квинтовый ход поднимается в третью октаву. Последний аккорд в низком регистре, окрашивая исчезающие интервалы в дискантах, как бы очерчивает границу земного бытия.

В своём комментарии к Сонате B-dur Андраш Шифф говорит, что действие с завершением второй медленной части закончилось. Оставшиеся две — Скерцо и финальное *Allegro* он сравнивает с галлюцинациями. Можно ли полнокроевое

Скерцо и жизнерадостный финал Сонаты назвать болезненными видениями угасающего сознания? Может быть, их образы являются как бы «с той стороны зеркального стекла», а реальность эта, при всей интонационной узнаваемости, призрачно

инобытийна. Возможно, что реальность эта, как некая инверсия памяти, отражает давно произошедшие события.

В начале третьей части Шуберт обозначает её характер — *Allegro vivace con delicatezza pianissimo*.

Издали доносятся звуки оживлённой песни, в которой характерные октавные скачки из «грудного» в «фальцетный» регистры обнаруживают признаки тирольского йодля.

SCHERZO.

Allegro vivace con delicatezza.



Песенность здесь будто соревнуется с танцевальностью, сольное «пение» чередуется с дуэтом «певцов». Характерность пастушеского пения альпийских лугов (тт. 35–38) сменяется плавным течением австрийских народных танцев лендлера или дойча (тт. 41–44). Примечателен средний эпизод

Скерцо — Трио в одноимённом миноре b-moll. Синкопирующая мелодия опирается на «хромающий» аккомпанемент баса. Споткнувшись о вторую долю первого такта, бас с усилием *con forza* ударяет о первую долю второго такта, изредка делает «три шага» подряд. Загадка — последний перед разрешением удар

баса в контроктаве *fortissimo con forza* (трудно найти исполнителя, кто бы точно выполнил эту авторскую ремарку). Можно усмотреть в среднем эпизоде Скерцо изображение звуками некоего шаржированного образа — персонажа, хорошо известного лишь самому композитору.

Trio.



Похоже, что в непосредственную и живую атмосферу народного гулянья где-нибудь в предместье австрийской столицы вторгся уродливый, хромающий и, вероятно, изрыгающий проклятья субъект. Налицо один из признаков романтической эстетики — явление безобразного, приход которого призван максимально оттенить гармоничность окружающего звукового пространства. Если бы не первоначальная ремарка, предписывающая

исполнителю интонировать крайние части Скерцо в высшей степени деликатно, и многократные указания *piano*, *pianissimo*, *cresc. un poco*, *decresc.*, *sempre pianissimo*, можно было бы представить здесь картину праздника с танцами и песнями, ощутить живую непосредственность и искреннюю радость реплик в дуэтах. Но всё же ни на мгновение не отпускает ощущение того, что вся живость и деликатность, вся весёлость происходящего находятся

в прошлом; всё, что мы «видим» призрачно и не вполне реально, даже явление неприятного персонажа не производит зловещего или пугающего впечатления.

Тема рефрена, она же тема главной партии финала парадоксальна своей тональной неопределённостью (*c-moll* — *B-dur*). Это её свойство можно интерпретировать как непрерывный поиск света. Начиная своё танцевальное кружение в *g-moll* тема уже к концу предложения приходит в искомый *B-dur*:



Всякий раз императив октавы g останавливает достигнутую было «гармонию света», поворачивает тему из B-dur в c-moll (обозначение *fp* требует особого штриха, призванного дать эффект *sforzando* медного духового инструмента: тт. 10–11, 32–33, 64–65). Поиски «света» становятся всё более изощрёнными, тема стремится прийти в B-dur через цепочки тональностей, чередует

лады, включает в себя орнаментальные ритмические фигуры (тт. 35, 40, 44, 50). И каждый раз достигнутый результат «перечёркивается» акцентной октавой g, возвращающей тему в c-moll. Эта акцентируемая октава, подобно Архангелу, охраняющему врата Эдема, не позволяет преодолеть очерченную границу. И всё же теме рефрена удаётся на довольно продолжительное

время отстраниться от сурового императива. Она как бы соскальзывает (тт. 81–85) в тему побочной партии, которая звучит преимущественно в мажорном ладу. Редкие вкрапления минора придают теме побочной партии оттенок «ладового мерцания», сохраняют при этом светлый витальный характер музыки (тт. 86–93):



Аккомпанирующие синкопы баса сменяются фрагментами органного пункта, множественные повторения мелодических фигур погружают нас в иное, нежели в теме рефрена, проживание времени. Фактура гомотонно-гармонического склада, яркая выразительность мелодической линии верхнего голоса,

гибкая пластика мелоса — всё говорит о том, что перед нами жанр песни — Lied. Ощущение благодати, разлитой в звучании, свежесть гармонических сопоставлений в неожиданных переходах, живость метроритма синкопированных басов под текучей мелодией рожают образ молодости и жизненной

силы, будто стремящийся вырваться на широкую дорогу, уходящую за горизонт.

Два такта (тт. 154–155) отделяют безмятежную благодать темы побочной партии от острого «включения» пунктирного ритма аккордов в одноимённом миноре f-moll (т. 156 и далее):



Pianissimo сменяет *fortissimo*, ровное течение песни прерывается ударами аккордов и октав, короткие и длинные линии темы в пунктирном ритме завершаются «вспышками» *con forza*. Лирический герой

оказывается в центре враждебной стихии, где равномерные и синкопированные удары аккордов и октав объединяются стремительным движением бегущих шестнадцатых сопровождения. Чудесное

превращение совершается без малейшей подготовки, Шуберт будто забывает поставить ремарку *diminuendo* (тт. 184, 185). Лёгкая тарантелла перехватывает инициативу.



Тот же пунктирный ритм, но звучащий *pianissimo*, создаёт почти ирреальную картину. Тарантелла звучит отнюдь не зажигательно, а довольно ласково, чуть ли не вкрадчиво. Словно неземные существа движутся в светлом течении звуков, рисуют узоры затейливого танца. Исподволь в бег тарантеллы включаются реплики темы рефрена (тт. 208, 215–223), звучат всё более настойчиво, пока не встречаются на своём пути повелительный октавный возглас. Следующее

проведение темы приводит к разработке. Построенная на характерных элементах рефрена, она движется через ряд тональностей в поисках всё того же *B-dur*, звучит с напряжённой интонационной интенсивностью и драматической патетикой. Пытаясь закрепиться в окончательно найденной, казалось бы, тональности *B-dur* (тт. 298–304), тема всё же соскальзывает, теряя по пути силу, к октавному возгласу *g*. В репризе, отражаясь как в некоем зеркале, проходят те же темы, но в других

тональностях и более высоком регистре. Тесситурная разница в кварту придаёт музыке более лёгкий, светлый характер. Природное, органическое, плотское истончается, становится более прозрачным. Это касается и тарантеллы, и песни и даже драматического эпизода в *b-moll*. Знаменателен переход к коде финала. Здесь, наконец, становится понятной таинственная октава *g*, всякий раз встающая на пути у темы рефрена и совершающая разворот от *B-dur* к *c-moll*. Это граница,

непроходимая и непрозрачная стена, запёртая дверь, закрытые ворота. За этим препятствием неведомое, но желанное, не известное, но угадываемое благо, подлинная жизнь и неиссякаемый свет. Туда стремится душа Поэта, туда бежит по-детски

наивная тема рефрена. В таинственном переходе к коде октава, которую пытались «уговорить» танцевальные или песенные интонации, «обойти» тональные отклонения и модуляции, «взять штурмом» мятежные удары аккордов и пунктирных ритмов,

«одолеть» полифонические сопряжения разработки, октава-граница или октава-препятствие отступает. Здесь уже нет акцентов или странного обозначения *fp*. Октава *g* понижается на *ges*, затем следует октава *f* — доминанта к *B-dur*.



Так тихо и неожиданно запёртые ворота открываются, граница исчезает и открывается путь в неведомое. Тема рефрена проявляет нерешительность, будто не веря очевидному:

pp — cresc. — pp (тт. 503–511), краткая фермата... и вдруг *Presto forte* и даже *fortissimo con forza*. Оживлённая тема, собранная из кратких мотивов, устремляется как бы далеко

за пределы формы: никакого закругления-расширения здесь нет. Будто оттолкнувшись от тонической октавы, тема исчезает в «незвучащем» такте.



Последнюю фортепианную сонату Франца Шуберта можно представить в виде некоего полиптиха, картины которого следуют одна за другой, объединённые общим смысловым стержнем. Части-картины Сонаты объединены и интонационными связями, и жанровыми опорами, и неким общим тоном высказывания,

вслушиванием в тихий звук, который «во сне земного бытия...» пытались уловить художники-романтики. Каждая из частей со своего ракурса обращается к границе земной жизни. Первая повествует о некоем жизненном пути. Неспешным взором охватывает его скорби и радости, рисует юные стремления,

оплакивает ранние утраты, говорит о надеждах молодости и о безнадёжности старости. Музыка первой части не оканчивается, не завершает форму, хотя в стройности ей не откажешь. Её течение будто прекращается с последним тихим вздохом тоники. Вторая часть переносит нас за пределы земного существования

слово интерпретатора

в некую область перехода от бытия к инобытию, где тема скорбного прощания переплетена с темой робкой надежды. Третья часть представляет как бы отражённую в памяти реальность. Мотивы бытовых жанров песни и танца, сольных и дуэтных реплик рисуют идеальную картину, деликатность «живописи» которой набрасывает печальную дымку невозвратного счастья. Финал в этом «полиптихе» весьма неожиданный. Наивная попевка темы рефрена показывает себя по-разному в своей «борьбе» с охранительными октавными возгласами. Дерзновенность темы рефрена проявляется в каждом настойчивом повороте к основной тональности, в патетике полифонических борений разработки, в многообразных попытках преодолеть запреты октавного императива, в последнем преодолении «границы инобытия», в светоносном торжестве коды финала. Так автор смотрит на исчезающую, утекающую по капле жизнь по эту сторону бытия, наблюдает таинственный и скорбный переход в мир теней, глядит уже как бы с той стороны на утраченные светлые дни, устремляется с наивной детской верой к открытым вратам Небесного Града. ■



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.



БАД И БОП:
ЛИДЕР
ДЖАЗОВОЙ
ЭВОЛЮЦИИ



Возможно, в истории джаза не было фигуры более спорной, противоречивой, неоднозначной, скандальной и сенсационной. Скорее всего, не было в истории джаза и фигуры более агрессивной, взрывоопасной, неуправляемой, непредсказуемой и одиозной. Видимо, не было в джазе и музыканта более вне всяких общественных норм, правил, канонов, обязательств и ответственностей. Как не было в джазе и человека более неустроенного, неблагополучного, нетипичного, неформатного и нездорового. Как не было и джазмена более неразгаданного, непознанного, неоценённого при жизни, трагичного. И уж совсем необычно, что один из самых известных советских джазовых мастеров, пианист и композитор Рафик Бабаев в частной беседе отозвался о Баде, как о человеке «хрупком, ранимом и бесконечно трепетном». И это о Пауэлле, с игрой не самой хрупкой, ранимой и бесконечно трепетной?.. Тогда, помню, категорически воспротивился, не согласился. Однако, спустя десятилетия, слушая Бада, порой ловлю себя на том, что в его звуках, темах, импровизациях, нет-нет, да и проявит себя эта самая хрупкость, ранимость и даже нежность...

Так что это же это за личность — Эрл Рудольф Пауэлл (1924–1966), или же просто «Бад» Пауэлл? Имя нынче в джазе бесспорное и критике неподвластное.

В одном из текстов профессора В. В. Задерацкого обозначены две фундаментальные линии развития мировой музыки прошедшего столетия: «XX век предлагает две тенденции, пронизывающие и „скрепляющие“ мировую музыкальную культуру. Первая — это музыкальный слой масс-культуры — самый активный, необратимо проникающий своими стереотипами в сознание

представителей всех континентов, наций и рас. Вторая — это европейская традиция высокого искусства, выраженная и в совокупности творческого опыта, и в принципах организации музыкально-культурного пространства, и в системе профессионального обучения. Две эти тенденции, опоясывающие земной шар с запада на восток и с севера на юг, абсолютно различны, точнее — разнонаправлены и разнофункциональны в глобальном сообществе людей. Но они являются следствием одного процесса, зародившегося в середине минувшего столетия и осознанного лишь сегодня»¹.

