



## Даниил САЯМОВ:

**«Исполнительство —  
это сотворчество  
с композитором»**

12+



Ежеквартальный журнал. 2021 год

Все о мире фортепиано

**Piano**



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

**форум**



№ 3 (51), 2022  
Ежеквартальный журнал:  
все о мире фортепиано

# Рiанофорум



Эдмунд Блэр Лейтон. «Пение преподобному». 1896

## ИЗДАТЕЛЬ



НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФОНД  
КУЛЬТУРНЫХ ИННОВАЦИЙ  
«ПЕТР ВЕЛИКИЙ»



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ  
ФОНД  
КУЛЬТУРЫ

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

Главный редактор  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор  
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и верстка  
Александр АРЬКОВ

Фото на обложке  
Юлия АНТОНОВА

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

pianoforum@mail.ru  
www.pianoforum.ru

Типография:  
ООО «Тверской Печатный Двор»

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

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

Журнал выходит с 2010 г.  
Тираж 3.000 экз.

## ЭССЕ

5

### Фортепиано и постсовременность.

Второй очерк  
Владимира Чинаева

## ПЕРСОНА

15



### Даниил Саямов:

«Занятия онлайн я считаю неизбежным злом»

44



### Владислав Хандогий:

«Если бы я встретил  
Рахманинова, я бы умер  
от волнения»

73



### Фредди Кемпф:

«В России — важная часть  
моего музыкального мира»

## ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ

82



### Павел Юон:

повороты судьбы  
и парадоксы творчества

## РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

61



### Виктор Екимовский.

«Прощание» (1980),  
композиция 30

96



### Неизвестный Эрнст Кшенек

# СОДЕРЖАНИЕ

## ФЕСТИВАЛЬ

24



### **Pianissimo:**

встроить классическую музыку в неожиданное пространство



Интервью с продюсером **Алексеем Городневым**



**Klavierabend Константина Емельянова: минувя век 19-й**

## ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ

53



**Корто в России.**  
Публикация  
Владимира Троппа

## КОНКУРС

68



**В честь Рахманинова**

## ПОЛЕМИКА

78

**Композитор Леонид Грабовский:** письмо в редакцию

## КНИГИ

90

**Сергей Евсеев о пианистах и фортепианном искусстве**

## ЭКСКЛЮЗИВ

101



**Ферруччо Бузони.**  
По страницам книги  
«О единстве музыки»



В **Рiанофорум** № 2 (50), 2022  
опубликован материал памяти  
профессора Московской консерватории  
**Зинаиды Игнатьевой (1938–2022).**

В текст, предваряющий монолог

**Зинаиды Алексеевны,**  
вкралась досадная ошибка,  
которую следует исправить:

**ИГНАТЬЕВА** — Народная артистка **РОССИИ.**

Ф  
О  
Р  
Т  
Е  
П  
И  
А  
Н  
Н  
О

ОЧЕРК ВТОРОЙ  
Между реальностью и сном.  
Несколько взглядов  
на фортепианное исполнительство  
XXI века в контексте  
постмодернизма

И

П  
О  
С  
Т

С  
О  
В  
Р  
Е  
М  
Е  
Н  
Н  
О  
С  
Т  
Ь

Характеризуя кризисность творческого сознания эпохи постмодерна, Фредрик Джеймисон обращал внимание на «угасание аффекта». Этот феномен американский философ отождествлял с концом индивидуального «я», каким мы его знали в классические эпохи. Джеймисон выносит свой вердикт: «Но это означает конец гораздо большего — конец стиля».

В определенном смысле о «конце стиля» мы можем говорить и в связи с пианистической культурой XXI столетия. Конечно, среди нынешних молодых исполнителей есть немало звучных имен. Но вслушаемся в слова нашего современника, пианиста Жан-Пьера Колло: «В наши дни „исполнительское искусство“ превратилось в целую индустрию, ассоциирующуюся скорее с маркетингом, чем с глубокой деятельностью духа. Во Франции эта тенденция особенно заметна». Но только ли во Франции? В современной России мы ведь тоже наблюдаем аналогичную картину, когда маркетинг, по сути, вытеснил «глубокую деятельность духа». Много ли среди пианистов новейшей генерации тех, кто стремился бы к высокой адекватности в своих интерпретациях, причем не только современной музыки, но и в классическом репертуаре? Индивидуальное артистическое «я» зачастую трудно уловить за тиражированными, похожими друг на друга исполнительскими почерками.

Вместе с тем мы переживаем неоднозначную эпоху постсовременности, причем не только в фортепианной культуре, но и во многих других сферах творчества. Об этом пойдет речь в настоящем эссе. Мой выбор артистических персон, принципиально разных, но знаковых, не случаен. Креативное искусство Павла Колесникова, Викингера Олафссона, Франческо Тристано, Анотона Батагова так или иначе отражает дух нашего времени.

## I. В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО

Символом нашей постсовременности послужит концерт Павла Колесникова<sup>1</sup> в лондонском Вигморхолле (2022), посвященный Марселю Прусту. «Давно уже я привык укладываться рано. Иной раз, едва лишь гасла свеча, глаза мои закрывались так быстро, что я не успевал сказать себе: „Я засыпаю“. А через полчаса просыпался от мысли, что пора спать; мне казалось, что книга все

<sup>1</sup> Павел Колесников (р. 1989) окончил Московскую консерваторию у проф. С. Доренковского, параллельно участвуя в мастер-классах ведущих пианистов мира. Обладатель первых премий на международных конкурсах, среди которых Concours de Piano в Андорре (2001), им. Э. Гилельса в Одессе (2006), им. Д. Штейнберга в Мадриде и им. Э. Хоненс в Калгари (2012). Выступает на сценах самых престижных концертных залов Европы и Америки. Записывается на фирме Naxos. Среди записей пьесы Луи Куперена, «Времена года» Чайковского, «Гольдберг-вариации» Баха. Альбом «Мазурки Шопена» получил Diapason d'Or, одну из самых престижных мировых наград в области звукозаписи. В настоящее время живет в Лондоне. <https://pavelkolesnikov.co.uk/>



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

еще у меня в руках, и мне нужно положить ее и потушить свет; во сне я продолжал думать о прочитанном, но мои думы принимали довольно странное направление: я воображал себя тем, о чем говорилось в книге, — церковью, квартетом, соперничеством Франциска I и Карла V».



Этой произнесенной со сцены фразой из прустовского романа «В поисках утраченного времени» Колесников открывает концерт. Перед нами проходит череда сочинений разных эпох и стилей: Шуберт, Рейнальдо Ана, Форе, Франк, Луи Куперен...

«Замысел моих программ обычно начинается все же с музыки, а не с немусыкальной ассоциации, — поясняет концепцию концерта Колесников. — Точно так из сонаты Шуберта родилась и прустовская программа. Эта соната с ее бесконечными фразами, мягким освещением, бесчисленными деталями, отсутствием кульминации, кроме метафизической, — вообще самое „прустовское“ сочинение, о котором могу подумать. Но одно из любимых моих сочинений, всегда казалось мне труднодоступным для слушателя и вообще неподходящим для концертного исполнения. Мне казалось, что невозможно сбалансировать программу, если отдать половину концерта необъятной, но довольно низко-рельефной сонате. И наконец меня осенило — разделить сонату! Для меня это поистине счастливое решение, ведь таким образом концерт может начаться именно с ее магической первой фразы, а слушательскому вниманию будет дарован отдых после „трудной“ первой части. В конце концерта — остальные части. Когда же появилась мысль о разъединении ее, мне пришел в голову и двойственный каламбур: с одной стороны, „замаскировать“ эту программу под прустовский салон — одновременно и пошловатый, изнеженный, и в то же время возвышенный, а с другой — сделать из этой сонаты-арки метафору утраченного времени».

В первой части **Сонаты G-dur (D 894)** Колесников, по сути, создает лейт-настроение всего концерта. Музыка, рождающаяся из небытия, из почти бездвижной тишины, скорее — припоминание музыки.

Возгласы на *forte* — как сполохи быстро меркнувшего света. Чуткая интонационность, фразировка с угасающей динамикой — у Колесникова это образы неизбывной тоски. И непрестанные возвращения к грезе, к предсоню, к тишине — музыка о бесконечности сна и остановленном времени. Все это шубертовское, безукоризненно преподаанное в интерпретации Колесникова.

Блуждания по тональностям, непрестанные модуляции в **Прелюдии g-moll Луи Куперена** — словно смятенный поиск утраченного времени. Клавесинная барочная фактура с обилием украшений, арпеджированными горизонталями у Колесникова преобразована в изысканную фортепианную звучность, где тончайшее квазимпровизационное интонирование напоминает нам о барочных меланхолических настроениях. Позже, уже во второй части концерта меланхолия отзовется эхом в купереновской **Сарабанде a-moll**.

Череда пьес **Рейнальдо Ана**, друга Марселя Пруста («**Два шарфа**», «**Нинетта**», «**Благородный вальс**», «**Листок**») — как быстро проносящиеся росчерки виньеток. «**Кальян**» Рейнальдо Ана — одна из самых загадочных пьес концерта. В приглушенных педальных звучностях, в смутных отзвуках как бы издалека слышны интонации меланхолической утраты. Но утраты чего? Никогда не бывшего? Или это память о несбывшемся? Поиск утраченного времени? Угасание звучания становится дымным миражем дали... Колесников тонко улавливает двойственность салонной культуры прустовского времени, когда символистские иносказательные образы могли сочетаться с изысканным бытовизмами *Belle Époque*.

В интерпретациях шубертовского знаменитого **Вальса g-moll (D 145 № 6)**, в **Atzenbrugger Tanz (D 365 № 30)** все вроде бы просто, даже наивно. Однако Колесников как бы

ставит многоточия, возвращается к хорошо знакомому еще и еще. **Вальс** звучит совсем отдаленно: чуткая агогика, гибкая фразировка в тишайшем *piano* — все будто из утраченных времен.

Изысканная чувственность *e-moll*'ного **Ноктюрна (ор. 107) Габриэля Форе**, смутная череда салонных настроений, словно сошедших со страниц романа Пруста, продолжится в **цикле Сезара Франка**. Интонации возгласов и нисходящих угасаний, экспрессия отчаяния и печали в **Прелюдии**, сдержанность колорита, чувство пробуждающейся стихии, словно застывшие архитектурные конструкции приходят в движение в **Хорале**, масштабность пропорций, архитектурно-строительная сложнейшей формы с ее безостановочным устремлением к центру в **Фуге** — все это вызывает ассоциации с архитектурой поздней «пламенеющей» готики. По словам пианиста, «Прелюдия, Хорал и Фуга представляют собой один из готических соборов, которые так любил Пруст». И удивляешься пианистическому мастерству формостроения, которым обладает Колесников. Вроде бы именно здесь смысловая вершина концерта. Но на мой взгляд, концепционная вершина программы Колесникова — не Франк, а следующая за архитектурным колоссом пьеса Рейнальдо Ана «**Уран**» с его темными, остановленными во времени медитативными звукозвучаниями. Это как звуковой постскрипtum к ушедшему романтизму, как образ его угасшего пламени.

Цепочка столь замечательно преподанных свободных ассоциаций программы Колесникова возвращает нас к Сонате Шуберта. Экспрессия интонирования, бесконфликтность сопоставлений тематического материала в **Andante**, настроения забвения и тишины в **Menuetto**, легкая всепрощающая окрыленность **Allegretto** с последним уходом в сон

воспринимаются как примиренность *после*.

Из комментариев Колесникова к Экспромтам Шопена: «хрупкость красоты», «как свет звезды в ночном пейзаже», «это как тень, которую вы видите в глубине очень чистой воды», «светящийся звук», «грустный звук, словно что-то растворилось, исчезло», «музыка, возникшая как бы из ничего, музыка, созданная из воздуха», «дымка превращается в звук», «дымка внезапно превратилась в мраморную статую»... Но такова сонорная образность пианиста не только в Шопене: статуарность в Фуге Франка, звездность ночных пейзажей в пьесах Луи Куперена, исчезающая хрупкая красота в Шуберте, воздушная дымка в пьесах Рейнальдо Ана — все в интерпретациях Колесникова едино, одно перетекает в другое, все как преодоления звуковых реальностей. И над всем царит ностальгическая меланхолия.

Но как все-таки объяснить это влечение нашего современника к иллюзиям, припоминаниям и ностальгии по утраченному? Когда-то Ницше писал: «В смущении ищут наши взоры исчезнувшее». Может, объяснение феномена Колесникова здесь?...

## II. РЕАЛИИ МИНИМАЛИЗМА ПОД ЗНАКОМ МЕЛАНХОЛИИ

Казалось бы, что общего между *Belle Époque*, ностальгией по прошлому и конкретным — «реальным» — минимализмом Филипа Гласса?

Цикл «**20 этюдов**» (1994–2013) Гласс сочинял почти сто лет спустя после романа Пруста — в период, когда его ортодоксальный репетитивный минимализм 1960–70-х годов как бы уходит в тень. Это уже не тот Гласс, которого мы слышали в опере «Эйнштейн на пляже», в фильме

Годфри Реджио «Коянискаци» или у Питера Гринуэя в фильме о Глассе 1980-х. По словам **Антон Батагов**<sup>2</sup>, первого исполнителя всего цикла в России (2017), «это уникальный лирический дневник, в котором все лично одновременно является медитацией о прошлом, настоящем и будущем человечества. Музыка колоссальной силы, в которой стилистические черты Шуберта, Рахманинова, Прокофьева неотделимы от узнаваемого стиля и магии музыки Гласса»; это «музыка о самом личном, которая становится формулой вечности. Музыка будущего, уходящая корнями в прошлое, которое всегда живет в нас». Надо

<sup>2</sup> Антон Батагов (р. 1965) окончил Московскую консерваторию в классе проф. Т. Николаевой. С 1989 по 1996 был артистическим директором фестиваля «Альтернатива». В 1990 выпустил на фирме «Мелодия» дебютный диск — «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» Мессиана. Выступает в крупнейших залах России, Европы и Америки, сотрудничает с классическими и рок-музыкантами. Его дискография на данный момент насчитывает более 50 альбомов. [www.batagov.com](http://www.batagov.com)

согласиться с Батаговым: сегодняшний Гласс «умеет передавать в музыке трагизм и красоту того мира, каким мы его видим и чувствуем сейчас».

В исполнении Батагова доминируют ровные звучания тембров — это именно, словами пианиста, «путь в великую тишину». Репетитивная пульсация музыки не вступает в противоречие с погруженными состояниями и долгими длениями этюдов. Причем Батагов привносит особый тонус, подчеркивая значительность музыкального события. Словно о своей интерпретации он говорит: «Все, что происходит в музыке — ее колоссальная энергия и мощь, ее трагизм, сравнимы разве что с баховскими „Страстями“».



Иная концепция в исполнении **Викингера Олафссона**<sup>3</sup>. Он словно исследует возможности инструмента, он точен в пропорциях звука, музыкального времени и ритма, но это лишь поверхности, за которыми скрыты смыслы музыки Гласса, какой ее чувствует Олафссон. Перед нами раскрывается уникальный, своеобразный и необычный мир.

Репетитивная фактура Гласса как бы уходит на второй план. Олафссон словно «романтизирует» музыкальный процесс, гибко используя педаль, тонко нюансируя динамику и фразировку. Так, этюд № 14 удивляет непривычным для стилистики Гласса обилием *ritenuto*, *ritardando*; в **этюдах №№ 3, 6, 9 и 13** используются мягкая динамическая контрастность, артикуляционные штрихи, ритмическая свобода, сочетание педальности и беспедальности (как, например, в этюде № 9), хотя они и не обозначены в нотном тексте.

«Для меня медленные этюды — это ностальгия, но эта эмоция пропущена через фильтр времени» (Олафссон). Да, это так. Ряд сочинений Гласса, представленных на диске Олафссона «Philipp Glass. Piano Works» (2017), похожи на ностальгические размышления о неких, может, никогда не бывших реальностях. В **этюде № 2** изначальная созерцательность настроения, покоящегося в тишине, постепенно раскрывается в движении к динамической кульминации, но затем угасает, погружаясь в эхо фактурных репетиций; кажется, что в **этюде № 14** субтильная фантазия пианиста готова устремиться в выси субъективного космоса; в **этюдах №№ 18 и 20** репетитивность

<sup>3</sup> Викингур Олафссон (р. 1984) — исландский пианист. Учился в Juilliard School (Нью-Йорк). В 2016 подписал эксклюзивный контракт с фирмой Deutsche Grammophon. Вслед за первым CD «Philip Glass Piano Works» (2017) вышли альбомы «Bach's works for keyboard solo» (2018), «Debussy, Rameau» (2020), «Mozart & Contemporaries» (2021). Получил множество наград, в частности, за альбом с сочинениями Баха, неоднократно отмеченный как «Лучший CD года». В 2019 международная пресса называет его «Артистом года». Выступает с ведущими оркестрами Европы и Америки. <https://vikingurrolafsson.com>

в *piano* уподобляется неотвязной галлюцинации — гипнотизм звуковой ауры погружает Олафссона и нас в транс. Кульминация цикла — **этюды № 5**. Повторяющиеся фактурные паттерны, символизирующие остановленное время, погруженность в тихие звучности, истаивающие интонации суть не что иное, как образы тоски по утраченному. Характерно, что в начале диска звучит «**Opening**» («Открытие») из цикла Glassworks (1986) — одно из самых медитативных сочинений композитора.

Медленная музыка Гласса в исполнении Олафссона — это образы меланхолии нашего времени.

### III. МУЛЬТИМЕДИА ПОСТМОДЕРНА И КЛАССИКА. НА ГРАНИ ВЗРЫВА

Как замечал Штокхаузен в 1974 году, «оригинальные формы войдут как составная часть в „концерт“ всех культурных групп, причем новые „эkleктические“ стили должны расширить совершенно оригинальным способом мир музыкальных форм и способов выразительности». В 2000-е годы среди классических пианистов именно **Франческо Тристано**<sup>4</sup> реализовал предвидение Штокхаузена.

В 2007 году Тристано записал альбом «**Not For Piano**» («Не для фортепиано»), включающий фортепианные переложения произведений барочной и новейшей музыки в стиле техно<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Франческо Тристано Шлиме (р. 1981) — люксембургский пианист. Учился в Люксембурге у Беатрис Раухс, затем в Риге (у Теофила Бикиса) и Париже, в Джульярдской школе у Джерома Левентала. Занимался также под руководством Михаила Плетнева, и эти занятия переросли в творческое сотрудничество: Шлиме неоднократно выступал с Плетневым-дирижером, в том числе в 2005 в Москве с произведениями Равеля и Прокофьева. В 2004 завоевал первую премию и три специальных приза на Орлеанском конкурсе пианистов, посвященном музыке XX века. Среди записей Шлиме — токкаты Фрескобальди, Гольдберг-вариации и все клавирные концерты Баха. <https://francescotristano.com>

<sup>5</sup> Жанр электронной музыки. Характеризуется

«Мой альбом назван так потому, что в нем представлены сочинения, которые в оригинале не были написаны для фортепиано. Во-первых, эпоха барокко, когда фортепиано вообще еще не существовало, затем музыка в стиле техно, где используются скорее механические, семплерные звучания, чем чисто фортепианные. Я обожаю старинную музыку, а также люблю музыку новую, но не отдаю предпочтений, поскольку и то и другое меня одинаково вдохновляет. Надо показать контрасты, надо шокировать. И именно это я и хотел сделать. Со времен Джона Кейджа мы знаем, что любой звук или шум является музыкой. Когда я действую руками внутри фортепиано, я ищу что-то отличное, особенное. Даже когда мне пришлось бы трижды исполнить в концерте программу „Not For Piano“, я каждый раз был бы абсолютно иным, потому что люблю сюрпризы, люблю удивлять публику и самого себя».

В этих словах нельзя не услышать постмодернистский пафос стирания границ между «избранностью» и «популярностью». Тристано кажется человеком абсолютно бесстрашным. Он не боится писать или исполнять музыку, которую заведомо назовут попсой. Хорхе Луис Борхес был провидцем, когда еще в 1944 году писал про «канву времен, которые сближаются, перекрещиваются или век за веком так и не соприкасаются, что включает в себе все мыслимые возможности».

«Когда я учился в Джульярде, где все пианисты играли Шумана, Шопена и Листа, я продолжал импровизировать и предпочитал Баха и современную музыку. Два мира электронной и классической музыки имеют различный лексикон и не понимают друг друга. Я могу быть посредником

искусственностью звука с акцентом на механических ритмах, многократным повторением структурных элементов музыкального произведения. Является одним из основных жанров, исполняемых на реив-вечеринках.



*и хочу  
п о -  
пр о б о -  
вать объ-  
единить два  
этих мира,  
чтобы один мир  
был понят другим».*

В своих выступлениях Тристано непосредственно синтезирует электронику и чистое звучание фортепиано.

Интересно проследить сонорный маршрут концерта «WaterWalk» (2014). Медитативность, пространственность, электронные обертоны, имитирующие ветер и плеск воды, в пьесе **Тору Такэмицу** «For away» продолжатся в сочинении **Тристано** «Капли дождя» с мистическими проблесками далекого ритма. После электронной сонорности, семплерных имитаций — чисто фортепианное звучание с-moll'ной **Французской сюиты Баха**: нейтральность тембра, беспедальность, отчетливо акцентированная ритмика... В принципе, такое квази-аутентичное исполнение вполне могло бы быть в обычной концертной программе. Но Тристано вновь

возвращается к электро-акустической сонорности, синтезируя электронику, фортепиано и Rhodes piano<sup>6</sup>: в авторской пьесе «Nach Wasser noch Erde» («После воды остается земля») доминируют гулкий тембр в басах, все более прорезающийся ритмический пульс. Однако ритмические пульсации уходят на второй план, электронные резонансы постепенно растворяются в сонорных эхо, из которых рождается другая музыка — пьеса **Джона Кейджа** «In a landscape» («В пейзаже»). В педальных звучаниях, продленных электроникой, возникают смутные образы лунных сумерек, исчезающих в пространствах сонорного космоса. Центр программы — **Токката IV из Второй тетради клавирных пьес Джироламо Фрескобальди**. Звучность поначалу та же, что в Кейдже, но постепенно фортепианное звучание «очищается», утонченность терпких барочных гармоний становится все более явной, меланхолические настроения — более экспрессивными. Пьеса **Тристано** «Пруд» — собственно, интерлюдия,

<sup>6</sup> Rhodes piano или Родес — электромеханический музыкальный инструмент. Один из знаковых инструментов джаза, поп- и рок-музыки 1960-х — 1970-х годов, сохраняющий популярность до настоящего времени.

в которой пианист играет на струнах рояля, выстукивает ритм по резонансной деке рояля. Заключительная пьеса — авторское сочинение «La franciscana» в стиле техно: беспедально-ритмованное фортепиано, жестко акцентный пианизм, сквозной танцевальный ритм для рейв-клубов современности, галлюциногенный драйв.

Подобные концертные программы Тристано исполняет часто, причем не только в академических концертных залах, но и в клубах любителей техно. Нередко смысловым центром становится музыка Фрескобальди. Раннебарочная утонченная музыка, преисполненная меланхолических настроений, непрестанно мерцающих в гибких модуляционных блужданиях, регистровых ниспаданиях, сонорных сумраках... У Тристано эта атмосфера никак не конфликтует со стилистикой техно — кажется, что перед нами две стороны одной медали, а точнее — одного транса: барочный сплин Фрескобальди и психоделика техно словно всматриваются друг в друга, подобно бесконечным перспективам зеркал.

Это и есть те самые интертекстуальность, встречность культурных кодов, о которых в свое время писал Ролан Барт. Их эклектичное смешение — это не просто банальная «игра в стили» и даже не навязчивая идея искажения не просто стилей, но тех духовных субстанций, которые они выражают. Это та атмосфера мерцающих смыслов, которая неизбежно возникает при восприятии любого амбивалентного и плюралистичного — «стереофоничного», как сказал бы Барт, — постмодернистского опуса.

Среди пианистов постсовременности Франческо Тристано является, пожалуй, исключением. Однако его воля к полижанровости кажется вполне органичной в контексте художественной культуры наших дней.

Лишь несколько примеров из сферы современной хореографии, способной заставить врасплох приверженцев эталонной балетной классики. Таковы, например, хореографические постановки баховских «Страстей по Матфею» Джона Ноймайера, синтетический спектакль в жанре «танцоперы» Пины Бауш на музыку Глюка «Орфей и Эвридика» или мультимедийные перформансы Саши Вальц. Хореография ее спектаклей преднамеренно эклектична — это и элементы мюзик-холла, и contemporary dance в сочетании с пластикой классического балета; экзистенциальный трагизм и рядом — ирония, сюрреалистический гротеск, символы городской повседневности с ее хаотизмом и абсурдом — и ассоциации с Босхом (в трилогии «Körper», «S», «noBody»).

В последнее время сценография и виртуозная хореография Саши Вальц часто синтезируются с классической музыкой: Седьмая симфония Бетховена в антураже руин храма Аполлона в Дельфах, где хореография напоминает архаические ритуальные действия; Экспромты Шуберта, явно конфликтующие с преднамеренно угловатой репетитивностью жестов танцоров; романтическая музыка, классический балет и contemporary dance — в опере Берлиоза «Ромео и Джульетта»; мизансцены в духе современных светских раутов и открытый эротизм полуобнаженного кордебалета, христианская символика и аллюзии на танцы суфийских дервишей — в опере Вагнера «Тангейзер». Парадоксальная амальгама исторических эпох и стилей. Едва ли подобный «Gesamtkunstwerk» был бы возможен до рождения культурного феномена постмодернизма, жонглирующего самыми разными смысловыми дискурсами.

Однако в ситуации постсовременности, в которой мы все живем, уже невозможно не замечать те явления, которые выражают Zeitgeist, «дух

времени» нашей эпохи. Но не являются ли эти эффектные репрезентации, смешения, синтезы эффектными масками, за которыми сокрыты тоска, ностальгия и боль культуры, движущейся навстречу неизбежному взрыву?..

#### IV. ВОЗВРАЩЕНИЕ К СНАМ: БАХ КАК УТОПИЯ

Можно было бы поделиться впечатлениями об интерпретациях баховских сочинений Викингуром Олафссоном. Ограничусь лишь тем, что Бах Олафссона органично вписывается в историчес-

полнительской бахианы.

Наряду с безукоризненным исполнением ряда Прелюдий и Фуг из ХТК, Второй с-moll'ной Партиты (BWV 826), он любит исполнять транскрипции Ф. Бузони, А. Зилоти, А. Страдаля. Однако я отдаю предпочтение баховским аранжировкам Кристиана Бадзуры, с которым Олафссон регулярно сотрудничает.

Едва ли могут стереться в памяти звучания прелюдий из первого тома ХТК, названные «**And At The Hour Of Death**» («И в смертный час») и «**For Johann**», связанные с уходом

из жизни композитора Йохана Йоханссона, соратника Олафссона и Бадзуры. Акустически преобразованные звучания фортепиано сближаются с электронной sonorикой. Пространственность и отдаленность, словно где-то в небесных высях слышен далекий хор, — в **Прелюдии C-dur**; ровный темп, свободный от обычной импровизационной квази-каденции, небесная чистота, меланхолическая рефлексия о неизбежности смерти — в **Прелюдии c-moll**. Фортепиано словно выходит из своих сонорных берегов. Не случайно Олафссон сотрудничает с экспериментальной группой CFCF, ориентированной на трансовую стилистику Ambient, Chillout, New age, Liquid funk. В недавно вышедшем на Deutsche Grammophon диске «**Bach reworks/Part 2**» аранжировка **Adagio** из баховского

**Концерта d - m o l l (BWV 974),**

сделанная Олафссоном совместно с легендарным Рюити Сакамото, — уже чистая электроника, имитирующая космически светящуюся бездну вечности, где слышны лишь отдаленные аллюзии на баховский шедевр.

Аранжировки Олафссона — это диалог двух менталитетов: барочного, ищущего во всем соответствий в упорядоченной картине мира, и постмодернистского, превращающего мировой космос в субъективную иллюзию.

В фокусе звукосозерцания Олафссона необъятно пространственная космическая высь, преподанная как чистая, самодостаточная автономия по отношению к какой бы то ни было ассоциативности с реальным бытием. Опустошенные звучности, парящие в акустических просторах остановленного времени, их электронные отзвуки — как гаснущая звуковая материя. Отсюда и особое влечение к тихим звучностям, к тишине вообще. Музыка Баха, какой ее слышат Викингур Олафссон, Кристиан Бадзура, Рюити Сакамото, воспринимается как символ «последней, не населенной людьми и вещами свободы» (Т. Чередниченко). Эта тихая музыка подобна геометрическому узору загадочного миража; ее звуковые абрисы сродни небесной арабеске, отделяющей пустынную реальность от реальности подлинной, исполненной отрешенной красоты.

В связи с диском Олафссона «Philipp Glass. Piano Works» критика называла его «ирландским Гленном Гульдом». Конечно, есть соблазн провести такую параллель. Но только в том значении, когда, подобно Гульду, пианисты постсовременности обладают даром освещать знакомое произведение неожиданными решениями, зачастую идущими вразрез с общепринятыми нормами. Именно в этом смысле «неогульдианцы» Олафссон, Батагов, Колесников, Тристано бросают вызов пианистической традиции. Сейчас могут ограничиться лишь интерпретациями Баха.

По словам Тристано, «Бах — своего рода предшественник техно. Его моторика, ритм, остигатность *basso continuo* очень часто напоминают мне о техно». Что ж, пусть будет «техно-Бах». Но когда Тристано исполняет, например, Партиты, Английские или Французские сюиты на обычном рояле, забываешь о техно и вспоминаешь об интерпретациях Гульда. В манере игры Тристано узнаются характерно гульдовские беспедальность, преобладание стаккатных

туше, ровность монохромных тембров, рельефная экспрессия агогики, ритм, структурирующий музыкальную форму. Вместе с тем рельефные смены темпов между частями, игра ритмами и игра ритмов — акцентно маркированных, подчеркнута синкопированных — сближают игру Тристано с джазовым пианизмом Кита Джарретта и Чика Кория. Однако, когда Тристано исполняет медленные части сюит, едва ли мы вспомним о блюзах: для Тристано это скорее выражение современной меланхолии, чем условная стилизация под соул-джаз.

По мысли Антона Батагова, «в музыке Баха содержится весь наш постмодернизм, весь наш минимализм, а также джаз, рок и многое другое». В его интерпретациях **D-dur'ной (BWV 828)** и **e-moll'ной (BWV 830) Партит**<sup>7</sup> присутствует особое нелинейное временное измерение, словно Батагов рассматривает (его словами) «один и тот же кристалл с разных сторон, проживая одну жизнь разными путями». Пианист предпочитает медленные темпы. Смена динамики и артикуляции у него действует между, условно говоря, крупными блоками, а не детально. Бах у Батагова предельно статичный. В Партитах сознательно избегнут даже намеки на барочно-танцевальную стихию. Здесь доминируют другая выразительность, другой смысл. Как-то Батагов сказал: «Благодаря минимализму мы открыли для себя магию вневременных медитативных состояний». Действительно, Бах Батагова сближается со стилистикой Филипа Гласса.

Совсем иной Бах у Павла Колесникова. «Гольдберг-вариации» он знал издавна по легендарной записи Гленна Гульда. Как он сам говорит, «проклятие Гленна Гульда» неотвязно преследовало его: «Мне было очень трудно представить себе «Гольдберг-вариации» по-другому». Тем не менее в 2020 году вышел

<sup>7</sup> Запись 2017 года на фирме «Мелодия».

свет его CD с баховским шедевром. В чем неординарность концепции Колесникова? «Когда я играю, — объясняет он, — у меня всегда возникают определенные визуальные образы, определенные ситуации. Некоторые из них основаны на таких ключевых словах, как «дар, зоилото, мечты, числа, любовь, алхимия...». Эти ассоциации — наши инструменты, и они могут быть очень личными. В «Гольдберг-вариациях» они необычайно сильны. В это произведении я создал свой музыкальный ландшафт».

В интерпретации Колесникова «Гольдберг-вариаций» subtilность легких острых туше синтезируется с гибкими фразировкой и динамикой (как, например, в 28-й вариации), великолепие виртуозных каскадов, смелость контрастов, гибкость переходов от открытых *forte* к эхо *piano* сочетаются с педальными звучностями (в 29-й вариации). Но самое удивительное происходит в 30-й вариации, где Колесников использует открытые демпфера на протяжении почти всей части. И это потрясающий эффект. Наслоения вертикалей, постепенный уход от *forte* к *piano*, в дымку педальных призвуков воспринимаются как растворение сознания в небытии. Большое *rallentando* в конце — это замирание пульса, его приостановка. **Aria da capo** рождается из тишины, из воспоминания, издалека с тем, чтобы снова вернуться в последнюю тишину. Остается только припоминание небывшего и призрачно-ностальгическая даль ...

В 2016 году в программе Bachfesttage в Кетене была показана мультимедийная композиция «**The Goldberg City Variations. Вариации Баха как архитектурная утопия**». За роялем Франческо Тристано, инсталляцию готовили видеодизайнеры Федерико Нитти и Эдуардо Петрогранде (иллюстрация на с. 4). Цель проекта — представить Баха в новом свете. Музыка Баха

и будущее цивилизации — возможно ли? Главная идея — на основе Гольдберг-вариаций построить город в реальном времени. «*Это может показаться безумной идеей, однако структура музыки Баха, особенно в „Гольдберг-вариациях“ имеет математическую, квази-архитектоническую ценность*», — комментирует Тристано. — *Бах был композитором, но также и музыкальным архитектором. С помощью новых технологий, позволяющих синтезировать звучание и видео, мы можем показать на экране рождение нового города, благоустроенного, без стрессов и сутолоки — идеального города*. Чистая, внеличностная сонорность, выровненная звучность рояля, ритмически организованные структуры в исполнении Тристано точно соответствуют абстрактной графике видеоряда. Перед нами действительно образ идеального города, утопия. Но это также и ностальгия по будущему: постмодернистские сны о новых чаемых реальностях.

## POSTSCRIPTUM

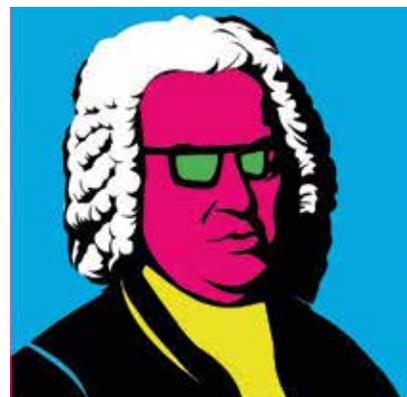
«Сны» — это, конечно, метафора. И сколь бы ни были субъективны мои размышления о пианизме постсовременности, я все же уверен, что такой феномен есть, сколь бы спорной не казалась моя гипотеза. В искусстве четырех героев этого очерка прослеживается определенная эстетическая общность. Рефлексия об иных, утраченных реальностях, меланхолическая тоска по ним, печаль, оставленность, ностальгия — не есть ли это знаки именно меланхолического мироощущения? Влечение к угасающим звучаниям, граничащим с исчезновением музыки в молчании продленных пауз, воля к медленным темпам, пребывающим на грани исчезновения музыкального времени — состояния меланхолии как раз и проявляются в исполнительских приоритетах

отрешенно замедленных темпов, «гаснущем» интонировании, «тихой музыки»; озвученная тишина — едва ли не главный семантический знак альтернативного пианизма наших дней. Таков лексикон «постсовременного» исполнительского искусства, тех явлений пианистической культуры, которые выходят за рамки традиционности. У пианистов старшего поколения (М. Плетнев, Г. Соколов, В. Афанасьев, И. Погорелич) уже присутствуют эти черты. Новая генерация приняла эстафету.

Но за имманентными признаками «постсовременного» пианизма стоят еще и внешние обстоятельства, обусловленные реалиями наших дней.

Говорят сами пианисты. «*Стремление отойти от фортепианоцентричности — характерная черта времени*, — рассуждает Юрий Фаворин. — *Вместе с тем показателен и более широкий взгляд на природу исполнительства. И тут, конечно, исполнителю необходим некий рывок в освоении „новых территорий“*. Дело в том, что поставангард более тесно связан с концептуалистскими идеями, нежели с инструментальными. Это диктует принципиально иной подход и к самому инструментализму. Изоляционистская позиция присутствует и по отношению к публике: рояль более не является инструментом „для завоевания аудитории“».

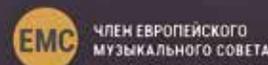
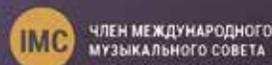
Антон Батагов: «*Постмодернистский подход радикально изменил наше отношение к тому, что такое автор*. <...> *Что касается исполнения классической музыки, то этот конвейер продолжает исправно функционировать. Мы выходим на сцену во фраках и извлекаем из музыкальных инструментов все те же последовательности нот, написанные в XIX веке и в начале XX, имитируя „классические“ и „романтические“ эмоции. Какое отношение имеет это явление к современной жизни? Никакого»*.



Посетители концертных залов все еще спорят о «романтиках» и «интеллектуалах». Но может быть, суть в ином?

Услышим Павла Колесникова: «*Мне кажется, сейчас непростое время для развития человеческой души, а значит и для искусства тоже. Мне в целом кажется, что и у музыкантов, и у слушателей атрофируются какие-то тонкие душевные мускулы. Что винить в этом? Наверное, все: Инстаграм, политику, образование, звукозапись... Но от того, что мы будем критически относиться к этим явлениям современного социума, ничего ведь не изменится. В принципе, меня совершенно не удивляет то, что можно назвать упадком, ведь он неизбежно наступает вслед за расцветом. Мне кажется, что все, даже самые лучшие музыканты (а хороших музыкантов все же много) отравлены сейчас глубоко сидящим сомнением в нужности того, чем они занимаются. Это принимает разные, часто противоположные формы, но избежать этого совершенно невозможно — это воздух, которым мы дышим. Тем не менее даже в этих условиях можно и нужно оставаться честными перед собой и искусством. Плоды таких усилий не будут так сладки, как плоды золотого века, но и вино в разные годы бывает лучше или хуже»*. ■

# РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОЮЗ



## В СОСТАВЕ РМС ДЕЙСТВУЕТ ВОСЕМЬ ГИЛЬДИЙ:

- Гильдия композиторов
- Гильдия академического исполнительства
- Гильдия джазового и эстрадного искусства
- Гильдия музыкознания
- Гильдия музыкального менеджмента
- Гильдия музыкального образования
- Гильдия звукорежиссеров
- Гильдия молодых музыкантов

## РМС – ЭТО:

- новые условия для творческой деятельности в контексте живого сотрудничества музыкантов разного профиля, музыковедов и организаторов музыкальной жизни;
- участие в различных художественно-просветительских и образовательных проектах РМС;
- защита авторских и смежных прав и юридическая помощь в вопросах, связанных с профессиональной деятельностью;
- возможность реализации индивидуальных творческих проектов в случае их очевидной общероссийской или региональной значимости;
- статусный знак признания профессиональных заслуг музыканта.

**ПРИГЛАШАЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАНТОВ К ВСТУПЛЕНИЮ В РМС!**

Подробности на сайте: [www.rmu.org.ru](http://www.rmu.org.ru)



© Александр Панов



# Даниил САЯМОВ: «Исполнительство — это сотворчество с композитором»

Даниил Саямов — яркий представитель отечественной пианистической школы, успешно совмещающий активную концертную деятельность, педагогику и любовь к спорту. Пресса называет Даниила «музыкальным интеллектуалом», настолько вдумчиво и интересно он составляет и комментирует свои концертные программы. Наша встреча состоялась буквально через несколько дней после подведения итогов Первого Международного конкурса имени С. В. Рахманинова, поэтому первый вопрос, конечно же, о впечатлениях от конкурсных состязаний.

— **Чем вам запомнился этот яркий музыкальный марафон?**

— Учитывая то, что меня туда пригласили в качестве иллюстратора на конкурс композиторов, я в первую очередь следил за этой номинацией. Последняя пара недель прошла в интенсивной подготовке исполнения, поэтому остальные специальности в целом прошли мимо моего внимания. В первую очередь я болел за композитора Владимира Александровича Кобекина, музыку которого исполнял, а также за Алексея Сергунина, выпускника Ксении Вадимовны Кнорре по классу рояля, за чьим творчеством наблюдаю очень давно, примерно с 2007 года.

