

Рiанофорум

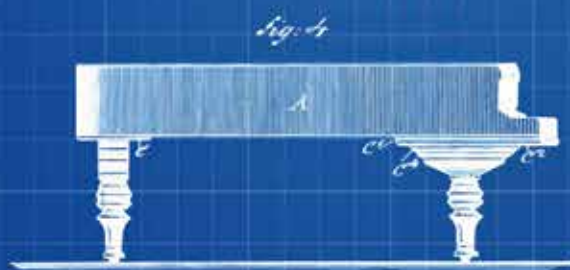
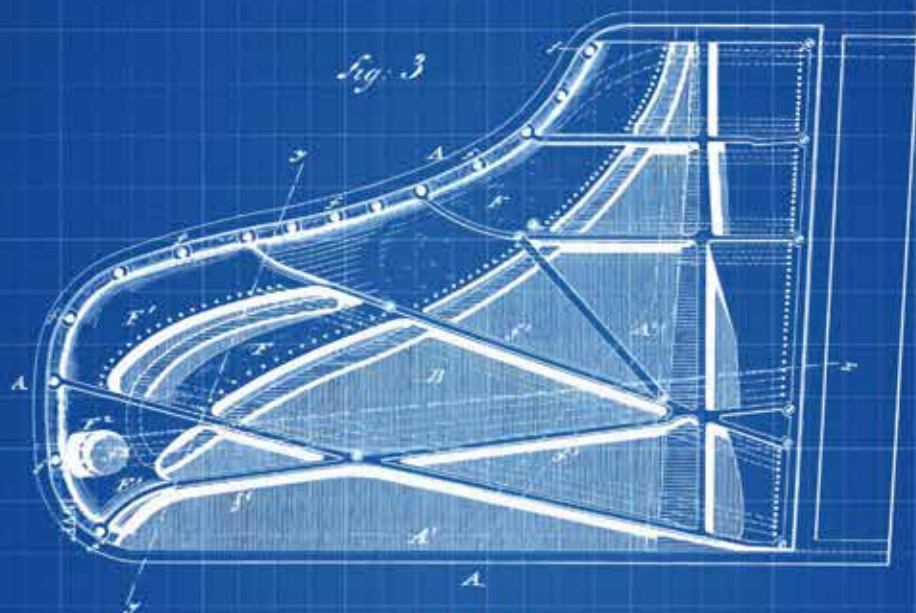
Все о мире фортепиано



Михаил Александров:
«Мир становится всё более
техногенным, но я уверен:
музыка будет сохранять
душу человека»

Рiанофорум

*Всё о мире фортепиано.
www.pianoforum.ru
Ежеквартальный журнал.*



2025

№ 3 (67), 2026
Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Рiанофорум



Джордж Эдмунд Батлер. У фортепиано. 1915

ИЗДАТЕЛЬ



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД
КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ
«ПЁТР ВЕЛИКИЙ»



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



Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и вёрстка
Александр АРЬКОВ

Адрес для корреспонденции:
125009 Москва,
Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: +7 (495) 507 9281

pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

Типография:
ООО «Тверской Печатный Двор»

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

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

Журнал выходит с 2010 г.
Тираж 3.000 экз.

ПЕРСОНА

4

Станислав Корчагин:

«Я обожаю играть на сцене — это главное, что есть в моей жизни»



25

Вадим Монастырский:

«Я люблю музыку, люблю людей, и они отвечают мне тем же.»



48

Михаил Александров:

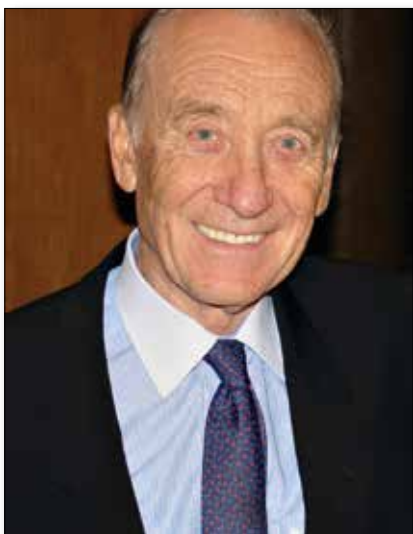
«Музыка будет сохранять душу человека в любую эпоху»



НОВАЯ КЛАССИКА

39

Традиция *homage* и её преломление в творчестве Родиона Щедрина



СЛОВО ИНТЕРПРЕТАТОРА

56

Даниил Саямов о Третьей сонате Всеволода П. Задерацкого



КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС

76

Искусство

аккомпанемента: Семён Скигин — о Конкурсе оперных певцов Елены Образцовой



СОДЕРЖАНИЕ

62

Франческо Тристиано:

«В музыке нет границ, а выход на сцену — это свобода в чистейшем её выражении»



РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

16

Ветер перемен Стаса Намина



КОНКУРС

34

Новое поколение Matsuev Team



ЭССЕ

80

В сторону «Мантры». К вопросу о стилистике и интерпретации фортепианных сочинений А. Веберна, П. Булёза, К. Штокхаузена. Публикация Владимира Чинаева

92

Соната h-moll Ференца Листа: конфликты и сопряжения музыкальной драмы. Часть I. Публикация Дмитрия Дятлова

ДУЭТ

104

К 100-летию со дня рождения Любови Брук и Марка Тайманова



JAZZ-ЭССЕ

112

Разности, несуразности и эпикурейство Херби Хэнкока



© Мария Муржа

A portrait of Stanislav Korchagin, a man with short brown hair and a light beard, wearing a dark blue blazer over a white shirt. He is sitting at a dark, reflective table, resting his chin on his right hand and looking thoughtfully to the side. The background is a solid dark grey.

**Станислав КОРЧАГИН:
«ИГРАТЬ НА СЦЕНЕ — ЭТО
ГЛАВНОЕ, ЧТО ЕСТЬ В МОЕЙ
ЖИЗНИ»**

Мир академической музыки многое почерпнул из современных тенденций — необходимость пиара, яркость паблисити, шумные информационные поводы. Всё это стало неотъемлемой частью карьеры современного музыканта. Тем сильнее удивляешься, когда сталкиваешься с позицией человека, который полностью нацелен на творчество и не придаёт особого значения всему остальному.

Станислав Корчагин не обделён ни вниманием, ни призами, ни регалиями, но такое впечатление, что его волнует и целиком захватывает лишь её величество Музыка — наше общее благословение и источник бесконечной чистой радости.

Какими красками набросать портрет современного пианиста, чтобы отразить его личность в словесном выражении? Довериться собеседнику и постараться не сломать ритм его речи, запечатлеть рисунок мысли и бережно донести читателям всё самое сокровенное. Предлагаем погрузиться в беседу с ярчайшим, но нетипичным представителем нового поколения музыкантов XXI века Станиславом Корчагиным, состоявшуюся накануне открытия сезона 2026–27.

— В течение 11 лет вам посчастливилось учиться у Татьяны Абрамовны Зеликман: сначала в Московском колледже музыкального исполнительства имени Шопена, затем в Российской Академии музыки им. Гнесиных. Как вы попали к ней в класс?

— Татьяна Абрамовна взяла меня в свои ученики, когда я перевёлся из Химкинского колледжа (Московский губернский колледж искусств) в Колледж имени Шопена.

— Давайте поподробнее. Итак, вы закончили музыкальную школу в Лобне и ...?

— Потом я не занимался несколько лет музыкой вообще. К тому же я ужасно закончил общеобразовательную школу, потому что в том возрасте мне не очень нравилось учиться. Мама даже сказала: «Ну, хочешь — иди на парикмахера». Меня это не убедило, я решил вспомнить свои музыкальные навыки и узнал в интернете, что есть такой «колледж Шопена». Мне туда сразу захотелось. Меня, правда, предупредили, что поступить туда сложно: «там очень сильные учителя по гармонии, сольфеджио, а ты после школы из Лобни, и у тебя нет никаких шансов». Тогда я пошёл по линии наименьшего сопротивления и поступил в Химкинский колледж. Я попал к замечательному педагогу Сергею Ивановичу Жигареву, который, как и Татьяна Абрамовна, учился у Теодора Гутмана. Сергей Иванович был последним учеником профессора, так что в пианистическом плане я, можно сказать — гутмановский внук.

Мне очень повезло проучиться у Жигарева два года. Вместе с Сергеем Ивановичем мы решили, что надо попробовать поступить к Татьяне Абрамовне. Он меня с ней познакомил, я ей поиграл — очень много играл, часа два, всё, что учил (а учил я тогда быстро и плохо, то есть шиворот-навыворот, в «химкинском» стиле), но её, видимо,

что-то заинтересовало в моей игре. Татьяна Абрамовна мне посоветовала поступать не в Гнесинскую школу — мне уже было 18 лет, поздновато для школы, а в шопеновский колледж: в те времена она брала там по одному студенту. Так что Сергей Иванович, можно сказать, передал меня Татьяне Абрамовне.

Колледж Шопена был серьёзным учреждением, там преподавали сильнейшие педагоги. Я туда перевёлся, правда, с потерей года, чему я очень рад — дополнительный год удалось позаниматься с Татьяной Абрамовной.

— Татьяна Абрамовна — легендарная личность, выдающийся педагог, среди учеников которого — Даниил Трифонов, Алексей Володин, Константин Лившиц, Михаил Мордвинов... Они все — абсолютно разные. А как она «отразилась» в вас? Как повлияла на вашу жизнь?

— Первое, чему она меня научила, — это музыкальной дисциплине. На том прослушивании, когда я ей играл два часа разные сложные произведения, всё кое-как, всё полупрофессионально, она меня назвала «виртуоз без техники». То есть природные данные — хорошие, есть беглость, уши, но нет десятилетней базы, того, чему учат в ЦМШ, в Гнесинской десятилетке: кирпичик за кирпичиком закладывают техническую базу за счёт гамм, огромного количества этюдов. Причём это играет не только для беглости, а для перфектной работы ушей, чтобы динамически каждая гамма была красиво, музыкально сыграна. Этого всего у меня не было, и за короткий срок Татьяна Абрамовна учила меня именно этому.

Было очень непросто, потому что в детском возрасте всё воспринимается легче, ты впитываешь, как губка, а я уже был взрослый парень. Татьяна Абрамовна преподаёт, если мягко сказать, довольно настойчиво, и мне сначала было трудно, но потом я понял, что это делается



С. Т. А. Зеликман

для моего блага, и сам начал пытаться постичь, как должно быть. Она — огромный, масштабнейший музыкант, и это раскрылось, когда от стадии «кирпичиков» мы перешли к работе над сочинениями. Это было невероятно интересно! Учиться у Татьяны Абрамовны было огромным счастьем.

— Как у вас складываются отношения сейчас? Продолжаете общаться, она вас слушает, подсказывает что-то?

— Конечно, мы общаемся не переставая, иногда я ей играю. Когда поиграл Татьяне Абрамовне, можно сказать, уже ничего не страшно (улыбается). И она всегда, будучи чутким, заинтересованным музыкантом, может дать бесценные советы даже в современной музыке, которую никогда до этого не слышала. Когда у меня возникают вопросы в сочинениях, всегда стараюсь показать ей, поиграть.

— Важную часть вашей жизни занимает преподавательская деятельность. Вы — старший преподаватель Российской Академии музыки им. Гнесиных, вашей alma mater. Были ли у вас сомнения, когда вам предложили свой класс? И когда это произошло?

— Это произошло в 2022 году, сразу после моего участия в Первом Международном конкурсе пианистов, дирижёров и композиторов им. С. В. Рахманинова. Да, были небольшие сомнения: я тогда активно пытался устроить



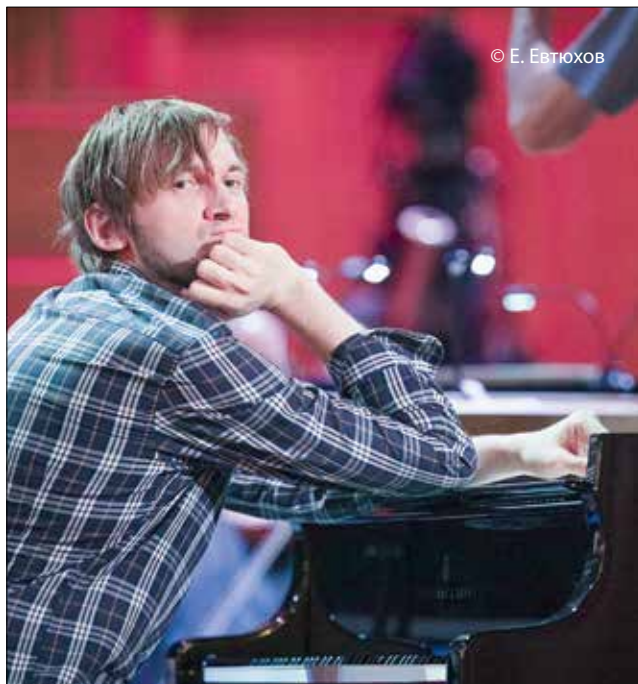
© А. Шатунов

С. В. А. Гергиевым на церемонии награждения лауреатов Конкурса имени П. И. Чайковского

свою исполнительскую карьеру, участвовал в многочисленных конкурсах, и мне казалось, что это может затормозить меня, помешать. Но тогда супруг Татьяны Абрамовны, Владимир Мануилович Тропп, выдающийся музыкант и педагог, сказал мне: «Как думаешь, чем мы занимаемся в классе со студентами? Мы занимаемся музыкой. Это то же самое, что ты играешь своими руками. Это всё — занятия музыкой. Ты узнаешь новую музыку. Это прекрасно, и это только поможет, если искренне этим заниматься». Вот тогда все сомнения у меня отпали, я с удовольствием принял это предложение, и ни о чём не сожалею.

— Сколько у вас учеников?

— Сначала у меня был довольно большой класс — девять человек. Мне целиком достался класс преподавательницы, которая ушла в декрет и уехала за границу. Но мне стало сложно вести такой большой класс после Конкурса имени Чайковского, где я стал лауреатом третьей премии. Сразу образовалось много концертов, а я не ушёл на полставки. Это было, конечно, моей ошибкой, потому что девять студентов — это три с половиной дня занятий в неделю, а в первый сезон после конкурса Чайковского мне пришлось выучить семь новых фортепианных концертов! А среди них были такие, как Первый Метнера и Третий Рахманинова. Да, было очень непросто, и в следующем году я всё-таки ушёл на полставки. Сейчас занимался с пятью студентами. С сколько



их будет в новом учебном году, пока не знаю, скорее всего, четыре, но это уже более-менее комфортно.

— **Какие они, ваши студенты?**

— Они абсолютно разные! Есть очень хорошие музыканты, есть послабее, но каждый из них — со своим характером, со своими особенностями, и, как и обещал Владимир Мануилович, мы с ними занимаемся музыкой вместе. Это очень интересно, и я, конечно, каждому пытаюсь помочь, как могу. Дать им то, что сам знаю, то, чему меня научила Татьяна Абрамовна. Мне кажется, что-то получается. Многие прогрессировали за эти годы — тех, кто начинал у меня ещё тогда, не узнаю сейчас по сравнению с тем, какие они были в начале. И это очень приятно.

— **По вашему ощущению, какой вы педагог — строгий или мягкий, требовательный или добродушный, доверяющий или контролирующий?**

— Я, конечно, не могу конкурировать в строгости с Татьяной Абрамовной (*улыбается*), хотя мне бы хотелось, потому что это производит впечатление. Всё-таки я понял, что темперамент у всех людей разный, а я человек довольно спокойный, но требовательный. Так же, как Татьяна Абрамовна, стараюсь ничего не спускать им, даже если это слабый студент. Я, скорее, хорошо пытаюсь с таким человеком работать и подстраиваю под него репертуар, пытаюсь сделать так, чтобы ничего не было сыграно «шиворот-навыворот», чтобы он понимал, как



С пианистом Николаем Кузнецовым

читать партитуру. Нельзя сыграть только ноты. Нужно видеть динамику, понимать, почему здесь нужна именно такая динамика, думать о форме, содержании. Этот комплекс средств выразительности раскрывает именно содержание музыки. Мы стараемся вместе думать над этим, и это очень интересно.

— **С какими проблемами сейчас сталкиваются преподаватели музыкальных вузов?**

— Мне кажется, что уровень учеников отличается в каждом новом поколении. В целом, студенты стали не так эрудированы, как минимум, в том, что касается музыки. Иногда возникает вопрос — как и зачем человек занимается музыкой, если он не интересуется ничем, кроме того, что играет непосредственно сейчас. Для меня это нонсенс.

Вспоминаю, как Татьяна Абрамовна на своих уроках, когда ты играл, например, Бетховена, могла наиграть сходную по содержанию его же симфонию, которая давала бы тебе ключик к содержанию произведения. Например, в Одиннадцатой сонате и в Пятой («Весенней») скрипичной сонате у Бетховена — один тематизм, и Весенняя соната может открыть глаза на содержание Одиннадцатой, которая никак не озаглавлена. И вот, ты начинаешь образовываться, слушать разные исполнения, ты запоминаешь, что немаловажно, какие исполнения надо слушать, а каких — избегать (она это контролировала). Я тоже стараюсь прививать своим ученикам музыкальный вкус. Понимать, у кого и что



С Алексеем Кубышкиным

в первую очередь надо послушать. Когда у тебя уже есть база наслушанности, ты можешь послушать, например, Дебюсси в исполнении пианиста, который Дебюсси исполняет редко. Но — во вторую очередь. Если человек начинает с этого, у него может создаться неправильная картина о композиторе.

Безусловно, есть очень образованные, интересные люди, но вот этого — чтобы они горели своим делом — мне не хватает у нынешних студентов.

Опять же, человек учится на музыканта, и он может очень хорошо разбираться в литературе, прекрасно знать иностранный язык, но если ты ему наиграешь «Аппассионату» Бетховена, он не скажет, что это за музыка. И такое бывает... Для меня, в первую очередь, если ты музыкант, ты горишь этим, ты ходишь в оперу, ты слушаешь симфонии, ходишь на концерты. У меня лично так. В подростковом возрасте я слушал, слушал, слушал. Играл с листа очень много. Кстати, они очень мало играют с листа. Я на них не жалею, но вот такая тенденция.

— **Может быть, им это не интересно?**

— Вот и странно, что неинтересно, потому что ты связываешь свою жизнь с музыкой. Тебе в этом жить. Ты тогда будешь несчастным человеком, если тебе это не нравится, а ты хочешь себя посвятить этому. Я-то как раз хорошего для них хочу и иногда такие профилактические беседы провожу, чтобы они подумали в эту сторону. Говорю, что вы точно по-другому начнёте играть, если будете более эрудированы в мире музыки. Вы будете

не только сконцентрированы на фортепиано — всегда слышно по игре человека, когда он знает, например, всего Шостаковича. У меня был знакомый, который мог сыграть абсолютно любую симфонию Шостаковича с любого места. Такой вот фанат Дмитрия Дмитриевича. Я тоже могу, но не Шостаковича. А он горел именно этим композитором, знал абсолютно все квартеты.

— **Кто же это, если не секрет?**

— Ну, это не русский пианист, но очень хороший. Я сразу слышу в любой музыке, которую он играет, что это — личность. Глубокая личность. Он может быть какой угодно — у него не такой пластичный пианизм, может быть, тяжеловат, но мне сразу интересно, потому что там — подтекст огромный. Это интересующийся человек, это горящий человек. Именно этого мне в студентах не хватает. Ну, наверное, это из-за того, что сейчас время такое, цифровизация. А так, замечательная профессия — педагог.

— **Вспоминаете ли вы себя, свои детские годы и школьные занятия музыкой, когда общаетесь с учениками? Этот опыт, впечатления детства накладывают свой отпечаток на вас как на педагога? Отражаются на вашем педагогическом подходе?**

— Пожалуй, нет, потому что я не помню, как я на это реагировал. Мы очень меняемся, мне кажется, я сегодняшний абсолютно не похож на себя в подростковом возрасте. У меня в детстве был замечательный педагог,



С Мадиной Кучкаровой и Микаэлом Самсоновым

Нина Георгиевна Павлова. Причём она никогда ничего не показывала, но интересовывала меня музыкой, мы вместе ходили на концерты. Она, например, поощряла, когда во втором классе я разбирал Первую балладу Шопена. Ноты мне давала постоянно, из-за этого я читал с листа. У меня дома были только ноты сонат Бетховена, которые я вдоль и поперёк изучил, но других не было (мои родители — не музыканты), и вот Нина Георгиевна давала мне ноты, я играл это с листа, как мог. Не знаю, влияет ли это сейчас, но я своим студентам тоже советую читать с листа и ходить на концерты. Хотя не знаю, что они делают, выходя из класса.

— Раз уж заговорили о детстве, помните ли вы свой самый первый выход на сцену и первый концерт? Что вы тогда испытывали?

— Вы знаете, у меня никогда не было «боления» именно сценой. Мне очень нравилась сама музыка, насколько помню, я играл всегда. Во втором классе играл все «Маленькие прелюдии и фуги» Баха, а это довольно большой цикл. Мне это доставляло большое удовольствие, и на сцене было то же самое — мне просто нравилось играть. А вот стремление делиться музыкой именно со сцены возникло гораздо позже. Помню свой последний концерт в школе. Я тогда не хотел связывать дальнейшую жизнь с музыкой, но, так как я был, наверное, среди сильных учеников музыкальной школы города Лобня, мне устроили так называемый концерт в одно отделение. Я играл целиком Восьмую сонату Бетховена, что-то

из Грига, фрагменты «Фантастических пьес» Шумана, до-диез минорную прелюдию Рахманинова — все свои «фишки». Люди хлопали, но так, немножко с умилением. На бис я исполнял современную пьесу (Нина Георгиевна мне её посоветовала и дала ноты, которые были написаны от руки), и там в конце надо было сесть на рояль. Вот после этого грянули настоящие аплодисменты. Это, конечно, было забавно и мне запомнилось.

— Чувствуете ли вы волнение, какой-то трепет, когда сейчас выходите на сцену?

— Конечно. В детстве это так не ощущается. Волнение появляется с нарастающим чувством ответственности, приходит с возрастом. Появляется отрицательный опыт, воспоминания о неудачном, и ты уже можешь рефлексировать по этому поводу при выходе на сцену. Или, может быть, ты что-то не доучил. Для себя я понял со временем, что лучшее лекарство от волнения — быть готовым на сто, а, может быть, чуть больше процентов. Если к этому стремиться, то волнение только в плюс идёт. Оно, наоборот, заряжает тебя флюидами. Ты можешь более гибко обращаться со своей готовой интерпретацией. Без волнения, мне кажется, этого сложно достичь на сцене. Это как раз и есть неотъемлемая часть сцены.

Я обожаю играть на сцене — это главное, что есть в моей жизни, потому что практически невозможно добиться того эффекта в классе или во время занятий дома, где спокойная обстановка, тебя ничто не тревожит, ты можешь остановиться, что-то переделать.

А на сцене — это искусство во времени, у тебя есть всего один шанс, и ты этот путь должен пройти для людей единойжды. Именно это побуждает на творческие свершения.

— **Вы ощущаете публику во время исполнения?**

— Да. Иногда ловлю взгляд. По-разному бывает, зависит от сочинения. Я люблю находить одного человека среди слушателей. Случайный персонаж в зале, который может даже дремать, но ты пытаешься вовлечь его настолько, чтобы он перестал дремать. Хотя, скорее, это случается в романтическом репертуаре. Если я играю что-то из XX века, типа Прокофьева, конечно, там не до дремлющего человека, там я уже погружён в ситуацию, которая разворачивается в этом произведении. То есть, всё зависит от сочинения, всё зависит от зала. Иногда в зале не видно никого, а ты чувствуешь только дыхание, и ты работаешь на эту тишину, чтобы она была громкой. Это помогает тебе достичь особенного *piano*, еле слышного. Но это всё возможно только благодаря публике и взаимодействию с ней.

— **Репертуар пианиста — безбрежный океан, но в любом океане есть свои течения, которые подхватывают и увлекают в волнующее путешествие. Рахманинов, Прокофьев, Шопен, Моцарт или Бетховен, а может, Бах, Брамс или Равель? Чья стихия вам ближе сейчас?**

— На самом деле, так как приходится играть очень много абсолютно разного репертуара, ты не всегда можешь выбирать стихию. При этом тебе нужно мгновенно погружаться в конкретную/данную — это правила игры.

Конечно, при выборе сольного репертуара у тебя больше прав, ты можешь сам выбрать программу и играть её полгода, хотя я как раз чаще меняю. Я — человек интересующийся, постоянно, как что-то услышу, хочу это сыграть и учу.

Ну, вот из последнего — да, наверное, это моя стихия, я просто обожаю, как и все пианисты мира, Сергея Васильевича Рахманинова. Признаюсь, для меня прошлым летом открылась его Вторая соната, но началось с того, что я хотел учить и наконец выучить Первую сонату. Учил, учил, выучил первую часть, а потом мне попала первая редакция Второй сонаты. А я никогда её не касался... Конечно, я знал, чем она отличается от второй редакции, но не изучал подробно. После того, как я в неё погрузился, не могу воспринимать вторую редакцию — она для меня неполноценна: там нет этих замечательных длиннот, которые делают настолько богатой эту музыку. С огромным удовольствием довольно быстро я её выучил, мне безумно нравилось это всё играть. К сожалению, всего три раза её исполнил, но я к ней ещё вернусь. В следующем году у меня планируются гастролы

в Китай, и вот там я её заявил. Хотя многие отговаривали, мол, тяжело для слушателей, но всегда ведь можно найти ключик к произведению, и его будет слушать легче. Более симфонично мыслить, более крупными кусками, и тогда произведение становится более компактным. Мне кажется, это абсолютно замечательная музыка.

— **А Первую пока отложили?**

— Да, Первую так и не доучил.

— **Ну ничего, некоторые люди и по 18 лет учат.**

— Надеюсь, я уложусь покороче. А я знаю таких, которые и за три дня выучили (улыбается). Но я к этому не стремлюсь. У меня были ситуации, когда Девятый концерт Моцарта я выучил за один день. Может, это будет звучать как городская легенда, но было и такое. Но, во-первых, я этим не горжусь, а во-вторых, мне нравится какое-то время посвящать сочинению, покопаться в нём. Даже не выграться, а просто вслушаться, чтобы было время отойти от рояля, подумать. Вот я учил одно лето назад «Hammerklavier», очень давно хотел выучить эту сонату. Ну вот как это можно быстро учить? Возможно, голова и запомнит, но там столько информации, которую нужно переварить и присвоить...

И вот, мне кажется, я приблизился к тому, что должно быть в этой сонате, тогда, когда меня попросили выучить пять сонат Бетховена для вечера в Доме музыки. За два месяца я выучил пять сонат, с Одиннадцатой по Пятнадцатую, и, когда после этого вернулся к «Хаммерклавиру», обнаружил, что играю абсолютно по-другому. Просто ты погружаешься в язык этой музыки, и руки твои чувствуют себя хорошо, и ты уже слышишь, откуда что пошло в этой поздней сонате, а это уже весь его опыт, он сконцентрирован там, в этих 45 минутах. Конечно, этой стихии нужно уделить время, чтобы она тебе открылась и вошла в тебя.

— **А как у вас с концертами Бетховена, кстати?**

— Их меньше, к сожалению, в моём репертуаре. Третий и Пятый. Но буду работать в ближайшее время, чтобы всё сыграть.

— **Они и звучат намного реже, особенно Второй почему-то.**

— Второй, да. Хотя там такой запоминающийся финал! Там же есть два варианта финала — первый, ранний, не с такой запоминающейся мелодией, но это потрясающая музыка, который Черни издал под своей редакцией отдельно как Рондо, мне даже больше нравится, чем вторая версия, которую обычно исполняют. Кстати, то же самое, что у Шумана во Второй сонате, где тоже две редакции финала, и все исполняют вторую, а первоначальный

вариант финала играют как отдельное произведение. Мне кажется, эти первые редакции даже интереснее. Я как-то больше по первым редакциям, очень они мне нравятся.

— Что бы вы хотели выбрать из этой стихии для своего сольного концерта?

— Всегда по-разному. Я сразу же «зажигаюсь» от чего-то нового. Недавно переслушивал «Пуритане» Беллини, и мне эта опера настолько откликнулась! Раньше я был молодой и глупый, а сейчас вот открыл ноты листовской транскрипции, и для меня это такое счастье, так захотелось выучить! Хотя до этого я, наоборот, решил отступить от транскрипций и больше погрузиться в оригинальный репертуар. Но там так красиво всё собрано!

Если в долгом периоде — мне хочется сыграть как можно больше французской музыки. Мне с детства близка музыка Дебюсси, Равеля, Форе, Рамо. Пуленк — чуть меньше, но у него замечательная камерная музыка, я играл практически все его сонаты. Музыка Рамо меня всегда манила.

Ну, о Бетховене я уже говорил. Ты как-то очищаешься, когда играешь его музыку. Там такое совершенство форм, совершенство духа человеческого, что тебя изнутри очищает. Конечно, Баха, потому что, когда я учился, Баха играл довольно-таки много, сейчас стал меньше, не знаю почему.

Всегда приходят, непонятно откуда, несколько сонаток Скарлатти. И ты тоже в их сторону смотришь, потому что с них проще начать концерт, и это может быть более мило. Но Бах есть Бах, его надо играть, и я надеюсь, что перестану лениться и в следующие сезоны буду больше уделять ему времени.

— «Гольдберг-вариации» пока не трогали?

— Не начинал, нет. Мне бы очень хотелось до конца доиграть, может быть, сначала Вторую тетрадь его прелюдий и фуг. Очень хотелось бы все сюиты. Там немножко другая стилистика — более светская, но тоже огромное удовольствие доставляет мне, когда я играю их дома. Надо, наверное, довести это всё до законченного вида.

Шумана не хватает в моей жизни. Так получилось, что я мало его играл. Только «Токкату» и фортепианный концерт, а хочется и «Танцы давидсбюндлеров» сыграть, «Крейслериану» и, естественно, Фантазию. У меня была замечательная китайская студентка, мы с ней очень плодотворно позанимались Фантазией, теперь мне хочется и самому её попробовать.

— Какие у вас отношения с Шопеном?

— Замечательные! Татьяна Абрамовна всегда давала мне Шопена, но именно потому, что она считала

(и оправданно!), что этот композитор мне — «против шерсти». Хотя он мне очень близок, я ведь чуть меньше, чем наполовину, поляк, и у меня любовь к Шопену в крови. Конечно, шутка, вряд ли это влияет на исполнение, но, может быть, сознание диктует, что раз в тебе есть польская кровь, ты должен играть Шопена.

Ну и, конечно, никто лучше Шопена для фортепиано не писал. Абсолютно другой мир рождается под пальцами, когда играешь этого гениального композитора. Но это всегда непросто. Бывают люди с шопеновским пианизмом. Бывают люди, которые стремятся к шопеновскому пианизму. У него были очень специфические руки, вернее, форма руки, видимо, из-за этого и специфическая фортепианная техника.

— А Рахманинов с его необыкновенными руками?

— Рахманинов очень пианистичен. Есть, конечно, и у него вещи, очень неудобные: Виолончельная соната (я бы её назвал «для фортепиано и виолончели»), ранние сочинения, например, 9-й опус, «Элегическое трио» (второе). Оно очень неудобное, но это от молодости — хотелось показать виртуозность, показать, как много может быть нот, и у всех язык перенасыщенный. У Шопена то же самое в первых опусах. «Вариации на тему Дон Жуана» — там же невероятной красоты пассажи, но нет такой концентрированности смысла, как в более поздних ноктюрнах, например, где ни одной лишней ноты. А по молодости хочется больше показать возможности инструмента, возможности колористические. Но, когда ты уже овладел этим всем, невероятное удовольствие играть Шопена. Исполнять его музыку, конечно, хочется больше.

— Как вы определили для себя роль в системе «исполнитель-композитор»? Кто вы — передатчик, «считывающий» авторское настроение и эмоции, транслирующий их в зал, или интерпретатор, пропускающий музыку через себя, обогащая её собственными чувствами, эмоциями, жизненным опытом? И где грань допустимого вторжения в авторский текст лично для вас?

— Мне кажется, наша профессия заключается в первую очередь в том, чтобы совмещать эти две опции. Если за инструментом человек чувствующий, он не сможет педантично передавать то, что написано в нотах. Потому что в нотах очень много — между. Между строк, между нотами, между тактами. Такты — это что? Это границы, чтобы упорядочить ритмический и нотный текст. Их иногда нужно пропускать, иногда, наоборот, делить, чтобы достичь определённого содержания в музыке. Это просто пример.

— Ну, это как Плетнёв делает: стирает все границы и выстраивает фразу по-своему.

— Конечно. Но мне кажется, должна быть золотая середина, и разные композиторы допускают разное количество внедрения в их текст. Вот Бах, например, — это огромное пространство для импровизации. А есть композиторы, которые очень много от тебя хотят, прописывают за тебя каждую краску, каждую ноту, и всё равно из-под твоих рук это будет другая краска, нежели из-под рук другого человека. В этом и заключается интерпретация, чтобы пропустить то, что хотел автор, через себя. Бывает бетховенское *forte*, бывает моцартовское *forte*. Бывает плетневское *forte*, бывает соколовское *forte*. Это же разные абсолютно динамики, разное звукоизвлечение. Тут как раз свобода не ограничена, мне кажется. Человек, который по-настоящему любит музыку, будет придерживаться и первого, и второго.

— Когда вы открываете ноты, например, прелюдий Шопена или 23-го концерта Моцарта, вы же знаете, что до вас их играли тысячи других пианистов, и среди них — выдающиеся, гениальные интерпретации Гилельса или Горовица. Вас подстерегают образы, уже созданные другими, и прежде всего заложённые в эти чёрные знаки их авторами. Как вы ищете свои краски, ведь вы — художник со своим Я?

— Если человек представляет собой личность, это всё равно будет его интерпретация. Даже если он под очень сильным впечатлением от какого-то исполнения, всё равно то, что он будет делать за инструментом, это не будет Гульд. Это не будет Гилельс. Это будет всё равно этот человек, который пропустил через себя не только то, что написано в нотах, но ещё и то, как исполнено это произведение, если ему искренне это нравится.

Я не считаю постыдным, если ты хочешь постичь произведение через интерпретацию, которая тебя увлекла. Это будет дополнительная ступень проникновения в содержание музыки. Тут результат уже зависит от того, насколько ты можешь творчески это преломить. Есть люди, которые слепо копируют интерпретацию до миллисекунды, это, конечно, плохо. Но опять же, всё зависит от того, насколько человек творческий. Мне кажется, тут каждый выбирает сам для себя. Вот я, например. Есть интерпретации, которые для меня стали не просто эталонными, я просто по-другому не могу воспринимать эти сочинения — в основном это Рахманинов. Все его записи, которые сохранились. И невозможно, не хочется от них оторваться. Конечно, ты понимаешь, что в наших условиях не надо их повторять. Но эти темы во Втором концерте, как он интонирует! Это чувство времени! Всё равно у тебя никогда так не получится, как у Рахманинова, но ты научишься этому нечеловеческому чувству времени, чувству *rubato*, тому, с каким вкусом он это играет



С Филиппом Чижевским

и никогда не переходит черту пошлости или слащавости. Это всегда очень глубоко звучит: как бы по-цыгански ни была сыграна тема, за этим всегда чувствуется громадный подтекст. Иногда хочется просто этому поучиться.

Есть такие исполнители великие, которые своим стилем опасно заразительны, как Гульд, например, или Рахманинов. После Гульда какие-то произведения очень сложно играть. Я с детства помню фильм Бруно Монсенжона, где он играет ми-минорную Партиту Баха. Она мне очень нравится, но я не могу её взять в свой репертуар. Гульд как будто присваивает твоё видение, твой разум, и я не могу её слышать по-другому, не так, как он. Вот и непонятно, что дальше делать с таким сочинением. У Гульда такое очень часто бывает.

— В детстве вы много слушали великих исполнителей прошлого. Кто вам ближе по стилю, музыкантскому мышлению, вибрациям и технике? Про Рахманинова уже знаю. А кто ещё?

— С первого просмотра я был абсолютно покорён фильмом «Рихтер непокорённый», и Рихтер для меня сразу стал идиолом. В колледже я играл только тот репертуар, который был в этом фильме. То есть, если там — Вторая соната Брамса, то я играю Вторую сонату Брамса. Пусть мне 16 лет, я всё равно буду её играть. Те прелюдии Дебюсси, которые там звучат, я тоже буду играть. Он, конечно, личность громадная, очень заразительная, можно сказать. Забирает и не отпускает. Потом я познакомился с записями Софроницкого, переслушал всего

Гизекинга, причём у него абсолютно разный репертуар. Французская музыка, Моцарт — всё было для меня откровением. Чуть позже — Гилельс. Гилельс своей разносторонностью меня покорила. Каждый великий артист всё-таки специализируется на чём-то одном, это как раз присуще талантливому музыканту. А Гилельс — то самое исключение из правил, у которого абсолютно всё, что ни послушаешь, гениально, он ко всему находит тот самый подход.

— Я постоянно его переслушиваю. Это какое-то волшебное средство от всего.

— Да, точно. Но мне кажется, не сразу к этому приходишь, потому что у многих идёт сначала Рихтер (смеётся). Мне, кроме того, очень нравятся малоизвестные исполнители. На YouTube есть канал Gullivior, где выкладываются антологии из концертов малоизвестных пианистов XX века, и там встречаются замечательные музыканты, которых ты никогда не слышал, они запечатлелись в истории не слишком громко, но при этом они — колоссальные личности.

— Мы с вами встречались на открытии выставки «Картинки с выставки. 2.0» в Музее С.С. Прокофьева, вы тогда играли пьесы из цикла для виолончели и фортепиано, созданного Кузьмой Бодровым по заказу Музея музыки. Эти 13 пьес были записаны вами и Василием Степановым для аудиогuida к выставке. Почему Бодров выбрал именно вас для записи этого цикла?

— С Кузьмой Александровичем меня познакомил мой друг, замечательный виолончелист Василий Степанов, я начал немножко показывать ему свои сочинения...

— Свои сочинения? То есть вы тоже пишете?

— Ну, мы все чуть-чуть немного пишем. Это условно ненаказуемо (смеётся). Мне кажется, это очень развивает. Раньше вообще неделимо было — исполнитель-композитор-дирижер. Конечно, я был рад знакомству с Кузьмой Александровичем и показывал ему свои сочинения. Он — замечательный композитор, добрейший человек. Я сразу согласился, когда поступило предложение записать эти пьесы. Потом мы ещё записали с Василием виолончельную сонату, у нас скоро должен выйти диск, который выпускает «Мелодия» в рамках цикла «Русская виолончельная соната». Туда как раз вошли Соната Бородина и Соната Бодрова.

— Вы с Василием, как я понимаю, много играете вместе. Камерное исполнительство вам в принципе близко или только в ансамбле с Василием Степановым?

— Да, с Василием мы играем чаще всего, и с моей стороны — с большим удовольствием. Мы довольно много сыграли виолончельного репертуара. Он — огромный профессионал, замечательный музыкант. Мы близки по интерпретаторским точкам зрения, не приходится лишнего раз спорить. Просто играем и получаем удовольствие вместе. Когда складывается подобный ансамбль, нужно это ценить и играть с таким партнёром чаще.

К сожалению, я не так часто играю в ансамблях, как хотелось бы. Камерные концерты приходится организовывать самим, подыскивать небольшие залы, и вообще с этим сложнее — сложнее в продажах, публика менее охотно идёт на такие программы. Конечно, я бы играл гораздо чаще, потому что камерная музыка, как многие говорят, — «это лучшая музыка». В этих формах, жанрах камерной музыки композиторы помещают очень сокровенные, интимные вещи.

— Мы с вами встречаемся в летней паузе, когда музыканты отдыхают и набираются сил в преддверии нового сезона. Какие планы у вас уже намечены на 2026/2027 годы?

— 1 октября, в День музыки, сыграю Пятый концерт Бетховена в Курске на открытии филармонического сезона. В Гнесинской академии снова исполню Концерт ми-бемоль мажор для фортепиано с оркестром Танеева, который я играл в прошлом году в Большом зале Московской консерватории. Это было знаковое для меня выступление, потому что концерт Танеева — редчайший. Буду рад вернуться к этой музыке. Также в Концертном зале Чайковского с Госоркестром буду играть Второй концерт Листа. Наконец-то сыграю Первый концерт Шопена в Хабаровске — несколько раз играл Второй, а Первый не доводилось. Ну, и разные камерные программы будут, сольные. Много интересного.

— О сольных хотелось бы поподробнее узнать.

— Сольные программы в основном будут не в России. Готовлюсь к туру в Китай: зимой играю там музыку Дебюсси, Равеля, Рахманинова — ту самую первую редакцию Второй сонаты.

— А у нас есть шанс услышать её здесь?

— Всё зависит от организаторов. Конечно, мне больше приходится играть с оркестром, чему я очень рад. Но статистически сольных концертов меньше получается.

— Кстати, я подумала про Галерею Нико — не хотели бы там дать Klavierabend?

— Я играл в Галерее Нико и с удовольствием бы ещё сыграл, но как-то должно получаться по графику. К Галерее Нико я отношусь очень трепетно, потому



что там концерты очень эстетичные получаются, и программа должна быть эстетичной. Такой замечательный зал и акустику лучше использовать по назначению. Например, сыграть моноконцерт французской музыки или целое отделение сонат Скарлатти. Они там, как нигде, будут звучать. Если я подготовлю такую программу, конечно, с удовольствием сыграл бы её в Нико в следующем сезоне.

— **Надеюсь, будет такая возможность. Гаянэ Никогосян старается наполнить это пространство именно такой музыкой.**

— Да, там пространство совершенно особенное. Я посещаю концерты в Нико, когда играет кто-то из знакомых, интересных мне музыкантов. В прошлом сезоне играл Рэм Урасин, и я получил огромную радость.

— **Заметила, что вы часто выступаете в Музее Скрябина. Вам нравится это пространство, творчество Скрябина или так получается?**

— И то, и другое (улыбается). Но, безусловно это намоленное место, особенно для пианистов. Совсем другой уровень взаимодействия с музыкой, так близко всё. Всегда рад туда возвращаться.

— **А личность Скрябина вас воодушевляет?**

— Не то слово! Это тоже что-то настолько обособленное, как и Шопен, то, что вообще не повторяется больше. Никогда не было до и после. Люди пытались

сочинять так же, как он, но, видимо, это то, что нельзя скопировать.

Больше всего из скрябинской музыки я люблю Пятую сонату. Скрябин был под огромным впечатлением от Шопена, но насколько он самодостаточен, что даже когда сочинял под впечатлением, всегда можно его отличить. Это всегда Скрябин. И, конечно, невозможно быть равнодушным к этой музыке. Я, кстати, даже лауреат Международного конкурса пианистов имени Скрябина, который проводится в Италии в Гроссето, правда, второй премии.

— **Что для вас главное в жизни?**

— Сама жизнь. Хочется ценить её и проживать с удовольствием, чтобы она не превращалась в привычку. Открывать для себя новое, смотреть на вещи и удивляться им. Не быть равнодушным. Мне кажется, это самое главное.

— **А что вы цените в людях больше всего?**

— Человечность и доброту. Открытость и благожелательность. Кажется, это первое, что сразу подмечаешь в человеке и что тебя подкупает.

— **Как вы поддерживаете хорошую физическую форму, ведь для пианиста очень важно следить за состоянием рук, спины, позвоночника? Ходите ли в тренажёрный зал (это нынче тенденция у пианистов)?**

— Никогда не ходил в тренажёрный зал. Вообще, тенденции всегда мимо меня проходят (*смеётся*). Не могу назвать себя спортивным человеком. Я не получил автомобильные права, хожу пешком через Москву, поддерживаю таким образом свою форму. Например, сейчас после нашего разговора пойду пешком заниматься на Павелецкую (прим. — с Большой Никитской). Как раз будет как поход в зал. А там по дороге такая красота, можно лицезреть набережные, Москва-реку. Кстати, гуляя по Москве, я переслушал все симфонии Малера, Брукнера. Что может быть лучше? И в форме себя поддерживаешь.

— Что читаете сейчас?

— Перечитываю «Дневники Прокофьева». Захотелось залезть снова в начало и проследить этот путь, как он сочинял Второй концерт. Он как будто уже знал, чем это всё закончится. Понятно, что потом он его перерабатывал. Но всё равно там были уже все трагические темы — он предсказывал и то, что будет с его другом, и то, что вообще произойдёт с миром в целом.

— Мы не поговорили о Прокофьеве, а чувствую, что к нему вы неравнодушны.

— Безусловно. Мне просто сложно сказать, кто — любимый композитор, потому что, правда, я нахожу так много разной музыки. А Прокофьев у меня всегда хорошо получался. Со стороны я, конечно, не могу оценить себя в плане интерпретации, но он мне очень «по рукам». Есть композиторы, которые нравятся, но ты должен преодолеть какую-то стену, систему из стен. А тут у меня не возникало никаких недопониманий. И это очень сближает. Легко по жизни идёшь с этим композитором. Он у меня один из самых любимых, которых я больше всего играю. В начале сезона снова буду играть Шестую сонату.

— А концерты Прокофьева?

— Пока сыграл только Второй.

— Целая Вселенная перед вами, потому что они все как космос.

— У меня, кстати, часто так получается, что любимые произведения я долго не играю. Вот у меня долгое время Третий концерт был, наверное, любимым. Я до сих пор считаю, что это одно из лучших сочинений жанра. Что-то более яркое, что проносится перед тобой на одном дыхании, придумать сложно. Там есть всё! Я его учу с прицелом на будущее, когда есть время, открываю.

Ещё Четвёртый Бетховена у меня всегда стоял на пьедестале. Мне кажется, выше его мало есть сочинений. Разве что, может быть, скрипичный концерт, особенно

в исполнении Иегуди Менухина. Два самых просветлённых сочинения, как будто на тебя снисходит что-то.

Но вообще это непрекращающийся список. Вот сейчас к новому сезону надо повторить Пятый концерт Бетховена, выучить Первый Шопена, выучить, наконец, Второй Брамса.

— Ну, и в завершение нашего разговора — блиц-опрос. С чего начинается ваш день?

— Всегда с кофе и омлета. Кофе и омлет — это незыблемо.

— Любимый город?

— Думаю, Москва. Хотя о каждом городе, где я бываю, могу сказать, что он — любимый. Есть замечательные города. Но Москву я обожаю. Из зарубежных — Будапешт очень люблю. Гуляю там с тем же удовольствием, ну, чуть с меньшим, естественно, чем в Москве.

— Способность, которой вы хотели бы обладать?

— Наверно, к языкам. Ну, не полиглотом быть, а учить быстрее.

— Какой у вас характер?

— Спокойный.

— Продолжите фразу. Вы не можете без...

— Музыка. ■



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



Ветер перемен Стаса НАМИНА

Дорогой читатель! Прошу не винить меня слишком строго за вольность в начале весьма серьёзного повествования о крайне удивившем меня явлении из сферы музыкального творчества последних лет. Сейчас я взываю к твоей фантазии и прошу мысленно представить зал, который внезапно наполнила уличная толпа — все сословия и чины без разбора. На сцене модератор вопрошает: «Поднимите руки, кто не знает, не слышал имени Стаса Намина!». Шум неодобрения по поводу несуразного вопроса доносится из зала. Ни одна рука не взметнулась. Стаса Намина знают все. Но конференсье не унимается: «Поднимите руки, кто хоть единожды посетил Театр Стаса Намина!». Тишина, и лишь несколько поднятых рук. «Ясно. Дело элитарное», — резюмирует ведущий и продолжает: «А кто осведомлён о сим-фо-

нических опусах Стаса Намина в академической манере?». Тишина, переходящая в гул недоумения в ответ. Это неизвестно никому.