Так, собственно, и есть. С одним, правда, дополнением. Когда в 1940-е годы прошлого столетия в любимом месте гарлемских джазменов, клубе «Минтонс плейхаус», возникло доселе невиданное джазовое направление, имя коему *би-боп*. С него и началась подлинная история современного джаза, разделившая мир джаза на *до* и *после*. *До* — джаз по большей части, за редким исключением, танцевально-развлекательный²; *после* — джаз для уха, слуха и подготовленного слушателя. Этот самый джаз *после* ощутил себя на границе масс-культуры и новой академической традиции.

Говорили, что *боп* просуществовал совсем небольшой период времени и быстро самоисчерпался, что в *боне* было мало великих личностей, а доминировало, скорее, эпигонство³... Но именно с *бона*

¹ Задерацкий В. В. «Музыкальные идеи и образы XX века»: «На пути к новому контуру культуры». М., «Композитор», 2014. С. 25.

² По окончании Второй мировой новое поколение джазменов было недовольно тем, что их игра для слушателей была чем-то вроде приключения к танцам и танцевальным сборищам. И ведь так, пожалуй, до этого и было. В прокуренных, набитых парами залах никому не было дела до сложных тем, ритмов, гармоний, импровизаций. Только бы наигрывались мелодии, под которые было бы удобно танцевать, меняться парами и улыбаться партнёру или партнёрше.

³ Так, например, выдающийся контрабасист Чарли Мингус после ранней кончины одного из отцов *бона*, Чарли Паркера, ехидно обронил: «Большинство солистов в „Бердланде“ (культовый джаз-клуб — Р. Ф.) привыкли ждать выпуска новой пластинки Паркера. Тогда они знали, что



Рауф ФАРХАДОВ
Доктор искусствоведения,
председатель Ассоциации современной
музыки, куратор фестивалей
современной музыки. Автор четырех
книг и более 140 статей по современной
академической, электронной
и джазовой музыке

начинается планетарное шествие джаза, охватившее все стороны света и мировые традиции наций и рас.

Впрочем, со всемирным расширением джаза, благодаря *бону*, есть и другое. *Боп*, открывая новые горизонты и просторы, одновременно возвращает джаз к его истокам. После эры больших свинговых оркестров 1930-х, во многом нивелировавших роль солиста-импровизатора, в *боне* солист вновь, как и в самом своём новоорлеанском начале, стал лидером и полководцем, а значение импровизации оказалось доминирующим.

Прежде, чем завершить разговор о *боне*, коротко отвлекусь на нечто, от *бона* весьма далёкое. Появление рифмы в поэзии представляется завоеванием более поздних времён, возможно, даже в силу недоразвитости новых языков. В древних языках рифма не требовалась, и наиболее важным тут были размер и ритм. Последний особенно. Так и в джазе. Предшествующая *бону* эпоха *свинга*, эпоха больших свингующих оркестров и биг-бэндов для джаза, на мой пристрастный взгляд, оказалась той самой рифмой и окольцовкой импровизационной полётности-свободности. Складывается чувство, что джаз будто и вправду

им следует играть. Что же они теперь, бедняги, станут делать?»

пытались зарифмовать, придать ему комфортную для слушателя форму. А *бап* взял, да и отказался от зарифмованности, ломая привычные устои и догмы, нарушая каноны гармонических стандартов, насыщая композиции парадоксальными темами и импровизационными ходами, превращая ритм и диссонанс в мощную музыкальную составляющую...

Теперь — к Пауэллу! (Хотя не совсем к одному ему, ибо в жизни и творчестве этого Мастера — много разного и общезначимого). И сначала — о корнях-истоках пауэлловского фортепианного новаторства и композиционного мышления.

Пожалуй, следует начать с того, что условно можно охарактеризовать как исток «генетический». Ведь

дед Бада слыл неплохим гитаристом фламенко. А фламенко, как известно, музыка разнометричная и разноритмичная, многоэмоциональная и многочувственная. Вполне возможно, что ко всему этому маленький Бад был предрасположен едва ли не с рождения. Да и отец мальчика считался пианистом *шагающего гарлемского* страйд-стиля, выросшего из рэгтайма и прогрессировавшего от него. Так что и здесь «обре-чённость» Бада на нечто неакадемическое была predetermined. При этом заметим, что прочную академическую базу Пауэлл как раз получил, ибо до 15 лет под руководством нанятого учителя изучал и исполнял классический и романтический фортепианный репертуар. О любви

джазмена к Баху, пронесённую через всю жизнь, знают все, кто соприкасался с пианистом.

К сильным впечатлениям детских пауэлловских лет стоит, наверное, отнести манеру игры Фэтса Уоллера — пианиста, усовершенствовавшего страйд-стиль. Видимо, есть смысл отметить и некое воздействие на Бада специфики исполнения Эррола Гарнера, который, как и Пауэлл, позволял себе большие вольности в правой руке, то замедляя её движение в противовес ритму и гармонии, то ускоряя её бег в самых неожиданных местах, воссоздавая резкие импровизационные контрасты тематическому материалу. Отметим и некое сходство Бада с Артом Тейтумом, странным





Чарли Мингус

образом сочетавшим феноменальную и в чём-то агрессивную технику с мягкостью и плавностью её хода. И, конечно, отмечу (при всей видимой несхожести музыкальных манер и мышления) заметное воздействие Телониуса Монка. Оно сказалось и в толковании тематизма, и в придании гармонии более диссонантного и сложного качества, и в нестандартности ритмических коллизий, и в сдвигах импровизационных планоу. Думается, в подобных сдвигах сказалось знакомство и совместные выступления с двумя ведущими ударниками *бопа* — Максом Роучем и Кенни Кларком, принёсших в джаз не только новую трактовку установки, но и активное использование нехарактерных метров, значительное усиление синкопированного элемента, встречных и поперечных ритмо-вклиниваний.

Нельзя не сказать и о других влияниях: о Диззи Гиллеспи, своим интеллектуализмом воздействовавшем на всех боперов; о саксофонном гуру — Чарли Паркере (не случайно порой Пауэлла называли фортепианным Паркером). Наверняка сказала на Баде и дружба с талантливым джазовым пианистом Эрмо Хоупом, таким же, как и Пауэлл, страстным поклонником Баха и разных экспериментов с квинтами, септимами и децимами.

В конечном итоге важно, что все эти влияния привели к самобытному, неповторимому и индивидуальному стилю мышления и манере игры, свойственной ему одному.

Жизнь Бада была недолгой. А эволюция творчества — стремительной, короткой и совершенной. И в эволюции этой было нечто неизменное, нечто перманентное, нечто

краеугольное на протяжении всего пауэлловского пути. Что именно?

Можно предположить, что одним из высших проявлений таланта и мастерства музыканта (художника, поэта, писателя...) становится удивительное явление: когда любые чувства, мысли, жесты и высказывания одинаково подлинны, искренни и убедительны на протяжении всей жизни. У Пауэлла это присутствовало всегда, независимо от возраста и опыта. Он был буквально «биологически» феноменально одарён техническим пианистическим аппаратом. С молодых лет творчество нашего героя совсем не подходило для того, чтобы под звуки его игры можно было отплясывать и развлекаться. Его буквально «бешеная» игра, темп и ритмические подвижки и непроизвольности просто физически не позволяли никаким плясунам за ними успеть. Задохнёшься! Получается, что уже с ранних лет что-то *боповское* таилось и созревало в пауэлловском джазе. С тех же ранних лет ходили легенды и о непровзойдённом чутьё и понимании джазменом специфики и особенностей ансамблевого музицирования.

Пауэлл, безусловно, слыл великим лидером, виртуозом, за собой ведущим и пути прокладывающим, но с не меньшим успехом он проявлял себя в роли ансамблиста и аккомпаниатора. Правда, это уже было не врождённое, а приобретённое умение. С 16 лет он аккомпанировал в турне певице Валайде Сноу (прозванной «маленький Луи»), а чуть позднее, до 1945-го, работал в хорошо известной группе трубача Кути Уильямса, где начинал на вторых ролях, а завершил одним из солистов и аранжировщиков. Приобретённый здесь навык ансамблиста и аккомпаниатора Пауэлл, в отличие от многих великих солистов, не игнорировал, напротив, шлифовал и развивал. Всему своё время, всему свой срок. Так



Макс Роуч

и у Бада: время великим импровизациям — и время не менее значимым играм в ритм-секции, ансамбле и аккомпаниаторстве.

Наверное, позволительно на мгновение отклониться от рассмотрения пауэлловской эволюции и затронуть её финальный итог. Позволю себе выдвинуть гипотезу, для кого-то, может, и спорную, но для автора этих строк важную и серьёзную. Речь не о новаторской фортепианной игре, фортепианной эстетике и изумительно новой для джаза фортепианной герменевтике, но о чём-то более широком и глубинном: о стиле, философии и завершённости бадовского искусства.

Можно с полным основанием предположить, что стиль, философия и завершённость эволюции Пауэлла — это, с одной стороны, симбиоз всего того парадоксального, экспериментального, противоречивого и многопланового, что возникло в джазе к 1940–50-м годам. С другой стороны, — иной парадокс: сочетание, равновесие и гармоничность

«сумасшедших» боповских пассажей, выбросов, всплесков, перемешанной боповской стаккатности и томительной легатности при совершенно ясной логике композиционно-го и структурного развития.

Но вернёмся к вопросу об эволюции. Не в пример большинству боперов, более сосредоточенных на импровизационных, ритмических и гармонических аспектах, Пауэлл с первых своих джазовых опытов придавал немалое значение красоте, стройности и формальной отточенности тематического элемента и движения интонационных ходов. Видимо, поэтому в его, зачастую излишне грубых и напористых, как иногда говорили, *реактивных* темах и мелодических пассажах присутствовала своя особая лёгкость, воздушность, изящество, озорство и даже лиризм. И поэтому же темы, как и их мелодико-интонационное становление, непременно наполнялись в его игре образными и смысловыми характеристиками.

Так уж вышло: когда говорят о фортепианной манере Пауэлла, более всего акцентируют его правую, праворучную игру. Ибо в ней действительно сосредоточился основной «процент» бадовского пианистического новаторства (о чём поговорим чуть ниже). Однако, на мой субъективный взгляд, гармония, аккордика джазмена не менее оригинальны и волнующи!

Уже в ранний период он экспериментировал с пониженными квинтами, септимами и децимами, что в годы последующие стало одним из отличительных признаков леворучно-аккордовой «кладки» Бада. Позднее он всё большее место стал уделять опадающей квинтовой аккордике, усилению роли субдоминантовой функции, пятизвучным гармониям и регулярным аккордовым смещениям-перестановкам. И всё же наибольшим прогресса пауэлловский гармонический язык достиг там, где пианист использует ранее не свойственные джазу диссонансы. Они у него не несут эффекта резкой контрастности, повышенной экспрессии или аккордовой экзотики. Это абсолютно точные, выверенные, фактически, *ударные* атаки для выделения определённых долей метроритма или структурных границ.

Временами аккордовая лексика Бада сочетает диатонический и хроматический язык, особенно, когда дело касается целой линии гармонических последовательностей. Тут диатоника неизменно осложняется не долбящей и не жёсткой хроматикой. И что уж совсем необычно, его аккордика становилась более насыщенной и звучной в тех композициях, где основными составляющими были лирика, размышления, меланхолия. При этом гармония Пауэлла, как и принято у боперов, кажется достаточно лаконичной (даже скуповатой!). Но она полна изыска: пять-шесть аккордов Бада стоят десятков у иных свингующих пианистов.

Ладовой эволюции как будто и не существовало. Просто девяносто процентов своих композиций он играл в миноре. Впрочем, и этого хватило для некоей ладовой оригинальности в море растиражированной джазовой мажорности.

Эволюция ритмическая занимает важное место в становлении стиля пианиста. Самое загадочное в ритмике Пауэлла, что она не была рваной, дискретной или какой-то особенной нестабильно-неквадратной, но при этом создавала ощущение постоянной переменности и изменчивости. Как это ему удавалось, объяснить весьма сложно. Возможно, сказывалось такое, что в свои «ураганные» импровизации он то своеобразно вплетал движения триолями и квинтолями, то притормаживал с помощью буд-то отстранённых от доминирующего

характера ритмических фигураций, то вдруг вторгал в «поточную» ритмо-пульсацию ещё большее ускорение и экспрессию, а то и вовсе позволял себя вольности в виде ритмических прогрессий и регрессий в хаотичном их чередовании и смещении. А нередко ритмическое движение у него представляло собой смесь слабых долей и неодинаковых пауз.