— **В одном из интервью вы сказали, что исполнительство — это сотворчество с композитором, причем в равной степени. Можно ли это высказывание применить к исполнению новой музыки? Например, к исполнению Второго фортепианного концерта Владимира Кобекина на втором туре конкурса?**

— Я думаю, что это высказывание можно применить абсолютно к любой музыке. Существует расхожее мнение, что композитор на самом деле не вполне ясно представляет то, что он написал до тех пор, пока музыка не материализуется, не зазвучит в исполнении. В этом смысле программы, которые синтезируют звук, здесь мало помогают. При подготовке ко второму туру конкурса мне прислали электронную версию звучания концерта, но после прослушивания буквально нескольких тактов пришлось остановить воспроизведение, впоследствии я долго не мог отделаться от ощущения этой неестественной механистичности. В целом, концерт внешне выглядит достаточно традиционно, близким музыке Мусоргского, Бартока, раннего Стравинского.

— **Удалось ли пообщаться с самим композитором?**

— Так сложилось, что до момента жеребьевки я не знал музыки Владимира Кобекина. Думаю, не только для меня, но и для многих стало неожиданным то, что признанный мастер, обладатель Государственной премии СССР и «Золотой маски» принял решение участвовать в конкурсе. С другой стороны, то, что мы не были знакомы, помогло мне в полной мере свободно обращаться с материалом. Для меня его музыка была свежей, мне казалось, что с ней можно делать все, что угодно. Спасибо большое композитору за то, что он не слишком вмешивался в творческий процесс, мы лишь обсудили некоторые стилистические детали — такие, как контраст колокольных и танцевальных ритмов, и на этом, в общем-то, все. Я считаю, что миссия композитора заканчивается при записи последней ноты его произведения. В итоге

В. Кобекин получил специальный приз от Союза композиторов, и мне кажется, что в целом результаты композиторского конкурса достаточно объективны.

**— Как вы относитесь к конкурсам в целом? Какие состязания, в которых участвовали вы сами, вам больше всего запомнились?**

— Моя конкурсная карьера была не слишком насыщенной. Я являюсь лауреатом двух международных конкурсов имени С. В. Рахманинова – юношеского, после которого Вера Васильевна Горностаева позвала меня учиться в Московскую консерваторию, и второго, взрослого, в Москве в 2008 году. Судьба распорядилась так, что по-настоящему исполнительской карьерой я начал заниматься, когда уже вышел из конкурсного возраста. Пусть этот путь не так стремителен, как у участников конкурсной системы, но зато, по большому счету, я делаю то, что мне нравится и приносит удовольствие.

“Жанр клавирабенда, который можно сравнить с моноспектаклем, остается в нашей профессии основополагающим.

**— В каких залах любите выступать? С какой акустикой?**

— Прежде всего, люблю залы, в которые зовут (улыбается). А если серьезно, то в этом смысле, конечно, ничего сверхоригинального придумать нельзя. Лучшее место в Москве — Большой зал консерватории.

**— Порой высказывается мнение, что Klavierabend в его академическом виде сегодня постепенно «отмирает». Публике нужно «шоу», а значит — пусть пианист лучше играет с оркестром, «так развлекательнее». Какими Вам видятся новые форматы сольного концерта в XXI веке?**

— Если честно, впервые сталкиваюсь с подобным утверждением, и согласиться с ним мне достаточно сложно. Наоборот, наблюдая за концертной жизнью, я могу сказать, что сольные выступления пианистов по-прежнему проводятся в большом количестве и традиционно востребованы публикой. Безусловно, они уступают симфоническим или хоровым концертам, но так было всегда. С исполнительской точки зрения полчаса игры с оркестром, конечно, физически проще, чем полноценный сольный концерт из двух отделений. Тем не менее, жанр клавирабенда, который можно сравнить с моноспектаклем, остается в нашей профессии основополагающим

и вполне самодостаточным. Каким содержанием его заполнять — каждый решает самостоятельно.

**— Расскажите о том, как рождаются сольные программы, по каким принципам и т.п. Если возможно, приведите примеры программы концептуально и музыкантски идеальной — и наоборот, безвкусной, неинтересной.**

— На составление любой программы всегда влияет множество факторов, таких, как место и условия проведения концерта, личные репертуарные предпочтения, требования со стороны организаторов, композиторские юбилейные даты и т.д. Если абстрагироваться от внешних обстоятельств, то любая программа прежде всего должна быть объединена внутренней идеей, личной, концептуальной, не имеет значения. Совершенно не обязательно эту идею раскрывать, она просто должна присутствовать как некая объединяющая сила. В этом случае самые неожиданные сочетания будут выглядеть логично и естественно. Сопоставление произведений также напоминает размещение полотен в художественной галерее, здесь очень важно ощущение эстетической совместимости. Известно, что не самое лучшее соседство — немецкие и французские композиторы, Брамс и большинство русских композиторов, пары великих современников вроде Скрябина и Рахманинова или Прокофьева и Шостаковича. Всегда будут удачны примеры творческого, духовного родства или преемственности. Для меня интересна задача — «вписать» в программу из традиционного репертуара сочинение кого-либо из современных авторов таким образом, чтобы оно одновременно выглядело «конкурентоспособным» на фоне классиков и не выбивалось из общей картины. Самый простой способ составить идеальную программу — сделать ее монографической.

**— О вашем незабвенном педагоге – профессоре Vere Васильевне Горностаевой ее коллега, японская пианистка Хироко Накамура сказала так: «Вера — это неповторимое сокровище, родившееся из ладони великого мастера — Генриха Нейгауза. Она первоклассный исполнитель и профессор. Ее ум, гордо и невредимо сохранивший себя вопреки всем резким переменам в российском историческом времени, прочен, как сталь, и вместе с тем гибок...». И вот уже новый непростой исторический виток, как себя в нем ощущаете вы, ее воспитанник? Передала ли она вам черты своего негибкого характера, мудрость и стойкость?**

— Я думаю, что характера такого масштаба, который был у Веры Васильевны, нет ни у кого из нас. Пример того, как человек прокладывал свой уникальный путь в профессии, абсолютно бесценен. Стремление к реализации

собственной воли, собственных творческих устремлений — думаю, это главное, чему я научился у своего профессора.

— **Знаю, что она много сил отдавала работе с детьми. Сохранилась запись «Детского альбома» Чайковского, ставшая для подрастающего поколения эталонной.**

— Да, Вера Васильевна обладала потрясающей способностью видеть талант, в том числе в самом раннем возрасте. Интересный проект был осуществлен в Японии в конце 80-х—начале 90-х совместно с Мстиславом Ростроповичем. Это серия мастер-классов «Ямаха Мастер курсы», проходившая два раза в год. У нее там было достаточно большое количество постоянных учеников, ставших впоследствии лауреатами международных конкурсов.



Д. Саямов, А. Чайковский, В. Гергиев

© Александр Панов



Например, одна из учениц, Аяко Уэхара, выиграла XII Международный конкурс имени П. И. Чайковского. У меня тоже есть интересный опыт проведения детских мастер-классов в разных проектах, таких, как программа «Новое передвижничество».

**“Сочетание произведений в сольной программе – сродни размещению полотен в художественной галерее.**

**— А ваша дочь занимается музыкой?**

— Дочка закончила первый класс в музыкальной школе при Колледже имени Шопена, но я ее особенно не ставляю. Не стремлюсь, чтобы она была вундеркиндом, никакого прессинга мы в семье не оказываем.

**— Что бы посоветовали родителям, стремящимся отдать детей в музыку? Способствует ли атмосфера в доме развитию творческих способностей, как это было у вас в детстве?**

— У меня был особый случай! Когда родители — музыканты, то ребенку по сути ничего другого не остается (улыбается). Наверное, могу пожелать терпения, не гнаться за сиюминутными результатами. Попасть к таким же выдающимся педагогам, которые были у меня, — С. И. Осипенко, В. В. Горностаева. Мне даже пришлось, учась в Московской консерватории, брать академический отпуск, так как поступил я туда в 16 лет, и мне хотелось таким образом продлить общение с моими учителями. Еще мне бы хотелось вспомнить о профессоре, которого у нас мало кто знает: это голландский пианист Виллем Бронс, специализирующийся на музыке барокко и венских классиков. В течение нескольких лет я приезжал в Амстердам к нему на уроки с музыкой Баха, Бетховена, Шуберта, и те знания, которые получил, считаю бесценными.

**— После окончания аспирантуры Московской консерватории вы получили степень Master of Performance в Лондонском Королевском колледже, с которым консерватория сотрудничает уже более 10 лет. Расскажите о своих впечатлениях от учебы в Лондоне. Ощутили ли качественные отличия российской и британской систем преподавания?**

— Самое главное отличие, и оно, безусловно, в нашу пользу — отсутствие систематического начального музыкального образования. Созданную в Советском Союзе систему музыкальных школ я считаю нашим национальным достоянием. В Англии начальное музыкальное

образование носит, в общем, достаточно спонтанный и неорганизованный характер, за редкими исключениями. Занятия, в основном, проходят частным образом, есть и небольшие частные школы, но в целом это довольно заметно сказывается на профессиональной подготовке абитуриентов, к примеру, Royal College of Music. Из положительных моментов стоит отметить, что студентов оркестровых специальностей там изначально готовят по большей части как оркестрантов, а не сольных исполнителей, и этим объясняется чрезвычайно высокий уровень британских оркестров. Около десяти лет назад руководство RCM приняло решение учредить стипендии для талантливых пианистов и струнников из Московской консерватории и тем самым повысить общий уровень студентов. Вот таким образом я и очутился в Лондоне.

**— Расскажите о своей педагогической деятельности, какие приходят студенты, какой репертуар им интересен? Какая атмосфера в вашем классе?**

— Я работаю ассистентом профессора К. В. Кнорре, дочери Веры Васильевны. Также преподаю в Колледже имени Ф. Шопена. Студенты приходят очень разные: от лауреатов известных международных конкурсов и уже концертирующих пианистов до тех, кого приходится заново учить базовым вещам — таким, как звукоизвлечение, педализация, общая культура. Выбор репертуара в целом достаточно традиционен. За редкими исключениями все хотят играть то, что известно, и то, что подходит под большинство конкурсных требований. Я стараюсь опираться на опыт Веры Васильевны, которая, во-первых, часто любила задавать сочинения, на первый взгляд далеко не самые подходящие для конкретного ученика, как говорится, «против шерсти», тем самым раскрывая талант с новой, совершенно неожиданной стороны. Во-вторых, я очень хорошо помню ее настоятельные требования играть гениальную, но редко исполняемую музыку. Во многом благодаря ее стараниям такие шедевры, как Первая соната Рахманинова или Первая соната Шостаковича, обрели, без преувеличения, второе рождение. В этом году у нас трое студентов закончили консерваторию, двое из них поступили в аспирантуру. Конечно, отношусь к ним с большой теплотой, за столько лет становятся почти родными. Это специфика индивидуальных занятий, я уверен, что по-другому хорошего результата не достичь.

**— Чем, на Ваш взгляд, отличается новое поколение пианистов (так называемые «миллениалы») от предшественников? Есть какой-то собирательный образ?**

— Думаю, имеет смысл говорить о музыкантах в целом, и здесь различия, безусловно, в первую очередь



связаны с развитием цифрового мира и позиционирования себя в нем. Это и переоценка отношения к саморекламе от неловкости к необходимости, и реалистичное понимание того, что исполнительское искусство — такой же бизнес, как и любой другой, что недостаточно просто научиться хорошо играть, но также очень важно уметь поддерживать постоянный интерес к себе. Тем, кого мы называем миллениалами, не нужно объяснять, что такое «цифровой двойник», что если человек не находится в информационном пространстве соцсетей, стриминговых платформ, то можно сказать, что его как бы и не существует.

Еще вот такого момента хочу коснуться. С одной стороны, формат видеозаписи, оказавшийся во время пандемии едва ли не единственным способом взаимодействия музыканта с окружающим миром, предполагает стремление к безупречному качеству исполнения. С другой, — то, что сейчас, грубо говоря, «все всех смотрят», делает привычные стереотипные интерпретации еще более стереотипными, причем настолько, что слушая подряд десятки пианистов, например, на экзаменах или на конкурсах, порой невозможно найти вообще какие-либо отличия в их игре. Тем более заметным и ценным становится появление по-настоящему яркой индивидуальности.

**— Не могу не спросить о пандемийном этапе преподавания. Безусловно, все специальности испытывали сложности, удалось ли вам приспособиться или все же онлайн-преподавание в целом для вас неприемлемо? Возможно ли в этом случае сохранить институт наставничества, являющийся традиционным для Московской консерватории?**

— Честно скажу: никогда не было желания до конца адаптироваться. Я понимаю, что этот формат уже вошел в нашу жизнь и вряд ли когда-то удастся от него избавиться полностью. Но я все равно считаю его временным выходом, чтобы сегодняшнее поколение студентов не осталось без образования. В обучении очень важен вербальный контакт. Плюс в нашей профессии основная работа происходит над звуком, а он при передаче через интернет невыносимо искажается. Но, конечно, как некое подспорье дистанционные уроки нужно использовать. Могу сравнить этот процесс с игрой на электронном инструменте вместо акустического, который для меня выполняет вполне утилитарную функцию: можно на нем позаниматься ночью в наушниках, можно что-то саккомпанировать в поездке, но не более того. Нельзя выйти в Большой зал консерватории и сыграть на электронном пианино Третий концерт Рахманинова. Так что занятия онлайн я считаю неизбежным злом.

“Онлайн-занятия в нашем деле можно сравнить с игрой на электронном инструменте вместо акустического. Нельзя выйти в Большой зал консерватории и сыграть на электронном пианино Третий концерт Рахманинова.

— **Как вы относитесь к своей публике? К общению в соцсетях?**

— К своей публике — с большой любовью и очень ценю взаимность этого отношения. Что касается общения в соцсетях, то, безусловно, нужно быть в курсе того, что пишут и обо мне, и о других, нужно ориентироваться в информационном поле. При этом я стараюсь держать определенную дистанцию и не участвовать в интернет-баталиях. Вообще, умение музыканта презентовать себя должно стать полноценной частью образования, и, в отличие от профессиональной подготовки, мы по-прежнему в этом прилично отстаем.

— **За прошедший год у Вас вышло два сольных альбома на фирме «Мелодия», расскажите о них.**

— Первый, под названием «Re: Rachmaninoff», в который вошли Первая соната и Вариации на тему

Корелли С. В. Рахманинова, стал для меня знаковым. Это итог долгого нахождения в изоляции из-за пандемии, когда у меня появилось время осуществить давно задуманный проект. Идея записать «ре-минорный» альбом впервые возникла еще в 2008 году после конкурса Рахманинова. Но обстоятельства сложились так, что ее реализацию пришлось ждать долгие 12 лет. Должен признаться, что результат стоил этих ожиданий. «Мелодия» прекрасно оформила и издала альбом в цифровом виде и на CD, а Ярослав Тимофеев написал блестящую аннотацию, которую я считаю обязательной к прочтению. Сейчас я много думаю о подготовке к юбилейному сезону С. В. Рахманинова. Его музыка сопровождает меня всю жизнь, и я счастлив, что теперь она звучит повсюду. Музыка, которая дает так необходимые всем нам утешение и надежду.

Второй диск мне заказал Союз композиторов России в рамках проекта «Sound Review» — это обзор сочинений, формировавших звуковой контекст XX и начала XXI вв. При составлении программы я решил объединить по смыслу и проследить эволюцию отечественного фортепианного письма от послевоенного времени до периода распада Советского Союза. Получилась такая линия: «Pour Daniel» Денисова, «Импровизации» Мясковского, «Легенды» Задерацкого, «Утешение» Раскатова, Третья соната Шнитке и «Гимн Весне» Фирсовой. Я горжусь тем, что оба альбома были записаны в сотрудничестве со звукорежиссером Марией Соболевой — фантастическим профессионалом, внимательной и чуткой ко всем моим намерениям. К творчеству Всеволода Задерацкого





у меня особое отношение. Вспоминаю, как меня пригласили выступить на фестивале «Звезды на Рейне» в Базеле, и я достаточно быстро выучил его шесть прелюдий и фуг из уникального цикла «24 Прелюдии и фуги».

— В интервью нашему журналу пять лет назад Вы сказали: «Иногда начинает казаться, что в целом развитие фортепианной музыки застряло примерно в 80-х годах прошлого века». Что-то изменилось? Вы нашли «свою» музыку современников?

— Мы живем в достаточно интересное время максимального стиливого разнообразия. Создается ощущение, что композиторы работают, находясь одновременно во всех эпохах. Думаю, именно о нынешнем развитии фортепианной музыки будет проще рассуждать спустя лет тридцать, а сейчас в первую очередь важно проявлять повышенный интерес к происходящему. Помимо сыгранного мной за этот пятилетний период, периодически появляется то, что я могу назвать близким. Недавно мне показали ноты Десятой сонаты Арзуманова, и я решил исполнить ее мировую премьеру на своем ближайшем сольном концерте в уникальном пространстве Галереи Нико. Также я нахожусь в контакте со многими композиторами, это бесконечный процесс обсуждения планов и идей. Вспоминается знаменитая фраза Марии Юдиной: «Я всегда ищу и нахожу новое».

— В последнее время очевиден Ваш интерес к музыке Александра Чайковского, 7 октября

— Ваше и Арсения Тарасевича-Николаева исполнение его Двойного концерта с оркестром «Новая Россия».

— Действительно, творчество этого выдающегося композитора в последнее время занимает особое место в моей профессиональной жизни. Радостно, что мы сейчас наблюдаем настоящий всплеск интереса к музыке А. Чайковского. В прошлом сезоне по предложению Миры Евтич я исполнил его феноменальный Третий концерт с маэстро В. А. Гергиевым на закрытии Международного фортепианного фестиваля «Мариинский». С тех пор еще успел сыграть Третью скрипичную и Первую фортепианную сонаты и не собираюсь на этом останавливаться. Кстати, для того же фестиваля пару лет назад я выучил по собственной инициативе монументальный Второй концерт финского композитора Магнуса Линдберга. Услышанный в записи, он меня буквально потряс. Могу с уверенностью сказать, что это самое сложное произведение из всех, которые я когда-либо играл. Как будто вся жизнь поделилась на время до и после исполнения этого концерта.

— В прошлом сезоне состоялся дебют вашего дуэта со скрипачкой Анной Савкиной. Будет ли продолжение?

— На мой взгляд, Анна — одна из лучших скрипачек на настоящей момент. Нашу дебютную программу уже успели назвать «романтическим путешествием через три страны»: Соната Шостаковича, «Мифы» Шимановского и Соната Франка. 5 января 2023 года в Рахманиновском



зале у нас запланирован концерт с музыкой Дебюсси, Прокофьева, Стравинского и Равеля. Вообще, самое ценное, что может быть, это сотрудничество с талантливыми людьми.

— **Что для Вас означает слово «традиция» и как Вы вообще относитесь к этому понятию?**

— Традиция как источник энергии — опора на наилучшие достижения предшественников. Традиция как проявление догматизма — ширма, скрывающая творческую беспомощность.

— **Что в вашей полифоничной жизни, наполненной концертами, гастролями, педагогической деятельностью, помогает достичь баланса или, как сейчас говорят, «остаться в ресурсе»?**

— В моей жизни ничего не происходит регулярно, скорее, все движется волнообразно, какими-то всплесками. В этом ее сложность и прелесть одновременно. Несколько месяцев моя сценическая деятельность вынужденно находилась «на паузе» из-за болезни руки, но сейчас я уже полностью вернулся в форму. Пожалуй, оставаться «в ресурсе» мне помогает не самый типичный для пианиста вид спорта: около шести лет я занимаюсь тяжелой атлетикой. В Северном Бутово работает любимый тренер, врач ЛФК Леонид Ворона, которого посещают множество музыкантов, по большей части оркестровых. Его занятия — это невероятная поддержка в плане здоровья и самоощущения.

“Традиция как проявление догматизма – ширма, скрывающая творческую беспомощность.”

— **И традиционный вопрос о Вашем личном «пантеоне» выдающихся пианистов.**

— Эдвин Фишер, Мюррей Перайя, Владимир Горовиц, Владимир Софроницкий, Оскар Питерсон, Геза Анда, Дину Липатти, Михаил Плетнев. Не спрашивайте о закономерности, ее нет. ■



Ярослава КАБАЛЕВСКАЯ  
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской консерватории

© Глеб Леонов





**Ф**естиваль Pianissimo, придуманный и осуществленный петербургским продюсером Алексеем Городневым, добрался этим летом до Москвы. С 12 июля по 30 августа восемь пианистов выступили в новом модном месте столицы — ДOME культуры «ГЭС-2». Современный зал-трансформер с огромным окном во всю стену, выходящим в березовую рощу; концерты в одном отделении (не более 70 минут); программы предлагают сами исполнители. Миссия фестиваля, по замыслу организаторов, — познакомить слушателей с молодым поколением музыкантов в новых для академической музыки пространствах.

Долгое время одним из основных мест проведения концертов фестиваля был Государственный Эрмитаж, но этим география не ограничивалась: встречи проходили в петербургском Манеже, в зале Репино, в балльном зале отеля Kulm в швейцарском Санкт-Морице, в галерее Гари Татинцяна в Москве. За годы проведения фестиваля в нем принимали участие как уже ставшие лауреатами известных международных конкурсов пианисты (Дмитрий Маслеев, Дмитрий Шишкин, Константин Емельянов,

Андрей Гугнин), так и молодые музыканты, начинающие свой творческий путь (Арсений Мун, Абисал Гергиев, Александр Доронин).

Летний фестиваль в «ГЭС-2» открыл 20-летний **Владислав Хандогий**, уже хорошо знакомый любителям пианизма музыкант из Белоруссии (в настоящее время студент Московской консерватории), вошедший в число финалистов Конкурса Ван Клиберна-2022 в США. Сольный концерт в «ГЭС-2» — первое выступление Владислава в Москве после конкурса.

Далее — американец **Энджел Вонг** (род. 2003, ученик проф. Н. Труль в ЦМШ при Московской консерватории), разделившие третью премию на Конкурсе им. Рахманинова-2022 **Константин Хачикян** (род. 1995) и **Илья Папоян** (род. 2001, студент Санкт-Петербургской консерватории, класс проф. А. Сандлера); выпускник Московской консерватории, лауреат Конкурса им. П. И. Чайковского **Константин Емельянов** (род. 1994), лауреат Конкурса Вана Клиберна, студент Сергея Бабаяна в Джульярде **Арсений Мун** (род. 1999), итальянец, студент Д. Бурштейна в РАМ им. Гнесиных **Лоренцо Баньяти** (род. 1998) и совсем юный турецкий пианист **Джан Сарач** (род. 2007, с 2021 обучается в Мюнхене). ■



Лоренцо Баньяти



Константин Хачикян



ФЕСТИВАЛЬ



Константин Емельянов



Энджел Вонг



Арсений Мун



Илья Папоян



Джан Сарач



Владислав Хандогий

# Алексей ГОРОДНЕВ:

© Денис Денисов

**Задаем  
традицию деликатно,  
не говорим об этом громко**

В плотно освоенном культурном пространстве России сложно придумать что-то новое, тем более — удивить чем-либо людей из мира классической музыки, но герою нашего интервью прекрасно удалось и первое, и второе. Особо примечательно то, что на первый взгляд он и не придумывал ничего нового: молодые, но уже попавшие в фокус внимания исполнители в эстетически безупречных локациях, четко выверенный концепт, не только попадающий в целевую аудиторию, но и формирующий ее, — все это было и раньше. Однако каким-то чудом Алексею Городневу удалось создать формат, поражающий ощущением свежести, красоты и полной гармонии. Попутно Алексей блестяще разрешил и задачу, над которой мучительно бьются практически все менеджеры учреждений большой культуры. Публика на концертах его проекта Pianissimo — очень разная, но неизменно стильная и продвинутая. О том, каким образом и какой ценой достигается этот невероятный результат, мы и поговорили с Алексеем сразу после открытия Летнего фестиваля Pianissimo в Москве.

**— Проект Pianissimo давно на слуху: вы уже проводили камерные концерты в разных локациях, но полноценный фестиваль в Москве — впервые. Новая площадка, дебют — и сразу аншлаг. Скажите правду: волновались или были уверены в успехе?**

— Мы шли к этому результату целенаправленно. В Москве наши вечера уже проходили в Галерее Гари Татинцяна и в клубном пространстве Noodome. По формату это были скорее «дружеские встречи» для новых зрителей, которые только знакомились с Pianissimo. Нам было важно начать диалог с новыми локациями и незнакомой аудиторией, поэтому несколько лет мы просто делали небольшие точечные мероприятия, не забывая, конечно же, про регулярные концерты в петербургском Эрмитаже. Поиски же основной площадки в Москве шли параллельно, и случай свел нас с Домом культуры «ГЭС-2», где сошлось все: красивая архитектура, интересная точка притяжения города, открытая и прогрессивная команда — идеальное место для нас. И мы очень благодарны Дмитрию Ренанскому, который положительно принял наш проект, за поддержку. Так что летний фестиваль Pianissimo стал долгожданным запуском — мы его готовили давно. Первый концерт был успешным, следующие уже прошли под грифом sold out. Надеюсь, так и будет впредь.

**— Почему Дом культуры «ГЭС-2» подошел под ваш формат?**

— Наша основная идея — построить классическую музыку в неожиданное, но при этом располагающее к коммуникации пространство. «ГЭС-2» — как раз то место, где может проходить диалог культур, дисциплин и жанров. При этом локация Pianissimo может быть вполне классической — например, залы Эрмитажа. Но даже в стенах традиционного музея на наших концертах каждый раз

рождается невербальная беседа и определенный резонанс. Представьте: вы в потрясающе красивой обстановке и в окружении полотен Тьеполо, а перед вами молодой пианист, в котором еще нет «привычности» концертов, но есть нерв и жажда музыки, исполняет Шопена, Бетховена или Моцарта. Волшебство, не правда ли? Каждый раз мы записываем концерты и видим, какой живой отклик они вызывают.

**— Во время пандемии вы запустили и трансляции, которые ведете до сих пор. Сколько зрителей присоединяются к Pianissimo онлайн?**

— Нас смотрит где-то 20 тысяч человек. Безусловно, у проекта есть партнеры, которые помогают организовать трансляцию и провести ее, например, компания «Триколор», оператор с охватом по всей России.

**— Эти записи доступны после концертов?**

— Да. Часть эфиров мы выкладываем на сайте pianissimolive.com — чтобы получить доступ, нужно просто зарегистрироваться. У нас есть и свой YouTube-канал, где сейчас доступно около десяти видео, среди них — фантастический концерт швейцарца Симона Бюрки. Он учился в Москве, а потом — в именитой Джульярдской школе искусств в Нью-Йорке у профессора Сергея Бабаяна. Эту запись на фоне пронзительного панорамного вида на столицу мы сделали в разгар пандемии в мае 2020 года: на ней можно увидеть Москву буквально замершей — ни одного человека на улице, практически нет машин. Я считаю, у нас получилась действительно духоподъемная история. Тогда все остановилось, но поклонники классической музыки в разных городах одновременно слушали Симона Бюрки. В тот момент мы только запустили сайт, и он получил сразу 14 тысяч зрителей! Я сам недавно пересматривал этот концерт, и впечатление до сих пор сильное.

— Первый вечер Pianissimo вы провели в 2015 году — это был концерт Дмитрия Шишкина. Что подвигло вас, успешного лайфстайл-продюсера, на создание фестиваля классической музыки, да еще «завязанного» на одном инструменте?

— Идея родилась не сразу, но как-то органично образовалась из множества импульсов. Помню, как в 2010 году я листал журнал CR Fashion Book, когда его главным редактором была Карин Ройтфельд: на обложке была

— То есть все началось со скрипача и моды?

— Получается, да (улыбается). Так заведено, что в филармонию или в залы консерватории ходит определенная аудитория: многие, к сожалению, находятся во власти штампа, что «это скучно». Я решил сделать красивый вечер, чтобы переломить эти предубеждения: не очень длинный, легкий, с коктейлем в «Гранд Отель Европа», входящим в мировую сеть Belmond. Тогда и родилась идея провести концерт Димы Шишкина, которую под-



© Глеб Леонов

фотография скрипача Чарли Сима. Я смотрел этот номер, восхищался съемками и неожиданно для себя самого заинтересовался классической музыкой, хотя тогда я был совершенно далек от этого. Через какое-то время, в 2013 году, я сделал концерт Чарли Сима в Петербурге, а пока мы готовили его выступление, я увидел 9-минутный ролик «Can I make the music fly?». Меня поразило, насколько красиво и органично фэшн-фотограф и режиссер Брюс Вебер интегрировал в качестве персонажа пианиста.

держал Дом Chanel. Тот вечер мы посвятили дружбе великой Коко и великого Игоря Стравинского. Публика так восторженно приняла Диму, что я решил развивать этот проект. После было еще два вечера — с молодым лауреатом Конкурса Чайковского Димой Маслеевым и Андреем Гугниным, который выступил в эклектичной Академии имени А. Л. Штиглица в Петербурге. Но это все еще работало как серия разных концертов, ничем не объединенных.



© Анна Тодич

— **Когда же появился бренд Pianissimo?**

— В 2017 году на открытии петербургского ЦВЗ «Манеж» мы сделали концерт Димы Маслеева и Андрея Гутнина. Так мне и захотелось дополнить все одним смыслом. Затем мы плавно переехали в Государственный Эрмитаж, где в 2018 году снова выступил Дима Шишкин, потом — Саша Малофеев и Костя Емельянов. Мы организовывали несколько концертов Pianissimo в год, но пандемия изменила все планы, хотя удивительным образом в 2020-м умудрились сделать 25 концертов!

— **И это все в Эрмитаже?**

— Не только. Еще до локдауна мы успели съездить с Pianissimo в Санкт-Мориц, постоянно проводили концерты в Большом итальянском просвете Эрмитажа, а во время карантина освоили онлайн и мероприятия на небольшое количество гостей, скажем, на 25 против полных 200.

— **Как получилось, что частота ваших концертов Pianissimo настолько увеличилась?**

— Стали появляться новые имена и пианисты, и теперь наш ритм — приблизительно 25 мероприятий в год. Кроме этого, мы проводим фестивали, которые дают возможность в определенное время пригласить большее количество музыкантов.

— **Фестивали проходят циклично?**

— Да, они уже начинают приобретать форму. Смотры Pianissimo еще очень молодой проект, но мы стараемся следить за регулярностью.

— **Как вам удалось добиться внимания федеральной прессы?**

— Это большая заслуга команды «ГЭС-2», но и пространство как таковое уже событие. Я заметил, что на концерте Владислава Хандогия, который открывал фестиваль, многие гости были в этом зале впервые.

— **Кто приходит к вам на Pianissimo?**

— Мне кажется, красивая, модная, стильная и в широком смысле молодая публика.

— **И очень приятная. Во время концертов не раздавались телефонные звонки, между частями, как и положено, не было аплодисментов, а кое-кто даже следил за исполнением по нотам.**

— Мы не требуем от зрителей быть чрезмерно осведомленными или в контексте происходящего. Наша команда всегда ориентируется на тот фактор, что аудитория может быть далека от классической музыки, но мне кажется, она действительно вовлечена. Это сразу чувствуется по тому, как гости себя ведут и как слушают.

— **Общая вовлеченность зала очень важна, чтобы не сбить настрой и ауру вечера. Бывает,**



© Глеб Леонов

**сидишь в Большом зале консерватории и постоянно отвлекаешься, потому что окружающие тебя люди без конца что-то роняют или постоянно раздаются трели звонков. Зрители не в музыке. Они в своих де-лах, телефонах и сумках.**

— Кстати, мы отдельно не просим отключать звук мобильных — у нас нет такой технической возможности, особенно в Эрмитаже или в «ГЭС-2». Но не припомню, чтобы у кого-то зазвонил телефон. Не знаю, с чем это связано, может быть, с небольшим количеством людей.

**— В основном вы собираете залы небольшие — максимум на 200 человек?**

— Это заложено в самой идее Pianissimo. У нас нестандартные локации, и нам интересны пианисты, чьи имена пока еще не на слуху, поэтому концерты получаются камерными. Безусловно, Дима Шишкин, Дима Маслеев, Костя

Емельянов уже давно звезды, но они начинали выступления в рамках проекта еще юными вундеркиндами. Нам, к слову, очень приятно, что Дима Шишкин продолжает с нами работать на разных площадках — в Дубае и в Петербурге.

**— Pianissimo уже стал частью культурной карты страны: у вас есть свои зрители и почитатели, но пока основные события проходят в столицах. Планируете расширять географию?**

— У нас есть такие мысли: мы смотрим, как это может быть организовано, ищем возможные локации и партнеров, которые поддержали бы наш формат. Не так давно наши идеи увенчались успехом: в феврале прошел концерт Кости Емельянова в Казани, в Музее изобразительных искусств. Это было очень эффектно!

**— Как вас встречала местная публика?**

— Когда мы приглашали гостей, некоторые отвечали: «Ой, мы были в этом музее еще в детстве». Наша команда показала пространство по-другому, и для многих этот вечер стал откровением. Кстати, первый вопрос был о том, где мы взяли рояль. А инструмент был привезен из Москвы. Мы и в Санкт-Мориц возили рояль (*смеется*). У нас есть друзья и партнеры — компания Yamaha, которая по возможности нам помогает. Увы, в России нет хорошего парка роялей. Да, мы не сталкиваемся с этой проблемой в Эрмитаже или в Концертном зале Валерия Абисаловича Гергиева в Репино: там инструменты прекрасные. В государственных учреждениях в Казани или в Москве тоже нет трудностей. Но если делать концерт на другой площадке, даже в Петербурге, то сложности могут возникнуть. Задумываясь о концертах в регионах, мы должны найти время и возможности позаботиться и об этом.

**— Вы все время говорите «мы». Значит, у вас есть команда, которая помогает вам двигать столь объемный проект?**

— Конечно. Я считаю, что команда — это все люди, кто связан с производством и выпуском нашего проекта. У нас есть небольшой бэк-офис, где коллеги работают с текстами, афишами, артистами и так далее. Но наша дримтим включает и увлеченных сотрудников Эрмитажа и «ГЭС-2», которые в кратчайшие сроки делают невозможное. У нас нет большого офиса Pianissimo как такового, но в то же время есть единомышленники, поддерживающие нас всегда и везде.

**— А кто у вас занимается отбором пианистов-участников?**

— Пока я.

**— Как вы о них узнаете и по какому признаку отбираете?**

— Все очень индивидуально, каждый путь особенный. Я постоянно смотрю конкурсы, отслеживаю новые имена, обращаю внимание на необычные площадки, культурные и музыкальные фонды. Мы международный проект, поэтому фокус держим на музыкантов из самых разных стран. Разумеется, наша команда следит и за соцсетями, которые помогают находить артистов. Но многие пианисты уже сами к нам обращаются. Они мониторят друг друга, таким образом узнают и про нас, ведь на самом деле это же небольшой мир, своего рода субкультура, где все друг друга знают. Только у Димы Шишкина, к примеру, сто тысяч подписчиков. Среди них есть и такие, кто, узнав о Pianissimo, присоединяется к нам. Мы не можем всех пригласить сразу, но стараемся знакомиться и выстраивать взаимоотношения.

**— Нынешняя ситуация затрудняет возможность приглашать зарубежных артистов. Как это отражается на Pianissimo?**

— Не могу сказать, что это просто. На летний фестиваль в Эрмитаже должно было приехать девять иностранных пианистов, которые раньше никогда не выступали в России. По разным причинам мы не смогли их собрать, в том числе и потому, что многие не добрались бы до Петербурга чисто технически. Кроме этого, не стоит забывать, что у проекта есть и финансовая сторона, и какие-то вещи становятся невозможными с точки зрения бюджета. Например, один музыкант должен был приехать из Хельсинки, а на тот момент сообщения не было. Единственные доступные маршруты лежали через Стамбул и Дубай, что стихийно увеличивало все сметы. Было запланировано участие очень интересных ребят из Грузии, Нидерландов, Италии. Мы, конечно, с ними и дальше остаемся на связи, надеюсь, что они все-таки к нам приедут.

**— Как вы находите выход из положения?**

— Все время придумываем что-то новое. Именно поэтому наш летний Эрмитажный фестиваль в Петербурге мы разобрали на циклы и постарались сделать так, чтобы один эпизод стартовал 13 апреля и завершился 27 июня серией из пяти вечеров, а второй как раз и воплотил нашу идею Летнего фестиваля в «ГЭС-2». В восьми концертах московского цикла, который длится полтора месяца, участвуют несколько иностранцев: уже знакомый Петербургу Лоренцо Баньяни и 15-летний Джан Сарач, молодой артист из Стамбула.

**— Как вы о нем узнали? Кажется, турецкие пианисты на фестивалях — большая редкость.**

— В прошлом году у нас проходил Зимний фестиваль, где из шести артистов было пять иностранцев, в том числе Джордж Харлионо, Йоав Леванон и Доач Бездюз. Последний как раз из Стамбула. Естественно, его выступление в России привлекло внимание на родине, и благодаря ему я познакомился с Джаном Сарачем, который стал нашим следующим участником.

**— Судя по тому, что вы назначили фортепиано главным героем фестиваля, вас привлекает сольный формат выступлений. Не думали о том, чтобы проводить концерты с небольшими оркестрами?**

— Пока таких планов нет, но этому есть свое объяснение. Сейчас у Pianissimo есть заявки от 150 потенциальных участников. Надо успеть дать им возможность выступить, пока им не исполнилось 30 лет — мне кажется, потом мы будем им уже не так интересны. Все-таки у нас очень камерный формат: маленькая аудитория и небольшие залы,



а это не то, что нужно большому гастролирующему артисту. Здесь же есть взаимный интерес: мы заинтересованы в молодых именах, а у них появляется возможность выступить перед публикой. Так мы провели концерт 16-летнего Георгия Мазурова: он сам написал мне, и я предложил ему выступить в следующем месяце. По-моему, он даже не ожидал, что мы так быстроотреагируем.

— **В день открытия Летнего фестиваля в «ГЭС-2» я наблюдала за вами и заметила, что вы были очень погружены в музыку, которую создавал на сцене Владислав Хандогий.**

— Да (*улыбается*). Я тогда придумал концертный зал мечты — мой новый проект. Конечно, Pianissimo сейчас — это десять процентов от того, что мы бы хотели делать. Хочется развивать и образовательный поток, который мы обсуждаем с Димой Ренанским. У нас масса идей, но о планировании сейчас лучше не рассуждать, слишком быстро все меняется.

— **Вы слушали, как играет Влад, и казалось, полностью поглощены его исполнением. А какую музыку вы сами предпочитаете?**

— Я точно знаю, что во мне откликается музыка начала XX века. У нас как-то выступал Виталий Стариков, потрясающий пианист и очень глубокий человек. В программе был заявлен Шостакович. После концерта выяснилось, что это был ранний Шостакович. То есть, когда он это писал, ему было лет 20... Вот такой Шостакович мне по душе. Мне близки Стравинский и, конечно, Рахманинов, которого в Pianissimo можно назвать композитором номер один (*улыбается*).

— **Когда вы слушаете своих протеже, получаете удовольствие?**

— Я не считаю их своими протеже, они для меня — главные герои нашего проекта. Я, например, стараюсь не давать интервью, потому что не считаю себя центром Pianissimo. Мне понятнее бэк-офис, то есть организационная работа, а бренд — это они. Всегда фокус на них.

— **Как думаете, что нужно творческому человеку, чтобы не останавливаться в развитии, не заостенеть и не потерять способность восхищаться другими?**



— Что касается меня, то всегда на помощь приходит смена обстановки. Я люблю заниматься разными проектами. Например, с Сергеем Николаевичем мы организуем литературные вечера и делаем презентации книг, благодаря чему у меня появляется издательский опыт. Прямо сейчас готовлю к выпуску книгу — надеюсь, она скоро выйдет, осталось чуть-чуть (*улыбается*).

— **А как быть музыкантам, которые не могут заниматься столь разными сферами?**

— Мне кажется, их всегда поддержит постоянная коммуникация. Не последнее место в личном росте занимают коллаборация и диалог с разными областями искусства. Думаю, именно это сегодня может способствовать развитию. Конечно, здесь важны самопрезентация и самопродвижение, работа с соцсетями, которые покажут твою степень открытости миру. Очень яркий пример — Дима Шишкин. Он потрясающе контактный человек. Передвигаясь по миру, он знакомит и соединяет самых разных людей. Помимо того, что Дима — настоящий артист, он еще и симпатичный человек. Пожалуй, это необходимое качество — оно дает возможность двигаться вперед.