Такой воображаемый опрос помогает приблизиться к ощущению ментального пространства нашего героя. В этом пространстве объединили действие полярные знаки высшей популярности и высшей элитарности. Стас Намин принадлежит к тем, кого мы относим к персонам, повлиявшим на формирование контура нашей культуры в позднесоветский и постсоветский периоды. Ещё в последние десятилетия Империи он словно почувствовал нестроенность Северного культурного пояса планеты с его универсальными подобиями всех слагаемых, формирующих культурное пространство. На фоне угасания функции фольклорного феномена он определил свой вектор усилий: музыкальная масс-культура, которая представилась ему лишённой важнеего жанрового компонента и важнеего семантического слоя — рок-ритмики, рок-экспрессии — рок-культуры, ставшей к тому времени «культурной универсалией» на всем пространстве Северного пояса, кроме России. Вероятно, он не один двинулся по означенному пути. Но в этом движении он оказался лидером, оставившим след, светящийся по сей день.



А. Слизунов, С. Намин

Опыт адаптации рок-культуры в нашем жизненном обиходе оказался остро востребованным, и слава облекла героя в свои блестящие одеяния. Рок-группа «Цветы» — его творческая лаборатория. Но само название несло в себе образ цветения и отцветания. Вряд ли Стас Намин знал сентенцию Карла Маркса о том, что песня (а рок-культура — фрагмент гигантской песенной стихии) несёт в себе груз идей и предрассудков своей эпохи и умирает вместе с этими идеями. Но он отчётливо ощущал, что его слава прикреплена к скользящей моде, а не к условной вечности. В 90-е годы он начинает поиск новых путей самоопределения в искусстве, и новым замеченным его деянием на этом пути оказался театр. Он так и назвался: Театр Стаса Намина. И, надо сказать,

по-другому его и не назовёшь, настолько дух и мысль основателя определяют главное, совершенно индивидуальное оттенение каждого премьерного результата. Поворот к театру — поворот от жанра, включающего обязательный стереотип алгоритма, — к жанру спектакля на основе эффекта неповторимости, единичности. Это принципиальный сдвиг творческого акцента — выход из пределов масс-культуры и входение в мир извечной традиции, где действует «алгоритм неожиданности» — следствие аристократической избирательности мышления.

Но театр — дело прижизненное. Нет абсолютной уверенности в открытом тайминге жизни постановок, жизни самих артефактов в пространстве истории. Стас Намин ищет разные пути воплощения своего уникального фантазийного



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

потенциала. Живопись. Не просто желание создать полотно, но овладеть мастерством. Он работает и достигает права быть зачисленным в ряды Российской академии художеств. Эти его усилия достойны отдельной фиксации и осмысления. Однако Намин прежде всего — музыкант, и именно в музыкальных жанрах академического типа он видит возможность создания произведений с условно вневременной перспективой жизни.

На мысль о создании крупных симфонических композиций Стас Намин набрёл, пройдя полувековой путь, соединивший служение «Цветам» и реализацию своего «театрального индивидуализма». Последний послужил мостом, позволившим выйти из строгих (по сути — клишированных) ограничений жанрового стереотипа в открытый космос симфонических звукокомбинаций. Но слава знаменитого мастера песенного жанра для тех, кто не догадывался о поливалентности его творческого потенциала, заслоняла даже подозрение о каких-либо иных начинаниях. Вышедший из клумбы песенных соцветий не может явить высокий результат, совместимый с понятием «современного профессионализма». Таков стереотип общественного суждения. Знак дилетантизма — вот что должно сразу обозначиться в творении от имени

подобного персонажа. Когда в начале настоящего обсуждения я упомянул собственное крайнее удивление, имелось в виду именно отсутствие знака дилетантизма в симфонических текстах Стаса Намина. Но не меньшее удивление вызвало присутствие индивидуального и резонирующего исключительно современным тенденциям в творчестве подхода к строению инструментального поля и композиционной структуры. Стас Намин представил сочинения, созданные в ХХI веке и принадлежащие веку ХХI.

В моих руках оказались две партитуры: монументальная симфония *Centuria S-Quark* и более скромная по размерам восьминутная композиция с солирующим фортепиано под титулом «Противостояние». Естественно, что журнал «РiаноФорум» отобрал для репертуарного представления фортепианный опус. Однако, упомянув партитуру, я должен прибегнуть к существенному комментарию. Дело в том, что Стас Намин не прошёл какого-либо системного обучения ни в консерватории, ни в каком-либо ином музыкальном вузе. Под влиянием

своей выдающейся мамы он в юности приступил к освоению фортепиано¹. Музыкальное образование его, по-видимому, следует отнести к категории «домашнего». Однако общение с фортепиано несомненно сыграло одну из определяющих ролей в становлении его личности музыканта. Вместе с тем, отсутствие какой-либо подготовки в области оркестровки и чтения партитур делает в сущности возможным создание лишь музыкально-тканевой канвы — основы формы и её интонационной символики, которая в полном своём блеске раскрывается в тембродинамике оркестрового звукоцвета. Для завершения замысла Стас Намин привлекает помощника — профессионального композитора, выпускника Московской консерватории, прошедшего курс оркестровки в классе Альфреда Шнитке. Александр Слизунов становится его соратником и в группе «Цветы», и в работе над симфоническими композициями. Создание партитуры на основе

¹ Нелишним будет вспомнить, что мама нашего героя — Нами Артемьевна Микоян (1928–2025) — окончила Ереванскую консерваторию как пианистка и как музыковед. Выпускница аспирантуры Института истории искусств Академии наук СССР по специальности «История музыки».

предуказанного материала — особая форма соавторства, неоднократно воплощаемая в истории нашего искусства. Намину принадлежит создание музыкальной материи как главной линии интонационного пути композиции. Но всё, что связано с многоцветьем тембродинамики, экспрессией и семантикой тембра, возникло в связи с усилиями Александра Слизунова. Автор — Стас Намин — фиксирует это на титульных листах партитур.

Итак, «Противостояние» — сочинение для концертирующего фортепиано с оркестром, обозначенное автором как фрагмент балета под интригующим названием «Пороки и любовь». Для того, чтобы читатель представил себе главную интонационную идею произведения, приведу первые 13 тактов и последующие тт. 27–34: это продемонстрирует различие фактурных формул фортепианного пласта. Здесь фортепиано солирует без участия оркестра вплоть до т. 44, не меняя в движении характера экспрессии при постоянной изменчивости всех слагаемых мотивных микроэлементов несущейся вдаль фортепианной ленты.

Пример № 1

a

Vivo ♩=220

1

b



© Veronica Trigubets

Сцена из спектакля «Жилец вершин». Театр Стаса Намина



© Veronica Trigubets

Сцена из спектакля «Жилец вершин». Театр Стаса Намина

Темп непреодолимого натиска и устремлённость в значении некой абстракции движения как мирозданческой идеи. Вспоминается Барток начала минувшего века с его *Allegro barbaro*, Прокофьев с его «Наваждением», «Токкатой» и отдельными сонатными финалами. Образ непреодолимого натиска. Но здесь сходство только в чувстве непреодолимости. А различие радикальное. Все подобные

в прошлом «*allegro*» основаны на антропоморфном базисе тематически заострённых мотивов — инициальных и срединных, способных закрепится в памяти в значении интонационных репрезентантов сочинения. Иначе говоря, в них присутствует мелос в извечном его понимании, в образе мелотематизма. Здесь же ничего подобного. И размер 6/8, и ураганный темп движения сметают саму возможность

каких-либо тактомотивных заострений. Фортепианный вихрь = абстракция движения, продолженного сквозь всю форму (с разрывом). Тщетно искать какие-либо признаки мелоса, окончательно замещённого здесь условным понятием «линии» (пласта). Всё скользит и исчезает, на место антропоморфного фактора приходит ощущение условного космогенеза самой интонационной идеи (некий образ беснующейся гравитации). Она не могла реализоваться в прошлом. Это уже порождение XXI века, когда темпоритмический императив выходит на позицию главного энергетического ресурса.

Итак, первый признак сочинения — отчётливая принадлежность новому эону. Безусловная «современность письма», притом письма инструментального, отразившего самые характерные тенденции времени. От композитора-песенника, к каковым условно можно отнести Стаса Намина, подобное отчуждение песенности не ожидалось. Тем более, что его инструментальная стилистика предстала как сугубо (и даже — рафинированно) профессиональный результат. Не скрою — искал признаки дилетантизма. Не нашёл. Но признаки профессионального преломления новейших музыкально-грамматических установлений, послуживших основой в создании звуковой метафоры «абстракции движения», явлены здесь с удивительной отчётливостью.

Но взглянем на целое. В композиции ясно обозначены три раздела, притом сохранено чувство репризности (после остро контрастной середины), выраженной только знаком темпа. От начала действует тот самый темпоритмический императив, сглаживая рубежи ритмофактурных метаморфоз. Эти рубежи — единственный условно-синтаксический знак. В т. 44 оркестр прерывает стремительное

солирование фортепиано, но темп сохраняет образ непреодолимого натиска. Снижение ритмической плотности компенсируется увеличением фактурной плотности оркестрового массива (соблюдение подобного баланса — очевидный знак тонкого профессионализма). Функция ведущего соло возвращается к фортепиано только в т. 78 и длится вплоть до т. 150. Здесь завершается первый раздел, определяющий *modus operandi* в построении первой части композиции: ничто не стремится быть повторено, всё возникающее тут же исчезает. На уровне целой формы действует один из основных принципов формообразования во второй

половине XX–XXI в.: континуально-эволюционный принцип, исключающий фактор фронтального репризного возврата. Дробная повторность оstinato типа экономится для темпо-репризного финала. Это превращает целую композицию в континуально-контрастную структуру, грубая схема которой может выглядеть так:

A	B	C
Allegro	Adagio	Allegretto
Изменчивость	Мелос	Оstinato

Средняя часть композиции — гиперконтраст: *Adagio*, четверть = 55. Введение контраста — знак владения основами классического формостроения. Здесь *Adagio*

предваряется обширной зоной торможения. Снижается не скорость движения. Снимается эффект непрерывности ритмического бега (т.е. варьируется ритмоплотность). Зона торможения (переход) начинается с возврата инициальной фигурации и завершается цезурой (*tacet*). Контраст подаётся на уровне противопоставления смысловых полюсов — апофеоз антропоморфизма. Приведение к консонансу — это процесс. Начальный *Es-dur*, закрашенный тоном «ля», — вхождение не в тональность, а в её тень. Одновременно — вхождение в зону действия мелоса и даже полифонических эффектов. Откуда-то из глубины пахнуло банальностью.



Сцена из спектакля «Победа над солнцем». Театр Стаса Намина



С. А. Слизуновым, продюсером Дж. Алленом в Abbey Road Studios, 2016

© Gino Sprio

И это не знак снижения вкусовых гарантий. Это намерение. Мастер песенного жанра знает: в мире благоволят пряностям банального. Вспоминается Шнитке с его свободным обращением к тому же истоку.

Смысловой ход медленного эпизода — от квази-песенности — к хоральности, замыкающей всю середину провозгласительным кадансом в Es-dur. Завершение приведением к консонансу — вот

знак подхваченного приёма из современного опыта сонорных композиций. Но предшествует этому мелодическое развитие с сохранением «ленты движения» у рояля.

Пример 2

Авторский умысел не просто замечен, он обнажён. «Противостояние», которое в названии не менее логично трансформируется в «Противодвижение», — это сопоставление неодушевлённого (надличного)

и приземленно-одушевленного. Середина композиции — возглас: «Се человек!». А вслед за серединой — возврат абстракции движения на новом векторе обновления ритмотивных элементов вплоть

до завершения кодой на ритмоостинато. Вот начальная и финальная фазы темповой репризы, приводящей к чисто симфоническому достижению вожаемой «образной инакости»:

Пример 3

a

b

И снова удивляет тонкость авторского мышления: темпорепризный (но со сдвигом темпа) раздел движения содержит мотивы, претендующие на повторность и квази-тематическую суггестию. Это предвосхищение финального

ритмоостинато коды, окончательно воплотившего идею «приведения к консонансу» вдальблыванием си-мажорного трезвучия. Вспомним, что начальная «тональность» обозначена ударом кулака в самом нижнем регистре рояля.

Изначально всё звучание сигнализирует: магистральное значение в этой звуковой материи отдано темпоритму на базе сонорике — всепроникающей, способной и готовой войти в симбиоз с любой из авангардных техник. Но Стас Намин не прибегает



Сцена из спектакля «Победа над солнцем»

ни к единой из них и создаёт произведение, отвечающее условному понятию «постмодерн». Он, что называется, «в тренде». Присутствие признаков полистилистики, отсутствие каких-либо следов обращения к жёстким концепциям типа сериализма, пуантилизма, алеаторики, минимализма говорят о близости закрепившейся в XXI столетии концепции «постмодернизма», не отвергающей эклектики. Намин словно чувствует актуальный сегодня призыв к «индивидуализации эклектики» и создаёт произведение в свободных сочетаниях и грамматических знаках, и различных технических приёмов формостроения.

Получилось так, что музыкант, вышедший из пространства массовой культуры, в академических жанрах создаёт произведения, несущие в себе тонкую совокупность знаков времени, выраженную в авторском тексте Намина и в изысках партитуры Слизунова. «Противостояние» при всём лаконизме временного масштаба резонирует каким-то важнейшим тенденциям времени и одновременно предстаёт как открытие нового авторского имени. «Противостояние» к тому же

органично сочетает новейшее и традиционно классическое из глубины ретроспективы (принципы коммуникативной формы). Моё представление «Противостояния» — первая оценочная реакция, спровоцированная прежде всего ощущением подлинного художества, представленного на страницах партитуры, а во-вторых — органикой симбиоза приёмов из разных сфер и эпох.

Судите сами. Отказ от мелоса и замещение его ритмичностью в крайних частях; отказ от какой-либо индивидуализации мотивных элементов (всё нейтрально в стремительном скользящем беге); остро индивидуальный результат целого — уносимый памятью след единичного, но продолжающего традицию «варварских» *allegro*. Намин достигает особого результата, предлагая линейно-сонорный эффект, полученный с помощью особой техники. И первое, на что обращаешь внимание, — это очевидная, бросающаяся в глаза роль интеллектуального фактора в создании интонационного пространства в «Противостоянии». Обозначу лишь отдельные признаки интеллектуальной работы в сфере поиска своей манеры и обобщения опыта.

В первой части трехчастной формы здесь 150 т., из которых только 6 тактов единожды повторены. Намин отказывается от распространённого принципа межтактовой ритмической асимметрии, укоренённого в классике первой половины XX в. Он опирается на 12-тоновый звуковой состав, но вдали от додекафонии. Чувственно-мелодическое исключается с помощью межтактовой звуковысотной асимметрии. Создать 146 вариантов высотного оформления такта на 6/4 — это интеллектуальная работа, требующая неотрывного внимания. Знак мастерства, отвечающего современным представлениям. Намин опирается на особую технику «микро-невозврата» в сочетании с принципом континуальной контрастности в макро-масштабе формы: трехчастная структура с полностью высотно и структурно обновлённой репризой темпа.

Ещё несколько штрихов активной включенности интеллектуального начала (знак собственно профессионализма). Первая часть формы содержит четыре совершенно симметричных паттерна, каждый из которых начинается ударом

кулака в нижнем регистре рояля. Своеобразная попытка вспомнить о синтаксисе на основе периодичности, которая дисциплинирует форму, воссоздающую абстракцию движения. Это периодичность вопреки непрерывности, которая побеждает. Но даже не воспринятая открыто периодичность служит коммуникативности формы.

Включение мелоса в среднюю часть — острейший контраст. А приведение к консонансу предвосхищено в сонорном движении первой фазы. Консонантность словно спрятана в сонорных вертикалях начала. Терцовые структуры не воплощаются, но высвечиваются из глубины сонорных (даже кластерных) созвучий. Это предупреждает Adagio с его мерцающим чувством тональности (своего рода движение «консонирующих соноров»). Чувство логики формы очевидно заимствовано из традиции, но воплощено с индивидуальным оттенком — знак профессионализма, выраженный по-разному. Принцип предварения грядущих эффектов действует

прежде всего в характере и в пределах макроструктуры формы. Перед приходом в Adagio возникает эпизод с признаками «диалога» фортепиано и оркестра. Adagio сохраняет семантику образа движения также в диалоге оркестра и фортепиано, но уже в виде синхронного созвучия разных интонационных идей. Движение к ритмоостинато финальной коды предвосхищено структурой фортепианной ленты темповой репризы (повторность инициальных и даже срединных мотивов предваряет последующее ритмоостинато у фортепиано на протяжении 33 тактов, что в свою очередь упреждает консонантный ритмоунисон окончания). Автор тонко переключает принцип становления формы от континуально-эволюционного — к континуально-контрастному.

Всё это я говорю, прежде всего, в связи с представлением нового имени, пришедшего в пространство академического творчества. Это имя сочинителя, оваянно-го славы в стороне от новой для

него магистрали, на которую он решительно вступил. Его монументальная симфония, исполненная в Лондоне, Ереване и Москве, ожидающая следующих исполнений, ждёт также и аналитического отклика, публикация которого возможна лишь за пределами нашего узкопрофильного журнала. Но завершая представление фортепианного опуса Стаса Намина, признаюсь, что я — один из посетителей и поклонников Театра Стаса Намина, и его творческий опыт воссоздания абстракции движения для меня видится совершенно согласованным с принципами хореографического освоения пространства театральной сцены. Стиль мастера во многом един. «Варваризмы» сценографических решений здесь также основаны на сложнейшей интеллектуальной проработке деталей, творящих синтез пространства, соединившего сверхдинамику и статику, а главное — воплотившего тот самый континуально-изменчивый ход событий, творящих метафору, разгадка которой у каждого своя. ■





**Вадим МОНАСТЫРСКИЙ:
«Главное — это
музыкальная интуиция»**

Гость номера — замечательный пианист, заслуженный артист России, профессор, воспитавший целую плеяду замечательных музыкантов, и исполнитель, покоривший многие страны своим мастерством. В декабре 2025 года Вадим Монастырский отметил 80-летие. Как отмечают его коллеги, профессора Юрий Болотов и Михаил Воротной, «интенсивность действий артиста на исполнительском и педагогическом „фронтах“ ни в малейшей степени не снизилась и в год его юбилея. Уровень пианистического мастерства не только не падает, напротив, обогащается новыми чертами. Репертуар расширяется, охватывая ныне практически всю фортепианную литературу XVIII–XX веков. Хотя, конечно, основой остаются шедевры любимых с юных лет авторов. И не случайно в программу юбилейного концерта в Малом зале Петербургской филармонии 13 декабря 2025 года вошли Сюита ор. 14 Б. Бартока, „Картины настроения“ Р. Штрауса, два Сонета Петрарки и Соната h-moll Ф. Листа. Вадим Монастырский представил как бы конспект жизни — прошлого и реалий настоящего».

— Древнегреческий философ Гераклит Эфесский утверждал, что никто не может войти в одну и ту же реку дважды. 36 лет разделяют отъезд Вадима Монастырского и его возвращение в Санкт-Петербург. Вошёл ли он в одну и ту же реку дважды?

— Я вошёл в эту реку трижды! Я уехал в Израиль в 1990 году, стал профессором Иерусалимской Академии музыки и танца. Мне было 45, и я был полон сил и энергии. Я отдал Академии 30 лет жизни, воспитав целую когорту замечательных пианистов. Мы ещё вернёмся к этому. Однако, выйдя на пенсию, я оказался не у дел. Но у меня остались ученики и здесь, в Петербурге. Это сегодня три видных профессора Института музыки, театра и хореографии РГПУ имени Герцена: Юрий Болотов, Михаил Воротной, Павел Ельяшевич. В 2018 году они пригласили меня дать мастер-класс. И сразу же предложили остаться преподавать, но я ещё не был готов к подобным кардинальным переменам в своей жизни.

А затем меня пригласили вторично. Я дал сольный концерт и серию мастер-классов. Две недели я жил здесь, в здании Института и преподавал каждый день. Причём идея была такова, что один и тот же студент должен был прийти ко мне не один раз, а несколько. Не одноразовый мастер-класс, а некий цикл. И после этого блестящая личность, Ирина Семёновна Аврамкова, основатель и первый директор этого института (увы, её уже нет с нами) опять предложила мне остаться и начать преподавать здесь. И тогда я задумался всерьёз. Ведь Ленинград, Петербург — это город, в котором я родился, в котором прошли мои детские и юношеские годы. Здесь я заканчивал Музыкальное училище имени Римского-Корсакова. Для меня, сегодня объездившего многие страны и города, это самый лучший город в мире. Лучше Санкт-Петербурга города нет. Так я оказался в 2018 году опять в Петербурге. Но до этого были четыре года моей

жизни, когда я преподавал в Ленинградской консерватории — 1986 по 1990. И мой нынешний приезд — это уже, получается, третье «вхождение в воду». Сегодня я счастлив, я имею работу, замечательных учеников, аспирантов и студентов, и замечательную возможность играть. Потому что для меня профессия всегда делилась между исполнительской деятельностью и преподаванием. Поровну.

— Вы — ученик легендарного Теодора Гутмана, воспитанника Генриха Нейгауза. Сегодня мы это произносим с пафосом, и все будто должны понимать, что это такое — нейгаузовская школа. А что это?

— Я бы ответил одним словом — это любовь. Любовь к музыке, любовь к людям, любовь к друг другу. Это ученик и учитель. Это не формальные отношения. Для меня это, прежде всего, человеческие отношения. Чувство. Я вспоминаю свой приезд в Москву после Ленинграда в то время. Ведь нас же воспитывали, что лучше ленинградской школы и Ленинградской консерватории ничего нет и быть не может. И когда я оказался в Институте имени Гнесиных у такого легендарного профессора, я понял, что между Москвой и Ленинградом — космическая дистанция. Конечно, в пользу Москвы. Достаточно вспомнить, кто работал в то время в Московской консерватории и Гнесинском институте: это Мария Гринберг, Мария Юдина, Теодор Гутман, Александр Йохелес, Борис Берлин. И когда я присоединился к классу Теодора Давыдовича, первое чувство, которое у меня возникло, — любовь. Любовь, я бы сказал, пылкая, юношеская, совершенно непонятная для меня. Когда Гутман прикасался к роялю, у меня всё отключалось. Я не мог понять, как произносятся эти ноты, как он их берёт, каким образом. Начавшиеся, я бы сказал, с нуля отношения кончились

большой дружбой. Это были счастливейшие часы, когда он приглашал меня себе домой, рассказывал о школе Нейгауза и о самом Генрихе Густавовиче. Теодор Давидович рос и учился в Киеве, а Нейгауз приехал в Киев на место Юзефа Турчинского, который был приглашён в Варшаву. Гутману повезло учиться и у одного, и у второго. Причём разница между Турчинским и Нейгаузом была совершенно космическая. О Нейгаузе Теодор Давыдович рассказывал так: открылась дверь, и вошёл истинный дэнди, потрясающей европейской внешности человек, элегантно, с изысканным вкусом одетый. И это во времена, когда не до вкуса было, но Нейгауз был всегда именно таким. И вот начались их отношения. Кончилось тем, что Теодор Давидович сидел у него на занятиях практически всё время. Нейгауз говорил, что воспринимал Гутмана как интерьер в своей квартире. То же самое произошло и со мной, когда я оказался в классе Теодора Давыдовича: все дни, когда он преподавал, я неизменно был в его классе. И наш замечательный декан Валерий Петрович Самолётов как-то подошёл ко мне и сказал, что разрешает свободное посещение всех предметов, только бы зачёты и экзамены были сданы вовремя. А мне в классе Гутмана было интересно всё: его личность совершенно невероятно раскрывалась во время урока. Он обожал публику в классе. Ведь известно, что, например, Игумнов вообще никому не разрешал присутствовать на занятиях. А Теодор Давыдович настолько впитал это нейгаузовское качество, что для него было важно ощущение некоего зрительского внимания. А для нас каждый урок был публичным выступлением: заходишь в институт, смотришь, — а в классе сидят 25–30 человек. И думаешь: не готов, надо ещё заниматься. Это были не уроки, а постоянное ощущение себя на эстраде. А на концерте разве будешь играть по нотам? Какие там ноты! Ноты вообще не рассматривались, они ставились ему на второй рояль. Причём даже сочинение, которое ты

вообще только-только выучил. Какое нужно было иметь самообладание, чтобы выйти перед такой аудиторией и начать играть!

— А вопросы интерпретации? Он что-то навязывал, что-то объяснял, предлагал?

— Во-первых, очень свободный выбор репертуара. Я не помню, когда он мне что-либо предлагал, тем более — навязывал. Сегодня ученики приходят и спрашивают: «Вадим Наумович, а что я буду играть в этом полугодии?». У нас такой вопрос не возникал, была абсолютно свободная фортепианная политика: играй что хочешь. Я никогда не забуду, как на первой встрече нашего класса (я только поступил, это 1965 год) он спросил: «Ну, а ты что, вновь поступивший?». Я говорю: «Хочу выучить «Аппассионату», Теодор Давыдович». — «Хорошая идея». — «А что мне подготовить, только первую часть?». — «А это насколько у тебя таланта хватит». Вот на этой ноте мы и расстались. Ровно через неделю я принёс всю сонату.

Мы все находились под сильнейшим влиянием его личности, под влиянием того, как он говорил о музыке. Он буквально расцветал. Когда я поступил в его класс, ему было 59 лет. Мне казалось, что он огромный, пожилой уже человек, проживший длинную жизнь. Он был тучный и всегда ходил какой-то мрачный по коридорам. Но доходил до класса, садился к роялю, и начиналось чудо.

— Как перенимать такие вещи, как переносить их потом в своё собственное видение?

— Это вопрос очень непростой. Я не могу отвечать за других его учеников. Могу говорить лишь о себе. Мне настолько было близко всё, что он делал! Это была, как говорят сегодня, типичная химия. Я никогда не встречал человека более близкого мне в интерпретации, в понимании музыки, в слышании и так далее. Я принимал его



полностью. Но мне было 19 лет, и в дальнейшем у меня появилось собственное видение, но сначала я просто «купался» в том, что увидел и услышал.

— В 1976 году Вадим Монастырский становится лауреатом Международного конкурса имени Листа—Бартока в Будапеште. И критики пишут: «Его исполнение Сонаты си минор Листа поразило нас. Мы были словно загипнотизированы. Казалось, что музыкальное полотно, сотканное пианистом, состоит из множества перемежающихся живописных образов. Его совершенные технические навыки позволили ему выполнить все свои намерения». Тут уже речь об очевидном собственном видении.

— К тому времени я уже далеко не студент. С 1970 года я уже преподаватель Уфимского института искусств. У меня полный класс, более 20 человек. Но желание играть было у нас у всех. Вообще, Уфа в то время была просто кладезем молодых исполнителей. И мы все очень много занимались. Я перескакивал с конкурса на конкурс, точнее, с отбора на отбор на конкурсы. Почему? Потому было ясно: если я не получаю звание лауреата, я не получаю эстраду. Точка. Другого пути не было. И поэтому все билось за эти места на конкурсы. А конкурсов было мало, только самые крупные: Шопен, Лист, Бетховен в Вене. И попасть на них было практически невозможно. Если едут трое, я четвертый, если четыре, я пятый... И вот настал 1975 год. Я играю отбор на конкурс в Монтевидео. Обычно отборы никогда не выезжали за пределы Московской консерватории. Но в том году получилось так, что все консерваторские залы были заняты, и организаторы остановились на Уфе. Возможно, потому, что в то время это был один из самых заметных молодых вузов. И на этом отборе я повстречался со Львом Николаевичем Власенко (с того момента это святое для меня имя). Я стоял расстроенный:

мне уже 30 лет, а я всё ещё борюсь за место. Он подошёл ко мне и сказал: «Вы знаете, я уже не первый раз вас слышу. Вы играли на отборе к шопеновскому конкурсу, и Яков Флиер мне о вас рассказывал. Не расстраивайтесь. У вас ещё есть одна возможность. Это конкурс Листа в Будапеште. Это ваш конкурс, это ваш композитор».

На тот момент у меня в репертуаре не было ничего из сочинений Листа. Ни его гениальной сонаты, ни концертов, ни «Мефисто-вальса», вообще ничего. Но в тоне и словах Власенко была такая убеждённость, что я начал готовиться. Уже в марте я играл всю программу для листовского конкурса. И когда я прошёл первым номером на отборе в Будапешт, Лев Николаевич подошёл ко мне и сказал: «Ну что, что я тебе говорил?». И это была уже моя абсолютно самостоятельная работа, Теодора Давыдовича здесь уже не было. Единственный человек, которому я сыграл всю программу, — это Лев Николаевич. Мне было интересно, ведь именно он получил первую премию в Будапеште в 1956 году¹. Послушав, он одобрил всё, что я сделал.

В соответствии с названием конкурса, половина программы была отдана Листу, половина — Бартоку, которого никто у нас не знал вообще. Не было ни нот, ни записей, ничего. Но кое-что я выучил: Сонату 1926 года, «Болгарские танцы», Сюиту ор. 4. Я руководствовался исключительно собственной интуицией, собственным слышанием. А когда мы приехали в Будапешт, выяснилось, что в моих нотах много ошибок, и мне пришлось за один день всё переучивать. У американского коллеги-конкурсанта, который играл в соседнем классе, я просто услышал другие ноты. Ведь Барток издавался в Нью-Йорке, и там, естественно, был оригинал. А в наших перепечатках были неверные ноты... Такова история моего конкурса, на котором я получил бронзовую медаль.

А ведь это было очень непростое время, 1976 год. Когда мы приехали в Будапешт, на всех зданиях висели

¹ Добавим, что в 1971 г. первую премию на Конкурсе имени Листа-Бартока в Будапеште получил ученик Л. Н. Власенко Николай Сук.

С Йосси Тавором после концерта





С Владимиром Троппом

чёрные флаги. Мы не поняли сначала, в чём дело. А это была 20-я годовщина поражения венгерского восстания, когда 30 тысяч венгров погибли под гусеницами советских танков...

— **А за будапештской медалью последовал триумф на фестивале Генделя.**

— Это был конкурс в рамках фестивале в Галле, на родине композитора. А Уфа и Галле были городами-побратимы. И когда объявили, что будет конкурс Генделя, я решил, что обязательно поеду.

У меня был товарищ, замечательный баянист, Витя Фильчев. Я подготовил сольную программу, а с ним мы сделали фа-мажорный органнй концерт Генделя: переложили для фортепиано и баяна. Это была сенсация. И в 1979 году мы получили золотую медаль и стали лауреатами конкурса Генделя.

— **Возвращаясь к Листу: был ещё Grand Prix du Disque Международного конкурса звукозаписей Листа в 1980-м.**

— О, это интересная история. В день рождения Листа, 22 октября, в Будапеште проводился международный конкурс грамзаписей. Моя первая пластинка

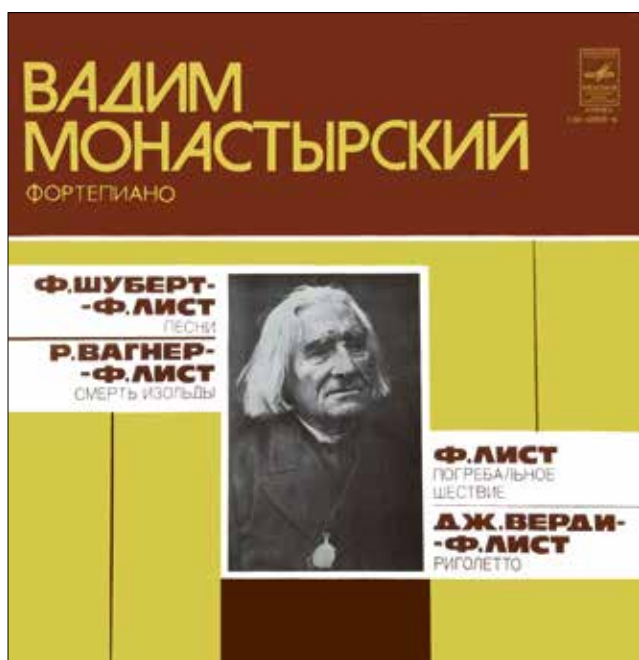


С Элисо Вирсаладзе

вышла после будапештского конкурса, где-то в 1977-м или в 1978-м. Со мной работал замечательный звукорежиссёр Эдуард Григорьевич Шахназарян. Кого он только не писал! Всех великих! Мы с ним как-то сразу понравились друг другу. Когда мы начали работать, он сказал: «Слушай, ты потрясающе ложишься на запись. Я не помню таких случаев». И предложил назвать пластинку «В путь» — как первую песню Шуберта-Листа, которую я записал. «Мелодия» послала этот диск в Будапешт без всякой надежды. А он получил Гран-при.

— **А в 1987-м Вадим Монастырский — уже профессор Ленинградской консерватории.**

— Совершенно верно. Это тоже интересная история. Я думаю, что я один из тех немногих, кто, не оканчивая Ленинградскую консерваторию, приехал туда на профессорскую должность. Все, конечно, были очень удивлены и довольно насторожённо ко мне относились. Человека не принимают в консерваторию, он куда-то уезжает, где-то учится. Он не свой. Я уехал в Москву после окончания музыкального училища, в Гнесинку, а оттуда в Уфу. Меня никто в Ленинграде не знал, я лишь один раз играл в Малом зале Филармонии. Это тоже особая история, не могу не рассказать. Нашему Уфимскому



институту искусств подчинялись несколько музыкальных училищ, среди них — Магнитогорское. Его директором был феноменальный человек, Семён Григорьевич Эйдинов, выдающийся музыкант, дирижёр-хоровик и пианист. Ученик Игумнова, кстати. Я постоянно ездил в Магнитогорск и играл там, очень любил этот город и любил Семёна Григорьевича. И однажды Эйдинов говорит: «А почему ты в Уфе сидишь? Тебе надо в Ленинград». Я говорю: «А как? Это мой город, я о нём мечтаю». Он говорит: «Знаешь, у меня есть друг, Славушка, он мне как сын. Я ему напишу, что в Малом зале Филармонии играет Вадим Монастырский, пусть придёт послушать». Я был уверен, что он не придёт. А он пришёл. «Славушка» — это ныне покойный Владислав Александрович Чернушенко, ректор Ленинградской консерватории. Он зашёл ко мне за кулисы и сказал: «Вы мне очень понравились, приходите ко мне в кабинет на следующий день». Я пришёл. Он говорит: «Понимаешь, я только заступил. Я не могу тебя сразу взять, даже разговора быть не может. Но ты заполни все документы». Я заполнил. И с 1979 года по 1987 прошло 8 лет. Мои документы лежали грузом. И вдруг на Всероссийском конкурсе пианистов два моих ученика получают премии: первую и третью [Сергей Дукачев и Владислав Муртазин — Прим. ред.]. В жюри приехали ленинградские профессора, Татьяна Петровна Кравченко и Екатерина Алексеевна Мурина. Они услышали мою работу, пошли к Чернушенко и сказали, что в Уфе есть очень неплохой педагог. А Чернушенко ждал этого момента и тут же меня пригласил. Вот так я оказался в Питере на должности доцента.

— Вернувшись в Ленинград, через четыре года, в 1990-м вы оказываетесь в Израиле. С 1991 года — профессор Иерусалимской академии. Готовите целую плеяду замечательных музыкантов. А что с концертной карьерой? Она отходит на второй план или нет?

— Я бы так не сказал. Я приехал в Израиль в 44 года, я был достаточно молод. Я назвал бы это время расцветом моей исполнительской деятельности. Это концерты в Театре Колон, в Буэнос-Айресе. Это Монтевидео. Это вся Европа. Меня стали приглашать в Америку. Я думаю, педагогика шла параллельно с исполнительской деятельностью. Но, конечно, преподаванием я занимался и занимаюсь с большой любовью.

— Есть какой-то репертуар, который Вы предпочитали исполнять, уже будучи одним из самых известных интерпретаторов Листа?

— Как Лист появился в моей жизни, я рассказал. Но до Листа, конечно, был Шопен в большом количестве. Вообще, Теодор Давыдович — это Бетховен, это Шопен, это Шуман, это романтический репертуар. Мне кажется, если говорить о моём сердце, о моём глубоком понимании музыки, то это романтический репертуар. И, конечно, Бетховен, его поздние сонаты, концерты.

— А как складывается интерпретация? Интуитивно, на основании опыта, что меняется от концерта к концерту? Как возникает новое видение, которое так захватывает в вашем исполнении?

— Опять возвращусь к Теодору Давыдовичу. Он говорил, что вначале интуитивно чувствуешь музыку, а потом ищешь подтверждение в тексте. Это то, чем я занимаюсь. Я считаю, что главное для музыканта — это музыкальная интуиция. Если ты не имеешь её, надо менять профессию. И вот эта музыкальная интуиция у меня срабатывает, как у моего профессора. А потом я ищу подтверждение. Потому что текст — это святое.

— Вадим Наумович, и всё-таки: существует ли момент, когда снисходит? Вот сидишь за роялем, начинаешь играть и вдруг чувствуешь: сейчас соединилось что-то, что называется, «звёзды сошлись».

— О, такие вещи были на сцене. Не так много, но были. Я даже могу привести пример: последний концерт в честь моего юбилея. И какие-то моменты в Сонате Листа. Может быть, технически я сегодня уже не тот, что 50 лет назад. Но после того концерта у меня было ощущение, что это не я играл. И это есть то самое великое, когда на тебя музыка снисходит. И когда ты уже не чувствуешь ни клавиш, ни нот. Уже текст ушёл. Волнение



© Razina Natasha

На фестивале «Лики современного пианизма»

где-то позади. Возникает состояние, о котором мы говорим: музыкальное чудо исполнительское. Этих минут немного. Но ради них хочется жить. Эти флюиды, контакт с клавиатурой, который ищешь часто в занятиях и не можешь найти, и вдруг начинается какое-то исполнительское чудо. Даже в мои 80 лет мне показалось, что какие-то ноты в Сонате Листа были сыграны именно таким образом. Это было в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии².

— Но за два года до этого был удивительный концерт в Большом зале Петербургской филармонии, опять-таки, со Вторым концертом Листа

— Мой дебют в этом зале! Меня пригласил его художественный руководитель Евгений Петровский.

² 13 декабря 2025 г.

Это была памятная дата исполнения Второго концерта Листа незадолго до снятия блокады Ленинграда. Тогда, в 1943 дирижировал Карл Элиасберг, солировал Павел Серебряков. Мне предложили сыграть этот концерт в рамках цикла к 80-летию со дня полного освобождения Ленинграда [27 января 2024 –Прим. ред.]. Ну, что сказать? Большого счастья, чем получить такое предложение, я и вообразить не мог. По-моему, был удачный концерт.

— Это был потрясающий концерт, а для многих — открытие нового музыканта. И мне кажется, что сейчас происходит настоящее открытие Вас как пианиста, пианиста XXI века.

— Вообще, как говорил Володя Крайнев: «Вадик, надо только долго жить». Это его замечательная фраза была. Почему я об этом вспоминаю? Во-первых, потому что

это Володя Крайнев сказал. Во-вторых, казалось бы, уже возраст такой, что надо успокоиться. И вдруг открываются какие-то совершенно новые грани, неведомые ранее. Вот мне показалось, что у меня и есть долголетие, если я могу в первый раз выйти на сцену Большого зала Филармонии и на достойном уровне исполнить этот концерт. Это был поразительный сюрприз для всех, потому что до этого говорили: кто это такой? Уехал на 30 лет из страны, пропал, как говорят, из вида. И после этого концерта Валерий Гергиев приглашает меня на фестиваль «Лики современного пианизма». Как он вспомнил обо мне, я уже сейчас не знаю. Этим фестивалем непосредственно занимается Мира Евтич. В 2023 году меня позвали в первый раз, причём сразу дали концерт в знаменитом зале «Мариинка-3». И когда я увидел имена пианистов, которые там участвуют, я, честно говоря, немножко удивился, как попал в этот список. Потому что там и Борис Березовский, и Денис Мацуев. Концерт прошёл очень, на мой взгляд, удачно. Обо мне очень хорошо написал Павел Левадный, очень тёплую, хорошую рецензию³. Причём узнал я об этом от Володи Троппа. Он позвонил мне очень взволнованный и зачитал эту статью. Мне понравилось, что там были затронуты очень для меня важные и серьёзные вещи. Например, о том, что я очень люблю тишину и piano, что я пребываю в этом piano. И что моя игра напоминает медитацию. Что даже после концерта остаётся ощущение, будто ты идёшь по японскому саду камней и видишь какую-то картину особую, что я создаю некий образ и так далее. Потом тут же меня пригласили на следующий год. И в последний раз это было декабре 2025. Надеюсь, что на следующем фестивале буду тоже играть.

— Пианист XXI века. Педагог XXI века. Мне довелось быть на концерте класса профессора Вадима Монастырского. Кто-то играл лучше, кто-то хуже. Кто-то более вдохновенно, более талантливо, более музыкально, кто-то — менее. Но все — играющие пианисты, играющие музыканты. Как добиваются этого не в консерватории, не в учебном заведении, которое готовит исполнителей-солистов, а в педагогическом университете?

— Ну, моя любовь к педагогике — это особая статья. И она, конечно, идёт от моего гениального учителя Теодора Гутмана, а у него от Нейгауза, а у Нейгауза от Годовского, это древо наше, которое восходит прямо к Листу. Любовь отдавать, причём без оглядки, у меня от Гутмана. Когда я приехал в Петербург, мне дали 18 китайских студентов и одну русскую пианистку. И первое, что пришло в голову: как я буду с ними общаться? Потому что языка они не знают — ни русского,

ни английского. Были, конечно, и те, кто говорил по-английски. И я вспомнил молодость в Израиле: мой иврит был на нуле, и я преподавал на английском языке. Так произошло и здесь. Надо было как-то меняться, находить ключ к ним, потому что это особая нация, великая нация. И они, приезжая сюда, хотят получить максимум. Понять традиции наши, собственно, это для них в России самое ценное. Я начал с ними с азов, они понятия не имели, что такое игра наизусть, что такое играть отдельно руками. Это, естественно, было шагом назад, ведь мои прежние ученики стали известными музыкантами, побеждали на ведущих конкурсах мира, играли и здесь, в России⁴. Я стал постепенно поднимать уровень своих новых питомцев. И ко мне стали приходить русские ребята. Сегодня это уже большой класс — не только студенты, но и аспиранты. Так что я сегодня имею то, что имел в Израиле: настоящий уровень, настоящую любовь в классе. У нас особые отношения. Я люблю музыку, люблю людей, и они отвечают мне тем же. ■

⁴ Среди израильских воспитанников В. Монастырского — Борис Гилтбург (Гран-при Международного конкурса имени Королевы Елизаветы; II премия в Сантандере), Ран Данк (II премия в Сиднее), Томер Гвирицман (I премия в Нью-Йорке), Ноам Севан (III премия Международного конкурса им. Ф. Шопена, Иерусалим; I премия Международного конкурса импровизаций, Нью-Йорк), Дорел Голан (лауреат конкурсов в Марсале, Бремене и Клермон-Ферране), Нимрод Пфеффер (пианист и дирижёр в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, музыкальный руководитель Лирической оперной труппы Гватемалы).



Йосси (Йоссеф) ТАВОР

Теле- и радиожурналист, обозреватель по вопросам культуры, ведущий радио «Орфей», автор статей на русском, иврите и английском языках. Многолетний сотрудник израильского радио: главный редактор ежедневного радиобозрения. Соавтор документальных фильмов для канала «Культура» о Н. Петрове, М. Воскресенском, Д. Башкирове. Член жюри международных конкурсов.

³ См. «PianoФорум» № 1 (57), 2024



НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ MATSUEV TEAM

13 по 19 июня 2026 года в Москве был проведён V Международный конкурс юных пианистов Grand Piano Competition. В этом году он отметил свой первый юбилей. За 10 лет существования GPC неизменным осталось одно: все пятнадцать участников, отобранные по видеозаписям, априори становятся победителями состязания и участниками различных проектов под патронатом Дениса Мацуева и его команды. Такой формат конкурса предполагает

большой концертный настрой исполнителей, впрочем, без снижения соревновательного накала.

Особенностью нынешнего конкурса стало чуть меньшее количество участников, представляющих отечественную фортепианную школу (6 из 15). Все они (Александр Биттер, Эмир Закариа, Анна Каракина, Дени Кохановский, Ярослав Марков, Михаил Пироженко) продемонстрировали высокий уровень профессиональной подготовки и колоссальную артистическую выдержку. География

конкурса объединила Беларусь, Китай, Южную Корею, Хорватию, Швейцарию и Австралию. Члены жюри — **Максим Могилевский** (Бельгия), **Леонель Моралес** (Испания), **Лоренц Настурика-Гершовичи** (Румыния), **Владимир Овчинников** (Россия), **Валерий Пясецкий** (Россия), **Юстус Франтц** (Германия), **Уильям Чэнь** (КНР — Австралия). Многие имена уже известны слушателям, и в этом также определённая дань сложившимся традициям. Более того, Grand Piano Competition



Открытие конкурса. Кирилл Роговой, Александр Чайковский, Сергей Давыденко.

стал прочным мостом преемственности к конкурсам Чайковского и Рахманинова. Многие «грандпиановцы» сегодня представляют яркое созвездие активно концертирующих пианистов. Это Сергей Давыденко, Ева Геворгян, Илья Папоян, Валентин Малинин, Александр Малофеев, Александра Довгань...

Пятый конкурс оказался достаточно ровным по уровню. Пожалуй, на нём не было очень ярких взлётов, равно как и интерпретационных «падений»: техническое мастерство участников очевидно расположилось на одной ступени с их более старшими коллегами. Поэтому комментарии к исполнению будут даны не в русле отеческого снисхождения и удивления феноменальной детской одарённостью, а строго по гамбургскому счёту.

Обладателями Гран-при стали **Эмир Закария** (10 лет, ДМШ при МГКМИ имени Ф. Шопена, класс А. Холодова) и **Чарли Ву** (13 лет,

Австралия, класс Г. Риддла). Исполнение Чарли Ву выделилось особой доверительностью интонации, деликатностью и редкой тонкостью при исполнении Нокturna F-dur Чайковского. Неконвенциональным решением при выборе программ в этот раз стало обращение участников к сонатам Гайдна и Скарлатти, предполагающим более скрупулёзное внимание к стилю, артикуляционной точности и деталям в противовес крупной игре, что было заметными приметами прошлых конкурсов. В частности, хотелось бы отметить особую культуру исполнения **Анны Каракиной** (15 лет, Уральская ССМШ, класс Н. Голдобиной). Возможно, ей несколько не хватило более открытой эмоциональной подачи, но индивидуальность в её тяготении к глубокой лирике без налёта искусственной сентиментальности в Прелюдиях ор. 22 Скрябина нельзя было не отметить. Эмир Закария

пока остаётся «шкатулкой с секретом»: нельзя не отметить, что он чрезвычайно органичен и естествен за инструментом. Более того, автор этих строк ловила себя на мысли, что он по своему внешнему облику и по исполнительскому темпераменту чем-то очень похож на председателя жюри Дениса Мацуева в его ранние годы. Представляется, что Гран-при Эмира сегодня — щедрый аванс на будущее. Пока в его игре ощутимы два серьёзных недостатка: отсутствие должного исполнительского контроля и несколько обобщённый подход к стилевым задачам. Так, Второй концерт Сен-Санса в финальном туре прозвучал на пределе темповых возможностей и совпадения с оркестром, а Первое скерцо Шопена практически без разделяющей паузы и эмоционального переключения перешло в плетнёвскую транскрипцию «Спящей красавицы» Чайковского. Остаётся надежда



Участники конкурса

на его рост и исполнительскую зрелость в перспективе. Время Эмиру Закарии даёт такое преимущество: примеры выдающихся виртуозов прошлого и настоящего с их неожиданными кардинальными поворотами и трансформацией исполнительского стиля всегда перед нами.

