САМАРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ

РЕЦЕНЗИЯ НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ



ХРЕСТОМАТИЯ

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

РЕЦЕНЗИЯ НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

ХРЕСТОМАТИЯ

Составитель
Д. А. ДЯТЛОВ

Самара 2024

УДК [78.087.88+792.7](07)
ББК 85.[364.1+985]я7
П 37

Печатается по решению
редакционно-издательского совета института

Рецензенты:
Свитова Т.В., кандидат педагогических наук, заведующая кафедрой фортепиано Самарского государственного института культуры;

Левянт М.Г., председатель Самарской организации Союза композиторов России, народный артист Российской Федерации

П 37 Рецензия на музыкальный концерт: хрестоматия / автор-составитель Д.А. Дятлов; Самарский государственный институт культуры. – Самара, 2024. – 303 с.

Хрестоматия представляет собой сборник рецензий на избранные музыкальные концерты, прошедшие в Самарской филармонии с 2016 по 2022 год, а также статьи о самарских музыкантах, выдающихся отечественных и зарубежных исполнителях. В издании представлены авторские тексты составителя.
Материалы хрестоматии помогут учащимся выполнять задания по рецензированию музыкальных событий, расширят общекультурный кругозор студентов высших образовательных музыкальных учреждений.

УДК [78.087.88+792.7](07)
ББК 85.[364.1+985]я7

© Дятлов Д.А., составление, 2024
© Оформление. СГИК, 2024

ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыкально-критическая деятельность является одной из важнейших задач музыковедения. Она осуществляется в рамках культурно-просветительской работы, соответствующей одному из основных типов задач музыковеда – выпускника творческого вуза. Наряду с исследовательским и педагогическим типами задач культурно-просветительский тип является определяющим в подготовке выпускника-профессионала. Хрестоматия музыкальной рецензии адресована студентам направления подготовки 53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство (профиль «Музыковедение»).

Цель хрестоматии – дать материал, на примере которого студент сможет увидеть различные векторы экспертно-аналитической работы в рамках музыкально-прикладного исследования.

Работа с текстами рецензий способна генерировать собственные идеи. В итоге студент будет способен осуществлять эти идеи в области музыкальной критики и журналистики.

Квалификация «Музыковед. Преподаватель. Лектор» присваивается по результатам освоения ряда курсов, дисциплин и практик. Данное учебное издание связано с дисциплинами «Методология музыкознания», «Музыкальная журналистика», «Основы музыкальной критики». Его **задачи** соответствуют задачам дисциплин:

Методология музыкознания:

– изучение музыкознания как отрасли исследования искусства;

– освоение методов исследовательской работы в области музыкального искусства;

– обобщение проблематики исторического, теоретического музыкознания и его прикладных отраслей;

– изучение специальной литературы;

– закрепление навыков создания музыковедческих текстов.

Музыкальная журналистика:

– изучение вопросов теории и методологии журналистики, выработка навыков практической работы в области музыкальной журналистики.

Основы музыкальной критики:

– осознание связи музыки с общекультурным процессом;

– выявление художественной ценности значительных явлений музыки;

– использование полученных знаний в профессиональной деятельности;

– изучение вопросов теории, методологии и истории критики.

Материалы хрестоматии способствуют освоению упомянутых дисциплин и получению *компетенций*:

ОПК-4 – способность осуществлять поиск информации в области музыкального искусства, использовать ее в своей профессиональной деятельности.

ПК-2 – способность осуществлять различные исследования в социально-культурной сфере, в том числе путем мониторинга зрительской/слушательской аудитории, а также исследования в области музыкальной культуры, искусства и педагогики.

ПК-4 – способность осуществлять связь со СМИ с целью просветительства, популяризации и пропаганды музыкальной культуры, искусства, науки и педагогики, готовить необходимые информационные материалы о профессиональной деятельности творческого коллектива, автора-создателя произведения искусства, участвовать в проведении пресс-конференций, других пиар-акций; освещать культурно-исторические события и факты в области музыкального искусства, науки и образования в СМИ.

ПК-5 – способность создавать и реализовывать программы популяризации объектов нематериального культурного наследия.

Музыкальная критика может быть направлена на различные объекты профессиональной деятельности. Это авторы-создатели произведений искусства; творческие коллективы; исполнители музыкальных произведений; учреждения культуры (филармонии, концертные залы, театры); деятели различных учреждений искусства и культуры; средства массовой информации.

Хрестоматия сформирована из материалов, опубликованных в периодическом издании «Культура. Свежая газета» с 2016 по 2022 год и в ежеквартальном журнале *Piano-Форум*. Публицистический характер текстов обусловлен стремлением влиять на художественный вкус филармонической аудитории. Полемическая заостренность многих тем призвана способствовать оживлению дискуссий о ценности того или иного исполнения или значимости нового произведения современного автора. Объективная

экспертная оценка в области художественного творчества невозможна без авторского взгляда, поэтому вряд ли существует в чистом виде. Субъективный взгляд музыканта-исследователя способен, впрочем, отследить и выявить некоторые тенденции, важные как для социокультурной сферы, так и для профессионального сообщества. Рецензии расположены в издании в хронологическом порядке и в известном смысле отражают музыкальную жизнь Самары на протяжении ряда лет. В хрестоматию включены рецензии о мировых знаменитостях, молодых гастролерах, самарских музыкантах. Также в сборнике размещены юбилейные материалы и мемориальные портреты коллег.

С ПОБЕДЫ ВСЕ ТОЛЬКО НАЧИНАЕТСЯ

Впечатление от игры Дмитрия Маслеева на XV конкурсе имени П.И. Чайковского летом прошлого года оказалось настолько сильным, что у многих в дни конкурсных прослушиваний возникал вопрос: а где он был раньше, почему его никто не слышал? Основатель и художественный руководитель Музыкального фестиваля в Вербье, член жюри конкурса Мартин Энгстрем говорит: «Сомневаюсь, что кто-то слышал о Дмитрии Маслееве – обладателе I премии – до начала этого двухнедельного марафона. Поначалу думаешь, что такой музыкант, скорее всего, был аутсайдером… И этот пианист проходит в финал и одерживает грандиозную победу!»

В самом деле, хороших и даже очень хороших молодых музыкантов много. Выйти в так называемое медийное информационное поле для большинства из них чрезвычайно сложно. Даже постоянные ежедневные усилия по организации собственного продвижения не дают ощутимых результатов. А ведь нужно еще и заниматься, и заниматься много. Мы, впрочем, далеки от мысли, чтобы характеризовать феномен Дмитрия Маслеева как случайное явление на большой концертной сцене. Его музыкальная одаренность, чрезвычайная виртуозность и высочайший профессионализм не позволяют говорить о воле одного лишь случая в его творческой

судьбе. За плечами Московская консерватория и ряд не очень больших, но все же напряженных конкурсных состязаний. Музыкант шаг за шагом продвигался к заветной цели – широкой публичной концертной деятельности. Слава, успех для него – лишь красивая оправа, приятная добавка к деятельной, наполненной, осмысленной творческой жизни. Триумфальное выступление Маслеева на конкурсе Чайковского никто не смог бы оспорить. Подавляющим большинством голосов жюри присудило первую премию и золотую медаль именно ему. А ведь уровень конкурса был чрезвычайно высок. Из более чем двухсот заявок предварительно было отобрано лишь 36 музыкантов. А сколько осталось прекрасных молодых пианистов за бортом? Насколько выбор жюри оказался верным, покажет будущее.

Дмитрий Маслеев, не обладающий серьезным гастрольно-концертным опытом и необходимым репертуарным объемом (по его словам, за последний год у него было только два концерта), попал в непростую, мягко говоря, ситуацию. Гастроли расписаны на два года вперед. Молодой музыкант должен играть около сотни клавирабендов и концертов с оркестром по всему миру на крупнейших концертных площадках, включая знаменитый Карнеги-холл. Мартин Энгстрем говорит о Маслееве: «Сейчас он испытывает сильнейшее напряжение. Очень надеюсь, что ему удастся справиться с тем давлением, которое оказывает на него нынешнее новое положение».