— **Внешность выступающего, по вашему мнению, влияет на зрителей?**

— В нашем случае мы обязательно это обсуждаем с участниками. Должен быть плавный ввод в академическую музыку — и в «ГЭС-2», и в Эрмитаже, ведь туда попадает, как правило, незнакомая с классикой аудитория. Мы, кстати, стараемся соблюдать длительность программы в час пятнадцать, делаем ее без антракта, чтобы публике было комфортно и легко. Люди разные. Кто-то идет послушать известного артиста, и уже неважно, как он выглядит за роялем. Однажды в Концертном зале Мариинского театра Александр Канторов вышел в кроссовках и в рубашке, потому что у него потерялся чемодан, но зрители пришли послушать именно Канторова, и думаю, даже не обратили внимания, как он одет. Но мне для тех, кто в первый раз знакомится с классикой, «картинка» тоже важна. Мы очень много работаем и с визуалом: стримимся, чтобы афиши, фотографии, шрифты, логотипы и все остальные элементы большого целого были качественными и актуальными. Именно этот флер молодости, красоты, искусства и таланта складывается в проект Pianissimo.



© Денис Денисов

— **В идеале так и должно быть всегда.**

— Если мы вспомним другие фестивали, например, в Вербье, то увидим, что там все в порядке не только с артистами и сценографией, но и с дизайном. Там красиво все! Но при этом — просто. Мы тоже не стремимся к спецэффектам. В Эрмитаже даже свет не выключаем, хотя, например, Саша Доронин попросил его убрать. У нас был прямой эфир, а для видеооператоров отсутствие света — почти катастрофа. Но ребята позитивно восприняли просьбу Саши, выключили основные люстры и направили на него дополнительные лампы. Получилось очень красиво. Мы стараемся интегрироваться в площадку. Эрмитаж — это Эрмитаж. Там все построено и сделано до нас. Так же, как и в «ГЭС-2» с архитектурой Ренцо Пьяно. А березы? Это же лучший бэкстейдж, который только можно себе представить!

— **Подсказываете своим артистам, как лучше выглядеть на сцене?**

— Нет. Более того, мы никогда не диктуем программу и абсолютно им доверяем в этом смысле. Условно говоря, мы ставим рамки по времени, а дальше они сами решают, что хотят исполнять в этот момент.

— **Это невероятная возможность для них!**

— Да, и у нас не было проколов.

— **А дресс-код есть?**

— Нет. И для гостей мы его тоже осознанно не вводим. Мы считаем, что к нашим вечерам должен быть открытый доступ. Конечно, мы бы не хотели видеть публику в шортах: все-таки посещение любого пространства, наполненного искусством, подразумевает некоторый пиетет. Когда ты идешь на концерт, это не должно быть что-то между чем-то, но мы задаем традицию деликатно и не говорим об этом громко.

— **«Не говорим громко» — фактически pianissimo. Почему вы выбрали такое название?**

— Я не помню (*смеется*). Для меня оно было абсолютно очевидным.

— **Вы часто перемещаетесь между Москвой и Петербургом. Как звучит для вас музыка каждого города?**

— Так получилось, что я давно не разделяю эти два города, а вот локации Pianissimo могут звучать в моем воображении по-разному. Когда мы готовим выступление в Репино, иногда я предлагаю ребятам исполнить что-то русское, ведь там удивительные сосны, и родная музыка звучит по-особенному. Я не пианист, и какие-то вещи мне могут быть непонятны, но ощущения наших гостей,

наблюдающих за белочкой, которая скачет по сосновым веткам, я считаю. Это очень красиво. Помните, первый концерт в «ГЭС-2» начинался солнцем — оно светило прямо в зал? Такого мы раньше не замечали. Первые 10–11 минут, когда Владислав играл Баха, свет менялся, а вслед за ним — и аура в зале. Это было похоже на гипноз. Потом солнце совсем ушло, в зале включили подсветку берез — получился некий перформанс. Мне вообще кажется, что между залами в Репино и в «ГЭС-2» есть какая-то связь. В Репино свет тоже всегда разный — в зависимости от времени года или суток. Только белочка одна и та же (*улыбается*). Помню, у нас там был традиционный концерт на Масленицу. Мы рассчитывали максимум на 30–40 человек, а пришло 70. Играл Николай Кузнецов, и получился сеанс коллективной медитации: настолько это было возвышающе. Гости пришли туда с одним настроением, а ушли — с другим и абсолютно просветленными.

— **Так в этом и есть цель искусства.**

— Да, и здесь было стопроцентное попадание. Когда Николай закончил играть, родилась тишина: те ошеломительные несколько секунд без аплодисментов, тот самый момент перехода из одного пространства в другое. Это очень важно. И это подстегивает действовать дальше. На самом деле, отклик аудитории очень важен и для артистов, и для организаторов.

— **Вперед — новый сезон. Приоткроете планы?**

— Будет новый осенний цикл в Эрмитаже и Зимний фестиваль. Что касается второго, мы еще не решили, где именно он состоится и охватим ли мы два города. Пока Москва и Петербург сочетаются прекрасно, так что, может быть, Зимний фестиваль пройдет в «ГЭС-2» в том числе. Мне кажется, зимой те самые березы будут очень хорошо смотреться и со снегом. Обычно мы проводим Зимний фестиваль перед Новым годом. Хочется, чтобы те же артисты, которые примут участие в осеннем цикле в Эрмитаже, вышли перед публикой и в Москве в «ГЭС-2». Уже запланированы выступления 19-летнего индийского пианиста, ученика Элисо Вирсаладзе. Есть еще идеи, которые, надеюсь, станут планами, а потом и реальностью. Они у нас интересные и включают не только выступления новых для проекта российских и зарубежных участников, но даже путешествия Pianissimo на разные континенты, записи концертов в самых неожиданных локациях, красивые осенние уикенды и создание нашего собственного архива. ■

Беседовала Ирина ШЫМЧАК



© Денис Денисов

# В НОВОМ АРХИТЕКТУРНОМ ИЗМЕРЕНИИ



2 августа в концертном зале Дома культуры «ГЭС-2» состоялся клавирабэнд молодого, но уже прославленного в конкурсных боях **Константина Емельянова**. Однако прежде, чем высказать впечатления от встречи с искусством пианиста, попробую передать свою реакцию на культурное пространство Дома культуры «ГЭС-2», поразившее мое воображение и воспринятое в значении своего рода интродукции к музыкальному действу.

Где предложено играть? В каком зале? Наверное, есть особого рода предощущение артиста, которое можно назвать «пониманием зала». Такое «понимание» — предпосылка формирования программы. В сущности, каждый зал проходит свой путь «воспитания», в ходе которого вырабатывается круг жанровых и стилевых приоритетов для данного пространства. Выход за пределы такого круга, конечно, возможен, но он не меняет превалирующей системы сигналов, направленных от имени зала к потенциальному слушателю: тебя ждет нечто, отвечающее природе моих констант.

В последние годы Москва прирастает залами и вообще культурными пространствами. И каждое из таких пространств стремится обрести свой имиджевый круг, подобный тому, который закрепился за старыми залами, имеющими свою историю. Одни закрепляют за собой право исключительно на разного рода инсталляции и перформансы, другие — на экспериментальное звучание (например, зал Дома композиторов), третьи служат почти исключительно высокой академической музее (например, залы Московской консерватории). Знаменитый Колонный зал Дома союзов являет пример не обретения, но потери миссии служения высокому искусству. Когда-то в нем осуществлялись премьерные исполнения симфоний Чайковского,

Исторические концерты Николая Рубинштейна, на его сцену выходили самые блистательные персонажи европейской музыкальной истории. Сегодня об этом не помнит никто. Зал словно отказался от своей истории и подвергся «содержательной энтропии». Но нас интересует новое.

Итак, 2 августа по предложению редакции «PianoФорум» я впервые зашел в «ГЭС-2». Для читателя важно понимать, что это не гидроэлектростанция, а «Главная» электростанция. Но сегодня это несомненно одно из самых эффектных культурных пространств Москвы. Уже фасад нового прибежища культуры сигнализирует о необыкновенном. Конструктивистский символ индустрии непостижимым образом преобразился в нечто гуманитарное. Внутреннее пространство оказалось продолжением вариативного преобразования фасада. Все жесткие линии каким-то образом оказались смягченными, все балки и крепежные системы словно подверглись некоей «гуманизации» и обрели новую пластику, а весь объем символизировал поворот к «антропоморфной урбанистике». Многочисленные эскалаторы, лифты и лестницы сообщали о многоуровневой структуре высокого и светлого пространства. Обилие стекла в обрамлении создавало особую светоинтенсивность и разомкнутость интерьера. В целом все это перекликалось с Центром Помпиду в Париже, но только двумя самыми общими основаниями: конструктивистским акцентом и полифункциональностью программно-наполнения. Во всем остальном «ГЭС-2» — совершенно индивидуальное явление, единственное, как подобает настоящему явлению культуры.

Концертный зал на 420 мест расположился сбоку. Одна стена, замыкавшая пространство, была стеклянной, обрамляющей сцену, и сквозь нее слушатель-зритель невольно воспринимал сценическое событие

на фоне березовых стволов и лужаек, как будто в разомкнутой перспективе. Я называю зал концертным, ибо для меня он явился в такой функции. Сами организаторы «ГЭС-2» назвали его «Актовым» и объявили залом-трансформером. Однако именно концертная его ипостась породила резонансную волну общего признания, и клавирный фестиваль под титулом «Pianissimo» по сути обозначил вектор художественной традиции зала.

Серия фортепианных вечеров возвращает то, что в просторечии называют имиджем зала. И это имидж с оттенком, поскольку сама череда таких событий индивидуализирована по двум параметрам: доступность в сложном и не утомляющая компактная сжатость программы. Цель очевидна: не утомляя, совместить развлечение и просвещение и тем самым утвердить моду на академическое искусство высокой традиции. Программы Pianissimo словно отвечают на вопрос: «Что есть наше искусство — источник познания жизни, отраженной в чувственной форме, или источник наслаждения?». Весь ход фестиваля и эмоциональные отклики словно говорят: и то, и другое. Наслаждение ума и чувственное наслаждение — это взаимодополняющие слагаемые нашего восприятия, что и было очень тонко преломлено в самом замысле фестиваля и в содержании программ. «Pianissimo» явно воссоздает моду на высокую музыку тем, что разворачивает свои события в самых неожиданных интерьерных пространствах, и тем, что выстраивает парад молодых звезд, и, наконец, стилистикой программ. Последние суть приглашение в комфорт ожидаемых и возжеланных красот, рожденных преимущественно в XIX столетии, — к классико-романтическому периоду-истории нашего искусства прежде всего. Бах и Моцарт лишь мельком объявили свое присутствие. Бетховен, Шуман, Шопен, Лист, Рахманинов — опорные фигуры,

условная магистраль в выстраивании программ, весьма (на первый взгляд, до банальности) схожее с тем стремлением к «стилевому комфорту», который столь характерен для больших филармонических залов.

Но я видел публику «Pianissimo». Ее возрастной баланс явно склонялся в пользу молодого и среднего поколений. Разительный сдвиг по сравнению с публикой больших залов. И причина в том, что комфортные для восприятия аполлонические красоты фортепианной классики XIX века предложены в непривычной «упаковке». К необычности пространства добавляется принцип компактности — один час 15–20 мин. Не более, без антракта. До и после встречи с музыкой можно походить по совершенно оригинальным интерьерам, предлагающим свою нестандартную информацию.

Но вот я в «ГЭС-2» на концерте Константина Емельянова. Знакомлюсь с программой и вижу, что здесь крутой поворот от традиции «Pianissimo»-2022. Пианист пропускает XIX век. Жан-Филипп Рамо из века XVIII непосредственно устремился навстречу веку XX: с Сергеем Прокофьевым и Сэмюэлем Барбером. И подумалось мне, что это первая программа в череде фортепианных экспозиций «Pianissimo», которая как-то скоординирована с урбанистикой места.

В программе Емельянова нет комфортабельной романтики, но все объявленное — из пантеона абсолютных шедевров. Так что принцип вернуть моду путем воздействия совершенством сохранен сполна. А расчет был также и на совершенство исполнительского воплощения, ибо Емельянов — уже довольно давно распознанная звезда на мировом музыкальном небосклоне.

**Сюита ми минор** (ми минор-мажор) Рамо открывала программу. Обращение к Рамо — это тоже новая мода. Из клавесинистов

играют больше Доменико Скарлатти, а из французов — Франсуа и Луи Куперенов. Но после изумительного исполнительского опыта Григория Соколова Рамо-клавесинист становится не менее популярен, чем Куперен & Co. и даже сам Рамо оперный, столь любезный современным адептам аутентики. Обращение к Рамо после Соколова требует соответствующего уровня пианизма и определенной отваги. Емельянову удалось захватить зал этой, по существу, старинной музыкой. И еще раз доказать, что искусство не имеет прогресса, но только накопление качеств, не теряющих актуальности в времени.

10-частная сюита — типичное дитя не столько эстетики барокко, сколько и аллеманда, и куранта, и жига, пропущена испанская сарабанда и заменена французским ригодоном. Но самое замечательное — вкрапление программных пьес и рондо (как жанра), среди которых выделяются гениальные «Переключки птиц» и знаменитый «Тамбурин», ставший интонационным символом-девизом композитора.

Емельянову, как и всем остальным, кто обратился к эпохе дофортепианной музыки, невольно пришлось осуществить своего рода транскрипцию клавесинного оригинала — перевод в фортепианную систему осознания. Он делает это блистательно, и дело не в одном лишь соответствии стилю. Дело еще и в качестве вовлечения возможностей фортепиано в исполнение столь «стильной» композиции. Он отказывается от римановской агогики с оттяжками на сильных долях и каденционных закруглениях. Его звучание ровное, метрически устойчивое, что ближе именно фортепианной природе. Богатейшая мелизматика Рамо, его фигуративные украшения, призванные заменить вибрато и воссоздать слитность линейного хода формы, созданной для щипкового инструмента, — эти

украшения воплощены Емельяновым столь изящно и виртуозно, что воспринимаются не в значении вспомогательного элемента, но как самоценный феномен формы (точнее, исполнения).

Но главная заслуга Емельянова в реализации тех скромных предположений к контрастированию, которые заложены в самой природе композиции, однако ярче всего могут быть проявлены именно в фортепианном воплощении. И речь, конечно, не о динамических контрастах. Параметры динамики (на круг — моднодинамики) сохранены. Речь о тембро-артикуляционных и вариативно-звуковых наклонениях. Емельянов чувствует, что именно на фортепиано можно вскрыть многообразие фактуры, варьировать звуковые качества при переходе от минорных к мажорным эпизодам (в монотональном цикле это особенно важно). Здесь он изобретателен и точен в определении чувства меры. Впечатление яркое и глубокое, выраженное в восторженной реакции зала.

Следующие за сюитой Рамо «Мимолетности» Прокофьева — связный переход к образам экспрессии и «музыкальной грамматике» XX века. Связный — потому, что это снова цикл малых пьес, хотя и совершенно иной, ибо не сюитный, а созданный, как говорят сегодня, — «по индивидуальному проекту». Перед пианистом задача: создать 20 контрастных мгновений, 20 состояний, 20 кратчайших рассказов. Каждая «мимолетность» — это своего рода микромир, вобравший в себя различные микроэлементы, которые следует обнажить, дабы раскрыть изысканную тонкость замысла. Задача сложнейшая, и Емельянов решает ее с какой-то особой мерой аналитической глубины. Скользящие контрасты образов он объединяет в некий «театр звуков», развертывание которого содержит интригу постоянных звуковых

превращений — непредсказуемых и завораживающих. И вновь — взрывная благодарность зала.

Прокофьев был одним из первоходцев на путях формирования нового музыкального мышления. «Мимолетности» — это уже новый музыкальный язык по сравнению с поздними романтиками. Новое понимание тональности, новое чувство гармонии, догадки о новых экспрессивно-чувственных контактах с миром. Американец Сэмюэл Барбер создает свою знаменитую Сонату в 1949 г., более чем через 30 лет после «Мимолетностей». Он уже мыслит в контексте новооткрытий. Прокофьев — один из тех, кто участвует в формировании его музыкальной ментальности. Прямое влияние заметно в последующем (написанном после Сонаты) Фортепианном концерте. Здесь лишь преемственность самых общих музыкально-грамматических оснований. Этим выдающимся произведением Константин Емельянов завершил свой вечер в зале «ГЭС-2».

**Соната Барбера** тоже циклична. Но это уже монументальный цикл симфонического типа: могучее сонатное развертывание, легучее скерцо, лирико-драматическая медленная часть и финальная fuga — воплощение стального ритма новой эпохи. Подлинная «фортепианная симфония». Сонату Барбера можно отнести к числу самых сложных (в плане виртуозной проблематики) произведений мировой фортепианной литературы. Да и написана она была для Горовица с его феноменальным пианистическим аппаратом. Вот и играют ее немногие, способные преодолеть громаду пианистических проблем, скрытых в ее фактурных потоках. Наверное, главная по трудности проблема связана с сочетанием тематической многоэлементности и захватывающего все ритмического натиска, наполненного, в частности, сигналами от имени всепобеждающей



урбанистики. Создать образ непреодолимой ритмической воли и показать все слагаемые этой кипящей ритмической лавы — задача, которую Константин Емельянов решает блистательно. Грандиозная финальная fuga предстает в его звучании как образ несущейся токкаты, фактурные пласты которой попеременно включают интонационные рельефы. По-иному решает он сходную проблему в первой части, где взрывные всплески ритмического натиска так же многослойны в нарративных сочетаниях тематических элементов. Летучее скерцо — ритмополет, не касаясь земли, а медленную часть он трактует как скорбный монолог, направленный к генеральной кульминации — сверхэкспрессивному *lamento*. Мне довелось слышать эту сонату и в исполнении Горовица, и воплощенной Ваном Клиберном. Впечатление от этих записей острое,

высокое, незабываемое. Но даже на таком фоне исполнительское решение Емельянова создает впечатление индивидуально найденного прочтения. Он не эпигон своих великих предшественников. Он автономен, а в виртуозном плане абсолютен в трактовке этого уникального цикла. И показалось, что звучание Сонаты в пространстве «ГЭС-2» находится в удивительной гармонии со стальной ритмикой интерьера, теперь подаренного культуре.

Оваации зала — это подлинный звуковой финал концерта, живой и единый эмоциональный взлет всех, наполнивших концертное пространство нового центра культуры, которое, замечу, звучит и в стороне от собственно концертного события в зале. «ГЭС-2» — это звучащее пространство. Звуковые инсталляции разных авторов оглашают просторный интерьерный объем, предлагая

некую «звучащую симметрию» конструктивной природе здания. Не стану оценивать качество предложенных инсталляций, их воздействие несопоставимо с воздействием уникального здания, интерьер которого сомкнут с окружающим ландшафтом. Пришедший впервые заморожен именно этим в первую очередь, ибо сумма «элементов неожиданности» (в проекции на привычные и даже зашелые представления о «доме культуры») превосходит самые смелые ожидания. На этом фоне условно «современные» звуковые пробы уходят на второй план. Оговорюсь: это реакция первого посещения. Но сама идея превосходна. Звучащие конструкции «ГЭС-2» символизируют новейшее. Это путь к концертному залу с его символом *ars longa* — символом вечной ценности искусства. ■

Павел КАРТУШ



Национальный фонд  
поддержки правообладателей

*представляет:*

Золотая серия  
МАСТЕР-КЛАССОВ

# «КОРИФЕИ ПЕДАГОГИКИ»

**Мастер-классы ведут:**

Дмитрий Башкиров  
Тамара Синявская  
Светлана Нестеренко  
Дмитрий Бертман  
Сергей Накаряков  
Надежда Сергеева  
Артём Дервояд



Галина Писаренко  
Александр Сладковский  
Лариса Курдюмова  
Лиана Исакадзе  
Дмитрий Вдовин  
Борис Березовский  
Юлия Махалина

Фридрих Липс и Даниил Крамер

---

DVD С ЗАПИСЯМИ МАСТЕР-КЛАССОВ БУДУТ РАСПРОСТРАНЯТЬСЯ НА  
БЕЗВОЗМЕЗДНОЙ ОСНОВЕ В РАМКАХ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫХ ПРОЕКТОВ НФП

---

**Владислав ХАНДОГИЙ:  
«Выступление —  
это разговор  
со слушателем  
на языке музыки»**



Процесс становления музыканта — это всегда сложное и завораживающее явление. У каждой из будущих звезд своя дорога, зачастую — не всегда прямая. Герой нашего интервью с раннего детства осознал свою судьбу и нашел свое призвание. Судьба это оценила: пройдя через горнило самых статусных детских и юношеских конкурсов, Владислав Хандогий добрался до одного из самых значимых в мире состязаний — Конкурса имени Вана Клиберна в Техасе — и выступил там более чем достойно. О конкурсах, о судьбе, о музыке и о жизни мы и поговорили с этим молодым, но уже безусловно состоявшимся человеком и музыкантом. Разговор вышел не только интересным, но и приятным.

**— Владислав, вы для нас — практически «terra incognita», не удивляйтесь, что я буду задавать вам вопросы «от и до». Начнем с последних событий. Как к вам пришло решение участвовать в Конкурсе пианистов имени Вана Клиберна?**

— Мне кажется, участие в Конкурсе Клиберна — это мечта любого пианиста. Когда я смотрел прошлый конкурс, а это было в 2017 году, думал, что, может быть, когда-нибудь я буду в нем участвовать. Вот так и случилось, что я захотел подать заявку. Спросил у своего шефа...

**— Шеф, простите, это кто?**

— Наталия Владимировна Труль. Я спросил у нее, она дала добро, и после этого я подался на конкурс. После многих этапов отбора в итоге оказался в Техасе.

**— Расскажите о предварительном этапе отбора — насколько заранее вам надо было подготовить материалы для участия?**

— Презентационное видео мы отправили где-то в октябре 2021 года. По видео-презентациям жюри отбирает 78 участников, которые должны приехать в Техас в марте, чтобы исполнить 25-минутную программу. Представляете, проделать весь этот путь, чтобы играть всего 25 минут? А ведь еще и визу, и прививку от Covid-19 надо было сделать. У меня так сложилось, что каким-то образом я все успел, поехал, сыграл, причем мне самому казалось, что я выступил ужасно... По нашему времени я играл в пять часов утра (в Техасе было девять вечера), ничего

удивительного, что я плохо соображал. Это было очень сложно. После этого предварительного тура выбирали уже 30 человек, которые должны были приехать на основной конкурс и играть четыре тура.

**— Как вы составляли программу, кто вам помогал ее выучить?**

— Естественно, мой шеф прежде всего. Что-то я ей играл давно, приблизительно год назад, например, Первый концерт Шопена или Шестую сонату Прокофьева. А некоторые вещи выучил за три месяца до конкурса. По-разному было. Но я старался подобрать программу из тех произведений, в которых был уверен. Играть на таком конкурсе сочинения, в которых не очень комфортно себя чувствуешь или недавно выучил, очень рискованно.

**— Что вы почувствовали, когда узнали, что вошли в число участников?**

— Было очень смешно, потому что в тот момент, когда мне звонил президент конкурса с этой новостью, я был в кафе и очень удивился незнакомому номеру из Америки. Настолько, что даже не стал отвечать. Потом меня заело любопытство, я все-таки проверил номер в WhatsApp и решил узнать, кто этот человек и зачем он мне звонил. Оказалось, мне звонили, чтобы сообщить, что я прошел в число участников, но просили никому не говорить об этом до официального объявления результатов отбора 30 марта. Вот так я об этом и узнал (улыбается). Было очень круто.

**— Как вас разместили, какой была атмосфера на конкурсе?**

— На Конкурсе Клиберна с самого начала живет традиция, что участников размещают по семьям, и это прекрасно. Мне, например, было намного лучше в семье, куда я попал, чем в отеле. Мои хозяева оказались молодой парой, мы легко находили общий язык, как будто были на одной волне. Они везде меня возили, помогали и поддерживали в любой ситуации. У них даже был собственный концертный рояль Steinway, хотя организаторы, конечно, предоставляли рояли для участников. Я мог заниматься в любое время, хоть ночью, и, конечно, был счастлив, что попал в такую семью. Вообще, все жители этого города показали мне очень музыкальными. Можно сказать, что Форт-Уорт — музыкальный город. А еще в этом году конкурс начал сотрудничать с компанией Justin Boots, и всем 30 участникам подарили настоящие ковбойские сапоги.

**— Конкурс Клиберна — напряженный марафон, который длился со 2 по 18 июня. Вам пришлось выступить шесть раз, три раза с сольной**



С продюсером Алексеем Городневым

**программой и три раза с оркестром. Как вы это выдержали и с какими сложностями столкнулись?**

— На первом туре было очень сложно. Я тогда еще не отошел от джет-лага и в первые дни выходил играть уже уставшим. К тому же неожиданно появилась проблема: я очень сильно потел, хотя там и не было жарко, но впервые в жизни я не знал, как с этим справиться. Когда я играл «Симфонические этюды» Шумана, в конце одного этюда капля пота попала мне в глаз, и я не мог его открыть, то есть играл фактически вслепую. Закончил этюд, чуть-чуть протер глаз, начал играть следующий, и мне попало в другой.

**— А платок-то был?**

— Нет, в том-то и дело, что я всегда играю без платка. Вот это было тяжело. Потом стало полегче, видимо, организм привык ко времени, адаптировался.

**— В финале вы играли Первый концерт Шопена и Второй концерт Рахманинова. Вы выбрали именно их, потому что — любимые? Или так совпало, что как раз к конкурсу хорошо выучили?**

— Второй концерт Рахманинова — пожалуй, единственное произведение, которое я играю очень давно,

наверно, лет с 13. Это был первый концерт Рахманинова, который я выучил, играл его с тех пор много раз и очень люблю. Мне кажется, если меня разбудить во сне, я его сыграю. Первый Шопена я тоже очень люблю, не так давно играл и выбрал его по условиям конкурса. Мне кажется, это моя музыка, поэтому я поставил его в программу.

**— О чем для вас Первый концерт Шопена? Что вы представляете, когда играете Шопена?**

— На самом деле я не очень понимаю, когда спрашивают: «А что вы представляете, когда что-то играете?». Когда я играю, я ничего не представляю. В эмоциональном плане, может быть, ощущаю романтические послылы, скорее, что-то ближе к любви. Не обязательно к девушке, может быть, к природе, к чему-то еще. Какое-то волнение.

**— Кто-то из критиков заметил, что ваш Шопен звучал «слишком чувственно». А разве Шопен может быть не чувственным?**

— Мне говорили, что и Второй концерт Рахманинова я играл слишком «преувеличенно», что ли. Не знаю. Опять же, у всех вкусы разные. На пресс-конференции



перед финалом, после того, как я сыграл Второй концерт Рахманинова, меня спросили: «А вы специально такой медленный темп выбрали?».

— **Кстати, сам Рахманинов довольно быстро его играл.**

— У него-то были лимиты по времени. Для меня, например, эталоном записи Второго концерта является запись самого Клиберна. Или Алексея Султанова.

— **Волновались перед выступлениями?**

— У меня в последнее время перестало возникать очень сильное волнение, я стал более спокойным, уравновешенным. Разве что перед полуфиналом волновался, когда должен был играть сольную программу. Она получилась у меня достаточно сложной, а хотелось сыграть именно так, как задумал, показать все, на что способен. На конкурсе это не всегда удается, особенно с первого раза.

— **Не только на конкурсе. Каждый раз, когда пианист выходит играть перед публикой, надо это показывать. Разве нет?**

— Конечно, но на конкурсе у меня возникают совершенно другие ощущения. Непроизвольно в голове бьется мысль: помимо того, что я играю музыку и должен выложиться для публики, это все-таки конкурс. Меня судят и сразу с кем-то сравнивают, то есть мне надо кого-то «выбить». В этом присутствует элемент спорта. На концерте, мне кажется, можно смазать несколько нот и сильно не расстраиваться из-за этого, ведь главное — это передать замысел композитора. Хотя, безусловно, мы должны играть чисто (*улыбается*). А на конкурсе чуть-чуть по-другому.

— **Что вам было легче играть — сольный или концерт с оркестром?**

— Теперь разницы нет. Раньше мне было удобнее играть с оркестром. Я более комфортно ощущал себя рядом с дирижером и оркестрантами, которые, я это чувствовал, волновались так же, как и я. Одному мне всегда было страшно выходить на большую сцену. Ты выходишь, а перед тобой — огромный зал в три тысячи человек...

— **На конкурсе мне показалось, что публика была очень благодарной и доброжелательной.**

© Ирина Шымчак



С Владиславом Флярковским



— Программа Конкурса Клиберна охватывала абсолютно разные стили, и я обратила внимание, что любое произведение в ваших руках звучало в жанровом соответствии. Возникало ощущение, что вам близка любая эпоха, будь то Бах, Шопен или Рахманинов. Чья стихия вам самому роднее? Где вы чувствуете себя увереннее?

— Не могу сказать, где я чувствую себя увереннее, но в эмоциональном плане мне ближе всего Прокофьев, Рахманинов и Шопен. Я испытываю к ним огромное уважение. Они все это создали, а мы имеем счастье играть их произведения. Мне кажется, если бы я встретил Рахманинова, я бы, наверное, умер от волнения.

— Когда вы берете в руки ноты и начинаете учить текст, чувствуете силу их личности? Держите дистанцию или позволяете себе вольную интерпретацию?

— Стараюсь соблюдать авторский текст, все ремарки. Я же учусь в консерватории, и мне нельзя играть от себя — это не везде приветствуется, мягко говоря. Я не могу играть, как Плетнев, придумывать свои темпы, экспериментировать на каждом концерте и так далее.

— У Михаила Васильевича не только с темпами личное обращение. Он вообще стирает все знаки препинания в тексте и расставляет их по-своему. Свойство гения, что тут скажешь.

— Он — в числе пианистов, которым позволено делать все. Типа Горовица. Они — личности. А мне 20 лет, если я начну что-то похожее делать, непременно скажут: «Что-то он о себе возомнил слишком много, молодой еще, ерундой занимается». Да, я делаю все, что отмечено в нотах, но иногда в каких-то местах, где я чувствую свое и понимаю, что это — убедительно, стараюсь это показать. Мне кажется, для этого и существует также педагог. Вот я нашел что-то свое, показал, а шеф должна сказать, хорошо это или плохо, могу ли я это играть именно так или что-то надо исправить.

— Я все время забываю, что вы еще студент, ведь в вашем возрасте вы достигли высокого уровня, а ваша игра — глубоко индивидуальна. Простите за банальный вопрос, сколько часов в день вы занимаетесь?

— Тут скорее дело не в занятиях на инструменте как таковом. На рояле я занимаюсь не очень много — есть люди, которые занимаются намного больше. Хотя, конечно, если я готовлюсь к конкурсу, занимаюсь пять-шесть часов в день, ну максимум семь. Или восемь. Скорее, я больше осмысливаю текст внутри себя. Продумываю, слушаю в голове какие-то вещи, потом пытаюсь повторить

это на рояле. Если не получается, значит, надо позаниматься, а если получается, не вижу смысла сидеть за инструментом. Зачем учить второй, третий день и постоянно повторять одно и то же место? Лучше я пойду пройду, подумаю, как хочу это сыграть, как я это слышу и так далее. Мне кажется, лучше даже пойти в футбол поиграть, или книгу почитать, или в галерею сходить. Это скорее добавит эмоций, больше даст, чем многочасовые занятия за роялем.

**— Как вы наращиваете репертуар, по какому-то плану или интуитивно, что нравится? Вот, например, хочется выучить «Крейслериану» Шумана? Или вместе с педагогом решаете?**

— Если я захочу выучить «Крейслериану», в первую очередь скажу об этом шефу. Если Наталия Владимировна скажет — давай, учи, буду учить. Иногда бывает, что шеф скажет: «Это не твоя музыка, учи что-нибудь другое». Или сама предлагает то, что, по ее мнению, мне подходит, полезно для моего творческого развития. Но это всегда по-разному, нет определенного плана. Вот сейчас после конкурса мне вдруг захотелось выучить Восьмую сонату Прокофьева.

**— Ее там играли, вот, наверно, и захотелось.**

— Да, играли часто, и я решил послушать ее основательно. Конечно, до этого я слышал ее много раз, но в этот раз нашел в исполнении Гилельса. Мне так понравилось, что я решил ее выучить и сыграть. До этого я играл Шестую и Седьмую сонаты, теперь к ним добавлю Восьмую и буду играть всю военную триаду. Вообще, я постоянно учу что-то новое. Как раз сейчас, кроме Восьмой сонаты Прокофьева, учу еще Второй концерт Чайковского.

**— Когда ученик спрашивал Нейгауза, что поиграть, тот очень сердился и говорил: «Это мне напоминает человека, который стоит на берегу океана и спрашивает, где бы тут выкупаться». Океан возможностей... А у вас есть такая вещь, которую хочется взять и выучить?**

— Я бы, наверно, выучил Второй концерт Брамса. Еще хотел бы выучить все концерты Бетховена, я их тоже не играл еще. Но особенно Третий или Пятый.

**— Как у вас происходит процесс освоения нового материала? Нотный текст быстро запоминаете?**

— Быстро. Наверное, это связано с мышечной памятью, потому что я очень много занимался раньше. Оно само запоминается. Хотя где-то приходится подумать. В Бахе приходится голоса смотреть, штудировать, учить специально. Я не могу так — взять и сразу сыграть наизусть Баха.

**— Даже Игумнов признавался, что ему страшно играть Баха: «просто каждую минуту боюсь забыть». Бах вообще трудно запоминается, есть такое свойство.**

— Его и на сцене в этом плане сложнее играть. Мне тоже иногда кажется, что сейчас забуду текст, а если в Бахе забудешь текст, выкрутиться достаточно сложно. Там же многоголосная фактура, полифония, один голос идет, за ним второй, третий, и за всеми надо уследить. Если что-то забудешь, сразу потеряешь связь.

**— У вас возникают эмоциональные ассоциативные связи, визуальные образы, когда вы учите новое? Помогает это или наоборот, отвлекает?**

— Конечно, помогает. Когда я Восьмую сонату играю, мне сразу приходят в голову стихи про войну, или вспоминаю «Войну и мир» Толстого, сцены той эпохи.

**— Что для вас — выступление, выход на сцену: финал тщательной подготовки, место самореализации или выплеск желанной возможности играть?**

— Для меня выступление на сцене — это, скорее, желание показать публике произведение и эмоции, которые в нем скрыты. Познакомить с музыкой, которую я играю. Например, в зале могут сидеть люди, которые не знают этого сочинения Шопена. Я хочу, чтобы они услышали этот стиль, эту эпоху, эмоции Шопена, его переживания.

**— Чувствуете ли вы время, когда играете программу?**

— Иногда — нет. Когда на Конкурсе Клиберна я играл полуфинал (а он длился час), в какой-то момент у меня возникло ощущение, что все очень быстро прошло. Я помню, что уже сыграл Равеля, этюды Рахманинова, играю Вариации на тему Корелли, и вдруг пронзает мысль: «Я уже Вариации играю?! Как-то все очень быстро. Я что, быстро играю? Почему так быстро?».

**— А паузы чувствуете? Это же мощный инструмент для владения вниманием зрителей.**

— Конечно, чувствую. Музыка на самом деле и заключается в паузах. Без пауз и остановок музыкальной речи не будет, ведь это то же самое, что говорить без умолку. Надо и дыхание перевести, а где-то сделать многозначительную паузу. Так же и в музыке: исполнение — это своего рода разговор, только на другом языке.

**— На публику обращаете внимание, когда играете?**

— Вообще не замечаю. Иногда, если вдруг телефон звонит, замечаю, что откуда-то появляются другие звуки.

Потом мне приходится специально себя контролировать и настраивать, чтобы я не думал об этом. На самом деле это, конечно, отвлекает.

— **Вам легче играть, если в зале молодая аудитория, ваши ровесники?**

— На самом деле классно, когда молодежь приходит на концерты, когда они подходят к тебе потом, интересуются программой, задают вопросы. Спрашивают: «А сколько ты занимаешься?», «А как ты вот это сыграл, а как ты это сделал?». Но, честно говоря, большой разницы я не замечаю — кто сидит в зале. Это заметно только, когда к тебе подходят после концерта. Очень приятно, когда в Америке люди приходили на концерт, причем немолодые, и говорили, что впервые пришли на классическую музыку, впервые послушали меня, и им так понравилось, что после этого они увлеклись классикой и стали моими фанатами. Я считаю, в этом и заключается главная цель искусства — приобщать людей к миру прекрасного.

— **Если постараться выразить одним словом, что для вас — музыка?**

— Мне почему-то приходит на ум слово «жизнь». Да, наверное, это моя жизнь.

— **Музыка звучит у вас в голове?**

— Честно говоря, я все время думаю про музыку. В любом состоянии, чем бы ни занимался. Иногда, конечно, когда гуляю с друзьями или в футбол играю, немного отвлекаюсь, но, когда я один, в голове все время прокручиваю какие-то моменты, то, что у меня не получается. Даже сейчас, пока с вами разговариваю, думаю, а как я завтра сыграю Этюды Прокофьева. Мне кажется, что-то я там не доучил...Надо сейчас пойти позаниматься *(улыбается)*.

— **А где вы, кстати, занимаетесь?**

— Я живу в новом консерваторском общежитии, и в комнате у меня стоит пианино. Оно очень неплохое, так что обычно я там и занимаюсь. Сосед у меня один, виолончелист, он сам ходит заниматься в репетиторий, а я остаюсь в комнате. Мой сосед совсем не против моих занятий (мне очень повезло в этом плане), говорит, что я ему не мешаю, даже наоборот, ему очень приятно слушать, как я занимаюсь.

— **Как выглядит обычный день Владислава Хандогого?**

— Просыпаюсь, не завтракаю (я не люблю завтракать) и сразу к инструменту. Иногда бывает, что даже не умываюсь, мне сразу хочется сесть за рояль, что-то выучить. Так проходит целый день, я занимаюсь, не замечая времени.





© Денис Денисов

Иногда даже не обедаю, только когда сильно хочется есть, понимаю, что надо бы куда-то сходить. Поем, иду обратно заниматься. Если нужно что-то сделать по предметам, стараюсь это сделать как можно быстрее, в перерыве между занятиями.

— **Какие качества вы цените в людях больше всего?**

— Доброту и честность. Скорее — доброту. Мне очень приятно, когда человек искренне улыбается. Американцы в этом плане — другие: даже когда у них все идет не очень хорошо, они стараются улыбаться и меня научили. Хозяева, у которых я жил, как раз меня и научили улыбаться, потому что я всегда выходил на сцену с очень серьезным лицом. Они мне про это пятьсот раз сказали и добились своего (*улыбается*).

— **Когда вы приехали в Москву, что для себя открыли в этом городе? Появились любимые места?**

— Когда я начинал жить в Москве, чувствовал себя не очень хорошо. Я тогда был в депрессивном состоянии, мне казалось, что ничего не получается, на рояле я играть не умею, «зачем я сюда приехал» и так далее. Но постепенно я с этим справился, и сейчас мне нравится здесь находиться. У меня много друзей (хотя гулять особо не получается, увы). Но в последнее время много катаюсь на самокатах, особенно когда жарко — это очень классно. Опять же, мое состояние зависит от времени года: зимой я не люблю Москву, летом — люблю. То же самое у меня происходит и с Петербургом. Мне казалось, что я ненавижу Питер: я туда всегда приезжал в январе, была слякоть, я ходил вечно по колено в воде и попадал в такие места, что мне становилось депрессивно и очень грустно. А сейчас я попал в Питер летом, и мне там все очень понравилось!

— **Вы открывали первый в Москве фестиваль Pianissimo в «ГЭС-2», играли в удивительно красивом зале-трансформере, который создал знаменитый Ренцо Пьяно. Каковы ваши ощущения от этого пространства? От акустики?**

— В фестивале Pianissimo я выступал уже во второй раз (первый раз в июне в Эрмитаже). Мне вообще очень нравится идея Алексея Городнева: концерты в необычных для слушателей классической музыки местах. Великолепная организация всего, все продумано до мелочей и очень стильно, а главное, комфортно для нас, исполнителей. В зале-трансформере в «ГЭС-2» мне очень понравилось выступать! Интересное место, прекрасная акустика, изумительный рояль. И чуткие, отзывчивые слушатели. А для пианиста больше ничего и не нужно! ■



Ирина ШЫМЧАК  
Музыкальный обозреватель, журналист, фотограф,  
редактор пресс-службы  
Московского музыкального театра «Геликон-Опера»



**КОРТО  
В РОССИИ**

Очень давно, когда я был еще совсем ребенком и только начинал учиться на рояле, мой дядя подарил мне старый альбом из нескольких патефонных пластинок еще на 78 об/мин. Одной из самых любимых стала для меня пластинка с записью Экспромта Fis-dur Шопена. Так я впервые услышал игру Корто, и это исполнение поразило меня на всю жизнь.

В том же альбоме была и пластинка Владимира Софроницкого с двумя прелюдиями ор. 27 Скрябина и его же Поэмой Fis-dur ор. 32. С тех пор и Софроницкий, и Корто стали моими любимыми и особенно близкими мне музыкантами.