Есть ещё одно из возможных объяснений бадовского ритмического парадокса — разнообразное применение синкоп, толкуемых им как приём чисто перкуссионный, и одновременное наложение на это синкопическое разнообразие длинных мелодических «пробросов» или ажурного плетения ритмо-интонационных оборотов.

Хотя, вполне возможно, ответ лежит на поверхности. Запредельная

виртуозность Пауэлла позволяла ему ни о чём во время игры не задумываться, а просто отдаваться на волю собственной фантазии и интуиции.

И наконец, эволюция наиглавнейшая — импровизационная.

Думаю, основная линия импровизационной эволюции Бада — то, как развивалась и прогрессировала его праворучная манера игры. Вначале она обнаружила себя вполне традиционно, но по мере становления его манера менялась. В конечном своём виде она сметала существующие нормы и препоны, охватывая всё более значительное количество нот, регистров, клавиш белых и чёрных, всё активнее расширяя возможности артикуляции, динамики, агогики и балансировки правой руки с аккордовой хлесткостью. Новаторским привнесением

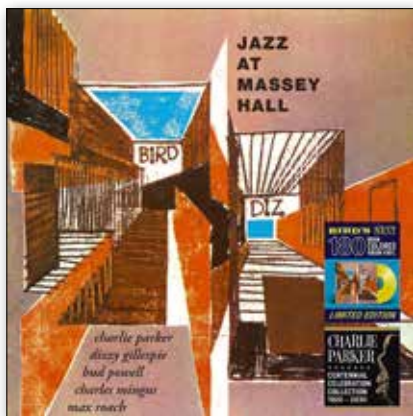


в пауэлловских импровизациях стало чередование (попеременность или же синтез) долгих, остро виртуозных пробежек и не менее виртуозных арпеджио и регистровых переключек.

Будучи музыкантом широко образованным и являясь горячим приверженцем творчества Баха, Бад находил в его клавирных опусах подтверждение собственной правоты понимания фортепиано как инструмента, не приспособленного для танцевального увеселения. От Баха же в бадовских импровизациях и некие *контрапунктические наклон*ы играющим вместе с ним музыкантам⁴. Что в чём-то предвосхищало тип ансамблевых импровизаций, десятилетие спустя ставших фирменным знаком творчества Джона Колтрейна.

Для меня же самым своеобразным и удивительным в импровизациях Бада представлялось то, как он умудряется в стремительном потоке движения находить и выделять, то слабые, то сильные доли, то внезапно тормозить, а то и вовсе останавливаться и играть с паузами и звуковыми нюансами!

Импровизации Пауэлла — это и особый, праворучный стиль, почерк, манера игры, и ни на что не похожие синтаксис и пунктуация,



⁴ Одна из наиболее известных пьес Пауэлла имела явный отсыл к музыке гениального немца и называлась *Tempus Fugue-It (unumTempus Fugit)*.

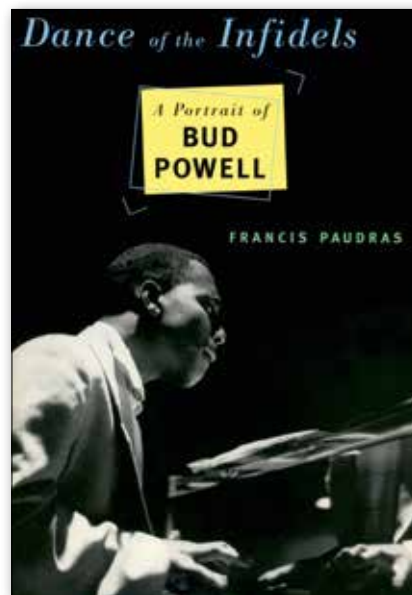
где музыкальный язык воссоздаётся по своим условиям и правилам, где он будто бы парит и возвышается над этими же условиями и правилами.

А как сложилась его жизнь? Пусть и очень коротко, но об этом необходимо сказать.

В молодые годы — зверски избит полицией. Психические, физические, душевные недуги на протяжении всей жизни. Клиники, психлечебницы, больницы. Был момент, когда из-за туберкулёза врачи отвели ему два месяца. Алкоголизм, наркомания, драки, вражда с Чарли Паркером, опекунов, побои. Бегство во имя спасения себя во Францию (1959–1964), где Бада опекал и очень многое сделал для продления его жизни и творчества художник Франсис Паудрас. Возвращение в США уже совсем не в том виде и не в той форме, которую от него ждали. И финальные выступления — далеко не самая удачная копия самого себя.

Найдите время, посмотрите фильм Бертрана Тавернье *Round Midnight*, созданный на основе мемуаров Паудраса «Танец неверных: портрет Бада Пауэлла». Фильм замечательный, джазовый, музыкальный, и через него можно понять многое и разное о Баде...

За свою недолгую жизнь Пауэлл успел поиграть со многими большими джазменами: от Сонни Роллинза, Паркера, Гиллеспы, Майлса Дэвиса, Ли Коница, Чарли Мингуса, Кенни Кларка, Арта Блейки... до Фэтса Наварро, Томми Поттера, Роя Хейнса, Оскара Петтифорда, Джорджа Дювирье, Арта Тейлора... Он записал немало дисков, из которых для меня лично каким-то Эверестом является легендарный концертный альбом *Jazz at Hall* (лейбл *Debut Records*, 1953). И Эверестом вовсе не потому, что он собрал, возможно, лучших на момент джазменов — Гиллеспы, Паркера, Мингуса, Роуча и Бада. И даже не неким своим фатализмом,



ибо здесь произошла последняя запись Чарли и Диззи. Нет! В этой концертной версии более всего впечатлил не сам квинтет, а те моменты, где Пауэлл играет в трио с Мингусом и Роучем. Кажется, всё то, о чём сказано выше в нашем тексте, словно сконцентрировано и выражено в игре Пауэлла.

Да и вообще, все бадовские записи трио 1949–1951 годов, где он играет не только с Мингусом и Роучем, но и с контрабасистами Рэем Брауном и Кёрли Расселом, перкуссионистом Арти Блейком, — это нечто выдающееся не только в значении феномена джазового пианизма Пауэлла, но в плане предвосхищения всего фортепианного стиля джазового будущего. Достаточно сказать, что о влиянии на них Бада говорили не просто пианисты, а пианисты экстра-класса: Хорас Сильвер, Маккой Тайнер, Херби Хэнкок, Чик Кория...

И в завершение: творчество Бада Пауэлла 1940-х и первой половины 1950-х — прыжок через десятилетие. Оно словно пропускает следующее джазовое направление — *кул* — и предваряет джаз свободный, *фри-джаз*.

А что есть джаз, как не вечная свобода?... ■



ВСЕВОЛОД БУЮКЛИ: В ВОДОВОРОТЕ ТЕЧЕНИЙ РОССИЙСКОГО ПИАНИЗМА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

О выдающемся современнике Рахманинова, Скрябина, Метнера — пианисте Всеволоде Ивановиче Буюкли (ок. 1874–ок. 1920) мы подробно рассказали в наших предыдущих статьях¹. В них говорилось, прежде всего, о триумфальных успехах замечательного артиста, воздействие от игры которого сравнивали с впечатлениями от выступлений А. Г. Рубинштейна и И. Я. Падеревского, что крайне редко случалось в истории фортепианного исполнительства. (Можно вспомнить разве

что сделанные позднее Л. Е. Гаккелем сравнения с рубинштейновским стилем В. В. Софроницкого и наблюдение Л. А. Баренбойма о сходстве — по описанию — рубинштейновской трактовки Фантазии Шопена с прочтением Вэна Клайберна на Конкурсе 1958 года.)

Как выдающийся скрябинист Буюкли был признан безоговорочно, в том числе самим Скрябиным. Уникальные, ни с чем не сравнимые достижения демонстрировал артист и в исполнении сочинений Листа, Шопена, Шумана, Рубинштейна, Чайковского (в транскрипции своего учителя П. А. Пабста). Об этих

достижениях красноречиво свидетельствуют многие десятки восторженных рецензий в отечественной и зарубежной прессе, а также строки писем и воспоминаний восхищённых современников. Говорилось и о некоторых спорных моментах в игре Буюкли. При этом в редких случаях в адрес артиста высказывались серьёзные упрёки. Поскольку на фоне ярко положительных резко критические высказывания составляют меньшинство, невольно возникает предположение: не спровоцированы ли они во многом стилистическими разногласиями среди представителей разных, в том числе противоположных творческих направлений в исполнительском искусстве тех лет?



Антон Рубинштейн

Попытка разобраться в этих вопросах, предпринимаемая в данной статье, может помочь нам, с одной стороны, лучше ощутить артистическую индивидуальность Буюкли, а с другой, — отчётливее представить себе богатейший и разнообразнейший пианистический стилиевой контекст того времени и глубже осознать специфику различных по стилю исполнительских течений², среди

² Мы не случайно выбрали для заголовка слово «водоворот». Оно, как известно, означает круговое движение воды при столкновении встречных течений.

¹ См.: PianoФорум, 2024, №№ 3, 4.

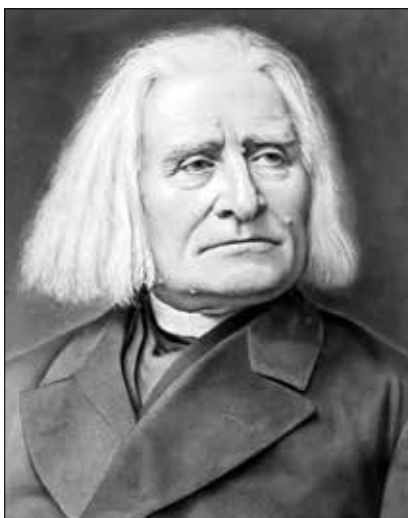
которых протекала деятельность Буюкли и которые мирно сосуществовали друг с другом, но порой сталкивались между собой.

Итак, можно сразу отметить, что в некоторых сравнительно немногочисленных критических суждениях в адрес Буюкли проявилось известное противостояние стилевых сфер — с одной стороны, консервативных, академических, преимущественно классицистских («классических», «статических», по определениям К. А. Мартинсена), а, с другой стороны, антиакадемических, креативных, ярко романтических («экстатических», по терминологии того же учёного). Такого рода противоборство различных творческих начал (часто скрытое) существовало всегда и во всех видах искусства (в отечественном исполнительстве и педагогике оно весьма выпукло проявилось, например, в середине и второй половине XX века³).

Прочитав показательный отклик одного из наиболее воинственно настроенных критиков академического лагеря, который утверждал в отношении Буюкли следующее: «Всё старание у пианиста устремлено не на то, чтобы возможно ближе проникнуться исполняемой вещью и проявить её музыкальную красоту в физических звуках, а на то, чтобы как-нибудь ошеломить публику ими, если возможно, вовсе умертвить и уничтожить всех сидящих в зале и к стати разбить рояль Рёниша. <...> Самой слабой стороной В. Буюкли как артиста следует признать, вопреки довольно распространённому о нём мнению в Москве [курсив мой. — А.М.] — именно его темперамент, недостаточно музыкальный, недостаточно художественный, или

излишнее в нём присутствие темперамента антимзыкального. <...> Обладая большими, прекрасными техническими данными, Буюкли, однако, не представляет из себя в настоящем виде пианиста-художника. Причина этому — или отсутствие настоящего музыкального дарования или игнорирование самой главной работы над собой — работы над собственным темпераментом [курсив рецензента. — А.М.], недостаточная музыкальная воспитанность, а, может быть, ложные убеждения в том, что хаотичность и свирепость во что бы то ни стало в музыке важнее и ценнее, чем сама музыкальная красота» («Золотое руно», 1908, № 3–4. С. 127–128).

