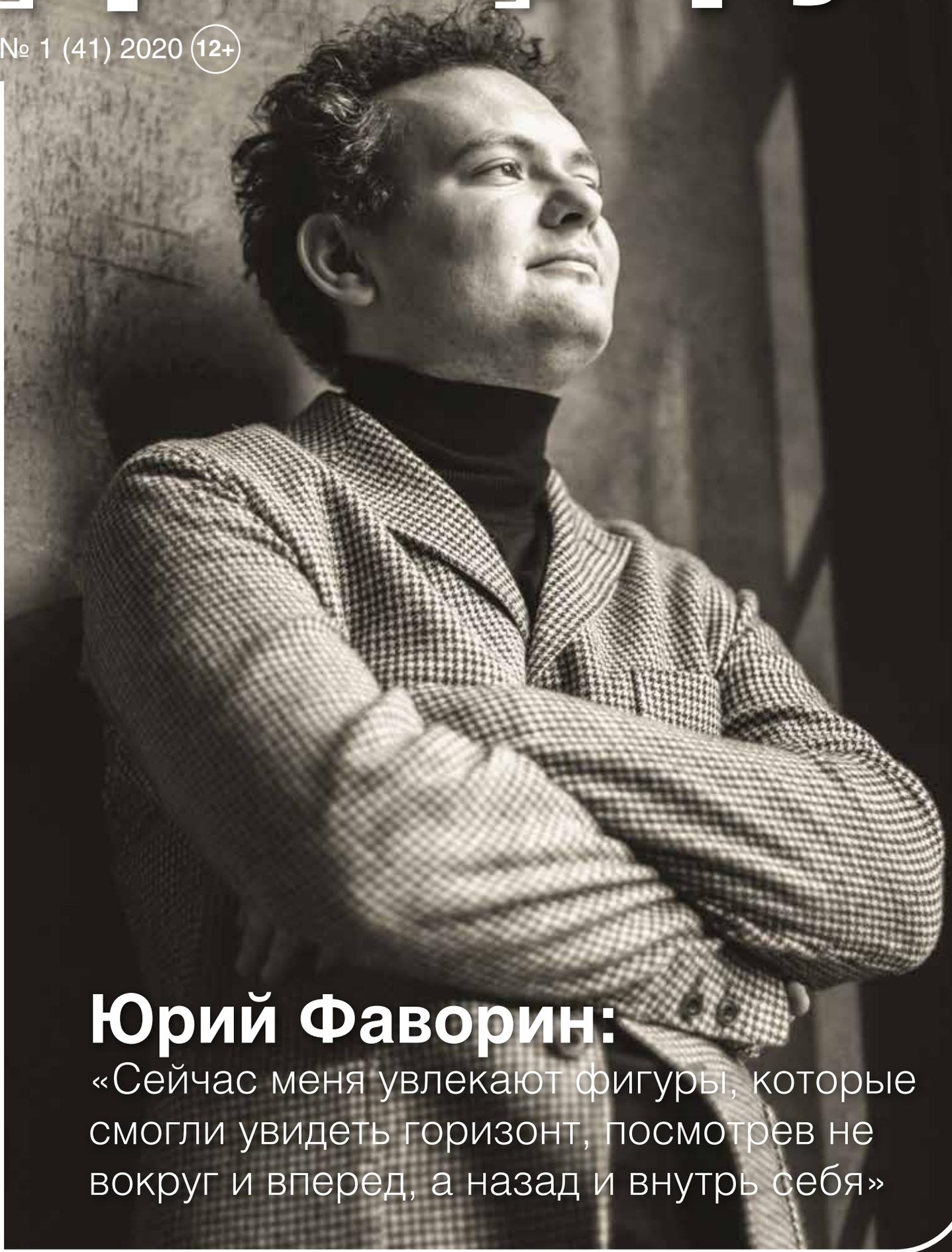


РiаноФoрyм

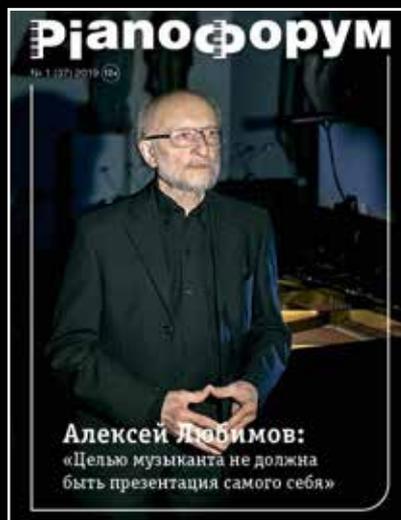
№ 1 (41) 2020 (12+)



Юрий Фаворин:

«Сейчас меня увлекают фигуры, которые смогли увидеть горизонт, посмотрев не вокруг и вперед, а назад и внутрь себя»

Подписной индекс 37267



Ежеквартальный журнал. 2019 год

PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Рiанофорум

№ 1 (41), 2020

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

ИЗДАТЕЛИ: 

Национальный фонд
поддержки
правообладателей

АО «Юридическая
экспертиза № 1»

при содействии
Российского
Музыкального союза,

Международного Союза
музыкальных деятелей

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ
Директор
Марина БРОКАНОВА
Дизайн и верстка
Александр АРЬКОВ

Фото на обложке:
Ира ПОЛЯРНАЯ

Адрес для корреспонденции:
125009 Москва,
Брюсов пер., 2/14, стр. 8
Тел.: +7 (495) 5079281
pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

Типография:
ООО «Меридиан»

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

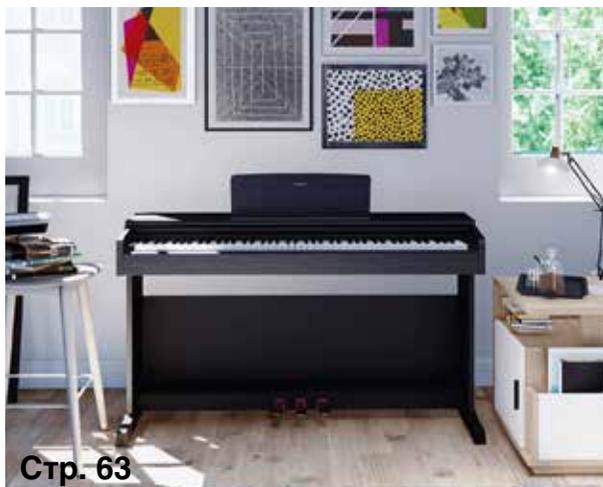
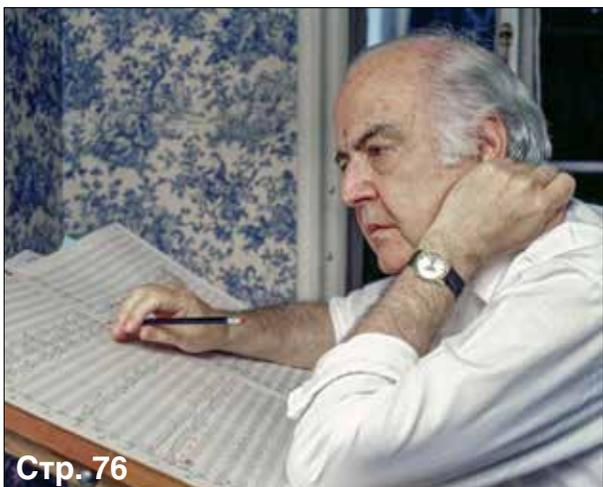
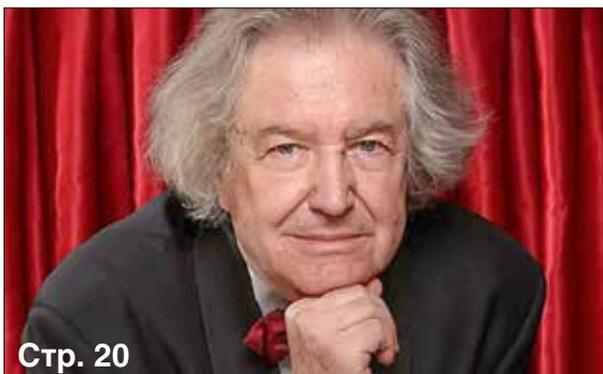
Свидетельство
ПИ № ФС 77-77125, дата
регистрации изменений
06.11.2019

Журнал выходит с 2010 г.

Тираж 3000 экз.



«Девушки за фортепьяно». Пьер Огюст Ренуар. 1892



СОДЕРЖАНИЕ

- 4** ПЕРСОНА
Юрий ФАВОРИН: «Дирижеры повлияли на меня больше, чем пианисты»
- 16** IN MEMORIAM
Памяти Сергея ДОРЕНСКОГО
- 20** BEETHOVEN 250
Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ: новая запись концертов Бетховена
- 24** КОНЦЕРТ
Петр АНДЕРШЕВСКИЙ, Борис БЕРЕЗОВСКИЙ,
Евгений КИСИН, Даниил САЯМОВ
- 34** ПЕРСОНА
Николай ДЕМИДЕНКО: «В мире искусства копия цены не имеет»
- 46** ФЕСТИВАЛЬ
«Стайеры» в Пушкинском музее
- 50** ЭССЕ ВЛАДИМИРА ЧИНАЕВА
Неосентиментализм... Неоштюрмерство... Новая парадигма
в исполнительской культуре?
- 58** ПЕРСОНА
Михаил ДУБОВ: «Музыка, которая пишется сегодня,
требует иных форм существования»
- 63** ИНСТРУМЕНТ
Цифровое фортепиано как субстанциальный феномен
- 70** ПЕРСОНА
Кадри-Анн СУМЕРА: «Всеядность обогащает мой исполнительский стиль»
- 76** НОВАЯ РУБРИКА: СЛОВО ИНТЕРПРЕТАТОРА
Константин ЕМЕЛЬЯНОВ — о Сонате Сэмюэля БАРБЕРА
- 91** НОТЫ И КНИГИ
- 100** CD



© Ира Полярная

Юрий Фаворин: парадоксы фортепианных реальностей

Один из интереснейших пианистов наших дней Юрий Фаворин в диалоге с профессором Владимиром Чинаевым размышляет о тонкостях фортепианного мастерства, о творчестве композиторов прошлого и современности, о состоянии исполнительского искусства сегодня и о многом другом.

Юрий Фаворин принадлежит к пианистам уникальным во многих аспектах. В первую очередь — сам репертуар, выбор этого репертуара. Романтики и рядом редко звучащая классика XX века, новейшая музыка современности. Сегодня подобные репертуарные предпочтения большая редкость. Причем Фаворин одинаково хорошо, я бы даже сказал, абсолютно комфортно чувствует себя за инструментом в самой разной фортепианной стилистике: Лист и Утвольская, Алькан и Сысоев, Шостакович и Рославец... Помню захватывающее исполнение «Петрушки» Стравинского, да и уровень виртуозного мастерства в «Симфонии для фортепиано соло» Алькана — это что-то! Однако для Фаворина виртуозность — не главное. В его игре не просто демонстрация пианистического «высшего пилотажа» — Фаворин в первую очередь философ за роялем. В его интерпретациях присутствует концепционность, сколь бы разной она ни была. Но самое интересное то, что независимо от музыки разных эпох Фаворин всегда узнаваем. О его искусстве можно говорить в самой превосходной степени: безотказный пианизм, ясность концепций и, главное, — оригинальность, я бы даже сказал, вызывающая смелость прочтений.

Но парадокс в том, что артистическая «инакость» далеко не всегда приходится по вкусу многим современным слушателям, предпочитающим в игре пианистов нечто привычное, легко узнаваемое. Как бы это высокопарно ни звучало, в артистическом облике Фаворина присутствуют «и опыт, сын ошибок трудных, и гений, парадоксов друг».



С Айленом Притчиным

Что есть credo?

— Наверное, сочетание исполнительского опыта и воли к парадоксальности и составляют основу вашего артистического credo?

— Я не задумывался об этом специально, но думаю, что credo меняется в зависимости от того произведения, к которому я обращаюсь. К примеру, стилистика фортепианных сочинений Листа и Устовольской. Исполнение столь разной музыки — не просто вопрос использования разных тембровых окрасок или иных стилистически адекватных пианистических приемов, и даже не просто погруженность в принципиально различные миры Листа, Устовольской, Шостаковича, Стравинского, других композиторов. Важно сделаться как бы другим человеком, хотя бы на время, чтобы возникло своего рода взаимодействие, слияние с другим автором, другой музыкой. Иначе говоря, это попытка перевоплощения.

— Что вы вкладываете в понятия «взаимодействие с автором», «ревоплощение»?

— Если предположить, что автор до какой-то степени заключен, отражен в своем творчестве, то можно попытаться воссоздать его через это отражение. С другой стороны, оказавшись мысленно на его месте, мы можем как бы заново сочинить, восстановить

все то, что автором лишь предполагалось, но не было зафиксировано в тексте. Другими словами, речь идет о вере в то, что на материал можно посмотреть изнутри, со стороны автора.

— Ваша идея, по сути, ведет не только к углубленному пониманию авторского нотного текста, но и к концепционности интерпретации, своего рода «соавторстве» исполнителя. В связи с этим для меня интересен вот какой аспект. Как можно судить по многим историческим источникам, мастера прошлого задумывались не только о реальных перипетиях своего времени. В своем творчестве они являлись своего рода «антеннами», проводниками универсальных духовных идей. Это то, что у немцев называется *Zeitgeist*, дух времени. И тут позиция современного музыканта-исполнителя двояка: с одной стороны, он относится к искусству интерпретации, как к спасению, к уходу от проблем действительности, с другой, он стремится выразить какие-то духовные пульсации своей эпохи. Вы действительно чувствуете себя за роялем выразителем образа композитора, чью музыку вы исполняете? Или все же это побуждение



выразить себя? Я-то более склонен к тому, что современный исполнитель, играющий музыку прошлого, отражает ментальность человека XXI века... Думаю, это именно ваш случай: за ликом перевоплощения в автора вы волей-неволей выражаете свое время. И этот своеобразный контрапункт, пожалуй, наиболее интересен в ваших исполнительских концепциях.

— Однако всегда присутствует разрыв между стремлением и тем, что получается в действительности. Мы все же не можем избежать штампов разного рода.

— Но пока у меня к вам другой вопрос: чем вы мотивируете свой репертуарный выбор? Поставлю вопрос шире: каковы ваши предпочтения? Кто вам ближе — романтики, классики, XX век?

— Меня сейчас особенно увлекают фигуры, которые, так сказать, смогли увидеть горизонт благодаря тому, что смотрели не вокруг и вперед, а назад и внутрь себя. Эволюцию позднего периода Бетховена, его обращение к «ученой» музыке, думаю, можно с не меньшим основанием назвать «инволюцией», ведь это в каком-то смысле движение от романтизма, а не к нему. Игнорирование поздним Шостаковичем тенденций послевоенной музыки позволило ему глубже понять

возможности, заключенные в его собственном языке, и дать фантастические, непостижимые образцы музыкальной формы в 60-х годах. Совершенно невозможно понять, как устроен его 12-й квартет! Наконец, мы не можем всерьез говорить об «архаичности» Баха относительно своего времени, потому что его текст как бы превышает контекст, исходя из которого он оценивается. Конечно, это не более, чем моя интерпретация, но она актуальна для меня.

— А среди пианистов прошлого, нашей современности?

— Я всегда предпочитал слушать симфоническую музыку, поэтому возможно, что дирижеры повлияли на меня больше, чем пианисты. Фортепианные сочинения я любил играть сам, это самый близкий, тактильный способ узнать произведение.

Школа... штампы... приемы...

— Вот вы говорите о штампах. Да, я согласен. От исполнительских клише слушательское внимание часто становится попросту невосприимчивым. Но в чем вас никак нельзя упрекнуть, так это в том, что у вас есть какие-то штампы...

— Под штампами я подразумеваю универсальные приемы, которые переносятся из произведения в произведение, благодаря чему мы можем узнать пианиста или понять, что это пианист определенной школы.

— В моем понимании исполнительский прием — никак не штамп. Соглашусь с вами в том, что именно «приемы» определяют артистический облик пианиста: из их своеобразного синтеза и выстраиваются определенные индивидуальные концепции интерпретации. Но что вы в таком случае подразумеваете под «школой»?

— Безусловно, но при многократном применении они могут становиться штампами, готовыми решениями. Тут есть два этажа: школа и индивидуальность. Ведь школа — это и есть во многом типизация задач и способов их решения, т.е. коллективный опыт, преобразованный в приемы. Возьмем, к примеру, способы брать педаль, характер движения рук, прикосновений к клавишам. Все это преломляется в индивидуальности исполнителя на основе его психофизиологии. На пересечении школы и психофизиологии и находится та уникальная конституция, выражающая и время, и личность исполнителя. Но эта конституция рискует подмять под себя специфику произведения, поэтому так важна воля к «индивидуализации» произведения, проникновению в его уникальный характер.

«Селена»: медитативность или «новая сложность»?

— Кстати, упомянутые вами аспекты интерпретации приобретают очень интересные трансформации в современном музыкальном творчестве. Например, посвященное вам сочинение для фортепиано Алексея Сысоева «Селена». Здесь перед исполнителем поставлены принципиально иные задачи по сравнению, скажем, с романтической музыкой. Например, проблема музыкального времени. Ведь у романтиков движение музыки во времени определено нарративностью, поэтической повествовательностью. Иначе в «Селене». Вы великолепно передаете музыкальную атмосферу, которую я бы назвал медитативной. К тому же — особое обращение с фортепианными регистрами. В вашей интерпретации возникает ощущение гигантской сонорной арки: от верхних «хрустальных»

регистров фактура разрастается, все более завоевывая звуковое пространство, затем снова «сворачивается», уходя в изначальную тишину. Это оставляет сильнейшее слушательское впечатление. А ваши состояния в «Селене» — насколько они совпадают с теми, какие переживает слушатель? Как бы вы охарактеризовали это сочинение?

— Сейчас у меня уже нет сомнений, что «Селена» — одно из наиболее значительных явлений фортепианной литературы. Эта пьеса построена фактически по законам классицистской формы: здесь есть экспозиция, кульминация, реприза. Ощущение медитативности рождается из предельной разреженности ткани, «нанизанной» на эту форму, представляющей собой бесконечно цепляющиеся друг за друга — зачастую одним волоском — звенья. Это похоже на попытку обогнуть земной шар: в любой отдельно взятый момент мы воспринимаем землю как ровную поверхность. При этом на микроуровне текст очень сложный. Думаю, что ни одно другое сочинение, кроме «Траст» Ричарда Барретта, мне не давалось с таким трудом.

— Парадокс в том, что эта исполнительская сложность для слушателя неощутима, она как бы отсутствует, кажется, что все происходящее в музыке рождается само собой. Да, бесконечная череда звуковых звеньев, но вместе с тем эти огромные паузы, зияющие космические бездны. Музыка словно выходит из тишины и уходит в тишину, и огромные паузы сами становятся «музыкой». Вероятно, тут и заключена особая проблема исполнения «Селены», принципиально отличная от тех, что возникают, например, в интерпретациях музыки Листа, Алькана?.. Вам не кажется, что если говорить о родословной этого сочинения, то «Селена» ведет к фортепианной музыке Мортон Фелдмана?

— Конечно, Фелдман в определенном смысле открыл сферу «медленной» музыки, но мне кажется, что в случае «Селены» медитативность скорее иллюзорна. Для меня эта пьеса имеет очень четкую «векторность», направленность, и, в отличие от многих замечательных сочинений Фелдмана, она не может закончиться, пока не скажет все необходимое. В этом смысле «Селена» скорее наследница не Фелдмана, а венской классики.

— У меня возникали и другие ассоциации. «Селена» в Вашем исполнении напоминает изысканные японские панно с изображениями



каких-то загадочных знаков, стертых временем, скорее — аллюзий на них. Припоминал я и «Грустных птиц» Равеля с хрупкой и зыбкой звучностью этой пьесы.

— Я бы сопоставил подобное фортепианное письмо с поздним Скрябиным. Здесь действительно много общего даже на уровне исполнительских движений. Текст устроен как «мнимая» полифония на педали: голоса редко звучат одновременно, но перемежаются друг друга. Таким образом, руки не удерживают каждый из голосов, а как бы летают над клавиатурой. При этом слух, конечно, не может упускать логику каждого конкретного голоса — даже сквозь паузы. Да, я бы сравнил это именно со Скрябиным. Ритмическая же техника находится на современном уровне ее развития с обилием сложных ритмических наложений: 9 на 11 и так далее. Истоки подобного усложнения мы опять же можем проследить через Скрябина, Стравинского, Обухова и других к Булезу, затем — к композиторам «новой сложности».

Особенность устройства «Селены» в том, что при точном соблюдении ритмики достигается эстетический эффект природности, естественности,

непросчитанности, здесь начинает «играть», так сказать, сама природа.

— Тишина, выраженная в паузах, это ведь тоже выразительный «природный» момент. В «Селене» паузы порой длятся минуту, а то и более. Кстати, в нотном тексте Сыроева выписано все точно?

— Да, там абсолютно точная запись, включая длинные паузы, которые даны в секундах.

— Парадокс, не правда ли?... Ведь в слушательском восприятии совсем обратное: ощущение музыки свободного парения в звездном небе. Интересно, а для исполнителя все определяет эмоциональное состояние транса или задача интерпретатора — точно передать все то, что написано в тексте?

Мой вопрос не праздный и, по сути, выходит за пределы интерпретации «Селены». Ведь среди современных пианистов есть «романтики», для которых спонтанное выражение своего артистического чувства,

субъективной эмоциональности первостепенно важно, но есть и «объективисты», для которых нотный текст и воссоздание авторской воли — альфа и омега интерпретации. Какому типу исполнителей вы более симпатизируете?

Новое чувствование?.. формальность?.. интеллектуализм?..

— Мне симпатичен отказ от догматизма в этом отношении: разная музыка требует разного. И даже разные ситуации требуют разного. Что касается эмоционального состояния, то для исполнителя эмоции — это, конечно, еще и проверка, непосредственная оценка правильности исполнительских решений. Но необходимо разделить два типа эмоций. Эмоция первого типа есть реакция на внутреннее представление поставленной задачи, сопровождающая собственно акт исполнения, эмоция второго типа — реакция на акустический результат. Процесс исполнения можно представить как четырехэлементный механизм: внутреннее представление — эмоция плюс прикосновение к клавише — рождение звука — снова эмоция, после чего на основе этой последней эмоции рождается новое внутреннее представление. Трудность в том, что исполнитель порой не различает эмоцию представления и эмоцию на основе реального акустического звучания. Ведь между постановкой акустической задачи и исполнительским действием нет полного соответствия, нужна акустическая проверка. Исполнитель ориентируется на эмоцию первого типа и, не получая обратной связи от собственно акустического, формирует неправильные задачи. Таким образом, пианист, будучи очень глубоко эмоционально вовлеченным в музыку, может демонстрировать формальные, блеклые решения. Понятно, что в этом случае разница между состоянием исполнителя и внешним восприятием — даже если отбросить разницу индивидуальных восприятий и ситуаций, в которых находятся слушатели, — будет очень большой. Возможно, что ценность выучивания как такового в том числе и в том, чтобы довести внутреннее проговаривание до такой степени автоматизма и субъективной неразличимости, чтобы эмоция представления свертывалась, растворялась в эмоции результата. При этом выходящие из-под пальцев звуки становятся как бы неожиданностью, открытием и для самого пианиста, будто он слышит их впервые, в то время как его рацию, полностью владеющее логикой музыкального развития, но не вводимое в заблуждение

эмоцией представления, безукоризненно определяет каждое движение. В общем, здесь можно говорить о тотальной взаимозависимости эмоциональных и интеллектуальных актов.

— Следовательно, речь должна идти, скорее, о составе эмоциональности, о различной природе эмоций. В этом отношении фортепианная музыка 1920-х годов с ее авангардным антиромантическим пафосом весьма показательна. Сочинения же второй половины XX века выражают иную формулу эмоциональности. Один из ярких примеров — фортепианные сонаты Галины Уствольской. В вашем репертуаре есть ее Четвертая и Пятая сонаты — образцы абсолютного стилистического контраста в сравнении с музыкой того же Сыроева. Какие смыслы вы стремитесь выразить в интерпретации музыки Уствольской?

— Музыка Уствольской, мне кажется, обладает логической и акустической самодостаточностью, которую важно услышать и уловить. Тогда она станет слышна и другим. Но понятно, что эмоциональная сфера здесь связана с некоторой аскетичностью.

— Можно ли здесь говорить о своеобразии интеллектуализма нашего времени?

— Для сегодняшнего дня типична еще одна линия размежевания интеллекта и эмоциональной сферы, которую нужно отделить от интеллектуализма как такового, не только не противостоящего эмоциям, но и не могущего существовать вне связи с ними. Исполнитель не желает рисковать. Источником такого нежелания может служить потребность обезопасить себя от ошибок или уверенность в том, что одни и те же решения в любой ситуации будут иметь гарантированный эффект, соответственно — нежелание расходувать себя. В этом случае не учитывается тот простой факт, что каждая — неизбежная — случайность, незапланированное изменение детали исполнения влечет за собой изменение всего контура, рельефа сочинения. Если какая-то фраза сыграна более ярко, эмоционально, чем в прошлый раз, это влияет на всю пьесу, и следующая фраза уже не будет работать так же, как раньше. Требуется принятие новых решений здесь и сейчас, а это подразумевает риск.

— Риск! В отличие от такой творческой установки формальный, рассудочный принцип как раз и рождает исполнительские штампы, клише. Однако, говоря о своеобразии современного интеллектуализма, я подразумеваю,

как бы это точнее определить... интеллектуализацию чувства?... чувствования интеллекта?..

— Но здесь, кажется, и нет противоречия: в интуиции исполнителя рациональное и нерациональное слито воедино так же, как когда речь идет об интуиции ученого.

Русский фортепианный авангард и музыка Алькана: два эффекта «Единого произведения»

— Недавно фирма «Мелодия» выпустила диск, который я бы назвал «Антологией русского фортепианного авангарда». Ребиков, Прокофьев, Рославец, Шостакович, Гавриил Попов, Фейнберг. Вы настолько ярко передаете столь разную стилистику, сам тонус эпохи раннего XX века, будто это пыл азартного игрока. И вместе с тем ваша концепция здесь воспринимается как артистический демарш «переоценки всех ценностей»: пафос утопического футуризма берет верх как над субъективными чувствованиями романтиков XIX века, так и над медитативными рефлексиями наших дней.

— Конечно, тут совершенно другой мир и другие задачи. Хотелось создать как бы единое произведение, хотя понятно, что выбранные авторы, может быть, и не желали бы вовсе соседствовать друг с другом. Тем не менее, для меня эта программа эмоционально очень насыщена.

— Именно так — как единое произведение — и воспринимается ваш диск, посвященный фортепианному творчеству раннего русского авангарда. Совсем иное — сочинения одного из самых парадоксальных композиторов XIX века Шарля Валантена Алькана. Однако ваша исполнительская концепция здесь тоже воспринимается как некое единое произведение. Это тем более интересно, ведь фигура Алькана в истории фортепианного искусства противоречивая... Недавно вышел ваш диск с сочинениями Алькана. По какому принципу скомпонована его программа?

— На диске представлены два больших сочинения: «Симфония для фортепиано соло» и Большая соната

«Четыре возраста», посвященная отцу композитора. Но для меня, опять же, этот диск — скорее, история некоего «авантюрного героя», возможно, что и alter ego автора. Получается, я и эту программу воспринимаю как своего рода сверхпроизведение.

Алькан удивляет, иногда в несколько эксцентричном духе, при том, что он, конечно, находится в романтическом русле, в первую очередь, связанном с Листом. Но для Алькана не характерна гладкопись Листа, его гармония всех элементов письма. Он все время придумывает что-то на «ровном» месте.

— Как-то вы провели параллель между европейским авангардом и музыкой Алькана. Такая параллель интригует. Для меня Алькан скорее имитатор, ревнитель великих современников Шопена, Листа. Я бы даже сказал, что виртуозно-помпезный стиль Алькана это своего рода романтический китч.

— Я имею в виду не зрелый авангард с его поисками новых систем и звучаний, а скорее дух раннего авангарда с его стремлением нарушать правила, эпатировать. Французская традиция здесь особенно богата, если вспомнить Альфонса Алле, Эрика Сати, Жоржа Мельеса, даже картины и графику Виктора Гюго. В начале XIX века элементы этого духа можно увидеть у Берлиоза или, допустим, у Алябьева, с его странными срывами движения, сменами темпов, размеров, «пост-модернистскими играми» в романсах. Алькан, мне кажется, связан с французской традицией мышления с ее склонностью к эксцентризму не в меньшей степени, чем с Листом и его современниками. У него есть сочинения, в которых это более очевидно, но и включение во вторую часть Сонаты монструозной, почти неисполнимой восьмиголосной фуги вполне можно отнести к явлениям такого рода.

«Годы странствий»: инаковость Листа

— Мы подошли к вашему концертному исполнению цикла «Годов странствий» Листа в Москве. Это такая редкость, когда можно услышать весь листовский цикл! Решение сыграть полный цикл было чем-то продиктовано?

— Так получилось, что Листа я играл больше, чем какого-либо другого автора. Исполнение всего цикла в концерте первоначально было заказом Radio France в Париже. Я ухватился за эту идею: после «Поэтических и религиозных гармоний» сыграть «Годы странствий» было чрезвычайно интересно.



© Ира Полярная

— Когда слушаешь вслед за «Вторым» «Третий год странствий», понимаешь, что тут «уже не тот Лист». Словно какая-то незримая граница пролегла между «Тарантеллой» и «Кипарисами виллы д'Эсте». Вы сознательно стремитесь подчеркнуть этот «водораздел», ведущий к позднему Листу?

— Действительно, «Третий год» — совсем другая музыка. Вместе с тем здесь узнаются и черты старого, романтического Листа. Получается, этот том находится где-то на пересечении, так сказать, эпох. Похожее ощущение возникает в последних сочинениях Малера: то тут, то там появляются новые, как бы «немалеровские» краски, в то же время они носят характер неопределенности, там еще как бы нет системы. Просто Малер слышал что-то новое. Лист же сумел создать из этого нового целый пласт. В чем же эта новизна?

В статье Андрея Белого «Трагедия творчества» проводится логическая периодизация развития крупных художников. Он выделяет «романтический», «классицистский» (более умеренный) периоды, после чего возникает третий, последний период, когда либо человек убивает в себе художника — творец замолкает, вся его энергия переходит в жизнь, либо художник убивает человека — человек полностью замыкается в творчестве, и тут, возможно, происходят самые значительные прозрения.

У Листа словно бы происходят оба разнонаправленных движения. Создается впечатление, что он теряет веру в силу письма, по крайней мере, письма романтической традиции, от которой он был неотделим, в его способность воплотить некий новый для Листа человеческий опыт. Он как бы отказывается от строгого контроля над драматургией. Характер его письма становится эскизным, дробным, более механистичным. Он может повторить один фрагмент два раза, никак не видоизменяя его. Это очень заметно при сопоставлении, допустим, с Сонетами Петрарки, где каждый такт функционален, плотен, незаменим, вписан в целое. Появляются чисто формальные, программные решения, как в пьесе «Бессонница: вопрос и ответ». Можно допустить, что внутренняя логика письма теряет для него значимость в сравнении с внешними по отношению к ней идеями, слишком новыми, чтобы быть способными в ней овеществиться. Но удивительным образом в этой самой точке и происходит чисто художественное прозрение. Неведомые ветры начинают веять в его музыку. Появляются краски, у которых как бы нет никакого соответствия, нарушаются формальные каноны и даже законы восприятия, когда, например, в завершении последней пьесы Третьего тома ритмический рисунок финальных

аккордов не динамизируется — что было бы совершенно естественно для эффектного окончания и что наверняка применил бы Лист десятилетием раньше — а наоборот, замедляется. Кстати, Бетховен, нарушая наши ожидания на микроуровне, все же никогда, даже в поздних сочинениях, не пренебрегал «базовыми» законами, необходимыми для различения контуров формы. У Листа же распад ткани, по-моему, проникает в самые ее основы. Тем удивительнее эта метаморфоза, если вспомнить, что Лист в принципе был композитором, овладевшим некоей абсолютной связностью письма. Получается, Карамзин стал писать телеграфным стилем, творец отказался от собственных завоеваний — и в этом заключается величайший парадокс.

— И снова парадокс. Если я правильно вас понимаю, Лист отказывается от тех композиционных приемов, которые, собственно, и придавали, скажу условно, «срифмованную гладкость» романтическому чувству. И вот, эта экспрессия, равно как и ее рационально упорядоченные музыкальные рифмы, более не действуют, стремятся выйти из-под контроля...

— Да, именно: новые гармонии рожают в нас новые чувства. Хотя нельзя исключить, что и для самого Листа эти гармонии имели во многом непостижимый характер.

— То, что вы называете «неопределенностью», — не есть ли это один из знаков декаданса романтической концепции мира, декаданса романтизма вообще?

— Да, вполне можно так сказать.

— Я тоже склонен так думать. В «Третьем годе странствий» у Листа уже присутствует эта атмосфера «сумерек кумиров», и ваша исполнительская концепция выразила процесс угасания листовского романтизма со всей убедительностью. Вы нашли на редкость точные, адекватные исполнительные средства, чтобы показать эволюцию листовской образности от романтической патетики и поэтичности к уходу в отрешенные дали, в облака... Однако младшие современники Листа, а среди них ведь и упомянутый вами Андрей Белый, и Михаил Врубель, и французы Пюви де Шаванн, Жорис Гюисманс, едва ли считали себя декадентами — скорее, каждый из них выражал «дух времени», и Лист был одним из таких выразителей.



— Да, но поздний Лист стоит особняком и в этом окружении. Его новации приходятся на 60-е—80-е годы XIX века, может быть, имеет смысл сопоставлять его с Мусоргским. При этом он действительно не нашел «новой связности», как, например, Шёнберг или Скрябин. Он завис на этапе распада, но не пришел к собиранию нового.

— Но вот что интересно. В ваших интерпретациях, казалось бы, столь несхожих сочинений, как «Селена» Сыроева и цикла «Третьего года странствий» Листа, я улавливаю некоторую общность, я бы даже сказал о концепционной арке между поздним Листом и современным Сыроевым. Да, совершенно разные стилистики, разные композиторские языки, но как у вас, однако, схожи эти словно зависающие в тишине звучания, эти уходы музыки в Ничто космической вечности! В идеях продленного молчания, угасания звучности, ухода от образной конкретики в сторону отвлеченных абстракций, в которых загадок больше, чем ответов, — в этих родственных, хотя и по-разному решенных символах, оба сочинения, как мне кажется, выразили состояние своих эпох — совершенно разных, но схожих в своем культурном кризисе. Думаю, о кризисе можно говорить и в связи с исполнительской культурой наших дней.

— Конечно, общее есть: преобладание тихих звучаний, длительные паузы, как бы некое зависание в воздухе. Но мне кажется, тенденции здесь скорее

разнонаправленные: ткань Сыроева пытается соединиться даже сквозь тишину, в то время как ткань Листа дробится даже там, где присутствует внешняя связность. Так что можно сказать, наверное, что они находятся формально в одной точке, но движутся при этом в разные стороны. Но что вы имеете в виду, говоря о кризисе в современной исполнительской культуре?

Цикличность истории: от «клипомании» к новой философии музицирования

— Это сложный вопрос, требующий специального разговора, даже исследования. Здесь ограничусь лишь некоторыми моими наблюдениями.

Как это ни странно, эпоха декаданса конца XIX — начала XX века сегодня обладает особой притягательной силой. Не случайно сейчас в философских дебатах много обсуждается ситуация конца модернизма XX века, на смену которому приходят пост-постмодернизм, а затем и метамодернизм уже нашего, XXI века. Аналогия с романтическим декадансом по целому ряду параметров для меня очевидна. И я бы трактовал эпоху, в которой мы все живем, именно как ситуацию кризиса, как «новый» декаданс во всех сферах деятельности большого исторического периода 1970-х–2020-х.

Исполнительское искусство не будет здесь исключением. Если, например, говорить об отношении нового массового слушателя к музыкальной классике, тут почти катастрофа. Иногда молодого пользователя электронными медиа трудно заставить выслушать хотя бы одну часть сонаты Бетховена, потому что это «долго». Не случайно ведь в нашей современности бытует термин «клиповое сознание». Но если совсем недавно эстетика быстрого, мелькающего монтажа была свойственна только видеоклипам поп-музыки или рекламным роликам, то в последнее время что-то вроде клипового видеоконтента распространяется и на классическое исполнительское искусство. Примеров множество. Вспомним пресловутые исполнения сочинений Шопена, Шуберта, Листа на фоне эстетически сомнительных, но визуально броских и эффектных изображений: перед нами на всякий манер рассказываются либо love story, либо нечто в жанре детективного horror-фильма, триллера и т.п. Назову это «action-пианизмом», или «приключенческим» пианизмом. Даже забавно, если бы среди пианистов, скрипачей, вокалистов здесь не фигурировали современные публичные кумиры.

Но почему возник этот полистилистический дурновкусный нонсенс? Для меня ответ очевиден: когда исполнительская интерпретация внутренне пустотна, она нуждается в дополнительных внешних допингах, и клиповый видеоряд пришелся здесь как нельзя кстати. Разве это не кризис?..

При этом мы понимаем, что есть и другое исполнительское искусство, альтернативное «клипомании». Когда мы слушаем ваши интерпретации звукозерцательной музыки Сыроева или Листа, мы понимаем, что значит чувствовать космос в нашем калейдоскопичном времени клипов. В «Селене», в позднем Листе есть эта спасительная отрешенность, противопоставленная мелькающей и броской разорванности нашей жизни. Я не прав?

— Наверное, вы правы, хотя эстетика быстрого монтажа и визуальной броскости, мне кажется, имеет самые уважаемые корни: Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов, Гриффит, наконец, Дисней, которые в этом смысле во многом определили не только 20-й, но, как мы видим, отчасти и 21-й век. Кстати, Эйзенштейн был автором фактически одного из первых

«видеоклипов» — вспомним его короткометражный фильм «Сентиментальный романс». Теперь подобные формы оказываются подавляющими. Но ничто не может существовать без противовеса: во второй половине XX века появились Тарковский, Антониони, Сокуров, тот же Фелдман в музыке, то есть полная противоположность всему «клиповому». Я привожу примеры из кинематографа, потому что там проблема «эмпирического» времени и скорости стоит, может быть, даже более обостренно, чем в музыке, в которой слишком велика роль самодостаточной структуры, где время часто носит двойственный характер: например, невозможно, по сути, сказать, быстрые или медленные пьесы Веберна, так как время там многоуровнево и разнонаправлено. Но мне кажется, есть виды творческо-интеллектуальной деятельности, которые просто не могут быть реализованы в сжатых и динамичных формах, поэтому вряд ли «эпоха клипов» — это навсегда.

Вероятно, есть некая цикличность: периоды популярности романов сменяются периодами популярности рассказов. Но у человека, по-видимому, есть некая принципиальная потребность в длительном погружении, и если сейчас она реализована в увлечении сериалами, завтра она может быть реализована в том, что люди будут слушать музыкальные сочинения длиной в 3–4 часа. Поэтому сегодняшняя ситуация не кажется мне каким-то непреодолимым тупиком.