Софроницкого я потом слышал много раз в концертах. Это был абсолютно гениальный артист! Я знал, что В. Софроницкий слышал Корто в Москве, когда тот приезжал на гастроли в Россию, и что он очень его любил. У них, вероятно, было много общего. Софроницкого не раз называли «русским Корто», и его французский коллега знал об этом и хотел лично с ним встретиться. В своих высказываниях Софроницкий всегда очень высоко оценивал игру Корто. Думаю, что этот пианист в определенном смысле повлиял на него и, вероятно, невольно поддержал его искания. Насколько мне известно, Софроницкий очень любил слушать записи Корто, — видимо, он нуждался в этом. Разумеется, это не означало, что ему нравилось у Корто все безоговорочно...

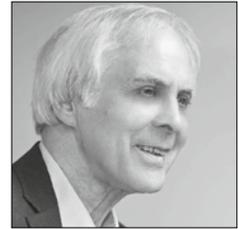
В 1965 году в Москве в издательстве «Музыка» была выпущена очень хорошая книга, вызвавшая большой интерес: «А. Корто. О фортепианном искусстве». Там были собраны и переведены на русский язык фрагменты лекций Корто из его курса интерпретации, целый ряд его суждений об исполнительском творчестве, композиторах и проч. Книга вызвала большой интерес в кругу музыкантов

и была мгновенно раскуплена. Ее составителем был пианист **Константин Аджемов** — профессор Московской консерватории и подлинный пропагандист искусства А. Корто. К этой книге он написал предисловие, где изложил биографию Корто и обозначил его роль в фортепианном исполнительстве и педагогике. В частности, вот что он писал, вспоминая свои впечатления от концертов Альфреда Корто в Москве: *«Запомнился первый выход его на эстраду Большого зала Московской консерватории. Не дожидаясь тишины, артист сразу же атаковал тему „Симфонических этюдов“ Шумана. До-диез-минорный аккорд яркой полнотой звучания словно прорезал шум неугомонившегося зала. Торжественно-приподнято, ораторски-страстно начал пианист воссоздавать образы романтиков... Один за другим проишли перед нами исполнительские шедевры Корто (сонаты, баллады, прелюдии Шопена, фортепианный концерт, „Крейслериана“, „Детские сцены“, „Карнавал“ Шумана, „Серьезные вариации“ Мендельсона, „Приглашение к танцу“ Вебера, си-минорная соната и вторая рапсодия Листа...»*

Следует отметить, что К. Аджемов был известен и очень популярен в свое время у многочисленной аудитории любителей музыки и радиослушателей благодаря своим еженедельным просветительским музыкальным радиопередачам. И, конечно, эти передачи неоднократно были посвящены искусству Альфреда Корто.

В свою очередь, сам К. Аджемов был учеником замечательного русского пианиста и старейшего профессора Московской консерватории Константина Игумнова. Игумнов в тридцатые годы, разумеется, слышал Корто и восторгался многим в его игре. Сам Игумнов был подлинным поэтом фортепиано, и ему, конечно, очень импонировал и близок был Корто.

Для себя я бы составил такой ряд художников с близкими друг



Владимир ТРОПП  
Пианист, профессор Московской консерватории и РАМ им. Гнесиных

другу идеалами: Игумнов, Корто, Софроницкий...

Только сравнительно недавно в русском переводе было опубликовано интереснейшее издание Этюдов Шопена под редакцией и с комментариями А. Корто (из серии «Издания для работы», М., «Классика-XXI», 2021). Это издание лишней раз напоминает нам об исключительной роли Корто-педагога, создавшего целую фортепианную школу и воспитавшего блестящую плеяду выдающихся исполнителей. (Об этой стороне деятельности Корто русские музыканты ранее могли судить лишь по опубликованным в России его фортепианным упражнениям). Редакция Этюдов Шопена теперь доступна российским педагогам и учащимся и пользуется большой популярностью. К сожалению, это пока лишь единственная публикация из очень объемной серии изданий фортепианных сочинений, отредактированных А. Корто.

В то же время, записи его игры публиковались неоднократно, но в очень небольших количествах. Лишь в 1983 году фирма «Мелодия» выпустила отдельную виниловую пластинку в серии «Из сокровищницы мирового музыкального искусства», где были даны в исполнении Корто 24 прелюдии и 4 экспромта Шопена.

Однако по Всесоюзному радио рояль Корто звучал нередко... Так, автор этих строк сделал не менее пяти

часовых передач на московском радио, посвященных искусству Корто. Передачи эти вызвали горячий отклик широкой радиоаудитории...

Но вернемся назад, к «живым» концертам французского пианиста в тот его единственный приезд в Советскую Россию в 1936 г. Какова была реакция русских музыкантов и русской публики на игру Корто? Каково было влияние Корто на русских музыкантов (впрочем, частично мы уже затронули эту тему)? А, может быть, было и русское влияние на творчество Корто?

В последнем случае, конечно, нельзя не вспомнить легендарный факт из биографии пианиста. Хорошо известно, что 15-летним мальчиком Альфред Корто играл великому Антону Рубинштейну, который после исполнения юным пианистом «Аппassionаты» напутствовал его

словами, полными великого смысла: «Малыш, не забывай то, что я тебе скажу! Бетховена не играют, а вновь сочиняют...»

Если бы знал Антон Рубинштейн, на какую благодатную почву упали эти слова! Они стали девизом всего творчества французского музыканта. Вспомним, как тогда прореагировал сам мальчик: «Я был спасен...».

Совсем немного известно об отношениях **Корто и Рахманинова**. Есть отрывочные сведения, что Рахманинов достаточно критично относился к Корто-пианисту. (Так, по воспоминаниям кого-то из современников, Рахманинов, прослушав его запись Этюдов Шопена и услышав порядочно «задетых» клавиш, иронично заметил: «Корто так музыкален!...».) Однако, они играли вместе: Корто дирижировал оркестром, когда Рахманинов впервые в Париже

исполнил свою «Рассоудию на тему Паганини». Сам Корто во время своих гастролей в США в 1920 году несколько раз сыграл один из концертов Рахманинова (не Третий ли?) под управлением Стоковского. Это следует из письма Корто Никите Магалову, где он восхищается его исполнением концерта Рахманинова, подчеркивая, что он тем более может оценить достоинства интерпретации Магалова, так как недавно сам играл этот концерт 7 раз подряд, и он понимает, каким нужно быть Мастером, чтобы по-настоящему сыграть этот концерт. Это косвенно свидетельствует об очень высокой оценке Альфредом Корто творчества Рахманинова.

Но есть еще одна любопытная история... Начну с небольшого отступления.

В течение продолжительного времени я собирал записи Корто, и мне



удалось приобрести почти все, которые значатся в каталогах. Однако совершенно неожиданно не так давно в Париже я купил диск, который в каталогах не значился: Первый фортепианный концерт Бетховена. Запись была сделана в Париже во время концерта в 40-х годах (время оккупации). Это классическое сочинение пианист играет неподражаемо свежо и романтично, особенно 2-ую часть — ну прямо в шопеновском духе!

В то же время мне давно было известно, что уже в свои поздние годы, где-то перед войной, Рахманинов добавил в свой репертуар и неоднократно исполнял 1-й концерт Бетховена. И вот недавно в чьих-то воспоминаниях я прочел, что Рахманинов решил выучить это сочинение именно после того, как услышал его в исполнении Корто. Загорелся!..

Ну разве это не влияние?!..

Интересно, что другой феноменальный пианист — **Владимир Горовиц** — был настоящим «фанатом» игры Корто, и, что поразительно, — фанатом его техники! Толчком к этому послужило феерически виртуозное исполнение французским пианистом «Этюда в форме вальса» Сен-Санса. Горовица так восхитило невероятное мастерство пианиста, что он даже мечтал поучиться этому у Корто. И хотя сам Корто был не очень благорасположен к Горовицу как музыканту, нельзя не признать его влияния на формирование этого грандиозного русского пианиста.

В 30-е годы приезд Корто в Россию стал огромным событием. Об этом можно судить по высказываниям самых известных российских музыкантов и критиков. Я приведу лишь несколько ярких примеров. Прежде всего, это, конечно, **Владимир Софроницкий**. Как уже было отмечено, Корто был ему очень близок и созвучен как художник. Напомним, что они познакомились во время гастролей Корто в Москве в 1936 г., причем это было

Цена 10 коп.

**ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ**

**БОЛЬШОЙ ЗАЛ  
КОНСЕРВАТОРИИ**

**30-го марта 1936 г.**  
(последний концерт)

Пианист

**Альфред КОРТО**  
(Франция)

ПРОГРАММА

1. Мендельсон—Variations serieuses.  
2. Лист — Соната h-moll.

АНТРАКТ

3. Шуман —Papillons.  
4. Шопен —4 баллады:  
а) g-moll,  
б) F-dur,  
в) As-dur,  
г) f-moll.

*Weker: Invitation  
à la danse*

**Начало в 8 час. 30 мин. вечера.**

Мособлгосизд № 3-2342-28. Тираж 650. Зап. 1144.  
Гос. изд. «Мособлгосизд» НКМП РСФСР



желание «французского Корто» увидеть «русского Корто», о котором он много слышал во Франции. Тогда, в Москве, Софроницкий не пропустил ни одного концерта Корто, и, как он позднее признавался, он испытал большое влияние его искусства: «Знаете, я много взял от него и в „Симфонических этюдах“, и в „Карнавале“, и в Шопене...»

Софроницкий был категорически не согласен с мнением, что игра Корто устарела и ушла в прошлое: «Конечно, сейчас многие представления изменились, — говорил он, — но Корто — это рыцарь пианизма, а рыцари не устаревают...». Однажды, улыбаясь, он вспомнил, как на своем чуть ли не первом концерте Корто, сыграв первую фразу «Preambule» (6 тактов)

из «Карнавала», остановился — забыл! Встал, поклонился и галантно извинился: «Pardonne, madams, monsieurs!» Снова начал и... снова забыл. Опять встал, поклонился: «Mille pardons, madams, monsieurs!» И только с третьего раза все обошлось без происшествий, и он изумительно сыграл «Карнавал» Шумана. В тот период своим знакомым в Ленинграде Софроницкий сообщал, что Корто дал в Москве 10 концертов, и он не пропустил ни одного...

Корто играл не только в Москве, но и в Ленинграде. Там был тоже огромный успех и восторженный прием. Так, во время выступления пианиста перед коллективом музыкантов Ленинградской консерватории, знаменитый ее профессор и певец И. Ершов поднялся на эстраду и поцеловал руку Корто.

**Константин Игумнов**, о котором уже шла речь, — выдающийся художник и корифей русской фортепианной школы, в прошлом друг и коллега Сергея Рахманинова — очень высоко оценил искусство Корто. Как уже говорилось, Корто во многом был близок Игумнову, но не во всем. Видимо, Игумнов счел гастроль французского артиста столь значительным музыкальным событием, что по поводу его концертов он выступил в печати.

В частности, он писал:

*«Вполне понятен тот интерес, который вызывали его концерты. Своеобразный художник, прежде всего ищущий интересного замысла, музыкант большой культуры. Альфред Корто имеет свой художественный облик и идет своим путем.»*

*Он — артист, равно чуждый как стихийному порыву, так и внешнему виртуозному блеску. Он несколько рационалистичен, у него эмоциональное начало находится в подчинении у разума. Искусство его изысканно, иногда не просто. Звуковая палитра его не очень обширна, но привлекательна, его не тянет к эффектам фортепианной инструментовки,*

его интересуют кантилена и прозрачные краски, он не стремится к насыщенным звучаниям и лучшие стороны своего таланта проявляет в области лирики. Ритмика его очень свободна, его очень свободное *rubato* иногда нарушает общую линию формы и делает трудноуловимой логическую связь между отдельными фразами. Альфред Корто нашел свой собственный язык и на этом языке пересказывает знакомые произведения великих мастеров прошлого. Музыкальные мысли последних в его переводе часто приобретают новый интерес и значение, но иногда они оказываются непереводаемыми, и тогда у слушателя возникают сомнения не в искренности исполнителя, а во внутренней художественной правде интерпретации. Это своеобразие, эта пытливость, свойственные Корто, будят исполнительскую мысль и не дают ей успокоиться на общепринятой традиционности. Однако подражать Корто нельзя. Принимая его безоговорочно, легко впасть в изобретательство... Большая часть программ трех его концертов была исполнена с тонкостью первоклассного художника, но некоторые моменты в его игре несомненно дискуссионны. Приезд Корто — большое событие, и в памяти слышавших его сохранится образ мыслящего и тонкого художника...».

Так писал знаменитый мэтр русской фортепианной исполнительской и педагогической школы...

Замечательно отозвался о выступлениях Корто и не менее знаменитый профессор Московской консерватории **Генрих Нейгауз**.

«Музыка Корто — уже не только „игра на фортепиано“. То, что он делает, выходит далеко за пределы чистого пианизма. Если с точки зрения узких профессионалов в его игре можно отметить отдельные слабые места, „странности“, то с точки зрения более широкой, общехудожественной,

он пленяет нас своим поэтическим обаянием. У мастеров типа Бузони, Гофмана, Годовского, Петри пианистическое техническое мастерство более совершенно, но Корто не только не уступает им, но иногда и превосходит их поэтическим содержанием исполнения. С ним можно не соглашаться, но не внимать ему нельзя. Патетический, несколько приподнятый романтизм его игры глубоко волнует. Правда, есть музыканты, которые не приемлют этой романтической манеры Корто, она кажется им слишком подчеркнутой, „неискренней“, они указывают, что Корто не всегда находит адекватное пианистическое воплощение своему замыслу. Но и эти противники Корто не говорят о чисто внешней формалистической виртуозности. Достаточно прослушать в исполнении Корто произведения Шопена, Шумана, Дебюсси, чтобы сразу понять, насколько он глубоко, „изнутри“ подходит к исполняемым произведениям.

Корто — романтик, при этом круг своих идей, чувств, мыслей он доводит до слушателя с большой силой и глубиной. Пожалуй, больше, чем другие современные артисты, Корто любит *tempo rubato*, что роднит его в значительной мере с традиционной школой музыкантов-романтиков (Шопен и другие). Когда слушаешь Корто, создается впечатление, что исполнитель ставит себе задачей некую импровизацию на тему предложенного сочинения. Глубокая интенсивность мысли и чувства Корто, его заразительная лиричность не исчерпывают качеств этого выдающегося музыканта. Стиль его представляет интересное сплетение особенностей французского и немецкого романтизма. Поневолу вспоминаешь Виктора Гюго, но также и лирику Гете, Гейне».

Кстати, Нейгауз пишет также и о Корто — прекрасном ансамблисте.

Дело в том, что на одном из своих концертов он с Жаком Тибо

замечательно сыграли две скрипичные сонаты — Ц. Франка и Г. Форе. Ходили слухи, что Тибо и Корто в тот период были в ссоре. Но вот они встретились в Москве и помирились. И в знак примирения сыграли вместе.

Среди немногих академически настроенных критиков Корто выделяется фигура профессора Московской консерватории, очень уважаемого музыканта **Александра Борисовича Гольденвейзера**. Он откликнулся на концерты Корто двумя газетными статьями и записями в своем личном дневнике (неизданными). Вот что он пишет:

«Концерты известного французского пианиста Альфреда Корто — выдающееся событие настоящего концертного сезона. В последний раз Альфред Корто был в Москве в 1911 году<sup>1</sup>. За истекшие 25 лет дарование А. Корто достигло большого расцвета. В его лице мы видим зрелого крупного мастера, всегда знающего чего он хочет, всегда умеющего свои намерения довести до слушателя. Обладая прекрасной техникой, А. Корто никогда не делает достижение технических эффектов целью. Среди положительных качеств А. Корто хочется указать и то превосходное чувство ритма и замечательную, мудро экономную педализацию. Звук А. Корто особенно разнообразен в различных оттенках *piano* и *pianissimo*, его *forte*

<sup>1</sup> Действительно, А. Б. Гольденвейзер прав — в 1911 году Корто играл в России. Однако не в Москве, а в Петербурге. Вот что пишет «Русская музыкальная газета» в № 50 от 11 декабря 1911 года: «19 ноября 1911 года в IV концерте Зилоти солировал великопленный пианист А. Корто, об исполнении которого ничего, кроме хорошего, нельзя сказать». Были исполнены Концерт для фортепиано с оркестром Шумана, а «Симфонические вариации» Франка — в первый раз в Петербурге. Журнал «Музыка» также сообщает о питерском симфоническом концерте 12 ноября 1911 года в концертах «Музыкального Общества» под управлением дирижера Купера. В маленькой рецензии читаем: «В сыгранных на *bis* Второй рапсодии Листа и „Вальса-Каприс“ Сен-Санса он выказал лучшие свойства своей индивидуально-сти и безусловно блестящую технику, в которой, между тем, можно было сомневаться, слушая его передачу программного номера» (то есть Концерта Шумана).



менее разнообразно и недостаточно полнозвучно.

В художественной индивидуальности А. Корто встречаются черты какой-то непоследовательности, какого-то внутреннего противоречия. Отдаваясь непосредственному художественному инстинкту, А. Корто в своем исполнении дает моменты пленительной искренности, простоты, превосходного лиризма. Наряду с этим его исполнение изобилует моментами надуманности, нарочитости, как бы боязни, что, если чего-нибудь не изобретешь, слушателю станет скучно. Получается как раз обратное: эти-то надуманные эпизоды и оставляют слушателя равнодушным, а иногда и вызывают в нем чувство протеста» («Известия», 29 марта 1936).

«Нельзя не отметить превосходных программ концертов А. Корто, состоящих из лучших образцов фортепианной литературы и создающих необыкновенно цельное впечатление.

Корто несомненно превосходный музыкант и большой мастер фортепианной игры, хотя его виртуозное мастерство стоит на значительно более низком уровне, чем мастерство Петри. По природе Корто лирик не очень широкого диапазона. Между тем Корто пытается стать в позу артиста «большого стиля». С этой целью он начинает выдумывать, играет непросто, искусственно,

с деланным пафосом. Те моменты, когда Корто забывает выдумывать, а отдается непосредственному художественному чувству, бывают прекрасны, но, к сожалению, это случается сравнительно редко» («Вечерняя Москва», 13 мая 1936).

Из дневника А. Б. Гольденвейзера (1936):

«23 марта. Отправились в концерт Корто (Симфонические этюды, Шопен соната b, 10 этюдов и Карнавал Шумана). Как и прежде, Корто мне совсем не понравился. Не первоклассная виртуозность и надуманная, неискренняя, насквозь фальшивая фразировка. А публика имеет свое мнение. Противная атмосфера!»

24 марта. «Опять поехали в концерт Корто (Концерт Вивальди, Полонез As и прелюдии Шопена, Дебюсси „Детский уголок“ и Листа Этюды и 2-я рапсодия). Кое-что лучше вчерашнего. Кабацкое исполнение 2-й рапсодии. А большинство в диком восторге! Естественного, здорового искусства более не чувствуют. Тянет всех на яркое, декадентское...»

26 марта. «Пошел в консерваторию, оттуда в половине девятого в концерт Корто. „Аппассионату“ он играл совсем плохо. В „Крейслериане“ кое-что было хорошо. „Фантазия“ Шопена — ужасно. Вальс (cis) и Баркарола — тоже хорошо. А как многие в восторге!.. Дико!..»

Вот мы и познакомились с впечатлениями очень авторитетного московского профессора...

Однако показательно, что отнюдь не все ученики А. Б. Гольденвейзера разделяли отношение к Корто своего учителя. Так, например, **Дмитрий Башкиров** — известный российский пианист и педагог, воспитанник Гольденвейзера — всегда обожал Корто. Он собрал огромную коллекцию его записей и щедро ими делился, давая слушать желающим. Я сам неоднократно пользовался его пластинками, когда делал

на радио передачи об искусстве великого французского музыканта...

Разумеется, были совершенно правы и Игумнов, и Нейгауз, и, конечно, Софроницкий, подчеркивая, что искусство Корто будит исполнительскую мысль, порождает дискуссионность. Вспомним слова Софроницкого: «Для меня высшей похвалой является, когда говорят, что мое исполнение дискуссионно».

Закономерно, что концерты столь самобытного артиста вызвали полемику в среде как музыкантов-исполнителей, так и среди педагогов и известных критиков.

Например, популярный критик **Г. М. Коган**, анализируя интерпретации Шопена, так сказал о Корто и Рахманинове: «Названные интерпретации представляются мне, как и многим другим, выдающимися явлениями музыкально-исполнительского искусства, обладающими огромной силой художественного воздействия. Но Шопен ли это? Не преобразен ли тут — бессознательно и талантливейшим образом! — его творческий облик по образу и подобию исполнителей?».

Другой очень авторитетный музыкальный критик **А. Альшванг** в лекциях для студентов Московской консерватории так представлял записи «удивительного артиста» А. Корто: «Прислушайтесь к звучанию „Колыбельной“ Брамса. Корто добивается редкой по насыщенности звуковой вибрации, его туше подобно бархатному legato великих певцов!». В звучании Фантазии Листа на темы оперы «Риголетто» Альшванг отмечал «театральную образность, каскад красок».

Другой известный критик **Д. Рабинович**, тоже обожавший Корто, присоединившись к общей дискуссии, отмечал: «Как часто в особенности шопеновские интерпретации Корто в их бурной стремительности и какой-то странной ирреальной зыбкости создают впечатление,

*будто соприкасаешься с потоками пламени, мятущегося и дрожащего, яркого и призрачного, зачаровывающего и обжигающего... <...> Ведь даже у Корто, художника исключительных масштабов, непреходящего значения, подлинного романтика, даже у него (каким помним мы его по московским концертам в середине 30-х годов, каким знаем мы его по многочисленным записям), наряду с поразительными творческими прозрениями в исполнение часто вторгались и преувеличенная патетика, и переизбыточная патетика, и переизбыточная чувствительность. В общем комплексе искусства Корто подобные рудименты псевдоромантизма не занимают значительного места — не следует преувеличивать их весомость... В свое время нас очень поражало, когда мы встречались с этим... Что, казалось бы, общего у него с салонностью? Но ведь профессионально натренированный слух без особого труда заметит такое же в некоторых записях Софроницкого...».*

Таким образом, черты общности Корто и Софроницкого отмечались многими, в частности, в сфере декламационной свободы и выразительности.

В недавно опубликованной большой книге **Григория Михайловича Когана** «Виденное, слышанное,думанное, деланное. Роман моей жизни» есть и воспоминания о московских концертах Альфреда Корто. Приведу их почти полностью:

«Корто должен был дать только три концерта, но ввиду очень большого успеха дал их семь, играя семь вечеров подряд в течение целой недели; интерпретация его во всем была чрезвычайно интересной, но особенно хорошо он играл Шумана; „Детские сцены» и Концерт этого композитора оставили во мне незабываемую память.

Помимо этих семи концертов Корто дал еще один закрытый

концерт для студентов и педагогов консерватории. Перед началом этого концерта я во вступительном слове рассказал собравшимся о великом французском пианисте.

На последнем концерте Корто произошел забавный случай. На всех его семи концертах присутствовал художник Говоров, «специализировавшийся» на зарисовках известных музыкантов. После последнего концерта Корто Говоров зашел к нему в артистическую показать результаты своей работы и попросить пианиста оставить на ней свой автограф. Корто был утомлен и голоден: у него была привычка ничего не есть в день концерта, а так как он концертировал семь дней подряд, то можно себе представить, какой у него накопился «аппетит»; вдобавок он очень спешил, так как в ту же ночь должен был выезжать в Ленинград. Поэтому мы все, музыканты, постарались не задерживаться у него в артистической и быстро разошлись; только трое из нас — К. Н. Игумнов, Л. М. Цейтлин и я — выйдя из артистической, немного задержались в «предартистическом» коридорчике, где продолжали о чем-то говорить. В это время из артистической вышел сияющий Говоров, остававшийся там последним, и показал нам надпись, сделанную Корто на зарисовке художника. Надпись (точнее, подпись) была сделана по-французски, и Говоров, не знавший этого языка, попросил нас перевести ему написанное. Но оказалось, что из нас троих французским языком владею только я, и на мою долю выпало сообщить художнику, что именно написал ему язвительный артист. Под портретом было четко написано: «Ce n'est pas moi. Alfred Cortot» («Это не я. Альфред Корто»).

Итак, гастроли Альфреда Корто в России всколыхнули всю музыкальную общественность, освятили традиционную атмосферу

в исполнительской и педагогической среде, дали новые творческие импульсы, породили дискуссии... Приведенные отклики музыкантов и критиков, думается, убедительно говорят об этом.

Заканчивая эти заметки, я хотел бы поделиться личными воспоминаниями, связанными с двумя реликвиями, которые я по сей день бережно храню. У каждой есть своя маленькая история.

Когда в 1970 году я участвовал в конкурсе Энеску в Бухаресте, в жюри была очень известная пианистка Магда Тальяферро, в прошлом ученица А. Корто. После конкурса, когда стало возможным общаться с членами жюри, я стал расспрашивать ее о Корто, и мы с ней подружились. Перед отъездом она подарила мне свою фотографию с надписью: «На память об Альфреде Корто».

В 80-х годах я был приглашен как *artist-resident* в американский университет *Smith College* (штат Массачусетс). За несколько месяцев пребывания там я дал несколько сольных и камерных концертов, ряд мастер-классов, а также работал в рахманиновском архиве в Вашингтоне. Деканом музыкального факультета этого университета долгое время был американский пианист Боб Миллер. В молодости он стажировался в Париже у Альфреда Корто, которого он боготворил. Корто подарил ему свою фотографию с трогательной надписью. Господин Миллер был очень расположен ко мне как музыканту, и я был глубоко тронут, когда на прощание он подарил мне этот портрет, которым он очень дорожил. Теперь он стоит на моем рояле рядом с портретами Софроницкого и Рахманинова. И Корто, и Софроницкий, и Рахманинов выполнили завет великого Антона Рубинштейна. Они «не играли произведения, а сочиняли их вновь». ■



## Виктор ЕКИМОВСКИЙ. Не прощальное «Прощание»

Чем дальше время, чем больше лет не просто нашего общения, но многолетней дружбы, тем чаще переоцениваю многое из того, что характеризовало его искусство; что он сам о себе говорил, писал; как себя позиционировал; сколь грамотно направлял музыковедов и критиков, что и как следует в его произведениях понимать, истолковывать, воспринимать и чувствовать. Ну, а выпущенные им в 1997 и 2008 две «Автобиографии» не просто стали путеводной звездой, но и неким исследовательским каноном, без которого нет и не может быть правильного осмысления не только его музыки, но и творческой философии вкупе с эстетикой.

Напомню некоторые его положения о собственной музыке. К примеру, никогда и ни в чем не повторяться, каждый раз превращая очередной опус не просто в эксперимент,

но в эксперимент, радикально порывающий с опытом прежним, эксперимент, основанный на разрыве со всем предыдущим, где каждое новое произведение — не постепенное стратегическое движение к художественному совершенству и идеалу, но где каждый раз идеал этот возникает только *здесь, сейчас и никогда более*. Идеал, как выхваченное мгновение, не имеющее шансов на развитие и продолжение. Что-то вроде авторской установки: прекрасное, совершенное в искусстве — целесообразность без цели; прекрасное, совершенное в искусстве невозможно где-то потом, в будущем, оно лишь теперь и лишь в данный творческий миг<sup>1</sup>.

Понятно, что подобная герменевтика и, в каком-то плане, навязывание ее всему музыковедческому

<sup>1</sup> Согласитесь, чем-то подобная установка напоминает поэзию В. Маяковского или отдельные речи ницшевского Заратустры.



Рауф ФАРХАДОВ  
Доктор искусствоведения, ведущий эксперт Ассоциации современной музыки, куратор фестивалей современной музыки. Автор четырех книг и более 130 статей по современной академической, электронной и джазовой музыке

сообществу в отношении своего творчества, обусловлена неизменной его ориентацией на авангард. Причем, авангард не столько как направление или течение, сколько как перманентное новаторство и открытие чего-то в искусстве нового (пусть даже в отношении самого себя). И признаемся, в нем все это авангардное смотрится совсем не вычурно, бравурно, нарочито, но вполне естественно и искренне. Он ведь совершенно честно не ищет широкого успеха, созидает без оглядки на моду и конъюнктуру, не полемизирует с критикой или неприятием его опусов, пишет музыку, не считаясь, сколь она сложна, понятна и приметя публикой. И он не менее честен в своих манифестальных, порой эпатажных заявлениях и высказываниях. Он реально лидер, реально ведущий, а не ведомый, реально практикует композиторский нонконформизм, выдерживающей конкуренцию со всевозможными, зачастую, сиюминутными поветриями, переменами и приспособленчеством. Как-то, беседуя об авангарде, он высказался в том роде, что авангард для него — некая идея поиска свободы; поиска свободы в тех или иных художественных актах, действиях и жестах, и поэтому ему бы хотелось и свою композиторскую жизнь превратить в явление (иллюзию?) этой самой свободы.

В общем, в сентябре нынешнего года Виктору Алексеевичу Екимовскому 75!

Ну, а раз 75, то отчего-то бы в порядке столь почитаемого юбилеем эксперимента не выбрать самый нехарактерный для творчества Виктора Екимовского (ВЕ) опус и неким, опять же, экспериментальным образом не связать с его жизнью и музыкой?.. (К слову, напомним, ВЕ числит свои сочинения не опусками, а *композициями*.) В центре нашего внимания «Композиция 30». Поражает тот факт, что в момент написания этой весьма «нехарактерной» композиции ВЕ пребывал в жестокой меланхолии, собираясь не просто что-то там печально-препечальное воплотить, но решительно «на творчестве поставить крест». Прямо вот так! Для стоического характера ВЕ подобное настроение даже не нонсенс, — *невозможность!* Однако ж, было...

ИТАК,  
КОМПОЗИЦИЯ 30  
«ПРОЩАНИЕ»  
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО (1980)

Как пишет ВЕ, в этом самом «Прощании» он прощался как с «благообразными мелодиями, гармоническими консонансами, романтической стилистикой, жанровостью, трезвучиями, секвенциями», так и «с профессией, искусством, любовью, отвернувшимися друзьями, чуть ли не с жизнью»<sup>2</sup>. Ну чем не гетевский молодой Вертер?! Однако не будем более о сантиментах давнишней жизни, а приведем лучше еще одну цитату: «Строго говоря, „Прощание“ является циклом из трех пьес аттасса. *Ноктюрн — Элегия — Вальс*. Правда, цикл не совсем „чистый“, поскольку *Ноктюрн* становится рефреном и обнимает собой всю структуру (кстати, размеры его с каждым разом сокращаются...)».

<sup>2</sup> Екимовский В.: «Автобиография». М., 2008.

Пожалуй, и мы можем использовать авторскую структуру для нашего дальнейшего текста. Атак как структура более всего рондальная, то по ней мы и пойдем: А (*ноктюрн*) — В (*элегия*) — А (*ноктюрн*) — С (*вальс*) — А (*ноктюрн*).

**Ноктюрн (такты 1–33)**

**Пример № 1**

Шла середина 1970-х, и авангард чуть запоздало набирал и набирал ход в нашей музыке. И казалось, это прочно и надолго, казалось, наконец, что-то в советской музыке сдвинулось смело и бесповоротно... Но один из наиболее ярых авангардистов, Валентин Сильвестров, именно в эти годы начинает писать опусы, в прогрессивной среде воспринимавшиеся едва ли не как предательство и конформизм. «Тихие песни» и «Кич-музыка», уводящие не просто в сторону от авангарда, но словно все авангардное отрицающие и возвращающие в лоно милой романтики, душевной салонности, приятных кадансов и лирического музицирования. Да еще и Сильвестров, будто желая усилить эффект неавангардности, назвал свои опусы «слабым стилем», предполагающим ясность, простоту и прозрачность... И лишь позднее пришло понимание, что вся эта сильвестровская тональная «банальность», «клишированность» музыкального дискурса, несложность композиционных ходов, песенность фраз и оборотов подается сквозь призму авангардных контекстов, подтекстов, шрифтов и кодов. Что за всем этим всегда некий закадровый голос автора, комментирующего все звучащее и происходящее.

Впрочем, вопрос не в Сильвестрове, вопрос в том, что его «слабый стиль» как нельзя более подошел (и соответствовал) тогдашним «прощальным» настроениям ВЕ. К тому же, обращение к «слабому стилю» (и более к нему невозвращение) вполне вписывалось и в концепцию экспериментального творчества.

Ведь по сути для ВЕ тут был не просто очередной поворот и зигзаг, но шаг в неизвестность, шаг, который коллеги вполне могли расценить как отступление от того нового, передового, ради чего было наломано столько копьев и перьев. Как признавался спустя годы один из друзей ВЕ по Ассоциации современной музыки, «Прощание» он считал «творческим провалом», когда используешь отживший, архаичный посыл и пытаешься выдать его за нечто перспективное и смысл имеющее<sup>3</sup>.

Правда, сильвестровский «слабый стиль» превратился у ВЕ в самостоятельную и весьма далекую от оригинала стилистику. При всем том, что «Прощание» — совершенный фортепианный кич. Элемент метафоричности и отстраненности от материала здесь очевиден. Однако в «Прощании» все эти музыкальные наивы, сентиментализмы, красоты, отголоски прекрасной романсовости требуют при исполнении не столько покоя, медитативности и созерцательности, сколько определенной серьезности и драматичности. И вопрос как в кризисной ситуации тех лет, так и в самом строе, звучании, характере и структурировании данной композиции<sup>4</sup>.

Взять тот же *Ноктюрн*... Приведу цитату от автора: «*Кич-Ноктюрн* получился с шопеновским ароматом, сплошь построен на разложенных секстаккордах, с характерными для романтиков дуолями, триолями, квартолями, квинтолями; в одном месте придумалась даже совсем невиданная комбинация — квинтоль внутри квинтоли».

Не будем спорить. Да, *Ноктюрн* не без «шопеновского аромата», не без романтического налета, но вот

<sup>3</sup> В философии такое зовется «логическим проколом», нечто из области «предвосхищения основания»: когда берешь ничем не подтвержденный и недоказанный посыл в качестве доказательства для чего-то последующего. Боюсь только, вряд ли коллега-асмовец о том догадывался.

<sup>4</sup> Позднее ВЕ будет полон иронии в отношении своего тогдашнего трагического самоощущения.

только все эти чувствительные изыски верхнего голоса, все эти «родовые пятна» музыкальной салонности XIX столетия звучат на фоне строжайшего аккомпанемента, напрямую отсылающего к «Лунной» Бетховена. Из-за чего, видимо, романтический эффект несколько нивелируется, и мелодическое движение приобретает тона сдержанные, сосредоточенные, неоднозначные. Мне кажется, вся эта романтическая трафаретность Ноктюрна от неправильного его толкования пианистами. Этой чувствительной септаккордовой разложенностью (упор на чем, к слову, делает сам ВЕ!) исполнители, на мой взгляд, грешат излишне. И вместо глубокого «бетховенского» нижнего голоса выходит нечто слащаво-сентиментальное. Признаюсь, я попробовал сыграть Ноктюрен «побетховенски», и в мелодии вдруг пробило что-то возвышенное, близкое хоральности. Так что, поверьте, все дело в аккомпанементе<sup>5</sup>.

### Элегия (такты 34–58)

#### Пример № 2

Есть у ВЕ некогда скандальная (а нынче почти классическая) Композиция 9 «Лирические отступления» (1971) для виолончели соло и симфонического оркестра. Опус, когда еще не была написана Первая симфония Шнитке, а о Симфонии Берно вообще не знали, но ВЕ умудрился здесь нацитировать в коллже от Чайковского, Брамса, Малера до Adagio Барбера. Не будем, однако, об этом; я вспомнил о «Лирических отступлениях» для того лишь, чтобы и в своем тексте позволить небольшое Элегическое отступление.

Однажды, анализируя творчество ВЕ, я пришел к убеждению, что при всей экспериментальности его вполне можно поделить на три полноценных периода.

Первый — **авангардный**: от Композиции 1 (для скрипки, альты, виолончели, ф-но, 1969) и до Композиции 33 («Соната с похоронным маршем» для ф-но, 1981). Вершина здесь, конечно же, популярнейшая Композиция 14 (*Balletto* для дирижера и любого ансамбля, 1974), где «музыканты играют без нот и ориентируются исключительно на действия дирижера».

Второй — **постмодернистский**. От «Сонаты с похоронным» до Композиции 60 («Лунная соната» для ф-но, 1993). С показательными образцами в виде Композиции 53 (*Deus ex machina* — «Бог из машины» для клавирина, 1990) и Композиции 56 (*Trippelkammervariationen* для 15 исполнителей, 1991).

Третий — **концептуальный**: от «Лунной» и по сей день. Отмечу здесь Композицию 63 («Симфонические танцы», 1993), Композицию 65 («27 разрушений» для ансамбля ударных, 1995), Композицию 82 (Концерт для скрипки с оркестром, *Attalea princeps*, 2000), Композицию 83 («Бирюльки» для 6 исполнителей, 2001), Композицию 89 (Сиамский концерт) для двух фортепиано с оркестром, 2005) и Композицию 91 («Аленький цветочек» для симфонического оркестра, 2008).

Но с позиций дня сегодняшнего эту периодизацию можно убрать и рассматривать музыку ВЕ с точки зрения двух толкований времени: одно из них — «время Ч», другое — «время Х». «Время Ч», как известно, это время понимания того, что на данный момент ничего нового в музыке нет и в ближайшие годы не предвидится, что наступает пора возвращения искусства (музыки) на исходные рубежи. Возвращения к Образам, Смыслам и Содержаниям, нивелированным в многочисленных «измах» и «постах» (от тотального перекоса в сторону композиционных технологий, средств и приемов до тотальной над всем иронии и стеба)

Образам, Смыслам и Содержаниям. Время осознания того, что лишь благодаря этому возвращению можно удержать в искусстве и высокий идеал, и одухотворенность, и красоту, и нечто духовное.

«Время Х» — время перехода, время, когда прошлое в музыке еще не до конца отрефлексовано, а будущее пока туманно и неопределенно, время, которому вполне соответствует теперешнее бесстилевое (или внестилевое, панстилевое, парастилевое) положение вещей. И поэтому композитор в этом времени имеет право делать, творить и созидать что и как угодно. Ибо любой его опус становится Индивидуальным проектом, независимо от того, будет он иметь дальнейшую перспективу или так и останется в сиюминутности переходного момента.

И вот в *Элегии*, на мой взгляд, оба этих времени словно сталкиваются. Размерное, неспешное, почти аскетичное движение басовой партии — как явление чего-то «неизменного», «непоколебимого», и едва ли не «разухабистые» интонации мелодической линии. Опять же, при исполнении *Элегии* крайне важен аккомпанемент, несущий, как представляется, основную смысловую нагрузку<sup>6</sup>.

### Ноктюрен (такты 59–81)

#### Пример № 3

Второй *Ноктюрен*-рефрен усечен, и тенденция к сокращению рефрена будет сохранена и при третьем его проведении. Значит, и нам следует укоротить свой текстовый «ноктюрн». Поэтому, скажу лишь, что при исполнении второго рефрена, следует придерживаться тех же строгостей в сопровождении, но вот движение мелодического голоса, возможно, стоит чуть убыстрить. Все-таки дело идет явно к сжатию и динамизации музыкальной структуры.

<sup>6</sup> Хотя сам ВЕ пишет, что «в кич-Элегии вовсю прогуливаются интонации жестокого романа». Плюс к тому — ностальгические воспоминания о любительском музицировании барышень на «фортепьянах». Что ж, учтем и авторский комментарий.

<sup>5</sup> Случайно или нет, но ведь и 14-я соната Бетховена была создана за полгода до знаменитого трагического «Гейлигенштадтского завещания».

**Вальс (такты 82–118)**

Не знаю, согласится ли со мной ВЕ, но Вальс — кульминационный, центральный эпизод «Прощания». Он и самый продолжительный, и самый, на мой взгляд, мелодически своеобразный, и именно на него приходится точка «золотого сечения», да и композиционное решение не без парадоксальности: звучит и слышится безусловный вальс, а идет он в четырехдольном размере! При этом ВЕ утверждает, что «флирт с четырехдольным размером не был запрограммирован как техническая задача, все получилось само собой, естественно и стихийно». Чем не история с легендарной джазовой пьесой Пола Дезмонда, исполненной квартетом Дэйва Брубэка, *Take Five*, которая, по словам Дезмонда, сочинялась как вальс, но вальс вышел на пять четвертей! Отсюда и два закрепившихся за пьесой названия: «Танцуем на пять» или «Хромающий вальс».