В столь резком отзыве можно усмотреть тенденциозность, тем более что он диаметрально расходится с десятками других, приводившихся ранее, где рецензенты восхищаются неимоверным темпераментом артиста, громоподобной (когда требуется) силой звука, самоиспеляющей по интенсивности отдачей во время игры. Сразу же вспоминаются (несмотря на понятную разницу в таланте) аналогичные упреки, высказывавшиеся много раньше в адрес Ф. Листа и позднее А. Г. Рубинштейна.



Ференц Лист

В самом деле, немецкий пианист и педагог Г. Эрлих (1822–1899), ученик Гензельта и Тальберга, писал: «Если бы нам задали вопрос: „Не следует ли Рубинштейну <...> приобрести большее спокойствие, больше заниматься, приглушить свой творческий подъём и всегда всё делать совершенно точно“, то ответить на этот вопрос было бы очень трудно. <...> Его промахи происходят не из-за несостоятельности, а из-за переливающейся через край силы, которая не хочет знать предела. <...> Извержение вулкана не бывает без шлака и золы»⁴.

Попробуем, однако, понять российского критика (хотя не обязательно во всём с ним согласимся) и с его помощью более отчётливо увидеть специфические стороны в творчестве пианиста.

«ПИАНИСТ ТЕМПЕРАМЕНТА» ИЛИ «ПИАНИСТ СТИЛЯ»?

Вопрос о темпераменте музыканта-исполнителя является непростым и неоднозначным. В обыденной жизни, да и на сцене под темпераментом человека, как известно, понимается страстность, эмоциональность, увлечённость, энергичность, живость, артистизм и т.п. Сильный музыкальный темперамент — большое достоинство интерпретатора, что почти всегда ставилось в заслугу и Буюкли. (Оставляем в стороне научные выкладки о различных темпераментах у людей разных психотипов.)

Изучая рецензии на выступления артиста, мы не просто всё время видим слово «темперамент», но постоянно наблюдаем восхищение его бьющим в глаза неординарным темпераментом — «бурным», «артистическим», «огромным», «богатым», «сильным», «грандиозным», «огненным» (эпитет, часто относимый к темпераменту А. Г. Рубинштейна), «захватывающим» и т.д., включая

³ См. об этом: Меркулов А. М. К вопросу о стилистической специфике отечественной пианистической школы // Фортепианная культура России: история и современность. Сб. статей и материалов. М., 2016. С. 112–132; Меркулов А. М. «Только противоречие стимулирует развитие...» (о творческих разногласиях Гольденвейзера, Игумнова, Нейгауза, Фейнберга) // PianoФорум, 2016, № 3. С. 44–56.

⁴ Цит. по: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 2. Л., 1962. С. 34–35.

синонимические обороты типа «демоническая сила», «необычайный артистический подъём», «редкостная энергия и увлечение в игре». «В мастерстве Буюкли, — писал рецензент, — бездна жару, проникновенности, широкого размаха, разнообразия в нюансировке». «Его темперамент, — читаем в другом отклике, — поражает и увлекает слушателя с такой силой, что получаешь какое-то мучительное наслаждение, испытываешь сладкое страдание полного порабощения своих впечатлений и чувств, которое оставляет надолго след в нервах».

Приведённые слова в чём-то близки высказыванию С. И. Танеева о воздействии на него игры А. Г. Рубинштейна: «Слушая игру Антона Григорьевича, я испытываю нечто такое, чего при других обстоятельствах мне никогда не случается испытывать: какое-то жгучее чувство красоты, если так можно выразиться, красоты, которая не успокаивает, а скорее раздражает; я чувствую, как одна нота за другой точно меня насквозь прожигает: наслаждение так глубоко, так интенсивно, что оно переходит как бы в страдание».

А. В. Оссовский отмечал, что «Буюкли — талантливый пианист большого размаха и вулканического темперамента, принёсшего ему в консерватории кличку „одержимого“ или „неистового“». Один из восторженных рецензентов писал об этом более подробно: «Артист развернул в Третьей сонате Скрябина и его же Этюде *dis-moll* ор. 8 всё своё недюжинное дарование. Его удар сочен и разнообразен, туше способно на мельчайшие оттенки, игра его полна молодой бодрости и неукротимого почти порыва. Скажу больше, темперамент Буюкли [выделено мной. — А.М.] настолько силен, что сообщается и публике. Как хотите, а таких пианистов у нас немного».

Интересно, что один из авторитетных критиков в 1906 году в статье об Эжене Иззи, которого именовали «скрипичным Рубинштейном», отмечал: «Из двух мыслимых типов музыкальных исполнителей — артистов темперамента и артистов стиля — Э. Иззи, конечно принадлежит к первому»⁵.

Разумеется, к этому же типу следует отнести и Буюкли...

Но, конечно, темперамент темпераменту рознь. И в обыденной жизни темпераментные люди нередко проявляют чрезмерную импульсивность, перерастающую порой в несдержанность. Для них, как утверждают психологи, характерны «слабый контроль над собственными поведенческими программами» и «плохо развитые навыки саморегуляции». Все эти объективные факторы, разумеется, могут проявляться и у музыкантов-исполнителей (в том числе выдающихся), и Буюкли здесь не исключение. От проявления мощного, поражающего публику темперамента до болезненной эмоциональной перевозбужденности, необузданности, неуравновешенности, — один шаг. И, судя по ряду откликов в печати, невероятно темпераментный Буюкли эту невидимую границу подчас переступал — прежде всего, в глазах людей хладнокровных, невозмутимых, «культурных». «Темпераментом педанта», к примеру, отличался, как указывал критик, Ганс фон Бюлов, игру которого Клара Шуман характеризовала словами «ни капли живости, воодушевления — он самый скучный исполнитель»⁶; «недостаток темперамента, силы и красок» отмечали рецензенты в игре Леопольда Годовского; «уравновешенная художественная натура»

творческого оппонента Листа — Йозефа Иоахима, по наблюдениям современников, обуславливала то, что в его исполнении «не было необузданной, демонической страстности и стихийной силы». И, напротив, стилю игры молодого Кароля Таузига были присущи, как отмечал исследователь, «страстность, возбужденность, даже необузданность (редкий концерт обходился без того, чтобы на рояле не было порвано несколько струн)»...



Ганс фон Бюлов

Относительно выступлений Буюкли показательно ещё одно свидетельство рецензента: «Порывистость и натиск, свойственные игре пианиста, доходят иногда, если можно так выразиться, — до какого-то неистовства, что при подходящем музыкальном материале зажигает слушателя, но порой может вызвать и невольную улыбку». У кого-то — искреннее воодушевление, у кого-то — улыбку, а у кого-то, как мы видели, — протест. Вот уж действительно, «о вкусах не спорят»...

И всё-таки нельзя не признать, что, судя по некоторым отзывам на концерты и по воспоминаниям современников, личность Буюкли не была свободна от ряда проявлений истерической («театральной», «драматической») психопатии,

⁵ Оссовский А. В. Эжен Иззи // Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л., 1971. С. 189.

⁶ Цит. по: Шохирева Н. А. Королева пианистов. Фортепианное искусство Клары Шуман. СПб., 2024. С. 71.

которые обращали на себя внимание и в быту⁷, и — порой — на сцене. Специалисты указывают, что черты такого рода расстройства, нередкие у представителей творческих профессий, позволяют им достигать больших артистических успехов⁸.

Если ненадолго выйти за пределы фортепианно-исполнительского контекста рубежа XIX–XX веков, то можно отметить, что отдельными проявлениями своего темперамента — импульсивностью, порывисто-неуравновешенной манерой высказывания — игра Буюкли как будто перекликалась с бытовавшим в театральном мире в эпоху *fin de siècle* явлением «актер-неврастеник». Одним из наиболее ярких представителей этого направления считался знаменитый Михаил Чехов. Сам термин имел множество значений, включая, в частности, определение исполнительской природы артиста или принадлежность к «новым принципам художественного осмысления действительности»⁹.

Рассматривая пианизм автора «Поэмы-экстаза» и его последователей, Б. Б. Бородин отмечает, касаясь одного из отмеченных смыслов понятия «актер-неврастеник»: «Скрябин был таким „человеком нового мира“, обладающим обострённой нервной чувствительностью, и этим свойством обладали исполнители, удостоенные звания „скрябиниста“»¹⁰. Обладал этой особенностью и Буюкли.



Михаил Чехов

Но всё же главным фактором принадлежности к отмеченному актёрскому типу было исполнение ролей слабых, безвольных и больных героев, людей, находящихся в состоянии душевного кризиса. «Актёр-неврастеник, — указывал исследователь театрального искусства, — из любой роли делает неврастеническую, потому что ничем другим просто не может интересоваться, он весь состоит из расстроенных нервов»¹¹.

Но именно этого в искусстве Буюкли (и Скрябина) совершенно не было. Рецензенты не случайно отмечали в творчестве Буюкли «концентрацию нервной напряжённости, находящую себе выражение во всевозможных оттенках *drammatico* и *patetico*», его именовали «артистом „бури и натиска“», «Прометеем, бросающим мятежный вызов гордым небесам», «Титаном, борющимся с Божеством». (Опять невольно, хотя и с понятными оговорками, вспоминаются слова современника о «царе пианистов»: «Титаническое воплощение Рубинштейном могучей поэтической концепции произведения»¹².)

вины XX века // Искусствознание, 2023, № 1. С. 84.

¹¹ Шафранская Л. А. «Нервные люди» рубежа XIX–XX веков и актёр-«неврастеник» // Театрон, 2017, № 1. С. 35.

¹² Оссовский А. В. Музыкально-критические

И, разумеется, прав Б. Б. Бородин, сопроводивший процитированную выше его мысль следующей оговоркой: «Искусство Скрябина и большинства „скрябинистов“ при всём утончённом психологизме было, как правило, лишено душевного надрыва, эмоциональной усталости и пассивной обречённости, характерных для ряда „актеров-неврастеников“. Скрябинская нервность не принадлежала к сфере астенических эмоций»¹³.

То же можно утверждать и в отношении Буюкли.

Не примыкал также Буюкли ещё к одному бытовавшему в ту пору течению — уже не в театральном искусстве, а в пианизме. Речь идёт о феномене «романтического декадана в пианистическом искусстве рубежа XIX–XX веков», как определяет его В. П. Чинаев. Подробно, анализируя и архивные звукозаписи (как жаль, что Буюкли не оставил нам никаких звучащих документов!), рассматривает исследователь исполнительское искусство Б. Ставенхагена, В. Пахмана, И. Фридмана, Э. Зауэра, М. Розенталя и других, определяя суть их творчества в целом как «„миниатюристский стиль“ эпохи», как «искусство, рождённое эпохой потерянных перспектив», отличающееся такими чертами исполнительской речи, как «сценическая привлекательность мелких и умилённых очарований», «детальность как таковая, <...> игра средствами ради средств», «искусство детали, мелкой прихоти и „сейчас“ смакуемого удовольствия от артикуляционных, динамических и тембровых тонкостей — искусство момента»¹⁴.

Если согласиться с этими определениями, то к Буюкли они, исходя из рецензий, не имеют никакого отношения, хотя он, концертируя,

статьи (1894–1912). С. 24.

¹³ Бородин Б. Б. Указ соч. С. 84.

¹⁴ Чинаев В. П. Романтический миф в сумерках декадана // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Сб. науч. трудов Московской консерватории. М., 1994. С. 121–122.

⁷ Некоторые чудачества Буюкли в жизни, не имеющие, впрочем, прямого отношения к его творчеству, упоминает Я. И. Мильштейн в своей статье «Всеволод Буюкли. Из прошлого русского пианистического искусства» в сб.: Музыкальное исполнительство. Вып. 7. М., 1972. С. 195–214.

⁸ В связи с отмеченным явлением вспоминается наблюдение Е. В. Малинина о том, что в наши дни просто отличное исполнение совершенно нормального человека часто не может обеспечить пианисту исключительного успеха; нужен в некоторой степени «артист с мухой», музыкант «с тараканом в голове», чтобы за счет своей врожденной необычности (и как следствие этого — оригинальности) производить особенно сильное впечатление.

⁹ См.: Якобсон В. П. Павел Самойлов: Сценическая биография. Л., 1987, С. 74.