Нельзя не сказать о великолепной педагогической работе наставников. Хочется отдельно отметить результаты труда профессора **Александра Сандлера** (Санкт-Петербургская консерватория и ССМШ) и **Анны Арзамановой** (МССМШ имени Гнесиных). Они неоднократно выставляют своих учеников на ведущие отечественные конкурсы, и их воспитанники заслуженно становятся победителями. В этот раз Сандлер и Арзаманова представили двоих — **Михаила Пироженко** (16 лет) и **Дени Кохановского** (16 лет), соответственно. Они оба — в числе лауреатов конкурса. И Пироженко, и Кохановский отличились фундаментальным подходом к стилю исполняемых сочинений, выверенной,

абсолютной точностью пианизма и нетривиальными, но при этом очень грамотно подобранными программами. Взвешенность, отсутствие «перегрузки» на всех уровнях, разноплановость всегда вносят элемент свежести в слушательское восприятие. Кроме того, очень удачно были подобраны фортепианные концерты. Михаил Пироженко, филигранно выстроив баланс с оркестром, исполнил лаконичный Первый концерт Прокофьева; Дени Кохановский был необычайно убедителен и зрел во второй и третьей частях Первого концерта Шопена. У Кохановского в сольном туре были представлены Первый и Третий этюды Прокофьева из второго опуса. Это была очень интересная и необычная трактовка. В этюде с-moll он ушёл от распространённого «жирного» однообразного звука в сторону динамического выстраивания формы. Пироженко продемонстрировал лучшие черты отечественной фортепианной школы. Во всех своих исполнительских решениях он был предельно

убедителен и строго рационален. Однако в его интерпретации «Пляски смерти» Сен-Санса–Листа–Горовица некоторый отход от почти стерильного «рацио» в сторону inferнального начала был бы очень желаем.

Игру наших соотечественников **Александра Биттера** (14 лет, ЦМШ — АИИ, класс доц. Д. Рябовой) и **Ярослава Маркова** (16 лет, МГКМИ имени Шопена, класс А. Холодова) отличали превалирование инстинктивной эмоциональности и несколько волюнтаристский подход к авторским указаниям. Программа Маркова вызвала недоумение своей перегруженностью: «Мазепа» Листа оказался в тесном соседстве с «Исламеем» Балакирева и этюдами Прокофьева из ор. 2. Стоит ли пытаться удивлять жюри и публику подобными «экзерсисами», которые к тому же в воспроизведении не избежали некоторой технической неряшливости? Нет уверенности, что ответ будет утвердительным. Однако, как



Эмир Закариа, Денис Мацуев, Чарли Ву

определённая точка роста над собой (вне конкурсной истории, на перспективу) — безусловно, да. Поэтому решение членов жюри о присуждении Биттеру и Маркову звания дипломантов конкурса оправдано.

Отдельно нужно сказать о **Гёнхо Киме** (16 лет, Сеульская средняя школа искусств, педагоги Клара Чонъян Шин и Сун Хи Кук). Впервые на конкурс заявился участник с особенностями здоровья: он практически незрячий. Безусловно, нельзя не восхититься его силой воли и мужеством, поскольку он выступал на равных со всеми остальными. Ким не избежал некоторых технических потерь, в его игре присутствовали и стилизовые просчёты. Но у автора настоящей статьи нет ответа на вопрос: возможна ли максимальная объективность оценивания, или же мы будем неизбежно сталкиваться с определённой внутренней (и, наверное, никогда неразрешимой) преградой? Жюри вынесло свой вердикт и присудило ему звание лауреата.

Представитель Китая **Яньян Пэн** (лауреат конкурса, 14 лет, Экспериментальная школа при Шанхайской консерватории в Нинбо, класс Хоу Иссяна) представил публике программу, сочетавшую и «шлягеры», и сочинения, малоизвестные широкой слушательской аудитории. Прелюдия и fuga до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха была отмечена особой концентрацией и включённостью, что даёт основания говорить о редком природном пианизме и крепкой нервной организации молодого музыканта. «Изюминки» программы — пьеса Гриффса «Фонтан Аква Паола» № 3 (из цикла «Римские эскизы») и этюд Алькана «Пир Эзопа» — были исполнены максимально виртуозно с острыми эмоциональными переключениями контрастных образных сфер.

Некоторые вопросы вызвало лауреатство **Ильи Сомова** — ученика ЦМШ — АИИ, представляющего Беларусь (14 лет, класс М. Сокиковой). Пожалуй, наиболее

серьёзным недочётом его игры было прикосновение к инструменту, как следствие — некоторая прямолинейность звукоизвлечения. На forte Сомов нередко переходил практически на грубый стук, без учёта особенностей выбранного им рояля и акустических свойств концертного зала ЦМШ. Сегодня Илья, по всей видимости, тяготеет к быстрой эффектной игре, которая пока оставляет «за кадром» серьёзный содержательный аспект музыки.

Пришло время сказать о втором туре. По уже сложившейся традиции Grand Piano Competition регламент нарушается в пользу участников: большее число лауреатов и два Гран-при. В финале солистов поддерживал ГАСО имени Светланова под управлением молодого дирижёра Олега Худякова — лауреата первой премии II Международного конкурса имени Рахманинова. Ведущие отечественные конкурсы дают прекрасную возможность молодым дирижёрам работать и оттачивать на такой практике аккомпанементов



Заккрытие конкурса

своё профессиональное мастерство в контакте с одним из ведущих оркестров России. Нельзя сказать, что Худякову всё удалось без проблем: были ситуации, при которых солистам приходилось проявлять максимальную выдержку, чтобы в самый ответственный момент не случилось фатальных «аварий». Спасение утопающих порой было делом рук самих утопающих... В частности, такие проблемы возникли у двоих участников — Андрии Бошковича (Хорватия) и Ричарда Райта (Швейцария-Россия), которые выбрали для финала Первый концерт Раделя.

Любопытно, что некоторые конкурсанты в оркестровом туре произвели более яркое и убедительное впечатление. Концертной и очень открытой подачей отличились игра Ярослава Маркова (Первый концерт Листа) и Ильи Сомова (первая часть Концерта Грига). У них уже не было столь нарочитого стремления к внешним эффектам. Они ставили перед собой конкретные исполнительские задачи и уверенно их решали. Так себя проявила их индивидуальность: в осознанных победительных амбициях и преобладании масштаба над камерностью.

Практически на любом детском конкурсе не обходится без участника, который не может не вызывать взрослого умиления.

Таким «символом» V Grand Piano Competition стала десятилетняя **Цзянь Чжан** из Китая, очаровательно исполнившая во втором туре первую часть Двенадцатого концерта Моцарта A-dur. Однако пластика, гибкость и беглость — пока главные козыри её игры, и на фоне остальных конкурсантов она остаётся перспективной и прилежной ученицей. Поэтому звание дипломанта конкурса, присуждённое ей, является совершенно справедливым решением жюри.

Второй обладатель Гран-при, австралиец **Чарли Ву** в финале исполнил первую часть Третьего концерта Рахманинова. Его трактовка, возможно, не впечатлила какими-то интерпретационными открытиями, но убедила своим объективным конкурсным соответствием и утверждающим качеством. Для Ву это не первый опыт участия в конкурсе Grand Piano. Впервые он играл в Москве в 2024 году и был удостоен звания дипломанта.

Подводя итоги, добавим, что конкурс 2026 года получился достаточно ровным и спокойным не только по своим результатам, но и по своему резонансу у публики. Не было каких-то очень жёстких дебатов, «ломки копий» и горячих обсуждений в социальных сетях. Выскажем мнение, что это можно оценить и как положительный результат:

СПЕЦИАЛЬНЫЕ ПРИЗЫ

- от Центральной музыкальной школы — Академии исполнительского искусства и Валерия Пясецкого: размещение аудиозаписи под лейблом CMS Records на крупнейших международных стриминговых площадках в 2027 году — **Эмир Закариа** и **Чарли Ву**
- от Госоркестра России имени Е. Ф. Светланова: выступление в концертном зале Музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину в сентябре 2026 года — **Дени Кохановский**
- от Оренбургского государственного симфонического оркестра, художественного руководителя и главного дирижёра Юрия Ткаченко: выступление в сезоне 2026–27 в Большом концертном зале Оренбургской филармонии — **Дени Кохановский** и **Эмир Закариа**
- от проекта «Русская фортепианная школа»: участие в третьем сезоне без предварительного отбора (лауреаты проекта получают профессиональные студийные записи и выступают в Большом зале Московской консерватории в 2027 году) — **Ярослав Марков**, **Закариа** и **Чарли Ву**
- Приз зрительских симпатий — **Андрия Бошкович**

часто чрезмерно эмоциональная «шелуха» околомузыкальных сообществ заслоняет собой поиск истины. В этом есть и значительная доля интриги — что будет дальше и как новое поколение Matsuev Team проявит себя, перешагнув порог детства и ранней юности к своим зрелым победам и ещё более высоким исполнительским рубежам. ■

*Фотографии предоставлены
пресс-службой GPC.*

*Авторы фото:
Евгений Евтюхов, Олег Сингареев*



Анна ВИНОВАДОВА
Пианистка, педагог,
выпускница Нижегородской
консерватории

Традиция *homage* и её преломление в творчестве Родиона ЩЕДРИНА



Оммаж королю Франции. Старинный французский гобелен.

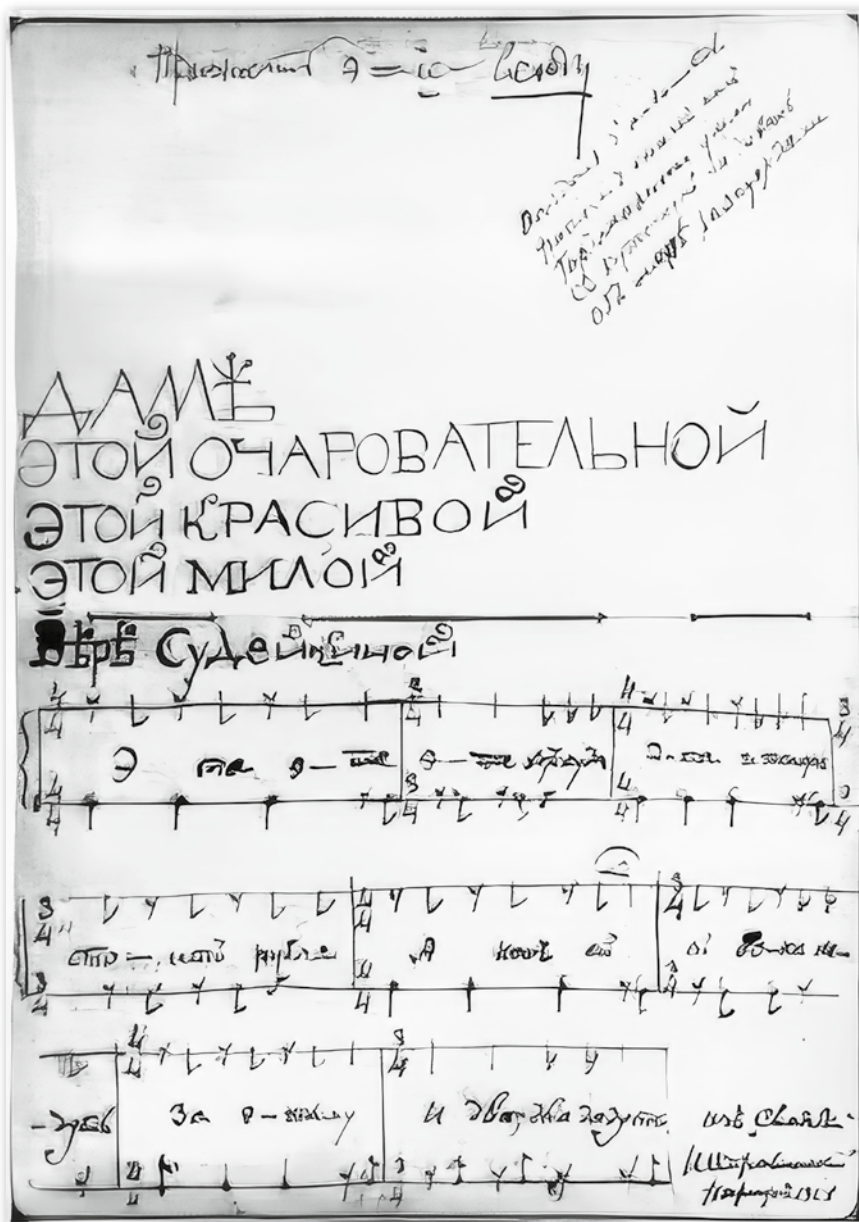
Жизнь культурного явления *homage* (оммаж), в переносном смысле — дань почтения, дань памяти — в музыкальном искусстве продолжается уже не одно столетие. Некоторые исследователи считают, что эта традиция родилась ещё в эпоху барокко. Тогда это были, как правило, сочинения-посвящения торжественным событиям и выдающимся личностям. Т. Баранова-Монигетти

рассматривает оммаж как разновидность «музыки на случай»: «Музыка, специально сочинённая по случаю торжественных событий — коронаций, военных побед, бракосочетаний высоких особ, — имеет многовековую историю. Ей отдали дань композиторы эпохи *ars nova*, старые итальянские мастера, нидерландские полифонисты, Пёрселл и Бёрд, Люлли и Шарпантье, Гендель, Гайдн и Бетховен, Берлиоз и Лист. А в XX веке

получили распространение коллективные оммажи»¹.

За прошедшие столетия оммаж вырос, развился, «разветвился», приобрёл очень разные, порой причудливые формы. Композиторы с огромным интересом и энтузиазмом осваивают «чужие творческие территории» и сочиняют опусы-оммажи, используя для этого самые

¹ Баранова-Монигетти Т. Оммаж Игорю Стравинскому (к 140-летию со дня рождения) // Музыкальная академия, 2022, № 4.



Игорь Стравинский. Посвящение Вере Судейкиной (1921).

разнообразные творческие приёмы. А вот исследователи упоминают это понятие достаточно редко, при этом обращаясь с ним как с чем-то давно известным и не требующим дополнительных объяснений. Можно заключить, что существует значительная диссимметрия между научно-теоретическим освоением понятия *hommage* в академическом музыкознании и практической деятельностью художников из разных

сфер, работающих в рамках этой традиции.

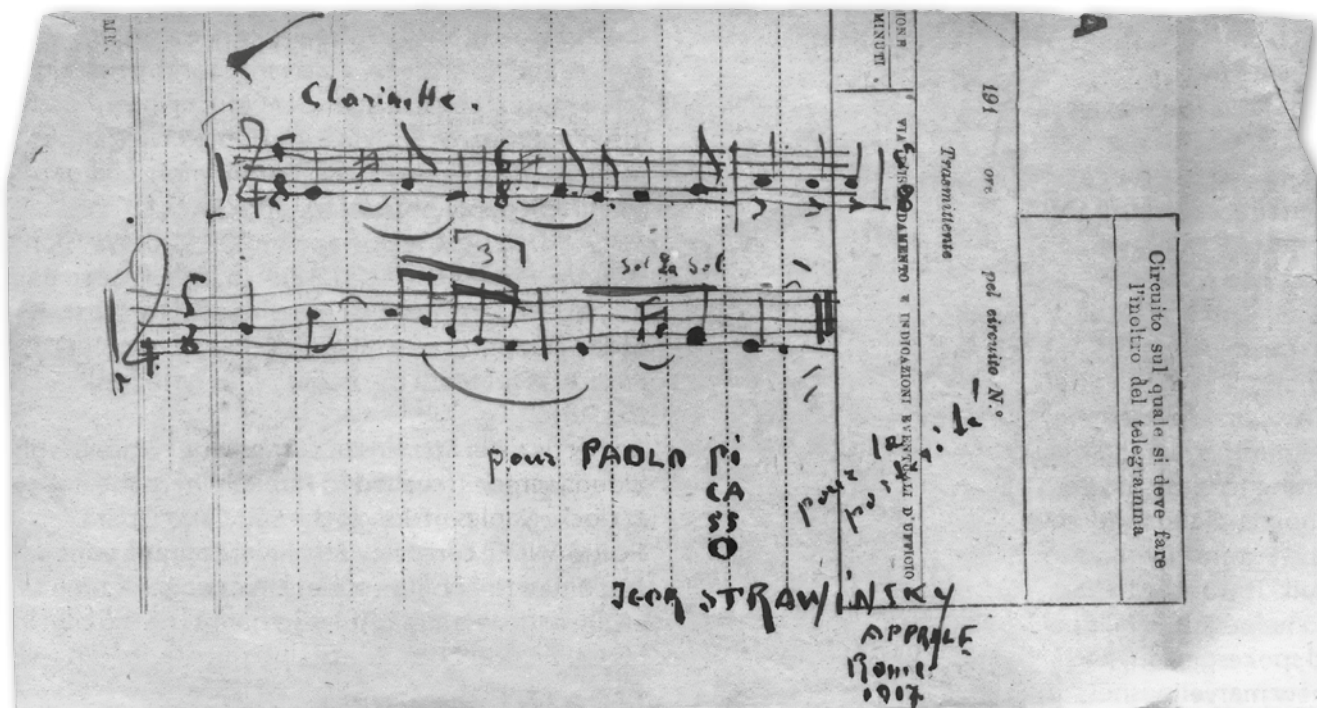
Интересно отметить также, что в последние годы слово чаще всего пишется на русском языке без кавычек, что особенно характерно для многочисленных статей на эту тему в интернете. Обратимся к определениям. «Словарь иностранных слов» разъясняет: «ОММАЖ, а, м. [франц. *hommage* < *hommage* вассал; букв. человек]. Художественный приём,

закрывающийся в создании произведения искусства, отсылающего к другому известному произведению за счёт использования его элементов, мотивов или стилистики. Оммаж не является плагиатом. Оммаж основан на глубоком понимании и уважении к первоисточнику». «Словарь иностранных музыкальных терминов» даёт лаконичное определение: «*hommage* (фр. *омаж*) — посвящение».

Следует отметить, что оммаж сегодня толкуется в большинстве случаев расширительно и отсылает не столько к другому известному произведению, сколько к образной художественной системе в целом, а также к оригинальному авторскому стилю, неповторимой индивидуальной композиторской манере, способам работы с материалом, включающим в том числе цитирование, квазичитирование и т.п. В данном случае краткое определение оммажа как «посвящения» (без лишних уточнений) более удачно отражает способ его бытования².

В последнее время интерес к оммажу проявляют и юристы, пытаясь ограничить какими-то рамками явление, становящееся уже практически неуправляемым с точки зрения соблюдения авторских прав: «Сфера искусства всегда строилась на копировании и заимствовании, один художник вдохновлялся работами другого и создавал свои собственные шедевры. Развитие авторского права вносит в этот процесс свои коррективы: творцы могут свободно перенимать идеи друг друга, охраняться будет лишь форма произведения».

² Довольно часто возникают вопросы, чем оммаж отличается от близких понятий, таких как *мимесис*, *аллюзия*, *реминисценция* и даже *плагиат*. *Плагиат* — неправомерное заимствование. *Мимесис* — (греч. *μιμησις*, подражание) — в самом общем смысле — подражание искусству действительности (один из основных принципов эстетики). *Аллюзия* (лат. *Allusio*, шутка, намёк) — стилистическая фигура, отсылка, намёк на общеизвестный факт, сюжет или фразу. *Реминисценция* (лат. *Reminiscentia*, воспоминание) — элемент художественной системы. Вызывает, как правило, бессознательные ассоциации благодаря использованию общей структуры, мотивов, деталей известных произведений искусства.



Игорь Стравинский. «Для Паоло Пикассо» (1917). Мелодия для кларнета написана на бланке телеграммы.

Так, в большинстве случаев необходимо получать разрешение для использования чужого произведения или его частей, иначе такое использование может быть признано нарушением исключительного права на произведение»³. В статье перечислены некоторые характерные особенности оммажа, а на самом же деле — это список ограничений, позволяющих хотя бы отчасти контролировать проявления традиции *hommage*, которая давно «вышла из берегов».

В интернет-пространстве понятие употребляется широко, трактуется как давно знакомое и привычное. По запросу «*hommage* определение» в одном только Яндексe обнаружилось 124 тысячи результатов. Так, на сайте *kulturologia.ru* оммаж трактуется как разноплановое, всеохватывающее явление, что соответствует, по всей видимости, настоящему положению вещей:

«Каким бы ни был очередной замысел художника, музыканта, модельера, дизайнера — он не возникает из ниоткуда, а основан на том, что человечеством уже придумано. <...> Иногда творение гения прошлых веков лишь вдохновляет на создание нового, иногда давно признанные шедевры пародируются или просто воссоздаются по новым технологиям. <...> Постмодернисты уверены, что в мире форм невозможно создать что-либо новое. Есть смысл поэтому обращаться к произведениям прошлого, переосмысливать их. При этом не исключены ни ироничный подход при воспроизведении давнего шедевра, ни собственный вклад в художественное высказывание — ведь, несмотря на указание того, кому посвящён оммаж, подпись художника-создателя произведения остаётся прежней».

В области академической музыки, особенно современной, существует неисчислимое количество примеров использования разных типов оммажа и способов работы

с чужим материалом. Вопросы типологии оммажа требуют своего обсуждения в первую очередь, и, очевидно, это станет непростой проблемой, поскольку многие явления, которые раньше не соотносились с этим понятием, тем не менее, вполне могут рассматриваться в границах данной традиции.

Приведём лишь некоторые примеры для того, чтобы в первом приближении очертить области применения и типы оммажа. Существует множество сочинений, которые можно условно обозначить «*в манере*» и «*в стиле*»: «В манере Бородина» и «В манере Шабрие» Равеля, цикл пьес Л. Ховарда «Орус 25» (24 прелюдии в стилях 24 композиторов⁴), близки к ним *портреты-подражания*, такие как «Сеговия» Альбера Русселя (для гитары или фортепиано), этюд Грига «Оммаж

³ Егорова А. С. Оммаж — новый способ свободного использования произведения. Журнал Суда по интеллектуальным правам. Сентябрь 2023. Вып. 3 (41). С. 67–71.

⁴ В стилях Гайдна, Сати, Грига, Мендельсона, Бартока, Форе, Скарлатти, Бетховена, Шумана, Гершвина, Шуберта, Прокофьева, Брамса, Рахманинова, Дебюсси, Пахельбеля, Шопена, Скрябина, Элгара, Баха, Моцарта, Шостаковича, Равеля, Листа.

Шопену», Импровизации № 15 Пуленка *Hommage à Edith Piaf*.

Вполне справедливой, на наш взгляд, кажется принадлежность к рассматриваемому явлению **оммажей-монограмм**, которые представлены двумя основными направлениями: а) близкие стилю композитора, б) в собственном стиле. Их адресность определяет, как правило, смысловые и стилистические аспекты сочинения. Лидируют BACH и DSCH, но есть и более редкие, как, например, eS-A-C-H-E-re — коллективный оммаж швейцарскому дирижёру и меценату Паулю Захеру. В этом начинании, инициированном в 1976 году Ростроповичем, участвовали Бриттен, Лютославский, Дютыйё, Берио, Хинастера и другие. Другой пример коллективного оммажа — оркестровая сюита-вариации на имя МАРГАРИТЫ ЛОНГ — была создана группой композиторов, трое из которых были членами французской «Шестёрки». Можно вспомнить и более популярные сочинения с зашифрованными именами: ABEGG (Шуман), GADE (Григ), GABRIEL FAURE и HAYDN (Равель) и многие другие.

Довольно часто сегодня встречаются **оммажи, основанные на фрагментарном и произвольном использовании** известных произведений, как, например, «Фуга на фрагмент Шопена»⁵ Рональда Стевенсона. Появился даже термин **Shred (нарезка, шинковка)**: «Джем — Igor Levit Shred» назвал свой оммаж Бетховену молодой немецкий пианист российского происхождения Игорь Левит. Как известно, джем или джемсейшн — это совместная импровизация на заданную тему, когда каждый может играть, что и когда пожелает. Левит начинает импровизацию (которую подхватывают оркестранты), используя фрагменты Второго фортепианного концерта Бетховена,

и перемежает их фрагментами «чего-то авангардно-атонального». Дмитрий Курляндский представил в 2017 году оммаж Берлиозу на Манежной площади Петербурга. В исполнении камерного оркестра прозвучало произведение «Recollections» («Воспоминания»), состоящее из произвольно тасуемых фрагментов симфонии «Гарольд в Италии». Автор предложил публике *«бродить по произведению Берлиоза именно так, как это происходит в воспоминаниях — непоследовательно, немного сумбурно и не слишком отчётливо»*.

Черты оммажа несут в себе многочисленные **вариации на известные темы**, особенно это относится к выдающимся музыкальным образцам — таким, как Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена, на тему которого Шуман сочинил «Этюды в форме свободных вариаций». По фактуре они более всего напоминают 32 вариации c-moll Бетховена. Федерико Момпоу в своих Вариациях мастерски «исследует» богатые выразительные возможности темы Прелюдии Шопена ля мажор, которые сам Шопен «не реализовал». Расширяя этот круг, можно сказать, что и транскрипции являются проявлением уважения, признательности и внимания к автору, чьё произведение привлекло внимание транскриптора.

К оммажам, вероятно, можно отнести пьесы, именуемые **«Tombeau»**. Равелевский цикл пьес «Le tombeau de Couperin» отсылает к стилистике столь любимых и Равелем, и Дебюсси французских клавесинистов, к жанрам старинной сюиты, а также содержит посвящения друзьям, погибшим во время войны. К этому же типу относятся «Пьеса на гробницу Поля Дюка» Мессиана, «Короткая песня памяти Альбера Русселя» Пуленка и многие другие. Ю. Бочаров, подробно исследующий Tombeau в инструментальной

музыке эпохи барокко, термин «оммаж» не употребляет, однако его замечание о том, что в ряде случаев «на первый план выходит уже не боль утраты конкретного человека, а прославление его памяти»⁶, позволяет также оценивать эту традицию в рамках оммажа. Подтверждением может служить и такое его замечание: «...в 1921 году как дань уважения Клоду Дебюсси окончательно сложилось созданное по инициативе Анри Прюньера Tombeau de Claude Debussy в виде некоего коллективного опуса, состоящего из 10 композиций (преимущественно фортепианных), авторами которым стали Поль Дюка, Альбер Руссель, Жан Франческо Малипьеро, Юджин Гуссенс, Бела Барток, Флоран Шмитт, а также Мануэль де Фалья, Морис Равель, Эрик Сати и Игорь Стравинский. Но в данном случае, как несложно заметить, речь, скорее, может идти о возрождении на „музыкальной“ основе давней традиции поэтических tombeaux»⁷.

Оммажи-посвящения здравствующим персонам также весьма популярны: коллективная работа «Оммаж Падеревскому» (альбом фортепианных пьес 17 композиторов) был призван отметить торжественную дату — 50-летие со дня американского дебюта музыканта. Однако издано произведение было только в 1942 году, так что Падеревскому, ушедшему из жизни в 1941-м, с ним, к сожалению, познаться не довелось. А вот на премьере оммажа Маргарите Лонг, о котором упоминалось выше, сама героиня присутствовала.

Близки по назначению к предыдущему типу **оммажи-поздравления**. Стравинский собственноручно изготавливал декоративно-графические открытки-поздравления (с нотным

⁵ Использован фрагмент первой темы Баллады g-moll Шопена.

⁶ Бочаров Ю. Tombeau в инструментальной музыке эпохи барокко // Старинная музыка. 2020, № 4 (90). С. 7.

⁷ Там же. С. 8.



Родион Щедрин. 1966 г.

текстом!) для своих друзей: Веры Судейкиной, Пабло Пикассо, Марселя Дюпре, Дариюса Мийо, Петра Сувчинского, Нади Буланже, Мэри Кёртис и многих других. В свою очередь друзья посылали Стравинскому музыкальные поздравления на юбилеи. Самые известные принадлежат Дебюсси (3-я часть цикла «По белым и чёрным»), Мессиану, Булезу, Кшенеку, Хиндемиту и др. Иногда это были законченные сочинения, а иногда

краткие зарисовки-экспромты в духе самого Стравинского. Так, Мессиан прислал «Песнь дрозда», записанную нотами. В 2022 году по инициативе редакции «Музыкальной академии» коллекция оммажей Игорю Фёдоровичу пополнилась целым рядом новых сочинений наших современников — Кшиштофа Мейера, Александра Кнайфеля, Ивана Соколова, Настасьи Хрущёвой⁸.

⁸ Баранова-Монигетти Т. Оммаж Игорю Стравинскому (к 140-летию со дня рождения) // Музыкальная академия, 2022, № 4

Оммаж-стимул позволяет использовать чужую идею или материал в качестве пробуждающего фантазию средства. Композиторы XX–XXI веков часто рассуждают о том, что музыка как глобальное явление культуры существует в идеальном мире сама по себе. «Мир музыки бесконечен в принципе, а композитор выступает в роли контактера», — говорил А. Шнитке. У Шнитке есть примеры полушутливого отношения к классикам. Например, сочинение «Moz-Art» первоначально называлось: «Подлинная подделка под Моцарта», другой вариант названия — «Бемоль, изъеденный молю». Потом появились и «Moz-Art à la Haydn» и «Moz-Art à la Moz-Art», в которых используется частично сохранившаяся музыка Моцарта. Леонид Десятников признается в интервью, что его часто вдохновляют чужие идеи. Есть у него «Вальс в честь Диккенса», пьесы «По канве Астора» для фортепианного квартета, «Посвящение Пьяццолле» — два танго в транскрипции для скрипки, контрабаса, фортепиано и бандонеона. В последнем из упомянутых опусов звучит музыка двух известных танго «Счастье моё» Ефима Розенфельда и «Утомлённое солнце» Ежи Петербургского. При этом транскрипции Десятникова сделаны столь эффектно и талантливо, что воспринимаются как оригинальные сочинения.

В этом перечне содержатся далеко не все варианты использования традиции *hommage*. В рамках журнальной статьи их невозможно даже просто упомянуть. Но и краткое перечисление даёт возможность понять, насколько широко и охотно композиторы взаимодействуют с иным языком, образной системой, стилем, обогащаясь новыми впечатлениями и вдохновляясь общением с творчеством коллег.



С. Д. Шостаковичем в Доме творчества композиторов в Сухуми

От Родиона Щедрина всегда ожидали чего-то необычного, и он эти ожидания оправдывал. Нестандартность и непредсказуемость — существенные черты его творчества — проявлялись в создании новых жанров и форм, самобытности интонационного языка, ритмической изобретательности, тембровой красочности, полифонической изощрённости. В опусах Мастера удивительно органично сосуществовали традиционное и оригинальное: глубинные пласты русской национальной музыкальной культуры и достижения мировой классики, современные композиторские техники и неожиданные стилистические находки.

Родион Константинович не стремился к новому ради новизны как таковой, особенно это справедливо в отношении авангардных приёмов письма. В ряде интервью он

высказал мысль о том, что к концу XX века композиторам стало намного легче жить и творить, так как исчезла необходимость следовать каким-либо нормам и канонам. Появилась возможность оставаться самим собой, не следуя никакой моде, не боясь упреков в отсталости и несовременности. «Конечно, авангард совершил множество открытий — в нотописании, в звукозаписи, в противопоставлениях, в контрастах. И все это было бы замечательно, если бы не было диктатуры авангарда, — говорил Щедрин, — <...> он ведь просто исключал существование человека иной творческой ориентации — такой человек просто ноль, зеро, дилетант, ничтожество, если не исповедует нашей музыкальной религии...»⁹.

Своему творческому кредо он никогда не изменял: «Я не намерен

отречься <...> ни от единой музыкальной строки, что я писал <...> На каждой партитуре ясно виден знак времени, в котором я жил, и я думаю — это хорошо. Я более верил и верю в силу художественной интуиции композитора, чем в трезвый расчёт или удачливый подбор системы, на которую сегодня есть спрос на музыкальном рынке. Меня не увлекала поспешная смена знамён, скажем, графики серийности на статику минимализма. Наверное, в этом и моя сила — и моя уязвимость...»¹⁰, — писал он.

Щедрина вдохновляли яркие и неповторимые явления прошлого и современности из многих сфер искусства. Его музыка часто рождалась в диалоге с историческими и индивидуальными композиторскими стилями, музыкальными направлениями, знаковыми культурными

⁹ Щедрин Р. Монологи разных лет. Сост. Я. Платек. М.: Композитор, 2002. С. 175

¹⁰ Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. С. 294.

событиями разных эпох. Но обращаясь к этим источникам, Щедрин переосмысливал их в своей неповторимой манере, сочетая разнородное, а иногда и стилистически противоположное, что в конечном итоге, однако, воспринималось как проявление его оригинального композиторского почерка. Родион Константинович стремился решать творческие задачи, следуя каждый раз непроторённым путём. Он считал, что никакие стилевые направления и технологические системы не могут считаться универсальными и «претендовать на абсолютную монополию».

Эстетические установки Щедрина заставляют вспомнить об одной из главных отличительных черт искусства вообще и XX века в особенности — его игровом начале. Одним из самых выдающихся авторов, «игравших» со стилями и жанрами был Игорь Стравинский. Из этой тенденции выросли разные творческие проявления: полистилистика, образно-стилевые аллюзии, цитирование и квазичитирование, коллажность, монтажность, свободное обращение с чужим музыкальным материалом и т.п. Состоялось своеобразное обобщение музыкального творческого пространства. Родион Щедрин писал: *«Начиная каждое новое сочинение, я всегда ищу индивидуального решения избранной теме. Ищу тот ход, ключ, что ближе, органичнее всего соотнесется с литературным источником, с сюжетом, если на письменном столе у тебя, скажем, сценическое произведение. В этом смысле метод работы, скажем, Стравинского (или Пикассо в живописи) мне ближе, чем, например, метод работы Прокофьева, когда, о чем бы Прокофьев ни писал — „Ромео и Джульетта“, „Война и мир“, „Семён Котко“, — своя стилистическая индивидуальность для него определяющая... Стравинский же всегда искал сугубо индивидуального подхода к каждой новой теме. Вспомним,*

наугад, „Петрушку“ и „Пульчинеллу“, „Историю солдата“ и „Аполлон Мусагет“... Кому-то из критиков тех лет даже казалось несовместимой для одного композитора стилистическая разнородность сочинений. А из сегодня мы отчётливо видим, что каждую ноту писала одна рука, рука Стравинского. Каждая нота — это Стравинский, на каждой ноте стоит его „роспись“»¹¹.

Ещё одной чертой, отличающей Щедрина от композиторов, склонных в своём мироощущении и творчестве к замкнутости, отстранённости от публики, явилась его принципиальная направленность на слушателя. Он неоднократно говорил о своём желании добиваться взаимопонимания со слушателем и сознательных поисках приёмов, этому способствующих: *«Я убеждён, что как бы ни были совершенны музыкальная драматургия и архитектурника произведения, оно может „не дойти“, оставить аудиторию скужающей. И дело тут не только в качестве музыки, а в отсутствии у композитора драматургического чутья, умения найти и заострить контрасты образов и, в соответствии с ними, темпов, ритмов, приёмов изложения»¹².*

Щедрину были доступны все области музыкального искусства — он привольно чувствовал себя в старинной и современной полифонии, любых фольклорных жанрах, опере, балете, инструментальной и хоровой музыке. Воспитанник Ю. Шапорина и Я. Флиера, прекрасный пианист, Щедрин большое внимание уделял фортепиано, блестяще и эффективно исполняя свои многочисленные фортепианные опусы, отличавшиеся нередко значительной пианистической сложностью.

Каждый раз, представляя новое сочинение, Родион Константинович

обновлял стилистику, форму и содержание модели, которой следовал. Подобная игра стилями вписывается в современную практику использования традиции *hommage*, которая сегодня трактуется как своего рода универсальный способ общения творцов в культурном пространстве. Щедрин отдал должное этому диалогу с коллегами по композиторскому цеху во многих своих сочинениях.

Родион Щедрин широко использует приём *оммажа*, несущего в себе эффект узнавания в значении «элемента неожиданности». Иногда это понятно из названия, как, например, *Hommage To Chopin* для 4-х фортепиано (1983) op. 64, а иногда о его «общении» с чужим произведением или стилем говорят приёмы работы с материалом, в том числе такие, как использование цитат или квазичитат. В ряде произведений, где указан автор, с которым Щедрин вступает в диалог, он не цитирует чужой материал, но стилистически приближается к нему, словно пытаясь понять, как живёт эта музыка сегодня, какие её стороны могут быть наиболее актуальны в современном контексте. Это в подлинном смысле слова диалог, соединяющий творчество выдающихся личностей, определяющий стилевые тенденции и целые культурные эпохи. О. Синельникова отмечает, что спектр диалогов Щедрина заметно расширяется на рубеже XX–XXI веков: *«Помимо Баха, Чайковского, Россини и Альбениса, в этот круг входят Лассо, Бетховен, Шопен, Барток, Шостакович, при сохранении верности русскому фольклору и знаменному распеву. Формы диалогов Щедрина с предшественниками многообразны»¹³.*

¹¹ Там же. С. 285.

¹² Щедрин Р. Мысли и пожелания молодого музыканта / Советская музыка, 1959, № 12. С. 40–41.

¹³ Синельникова О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля. Автореф. дисс. доктора искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2013. С. 34.

В диалог с Бетховеном Щедрин вступает в «Прелюдии к Девятой симфонии Бетховена», «Гейлигенштадском завещании Бетховена»; с Шостаковичем — в «Симфонических этюдах „Диалоги с Шостаковичем“»; с Чайковским — в «Чайковский-этюде», с Альбенисом — в пьесе «В подражание Альбенису». Что касается музыки последнего из упомянутых авторов и национальной природы испанского искусства в целом, то нужно подчеркнуть, что она особенно близка Родиону Константиновичу: «Альбениса люблю», — признавался композитор.

«В качестве примера, наиболее полно репрезентирующего диалогическую направленность творчества Щедрина рубежа веков, — пишет О. Синельникова, — можно привести „Диалоги с Шостаковичем“. Одностактная композиция рождается как последовательность кратких симфонических этюдов, собираемых способом монтажа небольших контрастных построений. Здесь и фрагменты воспоминаний, и отголоски стиля Шостаковича, и намёки на богатый мир образов его музыки, и даже отблески жанрово-и темброво-персонифицированных тем, мотивов, оркестр с добавлением индивидуальных красок, но все же восходящий к инструментальному составу великого симфониста XX века. Закономерно присутствие знаковой для современных композиторов монограммы DSCH, с которой начинается произведение и автографа автора Shched, которым оно завершается»¹⁴. Способы работы Щедрина с материалом, о которых пишет исследователь, отражают многие особенности использования приёмов оммажа на современном этапе развития этой традиции.

В некоторых произведениях Щедрин прибегает к цитированию, как например: «Эхо на cantus firmus

Орландо ди Лассо», «Российские фотографии», «Homage a Chopin», «Играем оперу Россини» (существует в фортепианной версии и переложениях, в том числе для кларнета и фортепиано, для фортепианного трио). Признаки использования оммажа можно усмотреть в транскрипциях: «Два танго Альбениса», «Ave Maria», а также в «Транскрипции фрагментов оперы „Кармен“ для струнного оркестра и ударных инструментов» ор. 36 или «Кармен-сюите», как более привычно её называть.

Особое отношение было у Щедрина к творчеству Иоганна Себастьяна Баха. Он вспоминал: «Однажды Шостакович внезапно спросил меня: „Что, если бы до конца Ваших дней Вас отправили на необитаемый остров <...>, разрешив взять с собой лишь одну партитуру. Какую бы Вы назвали? Даю 30 секунд на размышление“. Я тотчас же ответил: „Искусство фуги“ Баха».

Родион Константинович отдал дань композитору, да и целой культурной эпохе в своём «Музыкальном приношении» для органа, 3-х флейт, 3-х фаготов и 3-х тромбонов. 1983. К 300-летию со дня рождения И. С. Баха» ор. 65. В. Холопова считает «Музыкальное приношение» самым символическим произведением Щедрина: «В нем, прежде всего, зашифровано 3 имени: Бах, Берг и Щедрин (Берг — как посредник между Бахом и временем Щедрина). Уже в начальных фразах в голосах рассеяны звуки-буквы всех трёх имён <...>. В отношении самого себя, дарящего Баху „Приношение“, автор придумывает символ, ещё никогда не иггранный в музыкальной практике, — зашифровывает день, месяц и год своего рождения — 16.12.1932, а также рост — 182 см, в виде цифр, ступеневых номеров интервалов (ц. 48, у флейт)»¹⁵.

¹⁵ Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. С. 132.

К полифоническим жанрам и полифонии вообще, как универсальному языку, Щедрин был особенно расположен. Работа над сложнейшим масштабным циклом 24 прелюдий и фуг, сочинение которого также рассматривалось как дань баховским традициям, продолжалась с 1963 по 1970 год. Спустя два года композитор заканчивает ещё один значительный цикл — «Полифоническую тетрадь (25 полифонических прелюдий)» ор. 50. Более ранниеopus — «Две полифонические пьесы: Basso ostinato и Двухголосная инвенция» (1961) также отсылают к конструктивным особенностям письма других эпох и, вместе с тем, отчётливо указывают на авторский стиль самого Щедрина.

Интересно, броско, неординарно использован оммаж как способ работы по моделям в фортепианном цикле «Тетрадь для юношества» ор. 59, включающем 15 пьес: 1. Арпеджио 2. Знаменный распев 3. Играем оперу Россини 4. Хор 5. Терции 6. Величальная 7. Обращения аккорда 8. Деревенская плакальщица 9. Фанфары 10. Разговоры 11. Русские трезвоны 12. Петровский кант 13. Погоня 14. Двенадцать нот 15. Этюд в ля.

Уже из названий пьес видно, на какие именно образцы опирался композитор. Пьесы, задуманные как несложные, оказались настолько непростыми для исполнения, что пришлось снять подзаголовок «Нетрудные пьесы», который планировался поначалу. Впервые цикл был представлен московской публике автором в 1982 году. Щедрин рассказывает об истории создания: «Летние месяцы тех лет я несколько раз проводил в Доме композиторов в южном городе Сухуми. Стены в этом доме были словно из картона — так слышно было, что играли, о чем говорили поблизости. Мои соседи несколько раз менялись, но не менялся репертуар их детей, упражнявшихся

¹⁴ Там же. С. 35.

на рояле. Одни и те же пьесы, одни и те же пьесы. Я рассердился и стал писать свой фортепианный цикл для юношества — *just for change*, — чтобы „отомстить“ своим соседям. Так и родился этот опус, предназначенный, однако, не только для юных, но и продвинутых, концертирующих пианистов»¹⁶.

«Тетрадь» трудна не столько своими фактурными, техническими особенностями, сколько нестандартностью авторского замысла. Предельно ограничивая себя в средствах, Родион Константинович максимально полно использует их выразительные ресурсы, поставив перед собой задачу познакомить юных пианистов с новыми возможностями музыкального языка второй половины XX века. В нескольких пьесах отражается глубинный интерес композитора к русской традиционной культуре. Этим номерам цикла придан современный звуковой колорит, в то же время удивительно гармонично сочетающийся с подлинными жанровыми особенностями. В цикле можно усмотреть также черты диалога с «Микрокосмосом» Бартока, — в подчеркнута технологических названиях некоторых пьес и способах работы с материалом.

Однако звуковые идеи Щедрина смелее и необычнее. Так, например, в пьесе «Обращения аккорда» содержится всего четыре звука: b-c-d-f, из которых образовано 38 обращений. При этом Щедрин всячески избегает ритмической регулярности, используя лиги через тактовую черту, синкопы и т.п. Созвучия «берутся» на педали преимущественно в динамике pp, словно повисая в воздухе. Разные гармонические сочетания и возникающие тембровые нюансы подобны игре узоров калейдоскопа, создавая эффект утончённой импрессионистской красочности.

¹⁶ Там же. С. 290.



Пьеса «Терции» также строится на минимальном количестве материала, а именно, на противопоставлении двух звуковых планов. Равномерное движение звонких терций staccato, напоминающее токкату, внезапно сменяется «туманными» и загадочными legato. Эти легатные проведения (играются обеими руками в терцию) появляются трижды в разных регистрах: сначала в среднем, потом в нижнем, где звучат особенно таинственно и приглушённо, и, наконец, в высоком. Завершается пьеса с присущим Щедрину чувством юмора — третьей staccato, однозначно ассоциирующейся с победным «Ха!». Образность и нетривиальность пьес цикла «Тетрадь для юношества» рождает удивительное ощущение большого акустического пространства, наполненного привольно витающими в нем звуками.

Оммаж как феномен — это всегда творческое переосмысление и интерпретация, что убедительно доказывает творчество Родиона Щедрина.

Оммаж обогащает культурный контекст, углубляет восприятие искусства, подчёркивает его многослойность, многозначность, отражает давнюю и особенно актуальную сегодня потребность Художника выстроить диалог с разными стилями и эпохами. ■



Ольга САЙГУШКИНА

Пианистка, музыковед, кандидат искусствоведения. Заслуженный работник культуры РФ. Профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории. Автор более 100 публикаций по проблемам музыкального исполнительства.



**Михаил АЛЕКСАНДРОВ:
«Я настроен оптимистично —
музыка будет сохранять душу
человека»**

Михаил Александров принадлежит к тем немногим, кто идеями и деяниями своими конкретно влиял на определение контура отечественной фортепианной культуры на стыке столетий и в первые десятилетия XXI века. Без малого 40 лет назад он появился в Москве из большого русского музыкального пространства. Пианистическому мастерству он обучался в Саратове, педагогические умения высшего порядка обретал в Ростове-на-Дону, но самая удивительная практика ему досталась в калмыкской Элисте, где он стал обладателем бесценного опыта созидания на нулевом фундаменте. Сочетание высокого профессионализма и дерзновенной отваги — главная черта артистической ментальности М. М. Александрова, утвердившего себя в значении инициального источника идей, динамично меняющих уровень событийности музыкальной жизни. Столица открывает ему свои возможности уважительной и энергичной поддержкой отважных начинаний. В последние годы существования СССР он учреждает Центр искусств «Юные таланты», объявляет селективный поиск, находит формы поддержки юношеского творчества и формы экспозиции (как способ артистического воспитания) феноменальных дарований в пределах страны и в мире. Эта идея выкатилась из 90-х в наше столетие, после смелого начинания Александрова возникают «Новые имена», фонды Ростроповича, Спивакова, Крайнева... Но это лишь начало. М. Александров с 1991 г. — бессменный руководитель Общества имени Ф. Шопена, с 1992 г. он предлагает уникальный проект международного юношеского конкурса имени польского гения. Тогда в России в значении международного существовал только Конкурс Чайковского, и это предложение Александрова тоже носило характер острой новации. В начале XXI века Китай подхватывает идею Александрова, который после девяти московских конкурсов осуществляет четыре подобных акции в Поднебесной.