Сольный концерт Дмитрия Маслеева в Самаре – лишь один эпизод из нескончаемой череды выступлений молодого триумфатора. Судя по многочисленным откликам на его выступления уже после конкурса в разных городах и странах, в определенную картину складываются и неоспоримые достоинства, и некоторые издержки описанной выше ситуации. Музыканту присущи выдающаяся виртуозность (почти беспрецедентная, по мнению пианиста Б. Березовского), высочайшая музыкальная культура и безупречное чувство стиля (заставляющие с благодарностью вспомнить его профессора М. Петухова), невероятная воля в построении архитектоники каждого музыкального сочинения (что говорит о незаурядном артистическом даровании Маслеева). Это, с одной стороны. С другой – не остаются незамеченными неожиданные, подчас неорганичные деформации горизонтальных построений в полифонии; иногда

неоправданная нивелированность динамических планов; недостаток внимания к музыкальной пунктуации. Преувеличенные темпы нередко сказываются на некотором искажении музыкальных характеров, облегчают и обедняют содержательную емкость исполняемых произведений.

Так оказалось и на концерте в зале Самарской филармонии. Первая партита И.С. Баха была представлена в постромантическом толковании. Чрезмерно выпуклые мелкие мотивы и фразы не объединялись общим горизонтом звучания. При этом казалось, что все слишком правильно и даже несколько по-школьному. Вспомнилось одно из значений термина «барокко»: неправильной формы раковина или раковина с пороком. От этой музыки всегда ждешь чудодейственной игры неожиданностей и всегдашней новизны интонационного сюжета. А этого как раз и не было. Больше всего огорчила Соната соль минор Р. Шумана. Пианист как будто не заметил невероятной шумановской энергии полиритмии, заключенной в тексте сонаты. Динамический ландшафт оказался выровненным при почти полном отсутствии внутренней, а стало быть, и внешней нервности. Все летит одно за другим, а куда и зачем? Слушая, думаешь: а почему здесь это, а здесь то и в чем же тут гений Шумана?

Абсолютно декоративными выглядели в исполнении Маслеева листовская транскрипция «Баркаролы» Ф. Шуберта и его же этюд «Дикая охота». Значительно лучше в исполнении пианиста прозвучала русская музыка. Из трех пьес П. Чайковского наиболее удалась третья – «Приглашение на трепак». Здесь легкая виртуозность исполнения и реактивность смен настроений соседствовали с выпуклой и характерной образностью незамысловатой драматургии жанровой сценки. В Сонате-воспоминании Н. Метнера мы наконец-то услышали настоящего Дмитрия Маслеева, лауреата I премии конкурса имени Чайковского. Это исполнение запомнится надолго, даже несмотря на то, что многое в метнеровском сочинении было сделано непривычно, по-своему. Впервые в этом концерте прозвучала живая и мистическая пауза перед начальными робкими звуками сонаты. Прикосновение пианиста к первой теме более чем деликатно, оно почти невесомо. Тени былого, постепенно оживая, теснят друг друга. Будто персонифицируются в темах-образах, становятся ощутимыми и почти зримыми. Прекрасно выстроенное по форме, знаменитое сочинение Метнера предстает в тончайшей

интонационной и полифонически выверенной структуре. Исполнение Маслеевым этого произведения можно охарактеризовать как проявление эстетики снятой эмоциональности. Возможно, что для музыки Метнера это важно. Ведь нужно преодолеть перенасыщенность музыкальной ткани, в которой подробнейшая мотивная выразительность могла бы усложнить восприятие особой метнеровской полифонии.

Завершила концерт виртуозная фреска «Пляски смерти» К. Сен-Санса в транскрипции Ф. Листа и версии В. Горовица. Два виртуоза приложили руку к небольшому сочинению французского композитора для вполне серьезной задачи – явить героизм и отвагу профессии пианиста (*virtus* (лат.) – доблесть), бросить вызов физическим возможностям человека. Думается, что у Листа была и сверхидея – преобразить средневековую тему *Totentanz* для своего современника. Маслеев, очевидно, не ставил перед собой подобную задачу. Это подтверждают и его собственные слова в одном из интервью. Сочинение Сен-Санса для него «в большей степени скерцозное, гротескное», которое «нельзя воспринимать через призму серьезности». Публика при этом внимала вполне серьезно, заворожено следила за магией превращения человеческих рук в невероятные каскады пассажей, рассыпающихся и буквально брызжущих светом звуков.

На концерт Дмитрия Маслеева в зал Самарской филармонии люди пришли вполне сознательно. Все были подготовлены – кто июньскими трансляциями конкурса имени Чайковского интернет-каналом *medici.tv*, кто рекламными текстами сайта филармонии, кто программкой-буклетом концерта. Да и, как говорится, земля слухом полнится. Звание победителя конкурса имени Чайковского не шутка. Если посмотреть на историю конкурса, то можно увидеть, что все, за редким исключением, лауреаты – действующие, всемирно известные и признанные музыканты. Пожелаем и Дмитрию Маслееву с честью занять место в пантеоне лучших музыкантов планеты. Доблести и воли к победе ему не занимать.

МУЗЫКА «ЗОЛОТОГО ВЕКА» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ VOLGA PHILARMONIC

Разнообразие – самое
приятное свойство вещей.
Рене Декарт

За несколько десятилетий до рождения И.С. Баха (1685–1750) родоначальник философского рационализма обозначил систему правил музыкальной эстетики, создав теорию аффектов. Чувство, или по-другому аффект, ставится во главу угла содержания музыкального произведения. В своем трактате «Компендиум музыки» (1618) Декарт определяет цель музыки. Цель эта «в пробуждении аффектов», то есть чувств. Далее еще более важное: «Они (аффекты) должны быть упорядочены, приведены в равновесие, в гармонию». «Чувство» и «порядок» станут на многие века главными понятиями музыкального искусства. На их основе будут формироваться каноны красоты музыки. Эпохи барокко и классицизма по-своему являют в практике сочинения и исполнения музыки чувство, по-своему облекают его в равновесие музыкальной формы.

Барочная музыка и произведения венских классиков часто звучат в концертных залах. У многих на слуху наиболее значительные сочинения И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, А. Вивальди. Произведения И. Гайдна или В. Моцарта – наиболее предпочтительный репертуар каждой концертной организации. Музыка как бы «промежуточной», предклассицистской поры в концертном обиходе пока еще редкость. Множество композиторов, предваривших венскую классику, остаются по сей день в тени.

Время раннего классицизма стало своеобразным средостением причудливого многоцветия барокко и стройной архитектоники венских классиков. Переходный период, так как мы его воспринимаем сейчас, стал поиском новаций музыкального языка, новых способов организации музыкальной формы, новых звучаний, а подчас и новых инструментов. Но дух новаторства и энергия открытия не провоцировали радикальную ломку устоявшихся принципов. Новое органично произрастало на богатейшей почве барокко, эпохи, завершителем которой стал великий Себастьян Бах.

Его сыновья – наследники традиции – стали инициаторами новых принципов построения сонатной и симфонической форм, которые легли в основание искусства венцев, искусства, ставшего классическим – образцовым на все последующие времена. Прошло время исторических реконструкций. Произведения предклассической эпохи прочно входят в репертуар солистов, ансамблей и оркестров. Мир музыки между барокко и произведениями венских классиков предстает во всем блеске, разнообразии и сложности.

В концерте «Золотой век», представленным абонементом Самарской филармонии «Музыкальная коллекция: великолепие барокко и венского классицизма» 18 мая, прозвучали произведения венских классиков – Концерт для скрипки до мажор Й. Гайдна, Концертная симфония для скрипки и альта В. Моцарта и музыка сыновей И.С. Баха – Симфония соль минор Иоганна Кристиана Баха (1735–1782) и Концерт для флейты Карла Филиппа Эммануила Баха (1714–1788). Рядом с сочинениями Гайдна и Моцарта концерт и симфония сыновей Баха прозвучали необычайно свежо. Произведения венцев оказались как бы в обрамлении музыки лондонского и гамбургского Бахов, подобно великолепному дворцовому комплексу среди благоухающих садов, где сама земля источает аромат цветения.