— Следовательно, можно прийти к обнадеживающему заключению о смене циклов исполнительского искусства и вере, что альтернативный исполнительский интелектуализм возобладает? Быть может, это и есть тот тип современной исполнительской культуры, который я бы охарактеризовал как «новая сложность»: дать слушателю чувство пока трудно определимой перспективы, сколь бы парадоксальной она ни казалась, передать слушателю состояния погруженности в некое «медленное» инобытие звуков, как это делаете вы и ваши единомышленники. Без боязни рисковать. Хотите вы этого или нет, но вы как пианист-мыслитель выражаете свое время. И не случайно в преддверии нашего диалога я говорил, что за роялем вы философ. В этом и хочу видеть актуальность вашего искусства.

— Наверное, выражение современности неизбежно и в том случае, если бы даже вовсе не было такого желания. И потом, конечно, так или иначе философия разлита во всех видах деятельности. ■



26 февраля 2020 ушел из жизни Сергей Доренский (1932–2020). Можно не прибавлять к этому имени титулы. Оно известно всему музыкальному миру — имя человека, давшего музыкальной культуре целый корпус блистательных пианистов. Статистика буквально кричит о масштабе содеянного им. Из класса старейшего профессора Московской консерватории вышли 60 лауреатов международных конкурсов, которые 160 раз побеждали и получали награды на четырех континентах в течение без малого полувека. Среди его многочисленных наград, званий и орденов есть та, которую он считал главной: решение Совета Московской консерватории о занесении его имени на мраморную доску выдающихся выпускников *alma mater*, где сияют имена Рахманинова, Скрябина, Метнера...

Его жизнь началась с конкурсных побед и яркого артистического акцента. До 80 концертов в году! Это потом он почувствовал, что его судьба — рождать другие, новые судьбы. А вначале он упивался собственным роскошным артистизмом и, скорее, не для обретения славы, но прежде всего — для познания себя, во имя радости поиска своего тона, своей краски. Уже в конце жизни он говорит: «Тот настоящий композитор, кто имеет свой язык»; тот настоящий исполнитель, кто сумел выразить мысль композитора и свое к ней отношение, кто имеет «свою интонацию». Сейчас, благодаря звукозаписи, мы имеем возможность вслушаться (уже в другое время) в его индивидуальные воплощения Бетховена, Шопена, Рахманинова, Листа, Шумана, Брамса, Щедрина. Но главное его приношение нашему слушателю — это Сэмюэл Барбер. Запись Фортепианного концерта. Он открывает нам эту американскую звезду во всем блеске дарования, в уникальном переплетении черт собственно американских и тех, что пришли к Барберу от Прокофьева, Равеля, вообще со звуками «восточного ветра» Европы. Доренский играет Барбера так, будто присваивает композиторскую мысль, порождая чувство подлинности и интонационной правды.

Встретившись в юности с Гленном Гульдсом, он, по всей видимости, осознал главное нравственное правило: быть верным внутреннему убеждению, даже если оно перечит всей сумме принятых обычаев. Положив это правило в основание поиска «своего тона» и в звучании, и в репертуарных склонениях, и в поведенческих императивах, он внушает его своим самым талантливым ученикам, самобытность которых — чудесное украшение современной филармонической эстрады.

Неизмеримо ценен тот, кто готов пожертвовать чем-то глубоко личным и чрезвычайно важным, обращенным ко всем, во имя чего-то еще более важного, но уже размещенного на другом векторе усилий, направленных не ко всем, кто ценит искусство, но к избранным, готовым безоговорочно принадлежать ему. На каком-то этапе жизни он развернул свою судьбу, покинув исполнительство и ощутив иное призвание. Любовь к искусству соединилась в нем с любовью к тем, кто так же, как и он, решил целиком отдать себя музыке и пришел к нему, дабы причаститься к его знаниям о ее глубинных смыслах. Он ощутил в себе призыв быть помощником, братом, советчиком, другом тем молодым, которые еще не прошли путь, освоенный им, не пережили опыт, доступный лишь избранным, озаренным талантом и к искусству, и к самоотречению. Абсолютная искренность в отношении к подопечным делала его непогрешимым руководителем, чьи напутствия объединили и художественные, и жизненные сущности.

На заре своей жизни в искусстве он обретает славу артистическую. Это была громкая слава, когда огни рампы и накаты волн восторженной радости зала захватывали дух, когда триумфальное чувство свершения служило наградой воплощению новой программы или записи, уносящей свершенное в перспективу истории. Но он уходит от этой славы — быстрой, сиюминутной, кричащей. Он находит другой путь, новое русло, предчувствуя непрерывность течения своего уже иного времени. На этом пути его ждала другая слава: медленная, совсем не громкая, порою тихо скандальная и окрашенная в оттенки зависти. Это была слава неуклонного признания, которая поначалу как будто робко следовала за своим героем, но в конечном итоге возвела его на пьедестал исторической значимости.

В XXI век он уже вошел по этой новоизбранной дороге Высокого Учительства. Казалось бы, — что есть фортепианный класс? Пыль на гигантской дороге эпохи. Но он-то чувствовал: это звездная пыль. Такие классы в консерватории были избранными, и только сегодня мы можем сполна оценить содеянное в годы перехода. Здесь, в скромных консерваторских аудиториях шла извечная тончайшая работа по воспитанию героев нового времени, способных протянуть золотую нить из прошлого в новую историю. Вопль убогого времени о забытом величии не резонировал в этих прибежищах Духа, где под крылом Учителя собрались те, кто не признавал разрыва времен. Здесь признавали только вечность истинного художества. И служили ему.

Доренского трудно назвать фанатиком добродетели, хотя пафос его усилий устремлен к вершинам искусства. Его логичнее назвать одухотворенным прагматиком, парадоксальным образом соединившим в себе прагматизм и артистизм высшего полета. Его внешний облик — декларация артистизма. Для него консерватория — как сцена: он всегда «при бабочке», в одежде, позволяющей в любой момент выйти на эстраду. Но вовсе не внешность была главным транслятором его артистической сущности. Его звучащие ученики, память о его личном искусстве фортепианного интонирования, поразительная простота и естественность общения с коллегами по цеху заставляли всех принимать его артистическую внешность как природную правду поведения. Никто никогда не улавливал в нем то, что называется «позой». Все естественно и органично. Это было его природное поведение, которое не ассоциировалось с желанием выделиться или навязать свой «консерваторский образ» коллегам. Легко предположить, что и в классе любая артистическая рекомендация лишь пробуждала мысль ученика, не подавляя, но уточняя, обозначая новый объем возможных интонационно-звуковых представлений.



Он ощутил смысл своего пути и в конце его представлялся исполненным благоговения перед искусством и перед своими учениками, ставшими мастерами мирового класса, с которыми он продолжал чувствовать кровную связь.

В реальной педагогике ему был ведом какой-то секрет. Он что-то знал или чувствовал из тех глубин таинственной науки, сопричастность которой — удел немногих. Наука души — интеллектуально осознанное пространство интуиции. Легко предположить: эту науку он поставил на службу воспитания новой поросли, понимая, что поколения должны расти и умирать, как люди. Ибо все земное связано с природой. В ней тоже всякая смена имеет свой ритм во времени. Но ему досталось переходное время, и удержать энергию, позволяющую сохранить ритм передачи и смены ценностей, мог только избранный. Ему это удалось.

Конечно, он был не один. Но он был сильнейшим среди равных. И не в последнюю очередь способствовала его успеху та самая одухотворенность прагматики его мышления и действий. Он говорит: «Педагогика — мое призвание! Я очень люблю своих учеников, буду помогать всем, чем могу, и заниматься, сколько мне позволят силы». Слова простые, но в реальном претворении раскрываются в сложнейшей взаимосвязи разнонаправленных усилий. Он учит искусству: каждого — отдельно,

но по программе соответствия жизнеспособным индивидуальным склонностям. Он учит побеждать на конкурсах, возвращает не только бойцовскую, но прежде всего — артистическую уверенность. На конкурсах побеждают те, кому он смог внушить особое знание глубинной тайны своей профессии: искусство — это вечное сражение, в котором нет конца, но есть только непрерывное начало.

Он предлагает своих подопечных миру от своего имени, и это становится чрезвычайно авторитетной «протекцией», влияющей на судьбу протеже. Он не просто выпускает своих подопечных из класса. Он участвует в борьбе за их артистическую судьбу. На начальном этапе он учитель-менеджер, который властно ведет своих учеников через конкурсные испытания и в дальнейшем действительно «чем может» помогает всем, вылетевшим из его гнезда, в их вольно-независимой концертно-филармонической деятельности. Он принимает их новые программы, и даже те из них, кто достиг мирового признания, идут к нему и зовут в зал на премьерную экспозицию. И даже они, осиянные лучами громкой славы, переживают минуту счастья, когда после особой сценической удачи из зала раздается голос наставника: «Браво!». И возглас этот — ожидаемая потребность и ученика, и учителя.

Ученики стали для него источником самой жизни. В учениках он испытывал постоянное обновление. Ученик для

него — источник познания и тот, кто остро необходим для сопереживания (в который раз!), тот, кто еще раз позволяет подтвердить пушкинскую констатацию: «Над вымыслом слезами обольюсь». Покинув стезю исполнителя-артиста, он вновь и вновь познавал стихию артистического переживания на уроках, когда воспитывал это чувство в учениках. Он радостно признавался в своих слезах по поводу самых сокровенных лирических страниц, только что заново пережитых в классе. По всей видимости, ему открылась доступная лишь избранным метода, когда капля по капле твое личное чувство — не в деталях, а лишь энергия его, — переливается в нервные пути того, кто доверился и пришел к тебе за познанием смысла.

И он был счастлив в этом своем труде, в ощущении абсолютного принадежания искусству. Педагогика для него — творчество, и он неутомимо творил изо дня в день, подобно солнечному круговороту. В этом процессе он не испытывал ни остановок, ни кризисов, постигающих тех, кто работает по настроению и принадлежит сам себе. Он принадлежал своим ученикам со всей их призывной энергией, питавшей его учительскую волю.

Он ушел, оставив после себя целое поколение, представляющее русскую фортепианную школу XXI века. Они уже иные, но кровно связанные с традицией, несущей черты величия, переданного и завещанного им своим Учителем. ■

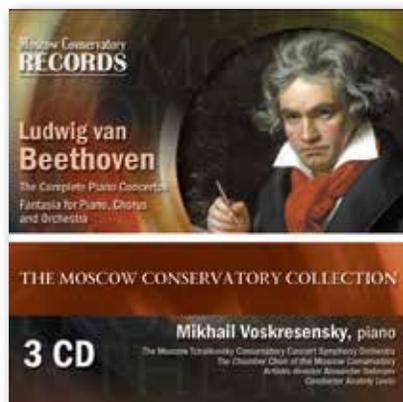
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ





Бетховен и таинство гармонии

МИХАИЛ ВОСКРЕСЕНСКИЙ ЗАПИСАЛ ВСЕ ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ ГЕНИЯ
В ФОРМАТЕ LIVE



Концертный симфонический оркестр Московской консерватории, дирижер Анатолий Левин.
Запись из Большого зала Московской консерватории, 2015–2019. SMC CD0267–0269

Сегодня трудно представить, что концерты Бетховена при его жизни почти не исполнялись, поскольку заложенные в них смыслы никак не укладывались в «сравнительную» версию взаимоотношений оркестра и солиста. Между тем, за прошедшие два века они стали своего рода десертным блюдом, гарантирующим успех, если бы не... чрезвычайная трудность исполнительских задач, с которыми может справиться далеко не каждый, даже чрезвычайно оснащённый пианист. Сразу оговорюсь, что в данном случае имеется в виду полный цикл из пяти концертов.

Из великого множества записей эталонными стали лишь единицы, еще меньшее число из них

было сделано именно с «живых» концертов. По крайней мере, мне хорошо известны записи Эмиля Гилельса, который играл полный цикл на протяжении более чем сорока лет с самыми выдающимися дирижёрами, среди которых были Курт Зандерлинг, Джордж Селл, Неэме Ярви, Кирилл Кондрашин, Леонард Людвиг... Впечатление от его игры остается настолько сильным, что по сей день среди меломанов идут споры: какое же из исполнений является лучшим. Можно даже сказать, что «моду» на полный интеграл, как теперь принято говорить, ввёл именно Гилельс. Тем не менее, запись его с концертов до сих пор является очень редким явлением. В этом плане недавно вышедшее собрание из пяти концертов, дополненное Фантазией для фортепиано, хора и оркестра ор. 80 в исполнении Михаила Воскресенского и Концертного симфонического оркестра Московской консерватории п/у Анатолия Левина является своего рода вызовом большого артиста самому себе. Важно отметить, что это вторая и единственная в нашей стране после Гилельса—Зандерлинга концертная запись полного цикла.

И вот — первая проблема, с которой столкнулась даже пишущая эти строки: говоря об исполнении концертов Бетховена, чрезвычайно трудно избежать банальности. Что уж говорить о том, насколько сложно их сегодня играть. Мешает все: «героический» штамп, обременительность неизбежных сравнений, столь же неизбежные «общие места» и «общепринятые» представления. Вместе с тем, при прослушивании этой записи, а мне посчастливилось

быть и на концертах, — ничего из названного не чувствуется и в помине. В самом духе и букве ее есть мужество и мудрость, вкус и благородство, а главное — огромная любовь к Бетховену, выразившаяся в умении отречься от ложных предубеждений и заставить проникнуться как молодых артистов оркестра, выпестованных в лучших традициях Московской консерватории профессором Анатолием Левиным, так и публику, подлинно **высоким стилем**. Но обо всем по порядку.

Михаил Воскресенский исполнил полное собрание бетховенских сонат ещё в начале 1970-х годов. Бетховен всегда занимал особое место в его творчестве, начиная с самых юных лет в классе профессора Льва Оборина. Огромное впечатление на него в то время оказали интерпретации Эмиля Гилельса и Марии Гринберг, обогащенное и личным общением с ними.

Очень важно, что педагогика и артистизм спаяны у пианиста в единое целое. Я не раз была свидетелем того, с какой щедростью профессор одаривает студентов своим оригинальным и очень личным отношением к этому автору. На уроках Воскресенского порой кажется, что сам воздух проникается личностью композитора, его настроениями, даже голосом и походкой. Эта атмосфера рождается из интонации автора, на которую обращается особо пристальное внимание. Казалось бы, «простая» мысль о том, что музыка Бетховена, сотканная из мельчайших элементарных частиц, является его живой речью, становится у Воскресенского источником для подлинной интерпретации.

Такое проникновение в интонацию рождает и темпо-ритм, и звуковую краску, и баланс, и ощущение соотношения частей формы. К тому же оно становится не чем иным, как Уроком в его исконном значении: как духовное упражнение и испытание — Übung.

Классика для музыканта — это не только «лакмусовая бумажка», дающая понять, кто он есть на самом деле, но и возможность стереть с неё «пыль веков». Поэтому живая запись, где единое целое продиктовано не только заранее задуманным планом, но и сиюминутным вдохновением, представляется как нельзя более удачной идеей, поскольку демонстрирует современное отношение к Бетховену.

По этой причине я приняла решение сделать небольшую зарисовку каждого исполнения, опираясь лишь на собственные эмоции. Этот анализ передаёт непосредственные впечатления, благодаря которым можно, однако, обратить внимание на ключевые моменты исполнения.

Первый концерт C-dur op. 15 по праву считается самым «моцартовским». В исполнении первой части подкупает сочетание свободного дыхания и изысканной строгости. В ней на первый план выступает вокальная природа бетховенской интонации, где даже такие элементарные составляющие, как гамма, представляет собой мелодию.

Гармоничности исполнения способствует найденный звуковой баланс между партиями солиста и оркестра, при котором они сосуществуют в постоянном диалоге, тогда как цельность формы достигается благодаря ритму — одновременно естественному и изысканно-прихотливому. В фортепианной каденции присутствуют яркие контрасты, а в ее конце звучит торжественный ритм французской увертюры. Вторая часть в тональности As-dur (Largo) обращает внимание

на зрелость личности молодого Бетховена. Особенно важным здесь являются моменты вступлений пианиста, исполненные всегда новым и необычным тембром, придающим музыке свежее дыхание и возможность для дальнейшего продолжения и развития. Исключительным становится вес каждого высказывания пианиста, в котором угадывается генезис знаменитого диалога фортепиано и оркестра в средней части Четвёртого концерта. Особенно трогает вокализованный речитатив солиста перед репризой. Пантеистическую по характеру тему автор украшает трелями, выражающими своего рода экстатическое состояние. В этом контексте особенно важен ансамбль с оркестром. В репризе звук солиста становится ещё более певучим и проникновенным. В финальном Рондо слышна реминисценция «а ля Скарлатти». Этому способствуют изысканная акцентировка, юмор и игра. Вместе с тем, несмотря на постоянные аллюзии с музыкой предшественников, здесь ощущается и предчувствие романтизма.

Исполнение **Второго концерта B-dur op. 19**, написанного de facto раньше Первого, ассоциируется у меня не столько с Моцартом, сколько с Гайдном. В первой части ласкает слух разнообразие интонаций и штрихов, особенно portamento и певучего staccato. При этом сдержанность и энергичность темпа позволяет не выходить из аполлонического состояния. Момент драматического накала совпадает с фугато в каденции, в которой молодой Бетховен предстаёт как поклонник старинной полифонии. Во второй части Es-dur мы слышим множество фиоритур, что обычно не так свойственно мелодике Бетховена. В момент достижения катарсиса здесь так же, как и в средней части Первого концерта или в переходе к репризе первой части сонаты ор.

31 № 2 «Буря», практически на единой педали звучит знаменитый бетховенский речитатив — своего рода момент истины. В противоположность медленной части, в финале концерта ощущается избыток жизненной энергии, чему способствует фольклорный акцент, выраженный в подчеркивании синкоп.

Третий концерт c-moll op. 37 предстаёт как Храм Аполлона. Исполнение первой части освобождается от вкусовых наслоений, чему способствует абсолютное следование авторскому тексту. В звучании сочетаются волевое и одновременно лирическое начало. Фразировке присуще длинное дыхание. Ансамбль пианиста и оркестра позволяет создать подлинное звуковое чудо в piano. Важно отметить, что фортепиано трактуется здесь как неотъемлемая часть симфонического космоса. Великолепные бетховенские subito исполнены без обычных и почти привычных жёсткости и нарочитости. Впечатлению чистоты вкуса и меры способствует кристальная ясность фразировки. Она как нельзя лучше претворяется в фигурациях фортепиано, осмысливаемых не как пассажи, а мелодически. Каденция не выходит за пределы основного темпа, и таким образом форма получает совершенную огранку. Вторая часть олицетворяет собой ораторское и философское начало, чему прекрасно способствует строгость и эмоциональная сдержанность исполнения. Переход к финалу (один из ключевых моментов концерта) осуществляется без обычного ажиотажа, а сама музыка проникнута здесь добродушным юмором.

Далеко не случайным является тот факт, что два последних концерта, как и Фантазия, открываются партией солиста. Темы и настроения, звучащие в самом начале, определяют строй и направленные мысли. Эти вступительные

эпизоды — своего рода космические формулы-кристаллы, олицетворяющие у Бетховена образ мироздания. Звучание первого аккорда темы из **Четвёртого концерта G-dur op. 58** как бы идёт из самой его глубины. Действия ещё нет, но дыхание Создателя уже ощущается. Во второй части (по моему убеждению, ключевой части концерта) присутствует лирика субъективная и объективная. Она выражается в предельно личностной, почти словесной риторичности высказываний фортепиано, тогда как общая картина рождает образ Божественного чуда. С каждым новым проведением контраст между оркестром и фортепиано становится все шире, и он — не только динамический. В этой части происходит диалог-противопоставление двух начал: духа трагедии (оркестр) и духа смирения и молитвы (фортепиано). Однажды профессор Воскресенский высказал мысль, которая показалась мне удивительно точной, особенно в свете того, что обычно принято думать о Бетховене: достижение Гармонии происходит в этой части не через борьбу, а через смирение. Смирение здесь побеждает. Третья часть, слегка в венгерском духе, как бы вновь возвращает к реальности. Она проникнута вдохновенной игрой, надеждой и радостью.

Трактовка **Пятого концерта Es-dur op. 73** отмечена духом торжественной радости и полноты бытия. В фортепианных соло первой части раскрываются и осмысливаются грани Единого: тончайшая лирика, драматизм порой на грани трагедии и непреходящая красота величественного шествия. Каждая ипостась плавно переходит в другую. Интересно, что пианист приковывает внимание с самых первых секунд, начиная как бы с наивысшей точки, с кульминации.

За грандиозностью целого просматривается уникальность каждой

детали. Во второй части перед нами предстаёт Человек во всём величии и простоте. Здесь звучит почти что бесконечная кантилена, столь редкая для Бетховена. Естественность и теплота интонации передаёт его чувства. Ход к третьей части так же, как и в Четвёртом концерте, представляет собой момент тишины — наивысшего переживания Гармонии. Финал сочетает радость и драматизм, который особенно ярко выражен в момент перехода к репризе. Продолжительная трель, как всегда у Бетховена, отмечает момент осознания торжества, а финальная каденция олицетворяет слияние «Я» с бесконечностью мироздания.

Фантазия для фортепиано, хора и оркестра c-moll op. 80 начинается с фортепианной каденции, которая постепенно перерождается и возрастает до темы, родственной «Оде к радости». Фантазия является подлинной кульминацией бетховенского пантеизма и как нельзя лучше резюмирует полный цикл фортепианных концертов, который именно благодаря ей приобретает монументальную законченность.

В заключение, после неоднократного прослушивания этой записи позволю себе описать несколько важных открытий, которые до того никогда не были для меня в понимании Бетховена столь очевидны. Сегодня как нельзя более важным является именно живое отношение к Бетховену, в музыке которого в гармоническом единстве соединяются два главных божества искусства — Аполлон и Дионис. Эти так хорошо известные концерты загадочны. Единственно непререкаемым в них является непоколебимая Вера в Гармонию, где названные греческие боги непрерывно воюют, но и бесконечно дополняют друг друга, о чем большинство из нас, к сожалению, не всегда помнит. Гармония противоположных начал — Диониса и Аполлона,

субъективного и объективного, лирики и патетики — чрезвычайно трудно достижимая цель. Особенно важным для меня в этой трактовке концертов Бетховена является то, что все стремится к Центру — ко второй части каждого концерта! Именно она, а вовсе не «торжествующий финал», представляет собой смысловую кульминацию, своего рода квинтэссенцию Идеи.

При наличии множества препятствий в постижении идеала есть несколько важных правил, о которых необходимо помнить. Единство темпа есть не что иное, как единство характера. Важно также избегать крайностей и преувеличений, которые часто выдаются сегодня за «индивидуальность» Бетховена разрушает. Недаром Эйнштейн писал, что ценность человеческой личности определяется тем, насколько она далеко может оттолкнуться от собственного «Я», а в данном случае, насколько верен пианист авторскому тексту. Именно благодаря отсутствию самопоказа в ущерб автору возникает истинная Свобода от стилистических и временных наслоений.

Я благодарна Михаилу Воскресенскому за преподанный мне Урок, благодаря которому «монументальный» образ Бетховена стал значительно ближе и понятнее. ■



Нино БАРКАЛАЯ
Пианистка, музыковед, органистка,
преподаватель Московской
консерватории. Кавалер Ордена
искусств и литературы Франции. Доктор
эстетики и музыковедения Университета
«Париж 8».

Только музыка. Ничего личного

Барбикан — легендарный район центрального Лондона, ставший в текущем сезоне кульминационной точкой маршрута Лондонской Культурной Мили (London Culture Mile), инициированного муниципалитетом города совместно с Барбикан-центром, Гилдхоллской школой музыки и театра, Лондонским симфоническим оркестром и Музеем Лондона. Сегодня это резиденция, памятник архитектуры конструктивизма, публичное пространство со своим искусственным водоемом, характерным ландшафтным дизайном и рекреационной зоной и одним из лучших концертных залов столицы Великобритании — Барбикан-центром. Разумеется, празднование 250-летия со дня рождения Бетховена стало ключевым в формировании афиши концертного сезона Барбикан.

«Музыка Бетховена продолжает жить, сохраняя свою актуальность практически повсеместно и всегда. Она звучала в тюрьмах и концентрационных лагерях, при падении Берлинской стены, в кинофильмах, концертных залах по всему миру. И теперь, 250 лет после своего рождения, Бетховен принадлежит всем. И это нужно отпраздновать», — справедливо считает британская исследовательница творчества Бетховена, доктор Джоанна Кормак из Университета Ноттингема, автор текста о музыке великого композитора в программе



© Феликс Бройде

концертного сезона Культурного центра Барбикан.

Барбикан открыл 2020 год европейской премьерой оперы прославленного американского композитора Дэвида Лэнга — обладателя «Грэмми» и Пулитцеровской премии, номинанта на «Оскар» за музыку к кинофильму Паоло Соррентино «Молодость». Написанная по заказу Нью-Йоркской Филармонии, его новая опера «Узник государства»¹ — модернизированный оммаж опере Бетховена «Фиделио». После ее мировой премьеры в 2019 году в Нью-Йорке корреспондент The New York Times Энтони Томмасин назвал оперу *«современной*

¹ David Lang. «Prisoner of the State»

*и пессимистичной версией единственной оперы Бетховена»*², в которой автор поднимает острые философско-социальные вопросы о цене свободы и поиске истины в деспотичном государстве.

Тему бетховенских контрастов продолжил оркестр-резидент Барбикан-центра — Лондонский симфонический оркестр под управлением Сэра Саймона Рэттла, исполнив редко звучащую ораторию Бетховена «Христос на Масличной горе», в радикальном стилистическом соседстве со скрипичным концертом Алана Берга (солистка Лиза Батиашвили).

² <https://www.nytimes.com/2019/06/07/arts/music/new-york-philharmonic-review.html>

Центральным бетховенским событием февраля стал сольный концерт Евгения Кисина, впечатлениями о котором делится корреспондент «Piano Форум» Светлана Елина.

Монографично, строго, в меру разнообразно — **три сонаты (№№ 8, 17 и 21) и 15 Вариаций с фугой Es-dur op. 35:** бетховенская программа речитала обещала яркий и стильный музыкальный вечер. Зал на 1.800 мест был заполнен людьми и ощущением праздника. Сам пианист, обычно сдержанный в интервью и в личном общении, вышел на сцену, улыбаясь: чувствовалось, ему приятно и комфортно выступать в этом зале. Это ощущалось с переломом до последней ноты концерта: звуковое пространство наполнялось идущей от пианиста детской непосредственностью, искренним удивлением каждой модуляцией, сменой тоник и доминанты, доминанты и тоник, бесконечной верой в чудеса, единственный источник которых — Бетховен, рояль и его звуки. Игра Кисина представляется трогательной, немного ретроградной в чистоте исполнительского намерения, девственно свежей, почти наивной и — в сочетании с неизменной копной смоляных кудрей — бесконечно очаровательной.

Восьмая соната была исполнена безукоризненно чисто, академично строго, без глубокого драматизма и почти без педали. Капельку старомодно, как фото под фильтром «сепия». Вторая же часть Восьмой сонаты в исполнении Е. Кисина мгновенно наполнила зал очарованием простоты и трепетностью интонаций; а лирическая тема финала явила слушателям благородного романтика с нежной душой (возможно, именно таким был сам Бетховен, думалось в те мгновения). Необычное ощущение осталось от финала сонаты: кристальная

чистота и математическая точность экспрессии, очищенной от реальных чувств и страстей. Как если бы вам жарко пытался пожать руку джентльмен в стерильных перчатках, или среди прекрасных швейцарских Альп вы бы внезапно обнаружили, что в горном роднике течет дистиллированная вода, а вместо солнца — ультрафиолетовая лампа.

Вариации удивили внезапно жестким прямолинейным звуком на forte и однообразной фразировкой. Зато второе отделение началось прекраснейшей из бетховенских сонат — № 17. Несмотря на сохранившийся на forte стук, паузы в медленном вступлении прозвучали необычайно проникновенно: они у Кисина обладают гипнотическим эффектом. Чарующе прозвучали и эпизоды Largo — *una corda* на шесть тактов речитатива (очевидно, пианист работал с уртекстом сонат): во «влажной» акустике зала Барбикан наслоение отзвуков и обертонов на затухающем *diminuendo* превращалось в звенящий звуковой кластер, парящий в почти inferнальном piano по залу. Волшебство! Кстати, столь же волшебные обертоны звучали и в финале Сонаты № 21, где пианист также использовал длинную авторскую педаль. Но вернемся к Семнадцатой. Как и в жизни, волшебство продлилось недолго. Adagio прозвучало практически *senza pedale*. Когда же скупая педаль в бетховенской фактуре второй части наконец перешла в привычную ранне-романтическую педаль финала, автор этих строк облегченно вздохнула, а вместе с ней сидящая рядом дама. Однако было бы несправедливо не отметить, что именно такая педаль указана композитором в уртексте, как впрочем и то, что инструменты бетховенского времени обладали значительное более хрупкой конструкцией, иной технологией взятия педали и ее звуковыми

эффектами, нежели современный концертный Steinway с чугунной рамой, выдерживающей натяжение струн до 20 тонн. Словом, автор этих строк оказалась не совсем готова к буквальной аутентичности исполнения бетховенской педали на современном концертном рояле.

В бетховенской лирике Евгений Кисин чрезвычайно органичен: в его исполнении она необычайно трогательна, по-детски (и поэтому обезоруживающе) ласкова. Это, безусловно, скомпенсировало некоторую прямолинейность акцентов в forte-эпизодах и однообразие фразировки, которого действительное сложно избежать в повторяющейся фактуре финала 17-й сонаты. И все же, справедливости ради, отметим, что избранным интерпретаторам Бетховена это удается (вспомним, к примеру, исполнение всех сонат Бетховена в прошлом и текущем сезонах Рудольфом Бухбиндером).

В завершении концерта прозвучала Соната № 21, «Аврора». Первая часть — напористо и исключительно ритмично, даже в переходах к побочным темам: ни мгновения для интонационного вдоха, разве микрон времени для еле заметной цезуры. Только музыка, ничего личного. Только исполнение, не интерпретация. Подумалось, что по исполнению Кисиным Waldstein-сонаты можно проверять метроном. Вторую часть Adagio molto пианист играл непривычно медленно, напомним о неподражаемом Эмиле Григорьевиче Гилельсе, о благородстве его медленных темпов в средних частях бетховенских сонат.

Если вы когда-нибудь услышите эпитет «чопорный» по отношению к англичанам, не верьте. Англичане — внимательная и очень эмоциональная публика, и — да, чувствуется, что они обожают Кисина. Поскольку в Барбикан не принято поздравлять артиста

после концерта за кулисами, все свои эмоции слушатели могут выразить только в аплодисментах в зале. В результате настойчивых продолжительных оваций пианист исполнил четыре произведения на бис: Багатель ор. 126 № 6, Шесть вариаций на оригинальную тему D-dur ор. 76, Багатель ор. 33 № 5 и Экосез Es-dur. И если сонаты Бетховена у Кисина — это безусловно-беспристрастное исполнение, каноническая (порой буквальная)

точность уртекста, то в пьесах, сыгранных на бис, пианист, казалось, ослабил нерв перфекционизма, и в музыке сразу зазвучала жизнь. Пианист показал и задор, и смелость, и яркость темперамента, и внутреннюю свободу. Возможно, это магия мастерства владения малой формой? Или свобода выразить свои чувства после качественно сыгранной «обязательной программы»? В любом случае, бисы были, право, великолепны. ■



Светлана ЕПИНА
Кандидат искусствоведения,
пианистка, переводчик, педагог.
Фото предоставлено пресс-службой
Барбикан-центра

«Играть для меня – все равно что дышать...»

В последнее воскресенье уходящего 2019 года в зале Самарской филармонии состоялся концерт Бориса Березовского. Артист представил свою программу на новом концертном рояле Steinway&Sons, лишь накануне полученным филармонией в рамках национального проекта «Культура». Так состоялась презентация нового инструмента, осуществленная пианистом, носящим звание Steinway Artist.

«Черный кабинет» сцены, скромно поблескивающий рояль, закрытый «глаз» экрана в центре встретили возбужденную публику филармонии. Здесь были и всегдашние, и впервые заглянувшие на огонек модного события парочки, и оказывающие внимание важному мероприятию солидные люди. Атмосфера радостного ожидания всегда предшествует выступлениям прославленного артиста, но здесь все было как-то по-особенному



взволнованы. Новый год, через считанные часы готовый вступить в свои права. Необычное убранство сцены, театральный задник, скрывающий большой концертный орган, строгие черные кулисы и, наконец,

«молчащий» экран вызвали множество вопросов. Все разрешилось с началом концерта. Зазвучала музыка французских импрессионистов, и экран засветился визуальными комментариями известнейших

сочинений. Все разрешилось, и восторженный слушатель пошел следом за артистом-кудесником, разочаривающим на глазах изумленной публики волшебные дары подлинных, несомненных драгоценностей. Березовский играл по нотам, это и понятно: ведь то, что проецировалось на экран, притягивало внимание не только зала. Пианист, приготовивший видеокomentarии, во время исполнения мог увлечься ими и сам. А вот это уже грозило бы не только потерей контроля над бесценными параметрами звука, но и над самим нотным текстом.

Березовский, абсолютно увлеченный исполняемой музыкой, так же мощно увлекает за собой и слушателя. Казалось бы, зачем отвлекать от магии звуковорождения, в которой так силен артист? К чему подвергать опасности музыкальное событие? Нужно ли допускать в восприятие чистой музыки иное воздействие, ведущее к некоторой размытости, неопределенности впечатления? Стоит ли ориентироваться на неподготовленного слушателя, нуждающегося в «костылях» внемузыкальной образности?.. Дело здесь, как кажется, не в стремлении к популяризации музыкального искусства. Борис Березовский сам чрезвычайно поражен красотой природы, обаянием естества, бесконечным многообразием проявлений жизни, запечатленных на фрагментах видео, представленных нашему вниманию. И он приглашает нас испытать тот же восторг перед водной стихией или горным ландшафтом, перед покоряющей мощью океана или таинственной хрупкостью бабочки. Вряд ли мы сразу осознали, что «Игра воды» или «Ночные бабочки», «Печальные птицы» или «Лодка в океане» **Мориса Равеля**, его же «Долина звонов» или «Отражения в воде» **Клода Дебюсси** неизмеримо богаче и многограннее, непостижимей и таинственней, чем

видеоролики о природе, скачанные из Интернета. В результате такого синтеза гениальной музыки и современной видеотехнологии в сознании остались лишь визуальные интернет-образы (которые, как правило, оказываются сильнее звуковых). Они воздействовали, как это не прискорбно сознавать, сильнее, чем изумительной красоты звуковые картины, чем захватывающие своей структурной красотой и тонкой звукописью музыкальные образы импрессионистов.

Для визуального комментария «Рапсодии в стиле блюз» Джорджа Гершвина можно было найти немало роликов в Сети. Однако здесь музыкант решил ограничиться только звуком. Вероятно, «синтез искусств», предложенный в начале концерта, сбил тонкие настройки пианиста. Знаменитое сочинение Гершвина было исполнено в почти эпатажном стиле *cop bravura*. Тонкости свинга и характерные особенности джазового звукоизвлечения остались в стороне. На первый план вышла концертная открытость и почти бесшабашная удаль праздника.

Второе отделение концерта было посвящено музыке **Александра Скрябина** и **Эдварда Грига**. Магия игры Бориса Березовского особенно проявляется в тихих звучностях. Почти все второе отделение прошло под знаком тишины. Состояние невесомости, хрупкой нежности и стремительной полетности впечатляет в абсолютно выстроенном «кристалле» Четвертой сонаты Скрябина. Чистота линий, ясность полиритмии, прозрачность красок первой части вместе с фантастикой прихотливых ритмов и грандиозной кульминацией второй представили весь диапазон выразительности этой музыки. Несмотря на общее грандиозное впечатление от исполнения скрябинского сочинения, не ускользнули от внимания несколько невнятных моментов в разработке второй

части сонаты, что совсем не характерно для игры Бориса Березовского.

В «собрании» ряда зарисовок из разных тетрадей «Лирических пьес» Эдварда Грига игра пианиста была абсолютной во всех отношениях: точное попадание в стиль и смысл музыки, тончайшая звуковая нюансировка, реактивность в смене гармоний и красок, прихотливое и живо пульсирующее музыкальное время. Казалось, что в сознании каждого человека, сидящего в зале, происходило некое изменение, как будто переселение в мир звуковых картин, представленных феноменальной игрой Бориса Березовского. Во всех пьесах присутствовала какая-то безыскусность, естественность, которая бывает связана с высшей простотой. Лишь внимательно взглядевшись, пристально вслушавшись в происходящее, начинаешь понимать, сколь прихотлива агогика и изощренна ритмика и как при этом все связано естественным ощущением метрической тектоники, особенностями гармонии и ее атмосферы. Само чередование пьес, выстроенное исполнителем, было чрезвычайно естественным и работало на легкость и органичность восприятия. Почти по оркестровому красочная «Колыбельная» сменялась светлыми тонами «Вальса». Jeu perles «Бабочки» и многомерность длиннот-состояний «Одинокого путника» контрастировали с архаичными ритмами «Халлинга» и «Марша троллей». Последние четыре пьесы будто на смысловом crescendo выстроились в ряд состояний. Пронзительное и острое ностальгическое чувство «Ноктюрна» и таинство тишайших переходов в пьесе-мечте со странным наименованием «Phantom» мягко перешли в картину «Возвращение домой», рисующую жанровую сцену с чередованием радостных и элегических настроений. Венцом всему стала пьеса «Свадебный день

в Трольхаугене» — «многофигурная» композиция с чередованием массовых сцен и портретами свадебных персонажей. Исполнение было столь выразительным и естественным, что не нуждалось ни в каких визуальных комментариях, сами звуковые образы являлись в синестезии чувств, рождали зрительные аналогии, причем у каждого слушателя свои.

Фольклорный исток музыки Грига очевиден, и это чрезвычайно близко Борису Березовскому, испытывающему, как известно, огромный пиетет к народной музыкальной культуре. Он видит

в музыкантах-народниках даже некий пример для себя. Так, он делится в одном интервью: *«Они выходят на сцену и получают огромное удовольствие от выступления перед публикой. В этом смысле я хочу быть как они: играть и наслаждаться музыкой»*. Для Березовского вся музыка — океан, в который впадает множество рек: фольклор, религиозная музыка, аристократическая музыка... Может быть, поэтому так органично и совершенно его исполнение, так естественно, как дыхание и сама жизнь. Он и сам говорит о себе: *«Играть для меня — все равно что дышать»*. ■



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

Монолог Даниила Саямова

Музыкальное исполнительство сегодня — сложная, многоуровневая система, существующая по собственным, достаточно жёстким законам. Исполнители вынуждены работать по инерции, играя из года в год одни и те же программы по требованию агентов и менеджеров, ожидающих полные залы. Выпадение «из обоймы» в таком случае грозит отсутствием концертов и быстрым забвением у публики. Второй возможный вариант — когда вокруг исполнителя создается «легенда», которая представляет его как некоего «диссидента» и «маргинала», идущего против всех правил. Впоследствии это трансформируется в культивируемую и тщательно оберегаемую скрытую самопрезентацию.