Заслуженный деятель искусств РФ М. М. Александров сегодня — признанный авторитет в деле конкурсно-фестивальных инициатив, формирования их содержательных объёмов и художественной спецификации. С его именем связано фестивальное движение — своего рода московская альтернатива знаменитым «Ликам современного пианизма» в Санкт-Петербурге: клавирные фестивали вокруг имён Э. Гилельса и С. Рихтера, сформированные Александровым, стали акцентными событиями культурной жизни столицы.

Михаилу Михайловичу Александрову 80 лет. Он полон новых инициатив, и PianoФорум желает ему здоровья и воплощения замыслов. Концерт-посвящение юбиляру — 10 октября в Большом зале Московского Дома композиторов.

— Ваше профессиональное становление произошло в Саратовской консерватории в классе легендарного профессора Бендицкого. Расскажите об этом периоде, о его уроках.

— Прежде всего мне хочется вспомнить, что моя первая встреча с фортепиано произошла в 10-летнем возрасте, и было это в селе Великие Кручи Пирятинского района Полтавской области, где проходил военную службу мой отец — летчик-истребитель. Родители, дабы отвлечь меня от уличных приключений, приобрели для меня пианино марки «Украина», что было по тем временам огромным дефицитом. Вначале я был возмущён, но после нескольких встреч с пожилой учительницей музыки как-то втянулся, начал делать успехи и в 1957 году поступил в музыкальную школу в Пирятине сразу в третий класс. Затем был переезд в город Умань Черкасской

области, где я через три года на отлично закончил музыкальную школу... К моменту завершения учёбы я уже почувствовал, что музыка стала моим главным призванием, несмотря на то, что в общеобразовательной школе я был «крутым отличником», и педагоги предрекали мне успехи в будущем в различных науках — математике, физике, химии, литературе.

В том же году я выдержал вступительные экзамены в Ростовское музыкальное училище (впоследствии училище искусств), где попал в класс прекрасного педагога Георгия Ивановича Безродного — ученика Г. Р. Гинзбурга в Московской консерватории. Училище я окончил с красным дипломом в 1965 году и сразу же поступил в Саратовскую консерваторию в класс Семёна Соломоновича Бендицкого — ученика великого Г. Г. Нейгауза. Я сразу же попал в совершенно новую для меня творческую действительность: главными



С профессором С. С. Бендицким

целями уроков профессора были развитие образности и масштабности музыкального мышления, а также исполнительской индивидуальности студента. Своим стилем преподавания он подтверждал и воплощал гениальную мысль Генриха Густавовича, что у талантливого педагога все ученики играют по-разному, а у просто хорошего — профессионально, но одинаково. В качестве примера могу привести моих соучеников — Анатолия Скрипая и Льва Шугома (которые впоследствии поочередно занимали должность ректора родной консерватории), игру которых отличал совершенно разный подход к интерпретациям.

Уроки проходили чаще всего в присутствии публики (стиль Нейгауза) — студентов и преподавателей — в знаменитом 20-м классе, где и по сей день находится реликвия — рояль Bechstein, подаренный С. В. Рахманиновым... Когда было необходимо, Семён Соломонович ставил стул рядом со студентом и кропотливо проводил с ним технологическую работу, что сегодня большая редкость... Хочу добрым словом вспомнить также замечательного музыканта, к сожалению, безвременно ушедшего из жизни, — Олега Владимировича Одинцова, который также занимался со мной как ассистент шефа.

И ещё одна важная творческая сторона работы кафедры Бендицкого — это публичная концертная

деятельность педагогов и студентов, участие в различных проектах. Так, осенью 1965 года Бендицкий создал «Клуб пианистов», первым проектом которого было проведение Исторических концертов, демонстрирующих развитие фортепианной музыки от барокко до современных стилей, — так, как это придумал Антон Рубинштейн... Эти программы прошли как в консерватории, так и в разных городах Саратовской области, выполняя просветительскую функцию. Затем был фестиваль музыки И. С. Баха к 280-летию со дня рождения. В мои обязанности, как и других членов клуба, входила организация встреч с большими музыкантами, приезжающими в Саратов на гастроли: это были С. Рихтер, Э. Гилельс, Д. Башкиров, Л. Власенко и многие другие. Так я получил первые навыки в организаторской работе, которые, как показала жизнь, впоследствии мне очень пригодились...

— Педагогическую деятельность Вы начинали практически в «культурной пустыне» — в Элисте. Что было самым трудным тогда, с чем приходилось бороться молодому выпускнику консерватории, чего удалось достичь?

— В Элисту мы с женой [пианисткой Аделаидой Александровой — прим. ред.] прибыли по приглашению министра культуры Калмыкии в конце 1969 года. Я бы не назвал этот город «культурной пустыней», скорее, это была не слишком «распаханная целина», нуждающаяся в специалистах для выращивания национальных кадров: музыкальное училище существовало там с 1960 года, но дефицит кадров был ещё значительным. Вместе с двумя коллегами, приехавшими до нас, на фортепианном отделении мы обучали огромное число учащихся как очно, так и заочно. Нагрузка на каждого педагога достигала четырёх ставок в год, и это было, пожалуй, самым трудным. Но всё это искупалось хорошими результатами игры учащихся. Необходимо сказать, что среди учеников калмыцкой национальности было немало даровитых детей, к тому же очень работоспособных и увлечённых музыкой. Всё это позволяло им по окончании училища поступать в консерватории Москвы, Ленинграда, Саратова и Астрахани. А для нас, молодых педагогов, открылась в короткие сроки возможность освоить громадный педагогический репертуар, которого хватило на долгие годы. С таким багажом в дальнейшем мы чувствовали себя уверенно везде рядом с коллегами более старшего возраста — и в Ростове, куда мы переехали, и потом в Москве. Помимо педагогической работы я сразу же начал проводить Фестивали молодых пианистов, участниками которых были солисты из Москвы и музыканты кафедры С. С. Бендицкого из Саратова — благо Министерство культуры шло навстречу в финансировании этих проектов.



Саратов, 1966 г.

Состоялись также празднования к 200-летию Бетховена в 1970 году, 100-летию Скрябина в 1972 и 100-летию Рахманинова в 1973.

— После Элисты были годы работы в родном Ростове, а затем — резкий поворот: переезд в Москву. Как Вы решились на такой «вираж», трудно ли было приспособиться к московской жизни?

— Наша миссия после более чем трёхлетнего пребывания в Калмыкии по объективным и субъективным обстоятельствам подошла к завершению, и в том же 1973 году мы были приглашены на работу в Ростовское училище искусств, в котором трудились на протяжении 15 лет на отделении специального фортепиано. Рядом с нами работали великолепные музыканты старшего возраста, такие как В. И. Варшавская — ученица С. Фейнберга, Э. Б. Короглуев — В. Натансона и другие... Довольно быстро нас с женой признали, и мы заняли прочное положение — у меня, как и у жены, был большой класс в училище, ещё я работал на полставки на кафедре спецфортепиано в Ростовском музыкально-педагогическом институте (ныне Ростовская консерватория имени Рахманинова). Ученики стремились попасть в наши классы, наиболее способные выпускники

успешно поступали в ВУЗы. Я довольно активно концертировал в то время: ещё обучаясь в ассистентуре-стажировке, я обязан был два раза в год играть сольные программы, а в дальнейшем, став руководителем отделения камерного ансамбля в училище, исполнял много камерной музыки в различных составах — дуэты с виолончелью, скрипкой, а также фортепианные трио...

Одной из главных причин нашего переезда в Москву было окончание дочкой Натальей фортепианного отделения училища в классе Валерии Игоревны Варшавской. Юная выпускница поставила условие, что будет продолжать образование только в столице, и после успешного поступления в Российскую академию музыки имени Гнесиных просто вынудила нас покинуть тёплое насыщенное место в Ростове и переехать в никуда — в Москву в 1988 году... Переезд был непростым, но мы были молодыми, сильными и обладали оптимистическим взглядом на жизнь: верили, что всё образуется. И нам повезло: решились вопросы и с жильём, и с работой супруги — она уже 36 лет успешно преподаёт в музыкальной школе имени К. Н. Игумнова. С моим трудоустройством было сложнее — работа в качестве преподавателя общего фортепиано в одном из вузов меня не устраивала, ни в одно музыкальное училище пробиться было невозможно... Поэтому я решил сосредоточиться на организаторской работе в сфере музыкального искусства.

— И в 1989 году вы основали Центр «Юные таланты» — первую в СССР организацию по поддержке детского музыкального творчества.

— Конец 80-х был характерен тем, что в СССР начали появляться новые формы организаций — кооперативы, ООО, холдинги, коммерческие банки и т.д., то есть начался переход от государственной монополии к рыночной экономике, частному предпринимательству и свободным видам деятельности. Это коснулось также сферы культуры. И тогда у меня возникла идея обратиться к теме поддержки музыкально одарённых детей, так как специальных структур в этой области ещё не существовало. Вместе с моими соратниками была избрана юридическая форма, и в скором времени Минюст СССР зарегистрировал Общественную организацию «Всесоюзный благотворительный Центр искусств Юные таланты». Первым проектом был фестиваль «Юные таланты», концерты которого прошли в Большом зале консерватории, Колонном зале Дома Союзов и на других концертных площадках, а участниками были юные Евгений Кисин, Максим Венгеров, Николай Луганский, Ольга Пушечникова (ныне Керн), Антон Бараховский, Александр Мельников, Эльдар Небольсин и многие другие — все те, кто сегодня входят в мировую исполнительскую элиту. Были проведены концерты в Минске,



С. Т. Б. Левадной и супругой, А. А. Александровой на Конкурсе имени В. И. Сафонова в Пятигорске

налаживались связи с Новосибирском, Ташкентом, Киевом. Проект реально начал приобретать всесоюзный размах. Новшеством явилось официальное появление спонсоров, меценатов и активное привлечение средств массовой информации. Начались зарубежные поездки юных артистов, приводивших в восторг публику в любой стране. Я побывал с детьми в Мексике, США, на Кипре, в других странах... Большое содействие нам тогда оказали МИД, Российский Детский фонд и другие госучреждения. Думается, что организация «Юные таланты» сыграла важную роль и дала импульс к возникновению аналогичных структур для поддержки творчества юных поколений музыкантов: появились «Новые имена», фонды Крайнева, Спивакова, Ростроповича и другие замечательные формы опеки начинающих профессионалов, которые и сегодня позволяют держать высочайший уровень музыкального искусства России.

— Вы даёте мастер-классы в России, Китае, Японии, Корее. Чем отличаются музыкальные школы и подходы к обучению в разных странах? Есть ли что-то, чему российские педагоги могли бы поучиться у восточных коллег, и наоборот?

— Сегодня мировой процесс глобализации проник как в сферу музыкального исполнительства, так

и в педагогику и методику. Грани между школами стираются, происходит взаимопроникновение различных подходов в обучении. Безусловно то, что русская фортепианная методика, предполагающая в технике прикосновения к клавиатуре красоту звука, его глубину, мягкость и певучесть, положительно влияет на игру пианистов в азиатских странах, хотя и даётся им нелегко. Также зачастую страдает образно-смысловая основа исполнения. Но в последнее время наблюдается большой прогресс, подтверждением которого являются победы восточных участников на крупнейших фортепианных конкурсах мира. Меня же привлекает в преподавании на Востоке, особенно в Китае, умение педагогов в короткий срок довести ученика до серьёзного репертуара, достичь ощутимых результатов. А в учениках поражает максимальная концентрация внимания и поразительная трудоспособность.

— Как Вы считаете, насколько полезна сама форма мастер-класса? Преподаёте ли Вы на публике иначе, чем в классе?

— Ученикам и заинтересованным педагогам однозначно полезна, так как даёт возможность услышать оценку профессионального уровня ученика от известного музыканта, получить необходимые советы,



С Алексеем Наседкиным

стимулирующие дальнейшую работу над произведением. Преподавание на публике — это скорее лекция, требующая от мастера известного артистизма, умения общаться с аудиторией и в то же время дать правильные ориентиры ученику. Работа же в классе один на один с учеником требует кропотливого, подробного изучения всех деталей произведения и очень благожелательного отношения к обучаемому. Можно даже говорить, что это процесс интимный в отличие от публичности мастер-класса.

— Вы 35 лет возглавляете Московское общество имени Фридерика Шопена и проводите конкурс юных пианистов имени Шопена. За эти годы конкурс открыл немало имён — от Екатерины Мечетиной до Даниила Трифонова. И тут два вопроса. В 90-е годы чуть ли не каждый второй проводил музыкальный конкурс, но мало кому удалось основать конкурс-долгожитель. В чём секрет шопеновского состязания? Посещает ли Вас интуитивное предположение, что перед Вами — будущая звезда? Случалось ли, что человек, в котором Вы не видели перспектив, добивался значительных результатов в искусстве — и наоборот?

— В начале 90-х конкурсов пианистов в России было не так много. На моей памяти — имени Рахманинова



С Энджелом Вонгом

в 1993 году в Москве и юношеский имени Рахманинова в Тамбове в 1994... Ну и, конечно, наш Первый международный юношеский конкурс имени Фридерика Шопена в Москве в 1992 году. Это уже с конца 90-х и начала 2000-х конкурсов наплодилось неприлично много по всей России и особенно в Москве. Сегодня чуть ли не каждая музыкальная школа провозглашает о проведении международного конкурса, не имея для этого никаких оснований и превращая всё это в формальное мероприятие. Многие ученики кочуют с конкурса на конкурс, играя одну и ту же программу, получают грамоту, приносят её в школу, тем самым искусственно накачивая её престиж. Считаю, что надо прекращать это безобразие и установить ясные критерии оценки уровня обучения.

Наш юношеский шопеновский конкурс был изначально определён как проект, способствующий ранней профессиональной ориентации особо одарённых учащихся от 12 до 16 лет, и как ступень для участия в будущем в главном шопеновском конкурсе в Варшаве, а также в других международных состязаниях пианистов. Признаюсь, что до проведения конкурса было много критики, особенно со стороны педагогов рядовых музыкальных школ. Высказывалось мнение, что в этом возрасте невозможно постичь глубину шопеновского языка и освоить его произведения технически. Но результаты



С участниками мастер-класса в Китае

превышали все ожидания: конкурс выявил молодых музыкантов, чьи имена украшают концертные афиши во всех странах мира. Среди лауреатов нашего конкурса разных лет — Екатерина Мечетина, Рэм Урасин, Галина Чистякова, Фёдор Амиров, Даниил Трифонов, Сенджин Чо, Лукас Генюшас, Дмитрий Шишкин, Николай Хозяинов, Лим Дон Мин, Лим Дон Хек, Эрик Лу. Проект шёл на crescendo, привлекал всё больше и больше уникальных талантов. Должен сказать, что у нас «середняки» никогда не проходили предварительного отбора, каждый, кто приезжал, был состоятелен. А интуиция на нашем конкурсе вырабатывается коллегиально в процессе прослушиваний и, как правило, подтверждается в финальном исполнении Концерта Шопена с оркестром.

— Вы были ответственным секретарём жюри Конкурса Чайковского и членом жюри многих других престижных соревнований в Германии, Франции, Польше, Италии, Испании, Республике Корея, Китае. На ваш взгляд, конкурсы сегодня — это больше благо или испытание для молодых музыкантов? Что нужно изменить в существующей системе?

— Практически все конкурсы в мире нацелены на определение победителей в той или иной сфере, но конкурсы в искусстве, я думаю, имеют нюансы, отличающие их от всяких других. В конкурсах музыкальных всё зависит от условий и программы, а главной целью должно быть выявление ярких исполнительских дарований. Для особо одарённых участников это, конечно, благо, так как появляется

возможность максимально проявить свою индивидуальность и получить шанс на профессиональную концертную деятельность. Но существует и опасность в виде субъективизма оценок членов жюри, так как люди, оценивающие выступления, по-разному слышат одно и то же — одному нравится, а другому нет. Это не значит, что один завышает оценку, а другой занижает, но в результате сложения оценок балл получается непроходной. Есть ещё опасность участия в конкурсах с программой, не соответствующей данному конкретному исполнителю: один великолепно играет музыку романтиков, другой склонен исполнять современную музыку, третий прекрасно разбирается в музыке барокко и венской классике. Так что стоит идти на конкурсы с такой программой, в которой можно достойно себя проявить. Существуют монографические соревнования, например, конкурсы Баха, Бетховена, Шуберта, Шопена, Листа, Шумана, Рахманинова, Прокофьева, Мессиана и других великих композиторов. Из существующих сегодня в России конкурсов мне импонирует конкурс Grand Piano Competition Дениса Мацуева, на котором нет отсева после первого тура, а все отобранные пианисты играют полностью подготовленную программу, после чего и выявляется победитель — может быть, в этой форме и заложена сермяжная правда...

— В 2022–24 Вы были художественным руководителем крупных фестивалей — имени Гилельса и имени Рихтера в Москве. Каковы Ваши «фирменные» принципы формирования фестивальных программ?



— Фестивали, посвящённые великим российским музыкантам XX века Эмилию Григорьевичу Гилельсу и Святославу Теофиловичу Рихтеру, проводятся в Москве уже в течение почти 10 лет. Их цель одна: сохранять память об этих легендарных пианистах и показать их значение, влияние и вклад в историю российского и мирового фортепианного искусства. В этом и заключается концепция фестивалей, согласно которой и составляются программы концертов. Мы изучаем репертуар этих великих мастеров, их стилистические предпочтения, после этого формируем списки произведений, которые будут звучать. Только потом приглашаются музыканты, которые соглашаются играть этот репертуар. Так что всё довольно просто.

— И всё же, что Вы считаете главным в московском периоде вашей деятельности?

— Из 80 лет прожитой мною жизни почти половина — 40 лет — приходится на Москву. Используя футбольную терминологию, я приближаюсь к концу второго тайма. И надеюсь на *over time*. Да, Москва — это город неограниченных возможностей, но обрести свою нишу в нём, даже обладая определёнными способностями и трудолюбием, не так-то просто. Нужны удача и поддержка поверивших в тебя друзей. Уже к первым моим идеям серьёзные люди отнеслись с большим вниманием и симпатией. Постепенно круг моего общения с представителями нашей прекрасной профессии расширялся, и с каждым новым проектом работать было всё легче и проще. Особенно помогло мне тесное общение с выдающимися московскими пианистами, профессорами Московской консерватории. Это Е. В. Малинин, Н. А. Петров, М. С. Воскресенский, В. К. Мержанов, Ю. С. Слесарев, А. А. Наседкин... Они с готовностью участвовали в моих проектах в области фортепианного образования и исполнительства, привлекая своих студентов;

работали в жюри и оргкомитетах международных конкурсов, выступали с сольными программами, давали мастер-классы. И, безусловно, их высокий профессиональный авторитет выводил каждое начинание на новый уровень. Огромный вклад внесли Л. С. Сидельников и С. И. Бэлза, которые в течение многих лет возглавляли оргкомитеты проектов. В разные годы участниками ярких творческих событий были прекрасные пианисты — Анна Маликова, Владимир Овчинников, Лев Шугом, Екатерина Мечетина, Александр Гиндин, Рэм Урасин, Владимир Бойков. А крупные зарубежные музыканты — такие, как Лю Шикунь (Китай), Ари Варди (Израиль), Галина Черны-Стефаньска, Эва Осиньска, Пётр Палечный, Катаржина Попова-Зидрон (Польша), Дан Тхай Сон (Вьетнам-Канада), Марчелло Аббадо (Италия), Мариан Рыбицки (Франция), Казухико Накаджима (Япония), Джин Ву Чанг (Южная Корея) — были неоднократными партнёрами, помогали нам развивать международные связи и делали известными на весь мир музыкальные события, происходившие у нас в России. Многие из них после визитов в Москву приглашали в свои страны наших музыкантов, в том числе и меня, для проведения мастер-классов, гастролей, для участия в фестивалях и конкурсах... Несмотря на большой объём организационной работы, я старался поддерживать пианистическую форму, периодически играть сольные программы. Но особое удовольствие и счастье мне доставляло камерное исполнительство, в котором на протяжении более чем 10 лет моим партнёром был замечательный виолончелист, заслуженный артист РФ, профессор Московской консерватории Кирилл Владимирович Родин. С ним мы гастролировали в Японии, Южной Корее, Китае, Турции, Белоруссии, и это навсегда сохранится в моей памяти... Так что, охватывая мысленно весь московский период жизни, я могу сказать, что моя профессиональная и творческая деятельность была очень насыщенной и интересной.

— Каким вы видите будущее классической музыки через 20–30 лет? Что бы вы пожелали молодым пианистам, которые только начинают свой путь?

— Я настроен оптимистично — мир меняется, он становится всё более техногенным, а во многих сферах человека заменяют роботы и машины. Но музыка, особенно классическая, будет сохранять душу человека и его чувственную эмоциональную природу. Молодым пианистам желаю вдохновения и творческих удач. А нам с вами предлагаю встретиться через 20 лет, чтобы вместе убедиться во всём этом. ■

Марина БРОКАНОВА
Павел ЛЕВАДНЫЙ



Из 30-х в 20-е

Даниил Саямов о Третьей сонате Всеволода П. Задерацкого

Начну с того, что мне выпала большая честь осуществить мировую премьеру сочинения, созданного 90 лет назад. Долгие десятилетия эта удивительная музыка ждала своего выхода к людям и, когда это случилось, была встречена овациями зала. Я веду речь о третьей по счёту сонате для фортепиано соло Всеволода Петровича Задерацкого, которая обозначена им как Соната в *cis-moll*¹. Это третья из шести созданных им сонат и одна из двух в *cis-moll*: последняя, шестая, написанная им соната тоже в этой тональности, всё ещё ждёт своего звукового воплощения.

С фортепианным творчеством В. П. Задерацкого я впервые

соприкоснулся 8 лет назад, когда начал подготовку шести Прелюдий и фуг из собрания «24 Прелюдии и фуги» для исполнения на фестивале «Звёзды на Рейне» в швейцарском Базеле. Я нашёл этот музыкальный материал чрезвычайно близким с точки зрения содержания, пианистически написанным очень не просто, изысканно и с явными индивидуальными знаками. Музыка Прелюдий и фуг тогда очень глубоко отозвалась у меня в душе, и столь же глубоко отозвалась Третья соната *cis-moll*, которая, на мой взгляд, является русской музыкой в самом законченном понимании этой характерности. При первом ознакомлении с рукописью я посчитал, что соната написана в более поздний период творчества композитора, когда он вновь обратился к тональности, ибо первые две сонаты, датированные 1928 годом, были написаны

в свободной атональной манере. Сонате 1936–37 гг. предшествовали 24 прелюдии 1934 г. во всех тональностях. Сочинение такого цикла своего рода декларация поворота к тональному мышлению, и создание сонаты, озаглавленной как «соната в до-диез миноре», стало логическим продолжением. Однако характер гармонии и отношение к тональности в сонате по сравнению с Прелюдиями представляется более жёстким и как бы продолжающим раннеавангардные сочинения композитора. Здесь раскрывается не столько тональность, сколько эффект тоникальности, привязки к *cis* без каких-либо привычных ассоциаций с тональной гармонией.

Третья соната — одно из самых мрачных, если не самое мрачное сочинение В. П. Задерацкого. Оно было написано накануне его ареста в 1937 году и ссылки на Колыму.

¹ Мировая премьера Сонаты *cis-moll* В. П. Задерацкого состоялась 25 декабря 2025 г. в Санкт-Петербурге на фестивале «Лики современного пианизма» (Зал Стравинского, Мариинский театр).

Ощущение трагического момента и в собственной жизни, и в жизни страны отражено в этой музыке сполна. Одни только обозначения характера звучания, данные композитором к каждому разделу сонатного цикла, говорят обо всём: *Andante funebre* (траурно, погребально), *Allegro disperato* (безнадёжно, с отчаянием), *Allegro tenebroso* (затемненно, мрачно), *Forte robusto* (крепко, сильно). Достаточно сказать, что это соната с похоронным маршем (вторая часть — *Marche funebre*). Это произведение в определённом смысле можно считать документом времени возникновения, проникнутым чувством непреодолимой безнадёжности, видимо, владевшим в ту пору автором, который, как показывают его следующие сочинения, обладал колоссальной волей и энергией сопротивления. Он выходил победителем из самых невероятных испытаний, о чём говорит создание им полнотонального цикла прелюдий и фуг в каторжном лагере. Этот цикл несёт в себе множество светлых страниц, полных надежды и чувства свободы. Но Третья

соната — исключение во всём его творчестве. Она пронизана чувством обречённости. Вместе с тем, энергия движения музыкального материала говорит о колоссальной силе витальности, жизненной активности. Сочетание траурно-«остановленных» звучаний с мощной энергией темповых движений в первой части и особенно в финале создаёт внутреннюю интригу всей сонаты, её особую коммуникативность. При этом — одна важная подробность: музыка сонаты нигде и никогда не выходит в верхние блестящие регистры фортепиано. Пианист должен сразу понять, что ему придётся иметь дело с нижним и средним регистрами рояля, музыкальная ткань лишена бравурных пассажей, открыто виртуозных эффектов. Моментальные вбросы «фа», «соль» в третьей октаве встречаются только в генеральных кульминациях первой части и финала, а из 24 страниц текста половина содержит басовый ключ в правой руке. Здесь целая серия совершенно неожиданных и новых трудностей для освоения. Нужны особые звуковые решения и особое чувство

темпа и ритма, умение создать текучесть движения в ситуации постоянного действия метрической переменности.

Этот сонатный цикл имеет ещё две особенности. Отсутствие сонатной формы в цикле, присутствие исключительно статических реприз и наличие генерального лейтмотива, который определяет главный образ произведения. Вот с этого лейтмотива и стоит начать рассказ о сонате, которая уже заинтересовала пианистов и которая очевидно может и должна стать принадлежностью концертного репертуара.

Соната начинается с медленного темпа (*Andante funebre*) *pianissimo*: печальный хор аккордов с диссонантно-колокольной подзвучкой басов на *cis*. Должен сказать, что соната, за исключением финала, мне представляется чрезвычайно мелодичной. Но мелодия, как правило, спрятана в аккордах, в движении фактуры и в общем являет собой звучание верхнего голоса аккордовой последовательности. Вот главный лейтмотив сонаты, который открывает и завершает весь цикл:

Пример № 1





Переменность «соль диез» — «соль бекар» (пятая низкая ступень), острая диссонантность гармоний, их затаённая, может быть, даже скрытая молитвенность — образ траурного состояния, остановки в какой-то великой печали. Эта музыка возникает в сонатном цикле

четыре раза без изменений (три раза в первой части и после финала в конце). Совершенно очевидно, что композитор хочет внушить эту звуковую идею, которая не просто воспринимается, внушить как символ траурной непреодолимости. В первой части музыка этого Andante

funebre длится 24 такта первый раз, потом 14 тактов и 29 тактов. Завершающие первую часть 29 тактов точно повторены после грозного и устрашающего движения финала сонаты. Форма первой части удивительна и может быть представлена такой схемой:

Andante funebre	Allegro disperato	Andante funebre	Allegro disperato	Andante funebre
A	B	A	C	A
24 т.	136	14	180	29

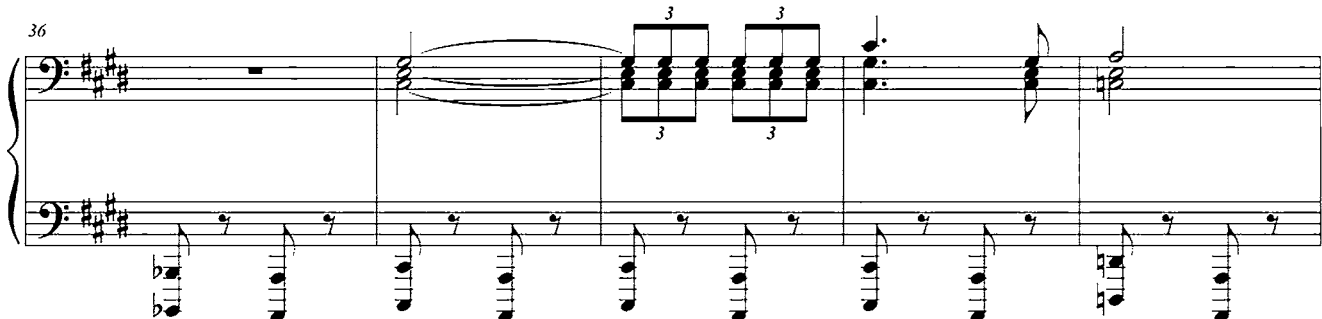
Схема говорит, что это двойная трехчастная форма с двумя серединами и промежуточной репризой. Наверное, точнее было бы первую часть назвать фантазией — произведением с чередующимися эпизодами, с одной главной темой, которая проходит три раза в неизменном виде, что составляет

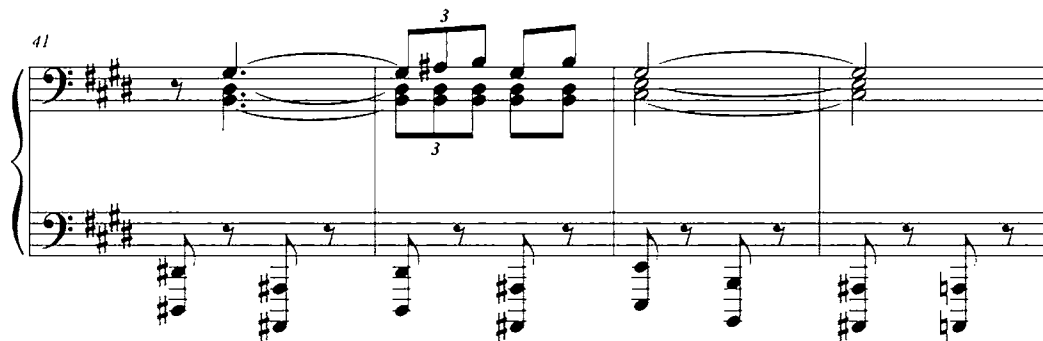
для исполнителя некую загадку. Поскольку главная тема в цикле проходит четыре раза, возникает задача: исполнять ли четыре раза это совершенно одинаково, либо проявить фантазию и наполнить эти четыре проведения разным смыслом. Мне кажется, второе приходит к исполнителю из глубины

самого содержания сонаты. Каждое следующее проведение этой темы резонирует мрачным, в определённом смысле дьявольским движениям стремительно подвижных разделов формы.

Первое Allegro продолжает главный мотив, но в напряжённом темпе.

Пример № 2





Тут важно почувствовать возвращение этого мотива в т. 52, откуда начинается новая фаза развития, которая постепенно спадает на *diminuendo*, а потом по принципу *subito* вспыхивает угрожающими императивными октавами в главной кульминации этого раздела формы. А вот дальше перед пианистом задача: как не потерять стремительного темпа в двухголосии, где наверху оstinato повторяются секундовые стенания, а в левой руке — скупое движение басовой линии. Какой-то минимум фактурного предложения, всё звучание опущено в басовый регистр, и пианист должен найти модус движения, который бы сохранил напряжение экспрессии с последующим *diminuendo*. Когда начинается эта длиннота с повторяющимися секундами, исполнитель вправе определить свой темп, пойти вперёд, если ему покажется, что этот фрагмент написан недостаточно интересно. Либо наоборот, сдерживать напряжение как можно дольше. Вспомнить, например, схожую форму развития в первой части Сонаты G-dur D 894 Шуберта. Неслучайно в программу, где мне довелось исполнить московскую премьеру Сонаты Задерацкого, я включил именно эту сонату Шуберта².

Вообще, первая часть рождает различные ассоциации. Я почувствовал какую-то перекличку

с цикличностью финала 110-го опуса Бетховена. А с точки зрения пианизма первая часть написана очень по-шопеновски. Здесь всё должно быть пропето, всё на *legatissimo*, избегая резкого звучания. Кульминация здесь мне весьма явно напоминает мотивы Полонеза-фантазии, несмотря на радикальное смысловое отличие.

Второе *Allegro disperato* в первой части напоминает начало сонатной разработки всё на тех же интонациях *Andante funebre*. Здесь тоже два этапа. Первый заканчивается органным пунктом *es*, который замыкает большую кульминацию, содержащую всплески верхнего регистра. Второй этап этого эпизода достигает ещё более мощной кульминации, и его послекульминационное завершение (возвращение грозных октав) можно начать с *subito p* исключительно в нижнем регистре рояля. И здесь особый момент перед концовкой — возвращение тех самых императивных октав, но уже в динамике *mezzo f*.

Первая часть цикла длится немного менее половины всего времени сонаты. Очень важно почувствовать в разделах *Allegro* характер повествовательности. Музыка как будто всё время что-то рассказывает, хотя все движение скорее отвечает токатности. Однако это особый тип темпового движения: следует найти динамические волны, динамическую неоднозначность всего времени

развития. Движения к кульминациям должны носить постепенный характер. После кульминаций важны перепады динамики, их надо рассчитывать, почувствовать. Перепады динамики могут быть связаны с темпом, и здесь характер *rubato* может быть применён, но осторожно, потому что ход *Allegro* — это безостановочное *allegro*. Октавные императивные возгласы возникают несколько раз. Они краткие, но очень важные. Следует продумать динамику подхода к ним и возможных контрастов *subito*. Завершение первой части возвращением *Andante funebre* — это первая задача на нахождение варианта произнесения уже прозвучавшей интонации. Перед исполнителем вопрос: либо организовать это как абсолютно неизменное звучание в виде повторяющейся музыки, которая таким образом гипнотически внушается слушателю, либо создать некую вариативность, заключённую в смене динамики, в темповой свободе.

Вторая часть сонаты — траурный марш. Конечно же, он ничего общего не имеет ни с шопеновской, ни с бетховенской идеей. Это совершенно индивидуальное решение жанра, и здесь, конечно, очень нужна работа исполнительского воображения, без которого невозможно построить динамический ход формы и характер движения, несущего в себе всё тот же элемент повествовательности, какого-то рассказа. Вопрос динамики в Сонате вообще очень сложен

² 25 апреля 2026 г., Малый зал Московской консерватории.

и интересен, потому что автор почти не дал указаний. Но именно в траурном марше наибольшее количество авторских, ориентирующих исполнителя знаков. Главная задача для пианиста — это как раз создать то самое ощущение зримых образов, различных для крайних частей формы и средней (марш написан в трехчастной форме). Крайние части — это

повествование о шествии, а средняя часть — это страстный, взволнованный, экспрессивный авторский комментарий. Здесь, в средней части единственный раз композитор поднимает тесситуру на мгновение в средний регистр (траурный марш идёт целиком в басовом ключе) и убирает шагающие басы крайних частей, именно там представляющие

определённую сложность: это глубокие басовые октавы, которые берутся отрывисто, но при этом важно, чтобы они совмещали характеры *pizzicato* и *portamento* одновременно. В этих басах очень важны все отклонения от *cis*, который претендует на органнй пункт, ибо в этих отклонениях — смена гармонических эффектов.

Пример № 3



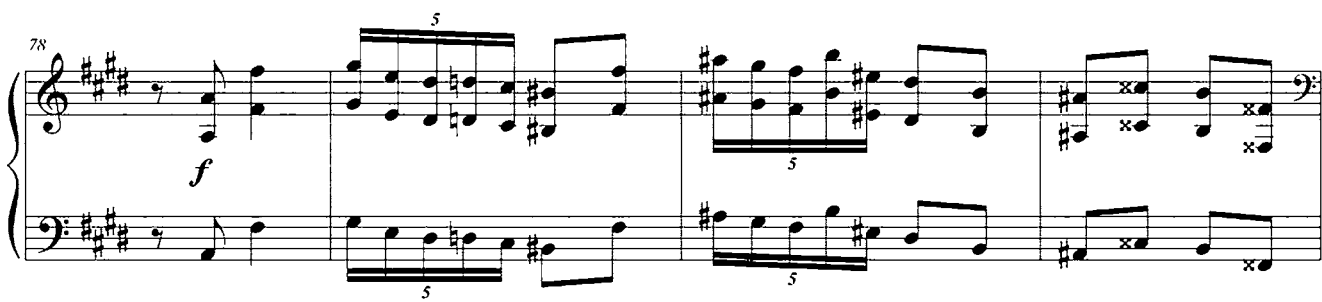
Событийность средней части в марше (кроме того, что она регулируется авторскими динамическими указаниями) также требует исполнительской инициативы. Начало середины — эффект *subito forte* — следует предвосхитить уходом в глубочайшее *pianissimo* окончания первого раздела. Мотивные реплики-возгласы, октавные возбуждения, возвраты главной

траурной интонации, возвращение к репризе — всё это должно быть подано в контрастной системе динамики.

Траурный марш — смысловой центр сонаты. Главный мотив — триольный и трезвучный — проводится шесть раз. Из каждого его возвращения прорастают новые звучания. Они все разные, но приходят к одному и тому же. А в основе — длинная

певучая мелодия. Продлённая мысль, что-то вроде пения мужским голосом, в котором копится и копится напряжение и потом в какой-то момент прорывается отчаянным криком (начало средней части). Возвраты начального траурного мотива в неизменности — всё тот же смысл трагической непреодолимости. А в средней части — крики, возгласы и даже рычание:

Пример № 4



На этот форшлаг к акценту нужно наброситься, как на заключительные пассажи 32-х в первой части Восьмой сонаты Прокофьева. В сущности, сам ход интонаций *Marche funebre* подсказывает исполнителю решение.

А вот финал требует поиска и динамического, и звукового решения. Финал — истинная токката с металлическим отблеском и неумолимым натиском. Несколько лет назад я записал на фирме «Мелодия»

пятичастный фортепианный цикл В. П. Задерацкого «Легенды»³, созданный им в 1944 г. в Краснодаре, в предпоследний год войны. Её прямое отражение очевидно в мрачной мистике пьес с названиями «Ущелье смерти», «Кровавый кактус». Но самое прямое — в финальной пьесе под названием «Чёрный всадник».

³ Цифровой релиз «Звуковой обзор — 2 1/3. Антология музыки российских композиторов XX–XXI веков». MEL CO 0861_1. 2021 г.

Демонический вихрь смертельной скачки. Опустошение и смерть. Это образ смерти, несущейся над землёй.

Финал Сонаты *cis-moll*, как и вся соната, не имеет программы. Но это прямое предвосхищение «Чёрного всадника». Тот же смысл, та же неумолимая энергия губительного натиска. Вот начальный ход финала — интонация, которая постоянно возвращается, разделяя движение токкаты на этапы:

Пример № 5

Allegro tenebroso *forte, robusto*

The musical score for Example No. 5 is in 2/4 time, key of C major (one sharp). It begins with a piano introduction marked *mf* and *stacc. sempre*. The first system shows a series of chords and melodic fragments, with a *sf* (sforzando) marking on a chord. The second system starts at measure 7 and continues with similar rhythmic patterns, including a *sf* marking on a chord. The tempo is *Allegro tenebroso* and the dynamics are *forte, robusto*.

Третья часть Сонаты требует от исполнителя полной самоотдачи. Здесь сосредоточены все пианистические трудности цикла. Исполнитель должен с предельным вниманием отнестись к авторским указаниям (чрезвычайно редким вообще, но здесь присутствующим), чтобы всё не превратилось в один бесконечный грохот. Нужно понимать, что все эти многочисленные выписанные *sforzando* имеют характер более смысловой, нежели динамический. Особое внимание следует уделить всем моментам *piano*. Главную исполнительскую проблему я вижу здесь именно в звукоизвлечении, в тембровом и динамическом разнообразии. Достичь подобного сложно

именно в связи со стремительным темпом и ударной спецификой разных, перебивающих друг друга элементов фактуры. Здесь нет ничего мелодического по сравнению с предыдущими частями. При этом следует помнить, что самое главное в исполнении любой токкаты — это строжайшая неизменность темпа. В этих условиях создание подвижности динамики, разнообразия, выявление кульминационных зон — задача особая.

Третья часть Сонаты подчинена всё тому же принципу гипнотического внушения отправной интонации. Главная фактурная формула, приведённая в Примере № 5, периодически повторяется в том же виде — как навязчивая идея, как

неизбежность. Она делит форму на этапы, и это тоже вызов исполнителю: найти звуковые варианты повторов. Но основная исполнительская задача здесь — держать напряжение, не отвлекаясь, все время видеть конечную точку развития — возврат начального молитвенного песнопения, того самого хора аккордов, с которых всё началось. Следует найти переход к нему и чувство финального оттенка в звучании. Когда я играю эту сонату, каждый раз, возвращаясь к начальному эпизоду, я ощущаю, будто мы движемся по какому-то лабиринту и всё время возвращаемся в исходную позицию. Возможно, в этом и есть главный трагический смысл этого произведения. ■

© Ryuya Amao



**Франческо
ТРИСТАНО:
«В музыке
нет границ,
а выход
на сцену —
это свобода
в чистейшем
её выражении»**

45-летнего пианиста и композитора Франческо Тристано критика причисляет к наиболее ярким и неординарным музыкантам нашего времени. Действительно, нечасто резидент Карнеги-холла и Концертгебау выступает с электронными перформансами в знаменитых клубах, ещё реже в дискографии исполнителя могут соседствовать сочинения Букстехуде, Баха, Фрескобальди, Кейджа, Берио и аранжировки культовых техно-композиций. В своих выступлениях Тристано непосредственно синтезирует электронику и чистое звучание фортепиано. «Экспериментатор», «философ от музыки», «визионер» — это всё о нём.

Выходя на открытую сцену парижского фестиваля Parc Floral, Франческо Тристано обратился к публике со словами: «Бах — это солнце!». Доказательства долго ждать не пришлось — концерт, открывшийся под завесой грозовых облаков, завершился триумфальным солнцем, выглянувшим как раз во время исполнения баховских сюит. Наше эксклюзивное интервью с разогнавшим тучи пианистом, больше похожим на модель с обложки модного журнала, чем на академического музыканта, было записано по следам этого концерта, озаглавленного «Bach et beyond».

— Итак, вначале был Иоганн Себастьян Бах. В восемь лет ты заявил учителю фортепиано: «Я хочу играть только Баха и свою собственную музыку», а в тринадцать лет — дал первый сольный концерт, составленный из собственных произведений. Такая любовь к Баху и к полифонии — явление довольно редкое у юных пианистов. Как она появилась у восьмилетнего мальчика?

— Когда я разучивал Баха в детстве, я представлял себе, что мои десять пальцев — это небольшой хор, в котором каждый палец иногда выполняет роль солиста, а иногда — участвует в ансамбле. Эта игра доставляла мне большое удовольствие, помогала разобраться с рельефом внутренних голосов и понять, как с помощью контрапункта строится большой полифонический город.

А ещё в Бахе мне очень нравился ритм. Благодаря моей маме в нашем доме часто звучала оперная барочная музыка. Я вырос на фоне basso continuo — ритмичной непрерывной линии баса, на которой зиждется вся барочная музыка. Уберите basso continuo, и любая барочная конструкция развалится. На фортепиано за него отвечает левая рука, и мне всегда нравилось превращать её в ведущую и заставлять слабые 5-й и 4-й пальцы становиться ритмической опорой. А уж когда получалось использовать большой палец в basso continuo, я просто ликовал, потому что у этого солиста необходимой для акцентирования опоры было предостаточно.

— Почему ты упоминаешь большой палец? Ты играл на органе или на клавесине, в которых его долго не использовали?



Сцена Parc Floral

— Говорят, что Бах был одним из первых органистов, использовавшим большой палец. Один из моих учителей — болгарин Эмиль Наумов¹ — говорил, что большой палец является осью руки, её силой и опорой. Проблема в том, что в левой руке большой палец «неправильно расположен» по отношению к басам, и всё же иногда их можно подчеркнуть большим пальцем. Недавно я переиграл Вторую партиту Баха, и в Каприччио (последней части) есть тема, которая фактически требует акцентирования длинных нот большим пальцем. Думаю, что Бах это знал и использовал. Не нужно читать научных исследований, чтобы понять очевидное: мы долго не использовали большие пальцы, а затем всё-таки прозрели. Два пальца, долго болтавшиеся без дела, оказались нашим преимуществом. И слава богу, потому что без них было бы трудно что-либо сделать.

— Франческо, кто и в каком возрасте первым заметил твои музыкальные способности: твоя мама или твой педагог по фортепиано?

— Мой первый педагог — прекрасная пианистка Беатрис Раукс — была очень строга и требовательна.

Она заложила во мне крепкую техническую базу и серьёзное отношение к работе, но она никогда не поощряла меня и не говорила, что у меня есть мало-мальский талант. В Парижской консерватории она училась у Альдо Чикколини и Рудольфа Бухбиндера. Кстати, она играла много русской музыки и даже записала для шведского лейбла BIS все произведения Софии Губайдулиной. Думаю, что работа с учениками тяготила её.

Своё истинное музыкальное призвание я почувствовал благодаря моему второму педагогу — замечательному пианисту и композитору Эмилию Наумову. Он горячо поддерживал мои первые попытки сочинять музыку. Уже во время нашей первой встречи — после того, как я сыграл ему программу из Дебюсси, Равеля, Моцарта и Баха, мы разговорились, и, услышав, что я сочиняю, он попросил меня сыграть что-нибудь, даже если это ещё не закончено. Я сыграл и увидел, как загорелись его глаза. Он сказал: «Франческо, ты можешь делать всё что хочешь, но ты должен продолжать сочинять». Возможно, он уже тогда разглядел во мне ростки пианиста-композитора, которым был он сам.

— Твой первый баховский альбом — «Гольдберг-вариации» — вышел на лейбле Accord

¹ Эмиль Наумов (род. 1962) — один из последних учеников Нади Буланже.



в 2002 году. С тех пор твоя страсть к музыке Баха не утихла, и половина твоей «классической» дискографии посвящена его музыке. Два последних релиза 2025 года (Шесть английских сюит и Семь токкат) — это новый этап амбициозного проекта: записать всего клавирного Баха. Почему ты решил это сделать?

— Другими словами: зачем записывать классическую музыку сегодня, когда существуют сотни эталонных записей, сделанных великими музыкантами прошлого? Но говоря о Бахе: сколько полных собраний записей его клавирной музыки ты знаешь? Мне известно только одно. И это не Гленн Гульд. В то время как бокс-сетов Бетховена, Моцарта, Равеля или Мендельсона немало. Замечу, что мой проект не ограничивается клавирными опусами Баха. Для наиболее полного постижения его творчества я хотел бы записать собственные транскрипции его скрипичных сонат и партит, сюит для виолончели, лютни и т.д.

В этой связи я часто вспоминаю один семинар в Джульярде. Профессор барочной музыки (который был ещё и отличным клавесинистом) спросил нас, что представляет из себя сарабанда. В ответ посыпались заученные фразы из учебников. После чего он предложил нам проанализировать все сарабанды Баха. Я, помню, тогда возразил: «Профессор, но это невозможно, их слишком много!». Он в ответ: «Вы в этом уверены? Тогда берите тележку, пойдём в библиотеку». Оттуда мы привезли 50 килограммов нот полного собрания сочинений Баха, включая партиты, французские сюиты, сюиты для виолончели и лютни, а затем проанализировали и сравнили все сарабанды Баха. Мне это послужило хорошим уроком, потому что, во-первых, это было выполнимо, а во-вторых — такой последовательный анализ 20–30 пьес позволил нам обрести приличный опыт в этом жанре.

— Технический вопрос: сколько же времени вам понадобилось на анализ всех баховских сарабанд?

— Семинар длился три часа. Конечно, мы не разбирали в деталях каждую сарабанду, скорее, сравнивали их между собой, выявляли сходства и различия. Но главное, я понял тогда, что предубеждения иногда мешают нам увидеть реальную картину. Это и утвердило меня в возможности осуществления моей мечты: записать всего инструментального Баха.