Сергей Фильченко, солист и концертмейстер ансамбля *Pratum Integrum* (Санкт-Петербург), инициатор концерта, музицирует перед самарской публикой не впервые. Выступая как солист-скрипач, солист-альтист и дирижер, он представил самарскому слушателю необыкновенное соцветие близких и вместе с тем в чем-то существенно отличных друг от друга музыкальных стилей. Здесь возникает вольная параллель – сравнение раннего и зрелого музыкального классицизма со скульптурными образцами архаики и классики древнегреческой культуры. Как здесь, так и там простое, где-то наивное, но существенно глубокое понимание формы соотносится с выверенностью пропорций и совершенством анатомически верных линий; глубинная витальная энергия противостоит завершенности прекрасных форм.

В сопоставлении ранней и зрелой музыкальной классики выгодно отличаются произведения сыновей Баха – своей элегантной легкостью, фактурной прозрачностью, энергичной спонтанностью, несколько наивной искренностью. Все эти качества, несомненно,

есть и в музыке Гайдна и Моцарта. Но именно в сравнении обнаруживает себя некоторая помпезность оркестровки, пышность кульминаций, завершенность музыкальной идеи венцев. Музыка Бахов устремлена в будущее, музыка Гайдна и Моцарта как бы замыкается в своем совершенстве. Так или иначе, но все это было высказано в исполнении петербургского солиста и дирижера. Даже очевидная разница в манере игры и подходе к музыкальному материалу у солиста и оркестра (камерный оркестр Самарской филармонии *Volga Philarmonic*) не помешала реализовать художественную идею.

Разница в звучании *Pratum Integrum*, ансамбля солистов, в котором работает Сергей Фильченко, и камерного оркестра *Volga Philarmonic* существенна: первый играет на исторических инструментах, стремясь к аутентичной манере исполнения, второй использует традиционные приемы игры на обычных инструментах. Может быть, это несоответствие послужило причиной некоторой внутренней скованности солиста в исполнении скрипичного концерта Й. Гайдна. Музыкант видимо старался ее преодолеть выпуклой, более чем того ожидалось, фразировкой коротких мотивов, несколько преувеличенной выразительностью и повышенным градусом исполнения, что подчас сопровождалось досадными неточностями в интонации. В моцартовской Концертной симфонии для скрипки, альта и камерного оркестра временами наблюдалась ансамблевая диспропорция в дуэте солирующих инструментов. В моменты канонических имитаций и параллельного движения голосов инструменты звучали и «дышали» вместе. Когда же реплики солистов следовали одна за другой, возникало ощущение, что участники диалога говорят на разных языках, во всяком случае, с контрастной «температурой». Глуховатый, но выразительный голос альта то и дело перебивался форсированным, почти кричащим звуком скрипки.

Достойно удивления, что такой тонкий и опытный музыкант, как Ирина Смолякова, способен в таком тоне вести «беседу». При этом следует признать высокий уровень и камерного оркестра, и солистов, всегда гарантирующий при любых издержках исполнения художественную реализацию сочинений великих мастеров. Гайдновский скрипичный и моцартовский двойной концерт, без сомнения, состоялись и были горячо приняты публикой (финал моцартовского концерта был повторен

на бис). Лучшим в концерте, пожалуй, было выступление Екатерины Матюшенковой. Концерт для флейты К.Ф.Э. Баха был исполнен превосходно. Лишь отсутствие клавесина в оркестре несколько обеднило звучание, не сказавшись, впрочем, на художественном результате исполнения.

В целом концерт оставил яркое впечатление. Явленные музыкой образы оставили заметный след в сознании чуткого слушателя. Кто заметил недочеты – тот простил, кто не заметил – тот искренне порадовался за музыкантов. Художественный результат исполнения не всегда зависит от безупречной точности интонации или от несколько преувеличенной экспансии солиста. «Механика» художественного работает своеобразно, ее внутренние процессы идут своим чередом, минуя нередко технические параметры исполнения.

Самарская публика с благодарным чувством приветствовала музыкантов *Volga Philarmonic*, создавших живую панораму образов «Золотого века». Приветствовала горячо любимых ею самарских солистов Ирину Смолякову и Екатерину Матюшенкову и, разумеется, замечательного петербургского музыканта Сергея Фильченко. Характерные черты его искусства – живая игра, импровизационный стиль исполнения орнаментики, высокий градус артистической подачи, нутряное понимание исполняемой музыки. Все это складывается в комплекс качеств музыканта, который наиболее дорог слушателю.

Итог концерта, автором идеи которого стал Сергей Фильченко, более чем успешен. В исполнении сочинений сыновей Баха и лучших образцов венской классической музыки реализовались самые разные интенции музыкантов – участников концерта. Разнообразие оттенков стиля и авторских знаков, множество состояний и форм движения, целый сонм образов и характеров музыки были вызваны к жизни ансамблем музыкантов и солистов, каждый из которых проявил себя художественно ярко, выразительно и в высшей степени артистично.

К ЮБИЛЕЮ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

В России 2016 год объявлен годом Сергея Прокофьева на государственном уровне. В день рождения композитора, 23 апреля, начался марафон музыки Прокофьева по всей стране. Он открылся грандиозными симфоническими праздниками в обеих российских столицах. Концерты, инициатором которых стал Валерий Гергиев, транслировались не только в России, но и во многих странах мира. Юбилейный XV Московский Пасхальный фестиваль также посвящен Прокофьеву. Все федеральные телеканалы приняли участие в праздновании юбилея великого русского композитора. Помимо телевизионных авторских программ, документальных фильмов и передач о композиторе в юбилейных мероприятиях приняли участие драматические и музыкальные театры, различные музеи.

Прокофьевская филармоническая афиша в Самаре не богата событиями. Один концерт из произведений композитора был в феврале. Звучали Классическая симфония ре-мажор, соч. 25, Концерт для фортепиано с оркестром № 3 до мажор, соч. 26 и симфоническая сказка «Петя и волк», соч. 67 (дирижер – Георгий Клементьев, солист – Николай Фефилов).

Второй концерт, посвященный 125-летию Сергея Прокофьева, состоялся 29 мая в рамках абонемента № 1 «Дирижирует маэстро Щербаков». Программу концерта составили Третий фортепианный концерт (второй раз за сезон) и Пятая симфония си-бемоль мажор, соч. 100. Представленные сочинения являют собой наиболее характерные грани творчества композитора. Написанные в разные годы (концерт – в 1921, симфония – в 1944), в разных обстоятельствах (успешные концерты, плодотворное композиторское творчество в США в начале 20-х и тревожный военный 1944 год, жизнь в известной атмосфере сталинской эпохи), Третий фортепианный концерт и Пятая симфония принадлежат к наиболее часто исполняемым произведениям Прокофьева. Их соседство в одном концерте вполне органично и по причинам жанрового контраста, и по интонационному родству мелоса. Интерпретатор музыки по своему усмотрению, по свойствам своей личности и музыкального темперамента акцентирует внимание на той или иной стороне произведения.

В исполнении Михаила Щербакова главным содержанием первой части симфонии стала героическая идея. Героико-эпическое начало определило весь ее интонационный строй. Этому подчинялись и организация взаимодействия оркестровых групп, и исполнительская фразировка широкого дыхания, и выстраивание локальных кульминаций в единство эпического развертывания музыкального материала, направленного к триумфальному звучанию коды. Эпизоды «батального» характера приобрели характер зримый, почти кинематографический.

В исполнении второй части – Скерцо – токкатность преобладала над танцевальностью, столь характерной для этой музыки. В перекличках инструментов подчеркнутая гротесковость интонаций сменялась «свирельными» наигрышами среднего раздела. Зловещие, жесткие, сухие аккорды завершения раздела в исполнении оркестра прозвучали не по-прокофьевски жутко. Постепенно смягчаясь, ритмика перехода возвратила нас к первой теме.

В третьей части – Адажио – череда тем и образов в диапазоне от лирики до драмы, от патетического до углубленно-медитативного звучания выстроилась в определенную и внятную по логике картину драматургического развития. При этом дирижер повышенным градусом своего эмоционального участия стремился преодолеть своеобразную отстраненность музыкального повествования Прокофьева, эпос которого сродни в чем-то эпосу античному.