¹⁰ Бородин Б. Б. Традиции А. Н. Скрябина в русском фортепианном исполнительстве первой поло-

путешествуя и живя некоторое время в Польше, мог «заразиться» чем-то подобным. Вообще такого рода явления не были характерны для отечественного пианизма. Ни о чём подобном в откликах на выступления Буюкли не возникало и речи. Наоборот, показательны строки такого рода: «... Г. Буюкли должен был ещё пять раз играть на *bis*. Легенду Падеревского он сыграл с удивительно безыскусственной простотой, придав ей какой-то особенно поэтический характер». В отклике самого Буюкли на манеру пения Н. Н. Фигнера встречаем весьма показательные строки: «Боже мой! Можно ли петь лучше, чем он! Это поразительная молодость пения, искренность, правда!».

Даже в самых экспрессивных и темпераментных сценических «высказываниях» Буюкли, наполненных невероятным напряжением чувств, нет того, что исследователем отмечает в игре Пахмана — «экзальтированные „прорывы чувств“ — не более, чем пустотные риторические эллипсисы»¹⁵. Для русского пианиста одним из главных художественных ориентиров являлся почитаемый им Шаляпин, о котором Рахманинов писал в 1899 году: «Он был на три головы выше других солистов. Я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы. Так может рыдать только или великий артист на сцене, или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как у Алеко»¹⁶.

Естественность и натуральность эмоций в искусстве Буюкли подчёркивалась неоднократно. «В его игре нет олимпийского спокойствия, нет чистой красоты и сладкозвучной прелести, — констатировалось в одном из откликов. — Его обладание инструментом не есть спокойное пользование благоприобретённым

достоянием. Каждый его пассаж — новая битва, новое завоевание. Каждый его пассаж — клич торжества или вопль отчаяния. Полный мятежного порыва, полный гневной угрозы, полный неудержимого протеста, каждым ударом по клавишам виртуоз будит новых демонов, чтобы вступить с ними в новую борьбу».

ЗВУКОВАЯ «БЕЗЗВУЧНОСТЬ» ИЛИ «СВЕРХЗВУЧНОСТЬ»?

Ещё одно обвинение в адрес исполнителя — упрёк в звуковых преувеличениях. «Всеволод Буюкли, — указывал критик академического толка, — без сомнения талант, который возвысил себя над обычными пианистами, в его игре чувствуется какая-то искра божественной гениальности. Однако пианист страдает от некоторых дурных привычек, которые не дают слушателю испытать ничем не омрачённое наслаждение. В первую очередь я отношу сюда полное отсутствие художественной меры. Всеволод Буюкли необузданно отдаётся своей игре, при исполнении *forte* он почти всегда выходит за границы дозволенного, или, если вам будет угодно, нарушает благозвучие. Однако в конце концов такое расточительное использование силы мстит ему же тем, что в итоге лишает исполнителя физических возможностей, и его удар становится измождённым и бессильным. Этот недостаток особенно отчётливо проявился в Сонате *h-moll* и во Второй рапсодии Листа. Я боялся, что последнее произведение музыкант не сможет доиграть до конца. Исполнением могучей Сонаты Листа Всеволод Буюкли продемонстрировал, что ему доступны выдающиеся высоты мастерства. Кто в состоянии воспринять это мощное произведение, эту душевную борьбу, которую порождает безмерная темпераментность, музыкальное призывание такого пианиста не подлежит никакому сомнению. Интерпретация

Вальса Рубинштейна была, однако, не столь прекрасна. *Forte* в исполнении Буюкли звучало всегда столь яростно и ожесточённо, как будто он стремился навсегда расправиться с произведением, которое исполнял. Такая музыкальная ярость всё же совсем не уместна в случае с вальсом <...>».

В заключительном абзаце рецензии критик не отказал себе в сарказме: «Рояль фирмы „Rönisch“ оказался не готов к натиску пианиста. Он бесконечно дребезжал и разочаровывал. И в редких случаях не издавал лишнего шума. К тому же у него было шесть ножек. Как видим, декадентские формы иногда даже практичны».

Хотя и нельзя не учитывать известную субъективность, даже, возможно, ангажированность критика¹⁷ и, вероятно, плохое состояние рояля (а, возможно, в какой-то степени ещё и самого исполнителя), высказанные замечания достаточно серьёзны, чтобы ими пренебречь. К тому же аналогичные претензии к пианисту, превращающему рояль в «ударный» инструмент, иногда высказывались и в ряде других — в целом положительных отзывах. Показательно сравнение стилей двух пианистов, сделанное критиком: «Дарование г. Боровского станет ещё более впечатляющим, если молодой пианист даст волю увлечению, темпераменту. Г. Буюкли, наоборот, можно только хулить за ничем не сдерживаемые причуды темперамента. Когда этот темперамент уместен и когда чутьё не обманывает пианиста, слушатель искренне восхищается (например, во Второй рапсодии Листа или в парафразе из „Спящей красавицы“,

¹⁷ Автор приведенного отклика — Отто Риземан, создатель известной книги воспоминаний Рахманинова (1934), был с 1899 года лично знаком с композитором, бывал у него дома. Вот почему нельзя исключать, что каким-то образом он отражал в своем восприятии Буюкли и мнение композитора, исполнительский стиль которого, отличавшийся, как известно, сдержанностью, суровостью, аскетизмом, был во многих отношениях противоположен артистическому стилю Буюкли.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. М., 1978. С. 290.

но, наряду с хорошим, г. Буюкли даёт много моментов, отталкивающих грубостью замысла, крикливостью звука и т.д.».

Аналогичные противопоставления стилевых подходов разных артистов нередко подчёркивались критиками: «В исполнении [в 1908 году] брамсовских вариаций [на тему Паганини] у Гальстона не было того демонизма, того до самозабвения пылкого увлечения борьбой с преградами, какими так произвольно захватывает Падеревский в том же произведении».

У Буюкли — человека с вулканическим темпераментом — такие явления были возможны, и, скорее всего, порой имели место, но нередко громовое fortissimo оправдывалось, как указывали критики, самой музыкой, и это не только не мешало, но как нельзя лучше помогло полноценному восприятию произведения!

При размышлении о громкостной динамике в пианизме Буюкли вспоминаешь (безотносительно к уровню дарования) исторические аналогии, когда молодого Листа упрекали практически в том же, как и молодого Антона Рубинштейна, причём примерно в тех же самых выражениях.

Впрочем, прародителем подобного эмоционально-обжигающего, натуралистического стиля исполнения можно считать Бетховена — гиперромантика по своей исполнительской природе¹⁸, стремившегося буквально «выбить» из рояля максимум возможностей (и невозможностей), в том числе звучание невероятной, нечеловеческой мощи. «Должно трещать!», — настоятельно требовал он от пианистически

аккуратного и умеренного Черни в кульминации в конце разработки первой части «Аппассионаты». В этих же целях Бетховен придумал аппликатуру сдвоенных 3-го и 4-го пальцев для извлечения одного звука наивысшей громкости¹⁹. Не лишне заметить, что, как писал исследователь, «люди, впервые посещавшие Бетховена уже в зените его славы, поражались количеству лопнувших струн в его рояле; один из них отмечал, что „струны будучи перепутаны, придавали внутренности инструмента вид кустарника после грозы...“»²⁰. Не будем забывать ещё, что предшественником Бетховена, исповедовавшим при исполнении стиль нредельной эмоциональной открытости и обнажённости, можно считать К.Ф.Э. Баха...

Обращаясь к ярчайшим сходным примерам послебетховенского периода в истории фортепианно-исполнительского искусства, укажем, что исследователи разных лет отмечали: «Было время (1830-е годы), когда Лист в порыве увлечения переступал „границы художественности“, когда напор чувств достигал у него такой силы, что он невольно забывался, теряя контроль над собой. Приведём, например, следующий отзыв об игре молодого Листа: „Четыре рояля были побиты неистовой игрой Листа“». Музыкальный критик консервативного толка Ф. Ж. Фетис считал, что в период первых выступлений «страшная увлечённость, пламенность и необузданность исполнения губила Листа». Вспоминается и крылатое выражение Клары Шуман: «Лист испортил современный пианизм, он то кричал, то шептал за роялем».

В вину Рубинштейну (в период его концертов в Германии и Австрии в 1867 году) ряд критиков вменяли «отсутствие в игре объективного спокойствия, невозмутимости и безмятежности, „мощартовой“ уравнищенности и ясности. Страстность его казалась порой преувеличенной, перехлёстывающей через край, темпы — неоправданно быстрыми и неистовыми». Иные критики указывали, что «некоторые его достижения утрачивают художественный покой», и советовали Рубинштейну «вообще изменить направленность своего искусства».

Во времена Буюкли подобную ему мощь звучания отмечали, в частности, у Зилоти. При сравнении интерпретаций Второго рахманиновского концерта им и автором музыки критики указывали, что рояль Зилоти звучал заметно полнее и ярче. Нельзя отмахнуться и от реплики по сходному поводу Прокофьева, которого порой именовали не иначе, как «броневой пианист», «убийца благозвучия»²¹. Прослушав 30 ноября 1913 года в Петербурге Второй концерт Рахманинова с Зилоти в качестве солиста Прокофьев записал в дневнике: «Отбарабанил его Зилоти в таких темпах [и с такой, можно предположить, силой. — А.М.], что порой становилось жутко, а порой — противно» (курсив мой. — А.М.)²². Кстати, Зилоти рекомендовал в духе Бетховена аппликатуру сдвоенных 1-го и 3-го пальцев правой руки на первые звуки в своей редакции рахманиновской Прелюдии cis-moll op. 3 № 2 — симптоматичное совпадение!

¹⁸ По ряду известных характеристик игры Бетховена его исполнительское искусство полностью вписывается в «романтический (экстатический)» тип пианизма (по классификации Мартинсена). Это, к примеру, и резко контрастная динамика (в том числе «грубое пользование forte», как упрекали Бетховена его недруги), и предположение крупных интерпретаторских «штрихов» перед детализированным исполнением и др.

¹⁹ См. об этом: Фишман Н. Л. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 1. М., 1963. С. 156.

²⁰ Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена. Путеводитель. М., 1973. С. 7.

²¹ Оговоримся, что динамические пики Буюкли и Прокофьева имеют совершенно разную образно-содержательную природу и лишь внешне схожи по звуковому результату. Лирико-драматический экстазм первого коренным образом отличается от механически агрессивного, античеловеческого энергетизма последнего.

²² Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. Ч. I. 1907–1918. Париж, 2002. С. 383–384.



Всеволод Буюкли. Отзывы о выступлениях

В более поздние времена похожие упреки в чересчур жёстком forte адресовались порой Софроницкому в послевоенный период (он, между прочим, иной раз даже просил настройщиков счистить рыхлый фильц на молоточках, чтобы звук был более резким), молодому Рихтеру и др. Кстати сказать, когда Рубинштейн начал однажды неимоверно громко играть Этюд № 24 Шопена, слушатели, по свидетельству очевидцев, повскакали с мест, а одна дама, падая в обморок, прокричала: «Да он же с ума сошёл!»... Невольно хочется сопоставить рубинштейновский звуковой результат (этюд, по мнению пианиста, «представлял целую бурю, страшную борьбу стихий»²³) с методическими советами Бюлова по освоению этого же этюда. «Очень рекомендуется, — предписывал пианист „классического направления“ и „академист“²⁴ — применять в работе и piano; иначе сила звучания может очень легко приобрести некрасивую жёсткость, а при

одностороннем „поэтическом“ стремлении к изображению на фортепиано бури и моря, может случиться, что и самое музыкальное произведение вместе с инструментом потерпят кораблекрушение»²⁵.

Мощный, «материальный» в кульминациях пианизм Буюкли, очевидно, поначалу импонировал Скрябину, поскольку он сам не мог дать звучание ff и fff, которое неоднократно предписано им для исполнения ряда фрагментов Третьей сонаты (именно такой громкостный уровень звучания соответствует и авторской программе к I части: «Душа, свободная и дикая, страстно бросается в пучину скорби и борьбы»). Но после разрыва отношений оценка композитором некоторых сторон Буюкли-пианиста резко изменилась. Ученица Скрябина вспоминала: «Мне часто приходилось слышать от поклонников „сокрушительного“ пианизма о недостатке силы в игре Скрябина [это можно было услышать и от почитателей скрябинского пианизма, например, от „скрябиниста“ Марка Мейчика — А.М.]. Он действительно не обладал этим страшным fortissimo и в его исполнении известную роль играла нелюбовь к чрезмерной „материальной“ звучности. Он всегда говорил в классе, что самое оглушительное forte всё же должно быть мягким. „Этот аккорд должен звучать радостно-победительным кличем, а тут точно с размаху комод на бок повалили“, — сказал он как-то про одного неистового пианиста».