— Учитывая список уже вышедших баховских дисков Франческо Тристано, твой проект неплохо продвигается.

— Через два года после «Гольдберг-вариаций» на том же лейбле Accord я записал все клавирные

концерты Баха, а в 2011 году вышел мой первый альбом на Deutsche Grammophon: «BachCage» (Иоганн Себастьян Бах, Джон Кейдж и Франческо Тристано), на котором, помимо рояля, я играю на трёх других клавишных инструментах. Так что Бах был, есть и будет всегда со мной...

— А у тебя самого что было раньше: импровизация или контрапункт? Твоя склонность к импровизации приблизила тебя к музыке Баха или наоборот: изучение полифонии и basso continuo привело тебя на путь импровизации?

— И то и другое. Очевидно, что структура музыки Баха невероятно сложна, без изучения контрапункта её не постичь. В то же время многоликая баховская мелодия, кочующая из одного голоса в другой, свидетельствует о её внутренней свободе. Бах был величайшим импровизатором, не покидавшим строгих рамок контрапункта. Конечно, и у него случались исключения, но по сравнению с другими, более «причудливыми» композиторами эпохи барокко, его музыка очень структурирована и почти просчитана. Кстати, Бах нередко «приглашает» исполнителя к импровизации в орнаментике, в каденциях и т.д. Мне это очень по душе. Некоторые из моих импровизаций потом превращаются в самостоятельные сочинения. В концертах я иногда их использую в качестве прелюдий или интермедий к основной баховской программе.

— Но не Бахом единым... Основу твоего альбома «Долгая прогулка» (2012) составили забытые произведения датского органиста Дитриха Букстехуде. Кстати, его название было навеяно легендарным пешим путешествием Баха из Арнштадта в Любек, прошагавшим 400 км, чтобы встретиться с великим мастером. Жемчужиной этого диска является Aria la capricciosa — клавирная пьеса Букстехуде, предшествовавшая «Гольдберг-вариациям». Как тебе в голову пришла эта идея?

— Играть Баха на рояле — это, конечно, анахронизм, потому что такого инструмента в его эпоху не было. В то же время не секрет, что для большинства пианистов музыка начинается с Баха, как будто до него ничего не существовало. А до него было написано много замечательной музыки. Занимаясь клавесином в Джульярде, я открыл для себя Булла, Гиббонса, Фрескобальди, Букстехуде и других предшественников Баха. Поскольку клавесина у меня дома не было (играть на нём я мог только в школе), приходилось заниматься на рояле, на котором клавесинные пьесы внезапно обретали новое дыхание и звучали свежо и интересно.

В 2010 году мне позвонил швейцарский документалист Даниэль Кюнц и предложил участвовать в проекте документального фильма «Встреча Баха и Букстехуде». Он рассказал мне подробно задокументированную версию этой исторической встречи, о которой я ничего не слышал. В отличие от «звёздного» Генделя, выстроившего всю свою карьеру в Лондоне, Бах никогда не покидал Германию, никогда не был звездой и, скорее всего, не стремился к этому.

По замыслу режиссёра, музыкальным фоном для этого фильма должна была стать музыка Букстехуде, исполненная на фортепиано. На мой вопрос «Почему бы для Букстехуде не пригласить клавесиниста, ведь исполнять его музыку на рояле будет не совсем аутентично?» он ответил: «Не торопись, я пришлю тебе ноты». Среди нот оказалась *Aria la capricciosa* — пьеса, явившаяся моим главным открытием. Написанные для клавесина 32 вариации в соль мажоре на популярную песню «Kraut und Rüben» («Капуста и репа») действительно прекрасно звучали на фортепиано. Но главным открытием было то, что они предвосхитили «Гольдберг-вариации», написанные Бахом в той же тональности. Я был потрясён тем, что этот признанный шедевр вовсе не был баховским оригинальным творением, что ему явно предшествовал букстехудовский прототип, тема которого узнаётся в вариации № 30 (Quodlibet). «Гольдберг-вариации» были приношением Баха своему наставнику, ради встречи с которым он прошагал 50 миль пешком и ради которого остался в Любеке, рискуя потерять недавно полученный пост органиста в Армштадте. Эта легендарная встреча Баха с Букстехуде и стала темой моего следующего релиза «Длинная прогулка» для Deutsche Grammophon («Long walk», 2012).

— Если Бах — это солнце, то Кейдж, Берио, Лигети и Дюсапен кажутся мне далёкими от него планетами. Как ты оказался вовлечён в эти музыкальные миры?

— Каждый из нас — человек своей эпохи, а классическая музыка для меня никогда не была некой «данью прошлому». Играть в старинном стиле или преклоняться перед традициями — это не моё. Современная классическая и электронная музыка — это другие грани единой музыкальной вселенной. Ведь в конечном итоге всё взаимосвязано: электронная музыка — то, что сегодня мы называем «техно», не появилась бы на свет без Штокхаузена, без конкретной музыки, без Ксенакиса и его стохастических методов.

Из современных академических композиторов я больше всего играл Лючано Берио. В 2005 я записал для лейбла Sisyphé все его фортепианные опусы и до сих пор включаю их в программы концертов. Но и современная

музыка вовсе не обязательно интеллектуальна, сложна, элитарна. Одним из главных источников вдохновения для меня был композитор Рюити Сакамото², с которым мы неоднократно встречались в жизни и на сцене. Музыка Сакамото понятна всем и всеми любима.

— Ты полагаешь, что Бах чувствовал универсальность клавиатуры. Овладев всеми её разновидностями — от клавесина до фортепиано Родса, ты ощущаешь эту универсальность по-своему и, пока другие занимаются клавишами и педалями, без колебаний запускаешь руки под крышку рояля, добавляешь туда несколько микрофонов или болтов, щиплешь его струны, превращая его то в контрабас, то в ударные. Откуда у тебя эта эпидермическая связь с инструментом?

— Красивый голос считается идеальным музыкальным инструментом, хотя инструмента как такового нет. Им становится сам певец и его голосовой аппарат. Скрипач, не расстающийся со своей скрипкой, часто с ней себя отождествляет. Нам же каждый раз приходится преодолевать барьер инструмента. Мы прикасаемся к клавишам пальцами, а на педали нажимаем стопами, поэтому наше отношение к роялю неизбежно тактильное. Когда перед тобой 500-килограммовый гигант с чугунной рамой, деревянным корпусом и декой, металлическими струнами, деревянными молоточками и демпферами, трудно удержаться от соблазна не исследовать его возможности изнутри.

Редкие пианисты могут позволить себе гастролировать с собственным роялем. Однажды мне выпала честь сыграть серию концертов в Японии с великолепным роялем Yamaha, нас сопровождал первоклассный настройщик. К концу гастролей я знал этот инструмент так же хорошо, как собственное тело, и мне было очень грустно с ним расставаться.

— Значение ритма и грува в твоих интерпретациях трудно переоценить. Исполняя Баха на сцене, ты не только отбиваешь ритм ногой, вопреки общепринятым нормам, ты будто пропускаешь этот ритм через своё тело. Эта ритмическая мантра роднит тебя с джазовыми пианистами. В твоей биографии я не нашла об этом ни строчки, но услышав твоё исполнение «Прелюдии и фуги» Ф. Гульды, я не сомневаюсь в том, что джазовый опыт что у тебя был.

— Несомненно. Джаз — язык импровизации, которым я владею и часто использую его элементы в своих сочинениях. Но я не нашёл в нём структурных основ

² Рюити Сакамото (1952–2023) — японский музыкант, композитор, продюсер. Один из пионеров японской электронной музыки.

той музыки, к которой стремился. Джазовая музыка развивается по одной повторяющейся схеме: в джазовом трио, например, фортепиано, контрабас и ударные сначала играют тему вместе, после чего каждый участник исполняет своё соло. Затем — эпизод барабанщика на 4/4 и так далее... Джаз показался мне довольно ограниченным в своих средствах, по крайней мере, в известных мне формах, но с его помощью я открыл немало закрытых дверей.

А насчёт «отбивания ритма ногой» во время исполнения Баха... Я уверяю тебя, что не делаю это сознательно. Когда Гленна Гульда спросили: «Почему вы напеваете во время игры на рояле? Ведь убрать голос из аудиозаписи весьма сложно», он ответил: «Я могу не петь, но без этого я буду хуже играть». Для меня это своего рода ритмическое сопровождение, особенно в быстрых частях, где я чувствую тот же ритм, тот же грув, что в электронной музыке. Поэтому мне трудно оставаться неподвижным.

— Программа твоего парижского концерта на пленэре была своего рода визитной карточкой многоликого Тристано: опусы Баха, собственные сочинения, джазовая прелюдия и фуга Гульды и под конец — «Strings of the Life» Деррика Мэя и Майкла Джеймса. А на бис ты сыграл музыку к фильму «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс» Рюичи Сакамото. Как ты составляешь программы своих концертов? В чём секрет того, что будучи столь разнообразными по содержанию и стилю, они не «разваливаются»?

— В основе любой моей программы — смысловая или тональная канва. Чтобы увлечь аудиторию, историю лучше рассказывать без перерывов, поэтому обычно я обхожусь одним отделением без антрактов. К основным пьесам программы добавляю связки, иногда — свои импровизации типа интермедий. Некоторые создают контраст, другие, напротив, способствуют течению концерта. Любая программа — это своего рода манипуляция. Привлечь публику на концерт не так-то просто. Почему люди должны потратить свои деньги именно на тебя, а не на кого-то другого? В ответ я хочу преподнести им что-то особенное, а не просто полтора часа музыки, которую они быстро забудут. Я хочу подарить им впечатления, возможно, какие-то сюрпризы. Не стоит забывать важность внемузыкальных компонентов концерта — например, освещение сцены: даже располагая скромными средствами, можно получить впечатляющий эффект.

Мне кажется, что современный концерт не должен напоминать музыкальный салон XVIII или XIX века. Он может перенести вас в прошлое, в будущее, вызвать или создать



сюрреалистическую атмосферу. Существует бесчисленное множество настроений, которые можно выразить с помощью освещения, фото- или видеоряда. Это всё, разумеется, второстепенно, некий дополнительный бонус к музыке, но забывать о нём не стоит. Ещё в 60-х годах Гленн Гульд говорил, что традиционный классический концерт устареет через несколько лет. Он уже тогда говорил о концертах, сопровождаемых видеорядом. Никто до него об этом не додумался. А сейчас это стало почти нормой.

— **Судя по твоему парижскому концерту, то искреннее удовольствие, которое ты излучаешь со сцены, весьма заразительно для зрителей.**

— Место проведения было прекрасным, а инструмент — просто фантастическим. Зал был полон несмотря на пасмурную погоду, к тому же после моих японских гастролей я был в отличной пианистической форме. Это был, пожалуй, один из моих лучших концертов этого года.

— **Предлагаю немного сменить тональность и рассказать о том, как композитор Франческо Тристано находит свои музыкальные идеи. Ты начинаешь с ритма, basso continuo, мелодии, гармонии или с чего-то ещё?**

— Единого рецепта у меня нет. Импульсом к сочинению может послужить всё что угодно. Иногда — мелодия или ритм, иногда — удачная импровизация, компьютерная программа или даже набросок карандаша на бумаге.

— **Последние 15 лет ты делишь своё время между классической музыкой и концертами техно. Что объединяет эти два совершенно разных мира?**

— Единственное существенное различие — это контекст: электронную музыку слушают в местах иногда менее гигиеничных, чем концертные залы, её слушают в более позднее время, звучит она гораздо громче и, как правило, обращена к более юной аудитории, чем та, что приходит на классический концерт. Но в музыкальном плане составляющие одинаковы. В любом случае, говорим ли мы о техно или классической музыке, фолке или поп-музыке, составляющие всегда одни и те же: ритм, бас, мелодия, гармония, тембр инструмента и так далее. И мне нравится чередовать эти два мира, не «закрепляясь» надолго в одном контексте, а каждый раз перестраиваясь.

— **Как ты думаешь, привлекут ли твои оригинальные программы новую аудиторию в концертные залы: придут ли поклонники техно-музыки на твой классический концерт?**

— Они уже приходят, подтверждая верность моей стратегии. На моих классических концертах много молодёжи, приходящей в концертный зал впервые.

— **Некоторые особенности твоего фортепианного стиля — экономное использование педали в духе Гленна Гульда, преобладание стаккато, однородность монохронных тембров и ярко выраженная агогика — могут показаться результатом твоих техно-джазовых поисков. Так ли это?**

— Если речь идёт о технологии, не стоит забывать, что, в сравнении с флейтой или скрипкой, наш полутонный гигант с его 88 кнопками-клавишами — самый «механизированный» инструмент. А техно определяют как музыку, созданную машинами. Конечно, машины сами по себе не играют, их нужно программировать, но аналогия с машиной очевидна. Мне кажется, что через basso continuo Баха и вплоть до электронной музыки конца XX века техно возвращает нас в ритмический ритуал ранних цивилизаций. А моя манера игры исходит прежде всего от моего репертуара. Если бы я был «шопенистом», я бы играл иначе.

— **Как пианист в стиле техно, ты добился впечатляющего признания. Считаешь ли ты, что часть этого успеха обусловлена владением классической фортепианной техникой, или же возможности пианистов, работающих в стиле техно, «недоступны» для традиционных пианистов?**

— Я затрудняюсь ответить на твой вопрос. В глубине души, мне бы хотелось, чтобы это было так, но в современной электронной музыке есть очень успешные люди, никакого отношения к музыке не имеющие. Их выступления не имеют с ней ничего общего; это скорее социологические хэппенинги или что-то в этом роде. Но для меня даже на техно-вечеринке очень важно качество музыки. В этом я никогда не пойду на компромисс. Кстати, к вопросу о том, могу ли я привлечь аудиторию техноклубов на концертные площадки: иногда происходит обратное, и на мой техно-концерт приходит «классическая» аудитория, ранее избегавшая таких мест. Так что принцип работает в обе стороны.

— **В 19 лет (в 2000 г.) ты впервые сыграл в Москве с РНО под руководством Михаила Плетнёва. Четыре года спустя с тем же оркестром ты записал альбом «Равель — Прокофьев — Тристано» и даже гастролировал с РНО по Соединённым Штатам Америки! Как ты познакомился с Плетнёвым? Правда ли, что он давал тебе уроки?**

— Уроков он не давал, но неоднократно меня слушал и дал много полезных советов. Познакомились мы

в Москве. Он был другом люксембургского посла и превосходного пианиста Адриена Майша. Сменивший музыкальную карьеру на дипломатическую, в разные годы Майш занимался с Вальтером Гизекинггом, Леоном Флейшером и Львом Обориным. «Я непременно должен познакомить тебя с величайшим из всех — Мишей Плетнёвым!», — воскликнул он. Помню, в первый раз я играл Плетнёву немного Баха, «Ночной Гаспар», что-то своё, и мы подружились. Позже я играл ему в Швейцарии, а в 2000 году он пригласил меня на серию концертов с Российским национальным оркестром в Зале Чайковского. В результате появился наш совместный альбом с Пятым фортепианным концертом Прокофьева и Концертом соль мажор Равеля. К моменту завершения записи на диске оставалось ещё немного места, и Плетнёв предложил мне сделать несколько импровизаций на темы записанных концертов. Три из них завершают этот диск.



— С тех пор ты не раз сотрудничал со многими артистами в самых разных жанрах и направлениях. На одной медиаплатформе насчитали

120 случаев твоего сотрудничества с другими музыкантами. Много шума наделал ваш дуэтный альбом с пианисткой Элис Сарой Отт «Скандал» на DG (2014 г.), включивший твою транскрипцию «Весны священной» Стравинского, «Шехеразаду» Римского-Корсакова и Вальс Равеля. Критика бушевала: одни видели в этом релизе намеренную провокацию, другие, напротив, считали его прорывом и актуальным прочтением известной музыки. А чем запомнилась эта работа тебе самому?

— Название диска «Скандал» напрямую связано с «Русскими сезонами» начала XX века, когда критики и зрители, возмущённые отчаянной смелостью постановок и хореографии, выкрикивали со своих мест: «Au scandal!», что для Дягилева частично означало достижение поставленной им цели — взбудоражить и удивить. Наш с Элис диск — приношение той эпохе, изменившей традиционные парадигмы искусства. «Весна священная» явилась величайшим скандалом в истории музыки, во многом определившим развитие музыки XX века.

Что касается нашего дуэта: Элис Сара Отт — великолепная пианистка, обладающая блестящим интеллектом, чувственностью и спонтанностью. В дуэте я отвечаю за «техно»-составляющую — ударные и оркестровую машину, а Элис — за солирующие инструменты. Впервые мы играли вместе в 2012 году, а последний наш дуэтный концерт состоялся в Берлине в ноябре 2025. Хотя сейчас у нас нет новых совместных проектов грамзаписи, мы с удовольствием выступаем вместе. Я очень дорожу нашей дружбой и уверен, что будущее откроет перед нами новые творческие горизонты.

— «Весна священная», «Шехеразада» и Вальс Равеля в этом альбоме представлены в оригинальных композиторских версиях. Учитывая твой собственный интерес к транскрипции и к аранжировке самого разного репертуара, что для тебя самого означает этот жанр?

— Универсальные возможности фортепиано — широкий диапазон, богатейшая динамическая палитра — позволяют переложить для него всё, что угодно: целый оркестр, монофонические или ударные инструменты. Прелесть транскрипции в том, что в ней можно двигаться в любом направлении: либо сохраняя первоначальный образ партитуры, либо создавая её новый облик, мало похожий на оригинал.

Для меня очень важен эстетический аспект транскрипции, её «аутентичность» по отношению к оригиналу. Знаменитые транскрипции музыки Баха, сделанные Бузони, великолепны и виртуозны, но они не передают баховского духа, переосмысливают и романтизируют



Брюс Брубейкер

его и больше соответствуют стилю самого Бузони. В баховских транскрипциях Вивальди или своих собственных сочинений дух совершенно другой: барочный и минималистический.

К сожалению, в этот альбом не попало моё собственное переложение Болеро Равеля для фортепианного дуэта, записанное до истечения действия авторских прав на это произведение (в мае 2016).

— Гораздо большим «скандалом» представляется мне ваш необычный дуэт с Брюсом Брубейкером — одним из твоих учителей в Джульярде: на двух роялях, с двумя разными программами, исполняемыми ... одновременно! Радио «Франс Мюзик» назвало вас «дуэтом, не играющим вместе». Несколько лет подряд на самых разных фестивалях звучали ваши программы Simudance, Simulcast, Roadtrip, соединившие, казалось бы, несоединимое: Брамса и Телониуса Монка, Листа и Гласса, Скарлатти и Кейджа, Брауна, Грэйга, Фрескобальди и, конечно, Франческо Тристано.

— Я бы не называл это дуэтом. Основная идея нашего эксперимента заключается в одновременном исполнении двух концертов на одной сцене. Мы играем музыку не для двух фортепиано, а две разных программы параллельно. По ходу дела возникают накладки, переходы, блуждания, иногда пьесы соприкасаются в едином ритме, в одной тональности или близких гармониях, затем — отдаляются и возникает новый

виток взаимодействия... Пока он играет Фрескобальди и Скарлатти, я играю Гласса.

Брюс Брубейкер не был моим основным педагогом в Джульярде. Он преподавал нам фортепианный репертуар, но именно он поощрял мои экспериментальные стремления. С ним мы обсуждали современную музыку, возможные (и невозможные) программы, играли вместе в камерных ансамблях, после чего возникла идея двух одновременных концертов на одной сцене, которая многих шокировала, но мы претворили её в жизнь. Впрочем, со времён Джона Кейджа мы знаем, что любой звук или шум является музыкой, и одновременным восприятием нескольких музыкальных произведений уже никого не удивить. Ведь в жизни часто бывает, что ты слушаешь музыку по радио, и вдруг звонит телефон. Или, открывая окно, ты слышишь другую музыку из проезжающей внизу машины.

— Такое случается даже во время классических концертов, когда кто-то забывает выключить мобильный телефон...

— Мы постоянно воспринимаем несколько источников звука одновременно. Решив довести эту идею до крайности, мы предложили слушателям не один, а два концерта одновременно. Очевидно, что наши программы скрупулёзно отбираются по критерию их «совместимости». Прочесав их вдоль и поперёк, вы вдруг осознаёте, что некоторые произведения неплохо сочетаются, а иногда даже дополняют друг друга! Один из наших концертов был записан для Arte в театре Gaité

Lyrique, а ещё наш проект заинтриговал Рене Мартэна, несколько лет подряд приглашавшего нас с Брюсом на фестиваль «Безумные дни» в Нанте.

— **Твоё знакомство с легендой детройтского техно Карлом Крейгом началось в 2004 году. Позже ты выступал с ним в Карнеги-холле, а к вашему недавнему совместному проекту присоединились настоящие «иконы» электронной музыки — Джефф Миллз и Деррик Мэй. Как ты попал в эту техно-компанию?**

— Встречи с талантливыми детройтскими продюсерами стали для меня важным источником вдохновения, потому что они были лучшими в своей области. Я многому у них научился, для меня это часть непрерывного процесса самосовершенствования, отказа от повторения успешных формул. Для оркестра Les Siècles я аранжировал музыку Карла Крейга. Её запись на концерте в 2008 году тем же оркестром под управлением Франсуа-Ксавье Рота остаётся одним из самых ярких моментов моей музыкальной биографии, а опыт, полученный в Детройте, стал для меня важным и стимулирующим.

— **Появившийся на свет в крошечном Герцогстве Люксембургском в 1981 году Франческо Тристано Шлиме сегодня — гражданин мира. Ты свободно говоришь на шести иностранных языках — французском, английском, немецком, итальянском, испанском и каталанском — и, конечно, на твоём родном люксембургском языке.**

— Люксембург — действительно миниатюрная, но многонациональная страна, во многом подверженная внешним влияниям, в том числе и культурным. В школе мы изучаем много языков, что позволяет нам свободно перемещаться по Европе и говорить по-французски, по-немецки, а в моём случае — на романских языках, потому что я вырос с моей итальянской бабушкой. Мне никогда не сиделось на месте, и путешествия за границу, знакомства с людьми из других городов и стран для меня всегда были жизненно необходимы.

— **Это видно по местам твоей учёбы: Люксембург, Париж, Рига, Нью-Йорк, после чего география твоих путешествий только расширялась. Сегодня твой дом в Барселоне, где родились трое твоих сыновей. Как эти города и страны участвовали в твоём музыкантском становлении?**

— После Беатрис Раукс в 15 лет я поступил в Парижскую консерваторию к Эмилю Наумову. Кроме фортепиано, он занимался со мной композицией, музыкальным анализом, следуя философии своей почтенной наставницы, и горячо поддерживал мои первые

сочинения. Затем, в 1998 году по университетскому обмену я поехал учиться в Ригу, что стало отличным трамплином к вступительному экзамену в Джульярдскую школу. В отличие от Нью-Йорка или Парижа, Рига в конце 90-х была не самым оживлённым городом, что идеально подходило для уединения и усердных занятий на рояле. А обучение в Джульярдской школе в Нью-Йорке стало воплощением моей юношеской мечты.

— **На каком факультете ты учился? Была ли у тебя специализация на барочной музыке?**

— В Джульярде у меня был академический курс классического фортепиано без какой-либо конкретной специализации. В рамках магистратуры я прослушал курс барочного искусства. Это был курс музыковедения и анализа музыкальных произведений. Интерес к старинной музыке привёл меня к клавесину, секреты которого я изучал в течение трёх лет, но в то же время я серьёзно увлёкся электронной музыкой и немало времени проводил в лаборатории.

Потом все мои европейские друзья из Нью-Йорка стали возвращаться в Европу. Все хотели обосноваться в Берлине — тогдашней европейской столице электронной музыки, диджеев, графических дизайнеров, в этаким «плавильном котле» искусств, музыки и трендов. Мне же хотелось новых впечатлений и встреч, и я поехал в Барселону. Я не собирался долго там оставаться, а потом оказалось, что я сделал правильный выбор, потому что в Барселоне я встретил будущую жену и позже там родились мои сыновья. Так Барселона стала моим любимым городом, для меня — самым красивым городом в мире!

— **Справедливости ради, вернёмся во Францию, ведь в 2004 году ты победил на Международном конкурсе пианистов в Орлеане, посвящённом исключительно музыке XX и XXI веков. Какую роль этот конкурс сыграл в твоей карьере?**

— Очень важную, несмотря на полное отсутствие «молекул соревнования» в моей ДНК. Для многих моих сверстников участие в конкурсах было естественным этапом по окончании учёбы, а иногда становилось их образом жизни на ближайшие 5–10 лет. Я никогда не собирался участвовать в конкурсах, пока не открыл для себя орлеанский — единственный международный конкурс, репертуар которого мне более-менее подходил. Кроме произведений современного репертуара, на этом конкурсе требовалось исполнение собственных сочинений. Честно говоря, поначалу моё решение участвовать казалось довольно легкомысленным: после возвращения в Европу из США я решил проверить свои

силы. Я понятия не имел, чего ожидать. Подготовка, атмосфера, напряжение — всё это было для меня в новинку. По правде говоря, мне показалось, что в первом туре я сыграл неважно, и уже отправился собирать вещи. Объявили результаты, и, к моему огромному удивлению, я прошёл во второй тур. Когда я дошёл до полуфинала (третий тур), вероятность выйти в финал стала реальной, потому что в моей программе были хорошо обыгранные произведения: Соната Булеза, Секвенция Берно, несколько этюдов Лигети.

— За четыре тура конкурса тебе удалось выиграть почти все имевшиеся там призы: Гран-при имени Бланш Сельва³, Премию имени Самсона Франсуа, Премию имени Мориса Оана⁴, Премию имени Ивана Спасова⁵.

— На орлеанском конкурсе нет традиционных премий — первой, второй и т.д. Вместо этого существует целый ряд призов, из которых самый престижный — Гран-при имени Бланш Сельва.

Победа в этом конкурсе внезапно пробудила интерес к моей персоне во Франции. Одной из первых наград конкурса стало исполнение Концерта Паскаля Дюсапена с симфоническим оркестром Лилля и личное знакомство с композитором. Произошли и другие важные для меня события, не связанные напрямую с конкурсом. Так, на гала-концерте лауреатов в Париже в зале оказался Александр Казак, который подошёл ко мне с предложением. Он работал в индустрии звукозаписи, но много лет мечтал о создании собственного лейбла. Тогда он мне сказал: «После того, как я тебя услышал, я точно знаю, что если не создам лейбл сейчас, то уже никогда этого не сделаю». После этого он создал InFiné Music, и моим первым релизом стала композиция «Strings of Life».

— Одним из твоих постконкурсных проектов стало создание оркестра New Bach Players, к которому ты приложил немало сил. Дирижуя за роялем, ты записал с ними все фортепианные концерты Баха (2004). Родилась ли эта идея под влиянием Михаила Плетнёва, основателя РНО? Наш журнал писал о курсе «Дирижирование за роялем», который он в 2022 году проводил в Швейцарии.

— Концерты с Плетнёвым и его оркестром очень вдохновили меня, но я был бесконечно далёк от его амбиций. Создавая New Bach players, я просто хотел

объединить музыкантов вокруг рояля и дирижировать оркестром изнутри.

— В 2008 г. ты снова оказался за роялем внутри большого оркестра, когда Карл Крейг пригласил тебя и Морица фон Освальда в свой проект Versus с симфоническим оркестром Les Siècles под руководством Франсуа-Ксавье Рота. Диалог клавишных инструментов и электроники с оркестром изображает пробуждающийся мегаполис с его суетой, мельканием, шумом клаксонов, скрипом тормозов и неожиданными островками тишины. Главным скрепляющим элементом в этой пёстрой конструкции служит вездесущий ритм или грув. Кроме музыки самого Карла Крейга, прозвучали сочинения Стива Райха, Бруно Мантовани и твоя обработка Мелодии Крейга. А были ли подобные попытки диалогов в прошлом?

— Подобные диалоги существовали и раньше. Настоящими пионерами электронной музыки были композиторы 50–60-х годов: с помощью кассет и конкретной музыки они создали язык, но им не удалось убрать барьер между классической и электронной музыкой. А моё поколение это сделало. Поэтому создание электронной музыки с оркестром или игра на клавишных в ночном клубе для меня — две стороны одного и того же явления. Открыв для себя электронную музыку, я понял, что непременно должен интегрировать её в свой музыкальный язык. Череду совпадений привела меня к встрече с лейблом InFine, и я задумался о создании более гибридных альбомов. Это долгосрочный проект, и в нём я ещё не сказал своего последнего слова.

— Пока ты ни слова не сказал о Японии. От нашего общего знакомого, звукорежиссёра Кристофа Фроммена я слышала, что Франческо Тристано в Японии — настоящая звезда! Для записи альбома Tokyo Stories (для фортепиано, синтезатора и электроники) на Sony Classical ты пригласил целый ряд выдающихся японских музыкантов и композиторов: Хироши Ватанабе, Такеши Китано, Кейитиро Сибуй, U-Zhaan, а также великого французского джазмена Мишеля Портала. Особого внимания заслуживает твоё участие в альбоме Рюити Сакамото, посвящённом Гленну Гულду.

— Япония — одна из моих любимых стран, хорошо знакомая и вечно удивляющая своими традициями и парадоксами. Именно там проходили мои первые зарубежные гастроли. Мне было 19, и я влюбился в Японию, в её историю, культуру, гастрономию и даже

³ Бланш Сельва (1884–1942) — французская пианистка, педагог и композитор, ученица Венсана д'Энди.

⁴ Морис Оана (1913–1992) — французский композитор.

⁵ Иван Спасов — (1934–1996) болгарский композитор.

завёл там замечательных друзей. С тех пор я выступаю там ежегодно.

Композитор Рюити Сакамото был для меня величайшим источником вдохновения. Его саундтреки к фильмам «Счастливого рождества, мистер Лоуренс!», «Маленький Будда», «Последний император» с их незабываемыми темами всегда со мной. Именно с его приходом Yellow Magic Orchestra (YMO) — одна из первых групп электронной музыки конца 70-х — обрёл свой неповторимый стиль и бешеную популярность во всём мире.

Когда лейбл EMI предложил мне сделать ремикс для сборника Rewords, в каталоге я выбрал один из хитов Рюити Сакамото. Мне возразили, указав на неминуемые сложности с авторскими правами, и предложили выбрать сочинение уже покойного композитора во избежание этой проблемы. Я настоял на своём и сам оформил авторские права через свои контакты в Японии. Выход ремикса был очень успешным, но от Сакамото долго не было никакой реакции. Несколько месяцев спустя на мою электронную почту пришло сообщение от него самого, приглашавшего меня к участию в концерте-оммаже Гленну Гульду в Токио в декабре 2017 года. Это была великая честь и редкий шанс, ради которого мне пришлось отменить уже запланированные концерты, чего со мной никогда не случалось.

Встречи и совместные выступления с Рюити Сакамото остаются самыми яркими событиями на моём музыкальном пути, сравнимыми по значимости лишь с концертами с РНО и Михаилом Плетнёвым в Москве.

— Я была приятно удивлена, увидев на твоём парижском концерте целую делегацию из Посольства Люксембурга. Ранее ты упомянул Посла Люксембурга в Москве, познакомившего тебя с Плетнёвым. Похоже, что люксембургские дипломаты — большие меломаны?

— Нас в Люксембурге не так много, около полумиллиона. Правительство поддерживает юные дарования, гордится ими. Даже сейчас, когда я выступаю в странах, где есть Посольство Люксембурга, на мои концерты часто приходят земляки.

Однако посол Люксембурга Адриен Мейш заслуживает особого упоминания. Среди дипломатов ему не было равных, но и Мейша-пианиста, выступавшего на сценах всего мира, включая Кремль и Белый дом, с такими партнёрами, как Лили Краус, Мстислав Ростропович, Квартет имени Бородина, любителем назвать было трудно. За свой первый четырехлетний дипломатический срок в Москве (1971—1974) ему удалось завести дружбу с выдающимися советскими музыкантами. Рихтер, Ойстрах, Оборин и Ростропович

неоднократно музицировали в посольской резиденции и на изысканных приёмах Мейша. В 1995–98 он вернулся в Москву с дипломатической миссией и именно тогда познакомил меня с Михаилом Плетнёвым. Сам он любил говорить, что скрипичным ключом можно открыть любые двери, и занимался этим всю свою жизнь. Он был блестящим политиком и страстным любителем музыки, обеспечившим, благодаря своим связям, выживание Эхтернахского фестиваля, президентом которого он стал после выхода на пенсию.

— Твой альбом «On Early Music» с нетерпением ожидали в России на фестивале «Включите звук» в апреле 2022 года...

— Этот альбом должен был стартовать в Москве: первый концерт, первый промо-тур... Пришлось всё отменить. Но я с нетерпением жду возвращения в Россию. Российская публика — самая лучшая в мире: требовательная, образованная, искренняя и очень эмоциональная, и не только на классических концертах!

— Я где-то читала, что с юных лет ты был знаком с русской культурой, что твой дед даже был членом Центрального комитета Коммунистической партии Люксембурга, что в детстве ты слушал пластинки фирмы «Мелодия» и, в отличие от многих сверстников, хорошо знал, кто такой Юрий Гагарин.



— Не только знал, а восхищался им и назвал моего третьего сына Юрием в его честь! Признаюсь, что именно через Россию музыкальная культура пришла в семью моей матери. Она была из семьи коммунистов, посещавших СССР минимум два раза в год и привозивших оттуда не только восторженные рассказы, удивительные игрушки, но и чемоданы сувениров, альбомов по искусству и, конечно, пластинки «Мелодии» с записями Ойстраха, Гилельса, Рихтера, которые до сих пор бережно хранятся у нас дома. Моя мать, получившая в наследство от родителей ностальгию о далёкой России, передала её мне. А также добавила к моему итальянскому имени русскую половинку, назвав меня Франческо Серёжа Тристано. Ни у одного русского нет в паспорте такого имени. А у меня — есть. А у русских оно всегда вызывает улыбку...

— Во всех твоих записях магия современного студийного звука играет важную роль. Твоё отношение к звуку отличает тебя от «традиционных» музыкантов: ты знаешь эту кухню изнутри. Считаешь ли ты, что современный композитор должен быть звукорежиссёром в той же мере, что и создателем самой музыки?

— Я не могу им не быть! Уже Гленн Гульд называл студию вторым инструментом музыканта. Поэтому, если вы прекрасно играете на рояле, но вас не волнует качество записи, помещение, в котором вы записываетесь, акустика и так далее, то вам лучше не записывать диски. Продолжайте давать концерты. Лично меня завораживает искусство записи и использование студии как инструмента. И я многому научился, особенно у Кристофа Фроммена, потому что он — один из лучших звукоинженеров, с которыми я работал. Вместе мы записали пять или шесть альбомов. Кристоф сыграл решающую роль в моём становлении записывающего артиста и композитора.

— Несколько лет назад ты исполнял «Гольдберг-вариации» Баха с интересной видеопроекцией. Концерт назывался Goldberg City Variations. В чем заключалась концепция этого проекта? Планируешь ли ты реализовать другие проекты, где звуковое и визуальное измерения образуют единое целое с точки зрения смысла?

— Непременно! В наше время музыка стала полностью визуальной. Традиционные концерты встречаются всё реже, молодёжь их избегает. Многие академические музыканты всё чаще используют визуальные эффекты — видеопроекции, свет и т.д. В нашем проекте Goldberg City Variations идея строительства виртуального города из фрагментов баховского шедевра доведена

до крайности. Каждая нота «Гольдберг-вариаций» — это кирпичик Гольдберг-сити, вырастающего на наших глазах в настоящий многоярусный мегаполис.

Уже сегодня молодёжь скорее «смотрит» музыку на своих мобильных телефонах, чем слушает её. К сожалению, они теряют интерес к слушанию музыки, и наша роль им об этом напоминать. А чтобы их заинтересовать, визуальный компонент абсолютно необходим. И это уже широко используется в академической музыке: от камерных концертов до оперных постановок. Иногда это сделано очень талантливо, чаще — безвкусно, но в этой области предстоит ещё многое исследовать.

— Среди твоих многочисленных профилей — пианист, композитор, продюсер, есть ли один, которому ты сам отдаёшь предпочтение?

— Мой день не будет полноценным, если я не играл на рояле — это, возможно, отвечает на твой вопрос. После восьми месяцев гастролей пианиста сменяет продюсер и педагог: сейчас я записываю выступления моих учеников в рамках экспериментального образовательного проекта. В Люксембурге многие профессионалы опекают молодых музыкантов, актёров, танцоров, дают советы на художественном и практическом уровнях, помогают в организации концертов. Работа с молодёжью для меня — огромное удовольствие.

— Перед началом парижского концерта в Parc Floral ты сначала рассказал публике о предстоящей программе, а в паузах между тематическими блоками добавил истории, связанные с композиторами, и байки из собственной творческой биографии. Кроме очевидных плюсов такой преамбулы (сокращение дистанции между тобой и залом, сближение, взаимодействие со слушателем), это, должно быть, помогает справиться со сценическим стрессом?

— Честно говоря, до идеального оратора мне ещё далеко. Зачем это делать, ведь музыка говорит сама за себя? И всё-таки, когда публика слышит голос артиста, это как будто разрушает ледяную стену, разделяющую их. И этот момент демистификации сцены и возникающего доверия между артистом и слушателем — прекрасен. Мне нравится идея, что концерт — это совместный опыт композитора, исполнителя и публики, в котором все мы играем равную роль. Поэтому, когда ты обращаешься к публике, ты чувствуешь присутствие и участие зрителей гораздо ближе, чем если бы они молча аплодировали тебе в конце выступления. Мне кажется, это добавляет ещё одно эмоциональное измерение к впечатлениям от концерта.



С Кристофом Фромменом

— **Твой главный совет молодым музыкантам?**

— Самое важное — оставаться верным самому себе, следовать интуиции, не пытаться вписаться в чужие рамки, решать, какой репертуар ты хочешь исполнить, что ты хочешь предложить публике. Мой личный поиск часто идёт через эмансипацию программ, отказа от стандартных схем, и мне кажется, редкие молодые пианисты рискуют встать на этот путь.

— **Многие эксперты и критики считают, что современное состояние классической фортепианной культуры находится в кризисе. Согласен ли ты с ними?**

— Я так не думаю. Уровень пианистов сегодня выше, чем когда-либо. В одном Китае обучающихся игре на фортепиано десятки миллионов! В 14–15 лет они играют самые сложные произведения мирового репертуара, что было немыслимо 50 лет назад.

В то же время, индустрия звукозаписи и концертный сектор классической музыки переживают тяжёлый

кризис, который длится уже давно. Когда мне было 15 лет, я не понимал, почему на моих первых концертах в Люксембурге в зале сидели друзья моей матери, а не мои собственные. Со временем ситуация только ухудшилась. Мы действительно потеряли молодёжь. Для того чтобы остаться «на плаву», нужно учитывать множество факторов. Репертуар, форма, интерпретация, подача, коммуникация — всё это требует определённых усилий и воображения. К счастью, у меня есть единомышленники, предлагающие весьма нестандартные и смелые решения и при этом добивающиеся успеха.

— **Каковы твои творческие планы на будущее? Когда речь идёт о Франческо Тристано, этот вопрос совсем не тривиален. Хочешь ли ты сохранить столь интересный, пожалуй, даже уникальный имидж «полижанрового» пианиста, синтезирующего в своей исполнительской манере дух классики, азарт виртуозности и импульсивность пианиста в стиле техно? Или мы услышим «нового», неожиданного Тристано?**

— Нового Тристано пока не обещаю, потому что сейчас я продолжаю записывать всего Баха параллельно с моими техно- и электропроектами. Возможно, я когда-нибудь решусь на запись альбома романтической музыки — моя мама очень долго этого ждёт. Вероятно, это будет всё же не Шопен. Мне хочется больше сочинять. Но пока я сосредоточен на записи полного собрания сочинений Баха, что, по моим расчётам, займёт ещё лет десять. Как только этот мега-проект будет завершён, мы с тобой сможем записать новое интервью. ■



Наталия ГУНЬКО-ДЕНЕШО
Музыковед, музыкальный критик, продюсер.

Конкурс Елены ОБРАЗЦОВОЙ.

Впечатления с крайнего стула слева



Нормальный, «средне-арифметический» слушатель, отправляясь в концерт, всегда надеется заполучить кресло в середине партера. Это можно понять — приятно наблюдать и слушать происходящее из центра звукового и оптического баланса. Я же, напротив, стремлюсь оказаться максимально слева, чтобы видеть руки пианиста. А ещё — это немного тешит профессиональное самолюбие: в таком ракурсе наш брат-аккомпаниатор словно выдвигается вперёд, оказываясь «вровень» с певцом. Вот почему, работая в жюри конкурсов я всегда прошу посадить меня сбоку, на крайний левый стул.

Место происходящего — XVI Международный конкурс молодых оперных певцов Елены Образцовой, соревнование вокалистов, ставшее одним из самых престижных не только в России, но и за её рубежами. Елена Васильевна ушла из жизни одиннадцать лет назад. Казалось бы, с глаз долой — из сердца вон, ан нет: жива память о ней, и, прежде всего, хочется воздать должное вот уже тридцать лет существующему Культурному центру



Семён Скигин и лучшие концертмейстеры конкурса: Рио Тогасаки и Павел Замула

и Фонду Елены Образцовой, организованном самой певицей.

«А причём здесь пианисты?», — спросите вы. Дело в том, что Образцова уделяла большое внимание камерному жанру, а тут, хочешь не хочешь, без пианиста не обойтись! В Ленинградской консерватории Елену Васильевну «опекал» опытный Е. В. Шендерович, но молодая и перспективная певица в городе на Неве не задержалась и, уехав в Москву в Большой театр, Евгения Михайловича с собой не взяла (позже это сделал Евгений Нестеренко). Вначале я слушал в концертах Образцову (быстро ставшую великой) в сопровождении Александра Ерохина, известного мне с моей студенческой скамьи по нотным сборникам «Составитель Ерохин». А много лет спустя мои студенты,

приезжающие учиться в Берлин из Москвы, привозили с собой сборники, составленные пышноволосям Важей Чачавой, занявшим место Ерохина. Для поддержания справедливости замечу, что и Шендерович составлял сборники и даже написал теоретическую книжицу «О преодолении пианистических трудностей в клавирах». Так что все главные аккомпаниаторы Образцовой были маститыми составителями.

Согласно Википедии, у Елены Васильевны было много пианистов. Даже мне посчастливилось однажды сыграть ей отделение в Париже на праздновании «круглой даты» графа Шереметьева. Тогда Елена Васильевна, выслушав нашу репетицию с Сергеем Лейферкусом (с которым, собственно, я и приехал), коротко и весомо спросила: «А я?!».



Японский пианист Рио Тогасаки аккомпанирует китайской певице Чжан Мэнвэнь

Так я оказался с ней на сцене. Великая была в ударе, замечательно пела, но, наверное, чуть перестаралась — и ко второму отделению, где аккомпанировал оркестр, порядком подустала (мы не знали, что к тому времени она была уже неизлечимо больна)... Конечно же, я слушал её и в сопровождении Георгия Свиридова. Титулованный композитор исправно поставлял Образцовой свеженаписанный репертуар и дарил право первой исполнительской брачной ночи. Лучшего и желать нельзя — два народных артиста СССР на сцене всяко лучше, чем один!

Так что на конкурсе, носящем имя Елены Васильевны, обделить вниманием моих коллег-аккомпаниаторов было бы несправедливым. Всех их взять в этой статье «под лупу» мне, конечно же, не удалось — я расскажу о самых лучших, о тех, кто привлекал моё внимание. Если же этого не происходило, то я размышлял о нашей профессии, о концертмейстерской участи...

Звучит сурово, но профессия аккомпаниатор — итог неосуществившихся надежд. Любому пианисту с детства мечтает стать солистом — это автоматически вытекает из его музыкального образования. С первых «Бирюлек» Майкапара нас ведут как солистов, и чем дальше — тем больше мы укрепляемся в этом желании. В становлении нашей сольной карьеры мы постоянно находимся в атмосфере «олимпийской» конкуренции: быть дальше, выше, быстрее, чем другие. А затем наступает отрезвление, и это нормально: все учат физику, но Эйнштейнов на удивление мало. Так и у нас: на каждого Гилельса — тысячи негилельсов. И это при том, что учат всех по-серьёзному, и каждый малыш по сути приносит в жертву своё детство. Так что, разочаровавшись, уйти из фортепианной профессии — и представить себе нельзя, а посему неисчислимая армия аккомпаниаторов постоянно пополняется.

Оба пианиста, солист и концертмейстер, трудятся за одним и тем же «станком», за чёрно-белой клавиатурой, но этим, пожалуй, сходство их профессий и ограничивается. Солист постоянно стремится «высунуться», а аккомпаниатору — предписано спрятаться за спиной певца. При такой установке сохранить свою музыкантскую самостоятельность — чертовски трудная задача. Прежде всего, сказывается нехватка опыта. Несколько часов в консерваторском концертмейстерском классе, конечно же, ничто, в сравнении с годами натаскивания на победу в конкурсе Чайковского.

Второсортность восприятия аккомпаниаторов заложена в самой системе их профессионального образования. Групповое исполнительство, вне зависимости от количества участников и жанра музыкальных произведений, называется ансамблем, но, согласно непонятно откуда взявшейся традиции, появление певца превращает пианиста из соучастника-ансамблиста в концертмейстера.

Стать пианистом-аккомпаниатором труднее, чем кажется. Самое сложное при «переходе» из профессии в профессию — захватить с собой сольные навыки, смело использовать их для аккомпаниаторских нужд. Тут и кроется главный закон — мы тоже солисты, но в других обстоятельствах. Когда аккомпанировать брались Д. Баренбойм, К. Эшенбах, С. Рихтер, А. Шифф, Й. Демус, В. Ашкенази, они «поставляли» равнозначное, а порой — более значительное исполнительское участие.

Начну с похвалы в адрес, видимо, самой опытной пианистки-аккомпаниатора конкурса **Аллы Борисовны Шмелёвой**. Так уж получилось, но раньше мне не приходилось её слышать, — тем неожиданным оказался эффект: с первыми звуками фортепианного вступления она приковала моё внимание.



Полина Пелецкая и Павел Замула

Сдержанная, без внешних эффектов манера несколько не ослабляет артистическое воздействие на слушателя. Превосходное чувство фразы, «удобный» аккомпанемент, но, в первую очередь, хочется отметить её туше — мягкое, благородное.

Не открою Америку, если замечу, что всех больших пианистов объединяет колдовство звукоизвлечения. Каждый играет «своим» звуком. Поразительно, но за одним и тем же инструментом каждый звучит иначе, по-своему. Завяжи, сидя в зале, глаза — Г. Соколова не спутаешь с М. Плетнёвым или Д. Баренбоймом. Звук — это наш голос. Для аккомпаниаторов он так же ценен.

Трудно себе представить, чтобы каждый из более чем ста участников битвы за награду приехал со своим пианистом — не всегда это возможно организовать, да и финансово накладно. Вот почему каждый конкурс предоставляет «вокальным сиротам» аккомпаниаторов. Как правило, это опытные концертмейстеры, прошедшие огонь, воду и медные трубы.

Иначе и нельзя: без солидного, накопленного репертуара, опыта, сценической уверенности, да и хладнокровия, невозможно лишь с одной (!) репетиции создать эффект тщательной, длительной подготовки. В этой роли «дежурных» концертмейстеров на конкурсе выступили **Людмила Коновалова, Валентина Майстер и Мария Чернова**. Снимаю перед ними шляпу — эти мастера высшего разряда оставили большое впечатление своим искусством.