ВЕ, правда, как и должно «рьяному» авангардисту, от всякого джазового и развлекательного открешивается. Однако Вальс «Прощания» в структуре цикла ассоциируется с некими абсолютно непредвиденными в творчестве ВЕ «стихийностями». И это не единственный случай. К примеру, фортепианный опус *Accordo fixe* из Композиции 69 (представляющий сборник фортепианных пьес 1992–96) построен на играх блюзовой гармонии с чем-то серийно-додекафонным. В более поздней Композиции 90 («Тризна по Финнегану», 2007) сразу три академических инструмента превращаются в вовсе неакадемические электронные скрипку, альт и контрабас. Для меня было полной неожиданностью, когда загремела «электронная экспрессия» в сочинении такого рационального и эмоционально сдержанного автора, как Екимовский. А уже после того, как «Тризна» прозвучала, наш коллега, композитор Владимир Николаев за банкетным

столом лукаво произнес: «А ты, оказывается, Виктор Алексеевич, тоже иногда отказываешься от собственных установок ради чего-то совсем иного, ранее полностью игнорируемого?!»<sup>7</sup>.

Наверное, поэтому Вальс как кульминационная зона цикла должен исполняться наиболее эмоционально, порывисто, взрывчато, даже с некоей долей импровизационности и спонтанности. Тут я снова вступаю с противоречием с авторским наставлением, что Вальс — «апология сентиментализма». Так что решать пианисту.

**Ноктюрн (такты 119–131)**

Совсем короткий рефрен-завершение. Сыграть бы его не как финальный рефрен, но как тихую коду, как некий отзвук, отсвет, отголосок прозвучавшего и исчезающего. Как некое прощальное эхо. Напоминающее и возвращающее в русло... «слабого стиля».

**P.S. КОМПОЗИЦИЯ 100  
(Девятая симфония, 2017)**

Нет, все-таки авангардно мыслит наш Виктор Алексеевич! Кому еще в голову придет, не имея в творческом багаже ни одной симфонии, создать сразу Девятую? И пусть даже напишет он мне в письме, что «название „Девятая“ — название историческое, название суммирующее, название подытоживающее. Те же девятые Бетховена, Брукнера, Дворжака, Малера, Шнитке, Пендерецкого. „Девятая“ стала в истории музыки явлением нарицательным».

Так-то оно так. Но тогда причем здесь подзаголовок к Девятой ВЕ: «Эпитафия авангарду»? Только и на это есть ответ у Виктора Алексеевича: «Девятой мне захотелось подытожить не только собственное творчество, а может быть, и идею авангарда. Ведь к концу столетия авангард исчерпал себя, и потому

<sup>7</sup> Как там у древних: «Прежде жить, а уж затем философствовать»? Это как раз к «Тризне» в творчестве ВЕ.

в наши дни невозможно найти аккорда, которого бы не было... Однако технологические достижения авангарда останутся на все времена. Вот мне и захотелось в своей Девятой показать большинство авангардных технологий: от сериализма, алеаторики, пуантилизма, микрополифонии... вплоть до мини и макроминимализма...».

Такой у нас юбиляр — нынешний председатель Ассоциации современной музыки, композитор Екимовский, который жить не может без экспериментов, нонконформизма, отрицаний, провокаций, разрывов с традицией и самим собой. Однако при более глубоком взгляде на его творчество выясняется, что даже наиболее порывающие с прошлым его сочинения содержат и даже концентрируют в себе богатое разнообразие «екимовских» манер. По сути, в каждой композиции ВЕ заложено некое априорное представление о всей его прежней музыке.

Да, есть еще одно слово, объединяющее и пронизывающее творчество нашего автора, — **фактура**. Вопрос фактуры — едва ли для ВЕ не основополагающий. Настолько, что он считает: хорошо найденная фактура и ее развитие способны придать качество и оригинальность любому музыкальному материалу.

В своем письме ВЕ пишет, что Девятая — финальная точка его творческой жизни, после которой он, наконец, может пожить жизнью спокойной, радостной и безмятежной. Скажи это кто-то другой, счел бы за кокетство или мелодраматизм. Но более-менее зная ВЕ, понимаю, решение это выношенное и глубоко осознанное. И все-таки... Ведь зачастую, особенно у людей творческих, даже принятие ключевого для себя решения в итоге начинает противоречить собственной воле и желанию. Поэтому давайте пока подождем. Поживем — увидим. На том пока и остановимся. ■

Пример № 1

**Adagio**

Piano *pp*

*Ped.* \* 5 2 5 3

Пример № 2

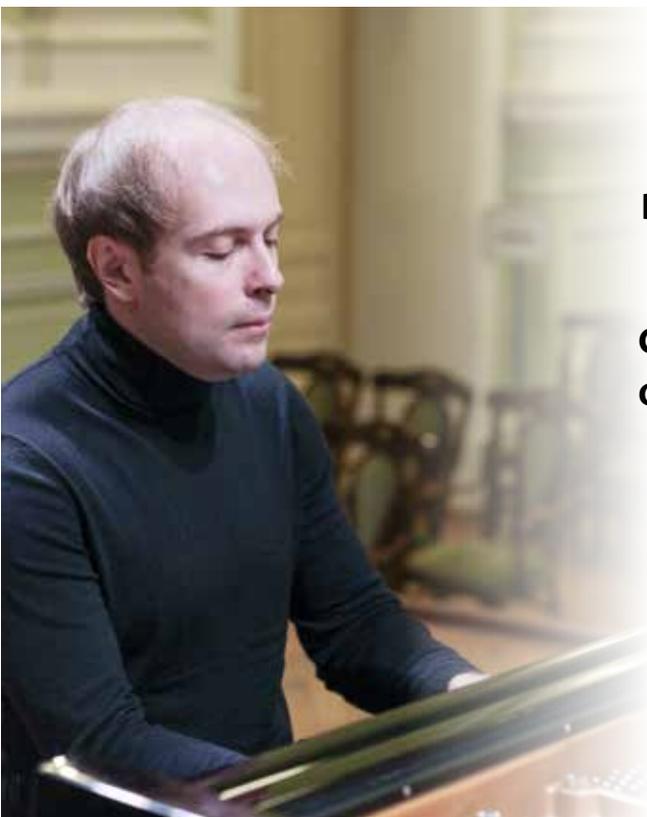
3 5 6

Пример № 2 (продолжение)

Musical score for Example 2 (continued). It consists of two systems of piano music. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the piece, featuring a complex melodic passage in the treble staff with a five-fingered scale-like figure (marked '5') and a six-fingered figure (marked '6') in the bass staff.

Пример № 3

Musical score for Example 3. It consists of two systems of piano music. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the piece, featuring a complex melodic passage in the treble staff with a three-fingered figure (marked '3') and a dynamic marking of *#p.* in the bass staff.



## Даниил САЯМОВ

### СОНАТНЫЙ ВЕЧЕР

**Валерий АРЗУМАНОВ** (род. 1944). Соната № 10 —  
**МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА!**

**Сергей ПРОКОФЬЕВ** (1891-1953). Соната № 5 ор. 38

**Ференц ЛИСТ** (1811-1886). Соната си минор S. 178

Концерт посвящается памяти отца пианиста —

**Михаила Николаевича САЯМОВА,**

ушедшего ровно год назад, 17 ноября 2021.

Михаил Саямов был учеником

Самуила Файнберга и Татьяны Николаевой,  
профессором, ректором РАМ им. Гнесиных

с 2000 по 2008 год.





## В честь РАХМАНИНОВА

**«Я не знаю, удалось ли мне примирить вечный конфликт между моей артистической деятельностью и художественной совестью. Я никогда не мог решить, какое мое подлинное призвание: композитор, пианист или дирижер», — писал о себе Сергей Васильевич Рахманинов. В преддверии 150-летия со дня рождения композитора и проведения Года музыки в России (в 2023 году) эта идея легла в основу создания конкурса имени С. В. Рахманинова по трем специальностям, каждая из которых занимала особое место в его творчестве: фортепиано, композиция и дирижирование.**

**Первый Международный конкурс пианистов, композиторов и дирижеров имени С. В. Рахманинова состоялся в Москве с 14 по 27 июня 2022 года на сценах Большого и Малого залов Московской консерватории, Концертного зала им. П. И. Чайковского и Концертного зала им. С. В. Рахманинова (Филармония-2).**

**Э**то был очень эмоциональный конкурс: сопровождавшее его ощущение торжественности и общей радости (обостренной на фоне последних событий в мире) вместе с великолепной музыкой превратило состязание в настоящий праздник искусства. На всех турах, начиная с первого дня прослушиваний, залы были полны, и с первых дней у публики появились свои герои (они в итоге и стали

победителями конкурса). Однако — обо всем по порядку.

Приведем несколько цифр: всего на конкурс было подано 529 заявок из 33 стран мира (прием заявок завершился 1 апреля, в день рождения Сергея Рахманинова). Наибольшее количество заявок было подано в номинации «Дирижирование» (210), затем следовали «Фортепиано» (167) и «Композиция» (152). Однако по факту география участников оказалась значительно скромнее.

Так, среди пианистов были участники из России, Белоруссии, Китая и Бразилии; самой международной стала номинация «дирижирование» (среди представленных зарубежных стран — Великобритания, Италия, Франция, Германия, Словения, Китай, Сингапур).

Отборочный тур проходил виртуально, на основе присланных видеозаписей и партитур (для участников по специальности «композиция»). К очному участию были приглашены



25 пианистов, 24 дирижера и 12 композиторов. Перед началом конкурса некоторые пианисты отказались от участия (в частности, ряд студентов из Китая не смогли приехать из-за очередной волны Covid-19), в результате чего на I тур были допущены некоторые российские участники из «резерва» (из не прошедших отборочный тур).

В работе жюри по специальности «Фортепиано» приняли участие известные пианисты и педагоги: **Борис Березовский, Владимир Виардо, Фредерик Кемпф, Лю Шикунь, Максим Могилевский, Владимир Овчинников, Валерий Пясецкий, Та Куан Донг, Владимир Тропп** и — председатель жюри — **Денис Мацуев**. Особый интерес вызвал приезд легендарного китайского пианиста, лауреат I конкурса имени П. И. Чайковского в Москве 1958 года Лю Ши Куня (в каждом перерыве его обступали китайские студенты) и пианиста Фредди Кемпфа

(в сложной геополитической обстановке в мире он сам выразил желание приехать на конкурс). Жюри дирижерской номинации возглавил Валерий Гергиев, композиторской — Александр Чайковский.

Конкурс пианистов проходил в три тура — два сольных тура и две части финала. На первом этапе финального III тура конкурсанты исполнили романсы С. В. Рахманинова в дуэте с артистами и выпускниками Молодежной оперной программы Большого театра (Лилит Давтян, Екатерина Морозова, Альбина Тонких, Давид Посулихин, Арсений Яковлев и Сергей Радченко). На заключительном этапе финала участники исполнили по два концерта в сопровождении Государственного академического симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова (дирижер Юрий Ткаченко).

По формату, масштабу и стилю организации конкурс напомнил

предыдущие сезоны Международного конкурса имени П. И. Чайковского: как и тогда, на каждом туре были организованы видеотрансляции (в этот раз на официальном сайте конкурса, в сообществе ВКонтакте, на портале «Культура.рф» и на сайте Московской филармонии). К слову, записи выступлений конкурсантов до сих пор доступны для просмотра в архиве на сайте конкурса. Конкурс также планируется проводить раз в четыре года. Все туры пианисты играли на сцене Большого зала консерватории.

Особенность этого конкурса — **специфическая сложность репертуара**: музыка С. Рахманинова и его современников. *«Пианисты играли самый сложный репертуар, который существует в фортепианной литературе. Например, мы слышали „Ночного Гаспара“ [Арсений Тарасевич-Николаев] и Вальс Равеля [Дмитрий Син, Илья Папоян,*



Иван Бессонов



Александр Ключко



Сюаньи Мао



Арсений Тарасевич-Николаев



Ева Геворгян



Илья Папоян

#### ЛАУРЕАТЫ

I премия и золотая медаль —  
Иван БЕССОНОВ (Россия), Александр КЛЮЧКО (Россия)  
II премия и серебряная медаль —  
Сюаньи МАО (Китай), Арсений ТАРАСЕВИЧ-НИКОЛАЕВ (Россия)  
III премия и бронзовая медаль —  
Ева ГЕВОРГЯН, Илья ПАПОЯН, Константин ХАЧИКЯН  
(все — Россия)  
IV и V премии —  
не присуждены  
VI преми —  
Эстефан Вергара ЯЦЕКИВ (Бразилия)  
Дипломы и премии лучшим полуфиналистам,  
не прошедшим в финал, —  
Филипп ЛЫНОВ, Дмитрий СИН (Россия)



Константин Хачикян



Эстефан Вергара Яцекив



Филипп Лынов



Дмитрий Син

Станислав Корчагин], „Петрушку“ Стравинского [Мао Сюань]. То же касается произведений Рахманинова: его сонаты, этюды, „Музыкальные моменты“ — все они требуют безупречной техники, виртуозности и мощной памяти. Выучить наизусть, скажем, сонату Гайдна, намного легче, чем сонату Рахманинова», — комментирует Фредди Кемпф.

Все без исключения участники показали себя очень достойно, уровень был действительно высоким, жюри даже изменило регламент: вместо заявленных 12 во второй тур вышли 13 участников, а в финал вместо 6 пропустили 8. К слову, только за первые четыре конкурсных дня трансляцию посмотрело рекордное количество зрителей — 1,5 миллиона человек из России, Китая, Казахстана, Беларуси, Украины, Германии, Франции, США, Великобритании и других стран. Из-за изменений в регламенте время прослушиваний финала увеличилось: в последние дни конкурса публика выходила из зала после 23 часов. «Могу сказать, что все участники без исключения выступили на высоком уровне — можно смело говорить о новом поколении талантливых пианистов. Состав жюри конкурса также очень мощный», — прокомментировал накануне финального тура член конкурсного жюри Лю Ши Кунь.

По традиции результатов конкурса ожидали прямо в Большом зале консерватории — конкурсанты, слушатели, журналисты. Семеро из восьми финалистов разделили между собой первые три призовых места. «По-моему, все члены жюри были довольны результатами», — комментирует Фредди Кемпф. — Так бывает не на всех конкурсах, потому что у каждого эксперта свой опыт, свой вкус. Однако здесь после того, как каждый член жюри проголосовал, и мы увидели общий результат, ни одного несогласного или недовольного не было. Решение разделить призовые

места было принято, чтобы отразить уровень выступления каждого финалиста».

Первую премию разделили два ярких и очень не похожих друг на друга пианиста, каждый — со своим отношением к музыке, цельным сценическим образом и самобытным артистическим темпераментом. Утонченный, поэтичный Иван Бессонов, из тура в тур выступавший исключительно уверенно, артистично и спокойно, и харизматичный Александр Ключко, каждый раз завершавший прослушивания (по результатам жеребьевки он играл последним номером) на впечатляющем эмоциональном crescendo и по мере решительного продвижения к финалу раскрывавший все новые грани своего артистического образа.

Полюбились публике Константин Хачикян (III премия), Арсений Тарасевич-Николаев (II премия) и Илья Папоян (III премия); очень тепло принимали 18-летнего бразильца Эстефана Вергара Яцекива (VI премия); для Евы Геворгян (III премия) особенно удачными стали выступления в финале — в камерном туре с романсами она смотрелась особенно органично, как и в выступлении с оркестром, а китайская пианистка Сюань Мао запомнилась точностью туше и виртуозным исполнением «Петрушки» Стравинского.

**Сразу после объявления результатов, буквально на ступенях сцены в Большом зале консерватории, победители конкурса поделились своими впечатлениями.**

**— Четыре тура с музыкой Рахманинова, сложнейшим репертуаром во всей фортепианной литературе — больше испытание. В чем была главная сложность этого конкурса для каждого из вас?**



Члены жюри у памятника С. В. Рахманинову

**А. Ключко:** *Пожалуй, почувствовать комфорт на этой сцене. Большой зал консерватории очень ко многому обязывает. Это невероятный масштаб акустики, и для меня самым сложным на протяжении всего конкурса было понять, как нужно звучать в этом зале.*

**И. Бессонов:** *Так как это мероприятие все равно называется конкурсом, были и задачи чисто спортивные. Прежде всего, нужно было рассчитывать силы между турами. Лично у меня, например, в третьем туре было достаточно мало времени для подготовки, поэтому пришлось об этом тоже думать. Но в целом, конечно, это неоценимый опыт в плане выносливости и психологический под-готовки, это действительно очень много дает.*

**— Александр, почему для финального тура с оркестром вы выбрали леворучный концерт Раделя? Нестандартное решение...**

**АК:** *Это было концептуальное решение. Мы выбирали программу для третьего тура с моим профессором, Павлом Тиграновичем Нерсесьяном. Мне было интересно сопоставить концерт Рахманинова и кого-то из его современников. Я остановился на Втором концерте Раделя — это не самый часто исполняемый концерт, но абсолютно гениальная музыка. И в связке с Третьим концертом Рахманинова он очень хорошо раскрывается: как большая увертюра к масштабному трехчастному полотну.*

**— Что Рахманинов — для вас?**

**ИБ:** *Это, безусловно, очень большая любовь. В случае с Рахманиновым это, конечно, любовь к России. Это что-то и общечеловеческое, и очень личное.*

**АК:** *Я полностью согласен с Ваней. Для меня Рахманинов это еще ностальгия. Причем не по местам или событиям, это состояние бытийного уровня: ностальгия по тому, чего ты еще не знаешь, которую невозможно выразить. Для меня в музыке Рахманинова эта эмоция превалирует. Поэтому это один из самых близких композиторов для меня. ■*

Светлана МЕЛЕНТЬЕВА  
Фото Евгения Евтюхова



Пианист Фредерик Кемпф (Великобритания/Германия) давно и хорошо известен российской публике. В России его любят, принимают с большим теплом, и он отвечает взаимностью: его концерты, даже в геополитически сложное время, не прекращаются здесь, как и его творческое сотрудничество с крупными музыкальными конкурсами. Так, на Международном конкурсе пианистов, композиторов и дирижеров имени С. В. Рахманинова Кемпф вошел в состав жюри в номинации «Фортепиано». Фредди Кемпф уже знаком с журналом «РiаноФорум»:

большое интервью с пианистом, посвященное вопросам фортепианной техники, исполнительской работы и подготовки к выступлению, вышло в 2012 году. И теперь, спустя 10 лет мы снова встретились в Москве и поговорили об особенностях фортепианной музыки С. Рахманинова, о творческих вызовах современного времени, о взаимоотношениях пианиста с Россией и его впечатлениях о прошедшем конкурсе.

## Фредди КЕМПФ: «Самый сложный тур на конкурсе — первый»

— **Вы прилетели в Россию в сложное время. Многие отказались от приезда в Москву, но не Вы. Причем, насколько я знаю, Вы сами выразили желание приехать на Конкурс имени С. В. Рахманинова. Почему?**

— Я вижу, как в мире отнимается надежда на сохранение искусства у будущих поколений. Причины разные: «сейчас это не так важно», поп-культура, социальные медиа. Классическое искусство кажется сложным для восприятия: люди больше не покупают записи, не хотят читать тексты длиннее 50 знаков или смотреть видео больше 30 секунд. В этом смысле я стараюсь делать все, что могу, чтобы классическое наследие выжило.

Для меня непросто быть здесь по разным причинам. Но я чувствую, что мое присутствие на конкурсе помогает ему состояться. Ведь очень многие отказались приехать по разным причинам, в том числе, по практическим — прилететь в Россию сейчас очень сложно. Хотя передвижения по миру затруднены вот уже три года.

Я артист, я музыкант. И что бы ни происходило в мире, сфера искусства (будь то музыка, литература, кино, живопись) остается фундаментальной для человечества. В сложные времена (а сложные времена были и во время коронавируса) первой пострадала сфера искусства. И если в России классическое искусство имело больше поддержки (как еще в Германии, где я живу, и в Южной Корее), то правительства других стран просто запретили все культурные мероприятия. Я хочу внести свой вклад в поддержку искусства.

— **Многие зарубежные музыканты считают, что приезд в Россию сейчас — риск для карьеры. Вы рисковали, приезжая сюда?**

— Лично я — нет. В России — важная часть моего музыкального мира. Например, я хорошо помню, как смотрел выступление Владимира Овчинникова на конкурсе пианистов в Лидсе (мне тогда было 10 лет). Многие мои друзья в Англии помнят то его выступление. Для меня было большой честью встретиться с ним три года назад в жюри Конкурса Чайковского в Москве. Сейчас мы снова встретились в жюри, и это потрясающе.

Первым, кого я встретил здесь, был Владимир Тропп. Он обратился ко мне на Вы, как принято в России, поприветствовал меня: «Здравствуй, мистер Кемпф!». Я заулыбался, ведь когда-то он учил меня играть на рояле! Он уже и забыл об этом — это было давно, в Лондоне, еще до начала моей концертной карьеры. Мы разговорились, он пытался вспомнить, что я тогда играл. Здесь я встречаю людей, которые слушали Конкурс Чайковского в 1998 году и помнят мое выступление. Видеть эти лица вновь и вновь, встречаться с преподавателями и молодыми музыкантами — это особое чувство для меня. В этом смысле все, что меня связывает с Россией, осталось таким,

© Евгений Евтюхов



С. В. Овчинниковым

как и было всегда. Если исключить неудобства вроде пцртестов и сложностей перелетов, я чувствую себя здесь, как и раньше. Из нового: этот конкурс — мое первое сотрудничество с Валерием Гергиевым.

— **Поговорим о Конкурсе имени С. В. Рахманинова. В чем его особенность для Вас?**

— Я все-таки нетипичный член жюри — я, прежде всего, концертирующий пианист: работа в жюри занимает много времени, а я редко бываю для этого свободен. Однако могу сказать, что особенность этого конкурса — его репертуар. Обычно на I туре в программе есть Прелюдия и fuga Баха, несколько технических этюдов и много классических произведений. Здесь же исполняется только музыка Рахманинова и его современников, а это крайне сложный репертуар. Думаю, все согласятся — жюри, пресса, публика, участники и настройщики:



такая программа — это большое испытание для конкурсантов. И мы слышали участников, которые просто не справлялись с таким количеством сложного репертуара. Некоторым, возможно, просто не хватило времени подготовить все произведения на должном уровне, при этом их исполнительский потенциал очень хорош! Иногда именно это разделяет мнения жюри: исполнители и концертирующие пианисты обычно с пониманием, снисходительно относятся к шероховатостям в исполнении, те же члены жюри, кто больше занят педагогикой и дидактикой, более категоричны. Тем не менее, уровень участников был очень высокий. Обычно на конкурсах говорят: если будет два талантливых участника — уже хорошо, даже если один лидер — отлично (главное, чтобы дальше в конкурсе он не ошибался и не было срывов). Здесь же, на конкурсе Рахманинова, больших талантов, по крайней мере, пять.

— **Пианисты исполняли еще и разные типы музыки — два сольных тура, камерный тур с певцами и выступление с оркестром. Как Вы считаете, какие грани пианист демонстрирует в каждом из них?**

— Конечно, прослушав, например, сольные туры, я отметил сложность программ. «Ночной Гаспар» Равеля, «Петрушка» Стравинского, сонаты, этюды, Музыкальные моменты Рахманинова — эта музыка предъявляет высокие технические требования, предполагает широкую звуковую палитру. Так, звук, который необходим для исполнения Дебюсси, очень специфический, а на другом краю спектра будет музыка Прокофьева. Владение звуком именно на этом конкурсе проявлено ярче, чем на любом другом (даже больше, чем на Конкурсе Чайковского), именно в силу специфики репертуара.

— **Очень интересно. Можете привести пример такого отличия?**

— Пожалуйста. В классическом репертуаре — например, в классической сонате, этюдах или даже пьесах Чайковского — исполнительские традиции очень четкие: из самого текста ясно, что нужно делать, и влиять, скажем, на окраску звука сложно, все определено композитором. В сонатах Бетховена вы не будете брать много педали, так как это уже традиция, а значит, у вас как исполнителя выбора не так уж и много. Так же, как вы не станете использовать весь вес в сонатах Бетховена или во «Временах года» Чайковского.

В крупных же сочинениях позднеромантического репертуара много пространства для маневров, много возможностей для интерпретаторских решений. Возьмем, например, «Вальс» Равеля. Вы можете играть его как виртуозную фортепианную пьесу или как масштабное оркестровое произведение. Кстати, именно этот подход разделил участников конкурса: было явно слышно, кто мыслит эту музыку фортепианно, а кто — оркестрово.

Что касается разных жанров музыки Рахманинова, то очень интересен был вечер романсов! Роскошь камерного музицирования добавила изюминку всему конкурсу — такого тура я не видел ни на одном другом музыкальном состязании. Обычно в конкурсах бывает исполнение с камерным оркестром или струнным квартетом, но в том и другом случае оркестр или ансамбль, так или иначе, аккомпанирует пианисту. В выступлении же с певцами пианисты выступают в роли аккомпаниаторов. Для большинства пианистов-солистов это чаще всего исключение, так случается разве что на фестивалях. И было немного забавно наблюдать, как ребята оказались в роли аккомпаниаторов на конкурсе. Сам я мало работал с певцами, хотя, по абсолютной случайности, буквально накануне приезда в Россию я сыграл три концерта, аккомпанируя сопрано (*смеется*). Это совсем другой тип работы!

— При этом мы видели, что не все из прошедших во II тур выступили на том же уровне в третьем. Как Вы думаете, в чем причина?

— Дело в том, что аккомпанирование — это очень специфический процесс для работы мозга музыканта, особенно для пианиста, другой тип внимания. Например, скрипач во время исполнения постоянно контролирует звук и направляет его в аудиторию. У пианистов же это «click and forget» [«кликнуть и забыть»] — после момента взятия звука на него уже никак нельзя повлиять. Поэтому на фортепиано вы распределяете внимание иначе, вы смотрите на ноты и планируете: «Этот звук я возьму так, этот так» и т. п. Это почти механический процесс, где ухо контролирует результат. В то время как певец «делает шоу», и его внимание направлено на каждую деталь этого процесса: как он стоит, как он выглядит и т. п., так как каждое движение, каждый взгляд — это часть образа. Главная разница между певцом и пианистом в том, что первый начинает свое выступление с момента первого шага по сцене, пианист же начинает выступать, только когда садится за рояль. Было интересно наблюдать, как участники-пианисты, каждый по-своему, ухватили этот аспект выступления вокалистов.

Самым важным для меня в туре с вокалистами было то, как пианисты смогли адаптировать звук фортепиано для поддержки голоса певца. Поиск правильного звукового баланса в ансамбле с каждым певцом (а их было несколько) — это очень специфический навык, а в романсах Рахманинова очень легко заглушить голос. Второй аспект — поддержка пианистом дыхания певца. И третий — актуальный в любом романсе, но у Рахманинова особенно: пианист должен четко понимать, в каком эпизоде он солирует и показывает себя, а где нужно вовремя «исчезнуть».

— Каковы Ваши впечатления от финального тура с оркестром?

— Знаете, этот процесс очень хорошо однажды описал мой учитель по дирижированию. Он сказал: в консерватории мы обучаем дирижированию пять-шесть лет, но это все равно, что учить человека плавать в университетской аудитории. Теория — это хорошо и важно, но, оказываясь один на один с профессиональным оркестром, молодой музыкант часто чувствует себя выброшенным в открытый океан. Исполнение с оркестром для молодого музыканта — всегда испытание. Мне кажется, что солист по-настоящему понимает, как добиться лучшего звучания с оркестром, через 10–20 лет концертной практики.

— У конкурса два победителя — Иван Бессонов и Александр Ключко, два разных и ярких пианиста. Как Вы воспринимали их выступления на конкурсе?

— Я отметил Ивана Бессонова еще на отборочном туре, который проходил по видео. Уже тогда я почувствовал в нем победителя, и из тура в тур я убеждался в этом. Что касается Александра Ключко, мне было интересно наблюдать, как в ходе конкурсных прослушиваний он раскрывал свои возможности. Крупный музыкальный конкурс — это наиболее стрессовая ситуация для каждого музыканта, и самый сложный тур — первый. У музыканта мало времени, чтобы полно показать себя, и ограничен репертуар, а положительная оценка наиболее важна. И было приятно видеть, как этот пианист с продвижением по конкурсу развивал и приобрел большую уверенность.

— Поможет ли Конкурс им. С. В. Рахманинова отмеченным на нем талантам найти свое место на мировой сцене?

— Сфера искусства сегодня становится все более странным коммерческим бизнесом. Это больше не область, где все решают только артистические качества музыканта. Для концертной карьеры каждому музыканту придется самостоятельно научиться навыкам, которых требует эта деятельность. Кроме того, сейчас очень непростое время, особенно после пандемии, которая очень сильно повлияла на сферу искусства. В этом смысле лауреатам досталось трудное время для развития международной карьеры, но я надеюсь, что победа в конкурсе поможет им во всем этом.

— Как Вы считаете, может ли иностранец глубоко понять и почувствовать музыку Рахманинова и сыграть ее так, чтобы покориť российскую публику?

— Думаю, где-то в глубине сознания у русского человека существует предубеждение, что иностранный артист не до конца понимает русскую музыку (*улыбается*). И я говорю это как иностранец.

— Российская сторона в этом вопросе часто пристрастна, согласна. Поэтому интересно именно Ваше мнение.

— Я много учился в России. И по-настоящему многие русские произведения я выучил именно здесь. Так, Второй и Третий концерты Рахманинова, несмотря на то, что давно их играю, я изучал с Юрием Ивановичем Симоновым и Юрием Хатуевичем Темиркановым. Не за несколько дней — это происходило годами. Я исполнял оба этих концерта с упомянутыми дирижерами, по крайней мере, 200 раз.

Кроме того, я давно знаком с Россией. Я приезжаю сюда практически каждый год, начиная с 1995 года. Я учился у Иммануила Александровича Моначсона: мы проходили не только Рахманинова, но и Скрябина,



© Sara Porter

Чайковского. В Москве я слушал много концертов. Здесь я встречал Новый год, смотрел телевизор с людьми, слушал традиционные песни, много ездил по России. Поэтому я лучше чувствую, что значит понимать Рахманинова с русской точки зрения. При этом я не играю Рахманинова в традиционном стиле. Надеюсь, если бы я сейчас выступал на конкурсе и исполнял Рахманинова, члены жюри бы не поняли, что играет иностранец. Хотя я не стараюсь играть по-русски. Это относится к ритму, фразировке (в концертах Рахманинова, в его пьесах). Знаю, что многие учителя и музыканты здесь часто подставляют слова или строки из стихов под ритмические обороты в музыке. Детали характеризуют это. И, конечно, если приезжает

иностранец, который с этим никогда не сталкивался, это будет слышно в его игре.

**— Какое место музыка Рахманинова занимает в Вашей жизни?**

— Рахманинов — это композитор, которого я когда-то открыл для себя сам. Мои родители не музыканты, но каким-то образом в мои руки попала запись Второго концерта Рахманинова, и с того момента я мечтал сыграть его. Также, в достаточно раннем возрасте, мой учитель фортепиано сказал, что самое сложное произведение — это «Исламей» Балакирева. И я очень хотел сыграть его тоже.

**— Вы впоследствии и записали «Исламей».**

— Да. Я хотел сыграть это произведение именно потому, что оно считается самым сложным. Со Вторым концертом было иначе — я открыл его для себя, полюбил эту музыку и мечтал его сыграть сам, а не потому, что так сказал учитель. Я сыграл его в возрасте 15 лет, кажется. К тому времени я, правда, уже сыграл Третий концерт в Лондоне и Амстердаме с профессиональным оркестром и думал, что Второй будет еще сложнее. Однако, к своей радости, обнаружил, что это не так, и был очень счастлив, когда исполнил Второй концерт.

**— В Вашей дискографии много русской музыки — Балакирев, Прокофьев, Стравинский, Шнитке, трио Шостаковича, но не Рахманинов. Почему?**

— Со звукозаписывающими компаниями не всегда получается записать то, что хочется: у них есть свои каталоги и другие артисты, и возможностей для записи Рахманинова было не много. А когда такие возможности появлялись, я очень тщательно подходил к выбору оркестра и дирижера. В другом репертуаре этот аспект был бы не так важен для меня, но с Рахманиновым я бы предпочел подождать и записать именно с тем оркестром, с которым я бы хотел. ■



Светлана МЕЛЕНТЬЕВА

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

ЛЕОНИД

ГРАЦОБОВСКИЙ



# ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Не так уж часто редакции «PianoФорум» доводится получать письменные отклики на публикации в нашем журнале. Тем более значимым показался отклик Леонида Александровича Грабовского — украинского композитора, в прошлом одного из редакторов журнала «Советская музыка», ныне живущего в США. С именем Леонида Грабовского связаны самые дерзновенные знаки «стилевого противления» в советский период нашей музыкальной жизни. В историю украинской музыки он вошел как самый ранний представитель авангардного поиска (вместе с Валентином Сильвестровым) и сегодня осознается в значении выдающейся и совершенно оригинально оттененной фигуры на современном творческом небосклоне.

С Леонидом Грабовским я знаком с 1968 г., был свидетелем его творческого становления, писал о его ранних симфонических опусах, отвечающих критериям «советского академизма», но индивидуально окрашенных и мастерски выполненных. Наше общение всегда было дружеским, и этим объясняется доверительный тон письма, присланного мне. Оно особенно ценно тем, что это письмо композитора, целиком погруженного в стихию новейших творческих идей. Моя статья под титулом «Сухой остаток» в предшествующем номере «PianoФорум» привлекла его внимание не только фрагментом, ему посвященным, но и общей направленностью обсуждения явлений из области фортепианного творчества периода от середины XX века до наших дней. В статье обсуждался некий «мейнстрим», получивший наименование «минимализма». Направление это родилось в Америке и сразу предложило облигатный круг средств формостроения. Я привлек сочинение Л. Грабовского именно по признакам ухода от ортодоксии американского минимализма и одновременно по признакам,

отвечающим семантике минимализма, скрытой в значении самого слова-термина. Я вообще стремился обсудить не произведения как таковые, но творческое направление в целом. А потому сведения, содержащиеся в письме Л. Грабовского в части принципов формы «Гомеоморфия I» и «Гомеоморфия II» удачно дополняют мои вынужденно скупые заметки, более полно представляя произведение. Вообще, все оценочные оттенки в моей статье связаны не с имманентными достоинствами произведений и стилей, но с соответствием (несоответствием) конкретных явлений магистральному планированию программ больших концертных залов. В этой связи рекомендации Грабовского представляются важными в свете возможного пересмотра приоритетов и кардинального расширения репертуарного пространства. Добавлю, что все размышления Грабовского о современном репертуаре для гитары и арфы имеют самостоятельную ценность.

Л. А. Грабовский соглашается с универсализмом формулы *initio — motus — terminus* (ИМТ), но воспринимает ее наподобие латинского *veni, vidi, vici*. Я же чувствую в ней след божественного предписания «рождение — жизнь — прекращение жизни». Есть еще рефлексия в сознании слушающего. Если он уходит под воздействием **совершенного** воплощения формы и формулы, он уносит в себе знак условного бессмертия. Но из своей расшифровки формулы («пришел — освоил — подчинил») ЛГ выводит идею отражения колониалистской экспансии. Взгляд новый, оригинальный. Столь же оригинальны и самобытны все заметки композитора о конкретных явлениях нового фортепианного творчества, относимых им к вершинам достигнутого во второй половине XX века.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Получил номер журнала за 2022 год с твоей статьей «Сухой остаток». Польщен тем, что ты посвятил мне довольно значительное место в своем очерке, как всегда блистательно и глубоко написанном. Слегка прокомментирую сперва пассажи о себе.

# Леонид

Ты считаешь, что я только слегка отклонился от столбовой дороги минимализма в моей «Гомеоморфии I». Я же того мнения, что только одной стороной в тот момент слегка к нему прикоснулся, поскольку в пьесе значительную роль играет чуждый минимализму принцип контраста — резкие переключения динамики *pp* — *mf* — *ff* (или даже *ppp* — *mf* — *fff*, как я сделал в компьютерной реализации) плюс контраст pedalной и беспедальной звучности, причем границы этих пяти (3+2) зон нигде не совпадают и ведут к максимальному разнообразию этих резких смен. Кроме того, мне неоднократно приходилось слышать, что во время всех этих пауз в голове слушателей возникали продолжения этих пассажей. Таким образом к перечисленным добавляется еще одна зона звучания, самая тихая — воображаемая. Так что монотонность минимализма, считаю, я преодолел в моей пьесе на 70–80% и создал скорее некий гибрид, чем нечто существенно минималистическое.

Жаль, что ты обошел молчанием вторую пьесу — было бы интересно узнать, что ты о ней думаешь. Тут контраст обусловлен вторжениями репетитивных моментов с угасаниями, а гармонии содержат любые интервальные структуры без ограничений, от простейших двузвучий до 12-звучий (где большой палец берет две клавиши).

Теперь перейду к некоторым твоим общим тезисам. Не может быть сомнения в том, что схема

начало — действие — конец (цель) лежала в основе всех музыкальных форм (не оперных) как воплощение жизненной установки и поведения фаустианского человека: пришел — освоил — подчинил. Отсюда эпоха промышленных революций, ко-

лонизаций, Drang nach Osten и т. д. и как результат — полное разрушение окружающей среды, экологическая катастрофа. Потому нынешнее устремление к медитативности, как представляется, есть отражение внезапного пробуждения сознания катастрофы, попытка опомниться, привести свои деяния в согласие

# Трабовский

с космическим порядком и восстановить равновесие, поставив точку на стремлении господствовать над чем бы то ни было. И в этом плане музыка Фелдмана с ее предельно острыми касаниями клавиш является одним из наиболее убедительных и последовательных воплощений этой спасительной тенденции — не нарушить, не причинить вред ничему.

Хочу подчеркнуть, что тебе, Всеволод Всеволодович как главному редактору журнала, делает большую честь публикация в этом же номере большого очерка профессора Чинаева о Скрябине и Фелдмане, точка зрения которого на последнего существенно отличается от твоей. Снимаю шляпу перед тобой!

Еще хочу поспорить с тобой относительно Этюдов Лигети<sup>1</sup>. Гениальный

<sup>1</sup> Статья И. Бабурашвили, представляющая Этюды Лигети, опубликована в «PianoФорум» № 1 (29), 2017. Сам факт такой публикации - свидетельство акцентного внимания к этому выдающемуся произведению со стороны журнала.

парадоксалист (творческую эволюцию которого можно уподобить езде автомобиля с Гленном Гульдом за рулем, бросившим баранку, чтобы дирижировать музыкой из проигрывателя) этим произведением еще раз подтверждает не отмененную перспективность ладово-модального начала и возможность использования трезвучий и септаккордов в абсолютно новых и неожиданных контекстах. Если ты заметил, один или даже два этюда вообще построены на белых клавишах. Еще хочу отметить, что, помимо звуковысотной стороны, Лигети демонстрирует здесь еще и важные находки в области техники. Взять хотя бы этюд, в котором одна из рук держит нажатыми две-три клавиши, в то время как другая играет стремительные пассажи и, попадая на уже

нажатые, обеспечивает такую точность запланированных пауз-«дыр» в общем вихревом потоке, которой не достичь никакими иными приемами. Да и работа с ритмом проделана громадная — наслоения различных числовых пропорций, полиметрия и прочее здесь впечатляют не менее других сторон музыки. Так что лично я вижу здесь безусловный ряд Шопен-Лист-Дебюсси-Лигети. Боюсь, что ты Этюды недооценил. Другое дело, способны ли Этюды Лигети «породить устойчивую композиторскую практику», как ты пишешь. До них вообще невозможно было представить, что после Дебюсси (я не случайно не упоминаю Скрябина и Рахманинова, так как их этюды не так всесторонни и многогранны) появится еще что-то не менее яркое и неожиданное. Так и теперь — кто знает? По крайней мере, я с тобой согласен, что нынче интерес к сольной фортепианной музыке у композиторов ослабел.

Ну ведь немудрено: что еще можно сделать там, где увиден, уловлен и использован каждый миллиметр звукового пространства и его возможностей, все 11 (51/2+51/2) пальцев, локти, кулаки, ладони, — после Шопена, Листа, Дебюсси, Равеля, Рахманинова, Бартока, Мессиаана, Штокхаузена с его 15 клавишными и «Мантрой», Крама с его «Макрокосмосом», Сильвестрова 1960-х? Лично я гораздо более склонен писать для органа, мир которого во всю ширь раскрыл нам Мессиаан. Вообще у меня наибольший интерес всегда был к тем инструментам, которые я знал хуже всего: например, сонату для скрипки соло написал в год окончания консерватории, а пьесы для гобоя соло — в 1964 г. И вот не так давно я написал сочинение типа концерта для квартета гитар и струнного оркестра «Тетрагон». Гитара невероятно богатый инструмент: с одной стороны, способный на многоголосие (как-никак 6 струн), с другой — несущий выразительность — вибрацию, как все смычковые, и все их тембры плюс масса флажолетов и иных красочных дополнений. Трудность сочинения для гитары в том, что нужно в каждый момент знать, какие пальцы и на какой струне прижимают ту или иную ноту и возможно ли это сочетание. Поэтому 95% композиторов гитарной музыки — сами гитаристы. Но есть способ для не-гитариста справиться с этой проблемой: схема гитарных ладов с четырьмя колечками — символами пальцев левой руки, которые ставятся на те места, где прижимается та или иная нота. Этим методом я и пользовался.