Этим пианистом вполне мог быть как раз Буюкли, но не только он. Скрябину, кстати сказать, не нравился также звук Зилоти и Рахманинова. Вспомним, с какой издёвкой Скрябин отзывался о рахманиновской игре: «Он всё играет одним, правда очень красивым,

но ужасно лирическим звуком, как и его вся музыка. В этом звуке так много материи, мяса, прямо окорока какие-то». Согласитесь: от «окорока» до «комода» — дистанция не такого уж большого размера. И то, и другое можно (с позиции Скрябина) легко найти в изобилии уже в знаменитой рахманиновской Прелюдии cismoll op. 3 № 2, где аккорды в репризе снабжены ремарками fff, ffff и sffff — прямо целый «комодопад»!..

В наличии у Рахманинова и некоторых других пианистов сочного, массивного звука Скрябин видел негативное влияние Антона Рубинштейна. Сам Рахманинов признавался в воздействии «царя пианистов» на свой (и не только свой) пианизм (хотя бы в плане «мощной» манеры игры Шопена). А по поводу Зилоти-пианиста автор «Поэмы экстаза» говорил: «Он пианист превосходный, у него настоящая листовская техника. Правда, у него такой „материальный“ звук — но это уже воздействие рубинштейновской манеры».

Что касается мнения Скрябина, то пианисту, которого часто упрекали в «слабом», «беззвучном», «недостаточном по силе» ударе, яркое насыщенное fortissimo представлялось просто немыслимым (так же, впрочем, как и его учителю Сафонову). Но значит ли это, что Скрябин (и Сафонов) был прав? Осознавая свою пианистическую «тихозвучность», он, собственно, и пригласил Буюкли представить своим друзьям его Третью сонату, исполнение которой временами требовало огромной «громкозвучности», чтобы произвести должное впечатление.

Монументальный, «фресковый» стиль игры, ведущий, как известно, своё происхождение от исполнительства Листа, Буюкли мог унаследовать прежде всего от своего консерваторского наставника П. А. Пабста, воспитывавшего его на студенческой скамье 7 лет и занимавшегося с ним позже до самой

²³ Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие в 3-х т. Т. 3. М., 1986. С. 193.

²⁴ Л. А. Баренбойм полагал, что Бюлов по стилю игры не столько «классический», сколько «академический» пианист. См.: Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 2. М., 1962. С. 182.

²⁵ Цит. по: Шопен Ф. Этюды для фортепиано соч. 25. Ред. Л. Н. Оборина и Я. И. Мильштейна. М., 2024. С. 84.

своей смерти; этот стиль отличался от камерного в целом пианизма таких консерваторских пианистов-педагогов, как Сафонов, Кипп, Ярошевский, Пахульский, позднее — Гольденвейзер, Игумнов (последние пятеро, кстати сказать, тоже ученики Пабста, но других направлений). Напомним, что Пабста (как и Зилоти) тоже иногда упрекали в резком, металлическом *forte*, а Сафонов, не переносивший очень громких звуков рояля, однажды даже грубо назвал его «барабанщиком», хотя Павел Августович прекрасно владел всеми фортепианными тембрами и нюансами, за что удостоился в своё время высочайшей похвалы «Мастерская игра!» от самого Антона Рубинштейна²⁶; кроме того, из класса Пабста вышел такой тонкий музыкант, как Игумнов. А в пианизме Сафонова ряд музыкантов (в частности, Б. Л. Яворский, А. А. Альшванг, А. Н. Александров) видели «проявление академизма», а его игру воспринимали как «суховатую и недостаточно красочную»²⁷.



Павел Пабст

²⁶ Подробнее о П. А. Пабсте см.: Меркулов А. М. «Достоинимый артист, неустанный учитель, сердечный человек» // Фортепиано, 2001, № 1. С. 25–32.

²⁷ См. об этом: Меркулов А. М. О моцартианстве В. И. Сафонова // «Трудись и надейся...». Василий Сафонов: новые материалы и исследования. М.; СПб., 2017. С. 526–549.

«ПОЧТИТЕЛЬНАЯ РОБОСТЬ» ИЛИ «ВТОРОЕ ТВОРЕНИЕ»?

Ещё один упрёк в адрес Буюкли в одной из уже приведённых рецензий, заключался в том, что он якобы больше занят самовыражением, а не желанием полнее выразить содержание произведения. Возможно, критик имел в виду довольно свободные подчас трактовки Буюкли, который нередко вносил изменения в динамику сочинений и подчас достаточно вольно обращался с темпом и ритмическим рисунком оригинала.

Так, Ю. Энгель писал в марте 1902 года после одного из концертов Буюкли: «Артист не может или не хочет всецело, до перевоплощения, проникнуться исполняемым произведением; его сильная, но односторонне выраженная индивидуальность всюду слишком резко даёт знать о себе. Иногда черты этой индивидуальности подходят к особенностям исполняемого произведения, это, правда, придаёт впечатлению какую-то особенную остроту и свежесть, но в остальных случаях получается одностороннее освещение, а иногда и искажение композитора».

Казалось бы, всё сказано критиком правильно и убедительно — но правильно и убедительно с точки зрения преимущественно представителей «артистов стиля» или, что более научно, исполнителей «классического (статического) типа».

Автор данного термина (и данной типологии) — К. А. Мартинсен справедливо подчёркивал: «Для исполнительской воли романтического (экстатического) типа [к которой, несомненно, принадлежал Буюкли. — А.М.] её собственная формирующая воля, демония её собственного переживания — высший закон в отношении того, что подлежит воплощению»²⁸. И далее не-

мецкий исследователь прозорливо указывал²⁹: «Правда, ни один значительный исполнитель экстатического типа никогда, вероятно, не объявит это законом ни для себя, ни для других. Сознательно каждое истинное художественное деяние всегда проникнуто почтительной робостью перед закономерностями художественного произведения. Но в момент демонической одержимости экстатическая звукотворческая воля должна подчиниться велению минуты. Что могут поделать здесь все добрые намерения! Так случилось и с Рубинштейном, что бетховенские *pianissimo* он гремел *fortissimo*, а места *fortissimo* исполнял *pianissimo*. Потом он часто бранил — да, действительно „бранил“ — себя за это. Но что поделаешь: он должен был так играть».

Должен был так играть и Буюкли, и Падеревский — пианисты такой же природы, артисты ярко романтического плана, несомненно, исповедовавшие рубинштейновское *credo* «Исполнение — это второе творение».



Альфред Райзенауэр

²⁹ Об актуальности наблюдений Мартинсена указывала А. В. Малинковская в статье «„Индивидуальная фортепианная техника“ Карла Адольфа Мартинсена: открытое и подразумеваемое» // Музыкальное искусство и образование, 2016, № 3.

²⁸ Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М., 1966. С. 106. Везде курсив Мартинсена,

Собственно, об этом же, даже более определённо, чем Мартинсен, писал позднее С. Е. Фейнберг: «В эпоху романтизма [думается всё же, что во все эпохи. — А.М.] огромное значение приобретает артистическая интерпретация. Игра великого артиста начинает соперничать с самим произведением. Оригинальный исполнительский замысел заслоняет творчество композитора. Тот, кто играет, более импонирует слушателю, чем тот, кто создаёт произведение. Исполнительское искусство приобретает самодовольные черты <...>. Концертирующий пианист тем самым делается собственником произведения. Оно живёт в его памяти и сознании неотделимо от его индивидуальной интерпретации и артистического темперамента, как нечто цельное, как проявление художественных устремлений и творчески преобразующей воли интерпретатора. Он не только истолкователь, но создатель музыкальных образов и властитель тайны мастерства, недоступного для других»³⁰.

Правда, в этом при желании и при иной стилистической точке отсчёта можно увидеть огромный недостаток, который в своё время адресовался и Листу, и Рубинштейну, и др. Что бы, к примеру, ни играл Рубинштейн, везде, как утверждали некоторые его современники, слышался именно он. Этот «упрёк» можно было адресовать и Бузони, и Изаи, и Казальсу, и Шаляпину. которого, как отмечалось, Буюкли очень любил и посещал все его выступления. Такого рода «укоры» (памятуя, разумеется, о разной величине артистических личностей) не раз вменялись в вину и Буюкли...

Думается, по поводу данной проблемы мудро высказался в своё время Г. М. Коган. «Лишён смысла, — писал он ещё в 1974 году, — часто задаваемый

вопрос: что лучше — играть себя или автора? Никакого „или“, никакого выбора тут в действительности не существует. И не стоит думать, что на этой точке зрения стоят только исполнители „субъективистского“ толка. Вот что говорит по этому вопросу не кто иной, как Станиславский: „Артист может переживать только свои собственные эмоции. <...> Нельзя же вырвать из себя собственную душу и взамен взять напрокат другую, более подходящую для роли“. Эмоции автора исполнитель передаёт только в той мере и в том ракурсе, в каком он в состоянии отождествить их со своими, „перевести“ на язык собственной индивидуальности, своего душевного опыта. В этом смысле прав Бузони: „Исполнение произведения — тоже транскрипция“»³¹.

Характерна в рассматриваемом контексте реплика рецензента на выступление Буюкли в Саратове в 1902 году: «В отпечатке индивидуальности исполнителя, которая отодвигает автора с его замыслом на второй план, кажется, заключается и слабая сторона г. Буюкли. По крайней мере, такое впечатление вынесли мы, слушая исполнение As-dur'ного Полонеза Шопена. Концертант взял страшно быстрый темп и всю эту вещь сыграл в каком-то особенном, нервно-повышенном настроении, которое вообще составляет отличительную черту исполнения г. Буюкли. Правда, впечатление получилось очень большее, но это была скорее блестящая импровизация на тему шопеновского полонеза [то есть, говоря бузониевскими словами, „блестящая транскрипция“. — А.М.], чем то, что требовалось по замыслу композитора. Зато произведения, соответствующие преобладающему настроению исполнителя, нашли в нём

блестящего истолкователя. Так, например, Etude Скрябина dis-moll, снабжённый ремаркой „patetico con disperazione“, был великолепно сыгран именно в этом настроении — бурного отчаяния».

Упомянутый выше Полонез op. 53 Шопена в исполнении Буюкли (в отличие от лирических страниц польского романтика) чаще привлекал внимание слушателей³² и рецензентов, которые то восхищались его интерпретацией, то, отдавая должное, ставили под сомнение уместность здесь воинственно-возбуждённого настроения, определяя прочтение артиста как «экстравагантное» или «оргиастическое» и указывая на «шумный лирический оттенок» исполнения³³. Но таков был подход Буюкли к этому сочинению (как и к неистовому и неукротимому в его же прочтении Финалу «Симфонических этюдов» Шумана). Здесь он также шёл по пути, проложенному А. Г. Рубинштейном. Об этой традиции писал Рахманинов, который отмечал: «За мной и другими художниками, которые играют Шопена в „мощной“ манере, стоит Рубинштейн. Он мог играть в любой стилистической манере и, если бы пожелал, то играл бы Шопена мягко. Но он не захотел так играть Шопена».

Приоритет сотворческого начала в искусстве представителей романтического (экстатического) крыла

³² В своём дневнике 6 марта 1903 года жена Л. Н. Толстого — Софья Андреевна, большая поклонница музыки, частый посетитель концертов — отметила, посетив в Москве несколько вечеров с серьёзными программами, именно это произведение в исполнении Буюкли. Упоминание только этого пианиста особенно примечательно, учитывая, что в указанных ею нескольких концертах выступали А. Н. Есипова и К. Н. Игумнов.

³³ На формирование именно такой концепции этого шопеновского Полонеза во многом повлияла трактовка учителя Буюкли — П. А. Пабста, исполнение которого данного произведения было его виртуозным «коньком» и всегда производило поразительное впечатление. Особенно впечатляла публику средняя часть, которую Пабст играл в таком бешеном темпе, что, по воспоминаниям современников, становилось страшно за благополучный исход пьесы.

³⁰ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1969. С. 147. Курсив мой. — А.М.