По регламенту жюри имело право вручить приз лучшего аккомпаниатора, выбирая не из ангажированных конкурсом асов, а из пришельцев «со стороны», тех, кто не был скован спешкой аскетичной подготовки, кто долго и тщательно репетировал выступления. Вожденную премию разделили между собой два пианиста, единодушно отмеченные жюри: **Павел Замула и Рио Тогасаки**.

Оба преуспели не только в искусстве внимательно слушать своего солиста, потакать его исполнительским причудам, но и дополнять,

привносить в копилку успеха собственные музыкантские достоинства. Певцы чувствовали себя с этими аккомпаниаторами вольготно, уверенно и даже «позволяли» себе отдельные неточности, вольности, «вылезшие» (не сомневаюсь!) из-за конкурсного волнения. Для публики это осталось незамеченным благодаря мастерству аккомпаниаторов, умению «не моргнув глазом» сгладить, заретушировать казус. Замула и Тогасаки стали равноправными участниками действия, музыкальной трактовки и оставили самое лучшее впечатление. Поздравления, как правило, заканчивают пожеланиями: в вашем конкурсном выступлении, дорогие пианисты-лауреаты, отчетливо слышался уже собранный опыт, накопленное мастерство. И впредь стремитесь к ещё большему сценическому равноправию, свободе. Не забывайте — диалог красен «равновесностью» обеих сторон. Спрос на хороших (да ещё и титулованных) пианистов-аккомпаниаторов велик. Интенсивность работы, да и конкурсные регалии для них — лучшая реклама среди вокалистов. Вам предстоит столкнуться с ещё бóльшим количеством певцов. Но в круговерти занятости не забывайте и о себе: художественное уединение и самоанализ — неперенные условия роста уровня и совершенствования.

На этом конкурсе я позволил себе учредить специальный приз — приглашение для участия в моём мастер-классе. Его удостоились трое молодых исполнителей: это наши лауреаты, Павел Замула и Рио Тогасаки, и корейский пианист **Клим Пак**. Предвкушаю радость от совместной работы, ибо талантливый ученик — подарок.

Елена Васильевна Образцова была грандиозной исполнительницей камерных программ, но, в первую очередь, оперной певицей. Так что для реализации репертуарных условий конкурса пианисты должны



Лауреат I премии Кирилл Сикора, за дирижёрским пультом Михаил Голиков



Алла Шмелева

были продемонстрировать и мастерство аккомпанемента оперных арий. Об этом хочется сказать отдельно.

Романс или песня самодостаточно в том виде, в котором они родились, появились на свет. Исполняя их, нужно лишь одно: точно следовать композиторскому тексту. Klavierauszug, что в переводе означает «фортепианная выжимка», можно сравнить с силиконовой секс-куклой: всё то, да не то. Одним «воспроизведением» написанного в нотах проблему не решишь — необходимо искать тождественное партитуре звучание оркестровых голосов, самостоятельно варьировать их размещение по высотности на клавиатуре, искать динамическую выразительность, продиктованную спецификой нашего инструмента. Так что на конкурсе пианисты должны были продемонстрировать своё умение выйти сухими из клавирной воды. Им это удалось сполна.

Одну из самых первых рецензий на мои выступления я получил в далёкой молодости в Рио-де-Жанейро после победы на конкурсе

аккомпаниаторов. Местный журналист написал, что я (хоть и приехавший из Ленинграда) «...прекрасно заменил певцам оркестр Большого театра». Передаю похвалу по этапу дальше: аккомпанируя оперные арии, мои коллеги продемонстрировали большую международную географическую широту, заменив целую обойму как национальных, так и интернациональных оперных оркестров.

Хочу отметить ещё одного превосходного аккомпаниатора, дирижёра Михаила Голикова, прекрасно прошедшего третий, оркестровый тур. Дирижёр и аккомпаниатор — не всегда слова-синонимы, но в сложной ситуации (подготовить и отрепетировать 32 арии за один день), он показал себя безупречно. Bravo, maestro!

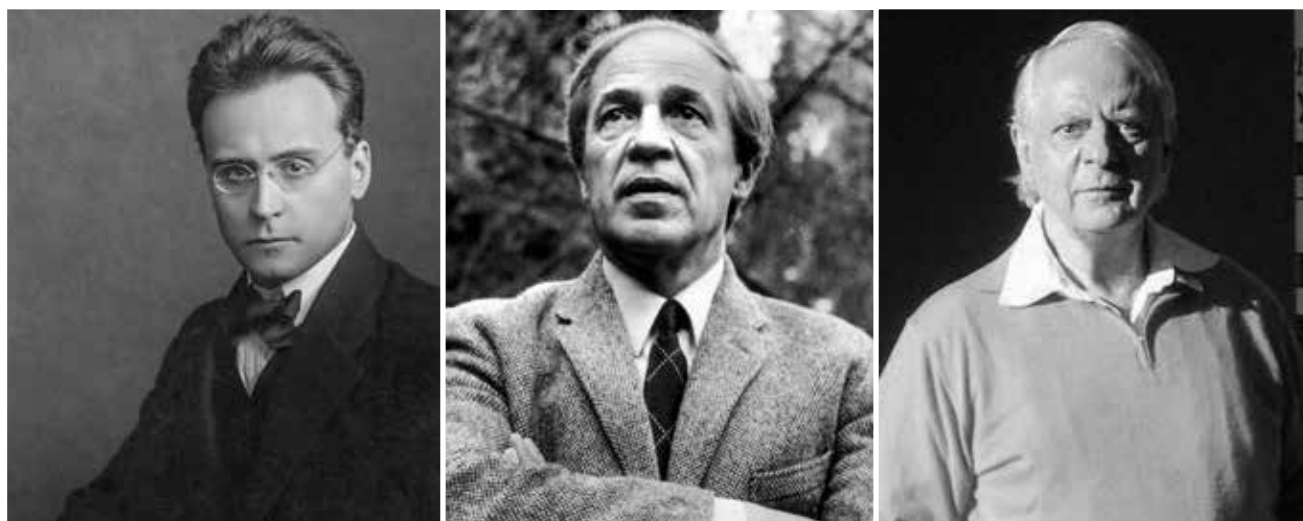
P.S.: Чтобы соблюсти приличия, назову имена певцов — победителей конкурса Образцовой (всё-таки конкурс вокалистов!). Обладателем первой премии стал тенор Кирилл Сикора, серебряными

призёрами — Мария Селеверстова и Валерия Терейковская, а совладельцами третьей премии Полина Пелецкая, Софья Сакания и Чжан Мэнвэнь. Все перечисленные певицы — превосходные сопрано. Как видим, XVI конкурс Елены Образцовой оказался урожайным на высокие голоса, но, как говорится, год на год не приходится. ■

Фото: Михаил Куреев



Семён СКИГИН
Пианист, профессор Берлинской высшей школы музыки имени Х. Эйслера. Постоянный приглашённый педагог Молодёжной программы Большого театра России



В сторону «Мантры». К вопросу о стилистике и интерпретации фортепианных сочинений А. Веберна, П. Булёза, К. Штокхаузена

Мы находимся на очень важном переходе от традиционного способа восприятия искусства к новому способу его создания и восприятия, открывая новые функции искусства, которое является откровением. Оно раскрывает наше существование и нас самих, и тем самым меняет нас.

Карлхайнц Штокхаузен

Если бы не наследие Антона Веберна, Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена, история музыкально-исполнительского искусства была бы иной. Аналитический очерк посвящён лишь некоторым аспектам фортепианного авангарда XX в., так или иначе повлиявшим на исполнительскую стилистику. Выход за пределы обычных представлений о природе фортепиано, пробуждение интереса к альтернативным принципам интерпретации, определившим своеобразие выразительных средств и особый характер музыкальной экспрессии,

расширение традиционных возможностей ансамблевого музицирования благодаря использованию электроники — таковы избранные ракурсы статьи.

1. ОТ ВАРИАЦИЙ ВЕБЕРНА К СОНАТАМ БУЛЕЗА И РАННИМ ПЬЕСАМ ШТОКХАУЗЕНА: ПОЭТИКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Как известно, А. Веберн написал только одно сочинение для фортепиано — Вариации ор. 27 (1936). Серийный метод композиции, использованный Веберном

в Вариациях, стал своеобразной точкой отсчёта в ранних фортепианных композициях идейных последователей нововенской школы — Пьера Булеза и Карлхайнца Штокхаузена. Первую и Вторую фортепианные сонаты Булеза (1946, 1948), Klavierstücke I–X Штокхаузена (1952–1954) сегодня можно расценивать как классику фортепианного авангарда XX в. Исследователи нередко проводят параллель между бетховенской Сонатой ор. 106 Hammerklavier и Второй сонатой Булеза. Действительно, четырехчастные циклы Бетховена и Булеза сопоставимы как по характеру частей,

так и по новаторским принципам фортепианного письма. Во Второй сонате Булеза особенно значимы законы построения формы, сочетающие классические принципы (как например, финальная Фуга) и серийную технику. Сложнейшая, крайне детализированная фактура, обилие авторских указаний, особый тип пианизма, требующий от исполнителя предельной точности и реактивности, — всё это в какой-то степени объясняет «закрытость» Второй булезовской сонаты для интерпретаторов¹.

Если Вторую сонату Булеза можно назвать Хаммерклавиrom XX столетия, то виртуозный Klavierstück X Штокхаузена подобен листовским Трансцендентным этюдам. Фортепианные Булез и Штокхаузен — Бетховен и Лист XX века?.. Возможная, хотя и рискованная параллель. Тем не менее, стилистика Веберна, Булеза и Штокхаузена принципиально иная. В сочинениях трёх гениев «новой музыки» присутствует та образность и (соответственно) звукопись, которые едва ли смогли бы понять меломаны прошлых дней.

Вот, например, красноречивое высказывание Штокхаузена из беседы с австрийским пианистом Алоизом Контарски: «Подумайте о музыке Веберна, о её интервальных созвездиях и скажите себе, что в данный момент вы думаете о Кассиопее или о Большой Медведице». В штокхаузеновской ассоциации с космическими светилами сосредоточен важный смысл.

Фортепианные Вариации ор. 27 Веберна можно воспринимать как звуковой образ космического универсума. Действие и созерцание, активная импульсивность и не менее (внутренне) активная статичность

состояний — два этих полюса исполнительского процесса находятся здесь в постоянных взаимосочетаниях и переходах одного в другое: мгновенная реактивность в воплощении тембровых, динамических, ритмических параметров целостной звуковой конструкции соседствуют с отрешёнными состояниями. Вместе с тем, в глубине отрешённости может концентрироваться скрытая энергия, способная «возвратиться», «расщепиться» в звуковых измерениях формы без какой-либо внешней (так кажется слушателю) мотивации, неподготовленно, неожиданно, резко. И характерно: в Вариациях каждый звук, каждая интонация, окружённые тишиной и высвеченные ею, действительно подобны космическим светилам — они озаряют молчащее пространство универсума.

В одной из лучших и вдохновенных работ, когда-либо написанных о Веберне, Адорно высказывается также и о Вариациях: «В музыке не бывает ничего более сложного, чем подобная простота». И тут же как бы вскользь замечает: «Но было бы недостойно замалчивать то, что его последние произведения — по сравнению со свободой всего необходимого в более ранних — вызывают подозрение в отчуждённости, в фетишизации материала».

Что же определяет такую отчуждённость музыкального материала? Размышляя о методе додекафонной композиции, Адорно формулирует существенно важные принципы, среди которых утрата смысловой целостности и её подмена бессвязностью, что сказывается на элементах музыкального языка — динамике, развитии во времени, формостроительных компонентах. По логике философа, «двенадцатитоновая техника несовместима с динамикой. Раз уж она препятствует движению от созвучия к созвучию, то она не терпит



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.

и движения в рамках целого. Раз уж она обесценивает понятия мелоса и темы, то она исключает и собственно динамические формальные категории: развитие, переходы от темы к теме, разработку темы. <...> Музыка становится статической <...>. Музыкальный язык распадается на осколки».

Обобщая, можно сказать: то, что прежде сообщало музыкальному материалу развитие во времени, в додекафонном опусе отсутствует. Следовательно, музыкальный процесс утрачивает временную динамику, превращаясь в статику чередующихся состояний. Ведь если элементы музыкального повествования, подобно эмоциям, взяты без связи, один после другого, то линейное, «повествовательное» время как бы нивелируется — все музыкальные элементы «застыли».

Эти «застывшие», распавшиеся на осколки звуковые структуры, действительно, ассоциативно очень близки к тому, что слышно во многих сочинениях сериального и постсериального периодов, но суть дела пока что не проясняется. Нужно более пристально рассмотреть, что происходит в структурной организации произведения, когда процесс

¹ Адресую читателя к подробному анализу Второй сонаты Булеза, осуществлённому франко-канадским пианистом и теоретиком наших дней Сэмюэлем Андреевым: Andreyev, Samuel. Pierre Boulez Deuxième Sonate: Analysis <https://www.youtube.com/watch?v=8giW4XdcV-M>

временного развития материала подменяется пространственной статикой.

Возможно, ответ можно найти в литературоведческой работе, на первый взгляд не имеющей ничего общего ни с музыкой, ни с исполнительским искусством. Французский философ Гастон Башляр в статье с симптоматичным названием «Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое» постулирует принципы литературно-поэтического творчества, преломлённые в психологии читательского восприятия. В своём эссе, написанном в 1936 г. (т.е. в один год с созданием веберновских Вариаций), Башляр анализирует особенности нового художественного мышления, схожие с поэтикой серийной музыки и её исполнительского восприятия.

В связи с поэзией Стефана Малларме и Шарля Бодлера Башляр говорит о своеобразном феномене «вертикального времени». Согласно этой концепции, «вертикальное время» состоит из кратчайших и статичных мгновений, становясь в поэтическом сочинении «воплощением самой одновременности, когда даже разорваннейшее бытие обретает цельность». Эта цельность соткана из «бесчисленных одновременностей». Проводя черту между бытием реальным и художественным, Башляр видит главное отличие одного от другого в том, что «житейская» линейность «благоустраивает прозу... жизнь текущую, скользящую... непрерывную»; вертикаль же представляет собой «остановленное мгновение», в котором свойственные действительности превратности и противоречия — антитезы — «ужались до амбивалентности»: «*В поэтическом мгновении бытие восходит и нисходит, не приемля времени мира, которое свело бы амбивалентность к последовательному*». О творческом методе Малларме Башляр

замечает, что поэт «*расправляется с горизонтальным временем, инвертируя синтаксис, останавливая или смещая последствия поэтического мгновения*». По сути, речь здесь идёт не о линейном времени, а о некоем времени-пространстве, опространствованном времени, которое не считается с реальным — одномерным — временем жизненного потока. Это и есть, по мнению философа, то «поэтическое время», которое умеет порождать «*эхо до звука и отсечение вместе с признанием*».

Афоризм Башляра о поэтическом времени мог бы быть адресован и Вариациям Веберна. Пуантилистическая прозрачность ткани здесь соткана из разрозненных тембров, вспыхивающих и мгновенно угасающих интонаций. Разобщённые точки, словно звёзды, мерцающие в бесконечности ночного неба, собираются в пунктирно обозначенные структуры-кристаллы. Моментальность переходов от одной структуры к другой, из одного состояния в другое как бы уравнивает эти состояния, делает их — как в примере с поэзией Малларме — амбивалентными. Впрочем, краткость переходов у Веберна столь минимальна (она порой может быть выражена в одном звуке), что позволяет характеризовать появляющиеся и тут же исчезающие элементы звуковой ткани именно как мгновения.

В таком случае и сам процесс исполнения уподобляется пребыванию в статичном пространстве: исполнитель теперь не стремится быть проводником каких-либо чувственно-психологических подоплек. Его воля пробуждена к иным измерениям, его слух устремлён к звучащей объёмности, образованной из кратких созвучий. Система исполнительских выразительных средств тут принципиально иная, она устремлена к чистому формотворчеству, где целостные структуры выстраиваются из множества

«здесь и теперь» — из моментальностей, будто распылённых в космической бездне. Мозаичные инструментальные тембры, ломкая артикуляционность, беспричинные динамические и ритмические мерцания подчинены ценности момента, точнее, бесчисленных моментов, пребывающих в пространственной статике целого.

Понятно, что звуковое воссоздание веберновского мира требует от исполнителя мгновенной и гибкой реактивности. Причём такая реактивность уже далека от традиционных стремительных *crescendo*, *diminuendo* или *subito* (как, скажем, в пьесах Шумана). В Вариациях нет ничего, что можно было бы вывести на второй план: исполнительская спонтанность, эмоциональная вспыльчивость здесь оказались бы убийственными. В том-то и дело, что реактивностью здесь бесконфликтна, и именно владение вертикальным временем даёт исполнителю возможность раскрыть отстранённую красоту равенства отрешения и признания.

Подобное примирение антитез свойственно стилистике не только Веберна. Напряжённая контрастность звукового материала в Первой фортепианной сонате Булеза выражается в брутальном столкновении разноплановых «мгновений». Авторские ремарки, адресованные исполнителю, подчёркивают атмосферу непрестанно чередующихся контрастов: спорят друг с другом обозначения «колко», «сухо», «subito», «очень легко», «очень жёстко» и т.д. Однако, как и в случае с Веберном, тут действует тот же исполнительский принцип: передать антитетичность материала в невозмутимом равноправии и равнозначности деталей.

Даже брутальная стихия «выкриков» (резко вторгающихся всплеск *sff* или круто взмывающих динамических подъёмов) во Второй сонате

Булеза, по сути, а-патетичны, являясь органичным элементом структурно упорядоченного целого. Вот, например, пожелание, которое Булез предпосылает исполнителю в своей Второй сонате: «...забота о построении музыкальной архитектуры доверена исполнительскому интеллекту <...>. Совершенно исключить, особенно в медленных темпах, то, что условно называется „выразительными нюансами».

Комментарий Булеза фактически манифестирует отказ от какой бы то ни было экзальтации и спонтанной экспрессии, и стилевая адекватность интерпретации раскрывается не в «переживании», а в исполнительском умении отстраненно созерцать звуковой материал.

2. ОТ РАЦИОНАЛИЗМА К МУЗЫКЕ «СВОБОДНОГО ИЗМЕРЕНИЯ»: ИСПОЛНИТЕЛЬ В УСЛОВИЯХ АЛЕАТОРНОЙ КОМПОЗИЦИИ И ИНТУИТИВНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Идеи о композиционной технике, которая открывает произведение для непредсказуемости, сохраняя при этом творческий контроль, изложены Булезом в эссе «Alea» — своеобразном манифесте и одновременно руководстве для исполнителей алеаторных композиций. Как пишет Булез, «нотация становится в достаточной степени <...> неточной, чтобы пропустить через свою решётку мгновенный и изменчивый, переливчатый выбор исполнителя. <...> Мы переносим свой выбор на выбор, совершаемый исполнителем».

Следовательно, исполнителю дана возможность создавать «нефиксируемую форму, <...> которая отказывается от собственной повторяемости».

В 1957 г. Булез декларирует: «Сегодня у многих композиторов нашего поколения постоянной заботой,

если не сказать — идеей-фикс, является *случай*²».

Чтобы прояснить этот парадокс, надо напомнить, что в 1950–60-е гг. в западноевропейской и американской музыке возникает новый феномен алеаторных композиций, ставящих под вопрос безусловный авторитет авторского нотного текста. В таких сочинениях для фортепиано, как «Декабрь 1952» Эрла Брауна, Folio Сильвано Буссотти или Atlas Eclipticalis Джона Кейджа и многих других нотные знаки могут быть условными, свободными от нотноосцев (у Буссотти), абстрактной живописной графикой (у Брауна) или попросту картой звёздного неба (как у Кейджа). Условные обозначения в алеаторных сочинениях, по сути, полностью раскрепощают фантазию исполнителя, предоставляя ему свободу действий.

Одним из наиболее известных примеров алеаторной «открытой формы» является Klavierstück XI Штокхаузена (1956). Нотный текст представляет собой девятнадцать кратких фрагментов. По указанию автора, пианист может «безучастно» выбирать и произвольно комбинировать те или иные фрагменты, пока не исполнит все девятнадцать, причём каждый из фрагментов может быть исполнен трижды — в разных темпах и динамических характеристиках. Следовательно, исполнитель становится соавтором непредсказуемого опуса и столь же непредсказуемой — «открытой» и «случайной» — интерпретации.

Контролируемое и непредсказуемое, строгое и свободное, рациональное и интуитивное синтезируются в Третьей фортепианной сонате Булеза. Идея «открытого произведения» прослеживается на разных уровнях организации формы Сонаты. Так, в Constellation-Miroir

(«Созвездие-Зеркало») ³ нотный текст содержит в себе элементы алеаторики: двухцветная партитура образована из кратких блоков, которые пианист выбирает и комбинирует на своё усмотрение; авторские указания являются своеобразным путеводителем для исполнительского свободного выбора. Однако алеаторика здесь лишь частичная. В связи с исполнением Сонаты автор заявляет: «С помощью текста я ввожу в интерпретацию управляемую случайность», позволяющую решить «дилемму между строгой и либеральной интерпретациями» ⁴. Резюме Булеза: «Мы возвращаем исполнителя в круг творчества».

Можно было бы сказать и о других алеаторных сочинениях, так или иначе предполагающих новую исполнительскую поэтику. Но не менее интересны другие феномены музыки «свободного измерения», связанные как с композиторским творчеством, так и с исполнительской проблематикой.

В конце 1960-х Штокхаузен в одном из интервью говорит: «Задача состоит в постоянном расширении опыта (...), позволяя ему влиять на ограниченную сферу рационального. <...> Трансформация стала очевидной в тех произведениях, где в момент исполнения происходит нечто интуитивное, а не какой-либо процесс, объяснимый в рациональных терминах. Среди истоков „интуитивной музыки“ Штокхаузен называет фри-джаз и индийскую традицию музицирования. Демарш в сторону „интуитивной“ музыки вполне объясним.

Как известно, начиная с 1960–70-х гг. западноевропейская художественная культура отмечена

³ Одна из частей пятичастной Сонаты. Завершена в 1957 г. Остальные части создавались Булезом на протяжении 1960-х гг.

⁴ Как рассуждает Булез, «В мои намерения не входит ни изменять сочинение в каждом мгновении, ни являть его в полном обновлении; моя цель — изменять перспективу, точки зрения на него, в то время как основной его смысл остаётся неизменным».

² Alea в данном контексте надо понимать как «случай».

пафосом радикальных перемен, когда на смену закрытому и самодостаточному «высокому авангарду» эпохи модернизма приходит парадигма постмодернизма, стирающего границы между «избранностью» и «популярностью». Городские маргиналы и хиппи, поклонники рок-групп Pink Floyd, King Crimson, Genesis, андеграунда Фрэнка Заппы или индийских раг в исполнении Рави Шанкара, слышали в звуковой атмосфере сочинений Штокхаузена периода 1960-х нечто «родное и знакомое». Отсылки к нарративам New Age в духе Шри Ауробиндо⁵, Карлоса Кастанеды или других авторитетов модного тогда популистского движения «Трансцендентной Медитации» очевидны, когда принцип погружения «я» в некую нирвану становится главным руководством к исполнению сочинений Штокхаузена, воплотивших радикальную концепцию исполнительской интуитивной импровизации.

Характерно, что в это время композитор увлекается эзотерическими идеями и доктринами буддизма. В духовной атмосфере, в звуковом облике его музыки конца 1960-х отчётливо проступает влияние буддийской культуры и медитативной практики Востока. Согласно Штокхаузену, принцип буддийского мирозерцания как альтернатива картезианскому рационализму утверждает гармонию бытия, в котором концепция личности свободна от жёстких рациональных рамок,

и внелогическое, интуитивное начало берёт верх над мнимыми ценностями регламентированной реальности, в которой пребывает человек XX в. Данная установка радикально меняет творческую концепцию Штокхаузена.

В указанный период композитор создаёт три опуса, в которых, как кажется на первый взгляд, нет ничего общего: цикл *Aus den sieben Tagen*, *Stimmung* и *Mantra*. Именно в это время Штокхаузен был увлечён идеями Шри Ауробиндо, и несомненно, что многие понятия индийского философа обусловили определённые черты сходства стилистики, семантики и главное — смысловых концепций названных сочинений. Способность сохранять состояние покоя, безмолвия ума, медитативная неподвижность — таковы знаки «интуитивного разума».

В 1968 г. Штокхаузен пишет вербальную партитуру цикла *Aus den sieben Tagen* («Из семи дней»), называемую им самим «руководством к медитации». Жанр данной партитуры определить трудно: каждое сочинение — одновременно и поэзия, и сценарий состояний, предложенных импровизатору, и собственно трактат об «интуитивной музыке». Цикл предназначен для различного (в принципе, любого) состава исполнителей. Вербальные партитуры суть не что иное, как обращения к исполнителям, как своего рода сценарии их действия, состояния, говоря шире — медитации.

Исполнитель, погруженный в неисчерпаемую среду звукового космоса, полностью раскрепощён, он свободен от каких бы то ни было «автоматизмов», от интеллектуальной творческой работы, которая в обычном своём смысле здесь попросту не нужна. Во вступительном комментарии к циклу Штокхаузен подчёркивает: *«Идея ансамблевого исполнения интуитивной музыки основана исключительно на интуиции*



Шри Ауробиндо

музыкантов, которая качественно превосходит сумму индивидуальных „вдохновений“, основанных на взаимной „обратной связи“ [Rückkopplung].

В 1968 г. автор с группой единомышленников впервые исполнили весь цикл в течение семи дней. Хотя каждая звуковая реализация вербального текста существенно отличалась от другой реализации того же текста, оказалось, что несколько интерпретаций одного и того же текста имеют общие черты, общие музыкально-генетические характеристики. Штокхаузен называл их «архетипами музыкальных процессов».

Вот, например, один из 15 текстов цикла «Из семи дней» под названием «*Verbindung*» («Связь»): *«Не думай ни о чём / Подожди, пока полностью не успокоишься / Как только ты этого достигнешь, / начинай играть. / Как только ты начнёшь думать, остановись / и попытайся воссоздать / состояние недумания / Затем продолжай играть».*

Однако что должно быть звуковой точкой отсчёта, автор не объясняет. Можно ведь использовать такты (или даже один такт) из сочинения Моцарта, или Бетховена, или Веберна... Вопрос снимается,

⁵ Шри Ауробиндо (1872–1950) — индийский философ, поэт, основоположник и теоретик т.н. интегральной йоги — многогранной системы, целью которой является не только освобождение человеческого сознания, но также глубокая трансформация самой природы человека. Интегральная йога подчёркивает индивидуальность каждого человеческого сознания и не ограничивает практикующих каким-либо определённым набором правил для реализации йогического опыта, давая лишь основные направления и разъясняя основные трудности пути. Идеи Шри Ауробиндо приобретают особую популярность в Западной Европе после выхода в свет книги французского писателя, йогина и путешественника Сатпрема (Бернар Анженже, 1923–2007) «Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания» (1964). Штокхаузен часто ссылается на высказывания Ауробиндо, почерпнутые из этой книги.



Альфонс и Алоиз Контарски

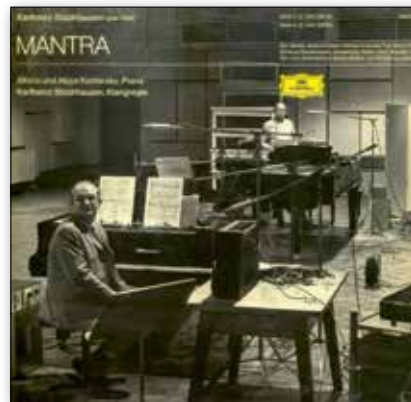
если учесть, что вербальные партитуры цикла были предназначены для группы его музыкантов, часто игравших другие сочинения Штокхаузена и знавших интонационную, регистровую, тембровую идиоматику его стилистики. Автор называл этот исполнительский принцип «генетической памятью».

Сохранилась архивная видеозапись премьерного исполнения пьесы «Ес» группой солистов Штокхаузена, среди которых был и сам автор. Удивительно, но исполнение несёт в себе особую экспрессию: длительные паузы — знаки искомой тишины, погруженности в тишину, молчания

в тишине, разбиваемые вторжениями «вибраций»⁶, создают атмосферу артистического вдохновения, не уступающего по силе воздействия моцартовской или бетховенской ансамблевой музыке.

При исполнении тех или иных пьес цикла *Aus den sieben Tagen* музыканты должны быть внутренне открыты. Свобода от предвзятости любого рода, отсутствие прямых ассоциаций с предшествующим опытом музицирования — вот изначальное условие исполнения «интуитивной музыки».

⁶ Понятие заимствовано Штокхаузенем у Ауробиндо, который рассматривает «вибрации» как символы «космического», «расширенного» сознания.



Та же свобода предполагается и в исполнении вокального секстета *Stimmung* («Настройка», можно перевести как «Настроение» / «Созвучие»), хотя автор даёт вокалистам точные сценарные предписания вплоть до нюансировки интонирования, динамической и тембровой окраски солирующих голосов. Штокхаузен предлагает исполнителям схему форм (*Formscheme*), состоящую из 51 модели, которая показывает, когда каждый участник ансамбля выступает в качестве лидера. Продолжительность звучания каждой модели в партитуре не обозначена, она определяется способом взаимодействия певцов. Хотя Штокхаузен записывает отдельные модели для исполнения каждым певцом, порядок, в котором эти модели звучат, также не фиксирован. Понятно, что *Stimmung* представляет собой ещё один образец музыки «свободного измерения», а её интерпретация будет отличаться от исполнения к исполнению и от ансамбля к ансамблю.

В течение почти полутора часов слушатель погружён в завораживающую атмосферу консонантных гармоний, построенных на обертоновом звукоядре, слышны заклинные призывания «магических имён» божеств от древнегреческих до ацтекских или индийских,

включая Вишну, Шиву, Иисуса, Анубиса, Кецалькоатля...

Для исполнителей *Stimmung* важно не действие, а пребывание в музыке, подразумевающее особое ощущение времени, лишённое процессуальности — «остановленное» время, в котором исполнитель сконцентрирован на каждом статичном мгновении, воспринимаемом как вечность. Обертоновый комплекс в *Stimmung* — ещё одна модель звукового космоса: обертоновые созвучия могут восприниматься как психоделический образ вечно становящейся и переменчивой вселенной. Выпевание звуковых обертонов, собственно, и было погружением исполнителей в медитативный транс.

3. «МАНТРА» КАК МЕТАФОРА КОСМОСА И КАК СИМВОЛ НОВОГО СОЗНАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ

В масштабном сочинении для двух фортепиано и электроники трудно не заметить увлечённости композитора идеями Шри Ауробиндо о «мантрической музыке». Именно здесь автор видит эзотерическую подоплёку своей концепции. По сути, «Мантра» Штокхаузена — это погружение в транс и обретение «космического сознания», в котором ментальное, витальное и физическое начала предстают как единое трансцендентное целое.

По мысли индийского философа, «мантры — это всегда тайна». Они передаются наставником ученику. Тайна как предусловие мантр (о чём и говорит Ауробиндо) выражена у Штокхаузена уже в самой звуковой палитре с преобладающей динамикой *pp*, *ppp*; сполохи акцентных *sforzando* или *ff* лишь подчёркивают атмосферу длящегося ожидания сонорного события, которое раскроется только в конце «Мантры». Для создания особой — «божественной» и «нездешней» — звуковой ауры



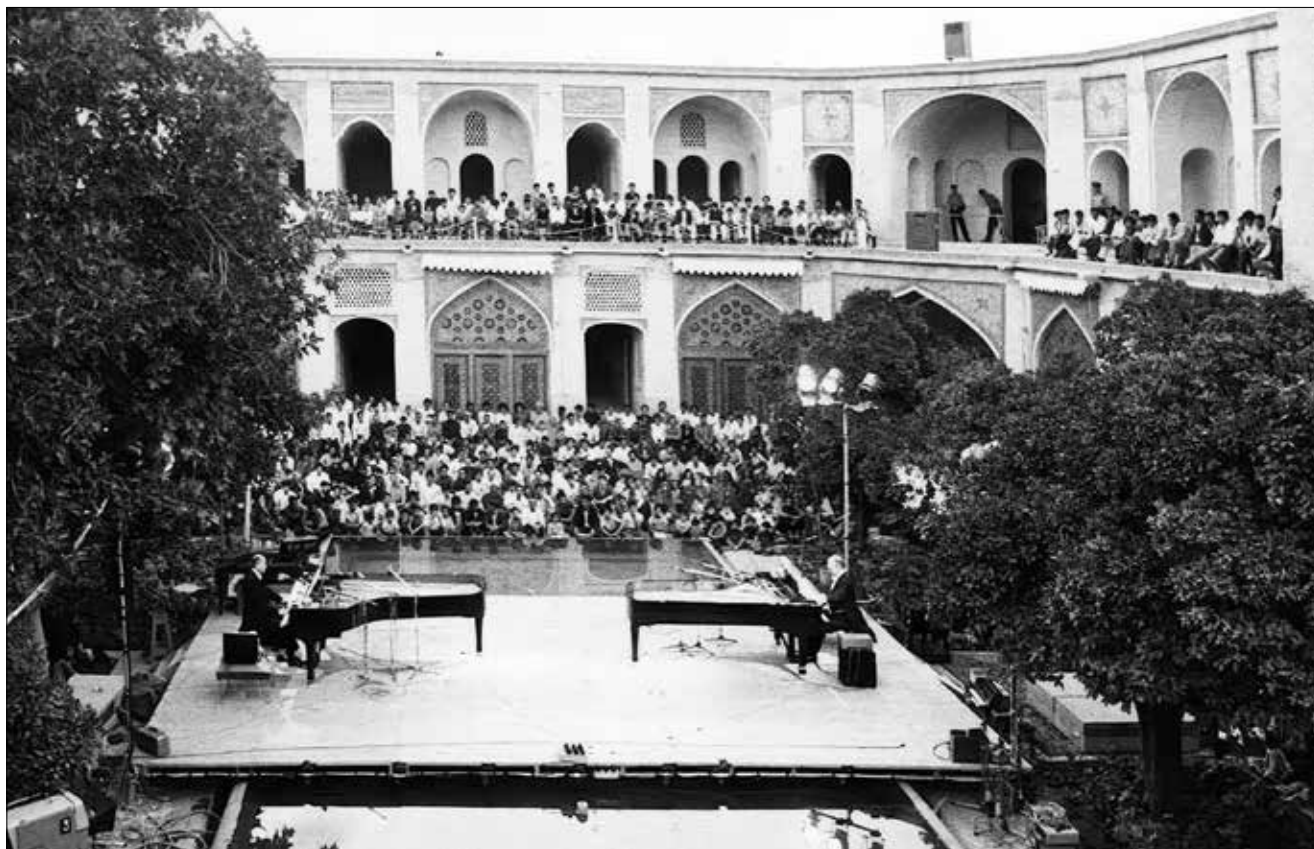
Карлхайнц Штокхаузен. 1972

электронные ресурсы оказались как нельзя кстати: они позволили воплотить расширенную технику исполнительского процесса.

«Мантра» представляет собой сложную звуковую конструкцию, вырастающую из первоначально-го эмбриона — серии из тринадцати звуков, последний из которых является повторением первого. Конечно, прообразом такой серии отчасти являются Вариации Веберна — цикл, длящийся около пяти минут. У Штокхаузена серийный принцип, распространённый на все структурные параметры «Мантры», лежит в основе масштабной звуковой фрески, длящейся более часа.

Партии двух фортепиано в «Мантре» выписаны автором с предельной тщательностью и точностью, включая динамику, артикуляцию и нюансировку

темповых характеристик. Вместе с тем, Штокхаузен имеет в виду звуковые результаты, которые в условиях электронной акустики как бы выходят из-под контроля, отклоняются от схематической заданности, становятся непредсказуемыми. Это наталкивает его на мысль о преимуществе «неопределённых соотношений как качества формы». Причём указанные «случайные критерии» могут определять не только и не столько специфику электронных возможностей, сколько новую поэтику исполнения. Важен вывод, к которому приходит композитор: электроника даёт одни результаты, живое концертное исполнение — другие. Целесообразен их синтез. Утверждением такого синтеза стало сочинение «Мантра» (1970).



Исполнение «Мантры» в Иране. Шираз. 1972

Начальная тема «Мантры» — достаточно простой напев. Однако каждый звук темы наделён определённой характеристикой: регулярная репетиция, динамически подчёркнутый акцент, быстрая апподжиатура вокруг центрального звука и т.д. Так в «Мантре» образуются фактурные и формообразующие элементы всего сочинения. Его сонорный облик претерпевает всевозможные акустические трансформации. Причём в каждом очередном фрагменте будет доминировать один из тонов начальной темы-серии, вокруг которого концентрируются другие тона, — что-то наподобие Солнца и планет Солнечной системы. В последующем разделе целостной формы — новое планетарное воплощение «Мантры», новая сонорная галактика.

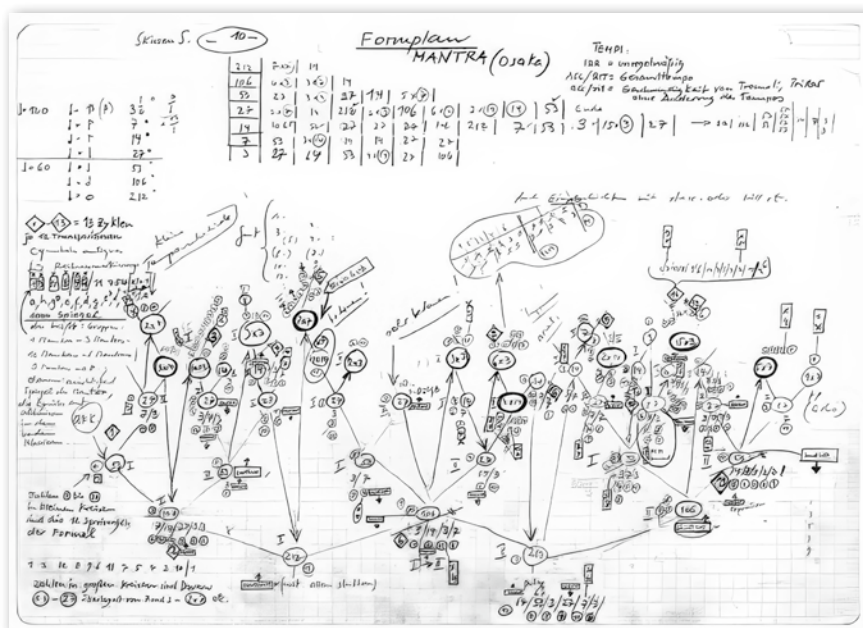
Ансамбль пианистов и звукорежиссёра, управляющего электронной⁷, в момент исполнения создают уникальную атмосферу синтеза традиционных звучаний фортепиано и их непредсказуемой электронно «продлённой жизни».

Каждый из двух роялей снабжён дополнительной техникой — ринг-модулятором, генератором синусоидальных волн и микрофонным усилителем. Частота синусоидальных волн настраивается на частоту доминирующего тона того или иного раздела «Мантры», что обеспечивает полное совпадение естественного и отражённого фортепианного звучаний: тон на протяжении всего

⁷ В первом исполнении (1970) фортепианными ансамблистами были Альфонс и Алоиз Контарски, за электронным пультом — автор. Братья Контарски имели международную репутацию исполнителей современной музыки для двух пианистов, они впервые исполнили произведения А. Пуссёра, Л. Беррио, С. Буссотти, М. Кагеля, К. Штокхаузена.

раздела будет звучать абсолютно ясно, без каких-либо «помех» или электронно-тембральных «примесей». Но в остальных тонах двенадцатитонового ряда появляется некая деформация: тембры начинают как бы расслаиваться. В кульминации «Мантры» электронно преобразованные звуки словно путешествуют в глissандирующих плавных скольжениях, блуждают в космических перспективах, теряются в них, угасают, вновь вспыхивают, уподобляясь фантастическим метеорам или галактическим взрывам. Кажется, что само акустическое пространство начинает вибрировать.

Особая сложность для исполнителей в том, что элементы начальной темы и их трансформации распределены между двумя фортепианными партиями по принципу полифонической вертикали — сонорные



Манускрипт. Структурный план «Мантры»

элементы как бы рассредоточены в пространстве. Только в финальном разделе весь тематический материал выстраивается по горизонтали. Данный принцип несёт в себе символическое значение: оstinatная ритмическая пульсация в обеих партиях подчёркивает своего рода *regretium mobile* безостановочного движения пульсирующего Космоса — мы словно наблюдаем парад планет, над которым вершит свой извечный танец бог индийского пантеона Шива...

Исторические истоки своего замысла Штокхаузен видит в идее кейджевского «подготовленного фортепиано». По его определению, «то, что даёт звуку окраску и позволяет нам проникнуть в особый универсум тембров в сочинениях Кейджа, — это подготовка струн рояля. В конечном счёте именно подготовленное фортепиано является эмбриональной формой того, что стало композицией тембров [Klangfarben] в электронной музыке».

Штокхаузену удалось открыть ту новую формулу сонорности, которую искали в своих четвертитоновых и микроинтервальных композициях Ч. Айвз, А. Лурье,

И. Вышнеградский. Но микроинтервальное фортепиано Штокхаузена — лишь средство, а цель — космогоническая концепция музыки. Согласно его комментарию, «Вселенная разрастается, взрывается и снова сжимается до той степени, пока снова не станет плотной материей, затем — снова взрывается. Это как раз и происходит в „Мантре“».

Если у Кейджа оркестром могли стать несколько радиоприёмников («Радиомызыка»), а музыкальными инструментами — вода, переливаемая из стакана в стакан («Музыка на воде»), или попросту звуки окружающей среды, вторгающиеся в тишину («4'33''»), то у Штокхаузена в «Мантре» это целый сонорный космос тонко и изощрённо организованных электронно-фортепианных стихий, образующих «галлюциногенный» слуховой эффект.

Новации Штокхаузена открывают перспективу изменений звучания традиционного инструментария до неузнаваемости. Композитор преодолевает дуализм между искусственной и естественной звуковыми материями, опровергая бытовавшие в то время представления

о несовместимости одного и другого. Кроме того, он раскрывает совершенно новые возможности связи между композитором, исполнителем и инструментом.

Как мы помним, несмотря на известную свободу прочтения нотного текста, исполнитель музыки авангарда 1940-х — ранних 60-х гг. был поставлен в достаточно регламентированные условия. В отличие от контакта исполнителя с заведомо известным нотным текстом, теперь его сознание во многом зависит от непредсказуемости электронно-акустической звуковой среды. Способность ориентироваться в данной среде сродни интуитивной импровизации, когда пианист (а тем более фортепианный ансамбль, как в нашем случае) непосредственно соучаствует в создании моментальной формы, возникающей «здесь и теперь». Диалог, возникающий в результате этого взаимодействия, приводит к рождению нового артистического феномена — непредсказуемого синтеза авторской идеи и её спонтанной интерпретации. Любая граница, обусловленная авторским требованием точности в реализации его замысла и — в конечном счёте — отчуждающая исполнителя от автора и инструмента, устраняется, превращая акт исполнения в интерпретационное событие.

4. МУЗЫКАЛЬНЫЕ РУБЕЖИ: НОВЫЕ РЕАЛЬНОСТИ ИЛИ TERRA INCOGNITA?

Хотя сочинения, рассмотренные в статье, принято считать классикой музыкального авангарда XX в., проблема адаптации к новой музыкальной реальности, требующей в равной степени и нового подхода как для исполнителя, так и для слушателя, остаётся актуальной.

Обаяние музыкального авангарда видится в высвобождении идеи выразить мир до всех начал, мира *terra incognita*.

Фортепианное творчество Веберна, Булеза, Штокхаузена декларирует свободу от психологических мотиваций и личностных присутствий. Надо согласиться с мыслью Булеза: «Музыка <...> предназначена не только для того, чтобы «выражать», она должна сама себя осознать, становиться предметом, подходящим для рефлексии».

Если говорить о сугубо сонорных эффектах такой рефлексии, перед нами в тех или иных манифестациях предстаёт музыка отрешённых состояний и пребывания в тембрах. Как правило, она обращена не к переживанию, а к рефлексивному созерцанию звука; в ней нет движения, хотя и есть динамика ритмов; в ней есть иллюзия развития, но не во времени, а в пространстве, она обращена не к переживанию, а к отвлечённому звукозерцанию. В доказательство данного тезиса можно было бы привести множество примеров из авангардной и поставангардной композиторской практики XX–XXI вв. В нашем же случае, когда речь шла о Веберне, Булезе и Штокхаузене, отказ от индивидуального равнозначен выходу в космическое. Три композитора — и каждый по-своему — стали провозвестниками неомифологического космического эпоса. Именно в таком контексте можно обозначить черты нового лексикона исполнителя.

В интерпретациях Вариаций Веберна (Эдуард Штейерман, Гленн Гульд, Алексей Любимов), Сонат Булеза (Пьер-Лоран Эмар, Клод Эльфер, Штеффен Шлейермахер), *Klavierstücke* Штокхаузена (Маурицио Поллини, Роджер Вудворд, Алоиз Контарски) трудно не заметить явные черты стилистической и смысловой общности, несмотря на разные артистические почерки упомянутых пианистов. Если бы можно было свести к интегральности звуковые картины интерпретаций,

схема сводилась бы к следующим параметрам:

- медитативное пребывание в статичности целого;
- обездвиженность музыкального времени;
- невозмутимость в передаче резких алогичных контрастов динамики, разделённых длительными паузами-молчаниями;
- тихие разобщённые фразы, нередко прерываемые интонационными всплесками-выкриками;
- пуантилизм и точность туше, подчёркнутые отсутствием педали;
- вместе с тем, кратчайшие фразы на педали, как бы зависающие в сонорном пространстве, — педаль создаёт эффекты парящих продлённых звучаний, пребывающих в космической невесомости;
- музыка рождается из тотальной тишины и истаивает в ней.

Имеют ли обозначенные параметры отношение к «Мантре»? И да и нет. Это сочинение — единственное в своём роде не только в творческом багаже Штокхаузена, но и в мировом концертном репертуаре музыки XX в. «Мантра» обладает своей уникальной семантикой и техникой письма. Однако если принять во внимание то, что появление компьютера радикальным образом изменило сам способ мыслить музыку — изобретать звуки вместо их простой комбинации в прошлом, — возникает потребность в детализированном анализе новой реальности. Речь идёт о принципиально ином типе интерпретации на основе взаимозависимого влияния фортепиано и электроники, обеспечивающего их максимальное слияние и «гармонию» гибридного звукового контекста. В попытках установления взаимного диалога автономные акустические реальности неуловимо воздействуют друг на друга. Данная проблема ждёт новых докональных исследований.

Современный исполнитель уже не может оставаться в эстетических границах предшествующих — «довеберновских» — эпох. Хождение по давно изведанным путям вроде бы гарантирует артистическое благополучие. Но это было бы мнимым благополучием. Конечно, музыкант наших дней может найти успокоение в звучащих иллюзиях музыкального прошлого, ограничиваясь теми обычаями исполнительского мастерства, которые достались ему по наследству. Однако, пройдя через искушение трансовой медитативностью, испытав особую экспрессию авангардного музыкального языка, вбирающего в себя не только новую звуковую палитру, но и молчание, тишину, к прежним границам не возвращаются. Может быть, осознав волю современной духовной культуры к молчанию, исполнитель сумеет услышать — и пережить — теперь уже и у Баха, Бетховена, Шуберга, других исторических предшественников фортепианного авангарда всё ту же вневременную тишину, которая возвышается над всеми условностями стилей и столь же условными традициями их исполнительских интерпретаций.