Если для гитары в XX веке написан кое-какой ряд значительных вещей, включая концерты с оркестром (Бриттен, Лео Брауэр, Альберто Хинастера, серб Душан Богданович, россиянин Никита Кошкин), то с арфой дело обстоит значительно хуже — в XX веке ни одного яркого концерта, даже тот же Хинастера здесь довольно

бледно выглядит. Единственная по-настоящему яркая вещь — это Соната Бриттена. Арфист Карлос Сальседо сочинил Пять этюдов в духе Дебюсси, ярких и эффектных в звуковом отношении, но концерта не написал, хотя вполне мог. Так что я решил для себя, что обязательно со временем напишу концерт для арфы. Есть один прием, который известен, но по-настоящему не использован — это мелодическое движение с использованием даже микроинтервалики при помощи прижатий на одной и той же струне настроенным ключом с неизбежными портами и глиссандо. На этом приеме буду строить медленную часть или раздел.

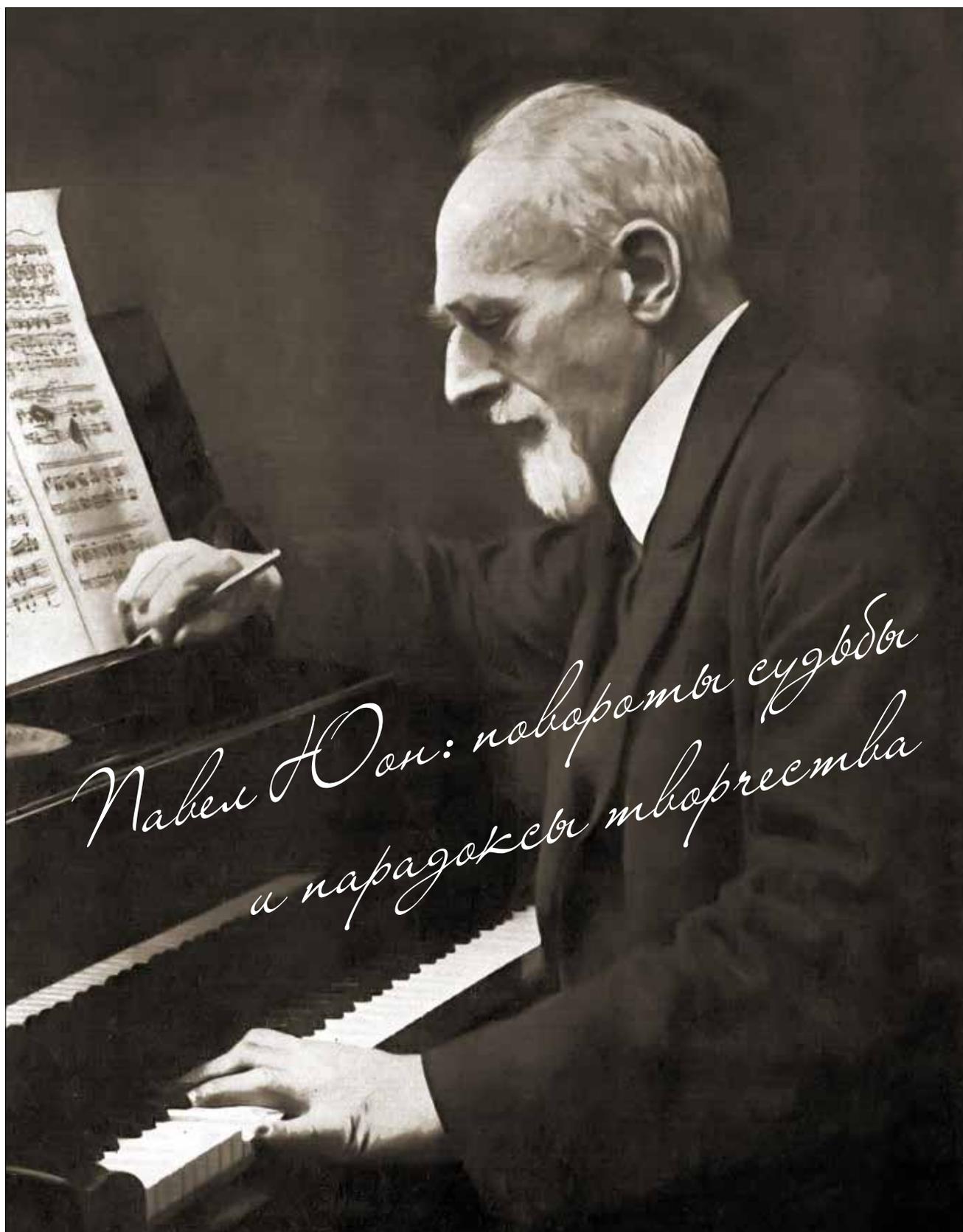
Невероятно тонкую и изысканную музыку для фортепиано создал **Лючано Берно**: его Sequenza IV, Wassermusik, Feuermusik, Luftmusik, Erdenmusik, другие миниатюры и в особенности завершающая его жизненный путь ярчайшая Соната — это сплошь шедевры. И для фортепиано с оркестром тоже: Концерт для двух фортепиано, написанный для сестер Лебек, а затем Points on the Curve to Find для одного фортепиано с оркестром.

Незаслуженно забытую Сонату **Сергея Слонимского**, написанную в начале 1960-х, которую Филипп Гершкович в своем духе назвал «сонатой для двух одоруких пианистов», оцениваю высоко: она основана на материалах северного фольклора, и пианизм в ней вполне своеобразный и очень личный, «слонимский». Фортепианные произведения соло **Щедрина** странным образом контрастируют своей жесткой графичностью со звуковыми богатствами его оркестра. Здесь гораздо более выигрывают его фортепианные концерты — как ранние, так и поздние, особенно Четвертый, который просто поразительно увлекателен...

Оказалось, все произведения **Бори Тищенко** есть на портале classic-online.ru, причем не только записи, но и ноты. Начал слушать

фортепианные сонаты. Первая не показалась, тогда я пошел сразу на Шестую, посвященную М. Г. Бялику. До середины шло так себе, но затем стало интересно: появились очень живые ритмы с интересными переборами, до того — было впечатление излишней прямолинейности. Так что вторая половина уже увлекла. А особенно оригинальное впечатление произвела Девятая. В ней письмо заметно отличается от предыдущих сонат, во-первых, преодолевается безраздельное господство графичности, появляется живой контрапункт с голосами более двух и трехдольность вместо почти всегдашней четырехдольности очень освежает впечатление. Но особенным сюрпризом стал Концерт для арфы (я вспомнил, что его вторая жена была арфистка) — это целая большая симфония-концерт, причем не только для арфы, по сути — для арфы, фортепиано, ксилофона и колокольчиков. Безусловно, пока что это явление в арфовом репертуаре уникальное, могу сравнить его только с фортепианным концертом Ферруччо Бузони в семи частях с заключительным мужским хором. Его играют и записали пока что, насколько мне известно, только три человека: Гаррик Ольссон, Марк-Андре Амлен и кто-то третий, кажется, американец. Но именно эта монументальность размаха и отсутствие превалирования самой арфы в жанре симфонии-концерта, большая роль оркестра (протяжные эпизоды без солиста) не позволят этой вещи стать репертуарным нарасхват «Концертом № 1 b-moll» для арфы. А жаль, задумка очень солидная была! Надо было уложиться в 15–20 минут... Во всяком случае, для меня это очень интересный объект для изучения, и кое-чему, безусловно, научит.

«Я Вам запрещаю писать музыку на пяти нотах», — сказал мне Андрей Волконский в 1971 году. И — запрет подействовал! Теперь пишу музыку, используя сотни цепных звукорядов доброй дюжины типов... ■



*Навек Chopin: повороты судьбы  
и парадоксы творчества*

Среди юбилейных дат 2022 года несомненного внимания заслуживает **150-летие со дня рождения Павла Федоровича Юона** — композитора, исполнителя, педагога и ученого (1872–1940). Интерес к нему как к одной из знаковых фигур русского зарубежья именно в последнее тридцатилетие объединил творческие усилия исследователей и музыкантов-практиков разных стран.

Несмотря на то, что П. Юон достаточно рано (в 27 лет) покинул Россию, он остался истинно русским художником. Этому способствовали, в первую очередь, культурная атмосфера Москвы тех лет и годы учебы в Московской консерватории (1888–1894). При этом заметим, что интенсивная духовная связь с Россией и ее историко-художественными традициями сохранилась на протяжении всей жизни музыканта.

Как известно, скитания по миру отличали биографии многих творцов рубежной эпохи XIX–XX веков. Однако линия судьбы П. Юона имеет свои характерные особенности, порой поражающая неожиданностью извилистых поворотов. Жизненный путь мастера простирался в пространстве России — Германии — Швейцарии. Переезд Павла Федоровича в новую страну был связан каждый раз с хрупкой надеждой на обретение «истинного дома», пребывание в котором сообщало бы внутренний покой, столь необходимый музыканту для рождения и реализации художественных идей. Однако «тень бездомности» продолжала преследовать композитора, а романтическая тема странствия нашла отражение в самобытном облике его авторского стиля.

Раннему творческому формированию музыканта способствовали домашняя атмосфера и определенные семейные традиции. Его родители, имевшие швейцарские

и североευропейские корни, активно поддерживали своих детей в их стремлении к знаниям и художественному развитию. Сестра композитора Эмилия тоже окончила Московскую консерваторию (в фортепианном классе профессора П. Пабста). Младший брат Эдуард посвятил себя научно-исследовательским изысканиям. Судьба другого брата — Константина, известного в нашей стране живописца, сложилась наиболее гармонично: избежав тягот эмиграции и построив успешную карьеру художника в России, он не оказался в числе «забытых». Эпистолярное наследие Юона, хранящееся в архивах швейцарского города Лозанна<sup>1</sup>, позволяет нам ярко и рельефно представить личностный портрет Павла Федоровича, обладавшего природной скромностью, безупречным художественным вкусом, широчайшей эрудицией, остротой ума, при отсутствии пафоса и демонстративности.

Большой отрезок жизни мастера связан с Германией, куда он переехал в 1897 году сначала на учебу, а затем по приглашению Й. Йохима остался (до 1934 года) преподавать композицию и камерный ансамбль в Берлинской академии искусств. Однако, в скором времени, открывавшиеся для блестящей карьеры молодого музыканта перспективы омрачились трагическими коллизиями первых десятилетий XX века. Военные события этих лет болезненным надломом отозвались в мироощущении Юона. Взрывная динамика исторических эпох, как известно, повлекла за собой и кардинальную смену художественной парадигмы. В этом контексте уже к середине 1920-х годов П. Юон — сторонник охранительных тенденций

<sup>1</sup> Фонд Павла Юона (FPJ), в котором собраны материалы, связанные с жизнью и творчеством композитора, находится в архивном отделе Университетской кантональной библиотеки г. Лозанны. В 2011 году автор статьи подробно изучила архивные документы мастера с целью написания диссертационного исследования.

в искусстве — ощутил свою отчужденность в авангардном пространстве Берлина. Несколько позднее становится совершенно очевиден и угрожающий характер политической атмосферы Германии, заставивший 60-летнего композитора искать новое пристанище для себя и своей семьи. Возникает еще одна причина для судьбоносного поворота, определившая переезд композитора в Швейцарию, на родину своих предков. Но заключительный этап биографии Юона (1934–1940) вновь не оправдал его ожиданий, связанных с возвращением на землю Гельвеции. С чувством глубокой горечи он переживал «периферийность» своего положения, так и не успев утвердиться в новой для себя культурной среде. В этом свете изломы жизненной и творческой биографии П. Юона действительно приобретают трагический оттенок. Таким образом, «долгие странствия» стали смыслом судьбы русского музыканта, насыщенной кардинальными поворотами, и нашли свой резонанс в его художественном облике, причудливо обернувшись творческими антиномиями.

\*\*\*

Композиторское наследие П. Ф. Юона воспринимается как своеобразное «зеркало», отразившее не только драматизм рубежной эпохи, но и суть культурно-эстетических трансформаций, знаковых для грядущих перемен. Столкновение в искусстве «старого» и «нового» нередко порождало как множество противоречий в выборе художественных приоритетов, так и нестандартные творческие решения. В этой связи достаточно вспомнить И. Стравинского, демонстрировавшего, по чуткому наблюдению А. Шнитке, «...парадоксальность музыкальной мысли, введение неожиданности в норму мышления»<sup>2</sup>. Подобно Стравинскому,

<sup>2</sup> А. Шнитке. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский Статьи и материалы. Под общей редакцией Б. М. Ярустовского. Москва: Советский композитор, 1988.

парадоксальность по отношению к творчеству П. Юона проявляет себя на разных уровнях. Эмпирический характер высказанной мысли побуждает нас именно в год юбилея композитора еще раз обратиться к его музыкальному багажу. В него входят более 100 сочинений, многие из которых демонстрируют оригинальность художественных замыслов и их воплощения<sup>3</sup>.

Еще в 1940 году на страницах журнала «Die Musik» читаем любопытное высказывание известного немецкого критика Вильгельма Альтманна. Он характеризует творчество Юона как «недостающее звено между Чайковским и Стравинским». Мысль Альтманна поражает прежде всего своей неожиданностью. Как следует ее трактовать: в качестве остроумной метафоры или чуткого исторического наблюдения талантливое критика? Оставив окончательный ответ на данный вопрос за рамками статьи, подчеркнем более важное: творческий облик Юона позволяет увидеть «мости», соединившие очень разные, на первый взгляд, художественные явления: романтическую лирику П. И. Чайковского и эстетику игры, нашедшую претворение в сочинениях И. Ф. Стравинского.

Заметим, что парадоксальность проявляет себя не только в свойствах творческого мышления П. Юона, но и в разных ипостасях его художественной сути. В частности, особое внимание к себе привлекают инструментальные предпочтения, не связанные с исполнительским профилем музыканта. Профессионально освоив скрипку в классе профессора И. В. Гржимали, Юон, тем не менее, проявляет устойчивый интерес к фортепиано. Как результат, этот инструмент неожиданно выходит в его сочинениях на «авансцену». О том же

свидетельствуют **около 40 сочинений для солирующего фортепиано, составляющих почти половину композиторского наследия мастера**<sup>4</sup>. При этом широкий диапазон фортепианных жанров очевидно инспирирован как распространенной традицией домашнего музицирования, так и профессиональным интересом композитора, осознавшего еще в период учебы богатейшие перспективы этого инструмента. Кроме того, из 27 камерно-инструментальных опусов Юона — 20 с участием рояля. Численное превосходство таких сочинений вполне объяснимо: безграничные возможности фортепиано неизменно сообщают ансамблю универсальность и особую выразительность. Однако, и это представляется не менее парадоксальным в условиях «струнного» воспитания Юона, удивляет то мастерство, которое музыкант демонстрирует в работе с фортепиано, органично и искусно используя его огромные ресурсы.

Музыкальный облик восьми дуэтных сонат для струнных и духовых с участием фортепиано, шести фортепианных трио, фортепианных квартетов (ор. 37, ор. 50), квинтетов (ор. 33, ор. 44) и секстетов (ор. 22, ор. 51) воссоздается во многом благодаря глубокому пониманию Юоном тембровой специфики звучащего рояля. Удивительно тонкое чувство его природы гармонично соединилось с искусством свободного владения скрипкой, что позволило мастеру создать в звучании камерно-ансамблевых партитур неповторимую атмосферу.

Большой интерес Юона к фортепиано и детальное его знание не кажутся столь неожиданными, если вспомнить о педагогах композитора — **А. С. Аренском и С. И. Танееве** (классы композиции и теоретических дисциплин). Будучи учеником

блестящих пианистов, много лет посвятивших концертной деятельности, Юон, бесспорно, испытал воздействие их фортепианного стиля. Подобно тому, как пианистическая манера каждого из наставников нашла отражение в особенностях их фортепианного письма, исполнительские свойства ансамблевых партитур Юона несут на себе печать огромного опыта, приобретенного композитором в амплуа скрипача и пианиста. Не случайно Павел Федорович на протяжении всей жизни выступал интерпретатором собственных произведений, в том числе ансамблевых, что позволило ему найти редкое равновесие между высоким художественным качеством нотного текста и его исполнительской выверенностью.

Любопытно, что в творческих судьбах московских профессоров и П. Ф. Юона обнаруживаем параллели, вряд ли относящиеся к разряду случайных. Их можно трактовать, скорее, как проявления очевидной духовной общности. Отсюда сходство художественных устремлений, приоритетов, векторов композиторского мышления, а порой и отдельных биографических фактов.

Юон так же, как Аренский, не получил завершеного пианистического образования. При этом оба композитора обладали природным «чувством инструмента», что позволило им прекрасно владеть фортепиано. Несмотря на то, что жанровая палитра камерной музыки Юона значительно шире, чем в наследии Аренского, в обоих случаях основная часть ансамблевых образцов включает в свой состав фортепиано. Известно, что Аренский покорял своих современников превосходным звучанием рояля, соединяя в игре удивительную свободу и осбое благородство туше<sup>5</sup>. В трактовке

тор, 1973.

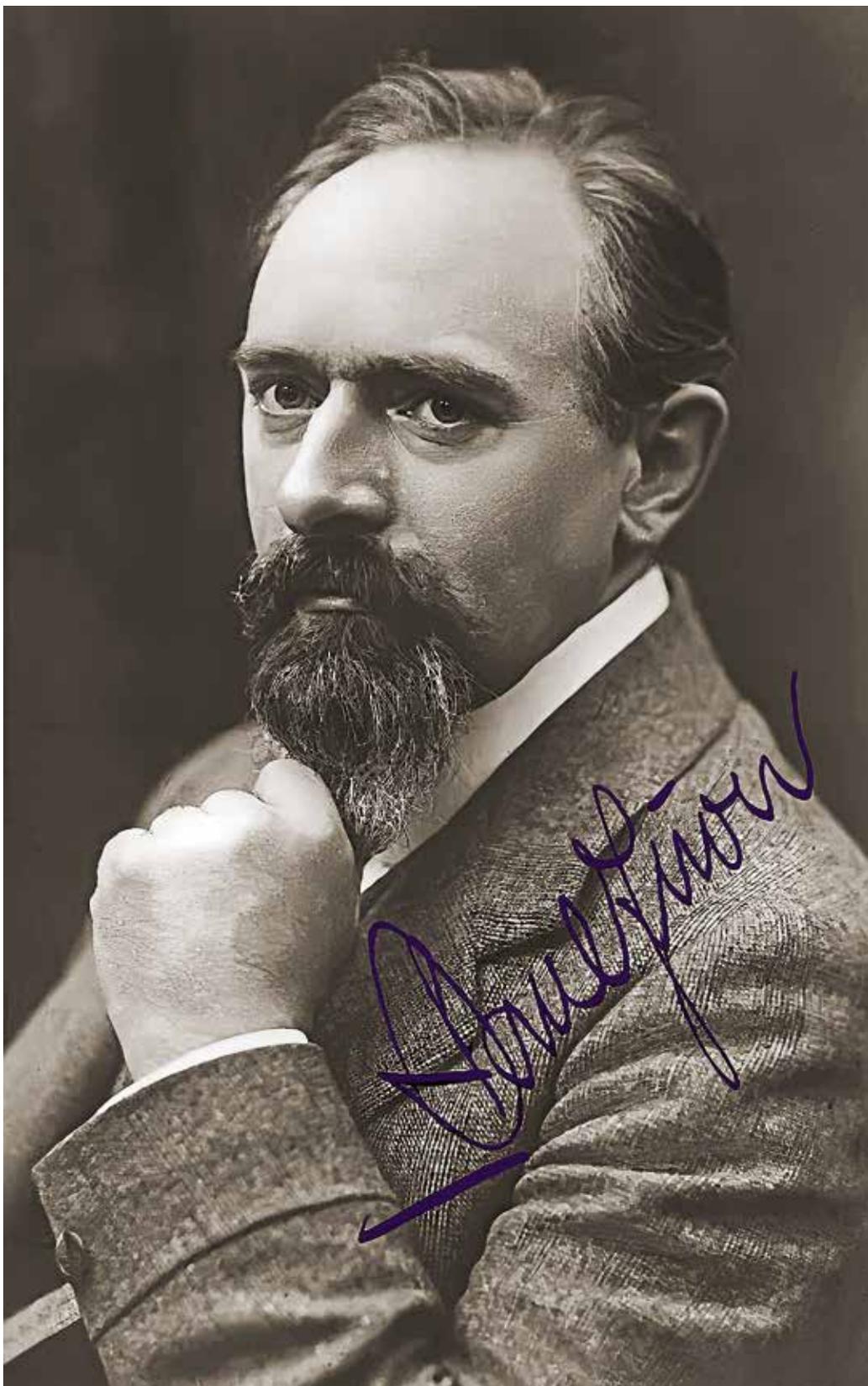
<sup>3</sup> Жанровую палитру музыкального наследия П. Юона составляют сочинения для оркестра, различных типов камерного ансамбля и многочисленные произведения для фортепиано.

<sup>4</sup> Фортепианные произведения П. Юона представлены сонатами, сонатинами, сюитами, четырехручными ансамблями, а также жанровыми, программными пьесами и циклами.

<sup>5</sup> Покровская И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. С.-Пб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2007.

инструмента Юоном тем же образом выступают на первый план поющий тембр и красочная палитра фортепиано, подразумевающие пианистическое мастерство и высокую культуру звукоизвлечения. Со своим учителем Юон сближается и в опоре на романтический характер пианизма, сочетающего в фортепианной фактуре интонационную экспрессию и различные типы виртуозности. Еще одно сходство двух художников обнаруживается в преемственности эстетических констант, повлиявших на формирование стилистического облика их сочинений: отточенная музыкальная мысль предстает, как правило, в изящной и благородной оправе чувственного переживания. Очевидные параллели, возникающие по отношению к фортепианному стилю Юона и Аренского, обуславливают наше внимание к истокам «звукового образа» фортепиано в камерно-инструментальных партитурах Павла Федоровича. Здесь синтезированы как черты педагогического влияния, так и сугубо индивидуальные знаки композиторского почерка.

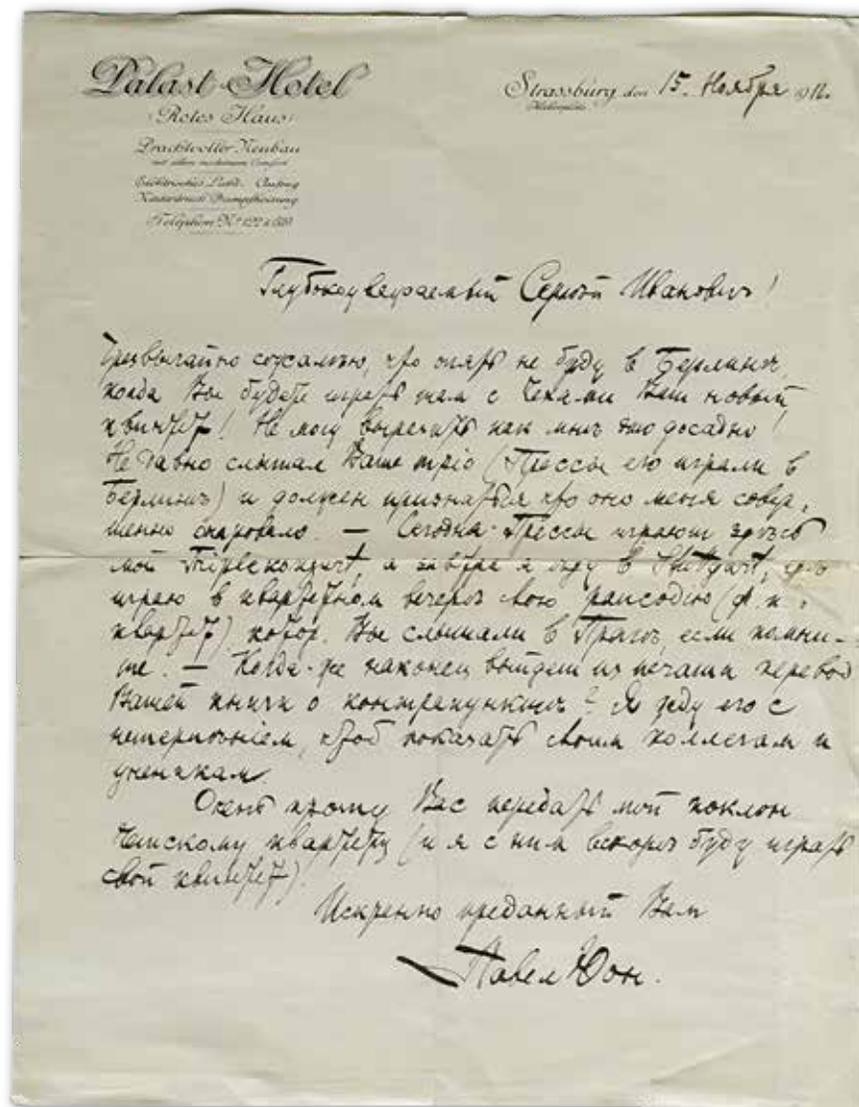
Основой фортепианной фактуры целого ряда ранних камерно-ансамблевых сочинений Юона стал воспринятый от Аренского сплав концертно-виртуозного и лирико-поэтического пианизма. Отнесем к таким образцам Виолончельную, Скрипичную и Альттовую сонаты (ор. 4, ор. 7, ор. 15), Первое и Второе фортепианные трио (ор.17, ор. 39), Фортепианные квинтет и секстет (ор. 33 и ор. 22). В характере тематики названных произведений отметим особую пластику мелодических линий, отличающихся искренней простотой и широтой дыхания, изобилие интонационного *rubato*, преобладание горизонтали, органично подчеркивающей полифоническую природу камерного ансамбля. Изысканно-фигурационные



переливы и фрагменты «жемчужной» техники, как отголоски традиции музыкального салона, искусно сочетаются в партии рояля с плотной аккордикой и размашистыми скачками. Отличающая письмо двух композиторов фантазийность фортепианной фактуры проявляется в особом сочетании ее элегантности и масштабности, не выходящей, однако, за рамки красочно-насыщенной палитры рояля.

Его «оркестральное» (в некоторых случаях) звучание приводит к симфонизации камерных партитур, воспринимаемой как особенность стилистической манеры Юона. Эффект достигается, в частности, благодаря усилению роли низких регистров рояля с их густым басовым тембром, обогащенным *molto espressivo* струнных. Арсенал технических средств в этом случае (глубокие басы и массивные аккорды при интенсивной педализации, *martellato*, ломаные октавы и двойные ноты, распределенные в широком инструментальном диапазоне) создается Юоном на фундаменте романтического пианизма. Однако оговоримся, что сама эстетика камерного-ансамблевого стиля ограничивает масштабы звучания рояля. В большинстве случаев фортепианная фактура Юона, как и Аренского, тяготеет к детализации. В результате, пианист-исполнитель концентрирует свое внимание на тончайших динамических градациях, большом разнообразии артикуляционно-штриховых приемов и мастерском использовании педали. Примеры находим в I и IV частях Трио-каприччио *h-moll* «По Саге о Йесте Берлинге» ор.39, финале Фортепианного квинтета ор. 33, IV и V частях Фортепианного секстета ор. 22.

Возвращаясь к более общим влияниям Аренского на своего ученика, отметим ярко выраженную лиричность фортепианного стиля Юона, отличающуюся благородством



Письмо П.Ф. Юона к С.И. Танееву

и проникновенностью. Здесь невольно возникает еще одна параллель, поскольку истоки данного свойства адресуют нас к **специфике пианизма П. И. Чайковского**, духовную близость с которым испытали оба художника. Своеобразное подтверждение внутреннего родства Юона с главой московской школы и преклонения перед его талантом находим в переписке Павла Федоровича с братом композитора Модестом. Эпистолярный материал, хранящийся в клинском Доме-музее Чайковского, охватывает период с 1901 по 1903 годы.

Его появление было инспирировано своеобразным творческим обязательством Юона в виде перевода на немецкий язык монографии о выдающемся русском композиторе с целью ее издания в Германии. Книга одновременно вышла в Москве и Лейпциге в 1903 году. В отличие от русского трехтомника немецкая версия потребовала от Юона тщательной переработки текста и добавления собственных комментариев. Кроме того, Павел Федорович, со своей стороны, оказал неоценимую помощь Модесту Ильичу по сбору

материалов (критических статей, рецензий и отзывов), связанных с исполнительской судьбой произведений П. И. Чайковского в Европе. Неподдельный интерес Юона к работе был вызван не только императивом продвижения русской музыки за рубежом, но прежде всего личностью великого мастера, олицетворяющего собой непревзойденное композиторское мастерство.

Кроме того, сам тип вокально-инструментальной мелодики, столь примечательной для Чайковского, органично встроился в тематизм сочинений Юона и создал основу его фортепианной фактуры. Очевидны и более конкретные параллели: в Фортепианном секстете Юона ор. 22 (1902) отчетливо слышны «отзвуки» Трио «Памяти великого художника». Сказанное касается различных аспектов обоих сочинений. Так, вторые части Трио и Секстета написаны как вариации на тему, имеющую ярко выраженный русско-песенный характер, а в самом тоне высказывания господствует лирическая подвижность.

Вместе с тем, не стоит упускать того, что характер фортепианного *santabile* утвердился в творчестве Юона и как следствие воспитанной с ранних лет сочной певучести скрипичного звука. Отсюда стремление композитора к тембровому сближению в камерно-ансамблевых партитурах разных по природе инструментов: струнных и фортепиано. Показательны в этом смысле медленные части циклов, представляющие собой выразительные «вокальные» дуэты, трио, в которых переплетаются изысканные мелодические линии инструментальных голосов, в том числе рояля с его наполнено-певучим *legato*. «Поющий» тембр фортепиано ярко представлен в средних частях Скрипичной и Альтовой сонат ор. 7, ор. 15; во II части «Douleur» из Силуэтов для двух скрипок и фортепиано ор. 9; в *Adagio* из Первого фортепианного трио ор.



С. И. Танеев

17 и *Andante* из Фортепианного трио ор. 39 № 2; в Двух пьесах для кларнета и фортепиано ор. 25.

\*\*\*

Судьбоносным для Юона стал и факт его обучения в теоретическом классе С. И. Танеева — близкого друга и ученика П. И. Чайковского. Стоит заметить, что сближению Юона с его московским профессором способствовала глубокая общность профессиональных интересов к сфере камерно-ансамблевой музыки и ее

важной инструментальной составляющей — фортепиано. Будучи замечательным исполнителем, Танеев оказал огромное влияние на развитие русской пианистической культуры второй половины XIX — начала XX века.

Ограждая своих учеников от прямого следования, Сергей Иванович транслировал, как известно, универсальные художественные принципы. Однако воздействие танеевского пианизма было перспективно



А. С. Аренский

и велико; его, в первую очередь, испытали композиторы, обучавшиеся в классе московского профессора. П. Ф. Юон — яркий тому пример. Помимо жанровых приоритетов, Павла Федоровича роднят с Танеевым-пианистом некоторые особенности фортепианного письма. Заметим, что пианистическое наследие С. И. Танеева, концертировавшего

исполнителя, известно преимущественно одним масштабным опусом — Прелюдией и фугой, ор. 29. Данный факт опять же воспринимается как некий парадокс, если учесть 38 опусов для солирующего фортепиано, созданных П. Ф. Юоном — композитором-скрипачом. Учитывая, что большая часть фортепианных сочинений «мирового учителя»

осталась незаконченной, его пианистический стиль складывался не столько в практике сольных выступлений, сколько в условиях ансамблевого музицирования (как и у П. Юона).

Обладая неоспоримым авторитетом, Танеев воздействовал на формирование художественных принципов начинающего автора, избравшего для себя рациональный и строго продуманный подход к композиторскому и исполнительскому процессам. В творчестве Танеева-пианиста близкими Юону оказались зрелость и глубина концепции, ясность намерений и стилистическая точность, высокая культура чувствования. Не менее органично восприняты были Юоном от учителя дисциплина труда, воля, настойчивость и, одновременно, осмысление этической стороны своего предназначения. Вместе с тем, Танеев-исполнитель, будучи учеником Н. Г. Рубинштейна, не мог не передать своим воспитанникам эмоционально-напряженную полярность романтической фортепианной традиции.

«Дионисийское» начало, воспринятое Юоном через исполнительский пафос танеевского пианизма, успешно уравнивается «аполлоническим» художественным вектором московского учителя. Последовательность этого процесса наглядно демонстрирует целостная панорама камерно-инструментального творчества Юона и те динамичные изменения, которые наблюдаем в облике его фортепианного стиля. Пианистическая манера композитора развивалась от насыщенного, романтически-красочного письма, с использованием оркестрально-симфонических эффектов (до 1920-х гг.) к фортепианной графике, освобожденной от фактурных и колористических излишеств (1920-е — 1930-е гг.). Назовем в качестве примеров Фортепианное трио № 3 ор. 60, Сонаты для флейты и кларнета in

В с фортепиано (ор. 78, 8ор. 2), Сюиту для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 89.

Основным методом фортепианного письма в камерных сочинениях Юона зрелого и позднего периодов становится полифоническое развитие материала. В нем главенствуют особое чувство линии с подробной штриховой драматургией и энергия ритма. Обратим внимание на то, что экономия фактурно-тембровых средств привела к повышенной активизации метрической и акцентной выразительности. Отдаляясь от «чувственной» трактовки рояля, Юон, в 1920–30-е годы, демонстрирует его ударные функции с помощью целого ряда антиромантических приемов игры. Примерами могут служить «Бурлеска» из Восьми программных пьес для скрипки и фортепиано ор. 64, фортепианный цикл «Кактусы» ор. 76, финал Фортепианного трио «Легенда» ор. 83, V часть («Варварский танец») Трио-сюиты ор. 89.

В целом, композитор тонко балансирует на грани, соединившей традиции романтической эпохи и новые художественно-эстетические веяния первых десятилетий XX века. С одной стороны, он воспринял от своих учителей требовательное отношение к фортепианному звуку, подразумевающая его объемность, интенсивность и, одновременно, певучесть. С другой — Юон обновляет звуковую палитру рояля за счет «выпрямления» тембра, усиливая в инструментальном колорите своих партитур «черно-белый» спектр.

Помимо профессиональных, П. Юона с С. И. Танеевым связывали теплые дружеские отношения, сохранившиеся достаточно долго и после отъезда Павла Федоровича из России. В Доме-музее П. И. Чайковского в Клину хранятся письма П. Юона к С. И. Танееву, представляющие общение ученика с учителем вплоть до конца 1912 года. При

том, что переписка с С. И. Танеевым не столь обширна, она проясняет искреннюю заинтересованность обоих музыкантов как в творческом процессе друг друга, так и в личных встречах, происходивших, помимо Москвы, в Берлине, Праге и других европейских городах<sup>6</sup>. По просьбе Юона, жившего в те годы в Германии, Сергей Иванович неоднократно показывал как свои новые партитуры, так и сочинения, создававшиеся в это время другими русскими композиторами. Камерно-инструментальные опыты учителя становились еще одним источником, питавшим почвеннически-русские корни творчества Юона в условиях берлинской звуковой среды и мотивировавшим русского по воспитанию композитора к сохранению связей с отечественной музыкальной традицией.

\*\*\*

Подытоживая размышления о судьбе и творческом пути Павла Федоровича Юона, еще раз подчеркнем, что основы его художественного мышления связаны с московской школой и главной ее институцией — консерваторией. Именно Московская консерватория стала пространством, в котором происходило гармоничное воспитание молодого музыканта. Его художественный универсализм позволил композитору-скрипачу в полной мере проявить свой талант в сфере фортепианного стиля и фортепианных жанров. С одной стороны, в звучании инструмента композитор сохраняет природные сонорно-тембровые характеристики, представив его в широком акустическом диапазоне от трепетно-камерного до ярко-концертного; с другой — насыщает фортепианную ткань «оркестровыми» эффектами, усиливая универсальные фактурно-динамические возможности

рояля, что приближает его звучание к особой, многомерной масштабности. Таким образом, инструмент предстает в двух ипостасях: сугубо фортепианной и «оркестральной». Их сплав формирует неповторимые особенности композиторского стиля П. Ф. Юона.

Оставаясь преданным эстетике XIX века, композитор прошел путь, характерный для художника-романтика: сохранил верность идеалам уходящей эпохи, с достоинством и рыцарским благородством пронеся ее интонацию через «железный» XX век. Историческая дистанция позволяет и сегодня убедиться в том, что судьба мастера отмечена печатью драматизма. Трудный поиск духовного пристрастия неоднократно оборачивался на протяжении всей жизни биографическими разломами и, как следствие, «долгими странствиями». Последние годы, проведенные в Швейцарии, имеющей историческую традицию притяжения «русских странников», на первый взгляд, подарили стареющему художнику искомые им творческое одиночество, состояние гармонии и покоя. Однако отъезд на «любимую старую родину» обернулся для П. Ф. Юона изоляцией и оторванностью от профессиональных контактов, обнажив проблему конфликта между гонимым художником и жестким современным миром. ■



Татьяна НЕРОВНАЯ  
Кандидат искусствоведения, доцент  
Нижегородской консерватории

<sup>6</sup> Так, одна из первых — берлинских — встреч состоялась в доме Ю. И. Блока, яркой фигуры русского Зарубежья, где П. Юон представил Сергею Ивановичу свой Фортепианный секстет ор. 22 (1899), исполнив в нем одну из скрипичных партий.



**Евсеев С. В. Записная книжка. 1922–1941. Расшифровка, подготовка к публикации и комментарии О. А. Бобрик (при участии Г. А. Моисеева). М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. — 496 с.**

Дневниковые записи Сергея Васильевича Евсеева (1894–1956) — документ большой исторической важности. В них живо запечатлена история Московской консерватории, художественная жизнь столицы на протяжении 20 лет — с 1922 по 1941 годы.

Многие музыканты (не только молодые) если и помнят имя С. В. Евсеева, то лишь по известному, так называемому «бригадному» учебнику гармонии, вышедшему впервые в 1930-е годы, одним из авторов которого был Евсеев. Но знать о нем только это — знать слишком мало.

В юности Евсеев учился теории музыки и композиции у С. И. Танеева и Г. В. Катуара, игре на фортепиано — у Н. К. Метнера и А. Б. Гольденвейзера и окончил консерваторию по двум специальностям. Одновременно с этим он прошел курс обучения на юридическом факультете

## Сергей ЕВСЕЕВ о пианистах и фортепианном искусстве

Московского университета. Такие большие способности и столь широкое образование сформировали уникальную личность музыканта, блестяще разбиравшегося в различных вопросах и предельно ясно и точно формулировавшего свои мысли. Все это придает его дневнику необычайную ценность.

В сферу внимания Евсеева попадают самые разные события, относящиеся и к жизни консерватории (особенно ее историко-теоретической кафедры), и к работе композиторских творческих организаций, и к сфере деятельности филармонии, оперных и драматических театров, и к области кино, и, не в последнюю очередь, к проблемам собственного композиторского творчества. Немало занимали Евсеева и вопросы исполнительского искусства, отчего он постоянно посещал (и кратко рецензировал в дневнике) выступления выдающихся советских и зарубежных артистов — пианистов, дирижеров, скрипачей, вокалистов... Такая «**стереофоничность звучания**» записок обуславливает их огромное и неоспоримое достоинство.

Особенную ценность разнообразным наблюдениям Евсеева придает его устойчивая **центристская** творческая позиция.

В качестве композитора он представлял собой как бы «золотую середину» и находился между, с одной стороны, радикально настроенными художниками, и, с другой, композиторами-традиционалистами, академистами.

Будучи музыковедом, он стремился серьезно вникнуть в доводы сторонников различных новых теорий и уяснить для себя как их позитивные моменты, так и уязвимые стороны, содержащиеся, например, во взглядах, как он называл, «киевских ладо-ритмистов» (приехавших из Киева Б. Л. Яворского, автора теории ладового ритма, и его сторонников).

Как исполнитель-пианист (и невольно — музыкальный критик) он также занимал промежуточную позицию между артистами ярко романтического плана (такими, как Альфред Корто и Владимир Софроницкий) и художниками классицистско-академического толка (Гольденвейзер и стилистически близкие ему инструменталисты), отдавая должное представителям и того, и другого направления.