На первый взгляд, программа, представленная Даниилом Саямовым в Малом зале Московской консерватории



© Эмиль Матвеев

(фестиваль «Эстафета Веры» памяти В. В. Горностаевой), может быть своеобразным отражением второй тенденции. Он представил публике две редко исполняемые пьесы С. Рахманинова op. posth.

(1917), четыре Прелюдии и фуги В. П. Задерацкого (1937–39), Первую сонату Д. Шостаковича op. 12 (1926) и девять Этюдов-картин С. Рахманинова op. 39 (1916–1917). Тем не менее, мы не сталкиваемся

с обозначенными выше исполнительскими «мистификациями». Саямов остается полностью вне их, предлагая своему слушателю уход в «чистую музыку» через выстроенную на уровне концептуальной идеи программу концерта. Расчет во многом делается на интуитивное постижение замысла пианиста. Пьеса d-moll и «Осколки» (неправильно названная конференсье как «Фрагменты», вероятно, исходя из некорректного перевода английского названия «Fragments») до сих пор остаются почти не известными широкой аудитории. Это подлинные жемчужины, уникальные у Рахманинова образцы фортепианной миниатюры. Пьеса d-moll была преисполнена у Саямова мрачной и безысходной тоски; и состояние возведенной в абсолюте самопогруженности, «завороженной», даже мертвенной статики было у пианиста как нельзя более убедительным. Образы зеркала, отражений, двойничества в эпоху Серебряного века приобретают особое значение, и тем более символичным оказывается название второй исполненной пьесы — «Осколки». Она была одним из трех последних написанных Рахманиновым в России сочинений и никогда впоследствии им не исполнялась. Тончайшую миниатюру, состоящую всего из 26 тактов и вызывающую аллюзии на «Листок из альбома» Вагнера, Саямов играет как сакральный монолог, не выходящий за пределы необычайно хрупкого и бережного piano. Отметим, что особое отношение к фортепианному звуку — одна из черт исполнительской индивидуальности Даниила Саямова в целом, и главный его поиск сосредоточен именно в сфере piano: от бесплотного, почти ирреального до теплового, очень живого и человеческого. Впрочем, иногда это стремление может переходить в некую умозрительность, и сама архитектура

сочинения начинает уходить будто бы на второй план. Это проявило себя как в «Осколках», так и в более крупных сочинениях, прежде всего в четырех Прелюдиях и фугах Задерацкого (C-dur, a-moll, D-dur, e-moll). Прелюдии и фуги были собраны пианистом в своеобразный цикл с двумя лирико-философскими центрами в Прелюдиях и фугах a-moll и e-moll. C-dur здесь — торжественная преемблa, а D-dur — своеобразное скерцо, не лишенное некоторой иронии и гротеска, подготавливающее в рамках этой программы Первую сонату Шостаковича. Отрадно отметить, что мы являемся свидетелями формирования исполнительской традиции масштабного opus'a Задерацкого. Каждый из пианистов предлагает свое неповторимое личное прочтение, которое со временем выкристаллизовывается в различные направления интерпретации. Даниил Саямов отказывается от крайнего, жесткого авангарда и преимущественно подчеркивает скорее неоромантический, а порой импрессионистский и символистский (в духе Скрябина) аспекты музыки. Прежде всего это касается полифонических диптихов C-dur и a-moll. Возможно, в исполненных пианистом Прелюдиях и фугах не хватало большей «ганевской» ясности на уровне формы внутри каждого малого цикла, обозначения важных смысловых центров и кульминационных зон, и это касается не только фуг, но и прелюдий, поскольку у Задерацкого прелюдия в смысловом ее значении всегда является полностью равнозначной фуге. Тем не менее, исполнение Прелюдий и фуг стало бесспорной исполнительской удачей.

Завершила отделение Первая соната Шостаковича op. 12. Любопытно, что это произведение при жизни автора вызвало спорные оценки исследователей. В частности,

крупной неудачей считал это сочинение музыковед М. С. Друскин, предъявляя серьезные претензии к ее форме. В исполнении Даниила Саямова Первая соната, однако, предстает перед нами как современный и актуальный «литературный» модернистский текст. При всей коллажности и многочисленных стилизованных заимствованиях, присущих самому сочинению, Саямов собирает его в целостную, монолитную композицию. Чувственное отрицается (сначала композитором, а затем пианистом) как синоним мещанства и пошлости. В частности, исполнитель выводит на первый план плакатный, почти карикатурный гротеск побочной партии, представляющей собой дезавуированное сочетание марша и галопа. Особенно ярко прозвучал эпизод Lento, являющийся наследником скрябинского «quasi niente». На смену экспрессивной динамике приходит отстраненная статика. Звуковое пространство остается пустым, полностью лишенным человеческого присутствия, будто бы отринувшим любую рефлексирующую мысль. Найденный Саямовым ирреальный, словно бы из «ниоткуда пришедший» звук в Lento очень убеждает. Подчеркнув все достоинства исполнения, отметим при этом, что авангардное направление Первой сонаты, которое во многом выкристаллизовало пианистический стиль Шостаковича, требует от исполнителя еще большей аскетичной линейности, артикуляционной точности и полифонической дифференцированности фактуры.

Во втором отделении пианист представил Этюды-картины op. 39 Рахманинова. Этот цикл стал в рамках построения концепции всей программы своеобразным «возвращением» к началу, «аркой», протянутой к «Осколкам» и Пьесе d-moll, к 1917 году. Несмотря на некоторое хронологическое «отступление»,

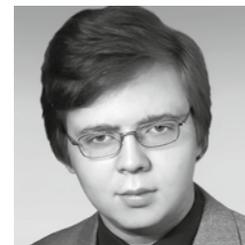
с концептуальной точки зрения такое завершение концерта позволило увидеть в репертуарном и многократно «переигранном» ор. 39 новые оттенки содержания: после сочинений Задерацкого и Шостаковича эмоциональные и смысловые грани Этюд-картин воспринимались неизбежно «острее» и насыщеннее, в них будто бы проявились скрытые интенции, вероятно, не столь очевидные при рассмотрении данного цикла вне контекста последующей музыкальной истории.

Даниил Саямов в своей интерпретации отталкивался, как представляется, от сферы эмоционального — для него этот цикл стал глубоко личностным высказыванием, своего рода «внутренней исповедью», нацеленной в первую очередь на себя самого и лишь «через себя» — на слушателя. Безусловно, такая эмоциональная искренность, будто бы «прорывающаяся» сквозь сдержанную и строгую манеру пианиста, не могла не подкупить аудиторию. К сожалению, негативной стороной этого аспекта были аплодисменты после каждой пьесы, что досадно затрудняло возможность целостного восприятия всего цикла. В то же время, в самой концепции представления ор. 39 Рахманинова как ряда эмоциональных состояний заложено некоторое противоречие, ибо само жанровое обозначение «*Этюды-картины*» предполагает известную и немалую долю изобразительности, той самой «картинности». Воплощение этого цикла как ряда масштабных полотен, ностальгирующих об уходящей России (вспомним и годы создания!), является уже своеобразной традицией интерпретации, неизбежно «провоцирующей» новое поколение пианистов на ее преодоление; но нельзя не признать, что не всякая традиция неизбежно заслуживает этого самого «кардинального» преодоления. На наш

взгляд, здесь — именно тот случай. Не подлежит сомнению, что Саямов имеет безусловное художественное право на собственный взгляд, на примат их «эмоционального» выразительного аспекта, тем более в рамках общей концепции всего клавирабенда. В то же время, такой подход к ор. 39 не был, на взгляд авторов данных строк, в полной мере убедительным. Так, пианист достаточно свободно обращался с динамическими и агогическими указаниями автора: в его исполнении в быстрых и драматичных Этюдах-картинах преобладало «наполненное», глубокое forte, хотя авторские ремарки предполагают внезапные и достаточно продолжительные фрагменты piano, что, безусловно, придало бы циклу значимую для него глубину и многоплановость образов. Помимо этого, пианист с очевидностью стремился к выстраиванию насыщенных звуковых «слоев» с помощью изобретательной и достаточно протяженной педали. Это звучало ярко и интересно, но при этом, в условиях специфической акустики Малого зала Московской консерватории, терялась фактурная многослойность и глубина, что особенно было заметно, к примеру, в Этюде-картине ор. 39 № 6 a-moll. В той же мере отступили на «второй план» скерцозное начало в ор. 39 № 4 h-moll и чеканная «маршевость» последнего Этюда-картины, ор. 39 № 9 D-dur. На наш взгляд, нельзя не признать эти решения с содержательной точки зрения в какой-то мере спорными.

В заключение еще раз отметим, что наиболее ярким впечатлением от концерта, вероятно, стала сама концептуальная целостность программы, ее подчиненность общей «мета-идее» — художественному отклику на события 1917 года, воплощению «нерва эпохи» через творческие потенции композиторов, коим

выпала судьба жить в бурном водовороте XX века. Не случайна здесь Первая соната Шостаковича, оказавшаяся в «точке золотого сечения», а обрамляли программу Пьеса d-moll (op. posth.) и Этюд-картина ор. 39 № 9 D-dur, где мажор раскрывает себя амбивалентно к первому минору. Фигура Д. Д. Шостаковича, таким образом, оказывается будто бы «над» всей панорамой эпохи, представленной в программе, становясь ее семантическим центром и своеобразной точкой концентрации смыслов эпохи в ее диалоге с современностью. ■



Александр КУЛИКОВ
Пианист, педагог, выпускник
Московской консерватории
и Университета искусств в Берлине.
Лауреат международных конкурсов.
Кандидат искусствоведения.



Анна ВИНОГРАДОВА
Пианистка, педагог, выпускница
Нижегородской консерватории.

«Хождение в запредельное...»

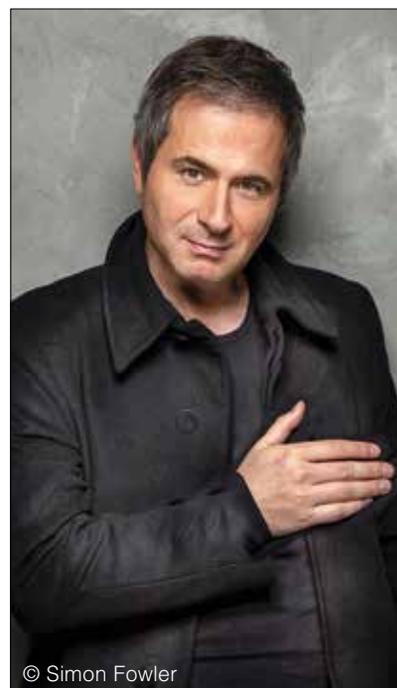
Еще не поблекли воспоминания о предыдущем концерте Петра Андершевского, как 20 ноября 2019 года петербуржцы (а на следующий день и москвичи) получили чудесную возможность снова окунуться в неповторимый мир музыкальных образов польского мастера. Этот концерт состоялся, как и год назад, в Маринском концертном зале.

Первое же впечатление, определяющее настрой всего вечера, — музыкант находится как будто бы не на эстраде концертного зала, а вдали от него, наедине с тишиной, Богом, на пути постижения каких-то главных жизненных смыслов и ценностей. И вся публика сразу, без малейшего сопротивления, словно повинувшись дудочке Крысолова, идет за ним в этот путь. Поражает, насколько быстро, не затрачивая для этого видимых усилий, артист заставляет отрешиться от повседневного, завладевает вниманием и мгновенно переключает на свою «частоту».

Возможно, причиной такого молниеносного погружения присутствующих в иное — музыкальное — измерение является особенная артистическая манера Андершевского. Кажется, что он играет для каждого слушателя в отдельности, устанавливая своего рода межличностный исповедальный лирический контакт. При этом поведение пианиста на эстраде отличается спокойствием и сдержанностью, а его интонационно-эмоциональное переживание музыки, столь отчетливо ощущаемое публикой, почти

не проявляется в мимике и жестах. Благодаря такой интровертной настроенности воздействие становится еще более ощутимым. Соответственно, происходящее никак не напоминает ни шоу, ни празднество: исполнитель как будто начинает с вами неспешную беседу. И это действо хочется назвать уединением, «одиночеством на публике» — творческим откровением музыканта, которое заставляет затаить дыхание.

Программа концерта была далека от привычных схем, основанных зачастую на хронологических или стилистических критериях, и на первый взгляд предложенное сочетание произведений выглядело несколько странно. Не сразу становилось понятно, чем обусловлен подобный выбор: **три прелюдии и фуги из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха** (Es-dur, As-dur и gis-moll) соседствовали с поздними, очень редко исполняемыми публично **циклами Шумана — «Семь фортепианных пьесами в форме фугетты» ор. 126** и **«Утренние песни» ор. 133**. Последний из названных опусов не впервые привлек внимание Петра Андершевского, он записал его на CD в 2010 году. Венчала программу **31-я соната Бетховена**, которую знатоки ждали с нетерпением и, нужно сразу сказать, не обманулись в своих ожиданиях, услышав эту полную чистоты, деликатности и душевного подъема интерпретацию. Соната также была записана ранее — на концерте 1996 года в Национальном концертном зале Варшавской филармонии. Музыкант не стремится к безграничному расширению



© Simon Fowler

репертуара, но углубляется в то, что ему действительно созвучно, открывая в нем все новые содержательные слои и подтексты.

Особо хочется отметить, что произведения, сыгранные и зафиксированные на дисках довольно давно, звучали с чарующей свежестью: живое исполнение превзошло впечатления от записи — артист заново «проживал» музыку здесь и сейчас. Один из секретов заключается в том, что интерпретация Андершевского заметно меняется раз от разу. Так, три Прелюдии и фуги Баха из шести, сыгранных год назад, были повторены, но прозвучали совершенно по-другому, словно были разделены во времени не одним десятилетием.

По окончании концерта возникло стойкое чувство органичности соединения в общем смысловом пространстве столь разной музыки. Это было повествование о внутренней жизни ее творцов — жизни, наполненной непрекращающимися духовными поисками, непредставимо сложной, не поддающейся рациональному

истолкованию. А вот исполненные на бис «Румынские танцы» Бартока вернули слушателей в реальность — мир солнца, света, народного юмора и картинности. И этот возврат из запредельного, эта игра на контрасте оказалась весьма удачной, оттенив основной настрой концерта.

Думается, Петр Андершевский, отметивший 50-летний юбилей, вступил в тот период, когда эйфория, естественная для молодого пианиста, овладевшего безупречным мастерством, дающим возможность воплотить любой художественный замысел, уступает место иному мироощущению: желанию подвести некие промежуточные итоги своего бытия в искусстве, найти ответы на вечные вопросы, задаваемые себе человеком. Об этом говорят и выбор произведений, и их интерпретация. Музыкант, безусловно, тяготеет к сочинениям, далеким от внешней броскости, не слишком легким для восприятия. В поздних опусах Шумана Андершевский тонко выявляет их поэтичность, причудливость, спонтанность, а иногда и некую алогичность, особенно заметную в произведениях последних трагических лет. В исполнении Андершевского эти пьесы — загадочные, «ветвящиеся», подобно ищущему свет растению, — становятся неотразимо притягательными. Они отмечены какими-то внезапно проскальзывающими новыми оттенками мыслей и ощущений, неизведанными красотами, воплощенными композитором и пианистом в соответствии с собственными канонами прекрасного.

Прелюдии и фуги Баха были так далеки от привычного «хорошего тона», так нарушали все «школьные» правила и в то же время настолько верно соответствовали идеалу полифонической прозрачности, изощренного слышания всей музыкальной ткани в подробностях и в целостности, что остается лишь

мечтать о том, чтобы услышать это исполнение еще раз и, возможно, в новой версии.

Андершевский демонстрирует потрясающие звуковые возможности, особенно впечатляет многообразием градаций его мир *piano*. Причем осуществляются эти возможности совсем нетривиально, скорее, парадоксально: иной раз динамика навевает представление о мелких волнах-всплесках, образуя своего рода динамическую пульсацию на протяжении всей пьесы (прелюдия *Es-dur*), подчеркивающую ее танцевальный характер. По контрасту пианист выдерживает практически всю фугу *Es-dur* на уровне *forte*, маркируя каждый звук темы. А в других случаях динамика удивляет своей выровненностью, что особенно привлекает внимание, например, в длинной, неспешно развивающейся фуге *gis-moll*, усложняя художественные задачи пианиста и в то же время создавая впечатление некой умудренности, обращенности к вечному. Полифонические соотношения голосов были совершенны — особенно запомнилось вступление второй темы в *gis-moll*'ной фуге, которое, казалось бы, никак не было специально обозначено, но, вместе с тем, преподнесено как событие значительной важности. А нередко можно было услышать темброво-динамическое окрашивание «дальних планов» полифонической фактуры, которые у Андершевского вдруг выходили на «авансцену», становясь рельефными.

Его особое видение произведения как такового лежит в русле заметно набирающего сегодня силу направления фортепианного искусства, тяготеющего к тишине — в рамках сферы *p* становится возможным выявление тончайших психологических нюансов чувства и мысли, поиск новой выразительности в области интонационно-содержательных событий, находящихся не только на макро-

но и на микроуровне. Такое исполнение, противопоставляющее себя виртуозно-спортивному пианизму, производит впечатление настоящего искреннего высказывания, идущего из глубин человеческой духовности.

Не совсем привычным, но очень убедительным было и довольно обильное использование педали в полифонии, порождающее эффекты нежной звуковой ауры и педальной дымки. Так, Андершевский, совершенно не нарушая прозрачности, может оживить легчайшими педальными «касаниями» гаммообразный пассаж или наделить особым педальным колоритом целый раздел. Таким способом подчеркиваются значимые моменты фактуры и формы, а также создается атмосфера, в которой звук льется, привольно струясь в пространство. Этот «несущийся» звук рождается под слегка вытянутыми пальцами и свободно «свисающей» кистью. Движения пианиста очень естественны и экономны, а исполнительская манера словно бы наполнена «легким дыханием», так что его внешний облик очень гармонично сочетается с тем, что звучит.

В «Семи фортепианных пьесах в форме фугетты» ор. 126 Шуман явно следовал баховским образцам, это справедливо как в отношении интонационного профиля тем, так и способов их развития. Неотступность тяжелых мыслей, проявляющаяся в серьезности и сосредоточенности музыки, сочетается здесь с романтическим переживанием, что отражается и в авторских ремарках: «с чувством», «выразительно», «тихо и нежно». Написанные поздней весной 1853 года, эти пьесы спустя несколько месяцев были предложены издателю. Но вскоре Шуман в письме обратился с просьбой заменить их только что законченными «Утренними песнями», так как Фугетты, по его мнению, оказались слишком меланхоличными. Но поскольку текст к тому времени

был подготовлен к печати, его опубликовали в мае 1854 года и передали экземпляр Шуману уже в клинику, доставив тем самым мгновения радости. Современники, однако, не поняли и не оценили это произведение, сочтя Фугетты надуманными полифоническими эскерсисами. К сожалению, и сегодня они не пользуются особой популярностью.

Тем важнее было услышать в концертном исполнении Андершевского такое пронзительно глубокое толкование одного из последних фортепианных сочинений, дающих представление о мироощущении Шумана последних лет. Музыкант играл Фугетты строго, медитативно, используя средства исполнительской выразительности очень бережно и ненавязчиво. Агогические нюансы — едва заметные ритмические «зависания» — были искусно «вписаны» в общее ритмическое движение, не нарушая его мерности. Вместе с тем, использовались и возможности контрастного — динамического, артикуляционного, темпового — сопоставления образов в рамках цикла.

Поэтический настрой «Утренних песен» более светлый по сравнению с Фугеттами. Композитор подводит итог, примирившись с судьбой, воспевая ценность жизни, неподвластную горю и страданиям. Андершевский передает просветленный и в то же время несколько отрешенный настрой «Песен», играя неспешно, философично, используя красочные возможности рояля для создания в медленных пьесах звучания, напоминающего ансамбли голосов или инструментов. В срединных номерах цикла слышны и прежние взволнованные «флорестановские» настроения, воплощенные в характерных для Шумана типах фактур — аккордовой и фигурационной.

Бетховенская соната была столь же далека от избитых клише, сколь и баховская полифония. В этом

исполнении не ощущалось набившего оскомину пафоса, показного героизма, нечеловеческой силы воли, «хватания судьбы за горло», которыми нередко наполнены растиражированные интерпретации сонат, в том числе поздних. Чувствуется, что трансцендентность этой музыки очень близка Андершевскому, в его исполнении не было ни единого мига, когда бы он уступил чему-то внешнему, наносному, когда бы его выразительность носила формальный характер. Каждая нота была не просто психологически оправдана, она была результатом глубоко личного общения с музыкой, погружения в ее святая святых.

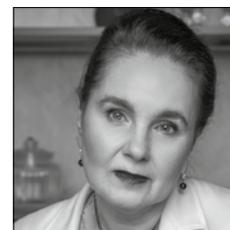
Нередко особо темпераментные пианисты пытаются в музыке Бетховена довести до максимума степень эмоционального воздействия на публику — 31-я соната с ее трагическими страницами представляет в этом плане широкие возможности. Ничего подобного нет у Андершевского: он играет очень вдумчиво, с чувством собственного достоинства, которое в гораздо большей степени, чем пафос, коррелирует с образами этого произведения; играет спокойно и возвышенно, благодаря чему знакомая до малейших деталей музыка открывается новыми гранями. И, вместе с тем, отчетливо ощущается особая напряженность, «натянутасть» линии, устремленность драматургического развития, которые делают сонату цельной, прожитой на одном дыхании. Освоенная давно, отшлифованная в концертных выступлениях, эта соната в ее интерпретации пианистом являет собой образец пространственно-временной соразмерности: ощущение абсолютной логичности развития и текучести музыкального времени идеально соответствует пропорциям целостной формы-структуры.

Особенно поразительными были *pp*, а точнее *ppp*, доведенные, казалось, до возможного предела, и в то же время, отчетливо слышные

во всех концах зала еще и благодаря тому, что исполнитель не давал возможности отвлечься, подготавливал к музыкальным событиям, заставляя максимально концентрироваться и вникать в каждую деталь. Два эпизода Ариозо, сыгранные без всякого надрыва, были исполнены правдивости, подлинного, а не показного *dolente*.

Вторая часть по контрасту впечатлила сочным, красочным звучанием, лишенным, однако, назойливых признаков маскулинности. Но более всего запомнились фуги: возникающие словно из небытия и озвученные поначалу каким-то бестелесным тембром, они постепенно набирали силу, становясь мощными и величественными. Подытоживая, можно с уверенностью сказать, что эта интерпретация рождалась в минуты духовного просветления наедине с собой и всем сущим.

Возможно, в зале и были слушатели, которые отнеслись к исполнению Андершевского более критично. Но чуткая тишина во время исполнения, а затем несмолкающие овации, воодушевление на лицах и взгляды вышедших из зала людей говорили о том, что этот концерт стал одним из самых запоминающихся событий последних лет. ■



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

Музыкантская индивидуальность Николая Демиденко, как и каждого крупного пианиста, состоит из двух частей: собственного неповторимого творческого облика и унаследованных от педагога черт его школы. Аристократизм, проявляющий себя в изысканности и благородстве произнесения каждого звука и фразы, живая, трогаящая сердце слушателя эмоциональность, очерченная рамками достоинства и вкуса, стремление к всеохватной профессиональной самореализации, исполнительская всеядность, огромный арсенал средств и одновременная избирательность в их применении — всё это своё, присущее пианисту благодаря таланту и выработанное годами труда. А от школы — преданность профессии, страстная увлечённость делом, смелость в решении масштабных задач, жёсткие эстетические принципы, приоритет свободной мысли и высочайшее ремесло, дающее возможность воплотить все пункты из первой части списка.

Выпускник Московской консерватории по классу Дмитрия Башкирова, лауреат третьей премии VI конкурса Чайковского, Николай Демиденко, как многие русские музыканты, вынужден был покинуть родину в смутные 90-е годы, когда ненужность музыки и музыкантов стала тотальной. Чтобы сохранить себя в профессии, необходимо было принять непростое решение об эмиграции. Почти все его коллеги с аналогичной судьбой в те годы свою карьеру на Западе начинали чуть ли не с нуля. О пути на мировой музыкальный олимп, к признанию и востребованности, — в интервью Николая Демиденко журналу «РiаноФорум».

**Николай Демиденко:
«В мире искусства копия
цены не имеет»**



— Николай Анатольевич, несмотря на то что вы живете за границей, связь со своей страной вы не прерываете, регулярно выступаете здесь с концертами, в 2017 году были членом жюри конкурса «Щелкунчик». Какое впечатление осталось у вас от юных пианистов? Разделяете ли вы всеобщее беспокойство по поводу омоложения творческой деятельности?

— А почему я должен прерывать связь с моей страной? В 1995 году мне не продлили российский паспорт, и пришлось стать англичанином. Потом, правда, продлили, так что теперь у меня двойное гражданство. Что касается детей, то все очень талантливы, но как они будут развиваться дальше, вопрос сложный. Омоложение творческой деятельности было и есть, но настоящее исполнение музыки молодыми пианистами — чтобы слушатели забывали, кто они и где находятся, — всегда встречается редко. Магия возникает не когда быстро бегают пальцы, а когда найден правильный «голос», которым музыкант произносит вслух свои музыкальные мысли, и когда у него особые отношения с пространством и временем. Сейчас перевешивает механистический подход, и я этим обеспокоен. Но, видимо, такие требования, такие стандарты.

— Каким в школьные годы были вы? Участвовали ли в детстве в конкурсах? Каковы особенности школы Анны Павловны Кантор? В чем, по-вашему, достоинства и недостатки ее преподавания?

— В конкурсах в детстве я не участвовал, учеба была для меня в этом плане спокойной. Но я был ребенком, неудобным для взрослых, хулиганом в душе, меня дважды выгоняли из пионеров, потом, правда, принимали обратно. Однажды я написал заявление об уходе из Гнесинской школы, потому что мне не нравилось, что меня вместо музыки грузят гаммами и этюдами. Но директор проявил мудрость, вызвал меня и Анну Павловну к себе, мы поговорили, и я остался. После этого она пообещала, что раз в год для технического экзамена мне надо будет подготовить один этюд и гаммы, а остальное время я буду играть только музыку, и сдержала слово. Анна Павловна методично учила меня всему, но посредством самой музыки. Благодаря ей возникла моя любовь к Метнеру: Анна Павловна училась у Абрама Владимировича Шацкеса, а он — у Метнера, когда тот в течение двух лет после революции преподавал в Московской консерватории. Так что моя духовная связь с Метнером от нее.

Главное, что дала мне Анна Павловна еще до начала моей большой концертной деятельности, — это

правильная основа пианизма, база. Она уникальный педагог с глубокими знаниями и невероятно сильная личность, но никогда не была концертующей пианисткой, а в процессе изучения мирового репертуара нередко возникают проблемы подхода к произведению и выбора средств исходя из особенностей задач для сцены, и если педагог не побывал в шкуре артиста, то он все это передать ученику не сможет. Но это не недостаток, а просто некоторое ограничение.

— Как получилось, что вы попали к Дмитрию Александровичу Башкирову?

— Перед поступлением в консерваторию я стал ходить на концерты и уроки всех ведущих профессоров: Татьяны Петровны Николаевой, Льва Николаевича Наумова, Льва Николаевича Оборина, Якова Израилевича Зака — тогда на уроки пускали всех желающих — и смотрел, как они работают. Два раза слушал в концерте Башкирова. И через его бывшую ученицу Татьяну Саркисову, которая впоследствии стала женой Димы Алексеева, спросил, нельзя ли прийти ему поиграть. И вот 17 декабря 1972 года я пришел на урок к Дмитрию Александровичу. В классе сидели и другие студенты, такая уж это традиция, и не важно, кто играл, мы учились на опыте других, это было очень эффективно. Я принес тогда Башкирову «Баркаролу» Шопена, которую обожаю по сей день. Я был молодой, вложил в исполнение всю свою горячность. И услышал от него: «Николай, ну что ты мне тут устраиваешь симфоническую фантазию „Буря на Волге“?» Умел он несколькими словами попасть в точку. Больше я так «Баркаролу» не играл никогда. Но он пообещал взять меня, если поступлю. Вот так я выбрал себе педагога.

Я поступил, причем с отличными оценками. Написал заявление к Башкирову. А 1 сентября мы должны были выехать на сельхозработы — из мерзлой земли выкапывать гнилую картошку. Ведь это было совершенно необходимо для пианистов, как вы понимаете. Потом руки были красные, как сосиски, и полгода в норму приходили. Вдруг за 40 минут до выезда меня вызывает ректор консерватории Свешников и начинает уговаривать: «Ну зачем вы подали заявление к Башкирову? Заберите-ка вы его, а мы вас к любому педагогу переведем». Я ответил, что сделал свой выбор и менять его не хочу. На это ректор сказал: «Вы об этом пожалеете». И я отправился на картошку. Но никогда в своей жизни не пожалел, что выбрал Башкирова.

— Разве уже тогда Башкиров был в опале, стал невыездным?

— Нет, просто он был очень независим и всегда ревностно охранял свою свободу. Свободу во всем, и этого



чиновники не принимали. Такой уж у него характер, ничего с этим не поделать. Жизнь у него была непростая. К тому же его дедушка был греком, и, видимо, в нем сказывался южный темперамент.

— Я посмотрела запись его совсем недавнего мастер-класса. Впечатлило, как он говорит студенту: «Волнуйся же, ну не будь таким спокойным!» — особенно если сравнить возраст обоих!

— У него всегда был бешеный темперамент и невероятная любовь к музыке. Сопrotивляться ей было невозможно! Он учил нас не только игре на рояле — он учил нас жизни. Однажды в Турции журналист спросил меня, что самое главное из того, чему меня научил Башкиров. Я ответил не задумываясь: свобода. Он учил свободе «летать» в музыке, принимать нужные решения, он открывал новый мир. При этом он человек бесконечно добрый, веселый, но нечестности в музыке он никогда не выносил, это могло привести его в ярость.



С Дмитрием Башкировым

Как педагога высшего класса его отличает одно качество: ни один из его учеников не играет так, как другие, и ни один из нас не играет так, как он. Кому это, извините, надо? В мире искусства копия цены не имеет. Какие-то «семейные» черты есть у всех, но мы разные. Однажды он сказал мне: «Я не всегда принимаю и понимаю все, что ты делаешь, Николай, но я это безгранично уважаю».

Кстати, мы регулярно общаемся с ним по сей день, он нисколько не изменился, все такой же: его любовь к музыке «инфекционна», и он так же заражает ею других.

— Насколько мне известно, некоторые его ученики стремятся время от времени показывать ему свои новые программы — как будто до конца не освободились от его влияния.

— Это не всегда получается. В 2000 году Би-Би-Си пригласили меня в новый проект — видеозапись «Хорошо темперированного клавира» Баха. Участвовало

четверо исполнителей, мне досталась 1-я половина 2-го тома. И вот приближается момент записи, а я не могу сфокусироваться, не могу понять, что мне делать, поскольку из 12 пар выпавших мне прелюдий и фуг до этого играл лишь две. Прыгнул в самолет, прилетел в Мадрид и встретился с Дмитрием Александровичем. Сыграл ему полторы прелюдии с фугой, и мы с ним начали просто разговаривать о жизни, о музыке, причем о совершенно других сочинениях. Проговорили 3 часа. К концу у меня была полная ясность — что я хочу и как это сделать. Он указал мне нужный путь, а остальное я нашел сам. В этом и заключается его гениальность как педагога.

— Вы заняли 3-е место на конкурсе Чайковского в 1978 году. Это был тот самый конкурс, на котором победил Михаил Плетнев. Было ли ваше решение об участии самостоятельным? Как вы выдержали испытание?

— Идея выступить на конкурсе была моей, а не Башкирова. Так же, как в 1975 году мне вдруг пришла мысль принять участие в конкурсе в Монреале, на котором я занял 2-е место. Конкурсы всегда были борьбой за право выступать на сцене. В СССР музыканту присваивали квалификацию и давали соответствующую ставку. За первые свои концерты еще до всех конкурсов я получал по 4 рубля с копейками как пианист без ставки. И я решил принять участие в конкурсе Чайковского. Подготовился, прошел отбор. Но случилось ужасное: перед выступлением на 2-м туре я схватил грипп, проснулся ночью, а меня колотит дрожь, и температура 39. Я не могу сидеть, стоять, голова в тумане. Что делать? Сообщил Башкирову, он пришел в ужас, позвонил в оргкомитет и говорит мне: «Ты можешь сейчас перенести свое выступление на последний день 2-го тура, выступишь на этом три дня, но ты все равно к тому времени не выздоровеешь, а время упустишь, руки станут слабыми, так что давай-ка попробуй играть сегодня». И вот я выхожу на сцену Большого зала консерватории, играю «Дон-Жуана» Листа и в какой-то момент вдруг забываю, где нахожусь, что исполняю, сыграл ли я то, что нужно, и обнаруживаю, что я уже на пару страниц впереди. Я был как без сознания. В архивах конкурса есть фотография, на которой видно, в каком я состоянии. Вот так я сыграл второй тур. Потом из-за сцены меня уже уводили под руки. К финалу я чуть-чуть поправился, но всю эту неделю не занимался, и руки действительно ослабли. Тем не менее право играть для людей я получил. Формально я еще был студент последнего курса консерватории, хотя выпускные экзамены сдал за месяц до конкурса, мне как отличнику разрешили. А в аспирантуру я уже поступил в сентябре.

— Не могли бы вы рассказать об обстоятельствах, послуживших причиной вашего отъезда на Запад? Насколько трудно вам пришлось за границей поначалу?

— В конце 80-х жить становилось все сложнее, политики пребывали в своем мире, а мы, люди, в своем. Полки магазинов были пустыми, повсюду карточная система, и на гастролях мне иногда было просто нечего есть, я же не мог тащить с собой полчемодана еды, а купить было негде. Однажды я две с половиной недели почти каждый вечер играл концерты, а всей еды за это время у меня было — чай без сахара. Серьезной работы становилось все меньше, и в какой-то момент я понял, что это путь в никуда и если я хочу заниматься своим делом, то надо что-то предпринимать. Я поехал в Англию, сыграл там два концерта, перевел Госконцерту большую часть гонорара, как тогда было заведено, написал им вежливое письмо и остался в Англии преподавать в школе Иегуди Менухина. Восемь лет учил детей от 5 до 17 лет.

Трудно ли мне пришлось тогда? Вы можете хоть 300 раз быть Рихтером, но запросто начать концертную жизнь в другой стране у вас вряд ли получится, поскольку все залы там расписаны как минимум на год вперед, и для вас места нет. Поэтому первые 10 месяцев я только преподавал, получал за это копейки, которых ни на что не хватало, и если бы не друзья, то просто голодал бы. За это время мне удалось сыграть лишь 4 концерта. Условия были примерно такие. Звонит моя импресарша Джорджина Айвор, замечательная, и говорит: «Нельсон Фрейре отменил концерт на радио. Берешься?» — «Да, — говорю, — когда?» — «Через неделю. Но надо играть его программу». Что делать? У меня ситуация безвыходная — есть-то хочется. Я сажусь за рояль, занимаюсь по 16 часов в сутки, выучиваю программу и играю ее на радио. Дальше так и пошло. За полпроцента везения и госпожу Удачу — спасибо Богу! Но было очень трудно.

— Надо думать. Кто вам помогал?

— Были друзья, круг их постепенно расширялся. Они поддерживали, знакомили с нужными людьми, делились опытом. Удачно получилось, что к тому моменту вышло два моих диска 1990 года. Кстати, на одном из них записана 2-я соната Скрябина, и, как только кто-нибудь тоже записывает эту сонату, журнал «Gramophone» для сравнения приводит мою запись, и она до сих пор лучшая. Главным было учить новый репертуар и пробиваться с ним. Бузони в свое время сыграл серию из 6 концертов, в которых прошелся по истории фортепианного репертуара от барокко до современности. И вот в 1991 году я решил сделать аналогичную серию. Выучил 6 программ и сыграл в Белфасте, в University of Queen. В следующем сезоне я сыграл еще 6 концертов, но с совершенно другими программами, где из предыдущей серии осталось всего лишь 4 произведения. Представляете, что такое выучить и сыграть за три месяца 6 новых программ? Хотя после этого карьера моя пошла вверх.

— Работа с детьми в школе Менухина увлекла вас?

— После консерватории я несколько лет был ассистентом Башкирова, так что опыт преподавания имел. Но как работать с детьми? Самому маленькому у меня было 5 лет. Когда в консерватории к тебе приходит студент, то ты в основном занимаешься с ним исправлением ошибок предыдущего педагога. А что делать с 5-летним? Только самому не наделать ошибок, которые могут в будущем ограничить его полет как музыканта. Это был настоящий вызов. Когда человек преподает, он делится с ребенком своей душой. И, объясняя, учится сам, продвигается к истине. Я получал удовольствие. Преподавание — это наше бессмертие. Но дальше

концертная жизнь моя стала такой насыщенной, что пришлось преподавательскую деятельность свернуть.

— Особое место в вашем творчестве занимает Шопен. Что вы считаете важным сказать о принципах исполнения его музыки, ведь вы изучаете «предмет» с разных сторон, в том числе стараясь приблизиться к его эпохе и играя на старинных инструментах времен композитора?

— Есть воспоминания Кароля Микули, который написал, как Шопен занимался, какие ценности были для него главными: качество звучания, ровность, кантилена, легато. Инструмент того времени не позволял «кричать». У молодых музыкантов сил обычно много, им хочется всего и сразу, и они начинают «кричать» на инструменте. Но когда мы кричим, нас не слышат. А нужно убедить людей, чтобы они к нам присоединились и пережили те же чувства, что и композитор. Я встретил в Англии шесть человек, которые живьем слышали Рахманинова. И все они в один голос утверждали, что Рахманинов никогда не играл громко. У тогда подумал, что они, наверное, многое забыли, ведь все они уже к тому моменту были очень старые. Но однажды в Австралии я попал к коллекционеру, который мне поставил запись «Элегии» Рахманинова с помощью пианоролла. Это такой ящичек, который приводится к роялю, и на нем палочки сами нажимают на клавиши и на педали. Я слушаю и думаю: «Ага, сам написал *pianissimo* в начале, а играет *forte*!» Через две страницы дошло до кульминации, и я понял, что кульминация — это и было *forte*, а до этого он действительно играл *pianissimo*, просто у него окраска звука была иная, и он еще и играл о другом. И это производило невероятное впечатление — мрачной и в чем-то страшной глубины.

Этот случай меня многому научил. Дальше я старался понять, как же играть Шопена. Есть феерическая запись фа-минорного концерта в исполнении Гофмана, для меня это эталонный Шопен. И назову еще одного исполнителя — Франсиса Планте. Вы наверняка скажете, что так Шопена играть нельзя. Но нужно помнить, что он был учеником Шопена, а запись сделал в начале 20-х годов уже XX века. В момент записи ему было 96 лет. И это самая неискаженная манера исполнения Шопена. Вот на таких примерах и надо учиться, и со временем приходит какое-то свое понимание, как играть его музыку.