Финал симфонии – один из характернейших образцов прокофьевского тематизма и оркестровки – в исполнении оркестра Самарской филармонии прозвучал свежо и ярко. В сплетении полифонических узоров струнных с солирующими фрагментами деревянных духовых, поддержанных вкраплениями ударных, проявилась мастерская оркестровка симфонии. Унисоны струнных выстроили драматургическую арку к первой части, замыкая форму, очертили эпический характер всего симфонического полотна.

Солистом в Третьем фортепианном концерте выступил Филипп Копачевский, известный самарской публике как прекрасный музыкант, пианист-солист и ансамблист. Копачевский – представитель молодого поколения российских пианистов – относительно недавно появился на концертной эстраде, проявив себя при этом ярким и самобытным музыкантом, обладающим всеми необ-

ходимыми качествами концертного виртуоза и тонкого музыканта. В исполнении прокофьевского концерта он предстал, скорее, как чуткий ансамблист, нежели как солист. Некоторая эскизность интерпретации сочеталась с лирическим подходом к музыке Прокофьева. Иногда складывалось ощущение, что мы находимся на репетиции очень хорошего музыканта, но все же на репетиции. Пианист будто приберегал что-то самое главное на потом, намереваясь явить всю мощь и блеск исполнения в предстоящем еще концерте.

В исполнении не хватало характерной жесткости, токкатности, может быть, даже темпа и, как сейчас говорят, драйва. Даже по времени третий концерт должен быть несколько короче (автор играл его за 24 минуты, у Копачевского – более 30-ти). При этом в игре Филиппа Копачевского следует признать мастерскую выделку, ясные намерения в интерпретировании образной сферы сочинения и, конечно, взаимодействие с оркестром, в котором очевидно проявился большой ансамблевый опыт музыканта. Единственный бис, «Меркуццио» из сюиты «Ромео и Джульетта», исполненный музыкантом в завершение своего выступления, показал масштаб его артистического и музыкантского дарования, дал понять, что и в концерте с оркестром мы вправе ожидать от него большего.

Так или иначе, но празднование юбилея Сергея Прокофьева в Самаре состоялось. Мы прикоснулись к поистине великому искусству выдающегося русского композитора. Как и всякий большой художник, Прокофьев в своей музыке отразил всю сложность, драматизм и пафос эпохи. Отразил, разумеется, в преломлении своего видения, своего понимания и чувствования, в своеобразном сочетании оригинального музыкального языка, постромантической грамматики и неоклассицистской эстетики. Музыка Прокофьева никогда не устареет, никогда не станет архаикой, не покроется музейной пылью. «Новизна – это то, к чему я всегда стремился», – говорил композитор. Его появления на концертной эстраде в предреволюционные годы зачастую вызывали скандалы наряду с восторженным приемом публики. Критики называли его Первый фортепианный концерт «футбольным», а самого композитора причисляли к футуристам. Однако прокофьевский радикализм 10-х годов прошлого века не стал определяющим в творчестве. Он не пошел по пути нововенской школы додекафонии, в отличие от своих современников-авангардистов не отказался от тональности, не стал новатором

в изобретении новых звучаний и систем организации музыки. Композитором-классиком он стал в традиционной парадигме музыкального искусства, сохраняя классические формы, сочиняя в известных жанрах, мыслил тонально, заключая фразу в классицистский период квадратного строения.

Принадлежа по рождению к сельской интеллигенции (отец – ученый-агроном), корнями связанный с народным творчеством (мать происходила из крепостных Шереметевых), услышанные в детстве звуки народной музыки он переплавил в классические жанры, влил «новое вино» в «ветхие мехи» академического искусства. При этом он всегда будет восприниматься как ярчайший новатор, создавший свой музыкальный язык, свою особую гармонию, основанную на классической, свою мелодику, выросшую из народной музыки, свою будоражащую ритмику, наполняющую жизненным током прозрачную и многоцветную ткань музыкальных сочинений. Прокофьев говорил: «Я люблю быть в движении». Движение, беспрестанная изменчивость даже внутри медитативных эпизодов прокофьевской музыки, не говоря уже о неистово пульсирующих токкатных ритмах, стало символом эпохи, запечатленном в творчестве великого композитора России XX века.

КЛАВИРАБЕНД СЕРГЕЯ РЕДЬКИНА

На сольный концерт пианиста Сергея Редькина, который прошел в зале Самарской филармонии 8 февраля, публика пришла с определенными ожиданиями. Это и понятно: перед нами музыкант, обладающий, наверное, самым высшим титулом исполнительского искусства – званием лауреата конкурса имени П.И. Чайковского. К нему пианист шел ни один год.

С. Редькин – лауреат самых разных международных фортепианных конкурсов (в том числе одного композиторского), принимал участие в музыкальных турнирах с детства, то есть сформировался под воздействием конкурсной среды с ее высоким градусом профессионального мастерства и вместе с тем с явной стандартизацией пианизма.

Создание умозрительной схемы, рациональное выстраивание исполнения – принцип отнюдь не плохой. Осталось добавить некоторой спонтанности, согреть творческим волнением, атмосферой публичного концерта, и готов искомый результат. Но, как оказывается, для подлинной одаренности преодолеть рациональное, проникнуть к сердцевине музыки сразу, в одночасье, непросто (для неодаренного невозможно совсем).

Мы были свидетелями, как заявленная с первого прикосновения к инструменту тонкая выразительность, ощущаемая уже в первой остинатной фигуре Баркаролы Ф. Шопена, уступает место сухому, почти бескрасочному звучанию рояля; построенное здание музыки лишь ожидает своих жильцов, в ее стенах можно лишь предслышать, угадывать будущую драму. Сложнейшие и тончайшие музыкальные смыслы шопеновских мазурок (соч. 56) также остаются будто за дверью, за границами сознания. Шопеновское многоголосие в плотности фактурных сочленений не дается пианисту, слушатель с усилием следит то за одним элементом, то за другим, внимание перебегает без осознанных связей от одного мотива к другому.

И вдруг… первая призывная фраза Полонеза-фантазии Ф. Шопена пробуждает заскучавшего было слушателя, с этого момента и до конца концерта музыкант уже владеет залом. Перед нами не недавний выпускник Санкт-Петербургской консерватории имени Н. Римского-Корсакова, а состоявшийся музыкант, мастер и художник. Звучание рояля приобрело объем и цветоносность, музыка воспринимается уже не как бескрасочная схема, но как тончайшая звукопись. Мощь кульминаций оттеняется тишайшим и певучим *pianissimo*. Долгое время звучит потом, не отпуская сознание, медленная и печальная тема в соль-диез миноре, напоминая польское выражение *zal* (непереводимое, но близкое к русскому «жалеть», «печалиться»), которое любил вспоминать Г. Нейгауз, говоря о подобных шопеновских мелодиях.

Исполнение С. Редькина захватывает и силой высказывания, и подъемами кульминаций, и тайной тихих звучностей, почти буквально потрясает психофизику слушателя. За внешними красотами виртуозных гирлянд пассажей, за прихотливой ритмикой пунктирных фигур, за светлой лирикой угадывается темный горизонт, мистическое ощущение которого так свойственно Шопену – ярчайшему представителю музыкального романтизма.

Запомнилось и необычное окончание Полонеза-фантазии. Уходя с кульминации, музыкант, вопреки обозначенному в нотах *fortissimo* тонического аккорда, завершает пьесу особым приемом: осветляя верхний регистр рояля и играя окончание тихо, создает впечатление кульминации вдали, в которой мы как будто уже не принимаем участия, музыка уходит от нас, но звучит в иных сферах.

Рахманиновский цикл Этюдов-картин, соч. 39 в исполнении Сергея Редькина вызывает в памяти пейзажи и жанровые сцены русской живописи Федора Васильева, Михаила Нестерова или Исаака Левитана. Сумрачный или приглушенный колорит медленных этюдов, их широкое дыхание, подобное дыханию живой природы, и даже запахи, возникающие в синестезии чувств, рождаются вместе со звуками рахманиновской музыки. Влажная атмосфера ля-минорного этюда № 2, в котором особая напряженная пластика мелодии сопрягается с мягкими синкопами и пропусками сильных долей такта, в исполнении С. Редькина освещается особым прикосновением к роялю, в котором почти не слышна атака звука (то есть его начало), он возникает будто из ничего.