Такой широкий взгляд и позиция **равноудаленности** от противостоящих творческих «партий» (при наличии собственного мнения) сообщает суждениям Евсеева редкостную **взвешенность и объективность**, что необычайно важно для осмысления событий столь сложного и противоречивого времени. Привлекает **независимый** и нередко **критический** взгляд музыканта (всегда аргументированный и доброжелательный) на сочинения самых разных композиторов, включая Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, и выступления самых знаменитых исполнителей. С понятными оговорками дневниковые записки Евсеева можно поставить в ряд

с Дневниками С. И. Танеева, Дневниками А. Б. Гольденвейзера (последние опубликованы лишь частично) или с Летописью жизни и творчества В. И. Сафонова и Собранием его писем.

Известно, что публикация любых исторических документов неизбежно упирается в необходимость создания серьезного научного комментария. Дело это необычайно трудное и хлопотное, за которое редко кто берется. В данном случае эта тяжелая задача была блестяще решена редактором-составителем записок — доцентом кафедры теории музыки консерватории, старшим научным сотрудником Института искусствознания **Олесей Анатольевной Бобрик** (при участии Г. А. Моисеева). Она выступает если и не как соавтор книги, то в немалой степени как ассистент Евсеева, поясняя и конкретизируя многие его мысли и помещая их в историко-культурный контекст с помощью многочисленных комментариев и вставок. Только одних примечаний свыше тысячи (!), причем ни одно из них нельзя назвать лишним. Государственных и общественных организаций, в рамках которых ведется повествование, насчитывается 125 (!), о чем свидетельствует составленный редактором список их сокращенных названий. Нередко примечания О. А. Бобрик занимают треть страницы расширенного формата, и оба текста идут параллельно, создавая единый информационный поток. К характеристике творческого и человеческого облика Евсеева привлечены, в частности, материалы из неопубликованных дневников Гольденвейзера, неизменно высоко оценивавшего композиторскую деятельность своего консерваторского ученика...

Всю эту огромную изыскательскую работу редактора-составителя нельзя квалифицировать иначе как образцовую. Нельзя, конечно, не сказать и о том, сколько душевных сил



Сергей Евсеев. 1952

отдала данному изданию внучка Сергея Васильевича — **Марина Сергеевна Евсеева**, профессор межфакультетской кафедры фортепиано, некоторые коллеги и ученики которой и, прежде всего, она сама неустанно исполняют сочинения С. В. Евсеева. Содержательное интервью с ней удачно венчает публикацию дневника ее деда.

Замечательно, что в книге собственно текст дневниковых записей Евсеева дополнительно обогащен редактором-составителем путем публикации ряда высказываний выдающихся современников по тем же самым

творческим поводам. Чрезвычайно интересны и поучительны, например, параллельно приводимые рецензии других критиков на те же концерты, о которых писал музыкант. Так, впечатления Евсеева от концерта Г. Г. Нейгауза дополнены рецензией Г. М. Когана на тот же концерт; или наблюдения Евсеева о выступлении другого артиста оттенены фрагментом статьи А. Б. Гольденвейзера по тому же случаю и т. д.

Публикация записок Евсеева, несомненно, вызовет интерес у разных читателей — прежде всего, специалистов-музыковедов и культурологов.



С. С. Прокофьев, А. Б. Гольденвейзер, А. Н. Александров, С. В. Евсеев. 1940

Автор дневника, преподававший музыкально-теоретические дисциплины, живо описывает творческие (и не только) «баталии» 1920–30-х годов представителей противоборствующих музыковедческих «лагерей». К примеру, Евсеев в мае 1931 года откровенно пишет, что «изучение теории ладового ритма проходит в необычайно резкой форме, в сумасшедшей критической возбудимости и горячности, вплоть до морально-научно-теоретического „мордобоя“». По стилю изложения видно, что автора дневника выводит из себя ситуация, когда некоторые его коллеги, совсем недавно всячески поддерживавшие и пропагандировавшие данную теорию (и «получившие благодаря этому хорошие места в МГК и других учебных заведениях»), теперь

*«повернулись или повертываются спиной и задницей к этой теории, стараются доказать, что в будущем музыкознании эта теория не останется и бледной тенью»...*

Весьма много нового и поучительного почерпнут из дневниковых записей Евсеева и исполнители разных специальностей. Дело в том, что в объемной записной книжке Евсеева — не только плодовитого композитора, но и превосходного пианиста, с успехом выступавшего в концертах со своими сочинениями, — большое место уделено освещению выступлений в Москве выдающихся советских и зарубежных артистов. Это пианисты Артур Шнабель, Владимир Горовиц, Эгон Петри, Робер Казадезюс, Клаудио Аррау, Александр Боровский, Карло Цекки, Бекман-Щербина,

Гольденвейзер, Игумнов, Фейнберг, Нейгауз, Софроницкий, Оборин, Гилельс, Флиер, Гинзбург, Тамаркина, Зак, Нильсен, дирижеры Отто Клемперер, Оскар Фрид, Феликс Вейнгартнер, Эрнест Ансерме, Лео Гинзбург, Голованов, Гаук, скрипачи Яша Хейфец, Ефрем Цимбалист, Йозеф Сигети, Бронислав Губерман, Давид Ойстрах, Елизавета, Гилельс, Дмитрий Цыганов.

В мини-рецензиях Евсеева неприятно и беспристрастно воссоздается многообразная стилевая панорама концертной жизни той поры. Зафиксированные впечатления и профессиональные суждения автора записок вносят новые штрихи в характеристику манеры игры выдающихся артистов, обогащают источниковедческую базу

истории и теории исполнительского искусства.

Иногда они добавляют разъясняющие моменты в творческие споры корифеев отечественного искусства той поры.

Известно, например, что игра **Шнабеля** вызывала острую полемику среди наших соотечественников. Софроницкий, Юдина, Гринберг и другие сразу приняли его исполнение, особенно сочинений Бетховена. Гольденвейзер же назвал шнабелевскую интерпретацию «Аппassionаты» «отвратительной»: «Странный пианист — все выдумывает». Евсеев оказался как бы между спорящими сторонами. Он отметил в дневнике: «16 апреля [1924 года] с большим интересом слушал оригинальное, мудро-культурное, манерное несколько, не всегда искреннее и изредка скучноватое исполнение Пятой бетховенской сонаты Артуром Шнабелем».

Острое противостояние среди отечественных музыкантов вызвало также появление в 1936 году в Москве **Альфреда Корто**. Гольденвейзер был настолько раздражен исполнением французского артиста, что во время концерта демонстративно покинул зал. Другие московские пианисты, среди которых были Игумнов и Нейгауз, напротив, благожелательно и даже восторженно приняли исполнителя<sup>1</sup>. Евсеев же, сохраняя свою объективность и самостоятельность, был восхищен искусством выдающегося гастролера и при этом объяснил причину неприятия его рядом слушателей. «21 марта [1936 года] — записал Евсеев в дневнике, — слушал приехавшего на гастроли французского пианиста Альфреда Корто. Это — первоклассный мастер, большой художник, полноценный музыкант-стилист, яркая, самобытная



С. В. Евсеев, Е. В. Евсеева, С. Е. Фейнберг. 1948

*индивидуальность, личность, его пожилой возраст не оказался тормозом для исполнения, его высокого уровня. Правда, самобытность и оригинальность его интерпретации требует привычки, с первого взгляда может удивить и даже оттолкнуть, но он блестяще выполняет свое задание, доводит замысел до предельной четкости и ясности. Чрезвычайно большая свобода в трактовке, огромные rubato, иногда внимание к второстепенным деталям фактуры (в этом тоже „оригинальность и новизна“)*

*сделали его для представителей старшего поколения и школы малопривлекательным, что пришлось от них слышать здесь же...». Через несколько дней Евсеев добавляет: «27 марта состоялась дружеская встреча студенчества и профессуры М.Г.К. с А. Корто; она велась к небольшому концерту, на котором Корто исполнил h-moll сонату Шопена; в этом исполнении все было крайне интересно, многое же по замыслу, выполнению и звучанию было превосходно, пленительно; крайне ценно, что*

<sup>1</sup> О расхождении во взглядах между корифеями советского пианизма середины XX века см.: Меркулов А. М. «Только противоречие стимулирует развитие...» (о творческих разногласиях Гольденвейзера, Игумнова, Нейгауза, Фейнберга // PianoФорум, 2016, № 3.



Корто не пропускает ни один музыкальный штрих и не комкает ткань нелепо быстрыми, якобы „революционными“ темпами, в чем мы часто грешим и заблуждаемся...»

Другие примеры.

Среди гилельсистов разных лет существует суждение, что **Эмиль Гилельс** уже в годы конкурса 1933 года выступал как артист, в равной мере развитый и технически, и художественно (наиболее горячо эту позицию отстаивал Г. Б. Гордон). Евсеев однозначно не поддерживает такую точку зрения: «Юный пианист показал большой уровень фортепианного исполнения, причем пока в стиле явно и настойчиво превалирует виртуозность. Это уменьшает, несколько снижает его чисто музыкальный, художественный эквивалент...». И позднее автор дневника критиковал Гилельса за виртуозничество, неизменно отмечая при этом его уникальные достижения и выдающееся дарование.

В свое время много шума наделал конфликт Гольденвейзера

и Нейгауза в связи с итогами Третьего Международного конкурса пианистов им. Шопена в Варшаве (1937). Тогда первый из двух упомянутых публично обвинил второго (участвовавшего в судействе) в сговоре с некоторыми членами жюри с целью не дать первую премию его ученице **Розе Тамаркиной**, а присудить ее нейгаузовскому ученику **Якову Заку**. Ярко романтический стиль пианистки, непосредственность и открытость высказывания, большой эмоциональный размах и накал игры делали Тамаркину, как полагало большинство соотечественников, бесспорной фавориткой состязания, но победу одержал более уравновешенный, утонченный, более классичный по исполнительскому стилю Зак. Таковы в принципе были тогда вкусы ведущих польских музыкантов (не случайно, что и в 1927 году победил Оборин, в искусстве которого всегда были сильны классицизирующие, по терминологии К.-А. Мартинсена,

исполнительские моменты). И позднее многие польские критики недолюбливали советских участников, которых подчас именовали «саблезубыми тиграми», полагая, что они излишне драматизируют и «рахманизируют» Шопена, исполняют его скорее в листовском духе.

И вот мнение Евсеева, зафиксированное в записной книжке 19 апреля 1937 года: «Посетил концерт лауреатов Варшавского Международного Конкурса — Зак, Тамаркина, Т. Гольдфарб, Н. Емельянова. Разумеется, самым зрелым из них нужно признать Зака — блестящий мастер фортепиано и настоящий, тонкий, весьма культурный художник и поэт; у него особенно очаровательное *riano*. <...> У Тамаркиной в музыкальном смысле нужно отметить огромную волю, темперамент, так сказать, большое дыхание всего исполнения и, как минус, небольшую форсировку звука; поэтому Шопен у нее должен выйти не так удачно, как Лист, где ее виртуозно-эстрадные особенности должны найти полное приложение...».

Показательно, что это написано Евсеевым — воспитанником Гольденвейзера и человеком, хорошо знавшим об указанном скандале. И этот факт (как и некоторые другие) свидетельствует о том, что ученик не согласился с мнением учителя, подтвердив тем самым (правда, не публично) справедливость решения жюри конкурса и сняв, таким образом, обвинения в адрес Нейгауза<sup>2</sup>.

Впрочем, позднее Евсеев все же критиковал Зака, что опять-таки свидетельствует о его объективности и непредвзятости. В сентябре 1937 года в дневнике появляется следующая запись: «Прослушал ряд концертов: Эмиль Гилельс, Лиза Гилельс и Яков Зак. Весьма пластично, законченно, но излишне ровно,

<sup>2</sup> С сожалением приходится констатировать, что до сих пор не опубликованы уникальные звукозаписи Зака довоенного времени. Трудно представить себе что-то более тонкое, изысканное и поэтичное в исполнении произведений Шопена.

без желательных кое-где увлечения, подъема, романтической приподнятости — Я. Зак. Он, несомненно, большой художник, у него очаровательный звук, гармоничное соотношение между „хочу“ и „могу“, но ему все же нужно расширить свой творческий и человеческий диапазон».

Нелицеприятность и, судя по всему, справедливость критики автором дневника игры выдающихся пианистов, удостаивавшихся в печати почти всегда односторонне комплиментарных оценок, касалась в разное время и **Гольденвейзера**, и **Нейгауза**, и многих других.

Показательна запись в дневнике от 17 марта 1939 года: «Слушал А. Б. Гольденвейзера в его сложной и чрезмерно обременительной программе (почти 2 часа чистой музыки). Он играл мудро, законченно, нередко стильно и показал, что он владеет тайной охранять искусство исполнения без большой и постоянной тренировки и при чудовищной общей перегрузке. Свообразной чертой его исполнения является <...> свобода от воздействия всего, что можно назвать модой, внешностью, эффектностью; <...> Кое-где, конечно, были технические lapsus'ы и некоторая сухость звука».

Столь же примечательна и следующая дневниковая констатация. «23 октября [1937 года] слушал Klavierabend Г. Г. Нейгауза. Программа его концерта интересна (Бетховен, Шуман, Скрябин). Играл он с обычным для себя мастерством, законченностью, непосредственностью, цельностью и даже без „дерганья“, что у него иногда обретается... Бетховен — весьма покоен, величав, очень драматичен <...> Шуман — очень взволнован, поэтичен, но излишне криклив и экзальтирован, хотя отдельные моменты были по трогательности и поэтичности исключительные. Скрябин возродил то, что можно назвать „скрябинским“ исполнением; тонкость,

рафинированность, взлетность, нежность и мягкость рисунка, особенно „улетающих“ пассажей...».

В записной книжке не только даются краткие портреты пианистов, в ней порой затрагиваются и некоторые общие проблемы исполнительства. Интересны, например, рассуждения Евсеева о «высоком академизме» в связи с выступлениями **Р. Казадезюса**, который одним казался пианистом несколько холодным и формальным, (например, Софроницкому), а другим — стилистически тонким и обладающим хорошим вкусом (это мнение всячески отстаивал Гольденвейзер). Евсеев же так писал о французском артисте: «Этот пианист пленил меня своей большой законченностью, какой-то гармоничностью, стилистической чуткостью и простотой. Если, на мой взгляд, он не желает „держаться“ на новаторство, если он не собирается удивлять оригинальностью „дискуссионных“ исполнительских идей, если он не является „бунтарской личностью“, то это ведь чудесно, так как естественно, органично, искренне для Казадезюса; а не в свои „сани“ он не любит садиться, в чем я вижу лишь новое его достоинство».

Эти слова мастера звучат актуально и сегодня. В последнее время приходится подчас сталкиваться с приемами искусственного подновления исполнительского стиля, приводящими к манерности и однообразию, обеднению в выявлении содержания исполняемого произведения, его неестественного одностороннего освещения...

Мысли Евсеева по всем этим поводам весьма интересны, поучительны и злободневны. Их хочется цитировать без конца. Вообще, можно было бы из дневников музыканта составить сборник «С. В. Евсеев о пианистах и фортепианном искусстве».

Укажем еще, что С. В. Евсеев был потрясающим преподавателем,

лекциями которого заслушивались студенты-пианисты. М. А. Смирнов всегда восхищался: «Свой предмет — гармонию — он так одухотворял, что показы за инструментом приобретали чуть ли не зримый образ». В. К. Мержанов, статью которого о Пятой сонате Скрябина ему помогал усовершенствовать Евсеев, отмечал в своих воспоминаниях: «Замечательный музыкант, ученый, исследователь русской музыки — вот кем был профессор Сергей Васильевич Евсеев».

Нельзя не сказать в заключении об идеальном справочном и полиграфическом оформлении книги. Здесь и список сочинений Евсеева, и указатель имен (около полутора тысяч фамилий!), и высокого качества цветные иллюстрации, и оптимальный увеличенный размер страниц, и твердая обложка, и прекрасная бумага, и разнообразные шрифты...

Очевидно, что столь достойной публикацией дневников С. В. Евсеева консерватория почтила память одного из самых выдающихся ее представителей. ■



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



4 августа 2022 года в рамках традиционного летнего фестиваля Московской консерватории «Собираем друзей» пианист Михаил Коржев представил в Рахманиновском зале программу «Неизвестный Эрнст Кшенек». Звучали, в основном, ранние сочинения композитора (1919–1920 годов), написанные в пору обучения у Франца Шрекера — сначала в Венской, а потом и Берлинской академии музыки. Московский концерт стал официальной презентацией альбома ранней фортепианной музыки Кшенека, который осенью 2022 года издает лейбл Centaur Records.

---

---

Из сочинений **Эрнста Кшенека (1900–1991)** в нашей стране по-настоящему известны лишь две оперы — «Прыжок через тень» (1923) и особенно «Джонни наигрывает» (1925). Последняя была невероятно модной на рубеже 1920-х—1930-х (постановки в Ленинграде, Одессе), затем интерес опустился практически до нулевой отметки. Кшенека также знают как одного из «завершителей» неоконченной Десятой симфонии Густава Малера (первой и третьей частей). В 1920-е годы дочь Малера Анна короткое время была женой Кшенека. Между тем, наследие композитора, творческий путь которого охватывает более семидесяти лет, — более двухсот сорока пронумерованных опусов, а разнообразие стилей и техник его музыки поражает: от позднего романтизма, экспрессионизма, неоклассицизма

до авангардных опытов, экспериментов с электронной музыкой, алеаторики; от расширенной тональности — до атональности, додекафонии.

Важная часть творчества Кшенека — фортепианная музыка: сольная (7 сонат, пьесы, циклы миниатюр), камерная (инструментальные ансамбли, песни), концерты и так далее. Из отечественных пианистов постоянно Кшенеком интересовалась Мария Юдина: в частности, в 1920-е годы она играла несколько сочинений, в том числе Первый фортепианный концерт, в 1961 — записала Вторую фортепианную сонату. В 1957 году на знаменитой встрече со студентами Московской консерватории (к ней мы еще вернемся) Гленн Гульд сыграл две части Третьей сонаты Кшенека и открыл это имя молодым советским музыкантам.

Учитывая вышеизложенные обстоятельства, программу в Рахманиновском зале можно назвать «Дважды неизвестный Кшенек». За исключением Второй сонаты, остальные сочинения — российские премьеры, но самое главное — некоторые произведения еще не изданы и не известны в мире, они исполнялись по сканам рукописей.

Воспитанник Московской фортепианной школы (Академического музыкального училища при Московской консерватории) **Михаил Коржев** более 30 лет живет и работает в США. Владелец разнообразного репертуара, Коржев уделяет особое внимание музыке XX века. И именно Кшенек стал визитной карточкой артиста. Об истории своего увлечения музыкой композитора Михаил Коржев рассказал Михаилу Сегельману.

---

---

## БЕРИ И СМОТРИ

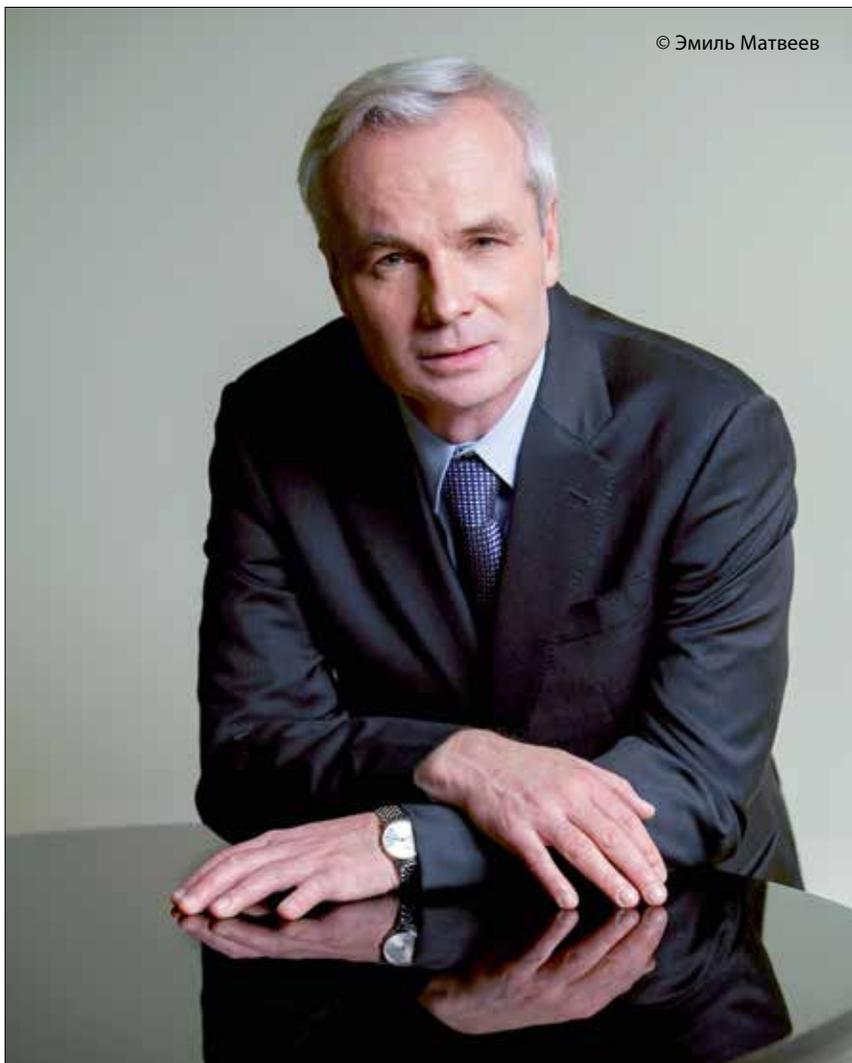
— **Твой энтузиазм к музыке Кшенека просто невероятен — как говорится, бьет фонтаном. Как произошло знакомство с музыкой этого автора?**

— В 1990-е годы я оказался в Лос-Анджелесе. Кшенек там (в Калифорнии) долгое время жил, умер в Палм-Спрингс. В 2005 году в этом городе был организован Конкурс имени Кшенека, в котором я решил участвовать.

— **Это был отдельный конкурс, на котором исполнялась только музыка Кшенека?**

— Нет. В Палм-Спрингс регулярно проходил известный конкурс пианистов Virginia Waring [в настоящее время — Международный конкурс пианистов в Палм-Спрингс]. И вот вдова композитора Глэдис Кшенек-Норденстрем [1924–2016; американский композитор и педагог] обратилась в оргкомитет с просьбой сделать конкурс имени Кшенека составной частью большого соревнования.

В результате возникла отдельная номинация, и в качестве приза победитель получал дебют в венском Konzerthaus. Я нашел знакомых Кшенека, у которых было много его нот. Что называется, — бери и смотри... Ну, и стал ковыряться. Как сейчас помню, первой мне на глаза попала Вторая соната. Отсканировав взглядом первую страницу, я спросил себя, почему никогда не слышал об этой музыке. Дальше обратился к циклам миниатюр, обработкам австрийских народных песен.



— **И ты выиграл?**

— Да, и дебютировал в Вене в 2006 году. К тому времени музыка Кшенека завладела мной, и практически вся программа состояла из его сочинений. Там были Пять пьес ор. 39, Вторая и Четвертая сонаты, Вариации «Джордж Вашингтон». Концерт прошел успешно, с хорошей прессой, и практически сразу я получил предложение Института Эрнста Кшенека (он возник в Австрии в середине 1990-х, сначала базировался в Вене, потом переехал в Кремс) сделать запись его фортепианных сочинений. Первый диск вышел в 2008 году, и тогда

я по-настоящему познакомился и подружился с вдовой композитора. Она позволила мне изучать ноты Кшенека. В частности, меня очень интересовали фортепианные концерты. Оказалось, что их четыре. Выучил Первый, и демо-запись попала в руки продюсера Майкла Хааса. У него есть одна любимая тема — музыка композиторов, запрещенных Третьим Рейхом. И довольно быстро у Хааса возникла идея записать все сочинения Кшенека для фортепиано с оркестром — помимо четырех концертов, это Концерт для двух фортепиано, Концерт для скрипки и фортепиано и так называемый

Маленький концерт для фортепиано (или клавесина), органа и камерного оркестра. И вот этот CD-двухтомник был издан в 2016–17 годах лейблом Toccata classics [при участии Эрика Хюбнера, фортепиано; Нурит Пахт, скрипка; Адриана Партингтона, орган; Английского симфонического оркестра под управлением Кеннета Вудса].

— **Насколько помню, эта запись была очень высоко оценена?**

— Она попала в список десяти лучших записей современной музыки по версии «Таймс» и также в десятку лучших записей классической музыки по версии журнала «Форбс». И снова это имело самые благоприятные последствия: лейбл Centaur Records предложил мне записать раннего Кшенека. Что я, наконец, и сделал в 2021 году, и вскоре программа должна выйти.

— **Исследовательская и пианистическая работа шли параллельно?**

— Совершенно верно. Я продолжаю тесно сотрудничать с Институтом Кшенека. В процессе подготовки программы по его рекомендации познакомился с Шестью пьесами 1920 года, а до этого — самостоятельно — с пятью Сонатинами ор. 5 (того же года). Причем все это неизданные сочинения, а последнюю из сонатин вообще обнаружили совсем недавно. Вот эти самые работы плюс Первая соната — первое опубликованное сочинение Кшенека — и составили программу.

## ЧАСТЬ КРИТИКИ КШЕНЕКА НЕ НАВИДЕЛА...

— **Ты записал ее в Москве в конце ноября 2021 года...**

— В Большом зале Консерватории, с звукорежиссером Русланой Орешниковой. Причины — как художественного, так и организационного

свойства. Не мне тебе говорить, что такое Большой зал... Но важно и то, что в США в силу невероятно строгих пандемических ограничений мы просто не нашли достойного места для записи. И то, что она состоялась в Москве, во многом побудило меня и представить эту программу на фестивале в Московской консерватории.

**— У Кшенека в нашей стране было несколько замечательных «адвокатов». Его музыку любил Святослав Рихтер, играла Мария Юдина. И, конечно, вспоминается знаменитая встреча Гленна Гульда со студентами Московской консерватории в Малом зале 12 мая 1957 года. В записи остался момент, когда в диалоге с Гульдом студенты переспрашивают фамилию Кшенека, — она действительно никому не известна! И канадец характеризует Третью сонату как сочетание мелодической легкости Веберна и невероятной силы гармонии Берга... Но вот вопрос: во многих случаях великие артисты, которые продвигают неизвестную музыку, способствуют ее популярности, часто взрывной! В случае с Кшенеком этого не произошло. Почему?**

— Очень правильный вопрос. И ситуация во многом парадоксальная: Кшенек был очень популярен в последние годы своей жизни в Австрии. Я бы сказал, что в 1930-е — начале 1940-х он был даже популярнее нововенцев. Они воспринимались некими маргиналами, он — здоровым мейнстримом. Одно время он очень дружил с Альбаном Бергом, они даже издавали журнал «23» (Кшенек родился 23 августа, и это число было для него особенным, отчасти мистическим). Незадолго до эмиграции у него был тур в США, специально по этому случаю был написан

Второй фортепианный концерт, который Кшенек исполнил в качестве пианиста с Бостонским оркестром. Тур организовал не кто иной, как Сол Юрок. А дальше, не успев вернуться в Австрию, он узнал об аншлюсе 1938 года, сел на пароход и уехал обратно в США. И попал в жернова жесточайшей конкурентной борьбы. Местные авторы его, мягко говоря, не приняли. Похожая ситуация была у Бартока, который давал в Нью-Йорке фортепианные уроки по 2 доллара, чтобы как-то свести концы с концами. Кшенеку еще повезло получить преподавательское место и даже возглавить музыкальное отделение Университета Хэмлайн в Миннесоте (там они с Глэдис и познакомились — она была его студенткой). Оркестр Миннесоты (по-русски иногда его называют Миннеаполиским, по названию города, где базировался коллектив) возглавлял Димитрис Митропулос, он обожал музыку Кшенека, заказал ему Третий фортепианный концерт. Потом он представил его в своем инаугурационном концерте в качестве главного дирижера Нью-Йоркского Филармонического оркестра. И была просто разгромная рецензия. Здесь скажу, что часть критики и музыкального истеблишмента Кшенека ненавидела. В одном колледже ему заявили, что «нечего наших девочек учить двенадцатитоновой музыке». У него был шанс зацепиться за преподавание в Университете Южной Калифорнии в Лос-Анджелесе: Арнольд Шенберг уходил в отставку, был не против оставить Кшенека вместо себя и обещал похлопотать. Но вышло боком: Шенберг одновременно судился с университетом за прибавку к пенсии, и его протекция Кшенеку только навредила. В конце 1940-х Кшенек должен был с помощью Дармштадского фестиваля триумфально вернуться в Европу, — и столкнулся с жесточайшей обструкцией авангардистов нового поколения,

в частности, Штокхаузена и Булеза. Кшенек, мягко говоря, не отличался дипломатичностью и крайне нелестно отзывался об их музыке, — ему это надолго запомнили. Что касается Гульда — он слушал лекции Кшенека в Университете в Торонто, обожал его музыку. Но Гульда считали эксцентриком, и его интерес к композитору, запись Третьей сонаты, несколько статей, к сожалению, большого и долгосрочного эффекта не возымели.

### «ИНОГДА ЗАМЕНЯЛ В ТУРАХ ШНАБЕЛЯ...»

**— Ты упоминаешь важнейшие детали, которые отчасти объясняют трудности прижизненного признания Кшенека. Другое дело, что сейчас, с исторической дистанции, это уже не так важно, и вопрос отчасти остается без ответа (по Чарльзу Айвзу). Но давай о другом: музыку, которую ты записал и теперь представил в Москве, не оставляет сомнений в том, что Кшенек был превосходным пианистом. При этом о его фортепианных учителях известно мало. Кто они?**

— За исключением матери, у него, видимо, не было серьезных учителей. С кем-то он продолжал занятия в Вене. Ты совершенно прав, говоря о том, что его фортепианные сочинения не оставляют ни малейшего сомнения в его пианистической квалификации. Более того, в 1920-е годы он иногда заменял в турах в качестве пианиста камерной музыки Артура Шнабеля. В частности, он играл с известной австралийской скрипачкой Альмой Муди, у них был яркий роман, и впоследствии они стали прототипами героев оперы «Джонни наигрывает». Да, они со Шнабелем дружили еще с берлинских времен, но понятно же, что великий артист не доверил бы кому попало заменять себя в турах!

— Известно, что в 1920-е — 1930-е годы у Кшенека был долгосрочный контракт с издательством Universal Edition. Все обрушилось в 1938 году, когда композитор эмигрировал в США, а издательство после аншлюса было разгромлено и еще долго зализывало раны. В своих комментариях к концерту ты постоянно подчеркивал, что значительная часть наследия Кшенека не издана. И при этом существует его Институт. Может быть, он написал слишком много музыки?

— Отчасти именно в этом и дело! Сейчас продолжается упорядочение архива, каталогизация. Новый этап наступил после смерти Глэдис Кшенек-Норденстрем в 2016 году. Дело в том, что тот самый договор с Universal'ом Кшенек потерял. А после Второй мировой войны его сочинения выходили уже в разных издательствах, и бывали случаи, когда копирайт выкупался, а сочинение так и не публиковалось. Так, например, случилось с Третьим и Четвертым фортепианными концертами, — копирайт принадлежал Baerenreiter. Вдова и Институт

Кшенека долгое время выкупали копирайты у других издательств, чтобы отдать Universal'у. Не издана и большая (около 1000 машинописных страниц) автобиография, в которой композитор рассказывает об австрийском периоде творчества, о культурной жизни Центральной Европы 1920-х–1930-х. Кшенек запрещал публиковать мемуары в течение 25 лет после смерти. Был проект их издания в 2016 году, — но как раз умерла Глэдис, произошли изменения в самом Институте, и история слегка затянулась. ■

## ПРЕВРАЩЕНИЯ СТИЛЯ

Концерт в Рахманиновском зале был великолепно срежиссирован. Арка — Первая (1919) и Вторая (1928) сонаты. Последняя выходит за узкие рамки обозначенного периода (и в диск не вошла), она во многом является итогом всего инструментального творчества Кшенека 1920-х годов и едва ли не самым известным его сольным фортепианнымopusом.

Между этими изданными — неизданными и неизвестными работами. Шесть пьес, WoO 56 написаны зимой 1920 года. Помимо чисто художественной ценности, мотивом для их включения в программу как CD, так и концерта стал резкий стилиевой перелом в творчестве Кшенека. Впоследствии композитор не раз удивит нас превращениями стиля, резкими поворотами буквально в соседних сочинениях. В данном случае позднеромантическая Первая соната при очевидной мелодической привлекательности и фактурной изобретательности еще взята «с чужого плеча». Шесть пьес — изумительный цикл миниатюр (общее время звучания — менее семи минут), в котором Кшенек «пробует» разные стили. Очевиден параллелизм поисков австрийского композитора

и некоторых его современников: так, в пьесе «Эпиграмма» мы встречаем почти цитату из будущего Третьего концерта Прокофьева (он написан чуть позднее); «Мелодию», по выражению М. Коржева, можно спутать с прелюдией позднего Скрябина (на взгляд вашего автора, она близка миру «Причуд» Н. Мясковского). Самый радикальный эксперимент — «Линия»: это линейный этюд в темпе Prestissimo с тотальным господством мелодии и полным отсутствием фактуры или баса в привычном, классико-романтическом смысле слова.

Две сонатины, ор. 5 № 1 и ор. 5 № 5 — часть цикла из пяти сонатин, созданного летом 1920 — зимой 1921 годов. Причем последняя сонатина, как мы уже знаем, обнаружена совсем недавно. Мотив выбора именно этих двух произведений для московского концерта также очевиден: фактически обе сонатины написаны на один первичный звуковой комплекс. В первом случае он раскрыт через контекст позднеромантической расширенной тональности, во втором — преимущественно через атональность. В обеих сонатинах заметна важнейшая черта фортепианного стиля Кшенека — полифоническая напряженность фактуры,

плотность музыкальной мысли: эти принципы парадоксально сближают Кшенека с Метнером, — при полной контрастности музыкального языка.

Одно из главных впечатлений концерта — поразительная легкость, с которой Михаил Коржев провел слушателей через хитросплетения и превращения кшенековского стиля. Глубокая увлеченность и погруженность артиста в материал — результат многолетнего упорного вслушивания — приводят к той пианистической свободе, которая и позволяет показать каждое сочинение в его неповторимом своеобразии. ■



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

# Ферруччо БУЗОНИ

По страницам  
книги  
«О единстве  
музыки»

Перевод с немецкого  
и комментарии Б.Б. Бородина

## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

**Предлагаемая аннотированная подборка переводов продолжает начатую в журнале *PianoФорум* № 3 (47), 2022 год публикацию материалов из сборника Ферруччо Бузони «О единстве музыки», изданного ровно сто лет тому назад. Полное название этого пестрого собрания статей, эссе и заметок — «*Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken*» (О единстве музыки: о третьетонности и юной классичности, о сцене, зданиях и прилегающих сферах) — отражает широту и разнообразие рассматриваемых в нем вопросов. Но центральной проблематикой здесь является музыкальное искусство.**

Согласно Бузони, музыка — это изначально существующая, всепроникающая духовная субстанция, развивающаяся по законам, близким природным. Музыка, «как часть вселенной, реет в беспредельном пространстве»<sup>1</sup>. Композиторы лишь в меру своих сил предугадывают и являют миру доступные только для них отдельные стороны этой целостности, воплощая их в исторически преходящих формах. Так называемые «законодатели» абсолютизируют эти достижения, возводя их в незыблемые правила. «Задача творящего художника — устанавливать законы, а не следовать законам. Кто следует данным ему законам, тот перестает быть творцом»<sup>2</sup>, — считает Бузони.

По сравнению с другими видами художественного творчества, музыка — искусство молодое. Следуя своей природе, она должна развиваться свободно, преодолевая ограниченность общепризнанных звукорядов, заостренных «архитектонических» структур, противоречащих ее бестелесной сути; ей необходимо полностью избавиться от наивной изобразительности и описательности, от поэтических и философских программ.

Может быть, следуя этой нерегламентированной свободе, Бузони в своей книге избегает характерной

для научных трудов строгой последовательности изложения и логически выверенной структуры, определяющей порядок расположения материалов. Форма сборника, отчасти, напоминает полотно импрессионистов, где, в результате сочетания отдельных красочных пятен, проступают субъективные образы отображаемых предметов. Так и в калейдоскопе мыслей, наблюдений, впечатлений постепенно выявляются ключевые идеи сборника, сформулированные в его названии.

В текущем номере собраны краткие заметки, посвященные, в первую очередь, различным аспектам мастерства композитора. В них Бузони повествует о своем творческом процессе, размышляет о путях развития музыкального искусства, о традиции и новаторстве, делится художественными впечатлениями. Все стороны психологического акта рождения музыки он рассматривает как нерасторжимые части органического целого, вырастающего из первоначальной идеи и образующего гомогенное звуковое пространство. Путь музыки — это преодоление навязанных извне условностей, сковывающих ее свободу: от жалкого владычества мажора и минора — к максимально возможным комбинациям семиступенного ряда; от жесткого разделения звукового диапазона на полутона к природной бесконечности градаций. «Единство музыки», понимаемое в историческом плане, позволяет композитору свободно использовать

уже существующие партитуры как строительный материал своих произведений. Эти идеи стали теоретическим подтверждением таких новаций композиторской техники XX столетия как расширенная тональность, политональность, линейность, сериализм, микрохроматика, полистилистика.

Наставничество в сфере композиции Бузони вел в неофициальном порядке на протяжении многих лет, и эта деятельность была всегда рядом с его фортепианной педагогикой. Гельсингфорский период (1888–1890) отмечен началом многолетней дружбы с Яном Сибелиусом, в которой Бузони, несмотря на то, что был на год моложе, играл роль старшего товарища, авторитетного советчика и покровителя. Основателем американской Лиги композиторов стал один из лучших учеников руководимых Бузони веймарских пианистических курсов — Луис Теодор Грюнберг (Louis Theodore Gruenberg; 1884–1964). В предвоенном Берлине у Бузони совершенствовался пианист и композитор Перси Грейнджер (George Percy Aldridge Grainger; 1882–1961). Здесь же, чуть позднее, в 1907–1914 годах в поле притяжения Бузони находился будущий мэтр электронной и конкретной музыки Эдгар Варез (Edgard Varèse; 1883–1965), навсегда сохранивший о нем теплые воспоминания. Впоследствии Варез писал: «Лично я знаю, что он кристаллизовал мои наполовину сформировавшиеся идеи, стимулировал мое воображение и определил, как мне кажется, будущее развитие моей музыки»<sup>3</sup>.

Бузони помогал в продвижении всем талантам, оказавшимся рядом с ним. Помимо непосредственных учеников воздействие его личности и эстетических взглядов испытали

<sup>1</sup> Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. В. Коломийцева. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 25.

<sup>3</sup> Knyt E. E. Ferruccio Busoni and His Legacy. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2017. P. 91.

такие ключевые фигуры музыки XX века как Арнольд Шенберг и Бела Барток. В швейцарском изгнании (1915–1920) его подопечными стали пионер электронной музыки Отто Кларенс Люнинг (Otto Clarence Luening; 1900–1996) и Филипп Ярнах (Philipp Jarnach; 1892–1982), — преданный «фамулус», которому было суждено завершить последний шедевр учителя — оперу «Фауст».

Вернувшись в послевоенный Берлин, Бузони, по инициативе своего ученика Лео Кестенберга (Leo Kestenberg; 1882–1962), занимавшего в то время административную должность в правительстве Веймарской республики, принял руководство классом композиции в Государственной академии искусств. Среди воспитанников его класса — сотрудник Б. Брехта и автор «Трехгрошевой оперы» Курт Вайль (Kurt Julian Weill; 1900–1950), швейцарский композитор русского происхождения Владимир Фогель (1896–1984), американский клавесинист и музыковед Эрвин Бодки (Erwin Bodky; 1896–1958). Открытый дом Бузони слыл средоточием культурной жизни Берлина. Завсегдатаями его интеллектуальных «кофейных часов», проводимых по средам или четвергам, были молодые композиторы Стефан Вольпе (Stefan Wolpe; 1902–1972), Эрнст Кшенек (Ernst Krenek; 1900–1991), Алоис Хаба (Alois Hába; 1893–1973), дирижер Димитрис Митропулос (Δημήτρης Μιτρόπουλος; 1896–1960). Значительная часть музыкантов, входящих в авангардное художественное содружество «Ноябрьская группа»<sup>4</sup>, состояла именно из учеников Бузони.