— На одном из дисков вы с Евгением Кисиним играете концерты Шопена с Энтони Витом и Варшавским оркестром: вы исполняете 1-й концерт, он — 2-й. Вероятно, вас свели

под одну «крышу» как учеников Кантор? Какие отзывы до вас доходили об этой работе?

— Это очень интересная история. Нас специально не сводили, это произошло случайно. Должна была играть Марта Аргерих, но она не смогла, и обратились ко мне, не хочу ли я в этом поучаствовать. Сыграть в день рождения Шопена! Шутите, что ли? Конечно, хочу! И я спросил себя: чем я могу отплатить Шопену за все, что он мне дал? В Варшаве я позвонил Станиславу Лещинскому, художественному руководителю Института Шопена, и спросил, можно ли прийти и поиграть на шопеновском «Pleyel`e». Он сначала ответил: нет, мол, завтра Гаррик Олссон играет сольный концерт в Желязовой Воле, и рояль уже отправку на час. Я примчался. Поиграв на шопеновском «Pleyel`e», я освежил в памяти голос этого рояля, его звук. И вот это ощущение я унес в себе для своего выступления. На сцене в тот день стоял замечательный «Steinway», в котором мне удалось дух звучания шопеновского «Pleyel`я» оживить. Потом критик написал, что концерт оставил странное послевкусие: не было ни одного громкого фрагмента, но зато присутствовала магия музыки. Эта магия просто передалась от инструмента самого Шопена.

— Поиграв на «Pleyel`e», вы потом меняете технику исполнения на современном рояле?

— Я играл не только на «Pleyel`e», но и на «Erard`e», «Walter`e» разных видов и на более редких инструментах. Гений Пол МакНалти не только их реставрирует, но и делает реплики. И вот он сделал реплику «Buchholz`a», которая лучше, чем оригинальный старинный инструмент. Играть на них нелегко, необходимо научиться думать, как думали исполнители в то время, и особым образом планировать свою деятельность на них. А там масса ограничений, например, в динамике: длинную линию на *crescendo* вы сыграть не можете, динамически придется отступить, а линию продолжать. На *pianissimo* тонких нюансов добиться тоже сложно, рояль может не ответить. Положить вес руки на клавиши не получится. У старых роялей клавиатура легче, клавиши меньше размером. Педализация тоже другая. На современном рояле «шопеновская» педаль звучит грязно, а на его рояле по-другому педализировать просто нельзя, там нужно огромное количество педали. То, что Шопен писал в автографах, а у меня половина произведений Шопена присутствует в виде факсимиле, не попадало ни в одно печатное издание.

— В Варшаве вы были членом жюри первого конкурса исполнителей на старинных



инструментах. Какие у вас замечания к молодежи: хорошо ли они подбирали стилистику и технику исполнения?

— Ради конкурса 34 старинных инструмента собрались в городе под одной крышей. Редчайший случай! На большинстве из них участники занимались, а на сцене использовались лишь 4 рояля. Кто-то из участников был сильнее, кто-то слабее, и вдруг вышел мальчик, тоненький, небольшого роста. Когда он начал играть, у меня пошли мысли: так нельзя, да он неправильно делает, у него же сейчас вся форма развалится! И тут я понимаю, что в его мире только так и можно! Он-то единогласно и получил первую премию, этот талантливый артист и человек из другого измерения Томаш Риттер. Кстати, он учился в Московской консерватории у Любимова и Воскресенского.

— Вы как-то сказали, что Бетховен писал для инструментов будущего. Значит, у вас не возникает желания играть Бетховена на старинных инструментах?

— Нет, я много играл его на разных роялях прошлого. А вы знаете, что когда выступал Бетховен, то рядом

с ним присутствовал Черни, в обязанности которого входило не только переворачивать ноты, но и проталкивать молотки обратно, когда они врезались в струны. Бетховен играл так, что такое происходило постоянно. То есть он хотел от инструмента большего, это был человек с взрывным темпераментом, термоядерный. И музыка Бетховена на тех инструментах просто не звучит. Он писал ее для роялей нашего времени.

— Ваш Бах человечен, а иногда даже нежен и романтичен, хотя вы говорите всегда, что он пишет о вечности и о Вселенной, в то время как человечность — удел всех остальных композиторов.

— Существуют определенные нормы стиля, они передаются каждому последующему поколению, хотя и искажаясь, но сохраняя основные черты. Традиционалисты обычно утверждают, что Баха нужно играть так и так. Извините, но соблюсти традиции в отношении Баха иногда невозможно. Он писал музыку для людей, и да, он был романтичен, но не в историческом смысле. Ведь когда Шуман записал Шопена в ряды романтиков, Шопен возмутился и сказал: «Я ничего общего с романтиками

не имею, я продолжаю традиции Баха и Моцарта». Кстати, Бах мой любимый композитор: когда у меня душа болит, когда мне плохо, когда мир становится сумрачным и серым, — я сажусь и играю Баха, и его музыка всегда делает меня лучше.

— В вашем репертуаре значительное место занимают произведения Баха в транскрипциях Бузони, который как раз соединяет Баха с эпохой романтизма. Вас именно это привлекает в таком композиторском «тандеме»?

— Когда-то я записал, а сейчас вновь увлекся хоральными прелюдиями Баха — Бузони. Во-первых, у Бузони вовсе не транскрипции, ведь я знаю органные оригиналы. То, что делает Бузони, превращает его для меня в лучшего пианиста на свете. На слух кажется, что там не две руки, а четыре или пять, человек так играть не может, это уже на полдороге к Богу. И в этих транскрипциях он не имитирует орган, он создает что-то другое и использует рояль как принципиально другой инструмент. Я всегда советую пианистам 1-й том ХТК в редакции Бузони, а к нему есть приложение толщиной в половину тома с подробными объяснениями, какой аппликатурой, каким звуком играть и как фразировать. Отдельная глава — по правой педали, отдельная — по левой, отдельная — по средней, а вы никогда в жизни не найдете информации по средней педали. Молодые исполнители, ради Бога, обратите внимание на этот труд Бузони! Он откроет вам дорогу дальше.

— Его интерпретация «24 прелюдий» Шопена вам представляется столь же ценной?

— Безусловно. Так же, как и запись си-минорной сонаты Шопена у Гленна Гульда, это как минимум интересно! Понимаю, его игра производит несколько странное впечатление. Но если вы абстрагируетесь от этого и посмотрите, о чем он играет, что он выражает, то поймете, что это гениально. Послушайте редкую акустическую запись 13-й рапсодии Листа, сделанную с одного захода, без дублей. Это за пределами. А его запись «Чакконы» в его собственной обработке! Есть четыре варианта, и один из них — тот, который записан в Канаде, — гениальный. Впервые я услышал эту запись еще в Советском Союзе, у Башкирова была пластинка. И я тогда подумал: «Да что он — пьяный, что ли?»

— Я боялась произнести это слово в вашем присутствии, но раз уж вы сами сказали, то признаюсь, что я подумала так же.

— А вы не придирайтесь, вы видите кузнечика, а перед вами — динозавр. Тут совсем другой масштаб! В первый раз мне абсолютно не понравилось: какие-то

дерганые отношения со временем, непонятная педализация, странное звучание. Но почему-то я захотел послушать еще раз. А на пятый раз понял, что это гениально, что там нет ни одной случайной ноты, что на первом плане у него Бах, а всю орнаментацию он скромно держит на втором плане, и это невероятнейшей красоты музыкальное произведение. Но есть один нюанс: к этой красоте он вас никогда не подпустит близко, между ней и вами всегда будет непреодолимая дистанция. Для меня это пианист номер один.

— Теперь мы переходим к вашему дуэту с Дмитрием Алексеевым. Ваш памятный совместный концерт 2016 года в БЗК был, слава Богу, запечатлен телеканалом «Культура». Вы выпустили совместный диск произведений Рахманинова и Метнера для двух фортепиано. А как все начиналось? Что нового в вашем общем репертуаре сейчас?

— Мы познакомились в 1977 году, когда Дима еще служил в армии. Это была последняя неделя его службы, он приходил в класс в форме, иногда немножко играл. Он уже был лауреатом двух международных конкурсов, но с армией так: если забрали, то уже не уйдешь. Два месяца он отслужил в гвардейской Таманской дивизии, куда совершенно не вписывался по своим физическим особенностям, а оттуда его перевели в оркестр. Потом у него был период подготовки к конкурсу Чайковского 1974 года, на котором в силу разных причин его отодвинули на 5-е место, после чего он поехал на самый трудный европейский конкурс в Лидсе и победил. Дима невероятный человек, один из моих любимых пианистов, как Раду Лупу или Гриша Соколов, у которого я часто не согласен ни с одной нотой, но которого все равно пойду слушать во что бы то ни стало. Дима музыкальный текст читает, ничего не выдумывая, а выходит всегда оригинально. Я всю жизнь работаю над этим, тоже иногда получается. И вот в 1994 году на фирме «Nuregion» нам предложили записать музыку для 2-х роялей, и мы взяли две пьесы Метнера и 2-ю сюиту и «Симфонические танцы» Рахманинова. Это был месяц каторжной работы. Утром после чашки кофе я сразу же ехал к нему, вечером возвращался к себе в Гилфорд поспать, и так целый месяц. Мы, два ученика Башкирова, были настолько разные, что нам потребовался целый месяц, чтобы стать единым целым. Сейчас уже на совершенно новую программу с Диминой транскрипцией «Жар-птицы» Стравинского для 2-х роялей, авторской обработкой «Прелюдов» Листа и двумя пьесами Сен-Санса у нас ушло всего лишь 10 дней такой же каторги. На «Порги и Бесс» — порядка трех недель. Выступаем мы нечасто, для промоутеров это,

наверное, хлопотно — найти два более-менее одинаковых рояля, настроить их в унисон. Вот в начале июня у нас будет концерт на Канарских островах, в Лас-Пальмесе, я уже начал готовиться.

— Вы наверняка слышали обнародованную недавно любительскую запись Юджина Орманди, на которой Рахманинов играет на рояле «Симфонические танцы». Насколько трактовка произведения вашим дуэтом соответствует авторской?

— Мы сделали свою запись в 1994 году, а запись Сергея Васильевича появилась год назад в сентябре. Я был одним из первых, кто заказал эти диски у Грега Марстона. Поразительно, но практически на 80 процентов мы поняли, как Рахманинов хотел, чтобы это звучало. Мы не поняли лишь его индивидуальную фразировку, особенно в лирических местах, но тут уж надо быть Рахманиновым, чтобы так играть. Зато по части структуры, темпов, соотношений мы попали в точку. Приятно осознавать, что у нас получилось.

— В последние годы новейшие музыковедческие исследования поздних опусов Рахманинова представляют его творчество как некий коллаж, переплетение разных музыкальных пластов — средневекового европейского, древнерусского, современного автору, где якобы отразился апокалиптический взгляд композитора на жизнь. В частности, два реферата именно о «Симфонических танцах» — Грачёва и Ляховича. Что вам представляется бесспорным в таком подходе, а что — нет?

— Насчет апокалиптического взгляда я не согласен, он явно не свойствен Рахманинову. Я хорошо знал его внука, а также племянницу Софью Владимировну Сатину, которая много рассказывала о Сергее Васильевиче, и это не сочетается с тем, что вы сказали. По словам Сатиной, на людях он чувствовал себя как будто обнаженным и поэтому замыкался, становился серьезным и сумрачным. А в семье был совершенно другим человеком — невероятно добрым, все время хохотал и веселился. Друзья, которые были вхожи в его дом, утверждали, что там царил атмосфера счастья. И когда вы об этом знаете, то странно говорить о его религиозных взглядах именно в таком ключе. Рахманинов нес в себе традицию русской культуры Пушкина, Достоевского, Толстого, Менделеева, в которой не было ничего мистического. Сикорский попросил у Рахманинова денег займа на развитие бизнеса, и тот дал пять тысяч долларов, что на современные деньги ближе к пятистам тысячам. Но когда Сикорский



пришел отдавать долг, Рахманинов от денег отказался. Ведь он дал их просто как русский русскому, как человек человеку. И так он помог многим. Щедрость — черта великого человека. Такими же были Гилельс, Менухин, Мильштейн и многие другие.

— Если я вас правильно поняла, вы хотели сказать, что религиозность Рахманинова была светлой, без апокалиптического страха?

— Светлой, да. Он не был мрачным человеком, лишь на публике как будто надевал маску, охраняя свой внутренний мир. Рахманинов имел истинную веру, которая давала ему творческую мощь. Ему Бог помогал. Он, конечно, менялся вместе со временем. В «Симфонических танцах» он прорывается в 20 век, его язык приближается к Стравинскому. Если бы он прожил еще 10 лет, то писал бы каким-то другим языком. Его поздние произведения — это поиск новых путей, иной выразительности. Просто есть музыковеды, и есть музыка. (Смеется.) Нельзя писать такое о великих.

— Недавно услышала, что в Англии очень популярен Метнер. Не вы ли приложили к этому руку? Знакомы ли вы с Хэмишем Милном, энтузиастом метнеровской музыки?

— Всю войну Метнер каждую неделю играл сольный концерт на британском радио. Эти концерты есть на Би-Би-Си. Их не издавали, но у меня эти записи есть. В музыке у него особый язык: у него свои «точки», «запятые», «восклицательные знаки». Мы не всегда понимаем этот язык, для нас он как иностранный, прошло много лет, прежде чем я в нем разобрался. Конечно, «акцент» у меня еще есть, но я уже приблизился к языку Метнера.

Хэмиша Милна я прекрасно знаю, мы с ним даже сидели один раз в жюри конкурса в Сиднее, не раз общались в Англии. Он большой подвижник, пропагандист музыки Метнера, сделал много записей. Но были и другие люди. Я еще слышал живой концерт Этны Айлз, ученицы Метнера, она играла «Романтическую» сонату, а бабушке тогда было уже под 90 лет. И здорово играла! Вот она-то как раз говорила на языке Метнера без «акцента». Это было невероятно. Вот так, общими нашими усилиями Метнера начали знать гораздо лучше.

— А как в вашем репертуаре появился Воржишек?

— Ян Вацлав Воржишек забыт абсолютно. Был главным органистом в Вене. Чех, но такой же венский классик, как Моцарт, был другом Бетховена и Шуберта, избрал жанр экспромта, Шуберт для своих экспромтов взял идею у него. Рано умер от туберкулеза. Написал три гениальных произведения: «Фантазию» опус 19, Сонату

опус 20 и Вариации на немецкую тему. Мне еще в 90-х годах один знакомый музыковед сказал: мол, есть такой композитор, посмотри, хорошая музыка. Я посмотрел. Хорошая? Да это гениальная музыка! И так я начал его играть.

— Ну хоть какая-то польза от музыковедов, а то вы их не жалуete, я вижу. Кстати, сейчас прямо-таки новая тенденция — многие пианисты самостоятельно занимаются поисками забытых композиторов или сочинений.

— И я занимаюсь этим много. Однажды Есипова сказала Прокофьеву: «Сереженька, а не взять ли вам какое-нибудь органное произведение того же Букстехуде и не сделать ли фортепианную транскрипцию?» На следующий урок он принес ей транскрипцию трех органических прелюдий и фуг Букстехуде. И одну из них я нашел и сыграл. Вот вам гений: с первых же нот ясно, что это Прокофьев и что это Букстехуде, два в одном. Очень интересная пьеса. Мне такие поиски доставляют удовольствие, я пытаюсь вовлечь в это молодых пианистов.

— Прокофьев явно ваш фаворит. Вы записали и все его концерты. Я отметила про себя необычную трактовку Второго концерта. Принято исполнять его в более оптимистичном ключе, не так ли?

— Второй концерт у меня чемпион по выступлениям без подготовки. Записал я его в 1996 году с Лондонским филармоническим оркестром и Александром Лазаревым. В 2000-м году был на гастролях в Белфасте, играл там концерты Вебера. Вечером звонит моя импресарша из Лондона: «Ты всегда мечтал сыграть со Светлановым. Хочешь?» Я отвечаю: «Безумно!» Она говорит: «Ну тогда играешь завтра Второй концерт Прокофьева в Royal Festival Hall». А я его играл последний раз 4 года назад. Приезжаю, из аэропорта сразу иду на репетицию, нот нет, концерт не повторял. Приходит Евгений Федорович. Я говорю: «Давайте пройдем темпы по партитуре». Он отвечает: «Не надо, давайте сразу играть». И тут происходит чудо. Он буквально начинает читать все мои мысли, берет все мои темпы, откуда он их только знает, он же меня не слышал! Вот так он чувствовал все. Мы сыграли весь концерт до конца, он спрашивает: «Ну, вас все устраивает?» Я отвечаю: «В третьей части для меня темп буквально на волосок замедлен, нельзя ли чуть сдвинуть?» Он говорит: «Вечером все будет хорошо». И так и было. Уникальный дирижер.

Прошло 6 лет. Я уже жил в Испании. У меня концерт в Кастильоне. Звонит импресарша, говорит: «Я тебе нашла интересный концерт на замену, играть послезавтра, дирижер — Юровский-папа. Отвечаю: „Я — за!»



А что играем?“ Она: „Второй концерт Прокофьева“». После концерта прыгаю в машину, идет такой проливной дождь, что я добираюсь до дома лишь в 5 утра, сплю три часа, потом опять прыгаю в машину и еду в Ла-Корунью, это через всю Испанию на север. Приезжаю на следующий день в 10 вечера. Утром репетиция, вечером концерт, который выложен на YouTube. С учетом того, что я партитуру 6 лет в глаза не видел, получилось очень неплохо. И еще такой же случай был в Бильбао через 2 года.

Когда меня спрашивают, люблю ли я 2-й концерт Прокофьева, я говорю: нет. Как можно любить произведение, которое воспевает смерть? Ведь музыка навеяна смертью близкого друга композитора, Максимилиана Шмидтгофа. Это музыка бескислородная. Я ее так понимаю и так и играю. Есть пианисты, которые вам сыграют его очень приятно, красиво, а местами даже весело. Что я могу сказать? Это не моя, а их проблема.

— Что вы ждете от музыкальной критики? Обычно вы высказываетесь по этому вопросу довольно иронично.

— Знания и понимания. Любить меня не надо. Если критика от знающего человека, то я ее, как минимум, выслушаю и приму к сведению. Но бывают вопиющие случаи. Однажды про 3-й концерт Рахманинова критик написал, как я «безвкусно играл большую каденцию в первой части». А я ее в жизни не играл, я всегда играл маленькую! Спутать большую каденцию с маленькой невозможно. Значит, критик на концерте просто не был! В другой раз по просьбе журналиста я сказал заранее, какие произведения сыграю на бис, а играл другие. И он написал про те, которые я назвал ему. Это непрофессионально. Но вступать с ними в полемику я не собираюсь, это ниже моего достоинства. Я же с композиторами разговариваю, для этого никакие посредники мне не нужны. ■



Ольга ЮСОВА
Журналист, лауреат Всероссийского конкурса Союза журналистов России (2000). Работала в газетах Нижнего Новгорода, сотрудничала с интернет-порталом Belcanto.ru



Стайеры и спартанцы в Пушкинском музее

С 17 по 30 января в Белом зале ГМИИ имени А. С. Пушкина прошел цикл фортепианных концертов с броским спортивным названием — «Стайеры». Впрочем, вряд ли кто-то станет оспаривать соревновательный дух любого большого состязания — будь то олимпийский марафон или Конкурс имени П. И. Чайковского в Москве. Именно его фавориты стали главными героями нового проекта Пушкинского музея — фестиваля, полностью посвященного фортепианной музыке: это обладатель второй премии Дмитрий Шишкин; Константин Емельянов и Алексей Мельников, разделившие третью премию, а также полуфиналист конкурса Анна Генюшене.

Время фестиваля (январь) было выбрано не случайно: по словам организаторов, январские концерты в Белом зале Пушкинского музея стали продолжением «Декабрьских вечеров Святослава Рихтера». В свете того, что прошедший (уже в 39-й раз) рихтеровский фестиваль остался без клавирабенда (сольный концерт Евгения Кисина был перенесен в связи с болезнью пианиста), идея его продолжения в «Стайерах» прозвучала весьма оправданно.

Четыре фортепианных вечера, на трех из которых побывала корреспондент «РiаноФорум» Светлана Елина, прошли в великолепном живописном контексте выставки Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина «Томас Гейнсборо».



Константин Емельянов

Кроме соревновательной тематики, название отражает и обращение к молодежи: участники концертов — молодые талантливые исполнители, и публика заметно «помолодела» — среди гостей фестиваля было много молодых пар. Все-таки магия места имеет значение, как и возможность за один вечер по единому билету посетить концерт фортепианной музыки и художественную выставку. Набирающий популярность мультидисциплинарный антураж концертов и яркие имена в афише собрали полный зал. Забегая чуть вперед, отметим: для зимних концертов в Белом зале Пушкинского музея нужно быть немного спартанцем. Во-первых, в зале (как и положено для выставочного пространства) прохладно; во-вторых, вероятно, в стремлении вместить как можно больше слушателей стулья были расставлены столь плотными рядами, что два отделения концерта приходилось сидеть, упиравшись коленями впереди стоящий пластмассовый стул. Но никто не жаловался — концерты были великолепны.

Цикл открыл **Константин Емельянов**, который совмещает активную концертную деятельность с учебной в ассистентуре-стажировке Московской консерватории. Он представил органичную программу из музыки «трех великих Б»: Баха, Бетховена и Брамса. В первом отделении прозвучала Ария с вариациями в итальянской манере a-moll (BWV 989) И. С. Баха и Пятнадцатая соната Бетховена, op. 28, во втором отделении концерта — Соната № 3 f-moll, op. 5 Й. Брамса.

Емельянова исключительно интересно слушать. Пластичная, «разговаривающая» фразировка делает музыку в его исполнении живой, буквально «дышащей» материей, за которой проступает чистая и ещё не заболевшая современным миром душа. К. Емельянов точно чувствует акустику зала и возможности инструмента. В его игре нет суеты: он скромно, внимателен, спокоен, хорош собой и великолепно играет на рояле — исключительно удачное (почти психотерапевтическое) сочетание для подготовленного слушателя. Итальянизированные рулады в арии Баха и пасторальные мотивы в сонате Бетховена как нельзя кстати

слушались в обрамлении идиллических пейзажей и выдержанных взглядов героев на портретах Томаса Гейнсборо. В интерпретации Емельянова музыка обретает размеренное движение, в его исполнении — нет суеты. Чуть замедленные темпы давали время звукам «отзвучать» в пространстве зала, укутаться в обертоновый шлейф в выдержанные паузы и уместные цезуры. В романтическом полотне Сонаты Брамса пианист показал весь спектр динамических оттенков в свободно разворачивающейся многослойной фортепианной фактуре. Пианистическая свобода, внутренний баланс, впечатляюще широкий спектр piano и эффектно выстроенные кульминации. Константин Емельянов даст фору многим мастерам уже сегодня.

Героем второго вечера стал **Дмитрий Шишкин**, карьера которого успешно развивается в Европе и в России в последние годы. С момента своего первого выступления на XV Международном конкурсе имени П. И. Чайковского в 2015 году и до успеха на XVI Конкурсе в 2019 Шишкин стал лауреатом нескольких престижных международных



Зав. отделом музыкальной культуры ГМИИ им. А.С. Пушкина Юлия Де Клерк, Елизавета Мирошникова

состояний — Конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве (VI премия, 2015 г.) и Международного конкурса исполнителей в Женеве (I премия, 2018 г.) — и приобрел настоящую мощь и уверенность. Шишкин — пианист аристократически сдержанного артистизма и абсолютной пианистической техники. В его игре чувствуется школа Э. Вирсаладзе — в стати, в убедительности, манере интонации, выстроенной фразировке, точности исполнительского жеста, глубокой экспрессии без сентиментальности. Для проекта «Стайеры» Дмитрий Шишкин выбрал романтическую программу: четыре баллады Ф. Шопена, Соната a-moll, op. 143 (D 784) Ф. Шуберта и Вторая фортепианная соната op. 36 С. Рахманинова.

В Балладах, сыгранных как части единого цикла — на общем дыхании и с минимальными паузами между каждой из четырех романтических поэм, было много декламации, с интонационным «ударением» на начало фразы (вероятно, преемственность исполнительского «почерка» Э.К. Вирсаладзе?), скупая педаль, очень уместная для «акварельной» акустики Белого зала Пушкинского музея. Virtuозно, по-балетному атлетично и, несмотря на неожиданно быстрые темпы (четыре баллады отзвучали за 35 (!) минут), без потерь в точности. Холодный звук, беспристрастная и техничная игра пианиста кому-то из слушателей, судя по разговорам в антракте, напомнила о стиле игры молодого Рихтера. В Шуберте



Анна Генюшене

пианист показал себя превосходным инструменталистом. Как и в Рахманинове — вот только за вновь за пределами быстрыми темпами, казалось, ощущалась эмоциональная выключенность. Что вовсе не мешало публике наслаждаться концертом и щедро наградить артиста аплодисментами. На бис Д. Шишкин исполнил этюд «Искорки» М. Мошковского.

Пианист **Алексей Мельников** — опытный игрок на арене фортепианных конкурсов, имеющий богатый концертный опыт с раннего детства: к моменту поступления в Московскую консерваторию в класс проф. С. Доренского он уже был лауреатом нескольких конкурсов. Для концерта в Пушкинском музее пианист выбрал музыку двух композиторов-романтиков, любимых пианистами всего мира: Шопена и Рахманинова. В первом отделении прозвучали избранные мазурки, ноктюрны и вальсы Ф. Шопена, во втором — два этюдкартины из op. 33 (№ 3 c-moll, № 2 C-dur) и семь прелюдий (op. 23 — № 4 D-dur; № 7 c-moll; № 10 Ges-dur и op. 32 — № 3 E-dur; № 10 h-moll; № 12 gis-moll и № 13, Des-dur). На бис пианист исполнил «Польку» С. Рахманинова и Этюд Прокофьева.

Игра Мельникова — музыкантская: за инструментальным исполнением чувствуется большее — музыкальные образы, эмоции, состояния; его пианизм направлен на воплощение художественной сферы музыки. То ценное, что позволяет музыканту-слушателю закрыть



Дмитрий Шишкин



Алексей Мельников

глаза, перестать анализировать исполнение и просто слушать музыку. То, что называется искусством фортепианной игры. Именно так было на концерте Алексея Мельникова; романтическая эмоциональная программа великолепно вписалась в серию стайеровских клавирабендов. Особенно поразила Прелюдия ор. 32 h-moll Рахманинова (с «колокольным звоном»): в исполнении Мельникова музыка приобретала почти зримую кинематографичность, и образы музыки сменяли друг друга: человек перед Богом, молитва в храме, величие природы, тишина, в которой слышны сокровенные мысли. Всё в игре Мельникова было хорошо: уместно, органично, цельно и прекрасно.

Цикл концертов в Пушкинском музее завершился выступлением **Анны Генюшене** — выпускницы Московской консерватории (класс проф. Е. Кузнецовой), лауреата международных конкурсов в Лидсе (финалист и лауреат, 2018) и имени Ф. Бузони в Больцано (III премия, 2017). В программе концерта Четыре баллады для фортепиано, ор. 10 Й. Брамса, Фортепианная соната Б. Бартока, «Песни раннего утра» соч.133 Р. Шумана и Четвертая соната С. Прокофьева. ■



Светлана ЕЛИНА
 Фото предоставлены пресс-службой
 ГМИИ имени А. С. Пушкина,
 автор Ирина Шымчак



Иоганн Генрих Фюсли. «Пастушья мечта». 1793

Неосентиментализм... Неоштюрмерство... Новая парадигма в исполнительской культуре?



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.

«Способность удивляться и смены способов удивления связывают многие явления искусства. <...> Элементы того, что называли сентиментализмом — это путешествие в новые земли, которые будут открыты только потом.»

Виктор ШКЛОВСКИЙ

ОЧЕРК ПЕРВЫЙ.

К.Ф.Э. БАХ, Й. ГАЙДН В ЗЕРКАЛАХ ПРОШЛОГО И СОВРЕМЕННОСТИ

Что общего между сентиментализмом, движением «Sturm und Drang» конца XVIII — начала XIX веков и нашим временем? Казалось бы — ничего. Однако мы поставлены перед фактом неожиданного сродства былых сентиментализма, штюрмерства и примечательных тенденций в исполнительском искусстве современности.

Для начала несколько взглядов из сферы культурологии.

Согласно концепции Юрия Лотмана о двух типах художественного сознания, в историческом процессе наступают такие периоды, когда на смену художественному принципу, ориентированному на канонические системы, приходит иной — оппозиционный. В такой исторической ситуации художник стремится к нарушению канонов, к вытеснению и преодолению предустановленных нормативов, и тогда произведение создается не благодаря соблюдению регламентирующих правил, а вопреки им — путем их нарушений. В связи со сменой эпох писал и Михаил Бахтин: «Сначала — отклонение от нормы, затем — проблематичность самой нормы». Такой эпохой перемен было совсем не однозначное время, отмеченное новыми веяниями, предвещающими рождение романтической эры. О первых симптомах «мятежа против расщепленно-традиционалистской “правильности”», наблюдаемом в литературе второй половины XVIII века, размышлял Сергей Аверинцев.

О состоянии смятения, охватившего художественное сознание послебарочной эпохи, рассуждал и Александр Михайлов: «*Вся эта эпоха — творчески необычайно богатая, вся она глубоко кризисная, <...> так как ей буквально не на что опереться (в противоположность прочности риторической системы): всё рушится, движется, скользит, устраивается, как может и как умеет. <...> То, что наступает при разрушении риторической системы, — это не сразу же новый порядок и новое основание, <...> но состояние хаоса.*»

Имеет ли данное умозаключение Михайлова отношение к клавирной музыке венских классиков? Скорее, в творчестве Моцарта, Гайдна, раннего Бетховена уже присутствуют «новый порядок и новое основание». Однако родословное древо их клавирных сочинений и авторских исполнений коренится в эпохе сентиментализма и штюрмерства.

Интереснейший исторический период конца XVIII — первой четверти XIX веков как раз выражал такой феномен. Ведь за аксиомой «венского классицизма», казалось бы, предопределившего исторический пульс как в сфере музыкальных форм, так и в самих принципах клавирного исполнительства, стояли и другие смыслы. С одной стороны, Моцарт, Клементи, Гайдн, но рядом и сентименталист К.Ф.Э. Бах (хрестоматийно известны слова Моцарта о нем как об «отце», повлиявшем на всё поколение венских классиков), а также Бетховен,

предвосхитивший в своих поздних клавирных сочинениях черты грядущего музыкального романтизма и тем самым поставивший под вопрос стилиевые нормативы венского классицизма, равно как и само понятие совершенного моцартианства.

Любопытно, что в современных исполнительских процессах можно наблюдать аналогичную картину преодоления интерпретаторских трафаретов, сложившихся в артистических практиках к концу XX столетия, причем не только в традиционном, но и так называемом исторически ориентированном искусстве интерпретации. В наше время нельзя не ощутить известную проблематичность интерпретаций наследия прошлого, а конкретнее — исполнительских традиций в подходе к музыке эпохи венского классицизма.

Как объясняет данную ситуацию Алексей Любимов, «*есть, по-видимому, определенные нормы и их лимиты, когда сочинения традиционного концертного репертуара, многократно игранные и переигранные, больше не способны отдать исполнителю свою креативную энергию — их интерпретационная емкость исчерпывается <...> Это привело не столько к культу гипотетического «совершенства», сколько к неким суммированным, заклиншированным интерпретациям. <...> Как мне кажется, новый взгляд на музыку может возникнуть тогда, когда она исполняется в совершенно независимых от традиционно-привычных концертных*

условиях — скажем, на инструментах своих эпох: Бетховен или Моцарт на хаммерклави́ре, или Карл Филипп Эммануил Бах на клави́сине, клави́корде. <...> Именно аутентичный инструмент позволяет естественно передать агогическую сверхгибкость, даже «утрированность» выразительных средств»¹.

Следовательно, в условиях аутентичного инструментария открывается новое интерпретационное поле. Однако здесь не всё так однозначно. Ведь по сути, исполнительская стилистика прошлых эпох для нас непостижима, даже если учесть обилие структуртивных трактатов XVIII века, на которые ориентировались клави́рные исполнители XX века (к примеру, Ванда Ландовска, Густав Леонхардт). Мы не знаем, действительно ли именно так играли в эпоху К.Ф.Э. Баха, Моцарта, Бетховена, или же это только лишь наши представления об исполнительских обычаях прошлого. Но ясно, что современные интерпретации так или иначе преломляются сквозь призму нашего времени.

Наше знание исторической перспективы можно определить как канву преемственности. И более того, такая преемственность проецируется на встречность мироощущений наших современников и представителей переходной послебарочной эпохи второй половины XVIII–раннего XIX веков, что по первому взгляду кажется парадоксом.

Надо вспомнить, что собой представляли собственно традиции музицирования позднего XVIII века.

Светочем этих традиций был исполнительский «чувствительный стиль» («empfindsamer Stil») К.Ф.Э.Баха, отражающий его композиторские новации. По свидетельствам И. Ф. Рейхардта, в отличие

от большинства своих современников, желающих «возбудить восхищение своей беглостью», Бах «отображает на клави́ре всю свою великую душу»; он «воодушевляет свой клави́р, вкладывает чувство, страсть в каждый тон». А Чарльз Бёрни писал: «Когда в медленных и патетических частях надо было придать выразительность какой-либо долгой ноте, он умел с большим мастерством передать страдания и вздыхания взволнованным звуком, какой только удавалось извлечь из клави́корда, пожалуй, только ему одному».

Экспрессия спонтанного чувства, субъективность рефлексий, сколь экзотических, столь же и меланхолических, — всё это суть новые смыслы и новый лексикон «гамбургского» Баха. Однако многие расценивали баховский «сентиментальный стиль» как нонсенс. Известна, например, характеристика Даниэля Шубарта, самого, казалось бы, рьяного почитателя Баха, как и сентиментализма вообще: «То, в чем можно упрекнуть сочинения К. Ф. Э. Баха, это эксцентричность вкуса, причудливость [Bizarrerie], доискивание сложностей, странная нотация и непримиримость к обычаям своего времени». Реплика Шубарта была не чем иным, как объяснением причины антипатии венских меломанов к музыке Баха.

Быстрая и неожиданная смена настроений, когда «страсти разгораются и затихают непрерывной чередой», становится для Баха важнейшим компонентом музыкальной выразительности. Как он писал в своем знаменитом «Опыте истинного искусства клави́рной игры», именно эффекты непрерывной перемены контрастирующих эмоциональных состояний от «томных и нежных» до «потрясающих и бурных» позволяют передать «изумительную, полную огня выразительность». При этом Бах не просто



К. Ф. Э. Бах

допускает, но считает весьма желательными «прекраснейшие нарушения» в размерности музыкального времени: частые отклонения от темпа, длительные ферматы, динамические контрасты призваны усилить субъективную, далекую от ортодоксальной идиоматики красоту музыкальной экспрессии. Музыкальная ткань поздних сочинений К.Ф.Э. Баха изобилует смелыми неподготовленными модуляциями, прерванными кадансами, резкими фактурными и динамическими «алогичными» перепадами, что сообщает музыкальному процессу особую — «чрезмерную» и «странную» с позиций тогдашней нормативной поэтики — эмоциональную интенсивность, стремящуюся преодолеть инерционность привычных «готовых форм»: патетическое чувство будто размыкает их обручи.

Уместно здесь привести слова Гайдна: «Я сел [за клави́р] и начал импровизировать, с грустью или радостью, серьезно или игриво — в зависимости от моего настроения. Как только я овладел идеей, моей душевной целью было исполнить и поддержать ее в соответствии с правилами искусства. Подобно я пытался и сочинять, как более не сочиняют

¹ «Расширяющаяся Вселенная фортепианного исполнительства», беседа Владимира Чинаева с Алексеем Любимовым // PianoForum, № 1 (37), 2019. С. 15–16.



Й. Гайдн

многие из наших новых композиторов: они нанизывают одну пьеску на другую, ломая то, что только начали, и ничего не остается в сердце после того, как услышишь это». По поводу поздних гайдновских клавирных сонат его современник Сэмюэл Арнолд писал: «Эти сонаты во многих местах преднамеренно имитируют причудливые стили некоторых мастеров. В этом отношении они выполнены достойно, поскольку избобилуют странными скачками, капризными пассажами и эксцентричными гармониями». Надо полагать, лондонский музыкальный критик намекал на «чувствительный стиль» Баха.

Напомним и об авторских исполнениях Моцарта, для которого нотный текст служил лишь условной схемой для вольных импровизаций. Хорошо также известен декламационно выразительный исполнительский стиль Бетховена. По свидетельству его ученика Карла Черни, игра Бетховена *«была одухотворенной, величественной, в высшей степени полна чувства, романтики, особенно в adagio. Его исполнения, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода...»*. Вместе с тем его поздние клавирные

сонаты современники расценивали как клавирные «монстры», совершенно не исполнимые на инструментах того времени, а его «33 вариации на тему Вальса Диабелли» впервые были исполнены лишь полвека спустя Гансом фон Бюловым...

Наша дальнейшая цель — в попытке осмыслить очевидные факты своеобразного ренессанса «чувствительного стиля» и «штюрмерства» в современной исполнительской культуре. В. Шкловский дал замечательный образ сентименталистско-штюрмерским веяниям эпохи, сравнив их с «путешествием в новые земли». Диалоги избранных нами современных исполнителей с традициями позднего XVIII — первых десятилетий XIX веков стали таким «путешествием».

В первом очерке сосредоточим внимание на таких разных исполнительских явлениях, как искусство Андреаса Штайера, Тома Бегина, Михаила Плетнева. Их исполнительские концепции выражают тот исторический казус, о котором говорили Бахтин и Лотман.

Поначалу кажется, что в интерпретации **Андреаса Штайера**² Бах представлен именно как «эксцентричный» штюрмер. Но только это штюрмер динамичных ракурсов и высоких скоростей — скорее, рокер урбанистических мироощущений.

² Один из наиболее известных и авторитетных исполнителей-аутентиков наших дней Андреас Штайер (Andreas Staier) обучался по классам фортепиано и клавесина в Ганновере и Амстердаме. Начав исполнительскую деятельность в качестве клавесиниста ансамбля «Musica Antiqua Köln» (1983), с 1986 года Штайер занимается преимущественно сольным и ансамблевым музицированием на исторических клавесинах и пианофорте. Среди его партнеров Кристоф Прегардиен, Анна Софи фон Оттен, Алексей Любимов. С 1987 по 1996 год Штайер вел класс клавесина в «Schola Cantorum Basiliensis», продолжая активную концертную деятельность. Многочисленные CD's с записями ансамблевых и сольных сочинений К.Ф.Э. Баха, Д. Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Шуберта, Шумана, исполненные на исторических инструментах, были неоднократно удостоены высоких международных премий и дипломов. Штайер является также автором статей об аутентичном исполнительстве.