Художественное преображение картины летней грозы предстает в Этюде ре минор № 8. Напряженным исполнением коротких мелодических фигур пианист создает «душную» ритмоинтонационную атмосферу, сотканную из коротких мотивов секвенций, ожидающей своего разряжения, которое и происходит. И здесь важно, как это происходит. Мастерское исполнение пианистом различными штрихами тонко разработанной музыкальной ткани будит в сознании воспоминания и чувства, связанные с природной стихией, буквально до таких, как запах пыли сельского проселка, встревоженной первыми упавшими тяжелыми каплями июльского ливня.

Вместе с тем следует заметить, что заявленная в первом Этюде-картине до минор подробная и тонкая проработка фактурных деталей, отсылающая к стилистике модерна, не везде удалась. Так, в этом контексте хотелось бы большей точности в штриховом и артикуляционном решении Этюдов фа-диез минор № 3 и ми минор № 4.

Напротив, в мрачной характерности Этюда ля минор № 6, в до-минорном этюде № 7 с его риторическим пафосом и в безбрежном колокольном резонансе ре-мажорного № 9 пианист показал безупречное владение не только виртуозной стороной этих отнюдь не простых сочинений, но, что немаловажно, особой стилисти-

кой рахманиновской музыки, где пейзажная картинность сплетена из тончайших нитей мелодических горизонталей, собранных терпкой и сложной гармонией, где широкое дыхание могучей фортепианной фактуры вбирает в себя мельчайшие пульсации живого музыкального организма.

«БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ ПИАНИСТ СОВРЕМЕННОСТИ…»

«Блистательный пианист современности и эксклюзивный артист даст единственный концерт…» Такими или подобными им трескучими словами нередко предваряются выступления артистов. Музыка, пускай и классическая, как это не прискорбно сознавать, является товаром, который нужно продать и получить хорошую выручку. Желательно, чтобы она была не только в денежном выражении, но и в некотором праздничном послевкусии отгоревшего фейерверка, в ощущении причастности к славе и другим сопутствующим приятностям. Для этого нужно продукт – музыку и (или) музыканта – правильно «упаковать». Музыкантов «упаковывают» в звания и регалии, в послужной список конкурсных побед и т. д. Большое значение имеет и портрет на афише.

С афиши пианиста Николая Токарева (его сольный концерт состоялся 27 октября в зале Самарской филармонии) на нас смотрит молодой человек недурной, скажем, наружности с несколько надменным выражением чуть прикрытых глаз. И в остальном «упакован» пианист очень привлекательно. Чего стоит только специфический «знак качества»: обучался в России, Великобритании и Германии! На сцене же мы видим скромного человека с обаятельной улыбкой и широко распахнутыми глазами, в которых читается буквально все, что происходит у него внутри (ну если не все, то главное). В глазах музыканта, взглянувшего на полный зал филармонии, вдруг прочиталось волнение и даже явное беспокойство! Это состояние творческого волнения и сценического *мандража* характерно почти для всех музыкантов, даже самых великих. Но почему-то тягостное предчувствие не отпускало все первое отделение

концерта, отделение не просто благополучное, но наполненное настоящими открытиями и даже музыкальными откровениями.

Исполнение Чаконы соль мажор Г.Ф. Генделя было превосходным. Отменного качества звук пианиста, взрывная артикуляция орнаментики, выразительнейшее исполнение медленной минорной вариации, точный расчет последующих ускорений и, наконец, помпезное завершение обнаружили лучшие качества Токарева-музыканта: подлинный артистизм, недюжинную волю к формостроительству, владение всеми ресурсами фортепианного мастерства, оригинальность музыкального мышления. Но уже здесь слышны были первые «звоночки»: слегка смятые небрежные концы гаммаобразных мотивов (что в начале концерта можно объяснить понятным волнением, да и «знакомство» с роялем в новых акустических условиях зала, наполненного публикой, дело непростое).

В мазурках Ф. Шопена Николай Токарев предстал настоящим звукописцем. Его прозрачная палитра тончайших и разнообразнейших красок скреплялась пластичным звуковедением мелоса, подробной и умной работой с прихотливыми изгибами шопеновской полифонии. Гибкая, упругая ритмика мазурок под руками пианиста сплетала музыкальную ткань в интереснейший интонационный сюжет. И опять весьма заметные «звоночки». В Мазурке си минор № 4, соч. 33 неубедительное, слишком поспешное движение вместе с вялыми цезурами и излишним пафосом кульминации вызывало внутреннее сопротивление. Еще немного – и можно уже было воскликнуть «Не верю!». Но все же три мазурки Шопена сложились в микроцикл и оставили более или менее цельное впечатление.

Знаменитый триптих М. Равеля «Ночные призраки» (так все же лучше перевести, чем «Ночной Гаспар», как значится на афише: поди еще объясни, кто это) открылся чудодейственным звучанием рояля. В первых двух пьесах «Ундина» и «Виселица» проявились лучшие качества музыканта: владение колористическим богатством фортепианного звучания, виртуозная педализация, тонкая и точная работа с музыкальным временем и пространством. В токаревской интерпретации этой музыки акцент был сделан не на призрачной и недоброй мистике, переполняющей образную сферу одного из самых демонических созданий фортепианного репертуара, а на чисто импрессионистических эффектах. Впрочем,

тонкая звукопись – лучшая сторона пианизма Николая Токарева. И в этом смысле исполнение двух первых пьес цикла оказалось более чем удачным.

Чего не скажешь о последнем номере триптиха – виртуозном «Скарбо». Главная ось или пружина всей конструкции пьесы – быстрые репетиции внутри фактуры практически не состоялись. А без этого пьеса оказалась «беззубой» и уж, конечно, никакой не инфернальной. Уходя на перерыв, пианист уже был уверен, что овладел, так сказать, аудиторией. Что правда! Но овладеть сонатой Листа во втором отделении концерта ему не удалось.

«Звоночки», которые предупреждали о грядущей грозной неприятности, слились в неприятный и фальшивый «звон». На экзамене в музыкальном вузе это было бы просто не проходным исполнением. Это – *неуд*! Обилие фальшивых нот (казалось, что в некоторых случаях даже заученных, что, конечно, вряд ли возможно у такого опытного музыканта); пропуски частей пассажей то левой, то правой рукой; непопадание в басы; «смятые» темпы: буквально ни одного по-настоящему медленного эпизода. Это бы еще полбеды: технические огрехи всегда можно простить, но при наличии некоей сверхидеи. Так ведь ее то и не было! Задача была доиграть до конца с наименьшими потерями. Соната, как раненый питон, вырывалась из рук несчастного пианиста, а он безуспешно пытался ее удержать. Прискорбное зрелище! Глаза музыканта, вставшего из-за рояля, выражали отнюдь не «художественную» усталость.

Но вдруг – цветы! И радостные улыбки. И уже один мужчина с серьезным лицом встал в полный рост… почтить, так сказать, талант. Шлейф скорби по неудавшейся сонате еще лежал тенью на «бисовой» Прелюдии Баха-Зилоти. Народ вскочил, чтобы бежать в гардероб (ведь никто, судя по всему, Сонаты Листа не понял, а понимать там было и нечего). Выходя на очередной поклон, пианист застал всех врасплох. Пришлось вернуться и слушать второй бис – Прелюдию до-диез минор Рахманинова.

В глазах Токарева вдруг прочиталось: «Так вы не поняли, что произошло постыдное фиаско, что пианист абсолютно не справился с репертуарным сочинением? Так я вас сейчас сделаю, разведу как…» (прошу извинить за вынужденные вульгаризмы). И тут началось такое вскидывание рук, что народ просто застонал от неэстетического уже восторга! Слышался шепот: «Я знаю, это Бетхо-

вен, только не помню „Лунная” или „Аппассионата”. Щас быстрая часть пойдет!» Ну и случилось привычное, набившее оскомину. И, конечно, крики «браво» в благодарность за откровенный и наглый китч. Стыдно, граждане! Нужно верить себе. Если мы знаем (а нам об этом рассказали, что Соната Листа – это великое произведение, вершина всего романтического музыкального искусства), но этого не слышим, то это не вина композитора и не наша вина. И хоть бы раз мы просто холодно ответили на подобное несостоявшееся исполнение. Нет! Мы снова и снова с умиленными лицами рукоплещем исполнителю и готовы носить его на руках. А как Николай Токарев должен к нам относиться после этого? Ведь он буквально оскандалился, а мы подобострастно заглядываем к нему в глаза. А там что? Улыбка и чуть поглубже презрение. За что? За нашу доверчивость, за нашу нерешительность, за наше нежелание думать. Главная сцена города – значит здесь думают за нас, решают, что для нас лучше, и уж если устроили концерт, то непременно звездный. Да и «товар» ведь грамотно и надежно «упакован».