Воздействие идей Бузони оказалось чрезвычайно плодотворным для развития музыкального искусства. Исследовательница его

<sup>4</sup> Ноябрьская группа (нем. Novembergruppe) — ассоциация художников, скульпторов, композиторов и других деятелей искусства, созданная 3 декабря 1918 года в Берлине М. Пехштейном и Ц. Кляйном во время Ноябрьской революции 1918 г. в Германии.

творчества Э. Книт среди прямых и косвенных последователей мастера называет А. Жоливе (ученика Э. Вареза), М. Фелдмана (ученика С. Вольпе), а также виднейших представителей авангарда, в той или иной степени воплощавших прозрения Бузони, — Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена и Дж. Кейджа. Так «ученики его учеников продолжают нести пламя, которое он зажег в далеком прошлом»<sup>5</sup>.

Публикуемые переводы осуществлялись по изданию: Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Berlin: M. Hesse, 1922. 386 S.

## КАК Я СОЧИНЯЮ

**Берлин, май 1907.**

Дорогой, глубокоуважаемый, высокочтимый, достопочтеннейший главный редактор!

Вы напрямую задаете важный вопрос: «Как происходит процесс сочинения?». Поскольку мне самому интересно проследить психологический механизм, я с удовольствием вам отвечу, — это возможно объяснить в кратчайших словах. Сначала приходит идея, затем находится ее художественное решение, а потом следует его воплощение. Говорить о себе неловко, и это раздражает других, но данную краткую и туманную теорию я могу растолковать лишь на собственном примере. В опере, над которой я сейчас работаю, — а это именно опера, а не комедия, и называется она не «Дозор невесты», и не «Позор невесты», а «Выбор невесты»<sup>6</sup>, — происходит перемена сцен с опускающимся между ними занавесом. В следующей

<sup>5</sup> Stuckenschmidt H.H. Ferruccio Busoni; chronicle of a European. New York: St. Martin's Press, 1972. P. 178. X. X. Штуккеншмидт также был учеником Бузони.

<sup>6</sup> Это ироническое по тону предложение содержит игру слов, в точности недоступную в русском дословном переводе: «Brautwacht» («Дозор невесты»), «Brautnacht» («Ночь невесты»), «Brautwahl» («Выбор невесты»).



картине перед нами предстает полутемный винный погреб, где в одиночестве и молчании восседает таинственная фигура весьма преклонных лет — иудей Манассия. Смену декораций я использую, чтобы дать в оркестре своего рода портрет этого персонажа: старого и угрюмого, жутковатого и отвратительного, почти величественного, импозантного и, прежде всего, какого-то ветхозаветного по виду существа! «Казалось, он явился из далекого прошлого», — заметил Э.Т.А. Гофман, у которого я позаимствовал сюжет.

Вот видите, высокочтимый главный редактор, — у меня появилась идея. Сразу стало очевидным, что в качестве музыкальной основы нужно использовать какую-нибудь древнюю еврейскую мелодию — вы наверняка знакомы с такими по синопсальной практике, — и поэтому мои поиски художественного решения значительно сократились. Наконец настало время воплощения. Сначала я хотел, чтобы этот напев звучал глубоко и мрачно, что определило выбор инструментов, соответствующей тесситуры и лада. Так происходит осуществление замысла, основанное на гармонии, звуковых характеристиках, форме, настроении,



колорите, контрасте (с предыдущим и последующим) и сотне других деталей — до тех пор, пока мой Манассия не приобретет законченность.

Вот что я, рассуждая, в силах вам объяснить по поводу процесса сочинения. Но по какому наитию идея, ее музыкальное решение и счастливое воплощение (которое также должно строиться из звуковых последовательностей) приходят в голову, это тайна концепции, — понятия, которое выводит нас из иудейской ортодоксии в царство католического

мистицизма. Происхождение идеи иногда может быть объяснено тем, что было когда-то увидено, услышано или прочитано. Ведь каждое человеческое деяние — это всего лишь обработка материала, который существует на земле! Музыкальный замысел и первое простое решение обычно приходят ко мне на улице, во время прогулки, предпочтительно в оживленных кварталах, вечером. Воплощение же происходит дома, в свободные утренние часы.

*Искренне Ваш, Ф. Б.*

**КОММЕНТАРИИ** Заметка представляет собой ответ на анкету берлинского периодического издания «Der Konzertsaal» («Концертный зал»). Над комико-фантастической оперой в трех актах с эпилогом «Выбор невесты» («Die Brautwahl», BV 258) по сказке Э.Т.А. Гофмана Бузони работал в Берлине с 1906 года. Премьера состоялась 12 апреля 1912 года в Гамбургской опере.

В ответе прослеживается магистральная идея эстетики Бузони о том, что композиторы не столько сочиняют, сколько предугадывают уже существующую музыку. Утверждается также правомерность использования «чужого» материала.

В 1922 году Бузони включил эту заметку в сборник «О единстве музыки». Перевод выполнен по изданию: Busoni F. Von der Einheit der Musik. S. 81–83.

\*\*\*

## НОВАЯ ГАРМОНИЯ

*Чикаго, январь 1911.*

Здесь, между Миннеаполисом и Нью-Йорком я располагаю несколькими часами воскресного отдыха. Дорожная сумка с моими работами находится на вокзале; в комнате нет фортепиано; так что я предоставлен своим мыслям. Позвольте мне поделиться некоторыми из них.

Сегодняшнее состояние гармонии и ее будущее интересуют меня и музыкальный мир в равной степени. Пока это поиски на ощупь, но я вижу пути. Их пять, и ни один композитор еще не прошел их до конца.

Первая из новых систем гармонии базируется на формировании аккордов в соответствии с общеизвестными звукорядами. (Из 113 выявленных мною гамм Дебюсси употребляет всего лишь целотонную, и, впрочем, только в мелодии.)

Бернхард Цин<sup>7</sup> указывает нам второй путь — с симметричной инверсией гармонических последовательностей.

Третий путь — независимое друг от друга ведение голосов в полифонических соединениях. (В качестве эксперимента я разработал пятиголосную фугу, в которой каждый голос звучит в другой тональности, так что их совместное звучание образует новые аккордовые сочетания.)

Четвертым путем окажется анархия, произвольное сопоставление и наложение интервалов по прихоти и вкусу. (Так пытаются делать Арнольд Шенберг; но тоже начинает ходить по кругу.)

Пятым станет рождение новой тональной системы, которая будет включать в себя четыре вышеупомянутых способа.

Я считаю, что этот перечень настолько же ясен, насколько и полон; он охватывает материал, достаточный для обширного тома. Оставим это на усмотрение новейшего теоретика. — Ведь всякая хорошая теория может быть выражена кратким предложением, а в фундаментальном тезисе заключено содержание для любого развития. Однако мир, как правило, убеждают только многотомные труды.

**КОММЕНТАРИИ** Заметка написана во время концертного турне по США и предназначена для еженедельной газеты «Сигналы для музыкального мира» («Signale für die musikalische Welt»). Здесь Бузони в немногих словах намечает пути обновления устаревшей, по его мнению, мажорно-минорной системы.

В «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» реформу гармонии он начинает с расширения ладовых структур: «Я сделал попытку добиться всех максимально возможных градаций семиступенного

ряда, и мне удалось путем понижения и повышения интервалов установить 113 различных гамм. Эти 113 гамм (в пределах октавы С — С) включают в себе большую часть известных „24-х строев“, но кроме того еще целый ряд новых, отличающихся своеобразным характером. Но этим сокровище еще не исчерпано, потому что и тут тоже ничто нам не мешает „транспонировать“ каждую из этих 113 и, сверх того, смешивать два таких строя в гармонии и мелодии»<sup>8</sup>.

Бузони видит ограниченность «свободной атональности», к которой Шенберг пришел в конце первого десятилетия XX века, и считает необходимым не отказ от тональной системы, а возвращение к ней на новом уровне.

Перевод выполнен по изданию: Busoni F. Von der Einheit der Musik. S. 159–160.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФУТУРИЗМ

*Берлин, сентябрь 1912.*

Весной этого года — номер дошел до меня поздно — парижская газета La Liberté провозгласила футуризм в музыке. Вожак по-прежнему сохраняет «инкогнито», но позволяет громко заявлять о себе в манифесте: «Сегодняшние композиторы, современные пассажиры<sup>9</sup>, заслуживают только нашего презрения, поскольку они понапрасну создают оригинальные произведения с помощью устаревших средств... Итак, изучите эстетические законы футуризма...»

(А именно: они заключаются ни в чем ином, как в делении октавы на 50 интервалов. Эта идея имеет физическую основу и неоднократно рассматривалась.)

«Знайτε, что мы вскоре получим „комматические“<sup>10</sup> (?) фортепиано,

<sup>8</sup> Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. С. 32

<sup>9</sup> Имеются в виду приверженцы пассаеизма. Пассаеизм — пристрастие к прошлому, индифферентное или враждебное отношение к настоящему.

<sup>10</sup> Производное определение от термина «комма», обозначающего микроинтервалы. Знак вопроса в скобках имеется в тексте Бузони.

струнные, арфы и полный „комматический“ оркестр. Одновременно с творчеством композиторов-футуристов ведется работа по осуществлению идеи. В тени мастерской зарождаются формы семейств инструментов, чье невообразимое совершенство позволит идеально передать футуристические композиции».

\*\*\*

В то же время ко мне пришла аналогичная весть из Москвы, где работают музыкальные нигилисты.

Все верно. Мне это нравится, и я давно нахожусь на этой стороне, хотя бы как теоретик. — (Еще в 1906 году я предложил разделить октаву на 36 интервалов: два ряда третичных тонов, на расстоянии полтона друг от друга<sup>11</sup>. В Америке уже был создан «универсальный инструмент»: электродинамический орган. Он стоил миллион, долго простоял и превратился в руины.)

\*\*\*

Остаются только два вопроса. Во-первых, в состоянии ли мы повторить все старое и не хуже прежнего, прежде чем начать что-то новое? Во-вторых, есть ли у нас талант?

\*\*\*

Первый из этих вопросов в «Манифесте» упреждается в лапидарном стиле:

«Мы стремимся подойти к музыкальному искусству с девственной душой...»

«Мы выбиваем почву из-под ног Традиции. . .»

«Музыкальные боги мертвы: мы больше не резонируем от соприкосновения с их творениями». —

Ответ на второй вопрос остается открытым до тех пор, пока не поднимется занавес.

\*\*\*

До этих пор все останется еще «футуризмом». И лишь потом станет настоящим. Сам Манифест учит, что «настоящее — это пустое

<sup>11</sup> Это предложение содержится в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» (см.: с. 33–34).

<sup>7</sup> Бернхард Цин (Bernhard Ziehn; 1845–1912) — немецко-американский теоретик музыки и музыкальный педагог, с которым Бузони общался во время пребывания в США.



Один из первых «Telarmonium»

понятие; скажи „это есть“, и „этого больше нет“.

— Tout passe<sup>12</sup>. —

**КОММЕНТАРИИ** Отклик на статью в парижской газете La Liberté, опубликованный в журнале «Пан» затрагивает вечный вопрос о традиции и новаторстве в искусстве.

По мнению Э. Дента, «Бузони часто скептически относился к новым экспериментам в музыке, и суждения, которые он высказывал наедине, были убийственно суровыми; но еще более суров он был к тем, кто довольствовался тем, что шел проторенным путем, как бы уважительно к ним не относился внешний мир»<sup>13</sup>. В своих рассуждениях он всегда исходил из того,

<sup>12</sup> Все пройдет (фр.).

<sup>13</sup> Dent E. J. Ferruccio Busoni: A Biography. London: Eulenburg Books, 1974. P. 192.

что сущность искусства неизменна, а формы и средства преходящи. Безудержное стремление к новациям, носящим внешний характер, также несовместимо с изначальной свободой музыки, как и бездумное следование заскорузлым нормам и правилам. Новые средства необходимы для воплощения нового содержания. Подлинное творчество предполагает наличие ответственности: «Композитор, который знает, что ему нечего сказать нового, вообще не имеет права писать музыку»<sup>14</sup>.

Идею о необходимости перехода в будущем к третьетонности Бузони обосновал в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства». Он считал, что «дюжинной» двенадцатиступенной системе «скоро наступит конец, ибо все предвещает переворот и первый шаг к той „вечной“

<sup>14</sup> Ibid.

гармонии. Напомним себе еще раз, что там количество ступеней октавы бесконечно, и постараемся немного приблизиться к этой бесконечности. Треть тона с некоторых пор уже стучится в ворота, а мы все еще не слышим и не замечаем ее появления»<sup>15</sup>. Микрохроматика виделась Бузони одним из проявлений освобождения музыки от навязанных «законодателями» формальных оков.

Бузони с большим вниманием относился к попыткам расширения звуковой палитры. Будучи в 1909 году в России, Бузони встречался с Артуром Лурье и сочувственно отнесся к его опытам (может быть, с этим и связано упоминание о московских «музыкальных нигилистах») <sup>16</sup>. Он

<sup>15</sup> Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. С. 33.

<sup>16</sup> Эти контакты будут продолжены в начале 1920-х годов в рамках Международной гильдии

интересовался шумовыми экспериментами Л. Руссоло, его заинтриговал сконструированный еще в 1897 году американским инженером Таддеусом Кехиллом (Thaddeus Cahill; 1867–1934) первый в мире музыкальный инструмент на основе электрических генераторов — телармониум. (В заметке он назван электродинамическим органом.) Это аппарат весил около семи тонн. Электрический сигнал звуковой частоты в нем генерировался с помощью 145 динамо-машин, и воспроизводился либо с помощью рупорных громкоговорителей, либо передавался по телефонной сети абонентам по подписке. Всего было построено три таких инструмента.

Во второй половине заметки Бузони с нескрываемой иронией цитирует самонадеянные декларации воинствующих футуристов и дает понять, что не считает плодотворным разрыв с традицией. Заключительная фраза отсылает читателя к апокрифической легенде о мудрой надписи на перстне царя Соломона: «Все пройдет».

Перевод выполнен по изданию: Busoni F. Von der Einheit der Musik. S. 184–186.

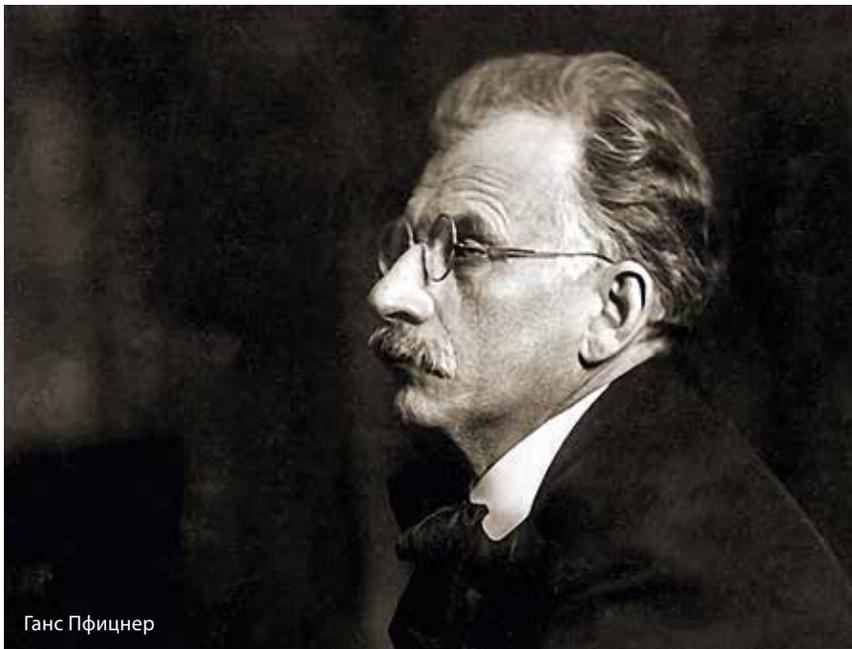
## ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ГАНСУ ПФИЦНЕРУ

*Цюрих, июнь 1917.*

Дорогой друг!

Вы оказываете мне честь, публично рассказывая о моей небольшой книжке. Но в то время как мое сочинение должно было носить отвлеченный, примирительный, не направленный против кого-либо характер, вы превращаете свое возражение в острую полемику, которая открыто обращена против одного, превращая общее в частное, современное и личное.

композиторов, президентом которой Бузони стал по предложению Э. Вареза. На первом концерте этого объединения, состоявшемся 1 ноября 1922 года в Берлине, исполнялась «Волжская пастораль» (1916) А. Лурье.



Ганс Пфицнер

Уже названием «Футуристическая угроза» вы вводите своих читателей в заблуждение, нагромождая в глазах общественности на мое имя все слабости и ошибки, в которых вы могли бы обвинить столь далекую от меня группу.

Ни на одной странице моей брошюры не было слова «футуризм», — я никогда не вступал в секту: футуризм, движение «настоящего» не может иметь никакого отношения к моим аргументам.

Вы критикуете мое выступление за то, что я не предложил «что-то вроде эстетического закона», в то время как позиция всей маленькой книжки направлена против установления общих законов, препятствующих свободному искусству.

Но вы также «теперь верите», что есть много людей, которым ближе ваш взгляд на поднятые вами вопросы (с. 5)<sup>17</sup>. «Для них, возможно, не будет нежелательным услышать что-то, находящееся на их стороне».

<sup>17</sup> Бузони ссылается на статью Г. Пфицнера, с которой полемизирует (см.: Примечания, относящиеся к данной заметке).

Мое сочинение написано именно для этих людей, чтобы и они могли хоть раз услышать что-то с «другой стороны». Хотя я никогда не оспаривал ваше искусство публично, ни с вашими приверженцами, ни с кем-либо еще, вы рисуете несправедливый и уродливый портрет, по которому они из вашего возражения узнают меня впервые.

Вы публично объявляете меня ненавистником и ниспровергателем всех великих композиторов прошлого, не цитируя ни одного из моих высказываний в качестве доказательства такого чудовищного обвинения, опираясь лишь на «общее впечатление от чтения книжки».

Поэтому я должен сначала отослать вас и ваших читателей к моему изданию «Хорошо темперированного клавира» Баха, которое, конечно же, не может восприниматься как выполненное в духе отрицания и неуважения!

Когда на десятой странице моей брошюры я восклицаю: «Моцарт! Искатель и обретатель, великий человек с сердцем ребенка, ему мы

изумляемся, ему мы преданы»<sup>18</sup>, — то выраженное здесь безусловное восхищение невозможно понять превратно.

Я поклонник формы! Для этого во мне осталось еще достаточно романского. Но я требую — нет, органическая природа искусства требует, — чтобы каждая идея образовывала свою собственную форму; органическая природа — не я — восстает против жесткости единой формы для всех идей: уже сегодня, и тем более в грядущих столетиях.

«Законодатели» (а вы прекрасно знаете, кто и что подразумевается под этим символическим словом) выстраивали свои правила в соответствии с творениями мастеров; эти идут вперед, а те следуют, хотя и на довольно значительном расстоянии. — «Творец стремится к совершенству. И, приводя это стремление в гармонию со своей индивидуальностью, непреднамеренно создает новый закон» (с. 31 моей книги)<sup>19</sup>.

Я по-прежнему жду от «волшебного ребенка»<sup>20</sup> — музыки невообразимого, по которому я «томлюсь»: всечеловеческого и сверхчеловеческого. Это страстное желание служит первичной движущей силой воплощения. Поэтому я не могу и не хочу уточнять, какие формы оно примет; точно так же, как тысячелетнее влечение человека к полету не сможет описать аппарат, который осуществляет это стремление сегодня.

Если мои «обещания» напоминают вам романы Жюль Верна, не забывайте, что многие технические фантазии из его книг уже стали действительностью.

Но как вы описали жизненный путь этого «волшебного ребенка» — музыки?

<sup>18</sup> Автоцитата из «Эскиза новой эстетики музыкального искусства».

<sup>19</sup> В дальнейшем, цитируя свой трактат, Бузони указывает страницы следующего издания: Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig: Insel-Verlag, 1916.

<sup>20</sup> Поэтический образ из «Эскиза», воплощающий бузониевское понимание музыки, как юного искусства.

«После того, как он вырос в воспитательно большого, крепкого и здорового малыша у своей голландской кормилицы, он провел блаженное время в итальянском пансионе и вот уже 150 лет как красивый и сильный юноша живет в нашей Германии, где, надо надеяться, он будет чувствовать себя дома еще долгое время» (стр. 10)<sup>21</sup>.

Учтите, уважаемый друг, что даже самый красивый и сильный юноша со временем превращается в старика, и что для поддержания крепости рода признанным средством является «скрещивание».

Я считаю вас слишком порядочным для того, чтобы умышленно перетолковать мои благонамеренные, миролюбивые предложения во вредные доктрины; следовательно, здесь наличествует некое недоразумение по отношению к высокоценному оппоненту, которое я счел своим долгом разъяснить этими немногими строками.

Vossische Zeitung<sup>22</sup>

**КОММЕНТАРИИ** Композитор Ханс Пфизнер (Hans Erich Pfitzner; 1869–1949) опубликовал в мюнхенском журнале «Süddeutsche Monatshefte» памфлет «Футиристическая угроза. По поводу эстетики Бузони». Публикация предвещала премьеру его оперы «Палестрина», которая состоялась в 1917 году в мюнхенской опере. Взгляды Пфизнера отличались консерватизмом и националистической направленностью. С этих позиций он критикует бузониевский «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», который воспринимает как манифест крайнего авангардизма, направленный на разрушение, в первую очередь, именно немецкой культуры.

Взвешенное и аргументированное возражение Бузони было

<sup>21</sup> Бузони здесь цитирует статью Пфизнера.

<sup>22</sup> Vossische Zeitung — старейшая берлинская газета либерального направления, издававшаяся до 1934 года.

напечатано в газете Vossische Zeitung за июнь 1917 года. Он отрешивается от причастности к крайним, разрушительным формам новаций и высказывает свою трактовку преемственности в художественном творчестве. «Латинская часть» его крови, о которой он упоминает, настоятельно направляла к ясности, законченности, безмятежности, совершенству. Эти качества он обозначал романским словом serenitas. Земным олицетворением этого понятия для Бузони был Моцарт — «друг порядка», «совершеннейшее проявление музыкальной одаренности», обладающий «сверхчеловеческим чувством формы»<sup>23</sup>.

Восхищение Моцартом привело Бузони к идее «юной классичности» (junger Klassizität), за которой он видел будущность музыкального искусства. Содержание этого понятия принципиально отлично от классицистских тенденций рубежа XIX–XX веков и позднейшего неоклассицизма тем, что оно не носит ретроспективного характера и устремлено не в прошлое, а в грядущее. Перед нами отнюдь не возвращение к некогда существовавшим формам, — такая направленность была бы изначально чужда Бузони, — а попытка обоснования совершенно нового, соответствующего природе музыки мышления. «Юная классичность» идеально соответствует искусству, которое само по себе является самым молодым в ряду архитектуры, скульптуры, поэзии и живописи. Она рождается не на пустом месте, и Бузони подчеркивает: «Под „юной классичностью“ я понимаю освоение, отбор и использование всех достижений предшествующих исканий, их воплощение в прочных и прекрасных формах»<sup>24</sup>. Один из учеников Бузони — Отто Люнинг так определял его отношение к прошлому:

<sup>23</sup> Busoni F. Von der Einheit der Musik. S. 78–79.

<sup>24</sup> Ibid. S. 276–277.

«Хотя консервативные немецкие композиторы обвиняли его в том, что он футурист, на самом деле он пытался преодолеть разрыв между старым и новым, принимая традиции, но превращая их в музыку будущего»<sup>25</sup>.

Перевод выполнен по изданию: Busoni F. Von der Einheit der Musik. S. 247–250.

## К МОЛОДЕЖИ



Молодость существует во все времена, и она всегда одна и та же: сначала верующая, восторженная, щедрая и увлекающаяся; затем высокомерная, эгоистичная, насмешливая и разобщенная — до тех пор, пока на ее место не придет новая молодость.

Молодость послушна одной любви и будет принадлежать ей впредь. Ее несбыточные планы, ее нелюбимые вопросы, ее обезоруживающие возражения, ее дерзкие противоречия, ее горячие сердца взрывают почву и рассеивают в ней новые семена.

Предшествующие молодости, должны уподобиться почве, охотно

принимающей новое семя и в зрелой силе приносящей поразительные плоды. Мое глубокое уважение и признательность принадлежит молодости.

Это было бы чрезвычайно красиво — но, к сожалению, излишне оптимистично. Молодость, по большей части, консервативна, и ее посулы обманчивы.

Старость же либо узколобо доброжелательна, либо язвительна. — «Лучшие» же пребывают в одиночестве в любом возрасте.

Так думалось 3 августа 1909 года (*запись в тетради Бузони 1921 года*).

**КОММЕНТАРИИ** Бузони всегда был окружен молодежью. В одном из писем своей жене Герде Шестранд он признавался: «То, что я, как человек и художник склонен смотреть скорее вперед, чем назад, вероятно, объясняет, почему я предпочитаю, чтобы меня окружали молодые люди. И пусть так останется до конца — ибо, когда это закончится, станет грустно, как сказал твой отец, стоя на руках и опираясь ногами в стену...»<sup>26</sup>. В этой полушутливой, с легким оттенком самоиронии фразе естественно соединились ясно сознаваемая эвристическая направленность эстетических взглядов художника, устремленная в будущее позиция наставника молодежи и неожиданное, снижающее пафос упоминание об экстравагантных гимнастических упражнениях тестя.

Образцом для Бузони-педагога стал австрийский композитор Вильгельм Майер (Benjamin Wilhelm Mayer; 1831–1898), известный под псевдонимом В. А. Реми (W. A. Rémy), у которого четырнадцатилетний мальчик обучался в Граце контрапункту. В отклике на его смерть Бузони с благодарностью вспоминает свойственную Майеру неформальную манеру ведения уроков: «Он умел увлечь своих учеников

остроумной, прекрасно выстроенной беседой; его универсальные знания позволяли объяснять, оживлять и приумножать музыкальные и музыкально-исторические примеры; наконец, опираясь на историю культуры, он метко характеризовал мастеров с помощью собственных оригинальных, порой прагматичных, иногда шуточных, а другой раз и поэтических комментариев»<sup>27</sup>.

Бузони унаследовал этот непринужденный модус ведения занятий. И в области композиции, и в фортепианной педагогике его было бы трудно назвать учителем в строгом смысле этого слова. Уроки, как правило, были нерегулярными, отсутствовал единый регламентирующий метод, нацеленный на выработку технических навыков. Э. Книт, обобщив многочисленные высказывания учеников Бузони, делает вывод: «Его педагогическая стратегия состояла главным образом в том, чтобы вдохновлять своих подопечных новыми идеями. Он вел диалог и критиковал; он говорил о литературе, искусстве, истории, филологии и музыке, но он не фокусировался на конкретных методологиях или техниках. Он также не навязывал знания в авторитарном ключе. Он верил, что природный талант преодолеет разрыв между видением идеальной музыки и способностью организации тонов, гармоний и ритмов»<sup>28</sup>. Занятия проходили в свободной от всякой авторитарности диалогичной манере и естественно переходили в дружеское общение. Как рассказывает Э. Варез, однажды он отказался сделать в своей партитуре коррективы, предложенные Бузони. Тогда Бузони, улыбнувшись, положил свои руки на его плечи и сказал: «Отныне больше нет „маэстро“, зови меня Ферруччо и обращайся на „ты“»<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Luening O. The Odyssey of an American Composer: The Autobiography of Otto Luening. New York: Scribner, 1980. P. 181. Курсив мой, — Б.Б.

<sup>26</sup> Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. S. 95.

<sup>27</sup> Busoni F. Von der Einheit der Musik. S. 41–42.

<sup>28</sup> Knyt E. E. Ferruccio Busoni and His Legacy. P. 277.

<sup>29</sup> Ibid. P. 188.

В июне–августе 1909 года Бузони создал сборник фортепианных пьес в четырех тетрадах (BV 254), получивший такое же название, как публикуемая заметка — *An die Jugend*. Позднее его напечатали в лейпцигском издательстве Zimmermann. По словам Э. Дента, «„Die Jugend“ — это не та музыка, которую обычно называют „для юношества“, но она адресована тем, кто достаточно молод, чтобы взглянуть на музыку по-новому»<sup>30</sup>. Все пьесы сборника вышли с посвящением ученикам Бузони: № 1, *Preludietto, Fughetta ed Esercizio* — Ю. Турчинскому; № 2, *Preludio, Fuga e Fuga figurata* — Т. Грюнбергу; № 3, *Giga, Bolero e Variazione* — Л. Сироте; № 4, *Introduzione e Capriccio (Paganinesco) & Epilogo* — Л. Клоссону. Это свидетельствует, с каким вниманием и уважением Бузони относился к своим младшим коллегам.

Перевод выполнен по изданию: Busoni F. *Von der Einheit der Musik*. S. 103.

#### НА ДНЕВНОМ КОНЦЕРТЕ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЕНБЕРГА

##### *Берлин, 1911 (1912?).*

Суждено ли сентиментализму испытать возрождение? После прослушивания (проигрывания и изучения) фортепианных пьес и песен Арнольда Шенберга это кажется почти очевидным. Сдавленные рыдания, горестные вздохи, порывы ветра сквозь печальные деревья, шелест осенних листьев; тут и там мимолетное недовольство или блики быстро исчезающего предвесеннего солнца, а посреди всего этого — какое-то шутовство. Одинокое голоса в манере речитатива двигаются неожиданными интервалами — мы едва воспринимаем их совместимость. Дерзкая гармония, обрываемая на самом пике — краткость фраз — затем

<sup>30</sup> Dent E. J. *Ferruccio Busoni: A Biography*. P. 192.



Арнольд Шенберг

всеобщая передышка и вновь вслушивание, — наивность в почти варварской степени. И еще раз — столько непосредственности, прозорливости и искренности.

В завершение: три пьесы на двух фортепиано в восемь рук.

За инструментами восседают четверо молодых людей с прекрасными, выразительными лицами: то, как преданно и энергично отдают они свой молодой интеллект на службу еще не до конца постигнутому, производит почти захватывающее впечатление. На заднем плане небольшой сцены беспокойно мерцают два глаза, коротко и нервно движется дирижерская палочка. — Лишь мельком видны голова и руки Шенберга, увлекающего четырех храбрецов, передающего им все больше и больше своего жара.

Такая необыкновенная картина, подкрепленная необычным звучанием, очаровывает.

Во всяком случае, здесь все не так, как на каком-нибудь сонатном вечере двух «королевских профессоров».

**КОММЕНТАРИИ** Эта живая зарисовка с натуры опубликована в журнале «Пан» за 1 февраля 1912 года под заголовком «Schönberg-Matinée». В книге «О единстве музыки» Бузони, — по-видимому, ошибочно, — датировал ее 1911 годом.

О взаимном интересе и уважении Бузони и Шенберга свидетельствует их переписка<sup>31</sup>. Бузони всегда со вниманием и сочувствием следил за исканиями Шенберга в сфере новых выразительных средств и всячески их поддерживал. В свою очередь Шенберг высоко ценил идеи Бузони о природе музыки и направленности ее развития, изложенные в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства». Бузони подарил Шенбергу экземпляр своей брошюры с дарственной надписью:

«Композитору Арнольду Шенбергу для сведения»<sup>32</sup>. Трактат был внимательно прочитан композитором и буквально испещрен его примечаниями<sup>33</sup>. Хроматическая насыщенность произведений Шенберга подвигла Бузони к попытке реформы нотной записи. В разработанной им системе каждый из двенадцати звуков хроматической гаммы имел на нотном стане свое постоянное место<sup>34</sup>.

Бузони приветствовал отход Шенберга от тональности, осуществленный им в Трех фортепианных пьесах ор. 11. Когда Шенберг отправил ему на просмотр первые два номера этого опуса, то Бузони, с точки зрения пианиста, отметил в них как недостаток «ограниченность фактуры во времени и пространстве»<sup>35</sup>. Руководствуясь лучшими побуждениями, он сделал «для собственных концертных надобностей» обработку второй пьесы, стремясь придать ей большую пианистичность. Более того, Бузони попросил у Шенберга разрешения опубликовать эту транскрипцию в предполагаемом издании четвертой тетради своего цикла *An die Jugend* и предложил за это авторский гонорар в 300 марок.

Такой дружеский шаг старшего коллеги вызвал решительный протест Шенберга, который полагал фортепианное письмо произведения вполне соответствующим своим художественным намерениям: «Я не считаю свою фортепианную фактуру результатом какой-то некомпетентности, а скорее выражением твердой решимости, четких предпочтений и осязимо ясных чувств»<sup>36</sup>, —

<sup>32</sup> В оригинале: «Dem Komponisten Arnold Schoenberg zur Verständigung» (см.: Busoni F. Selected Letters. P. 391).

<sup>33</sup> См.: Knyt E. E. Ferruccio Busoni and His Legacy. P. 40.

<sup>34</sup> Новый принцип записи был апробирован в бузониевском издании Хроматической фантазии И. С. Баха (см.: Busoni F. Versuch einer organischen Klavier-Noten-Schrift: praktisch erprobt an Joh. Seb. Bachs Chromatischer Phantasie in D moll. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925).

<sup>35</sup> Busoni F. Selected Letters. P. 384.

<sup>36</sup> Цит. по: Busoni F. Selected Letters. P. 395.

заявил он. В последующей полемике он обращается к положению бузониевского трактата, что «всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактной мысли» и выстраивает логическую цепочку: «Транскрипция = нотация = несовершенство. Ибо если  $a = b$  и  $b = c$ , то и  $a = c$ .

Так зачем же замещать одно несовершенство другим?

Зачем устранять то, что, возможно, способствует привлекательности произведения, и заменять тем, что добавлено чужой рукой?

Разве характеристика личности человека не включает в себя и его недостатки? Разве они не обладают эффектом, даже если они некрасивы, то, по крайней мере, контрастны, как основной цвет, на который накладываются другие оттенки?»<sup>37</sup>.

Предложение Бузони о совместной публикации оригинала и транскрипции Шенберг решительно отверг: «Вы должны принять во внимание следующее: я не могу опубликовать свое произведение вместе с транскрипцией, которая показывает, как я мог бы сделать это лучше. Что, таким образом, указывает на то, что моя пьеса несовершенна. И невозможно заставить публику поверить в то, что мое произведение хорошо, если я одновременно укажу, что оно нехорошо.

Я не мог этого сделать — из инстинкта самосохранения — даже если бы я верил в это. В таком случае мне пришлось бы либо уничтожить свою работу, либо переделать ее самому.

Но сейчас — простите, пожалуйста, мою безудержную откровенность, как я не обижаюсь на вас, — я просто не верю. Я твердо уверен, что вы совершаете ту же ошибку, как и всякий творческий критик: вы не хотите ставить себя на место автора, а ищите в чужом творчестве себя, только себя. А это просто невозможно. Не может существовать

<sup>37</sup> Ibid. P. 394.

<sup>31</sup> См.: Busoni F. Selected Letters. New York: Columbia University Press, 1987. P. 379–423.

искусство, которое принадлежит в одно и то же время и его создателю, и его оценщику. Один из них должен уступить дорогу, и я полагаю, что это должен быть оценщик»<sup>38</sup>.

Бузони «уступил дорогу» и опубликовал свою обработку отдельно, предварительно настоятельно рекомендовав издателю напечатать весь цикл Шенберга. В письме к руководству фирмы Breitkopf & Härtel Бузони дает следующие характеристики пьесе Шенберга и своей обработке: «Калейдоскопические переливы двенадцати полутонов в тройной зеркальной камере чувства, вкуса и интуиции: суть сегодняшней гармонии»<sup>39</sup>. Идея, высказанная в этой фразе, по-видимому, реализована — быть может, впервые — в фортепианной пьесе Шенберга; искоренено понятие мажорных и минорных гамм с их двенадцатью транспозициями. Редактор видит в этом произведении отправную точку для музыки будущего. Исполнение пьесы требует от пианиста величайшей отточенности прикосновения и педализации; интимной, импровизационной, «вкрадчивой», проникновенной интерпретации; любовного погружения в содержание. Редактор считает для себя художественной честью быть его толкователем — не более чем в роли фортепианного транскриптора!»<sup>40</sup>.

В дальнейшем Бузони неизменно выказывал свое уважение к творчеству коллеги. Летом 1913 года он устроил в своей берлинской квартире исполнение «Лунного Пьеро» под управлением автора. На концерте присутствовала избранная публика, в частности, пианист Артур Шнабель, дирижер Виллем Менгельберг и композитор Эдгар Варез. Один из очевидцев этого события вспоминает: «Когда стихли аплодисменты,

и Шенберг робко и немного неуклюже двинулся к музыкантам, то Бузони, статный и импозантный, уже был там и поздравлял их. Тогда Шенберг, сморщив хитрое обезьянье лицо в кривой улыбке, повернулся к Варезу и сказал: „А теперь он раздает награды“»<sup>41</sup>.

Концерт, о котором повествует заметка, состоялся в 12 часов дня в воскресенье 4 февраля 1912 года в берлинском зале «Гармониум» (Harmonium-Saal) на Штеглицер штрассе, 35. В нем участвовали солистка Гамбургской оперы, сопрано Марта Винтерниц-Дорда (Martha Winternitz-Dorda; 1880–1958), Антон фон Веберн и ученики Бузони<sup>42</sup>. Состоялось первое исполнение Пятнадцати стихотворений из «Книги висячих садов» Штефана Георге для голоса и фортепиано ор. 15 и Шести маленьких фортепианных пьес ор. 19. Упоминаемые в тексте три пьесы для двух фортепиано в восемь рук — это №№ 1, 2, 4 из Пяти пьес для оркестра (Fünf Orchesterstücke) ор. 16, сочиненных в 1909 году и относящихся в творчестве Шенберга к периоду свободной атональности. Их переложение для двух роялей в восемь рук сделал ученик и друг Шенберга капельмейстер Эрвин Штайн (Erwin Stein; 1885–1958).

Судя по письму от 22 января 1912 года, А. Шенберг приглашал Бузони принять участие в этом концерте<sup>43</sup>, но тот порекомендовал композитору своих учеников: бельгийца Луи Клоссона (Louis Closson)<sup>44</sup>, австрийца Эдуарда Штойермана (Eduard Steuermann<sup>45</sup>; 1892–1964),

параллельно обучавшегося композиции у Шенберга, и американца Луиса Теодора Грюнберга (Louis Theodore Gruenberg; 1884–1964)<sup>46</sup>. Партнером Грюнберга был Антон Веберн<sup>47</sup>. По воспоминаниям Грюнберга, Веберн «так фанатично, так неистово колотил по фортепиано, что сам Шенберг протестовал на репетициях»<sup>48</sup>. Бузони, убежденного противника рутины увлек неподдельный энтузиазм исполнителей и живая, далекая от академизма, молодая, творческая атмосфера концерта.

Перевод выполнен по изданию: Busoni F. Von der Einheit der Musik. S. 170–171. ■

<sup>46</sup> Под управлением Л. Грюнберга 4 февраля 1923 года состоится американская премьера «Лунного Пьеро».

<sup>47</sup> В этом же 1912 году Веберн переложил Пять пьес для оркестра ор. 16 для двух фортепиано в четыре руки.

<sup>48</sup> Цит. по: Knyt E. E. Ferruccio Busoni and His Legacy. P. 169.

<sup>41</sup> Цит. по: Knyt E. E. Ferruccio Busoni and His Legacy. P. 118.

<sup>42</sup> Полностью программу концерта см.: Knyt E. E. Ferruccio Busoni and His Legacy. P. 169.

<sup>43</sup> См.: Busoni F. Selected Letters. P. 414.

<sup>44</sup> На концерте Луи Клоссон исполнил Шесть маленьких фортепианных пьес ор. 19. Годы его жизни установить не удалось.

<sup>45</sup> Э. Штойерман участвовал в берлинской премьере «Лунного Пьеро», прошедшей в Stogalton-Saal 16 октября 1912 года. В записи «Лунного Пьеро», осуществленной на студии Columbia Records в 1940 году под управлением автора, Э. Штойерман также исполняет партию фортепиано.



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

<sup>38</sup> Ibid. P. 392.

<sup>39</sup> Это предложение — автоцитата из «Эскиза новой эстетики музыкального искусства».

<sup>40</sup> Busoni F. Selected Letters. P. 398.



КЛАВИРТИН

PIANOS

## ЛУЧШИЕ РОЯЛИ И ПИАНИНО



**+7 495 777 69 34**

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

FAZIOLI, Steinway & Sons, C.Bechstein, Petrof, Seiler, Kawai, August Forster, Grottrian Steinweg,  
W.Hoffmann, Ritter, Brodmann, Ritmuller, Николай Рубинштейн, Михаил Глинка

# IPCHAIN

ipchain.ru



## Сетевая инфраструктура доверия для сферы интеллектуальной собственности

Инфраструктурное решение для учета, управления  
и защиты прав на результаты интеллектуальной деятельности