Веберн, Булез и Штокхаузен были теми светочами, которые вывели музыку за пределы традиционного культурного опыта, освободив её от «старосветских» атрибутов культурной памяти. Именно они изменили само понятие нотного текста, привнесли в искусство интерпретации свободу от конвенциональных условий прочтения алеаторных, интуитивных — непредсказуемых и свободных — композиций. Именно они предопределили появление новой личности в исполнительстве. Как гласит афоризм Карлхайнца Штокхаузена, новые средства меняют метод, новые методы меняют опыт, новый опыт меняет человека. ■



**Семён Скигин. Love stories*¹
праздного пианиста
Санкт-Петербург, «Лань»,
«Планета музыки», 2026. —
244 с., ил.**

Книга пианиста, одного из самых востребованных и признанных мастеров аккомпанемента Семёна Скигина сложилась из новелл, представляющих индивидуальные или коллективные портреты учителей, коллег, творческих партнёров, выдающихся современников (к многим персонажам относится сразу несколько определений). Часть статей ранее выходила в периодической печати, однако абсолютно все материалы публикуются в новой авторской редакции.

За исключением первой статьи «Коротко о себе, или Мойка, 16», автор отказывается от хронологического принципа, и книга превращается в альманах или сборник статей, который можно читать в любом порядке. Такая композиция придаёт повествованию особый интерес. Как говорили во времена оны, у глубокого, фундаментального музыканта Семёна Скигина — лёгкое

перо и безусловный дар беллетриста; как результат — читатель мгновенно и незаметно для себя погружается в мир музыки и музыкантов.

Вполне естественно, что главными героями становятся певцы: это партнёры пианиста по сцене, мастер-классам, звёзды, с которыми он встречался на международных конкурсах и т.д. Выделяются несколько минисериалов, два из которых посвящены немецким певцам: первый из них — портреты великих артистов, которых знают все (Петер Шрайер, Элизабет Шварцкопф, Тео Адам); второй — рассказ о трёх вагнеровских тенорах (иначе — тенорах Байройта), имена которых известны преимущественно специалистам (Райнер Гольдберг, Роберт Дин Смит, Эндрик Воттрих). Рядом с этим — главы о великих артистах советской школы разных поколений (Павел Лисицын, Мария Биешу, Евгений Нестеренко, Сергей Лейферкус, Нелли Ли, Владимир Чернов).

Особенный интерес представляют новеллы, в которых Семён Скигин выходит за ясные узкие академические рамки (рассказы концертмейстера о певцах). Кажется, и для самого автора эти выходы очень важны: он, в сущности, разделяет точку зрения Вольтера, выраженную в афоризме «Все жанры хороши, кроме скучного». Новеллы об исполнительнице русских романсов Галине Каревой; об Эдуарде Хиле, которого помнят как эстрадного певца, забывая о его в высшей степени интересных экскурсах в классику (именно ему Скигин был обязан счастьем исполнить ещё в начале карьеры шедевры Франца Шуберта, вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь»); о гениальной русской актрисе Алисе Фрейндлих — украшение книги. Особенно неожиданная фигура — легенда Ленинграда, пианист, дирижёр, композитор, импровизатор Олег Каравайчук; рискну сказать, что

никто доселе не написал о нём так ёмко и глубоко!

Отдельно упомянем три фигуры. Первая из них — один из крупнейших дирижёров второй половины XX — начала XXI столетий Лорин Маазель. Благодаря дяде, скрипачу Роману Кадину, работавшему в Заслуженном коллективе Республики (ныне — России) Академическом симфоническом оркестре Ленинградской филармонии, юный Семён Скигин в начале 1960-х стал свидетелем репетиций и концерта Маазеля с «Заслугой»; в программе значились Первая симфония Сибелиуса и Третья Брамса. Через десятилетия автор книги сохранил восторг перед чудом слияния молодого тогда дирижёра и оркестра Мравинского.

Вторая фигура — художник Анатолий Каплан. Он присутствовал на премьере вокального цикла Дмитрия Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» 15 января 1955 года и, с благословения автора, создал цикл литографий, которые впоследствии приобрёл Скигин.

Третий персонаж — великий немецкий театральный актёр Фридрих Вильгельм Юнге, с которым Семёна Скигина связывали десятилетия плодотворного и разнообразного сотрудничества. Глава о Юнге полна горьких размышлений о судьбе театрального искусства в Германии: некогда ведущий актёр Дрезденского драматического театра, Юнге в какой-то момент почувствовал себе чужим в меняющихся социально-политических реалиях и основал независимый театральный проект «Дрезднер Бреттль». Замечу здесь, что ситуация, при которой диссидент (или деятель искусства, отстаивавший независимую позицию) в бывшей ГДР не пришёлся ко двору в ФРГ (или объединённой Германии) — не такая уж редкость. А в историческом разрезе (в ситуации существования двух немецких

¹ Истории любви

государств) её великолепно исследовал кинорежиссёр Флориан Хенкель фон Доннерсмарк в фильме «Работа без авторства» (2018).

Определённо, «проглотив» книгу Семёна Скигина, читатель совсем скоро вернётся к ней, — настолько интересно она написана. Итак, «глотаем», не мешкая! ■



Екатерина Мечетина.
Дневник пианистки
М., «Музыка», 2026. — 288 с.
Тираж 1.000 экз.

Книга одной из самых знаменитых российских пианисток современности — полное собрание сюжетов одноимённых радиопередач, выходивших в 2020–2025 годах на радио «Орфей». Ваш рецензент не случайно написал «сюжетов», а не «текстов»: любой человек, совмещающий письменные и аудиовизуальные формы журналистского или просветительского высказывания, знает, что хорошая «речь» не всегда естественна в «письме» и наоборот. Сравнение книжных вариантов с оригиналами (тексты радиопрограмм) позволяет сделать вывод о тонкой работе,

проделанной автором при подготовке материала к печати. В одних случаях варианты почти не различаются, в других — материал несколько сокращён или изменена его структура. Причина проста: радиийные приёмы (например, воображаемая диалогичность в реальном монологе, элементы театрализации, вообще специфическая радиийная интонация) не всегда естественны в печатном тексте.

Очевидно, что при подготовке книги автор располагала двумя основными возможностями: построить повествование по «алфавитному» или «систематическому» принципу. Екатерина Мечетина выбрала «алфавитный» вариант: тексты сгруппированы по сезонам — так, как они выходили в радиовещании. В подавляющем большинстве случаев не нарушена и последовательность программ. Исключения крайне редки, и перестановки осуществляются исключительно в рамках сезона. Например, поменялись местами предпоследний и последний сюжеты всего цикла — «Как угодить слушателю» и «Искусственный интеллект в музыке». Очевидно, что именно размышления о зрителях и слушателях — тех, кому адресовано пианистическое искусство, — лучшее завершение книги пианистки.

Несколько слов о самих сюжетах: они охватывают ту самую триаду «композитор — исполнитель — слушатель», которая и отличает музыкальное от многих других искусств. В фокусе внимания авторы, стили, эпохи, тексты, люди, исполняющие музыку, воспринимающие её, помогающие её «делать», доводить до потребителя. Замечательно, что в поле зрения артистки оказываются «простые» вещи, о которых другие исполнители не хотят или не умеют говорить (отчасти потому, что считают их не столь важными): например, подготовка к концерту («вход») и выход из него, типичные трудности «в процессе», обретение пианистической формы после

перерыва в занятиях. Выделяются несколько минисериалов, главный из которых — «Люди в музыке» — состоит из тринадцати лекций («Учителя», «Артисты оркестра», «Дирижёры», «Солисты», «Композиторы», «Слушатели», «Концертмейстеры», «Музыковеды, музыкальные журналисты, критики», «Музыкальный менеджмент», «Мастера», «Звукорежиссёры», «Родители юного музыканта», «Камерные ансамбли»).

Те, кому довелось общаться с Екатериной Мечетиной, попадают под обаяние её интонации — спокойной, дружелюбной, тёплой, но без излишнего панибратства. Те же качества присущи и книге, которая порадует читателей совершенно разного опыта и уровня музыкальной подготовки.

Р. S. Презентация литературного дебюта пианистки состоялась 6 июня в рамках XII Книжного фестиваля «Красная площадь» и вызвала настоящий ажиотаж. Павильон не смог вместить всех желающих, а автограф-сессия продлилась более часа. ■



Михаил СЕГЕЛЬМАН
Музыкальный критик, пианист,
эксперт, ведущий программ.
Ведущий научный сотрудник
Российского национального музея
музыки



**Соната h-moll Ференца
Листа: конфликты
и сопряжения
музыкальной драмы**

Более полутора веков отделяет нас от создания и первого исполнения одного из самых значительных сочинений для фортепиано Сонаты *h moll* Ф. Листа. Давно ушли в прошлое споры о её строении, образной сфере, общечеловеческих ценностях, заключённых в трагических коллизиях монументальной драмы. Сейчас вызывает недоумение неприятие Сонаты И. Брамсом, зашнувавшем при её авторском исполнении, или А. Рубинштейном, представлявшим её как не слишком интересную импровизацию¹. Мнение Я. И. Мильштейна об атектоничности² формы Сонаты также представляется сегодня несправедливым. Новации композитора-романтика не отменяют главных принципов сонатной формы, но развивают её. Среди таких новаций экспонирование нескольких тем главной партии и нескольких тем побочной партии, введение разработочных разделов в экспозицию и репризу, подготовка драматургических переломов развёрнутыми предиктами, и, наконец, монотематизм, связывающий единой «природой» все темы Сонаты. При этом естественным представляется объём произведения — более 30 минут непрерывного звучания. В отличие от двух-, трёх-, четырех-частных сонатных форм эпохи венского классицизма произведение Листа являет собой музыкальную драму симфонических масштабов в рамках «моноформы на основе сонатного принципа»³.

Характерным для Сонаты Листа является то, что её музыкальные темы всегда рожают внemusикальные ассоциации, да и вся

музыкальная драма провоцирует исполнительское воображение искать логику сюжета, трансформации тем связывать со смысловыми сопряжениями образной сферы, в которой музыка призвана выражать внemusикальное поэтическое содержание. Для Листа музыка всегда соединяется с идеями, не только «носящими в воздухе», но высказанными словом. Встреча с Паганини в 1831 году на долгие годы определила творческий принцип: поставить трансцендентную виртуозность на службу музыкальной образности.

Многие исполнители, сходясь в оценке тех или иных «персонажей» в Сонате *h-moll*, создали традицию толкования образной сферы произведения. «Предание», восходящее к веймарцам — ученикам великого мастера, переходит от одного поколения музыкантов к другому. Казалось бы, исполнительская традиция раз и навсегда закрепила за темами Сонаты литературные персонажи. Кажется, смысл драмы и её эпилог очевидны и не требуют иных толкований. Однако всё новые поколения музыкантов, открывая для себя тайные глубины произведения Листа, вновь и вновь задаются вопросами. Смещение тех или иных акцентов и нюансов способно давать разные решения монументальной драмы. Эти решения могут быть и полярными. Так, например, *Andante sostenuto* может восприниматься как нечто иллюзорное, призрачное и даже тоскливое⁴, а может быть создан образ сосредоточенного и даже экстатического молитвословия. «Отношения» главных действующих лиц, в традиции это темы Фауста и Мефистофеля⁵, также могут быть различны. Предпочтение inferнального духа в характере главной

партии, «преломление демонического начала через „мефисто“»⁶, сближает темы-образы, делает их согласными спутниками, олицетворяющими злое начало. Напротив, выявление в теме-образе Фауста контрастов силы воодушевления и человеческой слабости, благородного порыва и мертвящего скепсиса обнаруживают в образе всю его сложность и многозначность, способствуют художественной достоверности. Этот характер, составленный из противоречивых стремлений, в их единстве создаёт объём значений, резко контрастирующий с другим элементом главной партии — трескучим «голосом» мелкого беса, «прикидывающегося» то дамским угодником, то вдруг открывающим откровенную личину «делегата» ада. Содержательная глубина тем-образов подвигает к новым интерпретационным решениям.

Среди множества тайн и загадок Сонаты — явление второй темы побочной партии (*cantande espressivo*) из «мефистофельской» темы главной партии и возвращение её в inferнальную стихию в заключительной. Почему композитор формует одну из самых красивых тем из «темы зла», как образ красоты может рождаться из безобразного, как тема любви и тема зла творятся из одного материала? Какой бы ответ ни приходил на ум, он своей тривиальностью снизил бы высокую поэзию и парадоксальность музыкальных сопоставлений. Также вызывает удивление диалог темы первой побочной партии и второго элемента главной партии в разработке Сонаты. Напряжённое противостояние тем-образов с каждой новой репликой сгущает и гармоническую атмосферу, и ритмику, укорачивают мотивы, хоральной теме отвечают патетические возгласы, а затем

¹ Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. Редакция и комментарии С. Л. Гинзбурга. М., «Музыка», 1974. С. 112

² Мильштейн Я. И. Ф. Лист. — М.: Государственное музыкальное издательство. — 1956. В 2-х томах. Т. I. С. 252

³ Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 2. — М., Музыка, 2008. С. 198

⁴ Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. — М.: Музыка, 1984. С. 67

⁵ Крауклис Г. Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства // Музыкальное исполнительство: Сборник статей. Вып. 11 / Сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. — М.: Музыка, 1983. С. 45

⁶ Демченко А. И. Мировая художественная культура как системное целое: Учеб. пособие / А. И. Демченко. — М.: Высш. шк., 2010. С. 300

в диалог вступает тема главной партии в мрачном низком регистре. Как после всего этого может быть лучезарнейшая кульминация, приводящая к светлому и тихому созерцанию в *Fis-dur*? Эта кульминация и последующее медитативное парение попросту «не заслужены», они, как кажется, не должны предваряться предшествующим «бесчинством». И наконец, загадка эпилога. Каков итог драмы? Где обретаются главные действующие лица? Произошла катастрофа с невосполнимыми утратами или всё значительно сложнее и неоднозначнее? В комментариях к Сонате Я. И. Мильштейн упоминает о первоначальном замысле финала, сохранившемся в автографе Листа, представлявшем собой бравурные кадансы с ликующей темой вступления в *H dur*⁷. Лишь затем появился эпизод *Andante sostenuto*, в котором сохраняются ощущение неразрешенности конфликта и состояние не подведённого итога. Мы будто стоим на пороге неведомого, об истинной природе которого можно лишь смутно догадываться. Существование в черновиках, лишь отчасти реализованного в окончательной редакции намерения завершить Сонату победным ликованием, говорит о том, что для Листа важно было завершить драму оптимистически, окончить её утверждением светлого начала. Многоплановость драматургии сонаты сказывается и на её финале. Кажется, что на одном из планов драмы победа добра и света совершается, но при этом остаётся чувство некоторой недосказанности. Гармоническая разомкнутость последнего подъёма в генеральной кульминации на материале первой побочной партии оставляет ощущение нескончаемо длящегося торжества, хотя может восприниматься и как катастрофа.

⁷ Лист Ф. Сочинения для фортепиано. Т. I. — М.: Государственное музыкальное издательство. — 1960. — 216 с. Ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. С. 209

Среди музыкального наследия Листа немного найдётся произведений, не связанных какой-либо программой. Стремление соединить в звучании музыкальную и поэтическую стихии⁸ всегда было характерно для творчества композитора. Музыкальная идея рождалась вместе с её поэтическим прообразом и всегда стремилась к словесному комментарию. В «Письмах странствующего бакалавра музыки» Лист пишет об этом: «...отнюдь не бесполезно, ... если композитор в нескольких строках намечает духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для этой композиции»⁹. И ещё одна характерная деталь, важная для понимания программной музыки Листа. Всякий сюжет, поэтический, литературный, драматический, каждый образ, связанный с художественными впечатлениями, является во многом автобиографичным. «Музыкант, вдохновляемый природой, но не копирующий её, высказывает в звуках сокровенные тайны своей судьбы», — пишет Лист¹⁰. Отсюда искренность и подчас исповедальный тон лирики, страсть и боль драматических эпизодов, глубоко личностный характер медитативных погружений и экзистических восторгов кульминаций. Чрезвычайная контрастность, поляризация образной сферы связана с трагическим неприятием как изнанки, так и фасада мира, в котором ищет красоты и истины мятущийся дух: «...Париж и его туманное небо вновь простирается над моей головой. Какой контраст образуют эти густые, низко нависшие тучи с чудесным звёздным небом, так сказочно отражающимся

⁸ Мильштейн Я. И. Ф. Лист. — М.: Государственное музыкальное издательство. — 1956. В 2-х томах. Т. II. С. 53

⁹ Лист Ф. Избранные статьи. — М.: Государственное музыкальное издательство. — 1959. С. 68

¹⁰ Лист Ф. Избранные статьи. — М.: Государственное музыкальное издательство. — 1959. С. 68

в водах Лемана», — пишет Лист в своих «Письмах странствующего бакалавра музыки». — «Эта прозрачная синевя влечёт к себе взоры и мысли человека ввысь от земли. Тогда как здешний серый туман как бы взывает немолчно: отдайся самым низменным влечениям, осквернись самым грязным развратом, день сумрачен, я скрою тебя от самого Господа Бога, заройся в грязь, в ней найдёшь и золото, и наслаждения». И далее: «...всё же иной раз в бурном кипении низких страстей чудится мне внезапно вспыхивающий свет, и я как бы слышу освободительные клики, возносящиеся из хаоса, вижу этот исповедующий культ дьявола город, из-под потоков серы и лавы порождающий вдруг освящённое пламя, которое снова оживляет застывший мир и отгоняет сумерки...»¹¹ Образы, занимающие Листа, возникающие в его воображении схожи, а возможно и навеяны образами «Божественной Комедии» Данте. Некоторые характеристики отсылают к трагедии «Фауст» И. В. Гёте. И то и другое произведение питали своими образами творческую фантазию Листа, неоднократно претворяясь в музыкальных сочинениях, соединяли человека и христианина XIX века с ушедшими веками. Религиозные вопросы занимали Листа на протяжении всей жизни, а также и живая практика католицизма, исповедание которого было привито с детства. Этот жизненный стержень давал о себе знать в ключевые и поворотные моменты страннического пути композитора. Так он пишет об одном из своих кризисов после смерти отца: «...я в течение двух лет был болен. За время этой болезни моё неукротимое стремление к вере и самопожертвованию нашло свой исход в строгом искусстве католицизма... Отречение от всего

¹¹ Там же. С. 65–66

земного стало единственным стимулом моей жизни»¹².

Симфонии «Фауст» и «Данте» — крупнейшие симфонические произведения 1850-х годов воплотили в себе знаковые идеи европейского искусства, стали носителями общечеловеческих ценностей, выразили в музыкальном звучании важнейшие константы культуры. Их программа связана с литературными прототипами, с драматическими коллизиями и сюжетами, волновавшими не только Гёте и Данте, но многих художников, как XIX столетия, так предшествующих и последующих веков. Соната h moll, созданная Листом в 1857 году, оказалась лишённой программы. В её нотном тексте ни одна ремарка не направлена на воображение исполнителя, все словесные указания

носят технический, служебный характер. Lento assai, Allegro energico, Andante sostenuto и даже Grandioso задают границы темпа и лишь отчасти особенности характера музыки. Жанровая нейтральность сонатной формы как нельзя лучше отвечает стремлению автора дать полную свободу исполнителям и слушателям в интерпретации Сонаты. Причиной отсутствия программы может быть и сугубо личное переживание, воплощённое композитором в этой музыке.

Лист работал практически одновременно над тремя крупными полотнами — двумя симфоническими и одним фортепианным. «Новаторские принципы, найденные им в Сонате, получили широкое развитие в двух грандиозных симфониях 1850-х годов — „Фаусте“ и „Данте“, — пишет О. Левашова, — Но даже и в этих сочинениях, при всём величии замысла и яркости

оркестрового письма, Лист не превзошёл своей „фортепианной поэмы“, в которой запечатлелся его сокровенный духовный мир»¹³. Так или иначе, круг образов, составивший образную сферу Сонаты, входил в орбиту тем, волновавших автора во время создания симфоний «Данте» и «Фауст». Если связи с симфонией «Данте» опосредованы некоторыми характеристиками образов, особенностями конфликтов и положениями драматургии, то с симфонией «Фауст» Сонату объединяет и тематическое родство. В. А. Цуккерман находит прямое сходство тем Сонаты h moll и Симфонии «Фауст»¹⁴. Это касается темы Фауста в симфонии и темы главной партии Сонаты и особенно полифонических разработок, эпизодов фугато.

¹³ Левашева О. Ференц Лист: Молодые годы. — М.: Музыка, 1998. С. 13

¹⁴ Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. — М.: Музыка, 1984. С. 20

¹² Лист Ф. Избранные статьи. — М.: Государственное музыкальное издательство. — 1959. С. 66

Всего тем-образов, связанных опосредованно или напрямую с художественными концепциями «Фауста» и «Данте», можно насчитать в Сонате семь. Они в соответствии со своим характером могут именоваться так:

Infernum (тт. 1–7) — a
Fastus (тт. 8–13) — b
Daemon (тт. 13–17) — c
Gemitus (тт. 17–24) — d
Ecclesia (тт. 105–119) — e
Amore (тт. 153–178) — c1
Benedictio (тт. 331–348) — f

Темы-образы, представленные в экспозиции главной партии (a, b, c, d), в экспозиции побочной партии (e, c1), в разработке (f) — могут быть разделены на две группы. Это — 1) группа тем, образов-героев или персонажей, которым

ТЕМЫ-ОБРАЗЫ — «ПЕРСОНАЖИ»

соответствует субъективное, а подчас и личное высказывание (b, c, d, c1); 2) группа тем-идей, «безличных» объективных образов, которым соответствует объективно-отстраненное произнесение (a, e, f). Темы-идеи, не будучи действователями, в моменты драматургических сломов «управляют» развитием драмы. Своим явлением совершают кардинальные повороты, играют в судьбе героев роковую или спасительную роль, вносят в совершающееся действие смыслы и значения высшего порядка. Образы-герои или персонажи могут составлять группу противостоящих друг другу действующих лиц, а могут рассматриваться и как различные стороны, грани характера единого персонажа — героя драмы. Тогда в нём самом, в его духовном мире разворачивается борьба

за его существо, за его жизнь, его душу. Персонажи или грани характера героя меняются на протяжении всей Сонаты, иногда почти до неузнаваемости: от бесовской личины до святого лика. И везде границей, водоразделом, неким подведением итога служит тема вступления (элемент главной партии a) или, как её иногда называют сверх-тема. Здесь же запечатлён авторский «знак» Листа — две гаммы, соответствующие двум противоположным сторонам его существа: фригийская олицетворяет Листа-аббата, венгерская Листа-странника, бродячего артиста (тт. 1–7). Мрачный низкий регистр, гулкое «эхо» задержанных октав, медленно спускающийся звуко-ряд рисуют образ ступеней, ведущих в средневековую преисподнюю (Пример 1).



Сандро Боттичелли. Ад

INFERNUM (АД)

*Я увожу к отверженным селеньям,
Я увожу сквозь вековечный сон,
Я увожу к погибшим поколениям¹⁵.*

Отстранённому звучанию темы способствует и далёкая от основной тональность (Соната начинается в g moll). Об особенностях исполнения этой темы комментатор пишет, опираясь на свидетельство учеников Листа: «...первые октавы „должны прозвучать, как тихие удары литавр...; к клавишам следует прикасаться не с краю, как это обычно бывает, а совсем наоборот..., ближе к чёрным клавишам, с тем, чтобы рычаг стал меньшим и звук приобрёл бы тёмную, мрачную окраску»¹⁶. Оцепенение, созданное звучанием первой темы, преодолевается репликой героя, сбрасывающего с себя оковы смертельно-го страха (*Пример 2*).



Питер Брейгель Старший. Серия «Семь смертных грехов». Гордыня

FASTUS (ГОРДОСТЬ)

*Так я воспрянул, мужеством горя;
Решимостью был в сердце страх раздавлен¹⁷.*

Тема (элемент b главной партии) вступает с того же тона g, будто отталкиваясь от скользких «ступеней» первых гамм. Три короткие соединительные лиги, акценты длинных тонов, клинья восходящих затактов восьмых, точки падающих триолей, всё это штриховое многообразие говорит о речитативном характере темы (тт. 8–15). Как говорил Лист ученикам о характере этого образа: «Почему я должен показывать вам свои страдания? Я несу их в своей душе и гордо скрываю от вас...»¹⁸. Allegro energico характера, forte звучания, alla breve метра дают теме-образу устремлённость и силу, он мог бы быть цельным, если бы не безвольные падения триолей. Эта его раздвоенность, сомнения в достигнутых вершинах и приводят к появлению «ядовитой» реплики олицетворённого скепсиса (*Пример 3*).



Густав Доре. Падший демон

DAEMON (ДЕМОН)

*Там бурных листьев сумрачен навес,
Там вьётся в узел каждый сук ползущий,
Там нет плодов, и яд в шипах древес¹⁹.*

В этом элементе главной партии (c) также много штриховых подробностей: близкие к tenuto акценты

¹⁵ Данте Алигьери. Божественная Комедия: Пер. с итал. и примеч. М. Лозинского. — М.: Моск. рабочий, 1986. С. 205

¹⁶ Лист Ф. Сочинения для фортепиано. Т. I. Ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. С. 205

¹⁷ Данте Алигьери. Божественная Комедия. С. 13

¹⁸ Лист Ф. Сочинения для фортепиано. Т. I. Ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. С. 205

¹⁹ Данте Алигьери. Божественная Комедия. С. 55

на аккордах сопровождения, которые дважды срываются острыми штрихами, клинья; «трескучие» восьмые с будто «поскальзывающимся» затаком тридцатьвторых; «назидательные» точки восьмых, вводящие в последние задержанные тона мотивов (тт. 13–17). Перед нами некто, решивший говорить языком схоласта, одновременно с этим ядовито усмехаясь в сторону от страстных метаний героя. Разумеется, его *forte* совсем иное, нежели в предыдущей теме.

Экспонирование тем главной партии завершает элемент *d* (тт. 17–24), который будет проявлять себя впоследствии в самых разных местах. Характер душевного смятения, мучительного страдания, стона будет слышен в различных разработочных эпизодах и предиктах, в образах inferнального полёта, неистовой скачки *fugato* и даже перед явлением женственного образа *cantando espressivo* второй темы побочной партии (**Пример 4**).

GEMITUS (СТОНЫ)

*Обрывки всех наречий, ропот дикий,
Слова, в которых боль, и гнев, и страх,
Плесканье рук, и жалобы, и вскрики
Сливались в гул, без времени, в веках,
Кружащийся во мгле неозаренной,
Как бурным вихрем возмущённый прах²⁰.*



Рембрандт Харменс. ван Рейн. Казнь святого Стефана. Стон

Сфера побочной партии представлена в Сонате двумя темами (*e*, *c1*), каждая из которых является выражением любви — любви небесной и любви земной. Для Листа — правоверного католика — любовь небесная олицетворяется с «ковчегом» Церкви. Высшие проявления Божественной Любви связываются с образами церковного искусства: зодчества и скульптуры, фресковой живописи и богослужебной музыки. Любовь небесная предстаёт в Сонате мощным и спасительным вторжением темы-образа Церкви²¹ (тт. 105–119). Звучание своей «гранитной» монолитностью и светоносной силой уподобляется торжественному и таинственному «движению» грандиозного собора. Перед нами будто проходят монументальные картины церковной готики, массивность и устремлённость которой создаётся совместными усилиями пластических скульптурных и живописных образов, величественно обволакивающих «мистическим океаном» органного звучания²² (**Пример 5**).

²⁰ Данте Алигьери. Божественная Комедия. С. 14

²¹ Тема родственна лейтмотиву крестоносцев из листовской оратории «Святая Елизавета». Как пишет В. Э. Ферман этот лейтмотив, заимствованный из грегорианского напева, «стал у романтиков своеобразным музыкальным символом» (Ферман В. Э. История новой западноевропейской музыки. Т. I. М.-Л.: Государственное музыкальное издательство. — 1940. С. 407).

²² Лист Ф. Избранные статьи. — М.: Государственное музыкальное издательство. — 1959. С. 52



Жюль Виктор Жениссон. Интерьер Амьенского собора



Швабский мастер; около 1470 года. Свадебная пара

ECCLESIA (ЦЕРКОВЬ)

*Я видел — солнцем загорелись дали
Так мощно, что ни ливень, ни поток
Таких озёр вовек не расстилали.
Звук был так нов, и свет был так широк,
Что я горел постигнуть их начало;
Столь острый пыл вовек меня не жёг²³.*

После грандиозного звучания почти органной мощи и величия Лист вводит нас в область интимной лирики, любовных грёз, где мы встречаем хрупкий и нежный образ. В отличие от *grandioso* первой темы побочной партии (е) вторая тема (с1) согрета теплом *cantando espressivo*, пронизана светом в прозрачной глубине звуковой перспективы *l'accompanimento piano e pianissimo*, звучит невесомо с проскальзывающими разрешениями задержаний (тт. 153–178). Её производность от темы Даэмон (с) наводит на мысль о любви, внушённой герою Мефистофелем в трагедии «Фауст» И. В. Гёте. «Часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла»²⁴ путём волшебных чар и колдовства вводит в мир Фауста нежный образ, образ юной Гретхен, которая становится его возлюбленной (**Пример 6**).

AMORE (ЛЮБОВЬ)

*Святой меня объемяет страх!
Я не ушёл бы, кажется, отсюда!
Лелеяла природа в лёгких снах
Здесь ангела, и вот — явилось чудо!
Дитя дышало в сладком сне,
И чистой творческой силой
Прекрасный образ в тишине
Расцвёл, божественный и милый!²⁵.*

Темы Даэмон и Аморе оказываются связанными и в заключительной партии экспозиции (тт. 255–269). Строение мелодии обращает нас к образу героини, к образу любовных грёз; фактурное решение — хлёсткие удары аккордов на фоне ускоряющегося бега хроматических фигур шестнадцатых, острые и тяжёлые штрихи клиньев и акцентов говорят об ином характере. Злой гений будто пародирует любовную тему, снижает возвышенную поэзию, от язвительного смеха доходит до откровенного и наглого хохота (**Пример 6 а**).

Парадоксальное соединение несоединимого можно встретить и в литературных метафорах Листа. Сходный образ выражен в таких его словах: «Несомненно, бывают чувства, которые носятся над краем бездны, именуемой злом, достаточно владея собой, чтобы не упасть в неё,

²³ Данте Алигьери. Божественная Комедия. С. 300

²⁴ Гёте Иоганн Вольфганг. Избранные произведения в 2-х томах. Т. 2: Пер. с нем. / Сост. И. Солодуниной; Комм. А. Аникста и Н. Вильмонта; Худ. А. Яковлев. — М.: Правда, 1985. С. 72

²⁵ Там же. С. 150

пусть даже белое девственное платье разорвётся о тернии на её краю и запылится на проезжей дороге! Зияющий кратер зла имеет столько ярусов, что можно рассчитывать спускаться, обрывая цветы по его расщелинам, и не оступиться по дороге, ведущей к солнцу»²⁶. В Сонате эта дорога приводит к мистическому сиянию святой молитвы. *Andante sostenuto* — центральный раздел Сонаты. Именно здесь происходят главные события, имеющие решающее значение для итога всей драмы. Итога, подобного окончанию первой части («Голос свыше: Спасена!») и завершению второй части («Подымаются к небу, унося бессмертную душу Фауста») трагедии И. В. Гёте. Как пишет А. Страдаль, «этот раздел, собственно говоря, должен быть обозначен *Andante religioso*: он представляет собой одно из тех волшебных мест, которые столь свойственны гению Листа»²⁷. Замещающая разработку миниатюрная соната в новой тональности *Fis dur*²⁸, вводит нас в мир высшего сосредоточения чувств. Строгая хоральная фактура, мотивы, организованные лигами по длине вокального дыхания, неспешное движение, организованное единым стремлением, создают образ медитативного погружения или, по-другому, предстояния перед высшим началом (*Пример 7*).

BENEDICTIO (БЛАГОСЛОВЕНИЕ)

*О Дева Мать, дочь своего же Сына,
Смиренней и возвышенной всего,
Предъизбранная промыслом вершина,
В Тебе явилось наше естество
Столь благородным, что его творящий
Не пренебрёг твореньем стать его.
В твоей утробе стала вновь горящей
Любовь, чьим жаром райский свет возник,
Раскрывшийся в тиши непреходящей...*²⁹

Мало-помалу из хорала высвобождается солирующий голос, совершается постепенный переход от некоторого отстранения к личностному участию, от медитативности хорала *Benedictio* к тёплой выразительности *Amore*...

Таковы действующие силы, герои и персонажи Сонаты, явленные в её музыкальных образах. Уже внутри тематических образований, во время экспонирования они обнаруживают, где противоречивые характеристики, где способность к динамичному развитию, а где и богатство содержательных моментов, позволяющее в многообразных взаимодействиях тем находить различные интерпретационные смысловые решения. Развитие драмы



Исаак Блессинг Джейкоб. Исаак благословляет Иакова.

²⁶ Лист Ф. Ф. Шопен. Второе переработанное издание. — М.: Государственное музыкальное издательство. — 1956. С. 363

²⁷ Цит. по: Лист Ф. Сочинения для фортепиано. Т. I. Ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. С. 207

²⁸ Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. С. 67

²⁹ Данте Алигьери. Божественная Комедия. С. 400



«Фауст», иллюстрации Августа фон Крелинга, 1877 год.

происходит в последовательных диалогах, но значительно чаще во взаимном сцеплении-сопряжении различных, порой противоположных по характеру тем. Об особенностях контрастов в музыке Листа пишет В. А. Цуккерман: «Если в классических темах воплощается по преимуществу контраст эмоций, характеров, индивидуальностей..., у Листа мы видим контраст моральный, этический (позитивное — негативное)»³⁰. Здесь необходимо продолжить: исход локальных конфликтов, их промежуточный итог всегда связан с этической оценкой. Кульминации являются результатом столкновений тем-образов, олицетворяющих добро и зло, благородный порыв и снижающую его иронию, любовные грёзы и демонический хохот. В Сонате такие кульминации, как уже было сказано выше, связаны с вторжением объективных тем-образов, статус которых превышает силы активных действующих или страдающих тем-образов. Это — *Infernum* и *Ecclesia*. Очевидно, что и они противостоят друг другу, напоминая нам евангельские слова: «Я создам Церковь Мою и врата ада не одолеют её» (Мф. 16:18). Это противостояние никогда не становится тесным, активным³¹. Полем битвы является музыкальное пространство драмы, на котором сталкиваются, страдают, злобствуют или

совершают подвиги, пылко проповедуют или скептически иронизируют, побеждают или терпят роковое поражение, и может даже гибнуть герои, персонажи, выраженные темами-образами *Fastus*, *Amore*, *Gemitus*, *Daemon*, *Ecclesia*. Над всем возвышается образ святой молитвы *Benedictio* — тема-образ, дважды являющий себя в драме, в центре Сонаты и в её эпилоге. Таинственным обрамлением, фатальным спутником героев Сонаты становится образ ступеней в Преисподнюю — тема-образ *Infernum*. ■

Продолжение — в следующем номере.



Дмитрий ДЯТЛОВ

Пианист, музыковед, доктор искусствоведения, профессор Самарского государственного института культуры. Автор двух монографий, более 50 научных публикаций и более 70 музыкально-критических статей; организатор ряда творческих проектов.

³⁰ Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. С. 22

³¹ Исключение составляет предикт к первой теме побочной партии и начало экспозиции побочной партии, когда одна тема предваряет другую. Таинственное место Сонаты — мотивы темы *Infernum* приводят к триумфальному звучанию темы *Ecclesia*.

Пример 1

Lento assai

p sotto voce

Пример 2

Allegro energico

f

f marcato

Пример 3

f marcato

Пример 4

17

p agitato

21

cresc.

più cresc.

Пример 5

105 **Grandioso**

ff

108

fff

sf

111

Пример 6

152 *rall.*

smorz.

cantando espressivo

pp

l'accompagnamento piano

Пример 6 (продолжение)

157

poco ritard.

pp

This musical excerpt shows measures 157 to 160. The right hand features a melodic line with slurs and grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in measure 159, and a tempo instruction *poco ritard.* (a little slowing down) is written above the staff in measure 160.

Пример 6 а

256

cresc.

259

f

This section contains measures 256 to 260. Measures 256-258 show a complex rhythmic pattern in the left hand with fingerings (3 4 1 2, 3 4 1 2, 3 4 1 2, 3 4 1 2) and a crescendo marking *cresc.* in measure 258. Measures 259-260 continue the piece, with a forte (*f*) dynamic marking in measure 260.

Пример 7

329

Andante sostenuto

- ppp

una corda

dolce

336

This section covers measures 329 to 336. It begins with the tempo instruction *Andante sostenuto*. Measures 329-330 are marked *- ppp* (pianississimo) and include the instruction *una corda* (one string), indicating a soft pedal effect. Measures 331-332 are marked *dolce* (sweetly). The section concludes in measure 336.



СОЗДАТЕЛИ СВОЕГО ЗВУКОВОГО МИРА

К 100-летию со дня рождения Любви Брук и Марка Тайманова

Они родились в один год, но уходили из жизни — в разные... Любовь Александровна покинула этот мир в 1996 году, а Марк Евгеньевич пережил её на 20 лет и ушёл из жизни в 2016.

...В начале 1980-х годов, когда я начала собирать фортепианные дуэты в профессиональное сообщество, я сделала запросы во все консерватории и филармонии. Ответили все, кроме Брук — Тайманова. Разумеется, я знала, что Любовь Александровна и Марк Евгеньевич давно уже не были супругами. Безмолвие продолжалось лет восемь, пока мне не позвонил Марк Евгеньевич Тайманов. А в апреле 1990 года Любовь Александровна и сын Таймановых Игорь Маркович приехали в Москву для участия в учредительном

собрании Всесоюзной ассоциации фортепианных дуэтов. В Малом зале Московского Дома композиторов они сыграли Рондо Шопена. Это было волшебство. На лицах слушателей, их поклонников, которые не раз посещали концерты дуэта первого (с М. Таймановым) и второго (с И. Таймановым) составов, были слёзы. Любовь Александровна ликовала: ей нравилось, что её дуэт востребован, что её окружают увлечённые коллеги. Осенью 1990 года я вошла в квартиру Л. Брук на Московском проспекте, и эта великая женщина стала моим старшим другом, наставником и самым близким мне человеком в Ленинграде на ближайшие пять лет.

Тогда в Ленинграде шла подготовка к Международному фестивалю фортепианных дуэтов. Серый, холодный город с длинными

очередями за хлебом и молоком, а мы смотрим дворцовые залы, филармонические сцены, договариваемся о концертах... Были непростые 90-е, и мы не раз задавались вопросом: для кого же мы делаем этот фестиваль? Наверное, в первую очередь, для себя, для дуэтов. Любовь Александровна была в эпицентре и фестиваля, и культурной жизни своего города. А культурная жизнь в Ленинграде и в то время бурлила. И Л. А., как она сама говорила, держала руку на пульсе: она всё знала — знала, кто сегодня вечером играет, кто поёт, на какую афишу стоит обратить внимание. Она привлекла к подготовительной работе фестиваля ленинградских композиторов, преподавателей, своих именитых знакомых, родственников и друзей. Никто из участников фестиваля не остался без тепла и внимания, без

машины с водителем, без еды, всю эту оргработу Л. А. взяла на себя. А ведь ей надо было ещё и репетировать — с Игорем Таймановым она играла в фестивальных концертах в тех залах, где было два рояля. Помню такой эпизод: конец ноября, промозглая погода, вечер, готовимся к концерту в Меншиковском дворце. Вбегает Любовь Александровна: «Представляете, от метро „Василеостровская“ стоит такая очередь! И это всё наши люди, я определила их по горящим глазам! Они спрашивали у каждого выходящего из метро лишний билетик. Оказывается, эта очередь тянулась на наш концерт! Какое счастье, что наше искусство нужно людям!».

Завершился фестиваль, все разъехались по своим городам, а Л. А. начала создавать новую историю. Она организовала серию открытых уроков в Музыкальном училище имени Мусоргского, концерты в Малом зале филармонии. После ленинградского фестиваля и родилась идея организовать детский конкурс «Брат и сестра», который стал её последним делом жизни на Земле. Сейчас это творческое состязание носит её имя.

Л. А. вошла в мою жизнь стремительно, неожиданно. Она не была увлекающимся человеком, она не очаровывалась поспешно, она словно видела насквозь каждого, и у неё было своё твёрдое мнение обо всех исполнителях. В её домашней фонотеке были пластинки, в том числе те, которые приносил ей Игорь Маркович. Вечерами мы заводили пластинку, слушали, обсуждали. Её интересовало не столько мнение, сколько аналитическое суждение. В конце она резюмировала одной меткой фразой. Её комментарии всегда были лёгкими, осторожными, корректными, всегда изящными и, если был повод, ироничными: язычок у неё был остренький.

У Л. Брук — М Тайманова в пальцах было 27 композиций для двух

фортепиано и 6 концертов с оркестром, в том числе, Тройной Баха. На первый взгляд, репертуар традиционный: Моцарт (ре-мажорная соната), обе сюиты Рахманинова, Аренский (Первая и Вторая), Рондо Шопена, несколько современных композиторов-ленинградцев, Мийо, Пуленк. Здесь я должна сказать, что из всех советских дуэтов именно Л. Брук—М. Тайманов играли французскую музыку так, как её воспринимают французы. Столько было у них игривости, иронии и самоиронии! Брук—Тайманов мастерски сочетали лиричность с житейской мудростью, они изобрели собственный способ говорить о серьёзном с улыбкой, часто балансируя на грани юмора. Главной особенностью их репертуара было отсутствие стремления к ультра-монументальным опусам. Не пытались они также быть первыми исполнителями новой музыки, хотя премьеры у них случались. Например, специально для них написанный В. А. Успенским Двойной концерт — первый советский концерт для двух фортепиано с оркестром. Им нужна была музыка, беспроектно влияющая на успех ансамбля. Они выбирали именно те сочинения, которые помогали передать состояние влюблённости друг в друга: Первая сюита для двух фортепиано ор. 5 Рахманинова, сюиты для двух фортепиано Аренского, Анданте и вариации для двух фортепиано ор. 46 Шумана.

В конце 1980-х совместно с учёными-психологами мы пытались определить характер лидерства внутри ансамбля. Я рассказала об этом Л. А. Она восторженно отнеслась к этим экспериментам и предложила подискутировать. Полностью поддержала меня в том, что настоящий дуэт в идеале должен состоять из двух харизматичных индивидов. И дала пояснение насчёт классификации лидерства: ведь в фортепианных дуэтах проявляются разные

его грани. Стиль лидерства соответствует характеру и темпераменту ведущего партнёра в дуэте, чаще это — директивный или императивный стиль, реже — коллегиальный. Совсем редкий «командный» стиль — либеральный.

На чём делала акценты Любовь Александровна (и в этом трудно было не согласиться с ней): потребность в лидерстве диктуется не только психологическими особенностями исполнителей. Например, в их дуэте лидерство самой Л.А. проявлялось в тех случаях, когда требовалось композиционное мышление в построении структуры и художественного образа произведения. Она считала, что незаметный лидер и пристраивание к нему особенно необходимы в тех фрагментах дуэтной партитуры, где есть ритмические унисоны в обеих партиях и в медленных эпизодах. Так, в первой части двухречевой Сонаты Ф. Пуленка для неё важно было не угадать, но словно предсказать и включиться в совместное движение. Большое значение здесь имеет особо повышенная чуткость партнёра, его готовность подхватить резкую смену метра. Быть лидером — почётно и приятно, но быть лидером ситуативным — огромная ответственность не только за конкретные фрагменты дуэтной партитуры, но за всё произведение. Ситуативным лидером может быть каждый участник дуэта поочередно. В процессе исполнения произведения лидерство, как правило, переходит от одного партнёра к другому. Любовь Александровна говорила о важности взаимодополняемости во время игры *rubato*, когда необходимо создать иллюзию импровизационности. Яркий пример — Рондо Шопена. В «Романсе» из Второй сюиты Рахманинова т.н. «аккомпанемент» движется, казалось бы, независимо от мелодии, а на самом деле в слаженном ансамбле подчинён

воле ситуативного лидера. Это и есть олицетворение высших задач ансамблевого исполнительства.

За рубежом о советских фортепианных дуэтах знали мало. Но выходили пластинки на фирме «Мелодия», и эти виниловые диски были своеобразной рекламой. В известных зарубежных каталогах и монографиях информация о русском/советском фортепианном дуэте сводилась к краткой справке об авторах произведений, либо отсутствовала вообще. Американский композитор Джон Эпплтон привёз мне книгу на французском языке «Великие пианисты» Стефана Виллемина, изданную в Женеве¹. Отдельная глава в книге посвящена наиболее известным фортепианным дуэтам. Среди упоминаемых персоналий очерка фигурируют ансамбли Г. и Ю. Туркиных (о которых автор книги узнал со слов Эпплтона) и Л. Брук–М. Тайманова. И уже в конце 1990-х годов Игорь Маркович Тайманов поделился радостью: дуэт его родителей — единственный из всех отечественных — вошёл в антологию «Великие пианисты 20 века»².

В 1991 году в Нижегородской консерватории на Всесоюзном семинаре-фестивале собралось рекордное число участников — фортепианные дуэты (более 40), композиторы и сочувствующие этому исполнительскому жанру, всего — 100 человек. Накануне Любовь Александровна обратилась ко мне с предложением провести совместно мастер-класс. Ей была удобна форма диалога. Я, конечно, с радостью согласилась. В качестве показательного опуса она выбрала единственное двухфортепианное произведение Р. Шумана — Анданте и вариации ор. 46. Л. А. называла Анданте поэмой о любви в музыке, которая



если не конкурирует с «Ромео и Джульеттой» Шекспира, то, во всяком случае, заслуживает не меньшего внимания. Поэма. Сквозная форма опуса, непрерывное развитие событий, череда событий. Характер изложения темы определяет «любовная лирика», лирический настрой: нежное объяснение подхватывается порывистым признанием. Неустойчивость, вопросительность интонаций, частая перемена эмоциональных состояний — то вкрадчивость, то пылкость — отражаются в партитуре синкопами, резкой сменой мелодической орнаментики (триольными и квартольными узорами темы), авторскими указаниями *piu animato*, и т.д. Часто в ор. 46 созидательным фундаментом обеих партий, отличающихся друг от друга фактурным разнообразием, служит басовый унисон. В этих вариациях, по убеждению Л.

А., требуется абсолютное духовное единение, обоюдная влюблённость. Возможно ли сыграть на двух роялях эту историю любви брату и сестре, коллегам? Возможно, но это будет просто пересказ чьей-то, чужой истории любви. А вот исповедь — только у влюблённых друг в друга героев. Л. А. считала, что Шуман неслучайно сделал равноправными фортепианные партии: здесь партии в полной зависимости друг от друга. Музыкальная ткань *Piano I* и *Piano II* соткана из мелких мелодических фраз, сложенных по принципу «вопроса-ответа». При искажении одним из партнёров характера реплики меняется образность, всякое движение теряет смысл. Только любовь. Именно этот шумановский опус в каком-то смысле стал определяющим в существовании дуэта Брук и Тайманова: однажды Л. А. услышала в партии М. Е. ускользающую

¹ Stéphane Villemin. Les Grands pianists. Georg Editeur. 1999

² «GREAT PIANISTS OF THE 20th CENTURY», PHILIPS CLASSIC. 1998

интонацию, желание ускорить развязку, прийти к финалу — казалось, он спешит на свидание к другой женщине... Поскольку по сложившейся многовековой жизненной традиции во многих случаях выбирают и принимают решения мужчины, точку в красивой истории дуэта поставил Марк Евгеньевич. Л. А. смогла пережить эту драму и позже начала играть с сыном Игорем. Это была достойная смена — Игорь Маркович владел репертуаром родителей, был технически безупречен, а его игра — вдохновенной.