Жаль, что высшее музыкальное образование Николай Токарев не завершил в Москве в Гнесинском институте. Все-таки старая российская профессура была и остается носителем профессиональной этики и могла бы его научить что возможно, а что недопустимо. И тогда он никогда бы не смог, просто не смог эффектно вскидывать руки над головой в «бисах» после позорно проваленного отделения концерта, а пошел и, закрывшись в гримерке, тихо поплакал.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ САМАРСКОГО ФИЛАРМОНИЧЕСКОГО СЕЗОНА

Когда-то в репертуаре Самарской филармонии было около десятка фортепианных абонементов. С каждым годом их становилось все меньше, и сегодня вечер фортепианной музыки – музыкальное событие, которое трудно разглядеть в череде театральных антреприз, концертов песни и пляски, литературных чтений и эстрадных

шоу. Это, вероятно, не только самарская история, но общий, как сейчас принято говорить, тренд концертной жизни.

Филармония не может позволить себе проведение концерта в полупустом зале, наполняемость которого напрямую зависит от «народных» видов и жанров искусства. Коммерческая составляющая в деятельности государственных концертных учреждений становится все более жестким регулятором репертуарной политики. Однако художественные события и даже некоторого рода сенсации в музыкальной жизни российской провинции случаются. Но это лишь моменты…

Момент первый романтический

Программа концерта, представленная самарской публике 6 февраля в зале филармонии итальянским пианистом Стефано Северини, включала произведения романтического репертуара, наиболее любимого и пианистами, и меломанами. Первое слово, которое приходит на ум, когда размышляешь об этом концерте, это слово «профессионализм». Начиная с составления программы концерта и заканчивая специфическими профессиональными компетенциями, которыми наделен опытный итальянский концертант, все (или почти все) в этот вечер было под знаком профессионализма. Так ли это мало? Достаточно ли для художественного впечатления? Ведь мы имели дело с великой музыкой, с произведениями высокого стиля, с жемчужинами романтического музыкального искусства. Может быть, нужно еще и нечто иное, экстраординарное, ведь темы и образы представленных сочинений – это главные вопросы бытия, ни больше, ни меньше.

Вот еще важное слово – представление. Имели ли мы дело с представлением, отдаленно напоминающим об искусстве брехтовского театра? Была ли в концерте явлена Поэзия (да простит читатель высокопарность тона), или мы услышали рассказ «о вкусной и здоровой пище», не испробовав ее на вкус? Верит ли сам исполнитель в те идеалы искусства, в которые верили и проповедовали своим искусством художники-романтики? На эти вопросы трудно ответить сразу утвердительно или также сразу отмести как не корректные.

Как бы то ни было, концерт оставил хорошее послевкусие. Во всяком случае мы получили некоторое художественное впечатление. Причиной тому, во-первых, правильно составленная про-

грамма (безупречная с точки зрения воздействия на слушательское восприятие): девять листовских пьес из «Первого года странствий» в первом отделении концерта, развернутая виртуозная пьеса Ф. Шопена (Второе скерцо) и крупная форма – трехчастная рахманиновская Соната № 2 во втором отделении.

Слушатели вместе с исполнителем постепенно включались во все более протяженные по времени и напряженные по состоянию произведения. Во-вторых, готовность публики услышать музыканта, практически не соприкасавшегося в процессе своей профессиональной подготовки с русской школой и традицией. И, наконец, в-третьих. Это профессионализм музыканта, без которого, казалось бы, и нечего делать на филармонической сцене (однако, заметим в скобках, это бывает).

Все-таки отношение к музыке как к чистому и абсолютному (по Гегелю) искусству звуков дорогого стоит. В игре музыканта все было осознанно, пропущено через рациональное видение (как кажется, почти без участия интуитивного). Исполнением каждого сочинения руководил точный расчет, неусыпный контроль за происходящим (хотя были и незапланированные потери, о чем будет сказано ниже). Игра пианиста отличалась даже масштабностью, предполагающей драматургический охват каждого произведения в целом. Тонко проработанная фактура, глубокая и прозрачная звуковая перспектива; исполнительская пунктуация, подчиненная логике разворачивания мелодической горизонтали; глубина тишины в объемных паузах. Во всем слышно дирижерское начало.

Следует сказать и о культуре звука: мягкие подъемы или смягченные кульминации всегда предельно наполнены, но не кричащи. Даже в самых патетически возбужденных эпизодах листовских пьес пианист не выходит за рамки своей эстетики звука. Пластика мелодических линий Северини органична и естественна. Обращение с музыкальным временем властное, прихотливое, но почти всегда убеждающее в результате драматургического развития. Особую роль в его построениях играют кульминации, подходы к ним и спады; цезуры, отделяющие разделы; формы и паузы, соединяющие и размыкающие звуковое пространство.

При прослушивании музыканта невольно думалось о сознательном и бессознательном, о рациональном и иррациональном, о представлении и переживании. Из этих оппозиций музыканту

ближе, без сомнения, сознательное, рациональное и примат представления образа над его переживанием. Такой подход в интерпретации не только возможен, но и правомерен. Особенно в Сонате С. Рахманинова, где выразительная характерность образа идет от структуры, чеканной выделки, вычурной узорчатости, причудливой цветоносности. Если пьесы Листа и Шопена написаны под впечатлением от литературных, поэтических образов или природных стихий, повествуют о чем-то, находящемся за пределами звучания, то рахманиновская фреска при всем лиризме темы второй части или сферы побочной партии первой части почти не отсылает нас к внемузыкальным смыслам и символам. Она самоценна в каждом прихотливом повороте интонационного сюжета, играет своими линиями и орнаментом гармонических вязей. В исполнении этой музыки всегда важно сознательное, рациональное построение чисто звуковых смыслов. Это судя по всему является сильной стороной Северини. Графика линеарных структур сонаты, туго сплетенная вертикальными гармоническими комплексами, удалась исполнителю.

Не обойтись нам и без нескольких критических замечаний. Важнейшим профессиональным качеством пианиста является владение педалями фортепиано, в особенности правой демпферной, управляющей различными соединениями тонов. И вот здесь пианист оказался не слишком щедр на красочность звучания (а ведь именно фортепианная педализация отвечает за его колористическое богатство). Педализация Северини скупая, почти не допускающая смешения гармонических функций. Листовские пьесы, предвосхитившие многие открытия музыкального импрессионизма, характерны гармонической терпкостью и колористическим богатством. Вся фортепианная фактура подчинена здесь «цветовым» задачам звуковой образности. Поэтичные картины «На Валленштадском озере», «Пастораль», «У родника», «Эклога», «Женевские колокола» в интерпретации Северини оказались слишком графичными, отнюдь не красочными. Поэтичность музыкальных образов в этих пьесах напрямую зависит от искусства педализации и исполнительской установки на импрессионистичность звучания, предполагающей насыщенную звуковую атмосферу. Пьеса «Гроза» в исполнении итальянского пианиста впечатлила аудиторию обилием октавных каскадов, напряженных и виртуозных пассажей, острой ритмики патетических возгласов. Но исполнитель не дал

нам возможности соединить разрозненные ритмические и фактурные формулы, общие формы движения в содержательную целостность. Осталось впечатление не слишком высокого художественного достоинства самой листовской картины грозы.