³¹ Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве // Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 3. М., 1985. С. 37–38. Курсив Когана.

означал и их свободу от бытовавших тогда в академических кругах жёстких требований относительно стиля исполнения музыки вообще и сочинений прошлых эпох в частности (в последнем случае архаизирующие правила Фейнберг иронично называл большей частью «выдуманными» и «школьными»). Вообще, можно проследить определённую закономерность, заключающуюся в том, что пианисты «классической (статической) звукотворческой воли», такие, например, как Бюлов (или позднее — Гольденвейзер) были гораздо более озабочены такого рода «отсовременивающими» требованиями, в то время как «артисты-экстатика», обладавшие, богатейшей творческой фантазией, огромным темпераментом и, в частности, широчайшим диапазоном динамики, не стеснялись осовременивать произведения Баха и венских классиков (вспомним, что Буюкли исполнял и Баха, и Бетховена) и ломать сложившиеся к тому времени представления о якобы правильном стиле их интерпретации.

Сформулированную в заголовке одного из разделов данной статьи антитезу «„артист темперамента“ или „артист стиля“» можно было бы в данном контексте более строго (хотя и не так броско) обозначить, как «артист сотворческого плана или артист академического направления».

Думается, отмеченного выше достаточно, чтобы без лишних комментариев определить место Буюкли в разгоревшейся тогда в России дискуссии о праве на существование так называемого «объективного исполнения» музыки доромантического времени. Об этой проблеме писал, в своей книге ученик Сафонова М. Н. Курбатов³⁴. «Это направление, — отмечал Э. К. Розенов, ещё один сафоновский

воспитанник, — господствует на Западе в музыкальном мире. Отсюда вытекает та осторожность, с какою берутся за классические вещи; этим объясняется медленность темпа и сдержанность темперамента, особенно заметная при сравнении с исполнением современных произведений» (Новости дня, 1895, 2 февр. С. 3).

Масло в огонь косвенно подливала и ситуация в музыкальных кругах вокруг книги Эдуарда Ганслика «О музыкально прекрасном», выходящая на русском языке в 1880, 1895, 1910 годах. «„Гансликианство“ — как писал Л. Л. Сабанеев, — это убеждённая чистота звукового образа, лишённая всякой „психологичности“ и боящаяся психологией, „эмоциональности“ и изобразительностью нарушить чистый образ звучания»³⁵. Ясно, что Буюкли и его поклонники были абсолютными «антигансликианцами» от исполнительского искусства, а самые резкие критики пианиста во-многом исповедовали и распространяли на исполнительство эстетические воззрения австрийского музыковеда, что находило отражение даже в литературном стиле их рецензий (об этом ниже) ...

ЛИСТИАНЦЫ, РУБИНШТЕЙНИАНЦЫ И ИХ ОППОНЕНТЫ

Буюкли в своём творчестве был, бесспорно, ярчайшим листианцем, в то время как большинство в его окружении таковыми не были, так что он был в Москве в таком качестве в 1900-е годы практически один. Начать с того, что директор консерватории и руководитель концертов ИРМО В. И. Сафонов, ученик Лешетицкого и Брассена, имел, как и его бельгийский учитель, репутацию антилистианца и большей частью проповедовал в игре

на рояле подходы, прослеженные Мартинсенем при описании исполнителей «классического» типа³⁶. Следует учитывать и тот красноречивый факт, что ещё в молодости Сафонов не захотел продолжать занятия у А. И. Виллуана — учителя А. Г. Рубинштейна, поскольку не любил использовать в игре приёмы тяжёлой «весовой» игры.

Воспитавший Буюкли листианец П. А. Пабст (1854–1897), бывший по своему исполнительскому складу противоположностью Сафонова, умер к моменту начала активных гастролей его ученика. Ещё один листианец — А. И. Зилоти, проработавший в консерватории всего три года (1888–1891) и ушедший из неё из-за конфликта с Сафоновым, с 1900 года жил и работал в Санкт-Петербурге (примечательно, что Буюкли играл в северной столице в рамках антрепризы «Концерты Зилоти»).

С. И. Танеев по своей исполнительской манере скорее примыкал к Листу³⁷ и — более непосредственно — к А. Г. Рубинштейну, нежели к своему непосредственному учителю Н. Г. Рубинштейну и, тем более, к представителям академического направления. «Игра Танеева была очень темпераментная, очень живая и очень яркая, — вспоминал А. Б. Гольденвейзер. — Танеев был исполнитель, игравший с большим увлечением и подъёмом, даже слишком горячим, что приводило подчас к преувеличению силы и некоторой торопливости ритма»³⁸. В другом месте Гольденвейзер, кстати сказать, музыкант, условно говоря, «классического стиля» в российском пианизме³⁹, писал об этом же более

³⁴ См.: Курбатов Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899.

³⁵ Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Танееве. М., 2003. С. 34.

³⁶ Подробнее о «классицистском комплексе» Сафонова см.: Меркулов А. М. О мощартнианстве В. И. Сафонова. Указ. соч. С. 526–549.

³⁷ Танеев как композитор не любил музыки Листа, но как исполнитель был по ряду признаков продолжателем листовской пианистической традиции, скорее всего, не осознавая этого.

³⁸ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. М., 2009. С. 214.

³⁹ Характеризуя стилевую природу Гольденвейзера, Л. Е. Гаккель указывал: «Во всей новейшей русской пианистической истории этот

откровенно: «С. И. Танеев был музыкант и музыкант-учёный совершенно исключительный, каких вообще мало на свете, и пианист он был очень сильный, с большим темпераментом и значительной техникой. Но игра его мне всегда была малопривлекательна. Во-первых, как это ни странно у такого музыканта, в его исполнении не было устойчивого ритма — постоянно чего-то не хватало, а главное — он обращался с инструментом варварски грубо, и игра его была лишена лиризма»⁴⁰. Б. Л. Яворский отмечал, что «Танеев всегда требовал бурно-пламенного, темпераментного исполнения. Даже архитемпераментную и эмоциональную Лавровскую он „подвигивал“. Он никогда не протестовал против чрезмерной пылкости». Н. Я. Мясковский, говоря об игре Танеева, указывал: «Это было нечто удивительное по стихийной силе и могучему темпераменту. Порой даже жутко делалось». Таким Танеев был и в 50 (когда он, играя у Толстых, повредил руку), и в 20 лет, когда (по свидетельству очевидца) в процессе его игры «рояль терял пять-шесть молоточков», а «руки оказывались в крови»⁴¹. Правда, мощная эмоциональность автора «Орестеи», по крайней мере в зрелые годы, была скорее всего лишена явной чувственной открытости. «Вся танеевская эстетика, — отмечал Сабанеев, — была враждебна „оголённой“ эмоции, её бесстыдному обнажению»⁴². Но, тем не менее, по многим исполнительским принципам пианист тяготел

к листовскому плакатному пианизму *al fresco*.



Сергей Иванович Танеев

Достаточно же известные в то время в Москве консерваторские пианисты-педагоги К. А. Кипп и А. А. Ярошевский, по-своему замечательные музыканты камерного плана, редко выступавшие в концертах, придерживались в общем академических, в немалой степени умеренно консервативных взглядов, что по-своему правомерно и позитивно; мы говорим же мы о «высоком академизме» как о несомненном достоинстве. Всё же, здесь существует определённая опасность. Говоря в общем об академическом направлении в фортепианном искусстве последних десятилетий XIX века, А. Д. Алексеев указывал, что «его представители, высоко ценя классическое наследие, не всегда могли подняться до творческого переосмысления традиций прошлого и нередко превращали их в догмы»⁴³. Правда, свои «подводные камни» имеет и антиакадемическое направление...

Во многом листианцем (хотя и не во всём⁴⁴) был, конечно, А. Г. Рубинштейн, являвшийся в то время,

как будто для всех, вроде бы безусловным авторитетом и ориентиром. Однако среди отечественных пианистов, да и зарубежных тоже, явных его преемников однозначно назвать трудно. Отдельными сторонами к его стилю примыкал Танеев, отдельными — Рахманинов, отдельными — Рейзенауэр, отдельными — ранний Гофман... Кстати сказать, по воспоминаниям А. Ф. Гедике, «Рейзенауэр был кумиром Буюкли»; характер игры немецкого ученика Листа (зарубежные рецензенты видели в нём самого близкого к учителю пианиста) необычайно высоко ставили Гольденвейзер и Игумнов, считавшие, что звуковое мастерство именно Рейзенауэра, давшего в России свыше 700 концертов, наиболее близко, представьте себе, исполнительскому стилю Антона Рубинштейна...

Интересно на тему преемников А. Г. Рубинштейна рассуждал в 1922 году ровесник и соученик Скрябина и Рахманинова — Михаил Букинник: «Много раз в течение своей пятидесятилетней музыкальной жизни хотелось мне найти у кого-нибудь из больших пианистов сходство с рубинштейновской игрой. Я слышал всех выдающихся пианистов-музыкантов, таких как д'Альбер, Бузони, Падеревский, Есипова и др. Но рубинштейновского у них не было. Только у одного Иосифа Гофмана в лучшую пору его музыкальных выступлений можно было услышать качество звука, напоминающего звук Рубинштейна. Но по музыкальному темпераменту он был артистом другого мира. Ближе к рубинштейновскому демонизму и широким трактовкам музыкальных произведений с его подъёмами и падениями стоял Рахманинов. Но он был более сдержан и более рефлексивен в восприятии конструктивной части музыки. Рубинштейн являл собою пример старой России, в которой эмоции отводилось первенствующее место, и публике предоставлялось

мастер был одним из немногих, кто позволял любоваться прелестью стиля, расположенного в диапазоне „классицизм-академизм“...» (Гаккель Л. Пианисты // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997. С. 686–687).

⁴⁰ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого (записи за пятнадцать лет). Т. 1: 1896–1909. М.; СПб., 2023. С. 158.

⁴¹ Цит. по: Меркулов А. М. Танеев играет Моцарта // Новое о Танееве. М., 2007. С. 167–169.

⁴² Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Танееве. М., 2003. С. 34.

⁴³ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. II. М., 1967. С. 161.

⁴⁴ Э. Ганслик в этом плане указывал: «Лист недостигаемо велик, но есть один элемент, которого у него не доставало в сравнении с Антоном Рубинштейном: это именно наивная искренность».

ценить эту сторону артиста больше, чем что-либо другое»⁴⁵.

Необходимо отметить, что игра Буюкли как раз и отличалась редкой взволнованностью, увлечённостью, воодушевлением, пылкостью, огромной эмоциональной отдачей на сцене, а также импровизационностью. Это был, пользуясь театральными терминами, типичный артист «искусства переживания», но — никак не «искусства представления». Энергетические затраты при выступлениях бывали у него нередко настолько велики, что иногда ему было трудно продолжать исполнение программы и, тем более, выступать «на бис», а после концерта он был вынужден отлёживаться в артистической⁴⁶. Во всём этом пианист был близок не Гофману, а его замечательному учителю. «Страстная артистическая натура Рубинштейна, — указывал исследователь, — увлекалась исполняемой музыкой до самозабвения, а в отдельных случаях даже до потери самообладания. Впрочем, по его собственным словам, он властвовал над публикой тогда, когда сам был увлечён и, играя, „весь горел“». «Львиный рубинштейновский рык» и «исполнение на весь мир» упоминались как главные приёмы драматизации в исполнительском искусстве «царя пианистов»...

ИОСИФ ГОФМАН: ЕГО ПОКЛОННИКИ И АНТАГОНИСТЫ

Ряд крупных музыкантов, например, А. Б. Гольденвейзер, А. Н. Корещенко, видели именно в Гофмане последователя «великого Антона», но, например, Скрябин был одним из тех, кто не признавал польского

пианиста. «Это совсем „par terre“ [приземлённо. — примечание Сабанеева], — говорил он [Скрябин] излюбленным своим выражением. — У него [Гофмана] всё на месте и ничего нет». Ещё более категоричен в вопросе о Гофмане как якобы продолжателе Рубинштейна был непосредственно Сабанеев. «На склоне своих лет, — писал он, — маститый Антон Рубинштейн сам признал Гофмана своим „преемником“. Напомню при этом, что по стилю игры Гофман был скорее „антитезой“ Рубинштейна: в противоположность рубинштейновской стихийности и „гениальной“, но всё-таки небрежности — Гофман представлял собою пианиста скорее аккуратного, точно-го и всегда одинакового».