Энергия движения, «натиск» сквозного действия, стойкая активность темпов в моторных эпизодах (как, например, в начале Presto Сонаты e-moll, Wq 59/1) или целых частях сонатного цикла (Соната a-moll, Wq 49/1) у Штайера символизируют именно настроения «Sturm und Drang». Вместе с тем доминантным приемом Штайера становится гиперболизация темповых и штриховых разнополярных характеристик. Эффектность непрестанно чередующихся контрастов определяет штюрмерский тонус I части Сонаты g-moll (Wq 65/17). Причем Штайер отсылает современного слушателя к смелым ассоциациям со стилистикой уже нашей эпохи: например, он определяет структуру I части Сонаты для солирующего клавесина (g-moll, Wq 65/17) не иначе как **«коллаж** сонатной формы и свободной фантазии» (курсив мой. — В.Ч.). Именно в «коллажной» манере решено и Rondo c-moll (Wq 59/4) с его краткими и быстрыми чередованиями legato и non legato, с модуляционными лабиринтами мелькающих, как бы распадающихся на нашем слуху аффектов, с обманчивыми путями, ведущими в тупики. Отсутствие заданного «единого плана» (как может восприниматься импровизационная манера Штайера) становится у него исполнительским принципом, напоминающим хаотичный монтаж попсовых видеоклипов. При этом Штайер редкостно точен и избирателен в средствах, неизменно ясен даже в показе тех самых bizzarries, на которые указывал Даниэль Шубарт. «Штюрмерские» черты раскрываются здесь в максимально рельефной подаче внутреннего «конфликта» формы, ее свободы и непредсказуемости.

В звуковом мире Баха, каким его представляет слушателю **Михаил Плетнев**, немало общего с концепцией Штайера: всё кажется неустойчивым, шатким; этот мир словно лишен своих фундаментов и опор.



Альберт Бирштадт. «Буря в горах». 1870

Острые, часто почти беспедальные артикуляционные штрихи, краткие фрагментированные интонационные обороты — словно пестрые осколки, разбросанные в оптически искаженных пространствах калейдоскопа. Причем помимо динамических контрастов Плетнев дает полную свободу агогической гибкости, частым замедлениям, даже приостановкам музыкального времени на цезурах (при сравнении двух интерпретаций Сонаты g-moll, Rondo c-moll агогическая шкала у Плетнева заметно богаче, чем у Штайера). В баховской звуковой ткани Плетнев, как и Штайер, специально подчеркивает смелые и неподготовленные модуляции, прерванные кадансы, «алогичные» фактурные и динамические перепады. Но особой выразительности Плетнев достигает в своеобразных эффектах «разрывов ткани», когда интонационно «чувствительные» мелодические фигуры или виртуозные пассажи вдруг резко обрываются «на

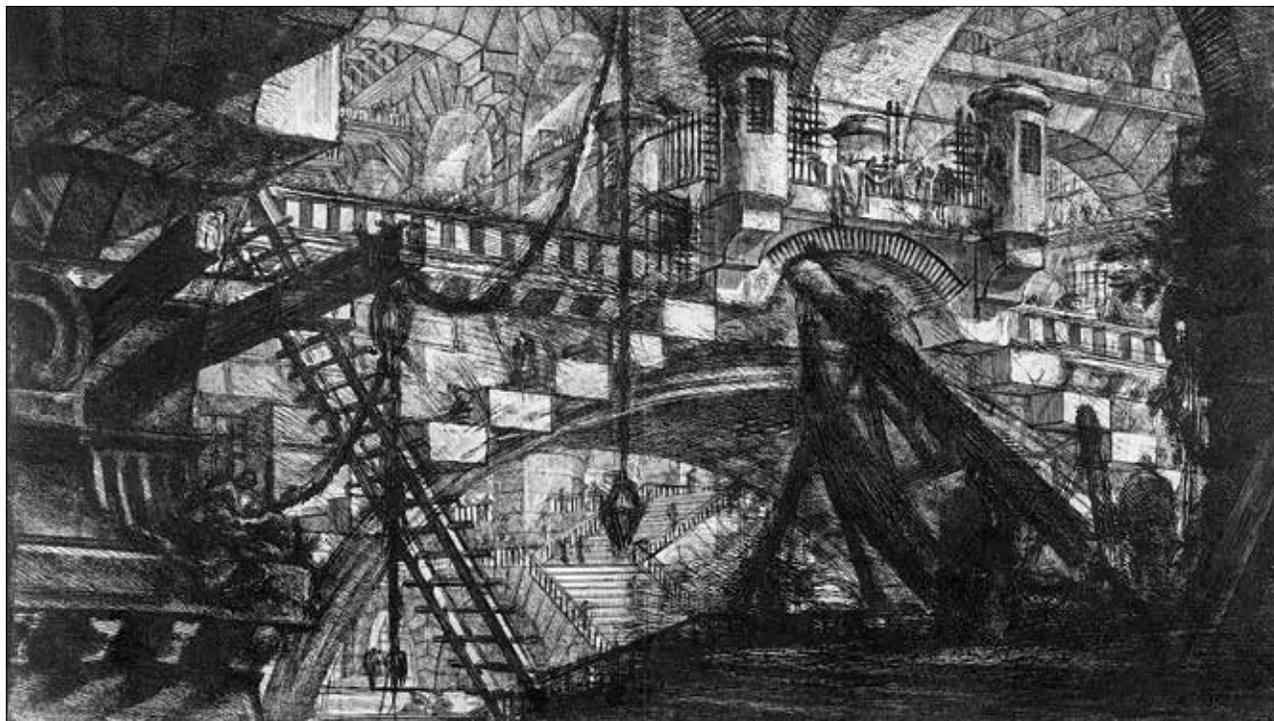
полуслове», точнее сказать, «зависают» в молчаниях фермат и пауз (например, в Сонате g-moll, Wq 65/17; Рондо, A-dur Wq 58/1). В нотных авторствах Баха таких «разрывов» вообще немало, но Плетнев придает им особую силу суггестии.

Однако образность у Плетнева это также и хрупкость чувств — гибких, изысканных. Задушевность — труднее найти другое слово, передающее атмосферу плетневского сентиментализма. Выразительность баховских «сердечных чувствований» («zartliche Empfindungen») присутствует и в удивительно чутко проинтонированном Andante con tenerezza из Сонаты A-dur (Wq 65/32): сожаления, печаль, проникновенность и вместе с тем благородная грация... Но «чувствительный стиль» Плетнева еще и — а может быть, прежде всего — трагичен: катастрофические фактурные каскады подъемов и ниспаданий, ведущих в никуда, исповеди сентиментальных персонажей, часто

теряющихся и исчезающих в ничто, у Плетнева будто взрывают самую основу упорядоченного бытия, а «магические фантазии» (как называли стиль Баха его современники) с их ускользающей красотой и очарованием вот-вот обернутся онирическими миражами.

Но если в интерпретациях Штайера и Плетнева мы можем говорить о стилистической адекватности клавирному стилю «гамбургского» Баха, то прочтения клавирных сонат Гайдна **Томом Бегином**³ восприни-

³ Том Бегин (Tom Beghin) является одним из наиболее интересных представителей новой генерации в области аутентичного исполнительства музыки XVIII — раннего XIX вв. Среди его аудиозаписей сонаты Бетховена, Клементи, сочинения Мендельсона, Шуберта, полное собрание клавирной музыки Гайдна. Его контрверсионная видео- и аудиозапись «Виртуальный Гайдн» (12 CD's + DVD; 2011), осуществленная на семи инструментах эпохи в девяти «виртуальных» салонах и залах времени Гайдна, номинировалась на премию «Лучший DVD года» (Канада). Том Бегин лауреат и номинант ряда престижных премий. Гастролирует в городах Европы и США. Автор ряда статей и монографий по вопросам исторического исполнительства. В настоящее время живет и преподает в Канаде.



Джованни Баттиста Пиранези. Из серии офортов «Темницы». 1749

маются как провокации. При этом он с полной убежденностью аргументирует свои интерпретаторские концепции.

Масштабный проект «Виртуальный Гайдн» с записью всех гайдновских сонат, осуществленный Бегом и его единомышленниками в 2011 году, стал подлинным прорывом в устоявшиеся традиции фортепианных интерпретаций Гайдна. Используя современные технологии, авторы проекта виртуально воссоздают сонорную специфику исторических инструментов, а также аутентичную акустику залов и светских гостиных, в которых играл Гайдн. Словами Бегина, «методы записи и микширования, примененные к классической музыке, привели к захватывающим результатам»⁴.

Но, пожалуй, самый интригующий результат — собственно интерпретации Бегина.

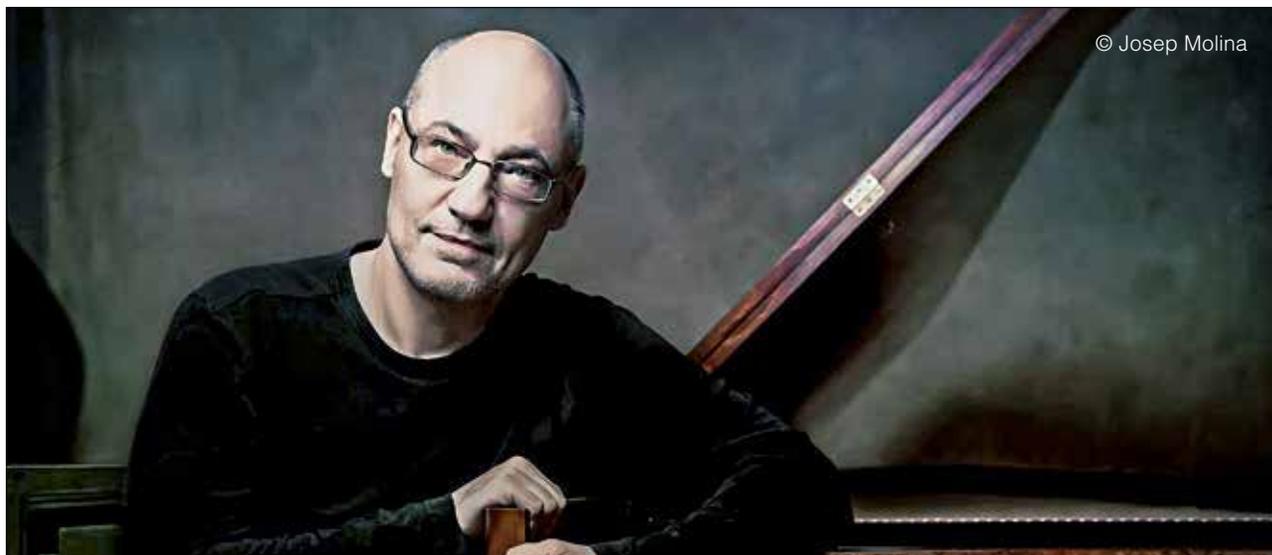
⁴ Здесь и далее высказывания Бегина приводятся по буклету издания «Виртуальный Гайдн» («The virtual Haydn»)

Свою артистическую концепцию Бегин мотивирует отсылками к традициям XVIII века, в частности, к исполнениям самого Гайдна: «*Всякий раз, когда я изучал новую сонату, я обнаруживал, что пытаюсь со все большей отвагой проникнуть в гайдновское мышление. Почему я играю именно так; что это означает; чего я хочу достичь; как я могу лучше всего это сделать? Ответ я нашел в источниках XVIII века. Идеал композитора и исполнителя как одной персоны определенно присутствует у большинства исполнителей, особенно у тех, кто играет на клавишных, когда слушатель с готовностью предполагает, что исполнитель является также и композитором. Как убеждает своих читателей (в том числе Гайдна в годы его становления) К.Ф.Э. Бах, даже если он играет пьесы написанные кем-то другим, он призван исполнять их так, как если бы он сам их сочинил.*

Собственно, такой принцип «соавторства» лежит в основе большинства

интерпретаций Бегина. Вместе с тем он идет дальше. Его импровизационная манера игры лишь отталкивается от исторических обоснований музыцирования с тем, чтобы дать субъективный — и экстремальный! — звуковой образ тех самых «новых земель», о которых говорил Шкловский. Субъективность повествования становится у Бегина преднамеренной — для него это определяющий принцип интерпретации.

Как он пишет, «в Сонате *F dur* [Ноб. XVI:23. — В.Ч.] есть красивое, берущее за душу *Adagio*. К концу этой части клавирист словно вырывается из интимного, меланхоличного настроения, превращая [музыку] в нечто, напоминающее каденцию — последний всплеск страсти, омывающий часть. Это позволяет мне играть в выписанных Гайдном тактах в свободной, квазиимпровизационной манере. В отличие от подобных медленных частей более ранних сонат, где Гайдн посредством обычного знака ферматы дал



Андреас Штайер

исполнителю возможность импровизировать, здесь предоставлен материал, который поощрен самим автором». Данный принцип «вольной» игры Бегина распространяется и на его прочтения других гайдновских сочинений.

Так, в Фантазии (Capriccio) C-dur (Ноб XVII:4) Бегин подчеркивает резкие контрасты между ровностью нейтрального тембра, острыми, «сухими», рельефно поданными туше и «размытыми» звучностями открытых демпферов; большие паузы между разделами еще более усугубляют эффект спонтанного движения формы.

Характерно, что в исполнении этой же Фантазии **Альфредом Бренделем** (1985) контрасты скорее сглажены, повествовательный процесс предстает как нечто единое; нормативная педализация на сменах гармоний, однотипная гибкость артикуляции и динамических «волн», подчеркнутая «фортепианность» выразительных средств (гибкая пластика интонирования, «дышащая» детальная фразировка) — все это после парадоксальной интерпретации Бегина воспринимается уже как ординарная привычность

интерпретаторских штампов, пусть и высокого, «образцового» класса.

Тенеты мерности (а точнее размерности) Бегин разбивает и в Сонате c-moll (Ноб XVI:20, № 33). Сверхгибкость артикуляции, смена тембров, неустойчивость общего движения с непредвиденными переменами темповых и агогических характеристик, большие rubato, «задумчивые» паузы... — музыка, словно вышедшая из берегов общего темпа, музыка вне времени, выражающая неустойчивость настроений. И мы понимаем, что для Бегина предпочтительны не заданные траектории полета, но спонтанность «вот сейчас» капризно сплетаемой импровизации: именно она становится определяющим знаком субъективного высказывания. Его утрированную стихийность мы слышим и в Moderato, и в Andante con moto. Та же вольная форма в финальном Allegro, отмеченном частыми смысловыми эллипсисами.

Сравним с интерпретацией **Святослава Рихтера** (запись 1960 года по трансляции из московского БЗК) — общепризнанным исполнителем шедевром этой

сонаты. Дух импровизационности по сравнению с прочтением Бегина у Рихтера заметно элиминирован: в первой части сонаты это скорее малые острова ritardando на фоне доминирующих устойчивых характеристик. Размерность интонационной экспрессии присутствует и во второй части: здесь все определяют однотипность состояний при их возвращениях, объективность в подаче фраз, их абстрактность, отстраненность, отвлеченность — все как бы дистанцировано от непосредственного чувства, все с пиететом к классицистским пропорциям формосозидательной меры. Подчеркнутая рельефность формы определяет и концепцию третьей части с ее мерностью пульса и неукоснительностью «моторного» движения. И во всем характерно рихтеровские избегания каких-либо крайностей при пианистически совершенном показе звукового материала.

В отличие от рихтеровской, как и многих других интерпретаций мастеров «золотого века фортепиано», у Бегина импровизационная стихия повествования основана на острых контрастах, ломкости фразировки,



Том Бегин

на кратких «зависаниях» предыктов и разрешений, на «сдвигах», «обрывах» агогических гипербол и эллипсисов. Можно было бы назвать *Andante con espressione* из Сонаты D-dur op. 37 (Ноб. XVI:42), *Allegretto innocente* из Сонаты G-dur op. 37 (Ноб. XVI: 40), *Adagio e cantabile* из Сонаты Es-dur (Ноб. XVI:49) и еще множество других примеров, подтверждающих, что субъективность повествования есть не что иное, как артистическое motto Бегина.

Гипертрофированная экспрессия артикуляционных характеристик, контрасты динамических градаций с их непредвиденными перепадами, к тому же длительно открытые демпферы, создающие эффекты смещения гармоний в сонорном гуде; в целом же, алогизм моментальных трансформаций музыкального времени, ритмики, динамических, интонационных и тембровых противопоставлений ведет к тому, что музыкальная форма как бы распадается, дробится. Преднамеренные фразировочные «изломы», как и само движение ломкого музыкального времени, словно «расшатывают» структуры гайдновских сочинений. Перед нами

«антимир классицизма», инверсия классицизма.

Но обратим внимание вот на что.

Размышляя о «мятежных» для общепринятых норм «*вкусе к принципиально антиклассическому*», «*сознательной эстетизации неформальности*», Аверинцев подразумевает романы Лоренса Стерна, позднего Жан-Жака Руссо. Дело в том, что на фоне угасающей эпохи Просвещения активизируется «темная сторона» просветительства: в офортах Джованни Баттиста Пиранези, в графике и живописи Иоганна Генриха Фюсли или Уильяма Блейка переданы «теневые» настроения и воля к антиклассическому с их обостренностью чувствований. Таковой была и поэзия Фридриха Готлиба Клопштока. Его так называемый «пылкий стиль» передавал смутные движения души, не поддающиеся логическому определению. Свободный синтаксис, неожиданные сцепления поэтических образов, последовательность которых продиктована стремлением поэта передать эмоционально напряженный, переменчивый пульс поэтической речи и тем самым преодолеть

инертную заданность бытующих тогда законов стихосложения, — всё это определяло поэтику светоча высокого сентиментализма Клопштока.

«Мятежный» Гайдн Бегина позволяет нам провести хотя и условную, но все же параллель со «штурмерской» поэзией немецкого гения XVIII века. Да, именно: Бегин — это Клопшток наших дней. Авангардный Гайдн Бегина есть не что иное, как своеобразная форма протеста против клише и трафаретов, устоявшихся в артистической практике XX века. Крайне субъективистские прочтения Бегинем клавирных сонат Гайдна явно полемизируют со всеми устоявшимися к середине XX века традициями. «*Этот проект, оставаясь данью Гайдну, стал чем-то гораздо большим, — пишет Бегин. — Мы бросаем вызов всем условностям исполнения и восприятия, мы утверждаем новую парадигму*».

Под таким же парадигмальным углом зрения мы склонны расценивать и прочтения Моцарта, Бетховена А. Любимовым, М. Плетневым, П. Андершевским — им будут посвящены наши следующие очерки. ■

A portrait of Mikhail Dubov, a man with grey hair and glasses, wearing a dark suit jacket, white shirt, and dark bow tie. He is leaning over a grand piano, with his hands clasped on the fallboard. The background is a dark wall with a hexagonal pattern. The piano's internal mechanism, including the strings and hammers, is visible in the foreground.

**Михаил Дубов:
«У меня есть сокровенная
мечта — остаться
наедине с музыкой»**

Для всех, кто изучает и слушает современную музыку, имя Михаила Дубова не нуждается в особом представлении. Этот музыкант может исполнить самые сложные авангардные опусы: на его счету — около 50 мировых премьер, в том числе, сочинений Э. Денисова, Д. Куртага, В. Мартынова и классиков XX столетия. Вот уже 30 лет Михаил Дубов является солистом Московского ансамбля современной музыки (МАСМ), принимает участие в крупнейших международных фестивалях и мастер-классах новой музыки, представляет сольные программы на мировых концертных площадках. Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории, декан факультета исторического и современного исполнительского искусства. Мы поговорили с Михаилом Эмильевичем (который, как и все, сейчас находится в самоизоляции) о набирающих оборот онлайн-трансляциях концертов, об интересе молодых пианистов к авангардной музыке и о том, как Горностаева и Нейгауз отвергли «Вариации» Веберна.

— Михаил Эмильевич, первый мой вопрос будет связан с сегодняшней пандемией, охватившей весь мир. Как ситуация с вынужденной изоляцией сказалась на вашей концертной деятельности?

— У меня отменилось довольно много концертов, а часть из них как будто бы перенесена. Однако Московский ансамбль современной музыки (МАСМ), солистом которого я являюсь, планирует провести онлайн-концерты с комментарием программ. К сожалению, время карантина будет для всех выпавшим, но, тем не менее, и дома можно что-то написать, проанализировать, привести в порядок. Эта ситуация всё равно когда-нибудь закончится. И я вообще смотрю в будущее с оптимизмом.

— А как вы решили проблему с занятиями в Московской консерватории? Возможны ли в принципе дистанционные формы обучения среди исполнителей?

— Пока нас не закрыли совсем на жесткий карантин, я продолжал заниматься со студентами — особенно с теми, у которых на носу госэкзамены (они должны были начаться в апреле, но их, скорее всего, перенесут). В консерватории объявлены каникулы до конца марта. Пока непонятно, когда будет сессия и вступительные экзамены: мы сейчас живем одним днем и не знаем, что может случиться завтра. Но совсем отказаться от занятий мы не хотим, нужен постоянный контакт с ребятами. Некоторые из моих коллег уже перешли на дистанционные формы обучения, хотя это очень трудно — качество передачи звука по интернету очень уязвимо. И потом, нужно найти место, где ученик может играть и записать это на видео...

— Сейчас многие концерты транслируются в режиме онлайн: музыканты выступают

без публики. Эту гуманистическую акцию поддержали и консерватория, и филармония, и зал «Зарядье». У вас нет ощущения некоего хаоса среди этих концертов, стратегической непродуманности программ?

— Во-первых, и в «мирное» время проходит несколько событий одновременно, иногда хочется послушать три концерта в один день. А во-вторых, ощущение чрезмерного изобилия может возникнуть у того, кто сидит дома и беспорядочно смотрит все концерты подряд на компьютере. Концертная индустрия, как мне кажется, сейчас спасается от разгрома и пытается выжить, ведь многие мероприятия отменились, а зарубежные артисты так и не смогли приехать. Программы онлайн-концертов составлялись в авральном режиме, поэтому здесь было не до концепций и тематических идей. Все концертные площадки, которые вы перечислили, делают сейчас огромную, нужную работу.

— Как вы думаете, останется ли у публики интерес к «живым» концертам или онлайн-вещание победит?

— Я думаю, после такого длительного застоя слушательский бум неизбежен. А все эти дистанционные формы обучения и общения гораздо шире войдут в повседневную жизнь, хотя они и так давно с нами. Но я бы не сказал, что онлайн-концерты как-то существенно отразятся на интересе публики — это как электронные гаджеты не отменяют книжек. Останется и онлайн, и офлайн.

— Мне кажется, играть в пустом зале — очень авангардная практика. А вы бы хотели выступить без зрителей?

— Знаете, у меня есть дикая, сокровенная мечта — остаться наедине с музыкой, сыграть концерт в полном одиночестве. Иногда мне доводится репетировать



МАСМ: Влад Песин, Иван Бушуев, Михаил Дубов, Илья Рубинштейн, Олег Танцов

в пустом зале вечером, иногда я могу остаться на ночь в соборе, чтобы позаниматься на органе. И это какое-то совершенно непередаваемое ощущение, словно между тобой и музыкой ничего нет, и ты независим от публики. Конечно, мне приходилось много раз выступать в неполных залах (современная музыка в принципе собирает меньше публики). Но мне бы хотелось играть и в этот момент просто никого не впускать в зал...

— **Цель сегодняшних онлайн-концертов — просвещать и знакомить самую разную публику с классико-романтической музыкой. Если бы вам в рамках таких трансляций предложили составить программу из произведений XX века, то каких бы композиторов вы включили?**

— Я бы начал с «классики» прошлого столетия, поскольку многие сочинения той эпохи уже прочно заняли

свое место на филармонической арене. Возможно, это были бы Шостакович, Стравинский, Барток, нововенцы — совершенно спокойно Шенберг, Веберн, Берг. Ещё добавлю фортепианные пьесы Мессиана, хотя и эту музыку, как показывает практика, непрофессиональная публика воспринимает непросто — порой встречаются с вежливым равнодушием.

— **А с какой фортепианной музыки XX века вы начали собственное профессиональное просвещение?**

— Интерес к современной музыке у меня возник еще в музыкальной школе, в классе замечательного педагога Флоры Ивановны Осиповой. В школе помимо набора «традиционных» произведений, требовалось играть пьесу советского современного композитора — например, я выучил несколько прелюдий того же Шостаковича.

В музыкальном училище [Музыкальное училище при Московской консерватории — прим. ред.] познание музыки XX века продолжилось, современные пьесы, кажется, у меня получались, и этому, между прочим, во многом способствовали лекции Виктора Павловича Фраёнова. Он был больше чем педагог. Под его руководством мы изучали музыкальный анализ, а также слушали и говорили о современной музыке — даже не самой авангардной по сегодняшним меркам. Запомнилась, например, редкая запись «Огненного ангела» Прокофьева. В консерватории на мое увлечение повлияли три человека: Юрий Николаевич Холопов, у которого я учился теории музыки, Тигран Абрамович Алиханов, мой педагог по камерному классу, и, конечно же, Эдисон Васильевич Денисов, который приглашал меня участвовать в своих концертах и вовлек в свой круг единомышленников, занимавшихся самой актуальной современной музыкой.

— Как реагировала на ваш интерес к современной музыке ваш педагог Вера Васильевна Горностаева? Я читала о том, что она не очень-то жаловала авангард.

— Мне запомнился эпизод — повторение истории Алексея Любимова, который играл Генриху Нейгаузу «Вариации» Веберна, а Нейгауз ответил, что ничего в них не понимает. У меня был абсолютно симметричный случай. Будучи в аспирантуре, я выучил «Вариации» Денисова — это вполне строгое додекафонное сочинение, совсем не радикальное по звучанию. Я принес его Горностаевой: она послушала, закрыла ноты и сказала: «Это все, конечно, очень хорошо, но знаешь, я в этом ничего не понимаю». Не думаю, что это было так на самом деле — Вера Васильевна устраивала тематические классные вечера, посвященные музыке XX века, к примеру, Алемдара Караманова. Но этим «признанием» Вера Васильевна мне дала как бы простор, свободу — мол, делай то, что тебе нравится.

— У меня складывается ощущение, что сегодня молодые пианисты обходят вниманием фортепианную музыку XX–XXI века: перечислить тех, кто играет «авангардные» пьесы, хватит пальцев одной руки. Почему так происходит?

— Все же я не был бы столь категоричен. Даже на конкурсе Чайковского можно услышать Булеза и Сильвестрова (правда, в редких случаях). У нас есть прекрасные молодые музыканты, которые исполняют много современной музыки — например, Лукас Генюшас, Михаил Турпанов. За последние годы в этом плане произошел большой прогресс по сравнению с тем временем, когда я учился. В консерватории существует гениальная,

без преувеличения, фортепианная школа, но она имеет тенденцию консервации (простите за тавтологию). К счастью, эта проблема постепенно преодолевается: даже на внутрисоссийских международных конкурсах стали включать в программу современные пьесы. Поэтому интеграция современной музыки в репертуар пианистов все же происходит, пусть и медленно.

— А происходит ли эта интеграция в концертные залы, как вы считаете?

— Вполне. Даже в филармонических залах можно встретить очень интересные программы и фестивали современной музыки: радуется, что этот конвейер, регулярная филармоническая жизнь, сейчас обогащается разными формами разговора со слушателями. Это правильно: новая музыка, которая пишется сегодня, требует несколько иных форм существования. Например, фестиваль актуальной музыки «Другое пространство» сегодня естественным образом вписывается в окружающую нас концертный ландшафт. Не знаю, стоит ли требовать от филармонической публики привязанности и постоянного внимания к чисто современным программам, но я могу сказать, что современная музыка сегодня нужна слушателям.

— Вы заговорили о прогрессе, и мне сразу захотелось поговорить о факультете, на котором вы преподаете и которым вы руководите с недавнего времени — ФИСИИ (факультет старинного и современного исполнительского искусства). Расскажите вкратце о нем: как происходит обучение сразу современной и старинной музыке?

— Оно происходит почти одновременно. Однако мы принимаем людей, окончивших среднее специальное музыкальное учреждение, и не можем требовать, чтобы они владели старинным инструментом. Хотя некоторые имеют такой опыт. Модель нашего факультета построена на концепции «исторически ориентированного исполнительства», когда во главу угла ставится грамотное и адекватное отношение к эпохе, стилистике, языку той музыки, которая изучается. Например, к нам поступает пианист с программой, рассчитанной на современное фортепиано, но потом он начинает изучать клавесин, хаммерклавир и, соответственно, музыку эпохи барокко и ранней классики. Это же касается и струнников, и духовиков. Параллельно происходит изучение современной музыки: на госэкзаменах в обязательном порядке должна быть исполнена пьеса второй половины XX века. Поэтому ФИСИИ выпускает универсальных музыкантов, которые будут себя свободно чувствовать на сегодняшнем пресловутом «музыкальном

рынке». А еще на нашем факультете очень хорошая, творческая атмосфера: ребята постоянно выступают, самостоятельно музицируют в ансамблях и так далее.

— Обычно пианистам, которые исполняют классико-романтический репертуар, советуют заниматься по 8 часов в день. А сколько времени нужно пианисту, столкнувшемуся лицом к лицу с произведением второй половины XX века?

— У студентов-пианистов, к сожалению, нет возможности заниматься по 8 часов в день, поскольку у них очень много учебных предметов. На самом деле, все эти часы не столь важны: все зависит от индивидуальности, таланта конкретного исполнителя, от эстетической позиции, если выражаться высокопарно. Что касается новой музыки: если мы разбираем, например, балладу Шопена, нельзя сказать, что это совсем уж незнакомая музыка — и нам во многом уже понятно, как она должна звучать. А вот если вам попалась какой-нибудь пьеса, скажем, Булеза или Крама, то над ней придется сидеть долго — особенно, когда выучить ее нужно в сжатые сроки. Здесь придется проделать много черновой работы — разметить текст, прочитать авторскую «легенду», обозначения, приемы...

— Входит ли в эту черновую работу знакомство с биографией самого композитора, с контекстом вокруг его личности? То есть, обязательно ли знать философию Кейджа, чтобы передать идею его композиций?

— Безусловно. Но я бы не назвал это черновой работой — скорее, творческой, подготовительной. Ты словно погружаешься в новый, удивительно интересный мир, узнаешь стилистику, язык, на котором говорит автор, его мировоззрение. Разучивая новое произведение, стоит о нем почитать, послушать запись, а если это музыка ныне живущего композитора — по возможности, пообщаться с автором.

— И напоследок, краткий блиц-опрос. Назовите ваших любимых композиторов XX века и наших дней.

— Стравинский, Веберн, Лигети, Крам, Ксенакис — дальше можно перечислять долго. Что касается XXI века... Я знаю многих современных композиторов, с большим интересом отношусь к творчеству молодых — знакомлюсь с ними во время Академии в Чайковском или на проекте «Композиторские читки». Мне нравится то, что делает Алексей Сюмак, по-моему, это очень талантливо. Также назову Дмитрия Курляндского, он вообще человек-идея.

— Что труднее исполнять — минимализм или новую сложность?

— Хороший вопрос. Понимаете, и там и там есть даже чисто физиологические трудности. В минимализме нужно целый час повторять одну музыкальную фигуру, отчего у тебя начинают иногда отсыхать руки. В новой сложности, например, у Фёрнихоу, есть просто неисполнимые вещи, когда нужно сыграть одновременно огромное количество нот в разных регистрах. Но главное — и минимализм и новая сложность требуют особого рода энергетической концентрации, поэтому здесь однозначного ответа нет.

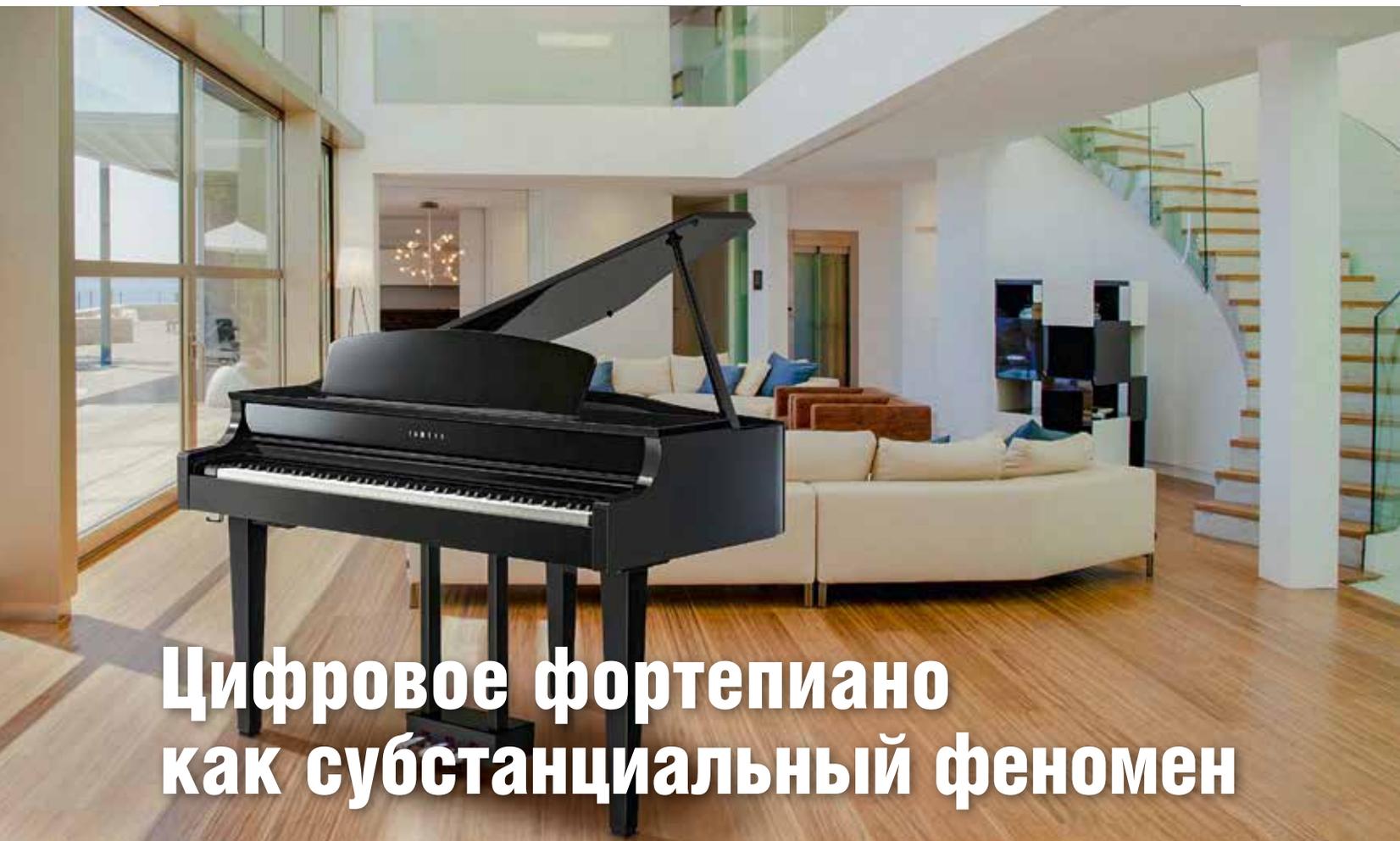
— Что вам ближе: играть сольно или в составе ансамбля?

— Всегда ищу контакта, прежде всего, с музыкой. По характеру я — одиночка, но играть в хорошем ансамбле — это по-настоящему мое, еще с тех пор, как я студентом пришел в Академию старинной музыки Татьяны Гринденко. И уже почти 30 лет моя профессиональная деятельность связана с Московским ансамблем современной музыки. Когда что-то удается, получаю огромную радость и настоящий кайф. ■



Надежда ТРАВИНА

Музыковед, музыкальный критик, выпускница Московской консерватории. Главный редактор журнала о современной академической музыке reMusik.org. Постоянный обозреватель журнала Maskbook.ru в рамках Национальной театральной премии «Золотая Маска». Публикуется в «Независимой газете», журналах «Ваш Досуг», «Музыкальная жизнь».



Цифровое фортепиано как субстанциальный феномен

«Ожидая его, я читал на листе тонкого картона, лежавшем на пюпитре рабоче-го пианино — электронной клавиновы фирмы Yamaha, написанные от руки инструкции — нечто вроде памятки, предназначенной для ежедневного пользования (несмотря на совершенно непредсказуемый образ жизни, который избрал Маэстро, человек очень пунктуальный, в высшей степени упорядоченный): „Тщательно чистить зубы утром и вечером, ежедневно читать понемногу Пруста или Томаса Манна...“».

Бруно Монсенжон. «Рихтер. Диалоги. Дневники».

Хотим мы того или нет, сегодня человеческая популяция живет в эпоху вещей, «идентичных натуральным». Имитируют вкусы фруктов и ароматов, структуру и свойства материалов, создают виртуальные пространства в компьютерных и консольных играх. Но так ли уж нова эта тенденция? Появление живописи, фотографии, кинематографа отчасти в своё время также виртуализировало социальное пространство. Ведь речь идет не только о «подделке» материальных вещей, но и подчас о создании иллюзии бытия. Логично предположить, что целью эмуляции какого-то объекта или процесса может являться получение ими новых, недоступных ранее свойств. Часто она напрямую связана с устранением определенных недостатков, сопутствующих главным их функциям.

Казалось бы, вся эта синтетическая «проза» не должна касаться традиционно консервативных, одухотворенных направлений человеческой деятельности, например, академического музыкального исполнительства. Тем не менее, почти каждый пианист сталкивался со стуком по батарее и просьбой «играть нежнее» от безутешно страдающих соседей. Сегодня студентам консерваторий при съёме квартиры нередко ставят условия не заводить домашних животных и ... пианино. Некоторые преподаватели видят в этом причину грядущей деградации исполнительского аппарата своих учеников.

Другая сторона вопроса: хорошие инструменты стоят дорого и требуют регулярного обслуживания — кто рвал пачками струны от молоточков без фильца при доведении до нужной кондиции «Мазепы» или «Дикой охоты», тот поймет. Строй большинства пожилых экземпляров далек от идеала, благодаря чему исполнитель привыкает к «разливу», и его

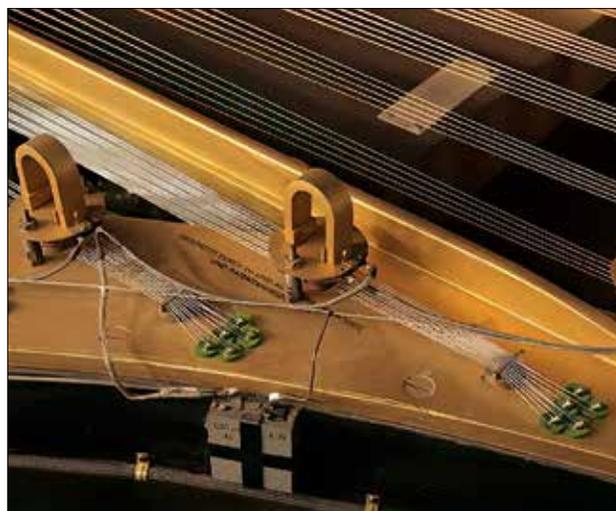
звуковысотный слух становится недостаточно избирательным. Если говорить о романтике перевозки фортепиано, то это событие среди грузчиков в советские времена было предметом особой гордости и подтверждением высокого класса рабочего.