Наиболее драматичная и протяженная по звучанию пьеса первого цикла «Годы странствий» – «Долина Обермана», написанная по роману Э. Сенанкура, требует от музыканта-исполнителя особой погруженности в образную сферу музыки, отражающей тягостное состояние романтического скепсиса и трагической раздвоенности бытия. Многое в этой музыкальной драме удалось Северини. И содержательность пауз, и медитативные состояния, и болезненный излом мелодических линий. Но, как говорится, где тонко, там и рвется. Первый выпад из состояния напряженной тишины произошел в до-мажорном эпизоде, от которого идет прямая линия к восторженной кульминации всей пьесы. Перед самой кульминацией пианист вдруг явил способность к импровизации. Потеряв часть текста, он решил сыграть пассажи в правильной гармонии, но в своем, вовремя пришедшем на выручку, фактурном решении. Надо отдать должное хладнокровию и находчивости пианиста. Однако пропуск целой фразы перед кульминацией отразился на ее возможном и ожидаемом накале страстного высказывания.

Во втором отделении концерта исполнением скерцо Шопена музыкант также не поразил воображение. В памяти осталась лишь прихотливая, если не сказать капризная, манера *rubato*, призванная к выразительному искривлению музыкального времени. Впрочем, нельзя сказать, что музыкант погрешил против стиля и меры. И здесь профессионализм исполнения был налицо, если не считать пропуск пассажа перед генеральной кульминацией пьесы важным огрехом.

Почему мы говорим о, казалось бы, не стоящих внимания вещах, о каких-то не существенных промахах в игре? Причина тому есть. Это острое внимание музыканта к самой музыкальной ткани, к тому, что по мысли художников-романтиков является лишь носителем внемузыкальной идеи, что должно открывать некую реальность более высокого порядка, стоящую за звучанием. Антон Рубинштейн, по свидетельству современников, пачками бросал фальшивые ноты в зал. Однако впечатление от его игры было ошеломляющим. И никто не ставил ему в вину такое отношение к тексту, к не слишком скру-

пулезному выполнению написанного. Не будем упрекать и мы итальянского пианиста в его немногочисленных досадных огрехах. Дело в другом. Все-таки от этой музыки ждешь если не откровений, то поэтичности, облеченной в тонкий флер чувственной красоты, явленной музыкальной звукописью. Как говорил Лист: «…музыкант, вдохновляемый природой, но не копирующий ее, высказывает в звуках сокровенные тайны своей судьбы». И этого, конечно же, ждешь от звучания музыки композиторов-романтиков, ждешь исповедального тона и от музыканта-исполнителя.

Момент второй – «Итальянский концерт»

Что это за сияющая чепуха? Откуда? Я что просил? Купить при-лич-ные ботинки; а это что? Неужели доктор Борменталь такие выбрал?
М. Булгаков

Просьба не обращать внимание на эпиграф. Он как-то сам собой возник, а убрать строчки гениального автора просто рука не поднялась. Вспоминаются и слова о чеховском ружье, и о чем-то таком: в человеке все должно быть прекрасно… Кто был на концерте итальянских музыкантов 25 марта в зале Самарской филармонии, согласится, что и мастерство, и обаяние, и сценический облик маэстро Фабио Мастранджело и солиста Джузеппе Альбанезе были выше всяких похвал.

Самарская публика услышала симфоническую музыку неизвестного у нас Джузеппе Мартуччи, малознакомого Отторино Респиги и популярного, но лишь в жанре музыки кино, Нино Роты. Последний был представлен четырехчастной Симфонией № 3 до мажор. Вместе с импрессионистической картиной «Фонтаны Рима» О. Респиги она исполнялась во втором отделении и завершала концерт.

Надо отдать должное эстетическому вкусу маэстро Мастранджело. Музыка, выбранная им для концерта, превосходна. Несмотря на то, что симфонические произведения представленных авторов исполняются значительно реже, чем сочинения их современников, мы услышали прекрасную музыку, созданную крупными мастерами. Концерт имел громкий успех у самарской публики.

Слушателям, конечно, больше запомнится первое отделение концерта, в котором буквально (почти не метафорически) блистал пианист Джузеппе Альбанезе. Хочется назвать его молодым музыкантом, но справедливости ради нужно заметить, что он не мальчик, хотя и производит такое впечатление. Это связано не столько с его внешним обликом и с органичностью спонтанных проявлений артистизма (может быть, кажущейся), сколько с тем, что выходит из-под его рук. При том, что в виртуозном смысле Альбанезе обладает предельными возможностями, а кроме того, прекрасным чувством формы и естественной музыкальной пластикой, фортепианный концерт Дж. Мартуччи странным образом оказался лишенным подлинной масштабности и содержательной глубины. А ведь это очень крупное симфоническое произведение, оно сродни фортепианным концертам Й. Брамса или П. Чайковского, в нем слышны явные отголоски и вагнеровских оперных полотен.

Концерт написан в десятилетие между манифестом литераторов-веристов и появлением первой веристской оперы. А значит, в нем уже есть все характерные черты веризма; главная из них – напряженный психологизм состояний, из которого исходит интонационный сюжет развития музыкальной драмы. Альбанезе – очень талантливый пианист, способный ко многому в исполняемой музыке, но более всего – к представлению, граничащему с цирковым искусством. Он яркий музыкальный эквилибрист и виртуозный жонглер. Его искусство звуковой манипуляции запредельно. Мы же с вами очень доверчивы. Более всего нас прельщают яркие брызги света и игра огня, ловкость и быстрота движений. Ну и, конечно, характерное для эстрадного искусства самолюбование артиста, беззастенчивое и явное предложение любить его, как можно горячее выражать свою любовь в овациях и криках радости. Мы безоглядно поддаемся первому и самому примитивному, уж простите, чувству, набежавшему из каких-то таинственных глубин нашего организма. Но это все вполне понятно и простительно. Ведь перед нами нешуточный виртуоз! А представил он нам не замечательную музыку Джузеппе Мартуччи, а себя и свое искрометное искусство. Ну что ж, такое бывает и не так уж редко.

Начинался же концерт Ноктюрном для симфонического оркестра Джузеппе Мартуччи. Произведение классика итальянской музыки прозвучало удивительно свежо и выразительно. Маэстро

Фабио Мастранджело удалось создать атмосферу образа южной ночи с ее многоцветными ароматами, погруженной в теплую гармоническую терпкость симфонического звучания. Кантабиле струнных незаметно перетекало к деревянным и затем медным духовым и вновь к струнным. Бесконечная, подобная вагнеровским, мелодия облекалась в напряженные гармонии, томительно долго не находящие разрешений. Кульминации были поддержаны стройными аккордами духовых инструментов. Многочисленные сольные эпизоды скрипки, виолончели, деревянных и медных духовых инструментов были исполнены музыкантами оркестра с подлинным вдохновением, соединяясь при этом в единство многоцветной симфонической фактуры. Само звучание оркестра от начала и до конца пьесы поражало проработанностью деталей, стройностью гармонических комплексов, точным взаимодействием оркестровых групп и солистов.

Во втором отделении концерта общий градус был явно снижен. Сказалась эмоциональная усталость музыкантов оркестра, будто оставивших все свое мастерство и музыкантскую чуткость в первом отделении. После цирковых кульбитов пианиста Джузеппе Альбанезе всем нужно было пить шампанское и обмениваться восторженными репликами по поводу неимоверных по виртуозной легкости и балаганному артистизму бисов солиста. А нас пригласили к довольно серьезной и глубокой музыке О. Респиги и Н. Роты. Несмотря на изобразительные эффекты и импрессионистическую ауру «Фонтанов Рима» и узнаваемые по кинематографической музыке интонации Симфонии Н. Роты, и то и другое произведение требуют вдумчивого, внимательного вслушивания, напряженной работы восприятия. В слушательской аудитории ощущалась некоторая растерянность. Но состояние праздника, свойственное самарской филармонической публике, никто не захотел терять. Итальянского маэстро чуть не растащили на куски от переполнявшего чувства благодарности. Это было более чем странно после очевидной неудачи второго отделения концерта. Тут налицо явный просчет составителя программы. Достаточно было поменять отделения местами, и все было бы выстроено в нужном порядке. Температура могла бы постепенно повышаться от воды в «фонтанах» до точки закипания в фортепианном концерте и полной готовности в бисах солиста-пианиста.