Иосиф Гофман

Показательно, что «аккуратно-го» и «точного» Гофмана весьма ценил Рахманинов. Исследователь писал о манере игры последнего: «Во имя аполлонической чистоты стиля Рахманинов „жертвует“ очевидной прямизной музыкально-повествовательного — дионисийского — переживания. „Психология“ в рахманиновских прочтениях как бы устранена; всё под руками пианиста переплавлено в опосредованные звуковые формы. Музыкант словно созерцает их

отстранённым взором»⁴⁷. Если это так, то Буюкли — полная противоположность Рахманинову...

В этой многоликой художественной среде (обрисованной нами из-за недостатка места достаточно схематично) Буюкли был в каких-то моментах (особенно для фанатичных поклонников Гофмана) как бельмо в глазу, он просто «взрывал» принятые академические устои (по-своему убедительные и, безусловно, имеющие право на существование) и как бы вынуждал их верных приверженцев к жёсткой ответной реакции. Среди сторонников Буюкли короткое время был, пожалуй, его друг и одноклассник по Московской консерватории (ученик Зилоти и Пабста), листианец и преданный поклонник А. Г. Рубинштейна — Леонид Максимов, который после окончания в 1893 году консерватории около 10 лет проработал на периферии Российской Империи и вернулся в Москву в феврале 1902 года, чтобы дать в ней после большого перерыва впечатляющие концерты. Однако уже почти через два года Максимов в возрасте 30 лет скоропостижно умер от холеры⁴⁸...



Леонид Максимов

⁴⁵ Букчик М. Об Антоне Рубинштейне (отрывок из воспоминаний) / подготовил к печати, предисловие и комментарии А. М. Меркулова // Фортепиано, 2012, № 1–2. С. 39.

⁴⁶ Известно, что легендарный скрипач-романтик Паганини после нечеловеческих по накалу выступлений буквально падал в изнеможении и некоторое время лежал пластом за сценой. Кстати, поборники строгого академического стиля исполнения, в частности, Людвиг Шпор, упрекали гениального артиста в дурном вкусе.

⁴⁷ Чинаев В. П. Пианизм Рахманинова: к вопросу о стилевой идентичности // Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее. Сб. Статей / ред.-сост. И. А. Скворцова. М., 2026. С. 11.

⁴⁸ Л. А. Максимова (1873–1904) — выдающемуся пианисту, музыкальному критику и педагогу посвящены статьи автора этих строк в журнале «PianoФорум» (2022, № 4; 2023, №№ 1–3).

Кстати сказать, Максимов также многое не принимал у Гофмана. «Главное несомненное достоинство Гофмана, — писал он в декабре 1902 года, — великолепный материал в смысле беглости, силы, лёгкости, чистоты и т.д.; недостатки — отсутствие темперамента и артистическому темпераменту присущих: страсти, титанизма, блеска и, вообще, искренних, непосредственных порывов [всего того, кстати сказать, что в избытке было у Буюкли. — А.М.⁴⁹]. Всё очень умно и обдуманно, но не сильно и не захватывает. <...> Мефисто-вальс Листа погиб в погоне за чистой техникой».

Мы не случайно остановили цитирование пространной рецензии Максимова на строках об исполнении Гофманом «Мефисто-вальса», чтобы читатель мог сравнить их с уже приводившимся в одной из предыдущих наших статей откликом на вдохновенную интерпретацию этого же произведения Буюкли, которую критик, как мы указывали в наших предыдущих публикациях об артисте, назвал «гениальной» и определил даже не как «игру на фортепиано, а как стихийную лепку демонических образов и картин».

Теперь, думается, становится более понятной заострённо негативная реакция отдельных академически настроенных пианистов-педагогов на выступление Буюкли. О предпосылках реакции такого рода указывалось уже в те дни (!) в некоторых рецензиях: «Смелое, могучее *al fresco* исполнение Полонеза *As-dur* Шопена могло смутить ревнителей академических традиций точно, вылощенного исполнения. Но разве

могут все эти замечания иметь сколько-нибудь существенное значение в оценке пианиста, нередко возвышающегося до гениального?» (Варшавский вестник, 1907, 11 апреля. С. 5).

Глубоко закономерно, что автор одной из упоминавшихся, самых жёстких, критических статей о Буюкли — пианист, композитор и педагог К. Р. Эйгес — был именно из лагеря академически ориентированных музыкантов и бескомпромиссно воплощал, в частности, заветы своего консерваторского педагога А. А. Ярошевского, к которому за советами методического характера обращался сам Рахманинов. Эйгес написал предисловие к русскому изданию 1911 года книги Гофмана «Фортепианная игра» — книги, в которой Ярошевский (и его единомышленники) видел идеальное воплощение своих идей. В упомянутом предисловии⁵⁰ Эйгес выделяет (безусловно, под влиянием Ярошевского, собиравшегося писать это предисловие) несколько основных гофмановских положений. Прежде всего, — тезис об «ограничении фортепианной звучности, которая вовсе не обязана подражать <...> даже звучности оркестра».



Константин Романович Эйгес

⁵⁰ Эйгес К. Предисловие к русскому переводу // Гофман И. Фортепианная игра / пер. с англ. Э. Рашковской; под ред. профессора Московской консерватории А. Ярошевского. М., 1911. С. 3–9.

Напомним для сравнения, что одно из листовских нововведений состояло, по мнению Я. И. Мильштейна, как раз в «симфоническо-оркестральной трактовке фортепиано», в «использовании приёма „аль фреско“ (полнозвучия)». Налицо полная противоположность во взглядах.

Другая важная мысль Гофмана, акцентируемая воспитанником Ярошевского в указанном предисловии, заключается в ограничении права исполнителя на свободу толкования. «Задача пианиста, — пишет Эйгес, — вовсе не в том, чтобы по поводу каждого данного произведения высказывать свой темперамент или „художественный каприз“ [скрытый намёк на исполнительство Буюкли], а исключительно в том, чтобы, проникнувшись духовно данным произведением, осуществлять в физических звуках то, что существует само по себе, как стройное, художественное целое, как определённое созданная музыкальная красота».

Сам выбор Эйгесом ключевых моментов книги Гофмана, да и сама его лексика, в которой главенствуют слова «музыкальная красота», «ограничения» и «границы», говорит о нём как о стороннике сугубо академических традиций, представителе «классического» исполнительского типа (по терминологии Мартинсена), пианисте скорее «сознательного», чем «стихийного» начала (определения Г. М. Когана), музыканте «аполлонического», а не «дионисийского» склада, приверженце артистов «сверхличных», то есть объективных, а не «сверхиндивидуальных», то есть ярко самобытных и субъективных (разграничения, которые любил использовать для характеристики исполнителей Г. Г. Нейгауз).

Частое обращение Эйгеса в своих публикациях к словосочетанию «музыкальная красота» изобличает в нём ещё и поклонника известной эстетической теории Ганслика, в работе

⁴⁹ Отсутствие непосредственности и безыскусности в игре знаменитого ученика Рубинштейна, начиная с 1896 года, отмечал, среди других, и С. И. Танеев. А. В. Оссовский в рецензии 1906 года также указывал, что в исполнении Гофмана «исчезло былое очарование его простоты и молодости». Критик задаётся, в частности, риторическими вопросами: «И разве не характерно для теперешнего И. Гофмана исполнение в один вечер подряд двух фантазий Листа — на „Дон-Жуана“ и „Риголетто“? Триумф техники, её предел. Но в этом ли смысл искусства?» (Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. (1894–1912). Л., 1974. С. 177–178.

которого, упоминавшейся выше, это выражение употребляется чрезвычайно часто. В издании 1880 года оно использовано 43 раза!⁵¹

Разумеется, рецензенту, воинственно представлявшему академическое направление, каким был К. Эйгес, искусство Буюкли было а priori чуждо и даже враждебно. Что ж, пианистическая Вселенная необычайно объемна, включает в себя самые разнообразные явления, к тому же, она, как и настоящая, всё время расширяется, — и все исполнители находят в ней своё место, иногда располагаясь на противоположных её полюсах...

Итак, рассмотрев творчество уникального пианиста в контексте бытовавших тогда пианистических направлений, можно констатировать, что Буюкли был плотью от плоти представителем предельно, а для кого-то — запредельно яркого романтического стиля в исполнительской культуре его времени, фанатично продолжавшим творческие традиции великих исполнителей-романтиков — прежде всего Ф. Листа и А. Г. Рубинштейна⁵².

Говоря об этих традициях, о «стихии русского романтического пианизма», о главных рубинштейновских «заветах», Л. Е. Гаккель следующим образом характеризовал их: «экстатизм», «исповедническая искренность», «интенсивнейшее переживание жизни», «безудержность переживания, когда ничто не ужималось, не „экономилось“, когда артист свои чувства изживал...»⁵³. И хотя эти слова учёного были сказаны в связи с Софроницким,

унаследовавшим эти художественные принципы, они, на наш взгляд, идеально соответствуют характеристикам исполнительского стиля Всеволода Буюкли...

Вписать, в заключение, по-своему легендарную фигуру Буюкли в более широкий контекст исполнительского искусства второй половины XIX — первых десятилетий XX века может помочь пронизательное наблюдение А. В. Оссовского.

«А. Рубинштейн и Бюлов: два взаимно-противоположных типа, два великих символа, — размышлял в 1908 году замечательный музыковед и музыкальный критик. — Синтез и анализ. Темперамент и стиль. Субъективное переживание исполняемого и воссоздание исполняемого в объективном, отторгнутом от собственной души, образе. Вот антиномия, проходящая через всё музыкальное исполнение. Вспомните только ещё имена: Изаи и Иоахим, Никиш и Малер, Шаляпин и Рейхман. Который из двух типов более велик? Вопрос неправильный и бесполезный. Ответ на него — дело только личного вкуса и характера. Бесконечное же искусство объемлет собою равно обоих, со всеми их оттенками, и каждый из них находит себе оправдание в силе таланта...».

«Но нам, русским, — продолжал критик, — в общем, Рубинштейн, несомненно, дороже и понятнее, чем Бюлов. В первом есть та нетронутая натура, то „нутро“, которые особенно любезны славянскому сердцу. Пусть артист порою жестоко ошибается, пусть высота его полёта будет равна глубине его же падения (вспоминаю тут гениально-неровного Падеревского), но мы всё ему простим за стремительность его порыва, за беспредельность его идеала»⁵⁴.

Высказывая свои мысли, музыковед, разумеется, никак не имел

в виду героя нашего повествования. Но его слова удивительно подходят (при понимании разницы в творческих величинах) для характеристики исполнительского и художественного стиля А. И. Буюкли, а также для обрисовки его места в мозаике стилевых направлений в пианизме тех лет.

... К сожалению, сравнительно короткий творческий путь и ряд человеческих особенностей музыканта не позволили ему надолго встать в ряды его самых знаменитых коллег, но, тем не менее, он оставил неповторимый след в пианистической культуре нашей страны, о котором мы не должны забывать. ■



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

⁵¹ Ганслик Э. О прекрасном в музыке // «Русская мысль», 1880. Кн. XI.

⁵² Автор книги «История стиля в фортепианном исполнительстве» (М., 2000) В. С. Грицевич подразделяет пианистов-романтиков XIX — первой половины XX веков на три категории: радикальная, умеренная и консервативная группы (с. 84–87). Если опираться на эту классификацию, то Буюкли, разумеется, принадлежит к типу «романтика-радикала», как Ф. Лист и А. Г. Рубинштейн.

⁵³ Гаккель Л. Е. В. В. Софроницкий // Вспоминая Софроницкого. М., 2008. С. 295–296.

⁵⁴ Оссовский А. В. Из музыкальной жизни. Макс Пауэр // Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л., 1971. С. 265.



KLAVIRTIN
PIANOS

ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



+7 495 777 69 34

www.klavirtin.ru

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Grotrian Steinweg,
W.Hoffmann, Ritter, Brodmann, Ritmuller, Николай Рубинштейн, Михаил Глинка

IPCHAIN

ipchain.ru



Сетевая инфраструктура доверия для сферы интеллектуальной собственности

Инфраструктурное решение для учета, управления
и защиты прав на результаты интеллектуальной деятельности