Регулярное общение с инструментом — неотъемлемая часть жизни профессионального музыканта. Ежедневная тренировка подобна утреннему моциону или подготовке спортсмена. Ферруччо Бузони в «Рабочих правилах пианиста» писал: *«Не пропускай по возможности ни одного дня без соприкосновения с твоим фортепиано»*. Разумеется, многим хотелось бы заниматься на рояле, обладающем безупречным строем и отвечающим на все неуловимо тонкие градации движений исполнителя. *«Для работы пользуйтесь самым лучшим инструментом, которым только сможете обзавестись. Уж лучшие фортепиано окажутся плохим, когда вы играете перед публикой. Это вам повредит далеко не в такой степени, как постоянная и привычная игра на фортепиано, у которого каждая клавиша требует разного рода туше и которое к тому же ещё, возможно, расстроено»*¹, — советовал Иосиф Гофман. В памяти мгновенно всплывают многочисленные воспоминания музыкантов о расстроенных «в хлам» домашних роялях легендарных исполнителей прошлого. Но это, скорее, свидетельствует об уровне их над-пианизма и «звукотворческой воли», чем о бытовой небрежности. Кроме того, наверняка маэстро занимались не только в родных пенатах, надев уютный халат. Существует и особая категория музыкантов, для которых качество фортепиано совершенно не важно. В то же время на ум приходят имена Плетнёва, Соколова, Эмара и многих

¹ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. — Классика-XXI, 2002. — С. 95.

других искушенных пианистов, предельно требовательных к звучанию и механике рояля.

Естественно, перечисленные выше проблемы поиска идеального, но «незаметного» для окружающих инструмента, возникли не сегодня. Спрос рождает предложение, тем не менее технологические инновации обычно опережают своё время и оказываются незамеченными массовым потребителем. Так, в 1929 году фирма «Бехштейн» выпустила уникальный рояль под названием «Neo-Bechstein» в попытке борьбы с серьезным падением продаж акустических фортепиано. Его главной отличительной особенностью стал принцип звукообразования — это был электромеханический инструмент без деки, с тонкими струнами, объединенными в группы по пять штук, которые проходили через специальный микрофонный капсюль (в среднем регистре натягивали по две струны на каждую ноту). Звук на таком рояле извлекался очень лёгкими молоточками, а сигнал, снятый капсюлями, шел на усилитель и громкоговоритель. По сути, он представлял собой целый гаджет, поскольку для привлечения покупателей инструмент обладал ещё встроенным радиоприемником и фонографом. Коммерческого успеха он не имел, хотя продавался дешевле самого компактного фортепиано «Бехштейн». Фабрика выпустила всего около 150 экземпляров. Желающие могут посмотреть исторические кадры британской рекламной ленты 1933 года об этом инструменте на портале YouTube: <https://youtu.be/lk6rirQrDQ4>. Судя по её содержанию, «Neo-Bechstein», помимо звучания фортепиано, мог имитировать орган, спинет, саксофон, музыкальную шкатулку. При помощи левой педали контролировалась громкость, правая же функционировала аналогично рояльной. Изменение



Внешний вид «Neo-Bechstein» и фотография струн с электростатическими датчиками.

громкости в конечном итоге и влияло на характер тембра: на низком её значении «Neo-Bechstein» напоминал спинет, на самом высоком — электрогитару. По своей концепции инструмент был прообразом современных цифровых фортепиано.

Менее известен «**Vivi-Tone Clavier**» инженера фирмы Gibson Ллойда Лоара (Lloyd Loar, 1886–1943), выпущенный примерно в эти же годы. Вместо струн у него использовались металлические язычки разной длины, которые служили арматурой для магнитных датчиков, передающих сигнал на усилитель. Пожалуй, стоит упомянуть и «**Electrochord**» Оскара Вирлинга (Oskar Walther Vierling, 1994–1986), находящийся сегодня в Deutsches Museum города Мюнхена. Он был разработан для компании August Förster. Примечательно, что именно Вирлинг в 1929 году вместе с нобелевским лауреатом Вальтером Нернстом (Walther Hermann Nernst, 1864–1941) подготовил дизайн рояля «Neo-Bechstein».

Если говорить о некоей тенденции, то большинство подобных инструментов создавались в качестве бюджетной и компактной альтернативы акустическому фортепиано. Обычно

их использовали в обучении, музыкальных школах или как предмет развлечения — в годы Второй мировой войны инструменты Хэролда Роудса (Harold Rhodes, 1910–2000) скрашивали невеселые будни раненных летчиков в госпиталях США. В качестве первичного объекта колебаний в электромеханических фортепиано кроме струн применялись металлические пластины и резонаторы, по виду напоминающие камертоны. Здесь принципиально не упоминаются различного рода синтезаторы, поскольку это несколько другое направление развития музыкальной техники. Совершенно неожиданно новые инструменты привлекли внимание джазовых и рок-исполнителей в 60–70-х годах, а их звучание в наше время прочно ассоциируется с определенными стилями и направлениями в музыкальном искусстве.

В 1980-е начинают выпускать так называемые **цифровые фортепиано**. Первоначально тембр рояля эмулировался путем популярного тогда FM-синтеза. Постепенно с увеличением объема и удешевлением модулей памяти при помощи микрофонов стали фиксировать звучание реальных акустических инструментов и «зашивать» семплы

в ROM (семпл — фрагмент цифровой аудиозаписи любого источника звуковых колебаний). Количество семплов на весь диапазон клавиатуры, а также их длительность со временем увеличились, и в данный момент записывается полностью каждая клавиша фортепиано. Кроме того, звуки семплируются в несколько слоёв, чтобы передавать динамический и тембровый диапазон акустического инструмента более естественно. Слои распределяют по шкале velocity (скорости нажатия), и более яркие семплы проигрываются при игре ff, а «мягкие» — на pp.

Однако для аутентичности важны все, казалось бы, незначительные мелочи. Именно поэтому отдельно «снимают» работу демпферов, момент отпускания клавиши при игре staccato или legato и т.д. Таким образом, при нажатии клавиш электронного фортепиано мы слышим элементы звучания записанного в студии акустического инструмента.

К базовым характеристикам цифрового фортепиано относится так называемая **полифония**, именуемая большинством продавцов элегантным термином «полифония (наследие рынка мобильных телефонов).



Хэролд Роудс со своим Rhodes Army Air Corps Piano



Электро-акустическое фортепиано Yamaha CP-70 (1970-е г.г.)

Этот параметр определяет возможное количество одновременно звучащих клавиш, в том числе на правой педали. Естественно, наличие дополнительных семплов для передачи частных нюансов фортепиано также забирает часть полифонии, отчего стоит обращать внимание на инструменты с достаточным количеством «голосов».

Разумеется, кроме техники семплирования применяются и различные цифровые моделирующие алгоритмы, например, для эмуляции резонансов рояля. В такой технологии рассчитывается модель резонансов струн, в том числе аликвотных, дискантового диапазона без демпферов, деки и корпуса инструмента, предусматривается регулировка положения рояльной крышки.

Иногда на основе физического моделирования строят полностью весь процесс имитации фортепиано. То есть в игре на таком инструменте звучание синтезируется в реальном времени. Преимущество подобного способа заключается в безлимитной полифонии, однако тембр фортепиано здесь больше похож на Upright Piano в рок-музыке, чем на академический рояль. Возможно, именно поэтому такие электронные

фортепиано будут проявлять себя с лучшей стороны при использовании в эстрадных жанрах.

Существенное влияние на конечное звучание цифрового фортепиано оказывает **блок звукоусиления**. Для полноценного воссоздания тембра рояля в помещении необходима достаточная его мощность, измеряемая в ваттах. Также важен размер и количество динамиков. Желательно наличие излучателей большого диаметра для передачи басового регистра. От направленности динамиков зависит восприятие звучания самим исполнителем, поэтому часть из них производители нередко направляют фронтально. На некоторых портативных моделях фирмы предусматривают расположение инструмента на сплошной поверхности, например, на столе и размещают акустику в корпусе таким образом, чтобы тембр цифрового фортепиано в целом не менялся. На степень аутентичности могут оказывать влияние конструкция корпуса и материалы, из которых он изготовлен.

В современных цифровых фортепиано иногда можно встретить функцию для комфортных занятий в наушниках. Её смысл заключается в создании такой звуковой

картины, как если бы исполнитель играл в акустике помещения. Это снижает утомляемость слуха и сохраняет естественность фонации инструмента.

А теперь о **клавиатуре цифрового фортепиано**. Существуют различные её типы, и подчас довольно схожие конструкции имеют у производителей свое фирменное название. Обычно клавиатура цифрового фортепиано бывает взвешенной с молоточковым механизмом. Это означает, что она в общих чертах имитирует цепочку элементов механики акустического инструмента и обладает схожей упругостью.

Поскольку на фортепиано каждая клавиша наделена индивидуальным весом, в цифровых фортепиано реализован и этот эффект. На бюджетных моделях градуировка ощущается более усредненно, в премиум-сегменте электронный инструмент очень точно повторяет «тяжесть» рояльной клавиатуры.

Также важно количество **сенсоров**, считающих параметры нажимаемых клавиш. Они передают информацию тон-генератору о скорости взятия или отпускания клавиши, определяют звучание в положении двойной репетиции.



Устройство механизма цифрового фортепиано

Длина клавиши влияет на характер действия её рычага, соответственно, чем она больше, тем удобнее играть в глубине клавиатуры вблизи рояльного клапана. Наличие возвратного механизма имитирует ощущение веса молоточка в фазе отпущения клавиши.

Покрытие клавиш, на первый взгляд, не является критичным моментом, однако чрезмерно скользкая клавиатура может вызывать дискомфорт, а высокий коэффициент трения затруднить исполнение глissандо. Присутствие в инструменте белых клавиш из натурального дерева психологически снижает ощущение игры именно на электронном фортепиано. Глубина нажатия клавиш для многих — очень важный аспект, и на это стоит обратить внимание.

Педальный блок цифрового фортепиано включает в себя три педали, аналогично акустическому инструменту, за исключением бюджетных портативных моделей: к ним нужно подключать педаль к специальному разъему или докупать стойку с педалями в комплекте.

Педаль Sustain повторяет функцию самой востребованной пианистами правой педали. По возможности следует ориентироваться

на педаль с эффектом полунажатия, так как она более точно передает нюансы движения демпферов.

Левая педаль работает схожим с фортепиано способом и выполняет роль регистра, смягчающего звучание. Стоит заметить, что сдвиг механики влево при нажатии данной педали на цифровых фортепиано пока не реализован. Да и нужно ли это — вопрос спорный.

Sostenuto (или «стейнвеевская педаль») присутствует не на каждом акустическом рояле. Даже в том случае, если она есть, её функционирование далеко от идеала, и регулировкой этого звена настройщик будет заниматься в последнюю очередь. Именно на электронном инструменте вы можете насладиться великолепной реализацией средней педали. Глубина хода всех педалей тоже варьируется, исходя из позиционирования модели на рынке.

К приятным бонусам цифровых фортепиано можно отнести следующее:

- 1) доступ к тонким настройкам параметров звучания, в том числе, с помощью бесплатных приложений для мобильных устройств;
- 2) дополнительные инструменты (помимо рояля);

- 3) возможность исполнения несколькими тембрами одновременно;
- 4) наличие метронома;
- 5) функция записи и прослушивания собственной игры.

Немного коснемся **классификации цифровых фортепиано**. По форм-фактору их условно можно определить в следующие категории: портативные (переносные), пианино, рояли. Портативные инструменты обладают большей мобильностью, поскольку лишены встроенного блока педалей и стойки для корпуса. Именно такие цифровые фортепиано можно зачастую увидеть в сценической обстановке. Электронные пианино имеют массивный корпус, полноценный педальный блок и позволяют разместить достаточно мощную акустическую систему. Цифровое фортепиано в рояльном исполнении часто производит характерный эстетический эффект и с поднятой крышкой очень напоминает настоящий инструмент.

Кроме цифровых, существуют **гибридные фортепиано**. Как правило, такие инструменты объединяют в себе различные технологии. Например, они могут обладать механикой акустического фортепиано



Деревянный массив белых клавиш цифрового фортепиано.

и, считывая бесконтактными датчиками движения специальных молоточков, передавать информацию тон-генератору, который базируется на семплах. В результате исполнитель получает реалистичные двигательные ощущения, дополнительные тембры и возможность заниматься в наушниках. Более того, для создания иллюзии резонанса корпуса инструмента при помощи вибрации в зоне клавиатуры и педалей производитель может устанавливать систему имитации тактильного отклика. По замыслу разработчиков, эта технология способствует большему реализму исполнения. Пространство под «рояльной» крышкой также иногда используется особым образом — в то время, как установленные динамики озвучивают инструмент, специальный датчик передает вибрацию особой плоской панели, выполняющей функцию деки.

Другой тип гибридного фортепиано представляет собой настоящий акустический инструмент с возможностью занятий в наушниках. Когда это необходимо, включается режим исполнения через встроенный звуковой модуль, основанный на семплировании, и молоточки перестают бить по струнам. Кроме рояля, производителем обычно

предоставляется набор дополнительных тембров.

Качество инструмента в итоге зависит от количества используемых в нем технологий. В свою очередь, их разработка требует финансовых вложений и времени, а это влияет на цену электронного фортепиано. Соответственно, чем дороже инструмент, тем он более точно имитирует акустический оригинал.

В среде пианистов и педагогов еще присутствует определенный скептицизм в вопросе использования цифровых фортепиано в домашних занятиях. Если претензии к тембру можно услышать всё реже, то по поводу клавиатуры иногда высказывают мнение, что она легче рояльной, поэтому пальцы не получают необходимую нагрузку. Здесь можно привести мнение того же Гофмана: *«Тугая» и «легкая» механика — не абсолютные, а относительные понятия, учитывающие силу руки играющего. Механика должна быть такой, чтобы играющий всегда — даже при нежнейшем прикосновении — чувствовал клавишу под пальцем»*². Или: *«Всякая крайность вредно сказывается на занятиях*

² Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре.— Классика-XXI, 2002.— С. 96.

*и упражнениях. Слишком тугая клавиатура напрягает и переутомляет пальцы, чрезмерная же её легкость может привести к освобождению их из-под вашего контроля»*³

Подчеркнем, жалобы на легкость клавиатуры цифрового фортепиано обычно высказывают люди, игравшие преимущественно на бюджетных моделях. Клавиатуры средней и высокой ценовой категорий обладают вполне приемлемой «тяжестью».

И вот всё чаще в тексте встречается упоминание стоимости цифровых фортепиано. Тезис «дороже — лучше» всегдастораживает, однако необходимо помнить: это единоразовое вложение, поскольку вам не придется менять порванные струны, регулировать и обслуживать механику, создавать особые климатические условия электронному инструменту. Пройдет довольно продолжительное время, прежде чем вам придется ремонтировать какие-то рабочие элементы. Нет ничего вечного. Просто здесь, кроме клавиатуры и педалей, сложно что-то еще сломать, а это запчасти, заменяемые в сервисе.

И самый популярный вопрос в среде педагогов музыкальных школ касается **обучения детей на подобных инструментах**. Родители чаще всего голосуют «за» цифровое фортепиано в силу его практичности. Учителя «раньше времени» недовольно покачивают головами и даже требуют поменять инструмент на традиционный. Попробуем разобраться.

Начинающий пианист в идеале должен представлять себе физику исполнения на акустическом инструменте. Например, ребенок в школе и дома на занятиях обычно видит перед собой большой «ящик-шкаф». Если педагог на доступном языке не объяснил и не показал ему детальный процесс звукоизвлечения на фортепиано, для

³ Там же: С. 95–96.



Пространство «деки» гибридного фортепиано.

ученика любой инструмент (неважно, настоящий или цифровой) будет «вещью в себе» с клавиатурой и какими-то дурацкими педалями. Тут необходимо сразу обозначить приоритет: главная цель — звук, всё остальное — средства для ее достижения. В противном случае унылая армия пианистов рискует пополниться еще одним любителем печатных машинок.

По ряду причин последние пятнадцать лет занимаюсь дома исключительно на цифровом фортепиано. Считаю, что это практично, эстетично, гуманно для соседей и окружающих. Такой ровной клавиатуры, идеального строя круглый год среди акустических инструментов нужно еще поискать. На моём фортепиано я могу спокойно повторять, учить текст и, пересаживаясь на рояль в консерватории или на сцене, у меня не возникает ощущения колоссальной разницы. Да, клавиатура акустического инструмента может быть более тяжелой, даже вязкой, и на финальном этапе подготовки программы я специально ищу именно такой. На подобных «танках» часто и концертирующие пианисты с мировым именем испытывают буквально физические муки творчества. Мне приходилось видеть эти муки.

Начинать и продолжать учиться на фортепиано, имея дома

приличный цифровой инструмент, вполне можно, однако необходимо понимать следующее:

- 1) Важно установить уровень громкости, ориентируясь на то, как бы звучало оригинальное фортепиано. Это же касается игры в наушниках. Иначе нарушается ощущение динамического диапазона рояля. Опытный пианист способен заниматься и на минимальном её значении;
- 2) Переключить кривую velocity в положение Hard;
- 3) Стараться «нагружать» пальцы, как на реальном инструменте;
- 4) В момент исполнения всегда предполагать физику и акустические свойства настоящего рояля.

Из множества фирм, занимающихся производством цифровых фортепиано, лучше доверять тем, которые обладают многолетним опытом создания акустических пианино и роялей. А здесь уже выбор не так велик. Инструменты этих компаний отличаются более натуральным звучанием и продуманной механикой, ведь решающим моментом в изготовлении любого продукта являются традиции и технологии.

О возможности занятий на цифровых фортепиано свидетельствует практика — Святослав Рихтер, Элисо Вирсаладзе, Денис Мацуев,

Екатерина Мечетина, Даниил Трифонов и целый ряд известных исполнителей собственным примером подтверждают её. В репетиторских общежитиях и теоретических классах консерваторий сегодня нередко стоят именно электронные инструменты. Но у каждой вещи есть свой предел, и самый лучший цифровой аналог никогда не заменит акустический рояль на академической сцене, поскольку иначе потеряется эстетика, магия события — ради них и тянется благодарная публика в концертный зал, выпрашивая лишний билетик у касс. Но это уже совсем другая история. ■



Антон БОРОДИН

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

© Carol Liis Metsla



**Кадри-Анн Сумера:
«„Всеядность“ обогащает
мой исполнительский стиль»**

Таллинская пианистка, дочь одного из ключевых эстонских композиторов XX века Лепо Сумеры сыграла клавирабенд в Малом зале Московского Дома композиторов и показала симфонию своего отца на объединенной композиторской секции.

После распада СССР и восстановления независимости Эстонии российско-эстонские культурные связи значительно ослабли, и по прошествии вот уже почти 30 лет, как оказалось, эстонская новая и новейшая музыка у нас малоизвестна даже профессионалам. Ее презентацией в Москве не первый год занимается фестиваль «Зеркало в зеркале», и все же это малая часть того, что стоило бы знать: огромный пласт когда-то близкой нам культуры сегодня остается «за бортом».

Встреча с московскими композиторами прошла 4 марта в Малом зале МДК в рамках Симфонической секции и Ассоциации современной музыки. Некоторые из присутствующих лично знали Лепо Сумеру и предавались ностальгическим воспоминаниям. Кадри-Анн Сумера комментировала и показывала Третью, Пятую и Шестую симфонии отца (слушали с партитурами, специально привезенными из Таллина).

В концерте 5 марта звучали сочинения Лепо Сумеры, Рудольфа Тобиаса, Хейно Эллера, Кристиана Кырвера, Арво Пярта, Эдуарда Тубина, Эстер Мяги, Эрkki-Свена Тьюра, Марта Саара... Думаю, московской публике из этого списка в основном знакомо имя Арво Пярта, музыковедам — еще пара-тройка имен. Так что слушателям представилась возможность познакомиться со стилистической палитрой эстонской фортепианной музыки XX–XXI веков, причем в замечательном исполнении, где каждая деталь наполнена смыслом (к слову, концерт был бесплатным).

Малый зал не очень соответствовал манере игры Кадри-Анн: ей свойственны масштабность мышления, часто — мышление заперделенными сонорными комплексами (много «атмосферной» педали на forte и fortissimo), яркий, свободный, летящий, «объемный» звук. Возможно, в Большом зале Дома композиторов все это слушалось бы органичнее, но в тот вечер там расположился Московский молодежный музыкальный клуб. Впрочем, в программе в основном были представлены миниатюры, и, скажем, мини-пьеса «К Алине» Арво Пярта с ее утонченным авторским стилем tintinnabuli, нежная и печальная, вполне соответствовала камерной аудитории Малого зала.

В начале апреля Кадри-Анн планировала концерт в Гамбурге, но пандемия коронавируса отменила эти планы. Так что московская публика услышала эксклюзивную программу.

Мы поговорили с Кадри-Анн до ее возвращения в Таллин.

— Вы не первый раз в Москве: прошлой осенью приезжали на фестиваль «Зеркало в зеркале», который был посвящен вашему отцу Лепо Сумере (он был объявлен композитором-резидентом, хотя с 2000 года пребывает в ином мире). Расскажите об особенностях его музыки и его личности.

— В его камерных сочинениях много острого юмора, иронии, радости от самого процесса игры. В симфониях в основном он крайне серьезен и очень печален. Хотя в симфонической музыке он развивал образы своих камерных сочинений — и смешные, и радостные

в том числе, но в другом контексте, и они переставали быть смешными и радостными. Мне кажется, такая трансформация образов/настроений присутствует в среднем разделе одночастной Пятой симфонии, где они становятся подобны тому, как если бы некто оказался в тюрьме по ту сторону решетки.

— А что касается личности?

— Он был отличным отцом. Когда я была совсем маленькой, он очень любил играть и со мной, и с моими друзьями, по-настоящему наслаждался процессом общения, умел нас рассмешить. Когда я стала старше (лет

5–6), говорил со мной о серьезных вещах — о философии жизни, о психологии, причем ему удавалось выразить все простыми словами. Он научил меня мыслить и во многом сформировал мое мышление. Ему пришлось много работать, особенно когда он был министром культуры в 1988–1992 годах. У него совершенно не было свободного времени, он постоянно находился «под напряжением», в стрессе, все более и более усугубляющемся. Я знаю и темную сторону его характера, его души. Характер моего отца менялся в очень широком диапазоне, его невозможно однозначно определить.

— Действительно, самые интересные люди всегда контрастные, я замечала это не раз.

— Безусловно, он был сложным человеком и когда был не в духе, с ним было довольно тяжело общаться. Временами он мог сказать что-нибудь обидное, остро саркастичное. Но я не боялась его никогда. Мне кажется, у него был постоянный и сильный страх — окружающего мира, Бога. Он всегда был немного «in front of». Однажды, когда я вернулась из школы, он сидел в гостиной, слушал свою Вторую симфонию и громко оплакивал близкого друга Пеэтера Лилье, который дирижировал этой симфонией: «Почему ты умер?». Я была в шоке, я никогда не видела отца, плачущего, как ребенок. В глубине души он был очень одиноким человеком. И вместе с тем в компании — самым общительным и смешным, никто не мог удержаться от смеха. Для его творчества было одинаково важно пройти и через позитивные, и через негативные стороны реальности. Думаю, он хотел прочувствовать и испытать все до конца. Именно поэтому ему было что сказать в музыке.

— Что в его музыке особенно задевает ваше восприятие?

— Мне очень нравятся его симфонии, за последние годы я переслушивала их много раз. Я переиграла практически все фортепианные произведения отца. Думаю, фортепианная музыка и вообще камерная — это его творческая лаборатория, его поиск новых идей. А полноценную реализацию и развитие этих идей он осуществлял в симфониях. В первую очередь он симфонист, а я, к сожалению, не могу исполнять его симфонии в силу своей пианистической специальности, ничего не поделаешь! Но даже когда играю его фортепианные пьесы, уверена, что публике это нравится. И никто не скажет, что я играю плохо. Потому что я дочь композитора и чувствую его музыку, во всяком случае, близко к тому, как он чувствовал сам.

— Может быть, в этом есть доля психологической защиты?

— Да, конечно, это в значительной степени гарантирует отсутствие сценического стресса. Поэтому исполнять Лепо Сумеру мне намного проще, чем, к примеру, Моцарта или Бетховена. Для меня легко войти в то или иное настроение — от шутливого до меланхолического или ностальгического, причем это могут быть быстрые смены настроений. Мне легко удается удерживать внимание каждого, потому что я чувствую свою силу и свою правоту. Каждый слушатель — со мной.

Я играла пьесы моего отца, когда он был еще жив, во время учебы в школе (это был первый опыт исполнения новой музыки). Он думал, что я еще ребенок, поэтому не могу понимать всего и, значит, на своем уровне играю «хорошо». Я не верила такой оценке. Я задавала неправильные вопросы и не получала вразумительных ответов, — только что-нибудь вроде «Делай, как хочешь, как тебе нравится, неважно». Помню, однажды его спросила: «Как мне играть эту ноту? Я не понимаю в точности, как она должна звучать». А он ответил, что это не имеет значения.

— Вероятно, это должно было быть ваше собственное чувство?

— Да, конечно. На выпускном экзамене в Эстонской Академии музыки и театра мне было проще играть любого другого автора, потому что мой отец присутствовал лично и был единственным живым композитором, который оценивал мои трактовки его сочинений. Я не могла чувствовать себя свободно. И я так и не узнала, как он в действительности относился к моим интерпретациям, что хотел бы в них изменить. А когда он неожиданно ушел из жизни, я вдруг почувствовала, что теперь я ближе всех к его музыке и лучше знаю, как ее исполнять. Потому что я той же крови, у меня те же особенности характера, свойства личности, я глубоко понимаю его душу. И я начала себе доверять (чего не было раньше). К тому же я научилась более глубоко чувствовать его музыку — надо было пройти через трагедию, чтобы открылось какое-то иное слышание. Мы не можем до конца понять трагичную, печальную, меланхоличную, отчаянную музыку, не испытав эти чувства в реальной жизни. Не можем понять, что такое любовь, если никогда не любили. Что такое страх, если никогда не боялись.

— В каком-то смысле современников проще играть, потому что даже если вы играете не совсем те ноты, это мало кто заметит. Если это премьера, то и подавно. А вот с шедеврами классической, романтической, барочной музыки приходится быть аккуратнее — там не спрячешься...

— Конечно, с этой точки зрения лучшее, что может быть, — мировая премьера. Что касается меня, то сейчас мне легче исполнять и Лепо Сумеру, и, шире, эстонскую музыку, потому что в этом мне доверяют. Но у меня в репертуаре есть, к примеру, Бетховен, которого, наверное, проще играть где-нибудь в Китае.

— А в Германии — сложнее?

— Да в общем-то тоже не сложно и не страшно, я ведь училась в Германии (в Кельнской Высшей школе музыки, была стипендиатом «Ensemble Modern» во Франкфурте), так что я носитель и этой культуры тоже. Кстати, с точки зрения исполнения Бетховен намного проще, чем Март Саар (конечно, я не имею в виду такие грандиозные бетховенские опусы, как «Большая соната для хаммерклавира»). Музыку Саара я играю довольно часто — работать с ней очень интересно, хотя она сложна и для моих пальцев, и для мозга. А ведь это миниатюры! В них много странностей, неожиданных отсылок к Дебюсси, Скрябину, Рахманинову. К импрессионизму, экспрессионизму, модернизму, позднему романтизму...

— Мне показалось, что Март Саар постоянно нарушает инерцию восприятия, и этот принцип для него ключевой.

— Да, и не только в его фортепианных прелюдиях, которые я показывала в Доме композиторов, но и в камерно-вокальных сочинениях, его песнях. С точки зрения обычного восприятия его мелодика изобилует «неправильностями». Его музыка мало поддается и чувственному познанию, и логическому осмыслению. Почему именно такая фразировка, почему именно такое развитие, такая форма... А вот музыке Сумеры свойственна ясность формы. Если вы умеете входить в правильное настроение, правильное состояние и понимаете идею, тогда все замечательно, и больше ничего не нужно. Так же, кстати, и у Арво Пярта. Их произведения играть очень легко.

— Обычно когда не просто слушаешь, а исполняешь музыку, она становится понятнее.

— Да, но в случае с Сааром приходится детально анализировать все изменения, особенности развития и формы целого, чтобы что-то понять. Это непросто, но очень интересно. Вам придется потратить много времени, чтобы отыскать логику. Но если это удастся, то это большая награда. Я не уверена, работают ли мои открытия в случае с моими слушателями, понимают ли они то, что я пытаюсь транслировать, или нет. Надеюсь, что понимают. Это может не работать и в случае с другими исполнителями — возможно, они найдут свои решения, свою логику.

— Март Саар — один из ваших любимых композиторов?

— Может быть, я бы сказала так о Малере. А еще — о Моцарте: его музыка предоставляет исполнителю так много пространства для импровизации! Не в привычном смысле, а в плане импровизационного мышления, когда я могу менять темп, динамику, агогику в соответствии со сценической ситуацией — тем или иным ощущением зала, публики.

— Каково внутреннее устройство композиций Лепо Сумеры, есть какие-то специфические черты?

— Казалось бы, его текст состоит из простых элементов, но их соотношение и взаимодействие, как правило, бывают не простыми, и общее звучание воспринимается как сложное. При этом исполнителям предоставляется много свободы.

— Одна из его пьес с участием алеаторики называется «Quasi improvisata»...

— Алеаторика есть и в другой его пьесе — «To Reach Yesterday». В его партитурах много ошибок, которые должны быть скорректированы. Вместе с тем некоторые из этих ошибок — на самом деле не ошибки, потому что для него было не принципиально, та нота или эта. Не всегда, но во многих случаях. Важны музыкальные образы: чувства, характеры, музыкальные жесты. Вы можете создавать эти образы на сцене в соответствии с сиюминутным ощущением — чуть раньше, чуть позже, немного медленнее, немного быстрее. Вы можете позволить чему-то случиться спонтанно, неожиданно (и взять на себя ответственность за это), но сам образ, идея должны быть константны.

— Расскажите о мультимедийном опусе Лепо Сумеры «Südameasjad» («Сердечные дела») для live-electronics, видео и четырех инструменталистов, где он выносит на концертную сцену ритм сердца и эхокардиограмму. По иронии судьбы это сочинение было завершено осенью 1999 года, всего за полгода до смерти автора, вызванной сердечной болезнью. Это была случайность или, может быть, знак, предзнаменование, предвидение?

— Я точно не знаю, как и почему появилась эта пьеса, но ее оригинальная идея была напрямую связана с посещением врача-кардиолога. В его кабинете отец впервые увидел эхокардиограмму и был поражен красотой графики и ритма сердечных сокращений. Работу сердца публика слышит на аудио и видит на экране. Но это не эхокардиограмма самого Лепо

Сумеры. Когда ему пришла эта идея, он посетил еще нескольких врачей, чтобы услышать/увидеть больше разных сердец, работающих неправильно. Для него это было крайне интересно с ритмической точки зрения (аритмия и т.д.), хотя он не взял их в арт-проект по этическим соображениям, т.к. это были сердца больных или умирающих людей. Ведь для кого-то это стало медицинским документом неблагоприятного прогноза... В результате он включил в проект абсолютно здоровое сердце. Насчет предзнаменования или предвидения — думаю, это было просто совпадение. Мне кажется, скорее, Шестая симфония была предвидением конца.

— А вы сами не пробовали сочинять музыку?

— Нет, я чувствовала, что это не мое дело, я бы не получила от этого удовольствия. К тому же это очень тяжелая работа. Я действительно люблю играть на фортепиано, и, между прочим, есть так много уже написанной хорошей музыки, которая или не исполняется, или исполняется редко... А те музыкальные направления, которые существуют сейчас, мне не близки, и я не могу себе представить, какую музыку я бы сочиняла, если бы стала композитором. Я не смогла бы вписаться в мир современной музыки в этом качестве.

— При этом вы со стопроцентным пониманием играете сочинения композиторов XX–начала XXI веков...

— Но я бы не сказала, что они современные по времени их создания. Я играю и Малера, и Д. Скарлатти, и И. С. Баха, и, как уже говорила, Бетховена — композиторов разных эпох. Я не смогла бы исполнять только современные (относительно современные) опусы. Если вернуться к вопросу о сочинительстве: я не пишу музыку, но пишу литературные тексты. Недавно я закончила книгу, которая состоит из коротких историй — сейчас мой редактор думает над ее названием. Это о том, что мне довелось увидеть и пережить. Да и фортепианное исполнительство — тоже творчество, в действительности пианист — соавтор композитора. Я не просто нажимаю на клавиши, я всегда как бы воссоздаю произведение, вдыхаю в него жизнь.

— Как вы считаете, возможно ли в наше время полноценно совмещать исполнительство и композицию или теперь это, скорее, кардинально противоположные подходы? Бах, Моцарт, Бетховен, Шопен, Лист, Рахманинов и многие другие представители прошлых эпох не в счет.

— Мой отец был и композитором, и, в каком-то смысле, исполнителем — на live-electronics. Это ведь тоже своего рода инструмент, соответствующий времени. Что касается популярной музыки, там такое совместительство в порядке вещей. Многие поп-артисты исполняют свои собственные пьесы или песни. Также это относится к кроссоверам.

— А если говорить о серьезных композиторах, которые продвигают музыкальное мышление вперед?

— В новой академической музыке это действительно редкость. Кстати, если говорить о привычных музыкальных инструментах, я думаю, что композитор, владеющий на хорошем уровне фортепиано, кларнетом или контрабасом, будет писать удобнее с технической точки



С отцом

зрения. И, между прочим, сегодня обычное фортепиано — не самый востребованный инструмент у композиторов: все, что было возможно — все фактуры и приемы, — уже испробовано. В плане возможностей для композитора скрипка, может быть, сегодня более интересна, но в ансамбле. У нас сейчас практически нет композиторов и одновременно пианистов-суперзвезд, которые работали бы в сфере новой академической музыки. Хотя могу назвать Фредерика Ржевски. Наверное, есть еще примеры.

— Мне казалось, что Ржевски — из тех исключений, которые подтверждают правило... Вы говорили, что современная (условно современная) музыка — не единственное поле, на котором вы работаете. Провокационный вопрос: насколько исполнение классики вообще актуально сейчас? Ведь есть уже записи сотен исполнений, в том числе шедевральных — и аутентичных, и в разной степени модернизированных... Зачем добавлять еще одно?

— Я просто люблю играть классику и находить в ней для себя что-то новое. И я вижу, что публика в большинстве хочет слушать Бетховена, причем не в записи, а на концерте — пусть не в самой лучшей интерпретации. И готова платить за билеты. Между прочим, и записи классической музыки продаются проще. Есть множество пианистов, которые играют только современную музыку, или только классическую, только романтическую, только барочную. Но я думаю, что моя «всеядность» делает меня (и мой исполнительский стиль) богаче. И если бы я не играла классику вообще, моя техника бы деградировала, я бы не смогла на достойном уровне исполнять современную музыку. Потому что в классической, в романтической музыке — образцы формы, фразировки, туше, многообразие штрихов (*legato*, *staccato* и так далее), и невозможно без этой базы играть современные опусы. С другой стороны, если бы я не играла современную музыку, то я бы не находила интересных решений в интерпретациях классики. Я исполняю Баха, Бетховена или Рахманинова с современной точки зрения, имея опыт взаимодействия с современной музыкой, и чувствую себя намного свободнее в трактовках. Этот опыт помогает находить идеи, концепции, помогает мыслить более широко. Особенно это касается импровизационной музыки. Кстати, я играю не только сольные концерты, но и в ансамблях с инструменталистами, с вокалистами, даже пробовала импровизировать — все это открывает глаза на многие вещи. ■

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА 5.03.2020

Лепо СУМЕРА Пьеса 1981 года
(1950–2000)

Рудольф Тобиас Сонатина ор. 12 (1912)
(1873–1918)

Хейно Эллер (1887–1970) «Колокола» (1929)

Кристиан Кырвер (1976) «Приглашение к танцу»
(2001)

Арво Пярт (1935) «К Алине» (1976)

Эдуард Тубин (1905–1982) Баллада в форме
чаконы на тему
Марта Саара (1945)

Эстер Мяги (1922) «Три картины моря»
(1961)

Эрки-Свен Тьюр (1959) Соната (1985)

Март Саар (1882–1963) 11 прелюдий из цикла
«40 прелюдий»
(1908–1940)

Лепо Сумера (1950–2000) «Пардон, Фридерик!»
(1981)



Ирина СЕВЕРИНА
Музыковед, музыкальный критик. Выпускница РАМ
им. Гнесиных (фортепиано, музыковедение). Кандидат
искусствоведения. Член Союза московских композиторов,
Ассоциации современной музыки.

Слово интерпретатора

Пианисты — народ интеллектуальный и весьма возбужденный. Имея дело с многоголосно организованной тканью, с масштабными формами сродни симфоническим, со сложными задачами по воплощению композиций, насыщенных многоступенчатыми контрастами, несущими в себе глубокие и разные ритмо-колористические отличия, пианист-интерпретатор неизбежно вступает на стезю упреждающего анализа. Фактически он в позиции дирижера, которому следует абсолютно точно определить систему фигуго-фоновых отношений, найти предпосылки индивидуального прочтения фактуры и, в частности, вожденную интерпретационную неожиданность, если речь о классике.

Мы открываем рубрику «Слово интерпретатора» — здесь именно те, кто постоянно рядом с клавиатурой и большой концертной эстрадой, могут зафиксировать свой путь выбора интерпретационных решений, свое философско-эстетическое восприятие исполненного и избранного для обсуждения произведения (стиля). Долог и прекрасен исторический путь фортепианного исполнительства, изобилующий великими свершениями. Это путь формирования классического наследия в его живом принадлежности человечеству. Путь, который мы измеряем вершинами — гениями интерпретации, которые в век звукозаписи оставили нам свои послания, выраженные в интерпретационных свершениях. За малым исключением никто из них не пожелал (или не был призван?) оставить словесный след своей тончайшей интеллектуальной работы. Открывая рубрику, мы пытаемся стимулировать этот процесс, памятуя, что классическое наследие — расширяющаяся вселенная. И то, что способно войти в пантеон высших ценностей из нового времени, нуждается в помощи артистов большой концертной сцены. И эта помощь может быть подкреплена словом. Словом интерпретатора.

В качестве первого опыта мы предоставляем страницы журнала Константину Емельянову, поразившему наших современников блистательным исполнением Сонаты Сэмюэля Барбера и пожелавшему высказаться о произведении, призывая внимание концертирующих пианистов к этому шедевр ХХ века.



Лауреат международных конкурсов
Константин ЕМЕЛЬЯНОВ



Барбер — один из тех немногих американских композиторов, кто умеет писать для фортепиано.

Владимир Горовиц (интервью New York Times, 1975)

Конечно, он [Горовиц] колоссальным образом повлиял на мое фортепианное письмо. Он многому научил меня. Он часто играл мне Скрябина ночи напролет... Моя учительница Венгерова была выдающимся педагогом, но вслушивание в игру Горовица стало настоящим откровением. Я узнал столько нового!