Одним из достоинств дуэта Брук— М. Тайманов была очень хорошая школа С. И. Савшинского: блестящая техника, бисерные пассажи никогда не расхोившихся параллельных терций. На пюпитрах их роялей никогда не стояли ноты, они играли все программы наизусть. Расстановка роялей была самой разной: от традиционной «бабочки» (друг напротив друга) до репрезентативного «паровозика», когда второй рояль стоял поодаль от первого, и взгляды пианистов не пересекались. Для многих участников двухрояльного дуэта важен как раз визуальный контакт, поддержка взглядом, жестами, в случае же с Брук — Таймановым это вообще не имело значения. Л. А. и М. Е. чувствовали друг друга на метафизическом уровне, тон задавала Любовь Александровна, Марк Евгеньевич следовал за ней. Опыт совместного музицирования, ансамблевое чутьё, умение предвидеть, предугадать, на ходу согласовывать действия с партнёром, гасить в нужный момент свои лидерские амбиции, — всё это, по моему глубокому убеждению, помогало Марку Тайманову успешно решать шахматные задачи.

Ансамбль Любви Брук и Марка Тайманова создавал впечатление стройной и надёжной конструкции, в которой мужественность и непоколебимость М. Е. укрощались

нежной решительностью Л. А., а мощь, колокольность счастливо сочетались с тщательной декоративной отделкой. Пальчики Любви Александровны летали так, что казалось, над клавиатурой рассыпалась горсть жемчуга...

Недавно перечитывала письма Л. А. под записи великого дуэта Л. Брук — М. Тайманова и вдруг обнаружила удивительное сходство почерка Л. А. с её фортепианной техникой. Письмо написано мелким почерком, всё аккуратно, понятно, разборчиво. Стиль письма — не эпистолярный пушкинской эпохи «милостивых государей», это лирико-эмоциональный брук-стиль. И во всём присутствует диалогичность в духе Шумана. Фразы строятся так, что на поставленные вопросы должны обязательно последовать ответы, иначе разговор не будет завершён, а значит, не будет продолжения переписки.

Ежедневное общение с Любовью Александровной на протяжении пяти лет было частью моей жизни, она помогла мне сформировать авторский музыковедческий инструментарий, необходимый для исполнительского анализа. На момент моей встречи с Марком Евгеньевичем Таймановым он давно не играл в дуэте, я пришла к нему с нотами, он помнил каждый «сюжет», каждый пассаж любого произведения и мог точно показать в партитуре любое спорное место.

Любовь Брук и Марк Тайманов — архитекторы звуковых миров. Это не просто громкая фраза. Их заслуга в первую очередь в распространении концертного жанра фортепианного дуэта в Советском Союзе и в мире. Их считали изобретателями отдельной музыкантской профессии — фортепианного дуэта. В 1920-х годах в Европе и Америке были заложены основы фундамента фортепианно-дуэтного «здания» европейскими и отечественными ансамблями:

В. Вронски и В. Бабиным, Р. Левиной и И. Левиным, братьями А. и М. Готлибами, сёстрами Г. и Ю. Туркиными, А. Клас и Б. Лукком, А. и А. Контарскими и др. С появлением же на концертной эстраде Л. Брук и М. Тайманова это «строение» было увенчано прекрасным «шпилем» фортепианно-дуэтного ампира.

...В поезде, который нёс меня в Петербург на конференцию, посвящённую 100-летию со дня рождения Любви Брук и Марка Тайманова, я решила дать задание гига-чату написать в одном предложении о значении этого ансамбля для мировой исполнительской культуры. И вот что выдал мне искусственный интеллект: «Фортепианный дуэт пианистки Любви Брук и шахматиста-виртуоза Марка Тайманова стал символом гармоничного синтеза талантов и оставил яркий след в истории мировой музыкальной культуры своим уникальным звучанием и взаимодополняемостью музыкальных идей».

Пианистка и шахматист-виртуоз. Наверное, в том, что по просторам интернета гуляет неполная и неточная информация, есть отчасти и наша вина — как правило, бурный всплеск интереса к значительным творческим личностям проявляется в юбилейные даты... ■



Людмила ОСИПОВА
Заслуженный работник культуры РФ,
кандидат искусствоведения. Ведущая
музыкальных программ «Радио России».
Руководитель Ассоциации фортепианных
дуэтов Российского музыкального союза

ДЕСЯТЫЙ МОЦАРТА: ОТРАЖЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ДУЭТА Л. БРУК — М. ТАЙМАНОВ

Прославленный фортепианный дуэт Любови Брук (1926–1996) и Марка Тайманова (1926–2016) вошёл в антологию великих пианистов XX века, включающую всего два дуэта. Брук и Тайманов покоряли своим искусством публику второй половины XX века, в то время как творчество другого известнейшего дуэта из этого списка — выпускников Московской консерватории по классу В. Т. Сафонова Иосифа и Розины Левиных — относится к первой половине прошлого столетия.

Фортепианный дуэт Любови Брук и Марка Тайманова¹ сложился в то время, когда пианистам было всего по 10 лет. Они занимались в классе замечательного музыканта Самария Ильича Савшинского — профессора Ленинградской консерватории и основателя Ленинградской специальной музыкальной школы-десятилетки. Педагог соединил в ансамбле двоих своих одарённых учеников, поручив сразу играть сложный репертуар — их талант и профессиональная подготовка позволяли это сделать. Чутьё не подвело мудрого наставника. Именно в дуэтом исполнительстве пианисты завоевали мировую славу.

На сайте Санкт-Петербургской филармонии пианистам посвящены такие строки: «Фортепианный дуэт Любовь Брук–Марк Тайманов в течение почти 30 лет будет выступать по стране, за рубежом, записывать пластинки. Они откроют для слушателей неизвестный ранее

репертуар для двух фортепиано, исполнят специально написанные для дуэта сочинения современных композиторов». После завершения их совместных выступлений эстафету подхватил их сын — Игорь Маркович Тайманов, ныне профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, достойно продолжив славные музыкальные и семейные традиции. Дуэт Л. Брук — И. четверти века, вплоть до кончины Любови Александровны.

Интерпретация 10-го концерта Моцарта великолепными мастерами Любовью Брук и Марком Таймановым относится к самым замечательным образцам отечественного исполнительского искусства.

Десятый концерт был последним из написанных Моцартом в Зальцбурге. И это был концерт для двух клавиров Es-dur KV 365 (316a). Он предназначался для исполнения Вольфгангом и его сестрой Наннерль. Музыка этого концерта отличается масштабностью, фактурной сложностью, полифоничностью, жизнеутверждающим характером.

К тому времени у Моцарта уже был опыт создания мультиклавирного опуса — концерта для 3-х клавиров, сочинённого по просьбе графини Лодрон. Этот жанр ведёт своё происхождение от барочных *concerti grossi*, которые основывались на чередовании и противопоставлении звучания всего состава исполнителей и группы солистов. В отличие от 10-го, 7-й — «Лодрон-концерт» KV 242 — не отличался особой трудностью, поскольку уровень мастерства графини и двух её дочерей был не слишком высок. Впоследствии композитор вернулся к этому опусу и переложил его для двух клавиров с оркестром.

К 10-му концерту Es-dur KV 365 Моцарт тоже возвращался, хотя, как отмечают биографы, обычно он нечасто играл повторно уже представленное публике сочинение, но в этот раз уступил просьбам своей ученицы Йозефины Ауэрнхаммер и в 1781 году дважды исполнил этот концерт с ней в Вене. Причём заново отредактировал партитуру: к партиям струнных, 2-х фаготов и 2-х валторн были прибавлены два кларнета, две трубы и литавры, что придало этому яркому, блестящему, виртуозному концерту ещё большую нарядность. К сожалению, венская редакция не сохранилась, поэтому концерт играют в первоначальной версии: в состав оркестра входят гобои, фаготы, валторны и струнный квартет.

10-й концерт для двух клавиров многие исследователи называют рубежным — он служит мостиком между ранним и зрелым периодами. Концерт сочинён в 1779 году по возвращении из парижской поездки, которая была омрачена скорбными переживаниями по поводу смерти матери, а также неудачами в поисках признания и достойного места работы. Это сильно повлияло на мироощущение композитора. Однако несмотря на печальные обстоятельства, музыка 10-го концерта лучится радостью и энергией, подтверждая, как отмечал Альфред Эйнштейн, что события личной жизни творца далеко не всегда сразу и непосредственно отражаются в его произведениях: «Вот оно — ярчайшее свидетельство того, как мало связана тайна творчества с биографическими событиями»².

Жанр клавирного концерта сыграл огромную роль в становлении

¹ Марк Тайманов был не только прекрасным пианистом, но и выдающимся шахматистом — международным гроссмейстером, заслуженным мастером спорта СССР, чемпионом СССР, пятикратным чемпионом Ленинграда, а также автором целого ряда книг об искусстве игры в шахматы.

² Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество // перевод с нем.; под ред. Е. С. Чёрной. М.: Музыка, 1977. С. 276.



мастерства Моцарта-композитора. За сравнительно короткий период времени он прошёл впечатляющий путь: от первых опытов с использованием чужой музыки — так называемых концертов-пастиччо — к созданию абсолютных шедевров. Поражает и интенсивность, с которой сочинялись концерты. Так, в течение 1784 года было написано 5 концертов — с 14 по 19-й, в течение 1785 — 20-й, 21-й, 22-й, причём 20-й датируется 10-м февраля, а 21-й — 9-м марта. В 1786 году 2 марта был окончен 23-й концерт, 24 марта — 24-й, чуть позже — 25-й.

Сегодня моцартовские концерты играют и на современных, и на исторических инструментах. На classic-online есть записи 10-го концерта, где Алексей Любимов играет на историческом инструменте, а его партнёр Рональд Браутигам на современном. Вивиана Софроницкая, дочь Владимира Софроницкого, которая записала все 30 концертов на историческом клавире, использовала другое сочетание: фортепиано плюс клавикорд. Судя по записи, звук клавикорда был усилен, чтобы приблизить его по динамике к фортепиано. Создаётся специфический «нарядный» эффект: клавикорд, на котором

играет Линда Николсон, всё время «позванивает», «искрит».

Итак, 10-й концерт — трехчастный цикл с быстрыми крайними частями: I часть — Allegro, финал — Rondo и средняя — Andante, в которой уравниваются в правах опера и концерт, так как в обоих жанрах композитор стремится воплотить живые черты человеческого характера. Композитор «учит свой клави́р, как оперного героя, молить и жаловаться, беседовать и декламировать», — отмечает Иштван Кешкемети³.

Партии клави́ров в 10-м концерте фактурно богаты, насыщены самыми разнообразными пианистическими приёмами: выразительная, элегантно орнаментированная кантилена соседствует с мощными аккордами двух фортепиано, стремительные гаммы чередуются с блестящими арпеджио, встречается и фактура, напоминающая *martellato*, хотя ещё и не столь напористое, каким оно станет в романтической музыке. Пианисты взаимодействуют друг с другом, строят диалог — и на одном материале, и дополняя партии друг друга, оттеняя

в тембровом отношении, соперничая в выразительности и виртуозности. Процесс становления формы подобен выделке прекрасного ковра: оркестр сплетает музыкальные нити в основу, на которой расцветают узоры фортепианных партий.

Музыкальное богатство двойного концерта, конечно, привлекает очень многих исполнителей. Вот небольшой перечень блистательных имён: Геза Анда и Клара Хаскил, дирижёр Альчео Гальера; Владимир Ашкенази и Даниэль Баренбойм, без дирижёра; Эмиль Гилельс и Яков Зак, дирижёр Кирилл Кондрашин; Фридрих Гульда и Чик Кория, дирижёр Николаус Арнонкур; Даниэль Баренбойм с Георгом Шолти как пианистом и дирижёром; Идиль Бирет и Жан Франсе, дирижёр Надя Буланже; Лев и Наталья Власенко, дирижёр Геннадий Рождественский; Раду Лупу и Андре Превен, без дирижёра; Татьяна Николаева и Элисо Вирсаладзе, дирижёр Саулюс Сондецкис; Артур Шнабель с сыном Карлом Ульрихом, дирижёр Адриан Боулт и многие другие.

И, наконец, запись Любви Брук и Марка Тайманова с дирижёром Лазарем Гозманом, сделанная в апреле 1966 года в Ленинграде.

³ Цит. по: Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. Издание 2-е, испр. М.: Классика XXI, 2015. С. 306.



Запись выдающаяся — как с точки зрения совершенства интерпретации, так и в плане звукорежиссуры. Точностью пропорций оркестрового и фортепианного звучания она выгодно отличается от многих других. Казалось бы, современная звукозаписывающая аппаратура должна была обеспечить качественное преимущество более поздним записям, но в этом случае, по всей видимости, качество обеспечивает не только техника, но и сама игра.

Интерпретация концерта дуэтом Брук—Тайманов выделяется конкретными характеристиками. Создаётся впечатление, что дуэт не прикладывает специальных усилий, а искусная интерпретация «выходит сама собой», поскольку «обеспечена золотым запасом» таланта, вовлеченностью в процесс, интенсивностью проживания музыкальных событий.

Брук и Тайманов сочетают в своём исполнении первозданную свежесть, тонко прочувствованный смысл каждой музыкальной интонации, масштабность, праздничность, что в совокупности качеств рождает ощущение приподнятости над повседневностью.

Исполнение этого дуэта заметно отличается от более поздних записей, потому что за последние полвека эстетические идеалы и представление о том, какой должна быть современная интерпретация как таковая, сильно изменились. Если говорить вкратце, то для современных пианистов на первый план выходит необходимость чем-то выделиться на фоне многих других замечательных трактовок. Появляется слишком навязчивая «режиссура», в ход идут все возможности и средства именно исполнительского участия. Свою роль сыграли и установки

аутентичного исполнительства, которое к концу XX—началу XXI века приобретало всё больший вес.

Если вплоть до 50–60-х годов прошлого века ещё преобладало желание исполнителей увлечь слушателей искренностью музыкального переживания и романтическим порывом, то позже центр тяжести смещается: ключевыми факторами становятся концептуальность интерпретации и совершенство пианистической выделки. «Сделанность» интерпретации, подмена естественного «пребывания в потоке» музыки «искусным воссозданием» её выразительных составляющих с помощью рационально выстроенной концепции и пианистического мастерства — такими во многих случаях предстают исполнительские интерпретации сегодняшнего дня. Убывает непосредственность, но нарастает изощрённость.

Исполнение Брук и Тайманова сочетает в себе и естественность, и мастерство. Их игра рождает ощущение большого пространства и звуковой перспективы. Изумительно прослушана буквально каждая нота в этом стереофонически звучащем многоплановом целом. В стилистическом и виртуозном отношении пианисты играют как один, это касается всех аспектов: динамики, штрихов, манеры интонирования, педализации, агогики. И вместе с тем, явственно слышно, что в этом представлении два действующих лица, которые то ладят, то спорят, то соревнуются, а то ласково переговариваются. Идеальное чувство ритма присуще обоим — иначе и быть не может, при этом отчётливо ощущается дирижёрская воля, причём именно в игре пианистов. Присутствует обольстительный эффект увлечённости музицированием. Минимум агогических отклонений и постоянное ощущение пульса уживаются с выразительностью и пластичностью, в которых нет никакой нарочитости. Сразу чувствуется, что играют музыканты, понимающие друг друга на интуитивном уровне. Этим Л. Брук и М. Тайманов сильно отличаются от ансамблистов, которые объединились для конкретного выступления. Там всегда различима, а иногда и специально подчёркнута индивидуальная манера исполнения, что иногда можно воспринять и как минус, и как плюс.

Для сравнения с трактовкой Л. Брук-М. Тайманова предлагаются интерпретации-антиподы: это запись 2022 года Юйцзи Ван с Лахавом Шани и запись 2021 года Марты Аргерих с Марией Жуау Пиреш и дирижёром Дэниелом Хардингом. Ван и Шани подчёркивают диалогичность в ансамбле, непохожесть соревнующихся музыкантов, независимость своих персонажей. Они противопоставляют свои музыкальные высказывания

с помощью небольших темповых отклонений, тембровых и динамических нюансов. В этом есть элемент актёрской игры, театрализации — того, что способно заинтересовать и развлечь публику. Вместо целостной органичности Брук и Тайманова у Ван и Шани на первый план выходят разнородность, детализированность и стремление сделать Моцарта ещё галантнее, чем он был на самом деле.

Аргерих и Пиреш неоднократно исполняли вместе этот концерт — существуют аудио- и видеозаписи. Их отношение к интерпретации сочинений композитора практически не изменяется на протяжении ряда лет. Они играют сдержанно, мягко, деликатно. Этими качествами всегда отличаются моцартовские интерпретации Пиреш — она признанный моцартианец в мировом исполнении. Впервые она сыграла концерт Моцарта в 7-летнем возрасте, ею записаны практически все его сочинения, как фортепианные, так и камерные, камерно-вокальные, она награждена многими премиями. Аргерих часто играет ансамблевые опусы композитора с разными партнёрами. И нужно отметить, что с другими партнёрами она играет Моцарта более ярко и энергично, в присущей ей самой манере. Трактовку Аргерих и Пиреш можно определить в целом как камерную; звучание инструментов прозрачное, преобладает состояние умиротворения, хотя и не лишённое живости, свойственной этой музыке. Темпы нельзя назвать стремительными, музыка течёт в основном неспешно, и даже финал, исполняемый в быстром темпе, общий настрой не слишком изменяет. Подчёркнуты такие качества моцартовской музыки, как гармоничность, соразмерность, изысканность. И лишь в каденции ненадолго проявляется некоторая драматичность. Пианистки играют лёгким

звуком, отчётливо слышен момент атаки, педализация достаточно строгая, не вуалирующая тонкого мелодического рисунка, особенно это заметно во второй части концерта. Исполнение Аргерих и Пиреш не рассчитано на то, чтобы непременно произвести впечатление на публику, они играют, наслаждаясь божественной красотой моцартовской музыки.

Как известно, именно к этому концерту сохранились авторские каденции, и большинство исполнителей играют именно их. Но Брук и Тайманов выбрали каденции Михаила Александровича Мееровича (1920–1993) — советского и российского композитора, автора опер, симфонических и камерных произведений, фортепианных сонат, концерта для фортепиано с оркестром, а также музыки к многочисленным фильмам и мультфильмам. Достаточно сказать, что он написал музыку к нескольким мультфильмам Юрия Норштейна, в том числе — «Ёжику в тумане» и «Сказке сказок», которые вошли под № 1 и № 2 в рейтинг лучших анимационных фильмов всех времён и народов. В этом мире Меерович получил некоторую известность только в последние 15 лет своей жизни.

Каденции Мееровича более изящны и интересны, чем некоторые из тех, что исполняют пианисты. Они невелики по объёму, что считается нормой для каденций в моцартовских концертах, и отличаются очень точным и деликатным «откликом» на музыкальные события, происходившие внутри частей. Думается, что выбор именно этих каденций был обусловлен тонким вкусом и чувством стиля — качествами, столь характерными для великолепного искусства Любви Брук и Марка Тайманова. ■

Ольга САЙГУШКИНА



РАЗНОСТИ,
НЕСУРАЗНОСТИ
И ЭПИКУРЕЙСТВО

ХЭНКОКА

CUBA
HWM 2018

Возможно, не будь в подростковом возрасте знакомства с вокальной группой *Hi-Lo's*, не было бы и того, что совершил этот музыкант позднее: он одновременно вызвал шквал критики — «он де спрофанировал джаз до уровня поп-музыки, диско и электронной конъюнктуры» — и восторги — «придал джазу новую звучность, ритмичность, тембрику, свежесть гармонического и мелодического языка». Но главное — создал оригинальность импровизационного полёта, где виртуозность пробежек и пассажей, разнообразие технических приёмов и движений органично переплетались с минимализмом кратких, синкопированных ходов, с лаконизмом напористых и внезапных ритмоинтонационных вбросов, с жёсткостью рубленых, прерывистых фраз и интонаций.

Впрочем, помимо «легкомысленного» вокального квартета, были в юности нашего героя и хард-боповый барабанщик Арт Блейки со своей предельно энергичной группой, и многоликий Майлз Дэвис, каждым диском поражающий воображение и вызывающий жаркие дискуссии, и Гил Эванс, раскрывающий неизвестные оркестровые и гармонические ресурсы тогдашнего джаза. Даже Клод Дебюсси с Морисом Равелем, удивляющие необычностью фактур и аккордов, оставили свой след. Примечательно, что наш герой был пианистом-вундеркиндом, в 11 лет сыгравшим с Чикагским симфоническим ремажорный концерт Моцарта. И всё же главный интерес юного музыканта заключался в изучении творчества Эррола Гарнера, Джорджа Ширинга, Билла Эванса и Оскара Питерсона. Он не просто, как говорят джазмены, «снял» игру этих пианистов, но тщательно записывал их композиции на ноты для того, чтобы не только «снимать», но зримо

и предметно обучаться тому, как структурируется, гармонизируется, ритмически организовывается музыкальный материал, какова логика композиционных процессов, как определяется соотношение стихийного и рационального в импровизационных фрагментах. И всё это при том, что в детстве, даже увлекаясь царившим в Чикаго ритм-н-блюзом, он не стремился играть это сам, выстраивая карьеру пианиста-академиста. Но раз услышав, как одноклассник увлечённо «джазует», не просто проникся — «заболел» джазом.

«Заболел» столь серьёзно, что стал искать уединение, надолго запираясь в своей комнате и пытаясь постигнуть композиционные закономерности и импровизационные тайны. Предположу, что не только *Hi-Lo's*, но и этот, относительно поздний приход к джазу, отсутствие конкретных педагогов, обучавших бы традиционным навыкам джаза, исключительное самостоятельное постижение джазовых азов, стилей и манер, изначально не привязало к чему-то одному, определённо и неизменному, но, напротив, позволило принять и освоить разное и несхожее. И не исключено, что от этой же подростково-юношеской всеядности и дальнейшее желание в джазе постоянных проб, поисков, внезапных перемен стилей и тембровых экспериментов. Как допустимо и то, что в этом же источник и секрет перманентных творческих поворотов — не зря же его, как и Стравинского, называли «музыкантом-хамелеоном»¹. Перманентное новаторство, прокладывающее новые направления, было главным знаком его творческого пути: в тех же фьюжне или джаз-роке, где он, наряду с Джо Завинулом и Чиком Кория,

¹ К слову, одна из знаковых композиций нашего джазмена так и называется — «Хамелеон». Некогда она была блестяще сыграна биг-бэндом Мейнарда Фергюсона и стала джазовым стандартом.



Рауф ФАРХАДОВ
Доктор искусствоведения,
председатель Ассоциации современной
музыки, куратор фестивалей
современной музыки. Автор четырёх
книг и более 150 статей по современной
академической, электронной
и джазовой музыке

был в числе первопроходцев, открывал иные перспективы клавишного инструментария и без всякого снобизма внедрял в джаз не только электронику, но и стили, прежде для джазовых музыкантов неприемлемые и ширпотребные. Сам он на все обрушивавшиеся упреки в дискуссии не вступал, отвечая коротко и ясно, что у него нет особых привязанностей, ибо любит он всю музыку. С тем и жил, с тем и живёт по сей день.

Херберт Джеффри Хэнкок (или Херби Хэнкок) родился в Чикаго в 1940-м в семье от музыки далёкой, но музыку любившей и потому считавшей, что детям музыкальное образование необходимо. И маленький Херби необходимо этой воспользовался сполна, рано проявив свой недюжинный талант и, что не менее важно, получив родительскую поддержку. Ещё одним плюсом семейного воспитания было и то, что, в отличие от многих афроамериканцев, родители юного пианиста были людьми состоятельными, и это позволяло мальчику, не в пример своим собратьям, целиком посвятить себя музыке, не заботясь о зарботке и пропитании. Этот же семейный достаток определил и то, что Херби в 1956-м поступил в прогрессивный частный Гриннелл-колледж в Айове, где

постигал основы инженерной профессии. В будущем, когда музыкант увлётся электронными технологиями, это помогло на профессиональном уровне разбираться в тонкостях электронных сложностей и процессов. Сам он говорил, что приобретённые «инженерные» знания ещё более углубили его аналитическое понимание музыкальной материи. Поэтому, когда Хэнкок в 1960-м вернулся в мир чикагского джаза, это был не незрелый начинающий молодой джазмен, а человек, хоть и готовый приобретать серьёзный исполнительский опыт, но уже имевший собственное обо всём джазовом представление.

И тут, как и с семьёй, Хэнкоку вновь повезло: ему сразу довелось посотрудничать с выдающимися мастерами разных джазовых течений, каждый из которых не только привнёс в его игру неизвестные штрихи и нюансы, но и дал шанс проработать и прочувствовать различные, зачастую взаимоисключающие джазовые стили и тенденции. Соединение виртуозности и ходов по разложенным аккордам, элементов суинга с бопом — от тенор-саксофониста Коулмана Хокинса. Очевидны и другие влияния. Сочетание экспрессивного, нестабильного линейного движения с разнорегистровыми, порой пуантилистическими прыжками-разбросами интервалов и интонаций, использование разнообразных мелодических и ритмических приёмов в импровизациях (от октавных пробежек до ударных двух-трёхнотных попевок), безбоязненный выход за пределы гармонических и структурных заданностей — от одного из отцов фри-джаза, альт-саксофониста Эрика Долфи. Активный интерес к модальным аспектам и игра порой на грани модального, тонального и внетонального джаза — от трубача Фредди Хаббарда. Наконец, работа в группе трубача

Дональда Бёрда, привлёкшего внимание к блюзовым мотивам, открывшего Хэнкоку нью-йоркский джаз (а нью-йоркским джазменам — Хэнкока), но основное — познакомившего с Дэвисом. И пусть в начале 1960-х игра Херби всё ещё не считалась революционной, однако, как скажет он годы спустя, общение с этими музыкантами научило его быть смелым и ничего не бояться.

А с 1964-го по 1968-й в жизнь Хэнкока пришёл Дэвис. Авторитет в те годы столь безусловный, что уже само сотрудничество с ним приравнивалось не только к «знаку качества», но и являлось трамплином ко всей дальнейшей карьере. При этом величие Дэвиса заключалось как в его безмерном музыкальном таланте и феноменальном чутьё на всё стратегически перспективное, так и в его организационно-лидерском даре, не подавляющем своих музыкантов, а напротив, стимулирующем их творческие поиски, самостоятельность выбора и нестандартность импровизационных решений. Предопределивший целый ряд направлений, Дэвис дал «путёвку в жизнь» большинству их тех, кто в будущем стали родоначальниками и основателями, выдающимися и несравненными, тех, кто, собственно, и оказался джазовым будущим.

Поэтому приглашение Хэнкока во Второй великий квинтет² Дэвиса не только не ущемило его индивидуальности, но ещё более раскрыло творческий потенциал и усилило стремление к новому и разному. Здесь же у яркого солиста Хэнкока развился и навык к ансамблевому музицированию, который он сохранил на десятилетия. Да и как было не сохранить, если играл он с такими (наряду с Дэвисом) незаурядными мастерами, как контрабасист Рон Картер, ударник Тони Уильямс и саксофонист Уэйн Шортер. Каждое

² Первый Великий дэвисовский квинтет/секстет существовал с 1955-го по 1958-й.

имя — отдельная графа джазовой истории!

Однако, пожалуй, наибольшая заслуга Дэвиса в хэнкоковской биографии — обращение его к электроклавишным инструментам. Что для чисто акустического пианиста оказалось судьбоносным. Как и неожиданное внимание Дэвиса к року, фанку и соул-музыке — стилям для джаза низкопробным. Для Хэнкока же, хоть он к тому моменту покинул дэвисовский квинтет, и рок, и фанк, и соул стали не просто корневыми составляющими его музыки, но наполнили многостиллистический «хэнкоковский» джаз ранее невозможной энергией, пульсацией, динамикой, ранее немыслимым напором, ударностью и агрессией врезающихся ритмоструктур и ритмомелодий. Помимо Дэвиса, признавался Хэнкок, на его интерес к электронике и «забойной, угарной» ритмике повлиял и лидер фанк-музыки Джеймс Браун. Правда, был во всём этом и некий минус, ибо, как вскоре проявилось, из композиций Хэнкока исчезли лиризм, теплота, созерцательность.

Споры вокруг творчества пианиста чуть впереди, пока же, в 1960-е, он записывает несколько студийных альбомов³. Вот некоторые из них: *Takin' Off*⁴, *Empyrean Isles*, *Inventions & Dimensions*, *Maiden Voyage*, *Speak Like a Child*, *Fat Albert Rotunda*...⁵

При всей значимости этих альбомов, для самого Хэнкока 1960-е были всё-таки десятилетием экспериментов и наработок. Он предлагает ряд

³ В 1966 Хэнкок пишет также музыку и к культовому фильму Микеланджело Антониони «Фотоувеличение».

⁴ На первом альбоме Хэнкока, была представлена композиция *Watermelon Man*, ставшая джазовым стандартом, а в исполнении афрокубинского перкуссиониста Монго Сантамари прославившаяся как один из лучших хитов в истории джаза.

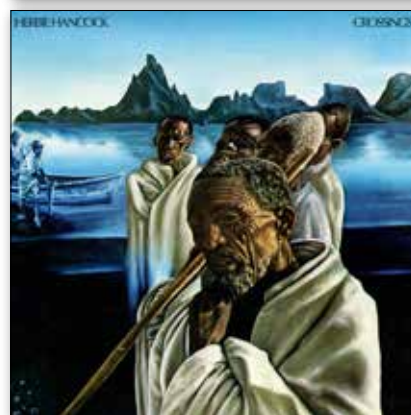
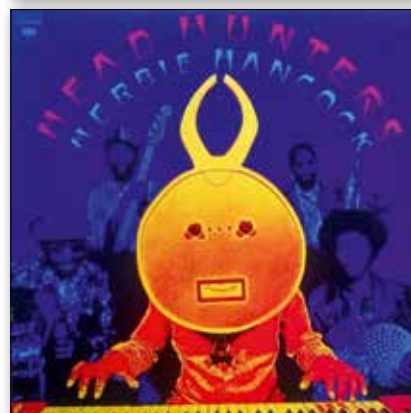
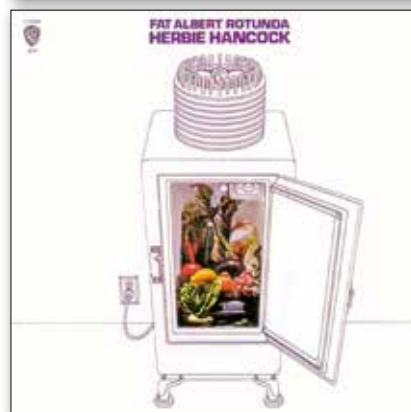
⁵ Состав участников этих альбомов более чем солидный. Выделим трубачей Фредди Хаббарда, Дональда Бёрда, саксофонистов Декстера Гордона, Джорджа Коулмана, Джо Хендерсона (он же и флейтист), тромбонистов Гарретта Брауна, Бенни Пауэлла, басистов Рона Картера, Пола Чемберса, Чака Израэля, ударников Тони Уильямса, Уилли Бобо, Чихуахуа Мартинеса...

переходов. От традиции до хард и постбопа, от упора на сплошную импровизационность до композиционной строгости и расчёта, от опытов с полиметрией и полиритмией до включения латиноамериканских перкуссий, от гармонических стандартов до модальных сочетаний и горизонталей. Каждый очередной альбом — проба чего-то другого. Каждый очередной — попытка превозмочь прежнее. И, видимо, итогом этого десятилетия стал альбом *Fat Albert Rotunda* с уже явными чертами будущего Хэнкока, с уже чётко выраженной заявкой на сплав и синтезы, с уже доминирующим соло на электропиано. Здесь в первый раз громко заявит о себе джаз-фанк, и это станет затактом последующего хэнкоковского новаторства.

И оно, новаторство, ждать себя не заставило. В 1971-м музыкант выпускает девятый по счёту студийный альбом *Mwandishi*, после чего имя Хэнкока приобретает статус одного из творцов джаз-рока⁶. Отметим, что активно внедряя в джаз элементы фанка, сознательно упрощая ритм и мелодику, играя на публику заводной брутальностью рока, используя ток и мощность электронного инструментария и тем самым усиливая действительно-эмоциональное воздействие на слушателя, Хэнкок ни на минуту не забывает о композиционной архитектонике. Он выстраивает пьесы то по принципу наращивания голов и их заключительного рассеивания: то в виде волнообразных нарастаний-ниспаданий, то цементируя импровизационное развитие строгими последовательностями аккордов на синтезаторе. Кроме того, он умудряется весьма сложному размеру

15/8 в пьесе *Ostinato* придать характер напряжённой танцевальности, благодаря бойкости ударных перестуков и брейков. А отходы в импровизационных эпизодах от заданных ритмических и мелодических параметров компенсирует моментами хард-роковой долбёжки и напора. То есть Хэнкок достигает «лёгкого» эффекта своей музыки не потому, что музыка его примитивна и плакатна, а оттого, что сложное и неоднозначное преподносится в ней легко и просто. И именно поэтому джаз-рок, джаз-фанк и хэнкоковский фьюжн привлекают внимание, вызывают желание следовать новым курсом, открывают направления, по которым пойдут следующие поколения джазовых музыкантов. Добавьте, что в *Mwandishi* пианист электроинструменты сочетает с акустическими, и это тоже станет одной из будущих тенденций.

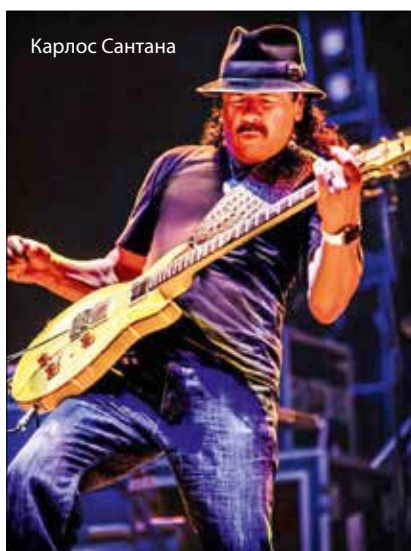
Сразу после *Mwandishi* в этой же синтетической стилистике, джаз-рок-фанк-фьюжн, Хэнкок записывает три альбома — *Crossings* (1972), *Sextant* и *Head Hunters* (оба 1973 года), образовавших с альбомом 1971 года что-то вроде новаторской тетралогии. И если *Crossings* оказался развитием электронно-синтетической линии *Mwandishi* и даже её усилением, так как был приглашён специалист по синтезаторам Патрик Глисон, то между *Sextant* и *Head Hunters* в каком-то смысле произошло некое разделение на до и после. И не в лучшую для *Head Hunters* сторону. В чём-то объясняется это тем, что альбом *Mwandishi* сподвиг Хэнкока к изучению электронных опытов Штокхаузена. Сподвиг настолько, что он и своих музыкантов приучал к методам штокхаузеновской электроники. Более всего влияние это сказалось на записи *Sextant*. На мой субъективный взгляд, *Sextant* — вообще лучшее из всего Хэнкоком созданного. И безусловный шаг вперёд



⁶ Существует версия, что новаторская перемена стиля связана не столько с желанием самого Хэнкока, сколько с условиями звукозаписывающей компании Warner Bros. Records, желающей коммерческого успеха, и куда Хэнкок перешёл, разорвав контракт с Blue Note. Это даже близко не соответствует истине, ибо весь хэнкоковский путь — путь к сплавам, синтезам и новым электронным звучностям и возможностям.



Майкл Бреккер



Карлос Сантана



Дэйв Холланд

в его электронно-синтетическом поиске. Особенно в сфере синтеза структурной логики и джазовой спонтанности. Очевидно его активное желание сплотить в одном замесе принципы академического и джазового мышления: тут и кропотливая «штокхаузеновская» обработка линий, тембров и звучаний, и продуманно-структурированное, опять же «штокхаузеновское», наложение голосов и эффектов, и джазово-электронное усиление инструментов и перкуссий, и фьюжновская игра и наложение разных по музыкальным характеристикам синтезаторов. Не исключаю, что термин «синтезаторские петли», укоренившийся в джазовой среде, именно из *Sextant*. Наконец, желание в импровизациях ввести нечто близкое фри-джазу, казалось, наметило ещё один новаторский момент в хэнковской разностилистике. К сожалению, лишь наметилось, но не продолжилось. То ли Хэнкок не захотел усложнять авангардными элементами свои пользующиеся популярностью у широкого зрителя композиции, то ли потому, что практически целиком поменял исполнительский состав для записи *Head Hunters*⁷, сохранив лишь мультиинструменталиста Бенни Мопина. А иной состав музыкантов, как ни крути, это несколько иные решения и творческие тактики.

Пожалуй, об этом альбоме стоит поговорить чуть подробнее, ибо именно его облегчённый и нарочито упрощённый язык (при том, что все синтетические черты хэнковской музыки здесь налицо) стал определяющим для дальнейшего творчества пианиста. Хэнкок говорил, что давно мечтал отказаться от «скучной» роли

«чистого джазмена» и осуществить «экспансию других музыкальных территорий», даже несмотря на то, что его назовут «предателем джазовых идеалов».

Заявив, что для него вся музыка ценна, и проманифестировав это в *Head Hunters*, Хэнкок в последующем всё больше осваивал чужие территории и всё далее отходил от джазовых принципов. И думается, правы те, кто считает, что данный альбом скорее повлиял на фанк, диско, соул, поп-музыку и хип-хоп, чем на нечто джазовое. Соглашусь и с теми, кто видит в этом альбоме больше музыки для тела, рук и ног, чем для разума, чувств и профессионального интереса. Что косвенно подтвердил и сам Хэнкок, сказав, что ему надоело исследование «эфирных, далёких, космических мотивов...», возникла потребность прикоснуться к земле и почувствовать себя немного более связанным с ней; установить связь с землёй...⁸ И это вдвойне обидно, так как исполнители здесь — класса высочайшего, но использующие свой потенциал... Ладно, прервёмся... Тем более, что мнение автора текста предвзято и спорно, тогда как немало тех (как среди маститых критиков, так и среди крупных джазменов), кто называет *Head Hunters* альбомом, открывающим новые просторы, расширяющим представления и о самом джазе, и о музыке в целом. В частности, одним из истоков *world music* считают именно этот хэнковский альбом.

Так что же такого новаторского совершил Хэнкок в *Head Hunters*, из-за чего по сей день альбом выделяют как образец выдающегося фьюжна, джаз-рока и «перевернувшего всю историю звука»? Выделим три, на наш взгляд, ключевых фактора. Первый — агрессивное усиление-утяжеление функции ритм-секции

⁷ Первые три альбома Хэнкок записывал с трубачом Эдди Хендерсоном, тромбонистом Джулианом Пристером, мультиинструменталистом Бенни Мопином, басистом Бастром Уильямсом и ударником Билли Хартом. Плюс синтезаторщик Патрик Глисон. Состав последнего альбома тетралогии — сам Хэнкок на клавишных, Бенни Мопин, Пол Джексон бас, Харви Мейсон (ударные) и Билл Саммерс (перкуссия).

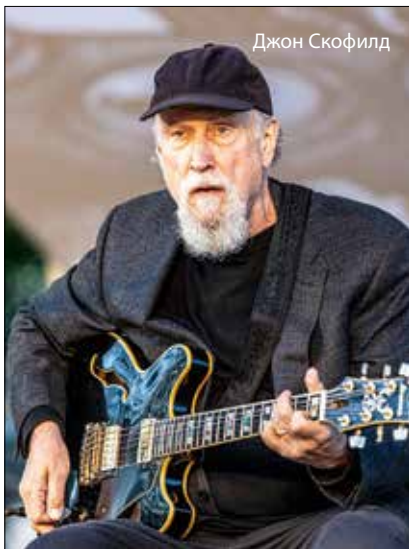
⁸ Из аннотации переизданного в 1997 году диска.



Джек ДеДжонетт



Рой Харгроув



Джон Скофилд

(бас-гитара, ударные), что значительно повышает эффект одномерно-динамического, танцевально-остинатного начала. Для этого же, наряду со стандартной установкой, вводится необычный африканский, латиноамериканский, азиатский ударный инструментарий. А вся музыка насыщается броско-экзотической спецификой и диכוиновым разнонациональным колоритом.

Второй фактор — ещё более активное и, главное, ещё более грамотное использование разных синтезаторов и программ, ещё более оригинальная игра на электропиано с работой левой руки, как на обычном фортепиано (в виде синкопированной гармонической кладки). Правая же рука, скорее, характеризует манеру игры на электропиано — с прерывистыми пробежками, краткой ритмоформальностью, паттерно-интонационными подвижками, практически без трелей, мелизмов и украшений. Третий фактор — пожалуй, решающий — ранее упоминаемая нами пьеса «Хамелеон». Пьеса, влияние и значение которой утвердилось как перелом в истории джаз-рока и фьюжна, ибо в ней Хэнкок не только впервые перенёс партию бас-гитары, исполнив её на синтезаторе, не только впервые сделал наложение одной басовой линии синтезатора на другую, но и буквально перераспределил все тембровые функции и роли. Так бас-гитара, уступив своё место синтезаторам, стала играть в верхних регистрах, одновременно имитируя соло и ритм-гитару. Ударник, выстукивая стабильный фанк-ритм, состоящий из одних восьмых длительностей теряет резкость джазовой синкопы и качание сунга. Одновременно из-за своей равномерной «долбёжки», то на восьмую вперёд, то на восьмую назад, он расходится с движением других солистов, создавая

в железно-остинатном ритме эффекты запаздывания-ускорения. Сам Хэнкок, не ограничиваясь синтезаторами, выступает ещё и в качестве фронтмена, играя короткими фразами и лаконичными пробежками на висающем на груди клавишнике, да ещё и успевая разбавлять весь этот тембровый «переформат» импровизационными вбросами на электропиано.

Помимо новаторского тембрового переформатирования, для дальнейшего хэнкоковского творчества не менее существенным вышел и эффект долевого (на долю раньше или на долю позже) мелодического или гармонического развития. Более чем банальная поп-тема по ходу исполнения вступала либо с крошечной оттяжкой-запозданием, либо с тактовым опережением-ускорением. А гармония всякий раз разбавлялась «сторонними» звуками, насыщая аккордовое благозвучие диссонантным беспокойством и импульсивностью. Не уверен, прав или не прав, но для меня «Хамелеон» — квинтэссенция музыки Хэнкока, где переплелись формулы рок-музыки и фанка, авангардное применение электроники и синтезаторов, ритмосплетения джаз-рока, элементы игры афро-кубинской и латиноамериканской перкуссии, танцевальность диско и хип-хопа, минимализм ходов, интонаций и импровизационных вставок. В одной из частных бесед отечественный мэтр джаза Анатолий Кролл, лично знавший и друживший с Хэнкоком, назвал «Хамелеон» деконструкцией всей неакадемической музыки. И с этим тоже можно согласиться⁹.

Писать о творчестве пианиста после его тетралогии, признаюсь, сложно. Как ни странно это прозвучит, но найти что-то новое, пусть даже

⁹ Коммерческий успех альбома Head Hunters вместе с «Хамелеоном» превзошёл все возможные ожидания. Тираж превысил более миллиона копий. Повлияло ли это на будущую музыку Хэнкока, — вопрос открытый.



Брэнфорд Марсалис



Майлз Дэвис и его Второй великий квинтет: контрабасист Рон Картер, ударник Тони Уильямс, саксофонист Уэйн Шортер



Жак Пасториус



Пэт Метани

спорное и противоречивое, в дальнейшей музыке американского джамена весьма затруднительно. Хотя, конечно, разносторонность его интересов не ослабевает по сей день. Помимо увлечения электроникой, он возвращается к акустическому роялю, записывая концертный альбом с другим маэстро клавишных — Чиком Кориа. На одном лидирует Чик, на втором — Херби. Очень рекомендую!

В 1983-м Хэнкок совершает очередной новаторский кунштштук, используя в пьесе *Rockit* технику скретчинга (ручное подёргивание виниловой пластинки вперёд-назад и наоборот), свойственную диджеям. Пьеса в мгновение стала хитом и эмблемой брейк-данса¹⁰.

Порой кажется, что пианист абсолютно безразличен к «вечной» критике джазовых пуристов¹¹. Он продолжает упорно гнуть свою облегчённую версию джаз-рока и фьюжна, записывая диски со Стиви Уандером, Тиной Тёрнер, Норой Джонс, Stingом, Кристиной

Агилерой, цитируя и интерпретируя темы битлов, Принса, Питера Дэбриэла, группы *Nirvana*, *Sade*, Пола Саймона... При этом продолжает совершенствовать и творческие кульбиты: то выступая как сугубо акустический пианист, играющий джазовую традицию и нечто мейнстримное, то активно сотрудничая с джазменами экстра-класса, пропагандирующими современные джазовые нарративы и семантики. Играет и с теми, с кем знаком со времён дэвисовского Великого квинтета, и с теми, кто входит в элиту мирового джаза, джаз-рока



Уинтон Марсалес

¹⁰ Нашему зрителю пьеса эта хорошо известна по брейк-танцу в фильме «Курьер» К. Шахназарова.

¹¹ Сам считает, что в этом ему очень помогает буддизм, один из главных постулатов которого «превратить жизненные трудности в возможности». Буддизм помог справиться и с многолетней кокаиновой зависимостью.



Майлз Дэвис и его Второй великий квинтет

и фьюжна: гитаристами Джоном Скофилдом, Карлосом Сантаной и Пэтом Метани, басистами Жаком Пасториусом и Дэйвом Холландом, ударником Джеком ДеДжонеттом, саксофонистами Брэнфордом

Марсалисом и Майклом Брекером, трубачами Уинтоном Марсалесом и Роем Харгроувом... Событием стало совместное исполнение Хэнкоком «Рапсодии в блюзовых тонах» с классическим пианистом Ланг Лангом.

Что уж о бесчисленных хэнкоковских премиях и наградах... Назовём лишь «Грэмми» и «Оскар». Что уж о большом количестве хэнкоковской киномузыки и даже анимации... 12 апреля ему исполнилось 86! А он, как и прежде, не перестаёт поражать и изобретать. Объясняет этот феномен Хэнкок незатейливо и просто, говоря, что всё дело в том, что с семи лет для него музыка была на первом месте.

Если сравнивать творчество Хэнкока с кем-то из философов, то, пожалуй, с Эпикуром, суть философии которого сводится к одному-единственному тезису: удовольствие — прежде всего, отсутствие страданий. Так и с музыкой Хэнкока, где мало трагедий, мучительных раздумий, борьбы зла и добра, лирического и драматического и где основное настроение — кайф и удовольствие. ■



© Douglas Kirkland

РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ



ЧЛЕН МЕЖДУНАРОДНОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО СОВЕТА



ЧЛЕН ЕВРОПЕЙСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО СОВЕТА

В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ВОСЕМЬ ГИЛЬДИЙ:

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

РМС – ЭТО:

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

ПРИГЛАШАЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАНТОВ К ВСТУПЛЕНИЮ В РМС!

Подробности на сайте: www.rmu.org.ru



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

IPE



n'RIS

ONLINE
PATENT