Сэмюэль Барбер (интервью 1978 года)

В конце 1947 году в преддверии своего 25-летия (1950) Лига композиторов США заказала Сэмюэлю Барберу фортепианную сонату. Композитор завершил работу в 1949, первым исполнителем стал Владимир Горовиц. Премьера 23 января 1950 г. прошла с оглушительным успехом, после этого в течение сезона Горовиц исполнил Сонату 20 раз. Сочинение сразу стало репертуарным, исполнялось и исполняется в концертных залах по всему миру. Однако на российских филармонических афишах произведения Барбера появляются столь редко, что возникает естественная потребность обратить внимание концертирующих пианистов на этот подлинный шедевр фортепианного наследия XX века.

Сэмюэль Барбер — крупнейший американский композитор XX столетия, произведения которого отразили целостную мультикультурную природу американской творческой ментальности, вобравшей все определяющие основания европейской музыкальной культуры и целый ряд характеристик, рожденных на американском континенте. Поэтому в случае, когда мы обращаемся к творчеству деятелей культуры США, мы сталкиваемся с весьма нестандартным мышлением. Тут следует вспомнить историю становления системы музыкального образования в Америке и, в частности,

знаменитую Джульярдскую школу. У основ американского музыкального образования стояли многие музыканты и педагоги — выходцы из Российской Империи. Немалое количество музыкантов эмигрировало из России в США в революционные годы. Этот приток «свежей крови», содержащей в себе уникальный культурный код, самым благотворным способом влился в «ДНК» американской музыкальной традиции, обогатив ее и направив в новые творческие русла. В итоге мы фиксируем квинтэссенцию такого явления, как мультикультурализм. Фортепианная соната Сэмюэля Барбера — настоящее «детище» обозначенного явления, его ярчайший образец.

Жанр сонаты в первой половине XX в. можно признать носителем важнейшего культурного кода, подобно тому, как сонаты классического периода выражали смысл своей художественной эпохи. Впрочем, инструментальная соната всегда несла в себе дух своего времени, его тенденции и веяния, причем не только музыкальные, но и общекультурные. У больших мастеров соната — своего рода энциклопедия символики времени, сущностные обобщения эпохи, выраженные индивидуально и самобытно. Это образы, связанные непосредственно с временем их фиксации, и одновременно — образы, далекие от конкретных сюжетов, трафаретов и «фотореалий» эпохи. Соната Барбера блистательно

представляет и время, и место своего создания. Но прежде, чем «step by step» проследить интонационную фабулу сочинения, коснемся его идейно-образной составляющей и стилистики.

Итак, черты полистилистики и мультикультурализма определяют характерность сочинения Барбера. Связь с европейской музыкальной традицией обнаруживается сразу и сполна. Как и многие композиторы XX века, Барбер не был чужд веяниям неоклассицизма. Жанр сонаты здесь трактуется композитором в соответствии с теми основами, которые были заложены в него (жанр) еще музыкантами венской школы. И особенно ясно обнаруживаются параллели с творчеством Бетховена: четырехчастный цикл, в котором первая часть — сонатное аллегро, вторая часть — скерцо, третья часть — адажио и четвертая часть — энергичный и бравурный финал. Связь с Бетховеном обнаруживается и в том, что Барбер помещает в сонату фугу (финал), эта традиция закрепились именно после Бетховена (видимо, от ор. 106). Правда, в фуге Барбера можно обнаружить влияние фуги из Вариаций на тему ВАСН Ф. Листа и (особенно!) фуги из финала Вариаций на тему Генделя Й. Брамса. Далее, изучая структурные и стилистические особенности сонаты, следует провести параллели с явлениями из других эпох. Композитор отдал

дань эпохе барокко. Это проявляется в предельно выраженной полифоничности письма в первой части; третья часть — самая настоящая пассакалия. И, конечно, снова финальная fuga, ибо ни один композитор, обращающийся к полифонии, не избежал влияния И. С. Баха. Что касается сквозных параллелей с творчеством романтиков, их немало. Лишь вторая часть отсылает нас к традиции романтического скерцо, в частности, к многочисленным скерцо Ф. Мендельсона. Здесь образная палитра именно оттуда: фантазмагорические ирреальные звуковые миры, словно появляющиеся из ниоткуда и исчезающие в никуда. Привычное трио из классического скерцо присутствует весьма условно, это скорее аллюзия, отражение идеи.

Барбер охотно использует и все то новое в музыке, что дала нам первая половина XX века: это и хроматизированная тональность, и двенадцатитоновость, и политональность,

и черты свободной атональности. Мы можем услышать влияние нововенцев, особенно Альбана Берга: первая и третья части буквально пропитаны экспрессионизмом. Ощутимо влияние Сергея Прокофьева (правда, ярче оно прослеживается в фортепианном концерте Барбера) и даже Рихарда Штрауса, сохранившего традиционный музыкально-грамматический код, но открывающего новую экспрессию.

И, конечно, не стоит забывать о том, что Барбер не просто композитор XX века, а американский композитор. Безусловно, в сонате присутствуют элементы джаза: ритмы, гармонии и даже очертания жанров, но чувствуется, что Барбер обращается к самим основам этого музыкального явления — будто вспоминает что-то непосредственно из Нового Орлеана конца XIX — начала XX века. Некоторые мотивы первой части иногда даже ассоциируются с культурой Вуду — той, что

пришла в США непосредственно из Африки.

Продолжая тему мультикультурализма, следует упомянуть еще один заметный нюанс, а именно — русскую фортепианную школу. Да-да, именно фортепианную, не композиторскую. Барбер уверял, что все его фортепианные произведения вдохновлены традициями русской исполнительской школы: с ее «пением за роялем», красочностью, виртуозным владением инструментом и мощным звуком, рассчитанным на большие концертные залы. Все это он почерпнул у своего профессора по классу фортепиано Изабеллы Венгеровой. И позже композитор не раз повторял, что квинтэссенцией традиций русского пианизма считает Владимира Горовица, которому и доверил первое исполнение своей сонаты. Интересный факт: изначально Барбер задумывал трехчастный цикл, который должен был завершаться Adagio. Однако Горовиц попросил его написать виртуозный и монументальный финал, содержащий при этом интересную идею. Так и появилась fuga, без которой сегодня трудно представить себе данное сочинение. Горовиц в свою очередь считал, что Барбер один из немногих американских композиторов, кто по-настоящему знал, как надо писать музыку для рояля. Вероятно, потому, что в творчестве Барбера очень сильно вокальное начало. Будучи с детства погруженным в вокальную музыку (его тетя была контральто в оперном театре), композитор также писал произведения для голоса (вокальные циклы, оперы). И это нашло свой отклик в мелодике сонаты. Особенно ясно мы слышим вокальное начало в побочной партии первой части и в fugе. Причем если в первой части это скорее нечто фантастическое, словно



Пример № 1

Musical score for Example 1, showing a piano piece with a treble and bass clef. A red 'C' is above the first measure and a red 'B' is below the second measure.

Пример № 2

Musical score for Example 2, showing a piano piece with a treble and bass clef. The tempo is marked *a tempo* and the dynamics include *mf*.

Пример № 3

Musical score for Example 3, showing a piano piece with a treble and bass clef. The dynamics include *mf dim.* and a red 'E' is above the second measure.

Musical score for Example 4, showing a piano piece with a treble and bass clef. A red 'F' is above the second measure.

Пример № 4

Musical score for Example 5, showing a piano piece with a treble and bass clef. The dynamics include *p* and *espressivo*, and a red 'G' is above the second measure.

слово интерпретатора

Пример № 5

Musical score for Example 5, featuring a piano part with a forte (*f*) dynamic and a red letter 'H' marking a specific section. The score includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group.

Пример № 6

Un poco meno mosso

Musical score for Example 6, featuring a piano part with a piano (*p*) dynamic and a red letter 'G' marking a specific section. The score includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group.

Пример № 7

Musical score for Example 7, featuring a piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a red letter 'K' marking a specific section. The score includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group.

Musical score for Example 8, featuring a piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a red letter 'L' marking a specific section. The score includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group.

Пример № 8

Allegro vivace e leggero ♩ = 152

Musical score for Example 8, featuring a piano part with a piano (*p*) dynamic and a red letter 'A' marking a specific section. The score includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note group.

пение сирен, то в финале автор несколько раз полнозвучно распевает тему фуги — словно на сцену выходят меццо-сопрано и баритон, а им вторит сопрано.

Целесообразно подробно взглянуть на сонату с исполнительской точки зрения, поскольку стилистика произведения содержит весьма непростую и многосложную систему объективных (идущих от формы) требований, обращенных к исполнителю.

ALLEGRO ENERGICO

Главная тема буквально «прорывает» пространство вокруг. Пунктирный ритм носит характер лейтритма всей первой части, очевидны интонации борьбы. Музыка здесь чрезвычайно активна и импульсивна. В басу тема натиска (*пример 1, элемент А, с. 80*), постоянный ход наверх по малым мажорным аккордам. Но в ней слышны и джазовые истоки: композитор сразу дает нам понять, что предлагает именно «американскую» сонату. Тема верхнего голоса (*пример 1, элемент В*) ритмически противодействует ей — это постоянное кружение вокруг доминантового звука *b* (тональность *es-moll* утверждается только в коде первой части). Далее Барбер вводит третий элемент в главную тему — ниспадающий секундовый мотив-стенание (*ces — b*) (*пример 1, элемент С*).

Здесь мы обнаруживаем некоторую исполнительскую трудность. Интерпретатор должен четко дифференцировать всю фактуру, не теряя образного зерна каждого ее элемента, но и не забывая при этом о целостности всей музыкальной ткани. Для достижения данной цели требуется детальная полифоническая работа. Обязательно разучивание всех фактурных элементов в отдельности, чтобы вырисовывающаяся затем общая картина была

максимально многопланова. Можно представить музыкальный текст сонаты в виде симфонической партитуры и проучивать различные элементы полифонической структуры, взяв пример с дирижера, который проводит групповые репетиции. Абсолютная полифоничность является одной из основных исполнительских трудностей всей сонаты.

Далее идет **развитие главной партии** с ее бесконечными пунктирными ритмами, мотивами-стенаниями. И возникает ощущение невероятной «тесноты»: будто время сжимается, словно пружина, будто не хватает дыхания. Необходимый глоток воздуха появляется в элементе *D* (*пример 2, с. 80*): в верхнем голосе — фигуративно разложенные трезвучия квартовой структуры, пробирающиеся вверх, момент некоторого расширения пространства. Такое ощущение создается именно благодаря растяжению секундовых и терцовых составляющих в чистые кварты. Так увеличиваются клетки организма, насыщаемые кислородом, а здесь, соответственно, «клетки» музыкальной ткани. И вот через небольшую связующую тему, в которой пространство вновь уплотняется, вырисовывается побочная партия. Но здесь интересная деталь. Буквально в одном лишь такте связующей темы композитор отдает дань величайшему сочинению XIX века — «Тристану и Изольде» Вагнера. Маленький мотив является собой трансформированную ритмически и интонационно тему вступления из «Тристана» (*пример 3, элемент Е, с. 80*) — своеобразный реверанс в сторону романтической гармонии. И вот теперь характер музыки в корне меняется, как и положено в классических образцах жанра. Сначала появляются очертания аккомпанирующих фигураций побочной партии (*пример 3, элемент F*) — это свободное использование композитором двенадцатитоновой

техники; а затем и сама **тема побочной партии** в верхнем голосе. Она имеет некоторые интонационные связи с главной, но характер здесь совершенно иной — абсолютно вагнеровские образы в духе вступления к «Лоэнгрину». Фигурации аккомпанемента создают некое призрачное мерцание, а тема звучит негромко, она вокальна по своей природе. Необыкновенное сочетание классических методов письма с двенадцатитоновыми структурами воспринимается крайне свежо.

Неожиданно появляется **новый мотив** (*пример 4, элемент G, с. 80*). И снова движение по квартам, снова «глоток воздуха». Мотив приобретает к концу первой части значение лейттемы и, возможно, становится главным тематическим ядром первой части. Интерпретатору стоит обратить особое внимание на **сквозной тематизм сонаты**. Именно чуткое слышание всех элементов поможет выстроить предельно ясную и стройную форму, сотканную автором. Элемент *G* — та самая мелодия, которую ассоциируют с культурой Вуду. Здесь она является основным тональным элементом. Ритмически и мелодически она словно произрастает из побочной, но звучит, как зачатие. Далее фактура буквально «закручивается». Вся музыкальная ткань сжимается; врывается мотив из четырех повторяющихся шестнадцатых с акцентом на первую долю — **основной элемент заключительной партии** (*пример 5, элемент H, с. 81*). Следует отметить, что для исполнения первой части необходимо мастерски овладеть **техникой двойной репетиции** на рояле, ибо Барбер буквально упивается здесь этой особенностью инструмента.

Далее этот мотив изложен аккордами с *diminuendo* к последней шестнадцатой. И это снова языческий мотив, символ некоего ритуала. Удары по барабанам с выделением первой доли. На фоне

такого сопровождения звучат мотивы из главной партии и второй мотив из связующей темы между главной и побочной партиями, правда, здесь он уже приобретает самостоятельность. Он повторяется нисходящими звеньями секвенций и звучит, как клич, отчаянный и экзальтированный. Постепенно все затихает, и на *pp* начинается **разработка**. Здесь главная партия теряет всякий натиск, она словно пробирается вверх по тесситуре, но делает это постепенно, ее все время опускают нисходящие секундовые ламентации. Далее идет развитие на основе тематического материала главной и побочной партий с небольшой кульминацией и уходом снова на *pp*. И вдруг, абсолютно неожиданно возникает синкопированный повторяющийся мотив в нижнем регистре (*пример 6, элемент I, с. 81*). Мотив из заключительной партии. И снова ощущима связь с культурой коренного населения Америки: явно индейские ритмы. Интонации, напоминающие музыку Альберто Хинастеры. На эту ритмическую формулу происходит наложение темы из побочной партии (*пример 6, элемент G*), о которой упоминалось ранее. И здесь ее языческая, ритуальная природа становится окончательно понятной.

Постепенно фактура полифонизируется, появляются новые подголоски, основанные на главных тематических интонациях первой части. Широкие интервальные поступи. Музыкальная ткань наполняется воздухом, разрастается по всей тесситуре рояля. Звучание динамизируется, и все это ритуальное действие принимает характер языческого пляса. С выкриками и сбивающимися сильными долями — здесь явный привет Игорю Стравинскому и его «Весне священной». Все нарастает и обрывается на *ff*. Этот «обрыв» становится **началом репризы**, останавливаясь на которой подробно

не станем, так как развитие событий мало отличается от описанных в экспозиции. Однако после заключительной партии начинается самый интересный эпизод первой части — **кода**. Она звучит в основной тональности — *es-moll*. Начинается она так же, как и эпизод в разработке, только здесь он в два раза меньше и не имеет такого динамического развития. И вообще, кода здесь скорее реминисценция: автор напоминает нам все элементы первой части, словно прощаясь с ними. После проведения сокращенного эпизода из разработки появляется остинато в басу, чередование малой ноты и большой партии септимы (*пример 7, элемент J, с. 81*). Словно неспешное движение процессии — предвестие пассакалии в третьей части сонаты. И на фоне этого остинато звучат короткие реплики: сначала мотив из связующей темы между главной партией и репризой (*пример 7, элемент K*), а затем — извилистые фигурации, являющиеся метро-ритмически сжатыми мотивами из начала побочной партии (*пример 7, элемент L*).

После возвращаются интонации и ритмы главной партии. Они постепенно приобретают свой изначальный характер, и все заканчивается обрывом на два *ff* в *es-moll*.

ALLEGRO VIVACE E LEGGERO

Вторая часть сонаты — скерцо, абсолютно фантастическое по характеру образности. Это некие мерцания, музыка светящаяся, полетная, написанная с невероятным мастерством и юмором. Большая часть скерцо тесситурно размещена не ниже первой октавы. Главная задача для исполнителя здесь — справиться с множеством **метроритмических сюрпризов**, требующих должной координации рук и крепкого вестибулярного аппарата. Вообще,

в скерцо очень много «ловушек» для пианиста и трюков для «обмана» слушателей.

Первый раздел — экспозиция главного тематического материала, это очевидное образное противопоставление первой части, но ощущения и связь. Барбер помещает в скерцозные фигурации хроматические ниспадающие мотивы из главной партии первой части (*пример 8, элемент A, с. 81*). И исполнитель не может пропустить это обстоятельство.

Начало скерцо изложено преимущественно двухголосно, и фактура очень прозрачна: слышны все мелодические линии. Последние в основном движутся по квартам и тритонам, делая фактуру «дышащей». Верхний голос звучит подобно завешенной шкатулке, возникает ощущение постоянно вращающейся спирали часового механизма. Мотивы нижнего голоса, напротив, очень короткие, напоминающие быстро гаснущие огоньки. Присутствует много моментов передачи фраз из одной руки в другую, и тут следует добиться абсолютной ровности, чтобы фразы естественно перетекали одна в другую, не сбиваясь.

Далее следует **трио**, весьма условное, далекое от прообразов из XIX века. И здесь же находим один из интересных трюков. Автор переходит от размера 6/8 к размеру 3/4, ясно подчеркивая трехдольность, а далее вкрапляет отдельные такты на 4/4, что окончательно лишает слушателя надежды уловить метрическую основу звучания. Кроме того, трио являет собой еще и **жанровый эксперимент**: это своеобразно трактованный джазовый вальс — непосредственные отсылки к культуре Нового Орлеана. После небольшого трио — новый трюк, ведущий к репризе (*пример 9, с. 84*). Начиная с размера 4/4, Барбер несколько раз переставляет акценты на разные слабые доли, при этом левая и правая руки играют канон;

Пример № 9

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система содержит две ноты с цифрами '2' и '2' над ними. Вторая система начинается с динамического обозначения *p* и красной надписью 'реприза'. Музыкальная запись включает различные ритмические значения и арpeggio-фигуры.

Пример № 10

Первоначальный вариант

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Музыкальная запись включает различные ритмические значения и арpeggio-фигуры.

Вариант В. Горовица

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Музыкальная запись включает различные ритмические значения и арpeggio-фигуры. В конце фрагмента присутствуют рукописные пометки '8-7' и 'pp'.

Пример № 11

Adagio mesto ♩ circa 48

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система начинается с динамического обозначения *p* и красной буквой 'A'. Вторая система начинается с динамического обозначения *mp legato* и красной буквой 'B'. В конце фрагмента присутствует рукописная пометка 'con molto pedale'. Музыкальная запись включает различные ритмические значения и арpeggio-фигуры.

слово интерпретатора

Пример № 12

ff

D 5

D 5

l.h.

8

sf

3

3

A

Пример № 13

G (affrettando)

(tempo)

G (affrettando)

3

3

F

F

затем он возвращает размер 6/8, использует синкопы и залигованные ноты, чтобы окончательно увести слух от ощущения симметрии. Для исполнителя это крайне непростой эпизод, настоящая проверка на координацию. И вот, совершенно незаметно композитор начинает репризу — будто мы, наконец, смогли раскрутить клубок с запутавшимися нитками. Реприза почти в два раза длиннее экспозиции, и в ней Барбер продолжает эксперименты с ритмами, фактурой. Активно использует битональность, играет с мажоро-минором.

Заканчивается скерцо совершенно ирреально. Широкие, направленные противоположно друг к другу фигуры быстро закручиваются на *pp* и буквально исчезают после широкого арпеджио 16-ми и 32-ми, направленного вверх. Интересно, что изначально Барбер написал заключительный пассаж второй части восьмью длительностями, а окончательной версией мы обязаны Владимиру Горовицу, который, опираясь на традиции большого концертного стиля, добавил свою ремарку (*пример 10, с. 84*).

ADAGIO MESTO

Третья часть объединяет в себе черты пассакалии и старинной арии, однако написана она современным музыкальным языком: автор использует **серийную технику**, но трактует ее крайне свободно. В основе третьей части — оборот из шести интервалов, на котором построена пассакалия (*пример 11, элемент А, с. 84*). Мерное движение длится от начала и до конца, остановившись лишь единожды, но об этом — чуть позже. Последовательность из шести интервалов экспонируется в первых двух тактах, а затем их изложение трансформируется. Интервалы раскладываются в фигуры (*пример 11, элемент В*), на фоне которых

возникает хроматизированная тема арии (*пример 11, элемент С*).

Ее ядро — восходящее и затем нисходящее движение в границах тритона *h-es* (анабасис и катабасис), который завершает ниспадающая интонация *h-aïs*. Далее композитор транспонирует уже обозначенную последовательность интервалов (мерное движение пассакалии) на полтона выше. Мелодия развивается в стиле старинных орнаментальных вариаций. Далее происходит еще один сдвиг, на кварту вверх. Вся музыкальная ткань динамизируется, приближается кульминация. В контрапункте звучит главная тема арии, но в ней появляются настоячивые репетиции отдельных нот (*пример 12, элемент D, с. 85*), словно отчаянный стук в дверь — попытка выбраться из жестких тисков архаики. Первоначальная тема арии звучит все более отчаянно, уже на *ff*. Композитор постепенно растягивает фактуру по всей тесситуре рояля. И тут врывается колокол (*пример 12, элемент E*). Здесь и в последующих трех тактах я бы рекомендовал использовать **среднюю педаль**, чтобы добиться эффекта длинного звучания колокола над всей остальной фактурой. Бас *h* держится на средней педали, и в контрапункте звучит изначальная остинатная последовательность на *ff*, ритмически сильно сжатая (*пример 12, элемент А*).

Затем бас-колокол падает на полтона вниз, на *aïs* (*пример 13, элемент F, с. 85*). И здесь происходит **«разрыв времени и пространства»**: исчезает последовательность интервалов, ведущих свое движение с самого начала, и звучат четыре повторяющиеся реплики, построенные на главной теме арии (*пример 13, элемент G*). От полной отчаяния первой — до «поднимающей белый флаг» последней. Возможно, это **высшая драматургическая точка всей сонаты**. Это отчаянные стоны, полные невероятной тоски. Это крик ужасов

прошлых войн. Это призыв остановить время и оглянуться назад. Но время непоколебимо. И начинается тихая реприза, возвращающая все на круги своя. Здесь первоначальная ария становится дуэтом. Появляется второй голос, который не противопоставляется, но согласованно отождествляется с главным. Постепенно все истаивает, и движение третьей части останавливается.

FUGA. ALLEGRO CON SPIRITO

Фуга — один из ярчайших образцов полифонической формы XX века. Как мы уже отмечали, автор ориентировался на исполнительские возможности Владимира Горовица, и фуга получилась крайне виртуозной: огромное количество двойных нот, октав, скачков, аккордовой техники, ритмических ухищрений. Все это представляет немалые трудности для пианистов, решившихся играть данное сочинение. Фуга преимущественно четырехголосная, но в некоторых кульминационных разделах количество голосов доходит до шести. **В экспозиции сразу даются все основные интонационные и идейные зерна**. Сама тема (*пример 14, элемент А, с. 88*) достаточно длинная, в ней сочетаются джазовые и индейские мотивы. Структура ядра темы — восходящие и нисходящие ходы по терциям. (Тут вспоминаются темы Скрипичного концерта Берга и Первого скрипичного концерта Бартока). Тема модулирующая, отчего вся ткань фуги находится в состоянии постоянного движения.

Экспозиция заканчивается первой кульминацией: лавинообразный поток, который сваливается по всей тесситуре рояля сверху вниз на *ff* (*пример 15, элемент В, с. 88*). И теперь на органном басу (*пример 15, элемент С*), который держится на средней педали, начинается



развивающий раздел. Здесь автор в контрапункте проводит тему фуги в увеличении на *legatissimo*, ставя ремарку *espressivo* (пример 15, элемент А), — настоящий вокальный эпизод. Затем тема возвращается и проводится дважды с октавными удвоениями — это вторая кульминация (пример 16, элемент А, с. 89).

Далее — эпизод, построенный на теме интермедии (пример 17, элемент D, с. 89). Он также держится на органном басу, на средней педали. Тема интермедии проводится в мажоре и приобретает невероятный джазовый колорит, этому способствует и постоянная смена размера.

И вот, в условной точке золотого сечения находится самое «тихое»

место во всей фуге. Это своего рода **stretta** на тему в увеличении (пример 18, элемент А, с. 89).

С нее начинается сокращенная реприза, которая невероятно динамизируется и приводит к **основной кульминации**. На доминантовом басу (пример 19, элемент E, с. 89), удержанном при помощи средней педали, выстраивается колоссальная *stretta* (пример 19, элемент А), диапазон которой охватывает всю клавиатуру инструмента. Этот эпизод — один из самых коварных для исполнителя, следует очень тщательно продумать аппликатуру.

Композитор «обрушивает» на слушателя всю мощь рояля

и начинает **коду**. И вот здесь отдана дань веку урбанизации: Барбер использует достаточно типичную для композиторов XX века идею — он изображает постепенно разгоняющийся поезд (пример 20, элемент F, с. 90). Написано это крайне эффективно, правда, технически весьма не просто: метрическая основа постоянно сбивается, фактурные элементы буквально «наступают друг другу на пятки».

И что самое интересное, написана кода на тематическом материале фуги, здесь же в последний раз звучит и тема, в увеличении (пример 21, элемент А, с. 90). Поистине грандиозный финал! ■

Пример № 14

Allegro con spirito $\text{♩} = 104$

A *poco f*

p

A *poco f*

Пример № 15

ff **B**

ff *r. h.*

p **C**

l. h.

mf

A *espressivo*

C *sostenuto Ped.*

слово интерпретатора

Пример № 16

Example 16, first system. Treble and bass clefs. The music is in 3/4 time. A red letter 'A' is placed above the first measure of the treble staff. The dynamic marking *f marcato* is written below the bass staff.

Example 16, second system. Treble and bass clefs. The music is in 3/4 time. A red letter 'A' is placed above the first measure of the treble staff. The dynamic marking *ff* is written below the bass staff. A dashed line with an '8' above it spans the first two measures of the treble staff.

Пример № 17

Example 17. Treble and bass clefs. The music is in 5/4 time. The tempo marking *scherzando ma a tempo* is written above the treble staff. A red letter 'D' is placed above the first measure of the treble staff. The dynamic marking *p* is written below the bass staff. A red letter 'A' is placed below the first measure of the bass staff. The marking *sost. Ped.* is written below the bass staff.

Пример № 18

Example 18. Treble and bass clefs. The music is in 3/4 time. The dynamic marking *pp legato* is written above the treble staff. The marking *il tema espr.* is written below the treble staff. A red letter 'A' is placed above the first measure of the treble staff. A red letter 'A' is placed below the first measure of the bass staff. A dashed line with an '8' above it spans the first two measures of the treble staff.

Пример № 19

Example 19. Treble and bass clefs. The music is in 3/4 time. The dynamic marking *marcatissimo* is written above the treble staff. The marking *sf r.h.* is written above the treble staff. The marking *sf* is written below the bass staff. A red letter 'A' is placed above the first measure of the treble staff. A red letter 'E' is placed below the first measure of the bass staff. A dashed line with an '8' above it spans the first two measures of the treble staff.

«Каждый пишет, как он слышит...»

О серии «Шедевры фортепианной транскрипции» издательства «Дека-ВС»

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.

Я список кораблей прочел до середины...

О. Мандельштам



Пусть нет ни бессонницы, ни Гомера, ни тугих парусов, но перечень сборников, вышедших в серии «Шедевры фортепианной транскрипции» московского издательства «Дека-ВС», своим эпическим масштабом все равно мне напомнил знаменитый «список кораблей» из гомеровской «Илиады». **Издательский проект отправился в плавание в не таком уж далёком 2004 году и к настоящему времени представлен 55 выпусками, в которых фигурируют 42 транскриптора и 58 композиторов.** Красивая цифра «55» стала, вероятно, лучшим подарком к юбилею **основателя и бессменного руководителя издательства Владимира Упорина**, отметившего в феврале 2020 славный юбилей.

Содержание сборников настолько разнообразно, насколько многомерно, многозначно само понятие транскрипции.

Словосочетание «жанр транскрипции» нередко употребляется как нечто само собой разумеющееся и не нуждающееся в уточнениях и комментариях. Но является ли транскрипция жанром? Каково ее место в жанровой системе музыки? Об этом поневоле задумываешься, обозревая причудливую «эскадру», собранную в нотной серии «Шедевры фортепианной транскрипции». В нее входят «суда» различных размеров, конфигураций и предназначений: среди вальжных

круизных теплоходов и мощных дредноутов оперных фантазий маневрируют быстроходные эсминцы и юркие катера виртуозных парафраз, красуются элегантные яхты нарядных концертных транскрипций, деловито курсируют рыбацьи баркасы скромных переложений и снуют углые лодчонки фольклорных обработок.

Е. В. Назайкинский, стремясь обозначить сущность жанра как такового, предложил следующее определение: «Жанр — это много-составная, совокупная генетическая (можно даже сказать, генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное художественное целое»¹. Но что же это за матрица, которая способна объединить виртуозно-декоративные парафразы П. Пабста, трагедийную Сюиту И. Худолея по опере Мусоргского «Борис Годунов» и, скажем, фольклорную «Песню нищих» в неприятельном переложении Г. Пахульского? Все эти сочинения сходны только в одном: своим существованием они обязаны заимствованному материалу — операм и балетам Чайковского, народной драме Мусоргского, польской песне.

Очевидно, что отсутствие стабильной модели транскрипции не позволяет выстраивать её определение в системе музыкальных жанров. Поэтому точнее было бы

¹ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. С. 94–95.





признать транскрипцию *особым видом творчества*, в результате которого на основе выбранного произведения создается некий артефакт, обладающий самостоятельным (или относительно самостоятельным) бытием. И это явление отнюдь не является привилегией музыки. Хорошо известны факты пересоздания классических произведений в ином материале, их перенос из одной системы выразительных средств в другую. Тогда роман становится оперой («Война и мир» С. Прокофьева), опера — балетом («Кармен-сюита» Р. Щедрина), рассказ — балетом, а затем фильмом («Анюта» В. Гаврилина и В. Васильева по рассказу А. Чехова «Анна на шее»).

В музыке этот вид творчества образует обширную *транскрипторскую сферу*, основанную на вариационном принципе и объединяющую исполнительский и композиторский компоненты. Ведь согласно концепции Ф. Бузони, любое исполнение уже является транскрипцией². В процессе интерпретации неминуемо присутствует активный диалог индивидуальностей, стилей, культур, который и воспринимается слушателем как исполнительский текст, передающий и *трансформирующий* изначальное послание. Результат этого диалога иногда фиксируется в нотной графике. Так возникают редакции, почти неотличимые от транскрипций (например, редакции Листа, Таузига, Зилоти, Бузони, Петри). И эту точку перехода невозможно точно зафиксировать.

Строго говоря, транскрипциями имеют право называться лишь такие производные оригинала, в которых не меняется или, по крайней мере, остается узнаваемой его формальная структура. Нередко сохраняются изначальные жанровые признаки транскрибируемого произведения — романс остается

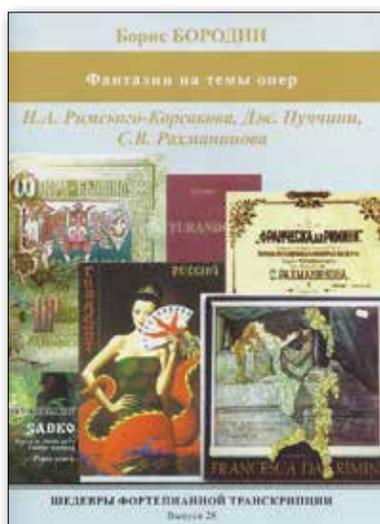


Александр Меркулов

романсом, ария — арией, симфоническая поэма — поэмой, несмотря на смену инструментария. Но бывают случаи, когда приметы того или иного *жанра* (ноктюрна, тарантеллы, токкаты) становятся преобразующим фактором, как это наблюдается в этюдах Шопена–Годовского. Кстати, эти этюды доказывают, что транскрипция далеко не всегда связана со сменой инструментария, и вполне могут существовать *фортепианные* транскрипции *фортепианных* произведений. Обширную периферию транскрипторской сферы образует использование заимствованного тематизма в качестве материала для построения новых форм. Этот феномен относится уже более к композиторскому, нежели к транскрипторскому творчеству, и здесь с полным основанием можно говорить о существовании *жанров* — оперной фантазии, «фантазии на темы».

Но обратимся к обзору серии «Шедевры фортепианной транскрипции». Её *научным руководителем является профессор Московской консерватории Александр Меркулов*. При всей содержательной пестроте необъятной транскрипторской сферы

² Busoni F. Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922. S. 150.

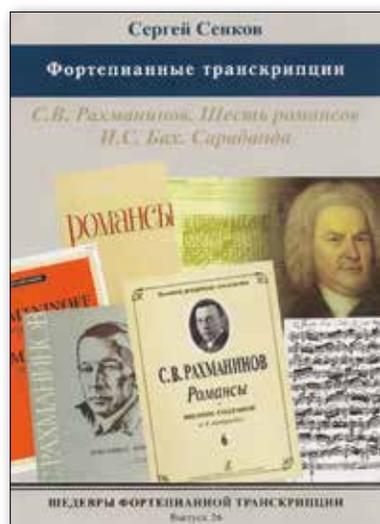


ему удалось найти и отчётливо обозначить магистральную линию издательского проекта — это явный приоритет, отдаваемый отечественным транскрипторам прошлого и настоящего. Ряд выпусков снабжён предисловиями (иногда авторскими) и комментариями. Отмечу, в частности, вступительные статьи исследовательского характера, предпосланные сборникам П. Пабста, И. Худолея, Б. Бородина (А. Меркулов), К. Шуман (Н. Шохирева), Г. Пахульского (Н. Пушина) и к последнему на сегодняшний день выпуску № 55 «Школа фортепианной транскрипции» (С. Грохотов). Десять выпусков имеют приложения в виде компакт-дисков с записью публикуемых произведений. Так, фантазии Пабста даны в интерпретации А. Гугнина («Спящая красавица»), П. Домбровского («Мазепа»), Д. Копылова («Пиковая дама»), А. Кудряшова («Евгений Онегин» в переложении А. Ярошевского для 2-х ф-но). Опусы И. Худолея (вып. 10) были записаны самим автором («Борис Годунов») и А. Дубовым («Ночь на Лысой горе»). Свои авторские сборники проиллюстрировали А. Дубов и К. Корниенко.

В целом серия охватывает **два века транскрипторского творчества** — от начала XIX столетия до наших дней. В издании велик удельный вес произведений, извлечённых из запасников русской музыкальной культуры. Это уже упоминавшиеся пианистически благодарные оперно-балетные фантазии П. Пабста (выпуски 1, 19), одобренные самим П. И. Чайковским, мастерские транскрипции А. Дюбюка (выпуски 50–52), раскрывающие интереснейшую страницу русского пианистического искусства середины XIX столетия; выполненные с большим пиететом к оригиналам обработки Г. Пахульского (вып. 36).

Недавнее прошлое представлено наследием ушедших мастеров XX века — И. Михновского (вып. 7, 14, 15), А. Иохелеса (вып. 21), И. Худолея (вып. 10), С. Курсанова (вып. 37–47). С именем «рыцаря фортепианной транскрипции» Сергея Курсанова (1944–2006) связано ещё одно важное начинание, предпринятое А. Меркуловым. В октябре 2007 года в Москве в Концертном зале ЦМШ прошёл фестиваль, посвящённый памяти музыканта. Несмотря на камерность обстановки, почин привлёк внимание пианистических кругов, и вплоть до 2012 года этот фестиваль регулярно проводился под названием «Фортепианные транскрипции: История и современность». Масштабной кульминацией стал четвёртый фестиваль (2011), состоявший из 12 концертов, в которых участвовало 85 пианистов, исполнивших 172 транскрипции. Помимо известных произведений, аудитория имела возможность услышать раритетные образцы и новинки транскрипторского творчества, открывать для себя новые имена — как исполнителей, так и авторов. На одном из концертов 2010 года, озаглавленном «Из истории обработок и стилизаций» прозвучали «музейные экспонаты», относящиеся к, казалось бы, прочно забытому салонно-виртуозному репертуару XIX века. А на пятом фестивале в концерте «Новая планета в транскрипторской галактике» (9 декабря 2012) публика впервые познакомилась с замечательными концертными обработками В. П. Задерацкого.

К сожалению, после 2012 года фестиваль взял длительную паузу, но, думается, все пианисты, участвовавшие в этом проекте, не оставляют надежды на его возрождение. И это не удивительно. Ведь целый ряд участников фестиваля стали авторами «Шедевров фортепианной транскрипции»: Д. Рацер



(вып. 48–49), И. Оловников (вып. 30, 33), В. Грязнов (вып. 3, 8, 18), К. Корниенко (вып. 23–25; 29, 32, 34), А. Дубов (вып. 31) и автор этих строк (вып. 13, 20, 27, 28). К тому же содержание всей серии полностью отвечает названию фестиваля: «Фортепианные транскрипции: история и современность». Вряд ли все опусы, входящие в 55 выпусков, достойны именоваться шедеврами. Ведь шедевры выбирает время, и главное — чтобы ему было из чего выбирать. А об этом уж позаботились издатели.

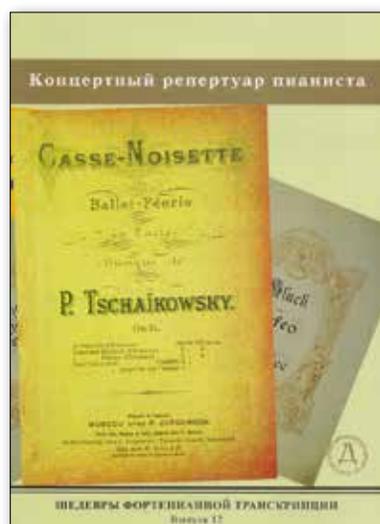
Судя по содержанию всех выпусков серии, современность ни в коей мере не порывает с традициями прошлого. Для большинства нынешних транскрипторов, чьи творения вошли в сборники, неизменным идеалом остаётся романтический пианизм в его различных ипостасях. И, прежде всего, это сказывается в выборе произведений, предназначенных для обработки: здесь безоговорочно лидируют опусы композиторов-романтиков. Абсолютным рекордсменом оказывается музыка С. Рахманинова, присутствующая почти с исчерпывающей полнотой, включая и сравнительно редко исполняемые юношеские произведения (вып. 39–40 — концертные транскрипции С. Курсанова). Это вполне понятное пристрастие пианистов к рахманиновской музее, находит своё крайнее выражение в появлении своего рода «сочинений-апокрифов». Вспомним, например, премьеру так называемого «Шестого фортепианного концерта» (т. е. Симфонии № 2, переделанной А. Варенбергом для фортепиано с оркестром), сыгранную Д. Мацуевым. В этом же ряду находится опубликованный в выпуске 22 монументальный цикл В. Ермакова «24 прелюдии-романса», созданный по вокальным сочинениям Рахманинова.

Тем не менее, в рамках романтического пианизма наблюдается определённое разнообразие транскрипторских почерков.

Во-первых, отметим благонамеренный подход академического толка, предполагающий бережное отношение транскриптора к *стилю* объекта производимых трансформаций, скромные фактурные вторжения в изначальный текст. Так Д. Благой, обратившись к циклу «Круг песен» Шумана (вып. 11), следует целомудренной традиции переложений Клары Шуман, не допуская пианистического своеволия. С. Сенков (вып. 26) остаётся верен «духу и букве» композитора в своих тактичных версиях романсов Рахманинова. Тонкое и строгое стилистическое чутьё демонстрируют обработки И. Оловникова (вып. 30, 33).

Во-вторых, обратим внимание на явление, которое можно определить литературоведческим термином «амплификация», обозначающим разрастание текста в процессе перевода какого-либо произведения на другой язык. В транскрипциях амплификация может быть умеренной, как это происходит в концертных обработках И. Михновского (вып. 14–15), или, на взгляд рецензента, избыточной, — как в транскрипциях А. Дубова (вып. 31) и особенно в романсах-прелюдиях В. Ермакова, перегруженных настолько, что порой на одной нотной системе еле-еле умещается один «многоэтажный» такт. Впрочем, в двух последних случаях, вероятно, следует учитывать реальный или желаемый, но богатырский виртуозный потенциал транскрипторов, создающих фактуру, что называется, «себе по плечу».

Одним из наиболее жизнеспособных открытий романтического пианизма на рубеже XX–XXI веков оказалась, как ни странно, листовская традиция *partition de piano*



(фортепианной партитуры), рожденная для пропаганды симфонических творений. При дефиците оркестров и отсутствии звукозаписи фортепианные версии симфоний выполняли такую же информативно-художественную функцию, как гравюры живописных полотен в до-фотографическую эру. Но и в это далёкое время высказывались сомнения в адекватности конечного результата. Шуман писал об исполнении Листом (!) «Пасторальной симфонии» Бетховена: «В комнате, с глазу на глаз, это, само по себе в высшей степени тщательное, переложение может заставить забыть об оркестре; но в большом зале, в том самом месте, где мы симфонию уже слышали в оркестре много раз и в совершенном исполнении, слабость инструмента выступала тем ощутительнее и сильнее, чем больше переложение стремилось передать силу оркестровой массы; более простая аранжировка, ограничивающаяся намёками, оказалась бы, возможно, более действительной»³. Сегодня, в эпоху цифровых технологий, совсем нетрудно найти множество записей почти любого оркестрового произведения. Так что сейчас для пианистов-транскрипторов обращение к оркестровым партитурам это не столько просветительская задача, сколько ответ на профессиональный вызов — трудности воплощения стимулируют инструментальную изобретательность музыкантов.

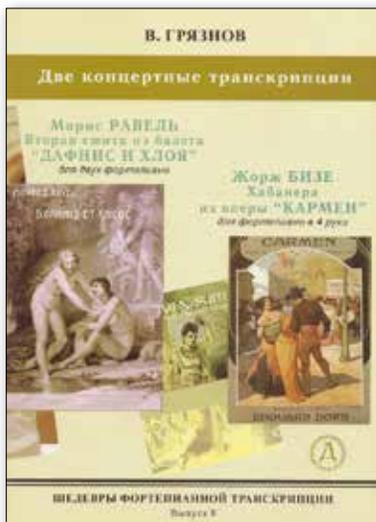
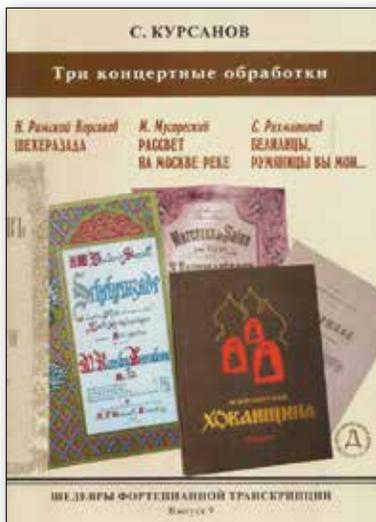
Очевидная и непреодолимая «слабость инструмента» (разумеется, по сравнению с большим оркестром) перестаёт ощущаться, если транскриптор не старается её во что бы то ни стало перебороть экстенсивными средствами — нагромождением трудно исполнимых «фактурных завалов», — а воспринимает её как естественное, данное природой

³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Том II А. М., 1978. С. 227.

ограничение. Этот предел диктуется самим материалом, если музыкант к нему прислушивается. И. Оловников, опубликовав транскрипцию Скерцо из Пятой симфонии Шостаковича (вып. 33), в комментариях сообщает, что она «является частью более смелого замысла переложения Пятой симфонии целиком. Однако он не был доведён до конца. Главным препятствием послужило возрастающее в процессе работы ощущение „психологической несовместимости“ жанров»⁴. Современные транскрипторы хорошо знают эту границу, но, тем не менее, совершают дерзкие рейды в сопредельные территории, берутся не только за оркестровые миниатюры, но и за масштабные симфонические полотна.

Разумные самоограничения в масштабах сказываются в преимущественном обращении пианистов к одночастным симфоническим опусам или к отдельным частям симфонических циклов. Творческая удача здесь сопутствует тем, кто передаёт оркестровую партитуру средствами, близкими фортепианному письму автора оригинала. Образцом такой транскрипции может служить «Послеполуденный отдых фавна» в двуручной версии В. Грязнова (вып. 18), сотканной из фактурных моделей Дебюсси. Но бывают и другие примеры — «Баба-яга», «Волшебное озеро» и «Кикимора» А. Лядова потребовали от К. Корниенко изобретательной виртуозности, выходящей за рамки камерного пианизма автора сказочных картин, и результат получился весьма убедительным (вып. 34). В inferнальное фортепианное скерцо, вобравшее опыт прокофьевского «Наваждения», превратилась «Ночь

⁴ Оловников И. В. От автора транскрипций // Оловников И. В. Концертные транскрипции для фортепиано произведений Глинки, Танеева, Рахманинова, Свиридова, Шапорина, Шостаковича / Шедевры фортепианной транскрипции. Вып. 33. Дека-ВС, 2018. С. 4. Разумеется, под жанром автор понимает транскрипцию как таковую.



на Лысой горе» Мусоргского в обработке И. Худолея (вып. 10) и в корректирующей редакции А. Дубова (вып. 31). Что же касается объёмных партитур, предназначенных для больших оркестровых составов, то каким бы, как писал Шуман, «в высшей степени тщательным» ни был их перевод «на язык фортепиано», конечный результат представляется возможным оценивать, лишь поддавшись спасительной иллюзии, что перед нами **изначально** фортепианное произведение.

Среди сборников «Шедевров» значительный объём занимают произведения, примыкающие к транскрипции: сюиты и фантазии, концертные парафразы на оперные и балетные темы и даже вариации (вып. 32). Жанр концертной сюиты присутствует в двух вариантах. Во-первых, это собранная воедино последовательность законченных номеров, не следующих буквально сюжету сценического оригинала, но и не противоречащих ему. Таковы концертные сюиты К. Корниенко (вып. 24) и И. Оловникова (для 2-х фортепиано, вып. 30) по балету «Лебединое озеро» Чайковского, а также С. Курсанова по опере Рахманинова «Алеко» (вып. 37). Во-вторых, это череда свободных фантазий на темы исходного произведения, в индивидуальной манере интерпретирующих его сюжетные линии и концепцию. Эту задачу ставил перед собой К. Корниенко в подчеркнuto театрально Сюите-фантазии по музыке оперы Ж. Бизе «Кармен» (вып. 23) и в Симфонической сюите по музыке балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» (вып. 25), — её гротескные страницы напоминают эскизы М. Шемякина к постановке этого балета в Мариинском театре. Особое место в этом ряду занимает монументальная фреска И. Худолея — Концертная сюита по опере М. Мусоргского «Борис Годунов», которую А. Меркулов

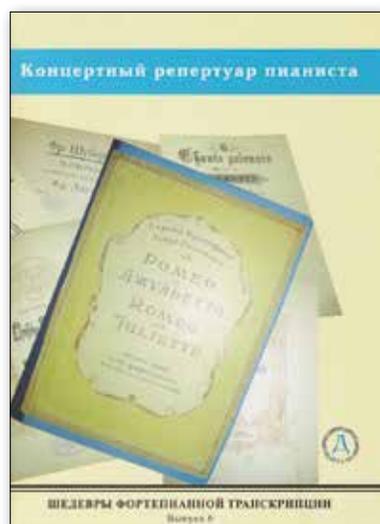


Основатель и директор издательства «Дека-ВС» Владимир Упорин

определил как «*выстраданное, философски улюблённое размышление о сложных драматических судьбах России*»⁵.

В отличие от сюиты, оперная фантазия (как бы она не называлась — концертная парафраза, воспоминание, иллюстрация, концертная или большая фантазия) представляет собой одночастное виртуозное произведение, с импозантным вступлением и бравурным заключением, варьирующее одну или несколько, как правило, широко известных, мелодий. Отечественные пианисты, соблюдая каноны «жанрового стиля», склонны придерживаться традиции Листа, предполагающей драматургически насыщенную, содержательную трактовку жанра. Этому направлению следовал П. Пабст в своих концертных фантазиях на темы русских опер (вып. 1), а вслед

⁵ Меркулов А. М. Концертные транскрипции И. Л. Худолея в истории фортепианных обработок музыки Мусоргского // Худолея И. Л. Концертные транскрипции на музыку М. П. Мусоргского / Шедевры фортепианной транскрипции. Вып. 10. Дека-ВС, 2007. С. 5.



за ним и И. Михновский (вып. 7). Мои собственные Воспоминания о «Турандот» Дж. Пуччини и Воспоминания о «Франческа да Римини» С. Рахманинова (вып. 28) решены в таком же ключе. Д. Рацер попытался исправить вопиющую историческую несправедливость, заключающуюся в том, что Лист, судя по годам его жизни, мог, но почему-то не написал фантазию на «Кармен» Бизе. Поэтому к названию своей Большой фантазии на три темы оперы «Кармен» пианист присовокупил подзаголовок: «Если бы это написал Лист» (вып. 49). И эта ремарка означает не только характерное для великого венгерца стремление передать драматическую коллизию оперного сюжета, но и органичную ассимиляцию его фактурных формул. Своеобразной разновидностью фантазии, — уже не на оперные, а на симфонические темы, — стала Большая концертная фантазия по музыке Н. Римского-Корсакова «Шехеразада» С. Курсанова (вып. 9), в которой оригинал «перематрирован» по законам жанра, — в отличие от авторского умиротворённого заключения Фантазия заканчивается бравурной кодой.

В далёком 1937 году по инициативе пианиста и исследователя Г.М. Когана в издательстве «Музгиз» вышел первый выпуск планируемой им серии «Школа фортепианной транскрипции», содержащий в параллельном изложении текст органной Токкаты d-moll Баха и транскрипций К. Таузига, Л. Брассена, П. Пабста и Ф. Бузони. Рассматриваемый нами издательский проект «Шедевры фортепианной транскрипции» также предоставляет прекрасную возможность сопоставления и изучения транскрипторских манер многих первоклассных пианистов. Когда сравниваешь, к примеру, «Вальс-фантазию» Глинки в деликатной, раннеромантической обработке Оловникова,

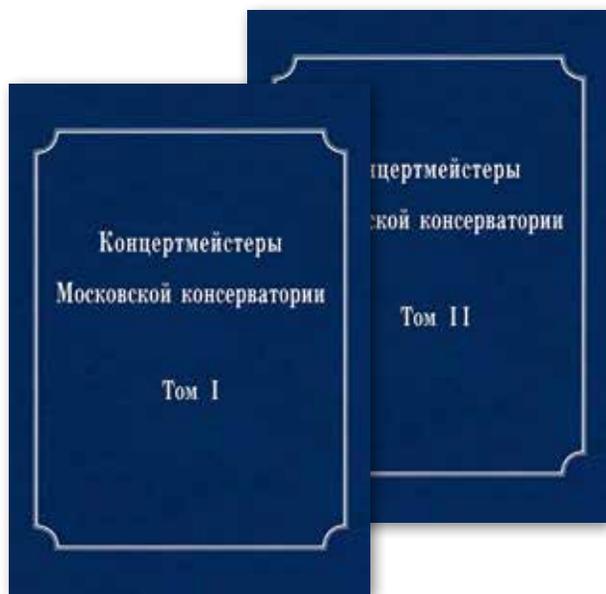
в строгом переложении Паперно, в пышной «оркестровке» Корниенко и в постмодернистской, насыщенной цитатами версии Грязнова, убеждаешься, что слова поэта «каждый пишет, как он слышит» для музыкантов имеют не метафорическое, а буквальное значение. В последнем на сегодняшний день выпуске (№ 55) идея «школы» была материализована в формате Когана — в виде параллельных текстов «Серенады» (ор. 17 № 2) Р. Штрауса и транскрипций Т. Пфейффера, В. Гизекина, Л. Годовского.

Что же вынуждает пианистов, хороших и разных, совсем не обделённых концертным репертуаром, вновь и вновь расширять его за счёт сопредельных областей, вторгаться в «чужие рубежи»? Может быть, ответ заключён в продолжении стихотворения, взятого мною в качестве эпиграфа: «И море, и Гомер — все движется любовью». Искусство транскрипции тоже «движется любовью». Любовью к музыке, к близким по духу композиторам, к роялю, к самому процессу игры на инструменте... И кто же сможет остановить этот «вечный двигатель»?

Поэтому надеюсь, что «список кораблей» будет пополняться, — ведь в безбрежном море транскрипций хватит места всем. ■



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



В фокусе — концертмейстер

**Концертмейстеры
Московской консерватории.
Ред.-сост. Вера Никитина.
Собрание материалов в 2-х
томах. М., 2020. Т. 1: 408 с.
Т. 2: 384 с. Тираж по 500 экз.**

Профессия концертмейстера, к которой по одному из образований и по роду занятий принадлежит и ваш рецензент, в массовом сознании в какой-то степени остается Золушкой, которая только собирается на тот самый бал. Да, коллеги-музыканты воздают ей должное, но в глазах так называемого «простого слушателя», а также некоторых ведущих, афишных дел мастеров (не то что на просторах России, а и в столицах) «концертмейстер» далеко не всегда еще превращается в «партию фортепиано». В учебном процессе носители этой профессии также незаменимы: во многих случаях хороший концертмейстер может дать будущему скрипачу, певцу и т. д. не меньше, чем педагог

по специальности или камерному ансамблю. Московская консерватория издавна отличалась высоким уровнем концертмейстеров; многие из них работают на кафедре концертмейстерского искусства, удерживающей лидирующие позиции среди ей подобных в нашей стране.

Предлагаемый двухтомник — единство художественной и документальной частей. Первый том сложился из нескольких разделов: «Слово о концертмейстерах» (размышления, приношения музыкантов разных специальностей), слова самих концертмейстеров; серия материалов, связанная с историей и сегодняшним днем кафедры концертмейстерского искусства. Кроме этого, в томе мы найдем главу «Семейные истории концертмейстеров», «Концертмейстеры о своих великих учителях», «Концертмейстеры в годы Великой Отечественной войны». Важнейший аспект сборника, обращающий его «в мир», — исследование

опыта концертмейстеров Московской консерватории вне ее стен, в частности, — работы за рубежом.

Второй том — «Биографический энциклопедический словарь» — содержит 475 статей о концертмейстерах XX–XXI веков. Источниками стали как материалы архива, так и анкетирование, личное общение.

Маленькая, но характерная деталь, говорящая об издании с самой лучшей стороны: в нем не забыты и вокалисты-концертмейстеры (раньше их называли вокалистами-иллюстраторами). Сколько прекрасных пианистов-концертмейстеров никогда не состоялись бы в профессии, если бы не эти люди! Терпеливые, опытные, доброжелательные, невероятно мобильные, они готовы понять, простить, принять ошибки молодых музыкантов, «гоняющих» рапсодии Листа, но путающихся в песнях Шуберта! Вокалистам-концертмейстерам отведена глава первого тома, они есть и среди персоналий второго.

Дополнительную ценность изданию придают редкие фотографии, документальные материалы как из архива Московской консерватории, так и из личных архивов музыкантов (прежде всего, концертмейстеров).

Презентация издания состоялась во время зимней Школы концертмейстерского мастерства, традиционно проводимой Российской Гильдией пианистов-концертмейстеров.

Редактор-составитель, автор идеи — музыковед Вера Николаевна Никитина:

«В 2006 году мне довелось готовить статьи о концертмейстерах старшего поколения для биографического энциклопедического словаря „Московская консерватория“. Тогда я и задумала отдельную книгу, на создание которой ушло 12 лет. У нас ведь при отражении деятельности, например, музыкальных вузов, концертмейстер обычно находится



Вера Никитина (справа) и генеральный директор Российской Гильдии пианистов-концертмейстеров Ольга Бер на презентации издания

«на периферии сознания». Так же обстояли дела и в Московской консерватории. Разумеется, у всех на слуху имена выдающихся мастеров — Лия Могилевская, Евгений Шендерович, Важа Чачава... Можно назвать также Софью Вакман, которой Петербургская консерватория посвятила книгу. Но весь «массив» специалистов, которые заняты в этой сфере, остается на периферии внимания... Не говоря о социальном срезе: и зарплаты ниже, и статус.

Мне хотелось подготовить издание, чтобы вывести концертмейстеров Московской консерватории из этого «безликого фона» на уровень выдающихся мастеров, которым подвластно практически все. Мастеров — и недавних выпускников, и тех, кто работал по многу десятилетий, отдал консерватории свою жизнь. Вывести в издательский проект и тех, чьи имена стали легендарными, и тех, кто забыт или полузабыт.

Первый том условно можно назвать «Мастерство концертмейстера и его личность». Это размышления о профессии в широком смысле, воспоминания о концертмейстерах Московской консерватории. Для этого тома очень трудно было составить список персоналий, он сложился естественно: мы показали тех, кого помнит консерватория.

А вот во втором томе — 475 биографий (на 2016 год). Некоторые сделаны на основе интервью, некоторые на основе архивов, некоторые пришлось реконструировать: сведения были разрозненными, ибо должного внимания концертмейстерам не уделялось никогда. При этом именно на них отражались все изменения, происходившие с вузом. Реорганизации 20-х годов, 30-х годов... Кого сокращали? Концертмейстеров. Вплоть до недавнего времени они были в составе административного персонала, а не педагогического корпуса. Если

сформулировать коротко, то мы хотели во втором томе показать стратегию жизни и выживания в профессии в разные годы». ■

В. Никитина в 1978 окончила Московскую консерваторию по специальности «теория музыки» (класс проф. Ю. Тюлина). В 2013 защитила кандидатскую диссертацию под руководством проф. И. Степановой. С 1978 работает в Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования (ПНИЛ) Московской консерватории. Автор более 150 публикаций, в их числе 6 книг (учебно-методических пособий и монографий), редактор-составитель 6 научных сборников, учебной программы по фольклору, статей в энциклопедических изданиях (более 350) и периодике.

Сфера интересов — история Московской консерватории, антропология музыкальных профессий, личность в профессиональной и народной музыке, новая интерпретация народной культуры по неизвестным ранее документам личного происхождения («Письма народных музыкантов»), музыкальная этнография и ритуальные практики в XX веке.

Член Союза композиторов РФ, Географического общества и Этнографической комиссии РГО, Российского фольклорного союза, Научного Совета по проблемам музыкального образования.



Михаил СЕГЕЛЬМАН
Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Организатор ряда крупных художественных проектов. Заведующий литературной частью и руководитель международного отдела Московского театра «Новая Опера».



Старое... Новое... Вечное!

БЕТХОВЕН. ВСЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ НА ИСТОРИЧЕСКИХ ИНСТРУМЕНТАХ.
МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ, SMC CD0258–266 (9CD)

К 250-летию со дня рождения Бетховена Московская консерватория при содействии компании VR осуществила уникальный творческий проект: аудиозапись и издание Полного собрания фортепианных сонат композитора на исторических инструментах. Презентация коллекции состоялась 3 марта 2020 в Конференц-зале консерватории. Спикерами выступили ректор Московской консерватории, профессор **Александр Соколов**; специалист по музыке Бетховена, профессор **Лариса Кириллина**; продюсер проекта **Евгений Платонов**; автор идеи и исполнитель, профессор **Алексей**

Любимов, пианисты **Ольга Мартынова** и **Юрий Мартынов**.

Запись всех клавирных сонат — далеко не первый бетховенский проект Алексея Любимова, по праву считающегося основоположником исполнения клавирной музыки Бетховена на исторических инструментах в России. За последние 10 лет он, его коллеги и ученики записали несколько бетховенских циклов: в частности, все сонаты (Московская консерватория и Школа имени Гнесиных, 2016–17), все фортепианные концерты (МГК, 2011) и камерная музыка (МГК и МССМШ им. Гнесиных, 2019). Новый проект Московской консерватории включает в себя 32

сонаты и 7 детских и юношеских сонатин в исполнении Алексея Любимова и его коллег и учеников: **Юрия Мартынова**, **Алексея Зуева**, **Александры Кореновой**, **Ольги Мартыновой**, **Елизаветы Миллер** и **Ольги Пашенко**. Все произведения записаны на современных копиях венских фортепиано бетховенской эпохи, созданных известным фортепианным мастером и реставратором **Полом МакНалти**.

Своими впечатлениями о проекте и о ходе работы над записью поделился **Алексей Любимов**: «Мы дожили до этого знаменательного дня, выпуска и презентации комплекта дисков... Я помню, как это начиналось: я пришел к Татьяне Задорожной



[заведующая Центром звукозаписи и звукорежиссуры Московской консерватории] по каким-то делам, и она спросила: «Леша, когда Вы будете записывать полного Бетховена?» Это было два года назад, а за три года до того силами ФИСИИ мы исполнили все сонаты Бетховена в течение двух сезонов. Это было «первой ласточкой», сигналом к тому, чтобы сделать запись. Выбирая инструментарий, мы с коллегами пришли к идее записать произведения не разношерстно, не на инструментах разных мастеров и даже не на оригиналах, а на инструментах, созданных руками одного мастера — Пола МакНалти, широко известного в Европе. Это один почерк мастера, который создал полноценные реплики инструментов бетховенского времени, как будто это инструменты старые, но в тоже время новые. Ведь когда мастера делали инструменты для Бетховена, они были новые! Теперь

именно такие инструменты — новые, но при этом исторические — полноценно звучат на записи и создают всю палитру бетховенского гения, от нежнейших нюансов до самых драматичных, выходящих за рамки физического акта борьбы с инструментом.

Мастер Пол МакНалти хорошо известен в Европе, и это не первое наше сотрудничество с ним. Он уже приезжал в Москву, в консерваторию, реставрировал наши инструменты. Именно он помог нам привезти инструмент, находящийся в частной коллекции в Москве, для записи первых трёх дисков на «Мосфильм». Теперь этот инструмент купил зал «Зарядье». Это было сигналом к тому, что мы можем начать запись в Москве, а продолжить в Чехии и Варшаве. В Чехии нам предоставили филармонический зал на льготных условиях, а также прекрасные условия для жизни и для записи. Такой же прием

нам оказал Институт Фредерика Шопена в Варшаве: по распоряжению Института нам предоставили зал и инструмент «Буххольц» — единственную копию последнего по времени из бетховенских инструментов, находящийся пока в Варшаве. Я очень благодарен всем моим коллегам, партнёрам по записи присутствующим здесь музыкантам!»

«Выбор исполнителем конкретного инструмента соответствует периоду создания того или иного сочинения, его стилистике и характеру пианистических требований. Ранние сонаты звучат на копиях инструментов Штайна (как с молоточками, обитыми кожей, так и с деревянными), некоторые ранние и принадлежащие к центральному периоду — на копиях фортепиано Вальтера (представлены в трех версиях), поздние — преимущественно на копии рояля Графа 1819 года. Некоторое исключение составляют



Ольга Мартынова, Александр Соколов

сонаты №№ 22, 28 и 29, записанные на копии инструмента польского мастера Фридерика Бухгольца, основавшего свою фирму в Варшаве в 1815 году. Рояль, созданный им в 1826 году, следовал самым передовым на тот момент английским образцам, то есть ближе всего стоял к роялю Бетховена, полученному в подарок от Джона Бродвуда», — пишет в аннотации к изданию **Лариса Кириллина**. Примечательно, что упомянутые три сонаты Бетховена (22, 28 и 29) были записаны в Варшаве на единственной в мире копии фортепиано F. Buchholtz 1826 года (объем клавиатуры — 6,5 октав), построенной П. МакНалти в 2018 году (исполнитель — Алексей

Зуев). Запись клавирных сонат производилась в трех странах (по месту нахождения необходимых инструментов) — в Москве (студия звукозаписи «Мосфильм»), Брно (Чехия) и Варшаве (Польша).

Выступления спикеров украсили музыкальные иллюстрации: А. Любимов исполнил первую часть «Патетической» сонаты на молоточковом клавире (из коллекции исторических инструментов Московской консерватории, находящемся в распоряжении Факультета исторического и современного исполнительского искусства). На нем же прозвучали вторая часть Пятнадцатой и финал Девятой сонаты Бетховена в исполнении Ольги

Мартыновой. Характерное звучание другого исторического инструмента — тангентенфлюгеля времени Гайдна и Моцарта, подходящего исторически и для исполнения раннего Бетховена, — продемонстрировал Юрий Мартынов. Он исполнил первую из цикла «Трех легких сонат». В завершении музыкальной части презентации Ю. Мартынов сыграл малоизвестные вариации Бетховена на тему комической оперы «Сулейман II, или три султана» на молоточковом клавире. ■

Светлана ЕЛИНА
 Фото предоставлены пресс-службой
 Московской консерватории,
 автор Эмиль Матвеев



Алексей Любимов



Юрий Мартынов

Послание от Терпсихоры



Борис Петрушанский — маститый маэстро, наследник школы Нейгауза—Наумова, на протяжении десятилетий являвший свое искусство на самых различных концертных сценах мира, выпустил новый CD на фирме «Мелодия». Содержание диска словно возвращает именитого музыканта в отдаленную юность, когда его ласкали триумфы конкурсных успехов Лидса, Мюнхена, итальянского Терни, когда упругий ритм и яркий жест были его природной принадлежностью. И вот теперь 70-летний Маэстро предлагает сверкающее доказательство немеркнувшей юности, когда движение осознавалось в значении синонима жизни и чувственной прелести ее. Он предлагает нашему вниманию совершенно неожиданный и интереснейший перечень красок и ритмов, вереницу звуковых картин, мозаично соотнесенных, но стянутых в единство насыщенным оттенком «универсума времени»: «Танцы XX века» — от начала к завершению, от вальса к «року».

Каков же он, образ танца в музыке XX века? Точнее — поэзия танца, новая смысловая трактовка этой вечной для музыки темы.

Историческая неразлучность танца и музыки из века в век формировала поэтику двух искусств. Пластика жеста стала источником рождения тайны музыкальной материи. Через нее проникали в искусство звуков представления о симметрии, диссимметрии, она формировала чувство продолженной однотипности, контраста, репризно-го возврата и обновления в тождестве, рождала определенные контуры мелодических изгибов и даже ранние (и новейшие) формы записи музыки. Но если танец (и шире — искусство хореографии) не существует вне музыки, то музыка легко отделилась от танца как такового, удалившись в поэтические сферы танцевальных идей, создав поразительную область чисто звуковой поэтики жеста. Это область собственно музыкального искусства. Она может объединяться с хореографией, но изначально предусматривает самостоятельную, чисто звуковую жизнь замысла.

Танцевальные сюиты Баха, симфонизированные танцы классицистской эпохи были еще чрезвычайно близки своим прикладным прототипам. Эпоха романтизма начинает размыкать поэтические границы музыкально-танцевальных идей, открывая их новый масштаб жизненных обобщений. Но только музыка XX века вовлекла танцевальную стихию в самые различные сферы жизневосприятия, вплоть до отождествления ее с космогонией мирового движения.

В музыкальном искусстве XX века соседствуют приверженность старинным принципам (неоклассицистские устремления), новейшее переосознание танцевальной идеи, неоромантический взгляд на танец — лирическую поэму, наконец, современный ритмопластический опыт.

Б. Петрушанский предлагает различные образцы опозитизации танца в музыке начала, середины века и нынешнего времени.

Фортепианные пьесы ор. 32 созданы Прокофьевым в 1918 году, за год до окончания знаменитой оперы «Любовь к трем апельсинам». Блестящая пора ранней зрелости маэстера. Прокофьевский стиль предстает здесь в полном блеске совершенства. «Танец», «Менуэт», «Гавот» и «Вальс» вполне самостоятельны и могут исполняться отдельно, а знаменитый «Гавот» обрел особую популярность. Но цикл этот интересен именно как целое. Графическая ясность фактуры первых трех пьес несет в себе «цветной» эффект политембральных возможностей, реализуемых исполнителем. Главная задача — передать пластику ритмосимметрии. Живую, согретую пластику, а не жесткую условность схематизированных пропорций. Опора на симметрию и ее преодоление, одухотворение — в этом весь Прокофьев. Отсюда россыпь мелодии по «этажам» фактуры (это в равной мере касается и «Танца» и «Менуэта»). И даже в чисто гомофонном «Гавоте» «говорят» все голоса. Но самая большая тайна здесь — «Вальс», сверхмедленный, ничего общего не имеющий со светло-воздушными прокофьевскими вальсами. Краски дивных лирических гармоний, переливаясь в замедленном кружении оттенков, создают образ углубленный, поэзный.

Хореографическая поэма «Вальс» создана Равелем в 1920 году в пору высшего расцвета творчества. Задуманный для симфонического оркестра, «Вальс» переложен самим автором для фортепиано и в этом виде получил не меньшее распространение. Задуманный как

хореографическая поэма, он стал поэмой музыкальной, олицетворением новой «симфонии вальса», гениальным примером воплощения танцевальной идеи художником XX века. Вступительный эпиграф гласит: «В просветах среди мчащихся вихрем туч мелькают танцующие пары»... Вращение вальса — великий круговорот звукоцвета, символизирующий слияние космосфер — человеческой и природной. Вальс рождается как интимная тайна из отдаленного гула звуковых волн и зыбкой полетности ритма, он растет, взрываясь протуберанцами открытого пламени, вновь погружаясь в чувственную стихию, неуклонно двигаясь к поглощающей финальной кульминации. Пианист осмысливает рояль как оркестр, являя политембральную мозаику звучания.

Жан Франсе (1912—1997) — истинный галл по духу и по имени. Его сюита вальсов под названием «Восхваление танца» имеет

подзаголовок «Шесть эпиграфов Поля Валери». Тонкий, изысканный поэт, Валери был подлинным знатоком танца, создавшим ряд поэтических эссе о нем, в том числе диалог «Душа и танец» (Сократ, глядя на танцовщицу, беседует с друзьями о природе танца). Из него и взяты эпиграфы. Несмотря на то, что все части цикла вальсообразны, в его акварельных образах сквозь тонкие краски гармонии «просвечивает» не Равель — великий французский маг вальса, но Дебюсси.

Фортепианная сюита Александра Чайковского названа «Дансинг». Произведение создано в конце 80-х годов: новое время — новые ритмы, новая экспрессия и пластика, иное осмысление танцевальной идеи. Это образ некоего «танцевального пространства». Не дансинг с его утилитарным звуковым наполнением, а живой образ ритмоэнергии времени конца XX века, новой «скорости бытия»,

новые стремления, подсвеченные урбанистическими огнями земного мегаполиса. Сюита образует целостную композицию. «Антракт» — что-то вроде связки между главными разделами. «Прелюдия» по жанровой абстрактности напоминает «Танец» из сюиты Прокофьева. «Буги-фуга» — действительно фуга, остроумная, новая, неожиданная. «Рок-токатта» — неукротимое стремление, открытая форма, нацеленная на сверхкульминацию завершения. Музыкальная ткань сюиты — чистая графика ритмолиний. Не «хрома», а «хронос» — ритмические характеристики — творят здесь новый пластический дух танцевальной экспрессии.

Программа поистине уникально, воплощение ее — блестяще. А потому хочется воскликнуть: «Слушайте новый диск Бориса Петрушанского — современное послание от имени неумирающей Терпсихоры». ■

«Красота — всегда точность»



Новый компакт-диск **Дмитрия Шишкина** выпущен в рамках программы карьерного развития победителей Международного конкурса исполнителей в Женеве

при поддержке марки Breguet. В программе — **три пьесы из цикла «Забывшие мотивы» Н. Метнера, «Соната-фантазия» ор. 19 А. Скрябина и Вторая соната ор. 36 С. Рахманинова**. Запись проходила в Филармоническом зале в Льеже (Бельгия).

В 2018 году Д. Шишкин стал победителем престижного женевского состязания (разделив первую премию с французом Тео Фушере) и получил Специальный приз Breguet. Это далеко не первый диск молодого пианиста. В дискографии Д. Шишкина — музыка Ф. Шопена (в частности, альбом, записанный по следам конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве, 2016, NIF; диск «Absolute Chopin», ставший бестселлером сентября-2017

на iTunes) и «Польская фантазия» ор. 19 И. Я. Падеревского с Российским национальным оркестром под управлением Михаила Плетнёва (2018, Национальный институт Фредерика Шопена).

«Метнер, Рахманинов и Скрябин. Три удивительных личности славянской культуры, чьи музыкальные творения столько не похожи друг на друга. Тем не менее, с первых тактов на этом диске слушатель без тени сомнения узнает звучание именно русской музыки», — справедливо пишет автор вступительной статьи в буклете диска Стефан Фридрих. И если творчество Рахманинова, как и Скрябина, не обойдет ни один большой концертирующий пианист, то музыка Метнера — при возрастающем

интересе к ней со стороны западных исполнителей (Марк-Андре Амлен, Люка Дебарг) и внимании российских (произведения Метнера входят в репертуар Б. Березовского, Н. Луганского, П. Нерсесьяна, А. Володина, Е. Державиной) — все еще остается значительно реже исполняемой в мире. Тем более оправданным видится то, что программа диска открывается пьесами из «Забытых мотивов» Метнера: «Канцона-серенада», «Танец с пением» и «Симфонический танец», написанные композитором в период с 1918 по 1920 год.

«Искусство зарождается всегда интимно, и если ему суждено возродиться, то оно должно снова стать интимным... Напоминать об этом людям я и считаю своей обязанностью. И в этом я тверд и железен, как и полагается быть сыну века...», — писал Николай Метнер. Тяготение к камерности и интимности высказывания, очарование лирики и особая лаконичность экспрессии, характерные для музыки Метнера, — все это отражено в «Канцоне-серенаде», напоминающей венецианские образы из «Песен без слов» Мендельсона. Обращает на себя внимание тонкость и точность rubato у Д. Шишкина, резонирующие знаменитому метнеровскому высказыванию: «Красота — всегда точность». «Танец с пением» — причудливый диалог мелодии прихотливого пятидольного танца с выразительным песенным напевом, с яркими красочными эпизодами. Особенно завораживающе, даже сказочно в исполнении Шишкина звучит эпизод *Con moto*. Завершающий блок Метнера в альбоме «Симфонический танец» — образно, эмоционально и информационно насыщенная пьеса. В музыке Метнера доэмиграционного периода ярка поэзия задушевной русской песенности,

повествовательно-балладная, завораживающая лирика, глубоко прочувствованная и мерно выраженная драматичность. Не случайно музыку Метнера исполнял в своих концертах и С. Рахманинов. Это настоящие жемчужины, и в исполнении Д. Шишкина их хочется слушать снова и снова.

Вероятно, опустив хронологический принцип в построении программы (иначе программой открывала бы Вторая соната Скрябина, а Метнер следовал бы за Рахманиновым), пианист руководствовался чувством стиля и логикой формы. И не ошибся. В реальном звучании композиция диска ощущается очень удачной: его интересно и комфортно слушать именно подряд, без остановок: тогда внимание мягко следует за изменением стиля и формы произведений. Повествовательная лирика и сказочная, витиеватая звуковая красочность пьес Метнера сменяется пейзажно-эмоциональной экспрессией Скрябина в прекрасной «Сонате-фантазии» ор. 19, рисующей образ морской стихии, и будто подготавливает к монументальной «архитектонической» кульминации, симфоническому драматизму рахманиновской сонаты.

Дмитрий Шишкин: *«Меня давно интересовало это время, время расцвета русской музыки, время исторически сложное и противоречивое. Три гения — Рахманинов, Скрябин и Метнер — явно выделяются (в свете своего времени) своей непохожестью, своими, только им присущими характерными чертами, и в то же время объединяющей их „русскостью“. Эта „русскость“ проявлялась в „повышенной эмоциональной температуре»* (как писал Борис Асафьев): *в стремительности и созерцательности, в надломленности и одновременно полётности, в сметенности и томительной отстраненности, в порывистости*

и спокойствии, в протесте и согласии, в нервном возбуждении и отрешенности. Ну как же возможно музыканту-исполнителю не обратиться к их творчеству? Оно притягивает и не оставляет равнодушным никого.

К тому же все трое были великолепными пианистами, тонко чувствующими выразительные возможности фортепиано. Произведения Метнера, Скрябина и Рахманинова, в творчестве которых фортепиано занимает доминирующее место, предъявляют к исполнителю высочайшие технические требования, но еще более глубокие и предельные требования к самоотдаче, «трате» души и эмоциональной честности, без этого никак. Рахманинов-исполнитель был и остаётся величайшим: виртуоз с абсолютной демонической силой самовыражения и глубиной.

Великолепный пианист Метнер, тонко чувствующий выразительные возможности фортепиано хоть и не имел головокружительных успехов, но имел своих поклонников, одним из которых был Рахманинов. Рахманинов всегда говорил и подчёркивал, что Метнер гениален, помогал организовывать ему концерты и сам пропагандировал его музыку. А Скрябин — настоящий волшебник красок в музыке, обладающий тончайшими нюансами звучаний, умел так преобразовать фортепианный звук, что тембры переливались различными красками с бесконечными оттенками. Все трое для меня настолько многоплановы и многогранны, что я воспринимаю их сочинения не просто как великолепные фортепианные произведения, а как оркестровые полотна, с бесконечным разнообразием возможностей оркестровки. Единственный верный критерий музыки — это характер её воздействия на слушателя, а оно у этих композиторов бесспорно!» ■

Светлана ЕЛИНА



КЛАВИРТИН

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



ПЕРВЫЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ BLOKCHAIN

«Инфраструктура доверия» IPChain предоставляет уникальные возможности: быстрые и сложные цепочки сделок с правами и объектами интеллектуальной собственности фиксируются в цифровой среде без участия посредников. Самые современные технические решения используются для развития института интеллектуального права.

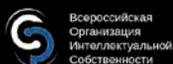
IPChain — это:

- СКОРОСТЬ
- ОТКРЫТОСТЬ
- СВОБОДА ФОРМЫ
- МАСШТАБ
- СВОБОДА ПРАВА
- СВОБОДА СОАВТОРСТВА

Подробнее на сайте www.ipchain.ru

Разработчик – Ассоциация «Национальный координационный центр обработки транзакций с правами и объектами интеллектуальной собственности»

Учредители Ассоциации:



Российское
Авторское
Общество