Но так или иначе можно констатировать успех предприятия. Итальянский концерт состоялся. Мы с удовольствием приобщились к итальянской музыкальной культуре, представленной превосходной музыкой и замечательными исполнителями. Симфонический оркестр Самарской филармонии под управлением маэстро Фабио Мастранджело лишний раз подтвердил высокий статус академического коллектива, способного исполнять с подлинным вдохновением и высоким градусом артистической подачи популярную и совсем незнакомую музыку.

Момент третий дуэтный

…Она, пророчествуя взгляду
Неоцененную награду,
Влечет условною красой…

Саундтрек к фильму, музыку балета или музыку к спектаклю принято считать не самостоятельными произведениями искусства, а некими прикладными жанрами, призванными иллюстрировать сюжетные коллизии или перипетии драмы, рисовать характер персонажа или служить ритмоинтонационной основой хореографии. При этом нередки случаи, когда музыка, написанная для кино или театра, звучит с филармонической сцены. Лишенная видеоряда, музыка в таких случаях становится самоценной, а иногда обнаруживает чрезвычайную выразительность, воздействуя на слушателя непосредственно и сильно.

Программа концерта Полины Осетинской и Алексея Гориболя менялась трижды. Сначала это был анонс на сайте филармонии, затем пресс-релиз с некоторыми изменениями и, наконец, программа, которая прозвучала в зале филармонии. Изменения коснулись произведений французских авторов.

Можно себе представить некий телефонный разговор. Вкрадчивый, с ласкающими интонациями голос из Самарской филармонии: «Полина, Алексей! Мы вас так ценим! Но почему Равель, почему Дебюсси? Наша публика вряд ли поймет эту музыку. И кто такой Форе? Вы говорите: «Камерная музыка». Но это вообще не наш формат». В результате разговора несколько измененная программа с влекущим подзаголовком «Музыка театра и кино».

Но это, конечно, вольная фантазия. Скорее всего, артисты сами решили, какие произведения играть в Самаре, мягко, деликатно, но настойчиво продвигая музыку Владислава Успенского и особенно Леонида Десятникова. Не обошлось и без признанных отечественных классиков XX века Альфреда Шнитке и Валерия Гаврилина. Здесь же чрезвычайно популярная киномузыка Андрея Петрова и Микаэла Таривердиева. А вот мелькнувший в одном из вариантов программы П.И. Чайковский был бы уже избыточен. Романтический век в концерте представлял Жорж Бизе легкими для восприятия пьесами из альбома «Детские игры».

Вообще в выборе произведений и в принципе их чередования в концерте музыканты обнаружили не только большой опыт, но и какие-то даже телепатические способности. Они абсолютно угадали то, что именно в этот вечер будет по-настоящему востребовано самарским слушателем. А ведь риск был. И это даже не непривычные среднестатистическому уху созвучия Шнитке, а, скорее, сложное по своим скрытым смыслам и художественным аллюзиям произведение Десятникова «В сторону лебедя». Музыканты искусно окружили его сочинениями других авторов. Это и сюита «Ревизская сказка» Шнитке, исполненная с острой характерностью и сарказмом, это и Вальс из мюзикла «Анна Каренина» Успенского, сыгранный музыкантами с тонким пониманием авторского стиля (пьеса, несмотря на свою условную простоту, в чем-то говорит об «авангардном» опыте автора).

Во втором отделении вновь звучала музыка Десятникова. На этот раз она была представлена сочинениями для фортепиано соло. Несколько пьес исполнила Полина Осетинская, снискав восторженный и заслуженный успех у публики. На фоне ярких по своему контрасту и выразительной емкости пьес Колыбельная из фильма «Москва», исполненная Алексеем Гориболем с проникновенной тонкостью и подлинным лирическим чувством, отнюдь не потерялась, хотя и не вызвала шумных аплодисментов. Разумеется, живой отклик получили Интермеццо на музыку Микаэла Таривердиева к фильму «Семнадцать мгновений весны», знаменитый вальс Андрея Петрова из фильма «Берегись автомобиля» и рождающие ностальгические воспоминания ритмы его же Увертюры к фильму «Укрощение огня». Завершала концерт музыка Валерия Гаврилина, несколько пьес из альбома «Зарисовки». Последняя – Тарантелла – была сыграна

с невероятной энергией и силой кипящего ритмом движения. Монолитность ансамбля была такова, что казалось, будто музыканты абсолютно слились со своим инструментом.

Дуэт Осетинская-Гориболь, если можно так сказать о двух музыкантах, имеет свое лицо. Их игру можно узнать и не глядя на сцену. Музыканты настолько разные, что их работа в ансамбле достойна удивления. Каждого можно узнать по сольным фрагментам, вне зависимости от того на одном они играют рояле или на двух, находятся слева или справа. При этом ансамбль безупречный, и слушать их чрезвычайно интересно. Однако видеть их все же стоит. Не только музыка, исполняемая музыкантами, становится музыкальным театром, музыкальным сюжетом, музыкальным танцем. Но и сами движения артистов театральные. Нет-нет, не внешние, и не наносные, и не надуманные, и даже не комментирующие. В своем сценическом амплуа дуэт Осетинская-Гориболь абсолютно естественен и притягателен, полон артистического и человеческого обаяния. Об артистическом амплуа музыкантов одним словом и не скажешь. Любой эпитет кажется не достаточным и не исчерпывает яркого впечатления от общения с ними. Исполнение их всегда наполнено искренним чувством, звуковая линия, полная силы и темперамента, пластична, подобно танцевальному движению. Звучание дуэта всегда рождает ассоциации с хореографией, когда классической, когда современной. Всякий звуковой образ будто вылеплен хореографом, претворен в пластике танца. Кажется, что каждый музыкальный характер прописан телесным движением.

Музыка театра и кино, прозвучавшая в исполнении Полины Осетинской и Алексея Гориболя, оставила впечатление высокого искусства, будто это были не «прикладные» опусы, предназначенные для сопровождения видеоряда, а сочиненные для концертного исполнения на филармонической сцене. Мы вдруг поняли, что эта музыка не только содержит в себе свои художественные смыслы, но и способна отвечать тонкому прикосновению исполнителя, открываться неведомыми глубинами на вдумчивый и требовательный запрос музыканта. В этом случае открываются не услышанные ранее краски, движения. Знакомая музыка разворачивается и вширь, и вглубь, ее горизонт отступает перед силой исполнительского искусства неординарных артистов.

Музыканты, судя по всему, не ожидали горячего приема зала и даже громкого успеха на сцене Самарской филармонии. Стало уже, так сказать, доброй традицией провожать каждого артиста шумными аплодисментами. Самарская публика в каждом концерте готова почтить музыканта вставанием. С этим не всегда можно согласиться, но в этот вечер такая реакция слушателей была абсолютно органична и оправдана.

Слава дуэта Осетинская-Гориболь бежит далеко впереди них самих. Таким музыкантам достаточно лишь один раз появиться в Самаре, и о программе можно не думать. Благодарный самарский слушатель придет на музыкантское имя и с доверием отнесется к тому, что предложат любимые артисты. А любимыми они становятся с самой первой встречи, с первого теплого и глубокого впечатления, вынесенного из концертного зала.

Момент четвертый виртуозный

На концерт пианиста Вадима Руденко пришла, что называется, своя публика, большая часть которой, вероятно, состояла из учащихся музыкантов, преподавателей музыки и компетентных любителей – старой гвардии слушательской аудитории Самарской филармонии. Не было постыдных хлопков между частями циклических произведений, не было и ставшего уже традиционным и ритуальным (если не сказать карнавальным) вставания с мест с бурными аплодисментами в конце концерта.

Старшее поколение любителей музыки давно знает и ценит искусство одного из лучших музыкантов современной России. Многие помнят его победы на Конкурсе имени П.И. Чайковского (1994, 1998). Некоторые знают его со времен обучения в ЦМШ при Московской консерватории. Редкий случай, когда вундеркинд становится музыкантом экстра-класса. А мы помним, что Руденко очень рано проявил свою чрезвычайную музыкальную одаренность. Известны слова выдающегося педагога А. Артоболевской о маленьком пианисте Руденко, она называла его «мальчиком с моцартовскими данными». И сегодня он достойно представляет в мире отечественную школу пианизма.

Здесь по закону контраста возникает аналогия с другим музыкантом того же поколения, который был без преувеличений

суперзвездой советской концертной сцены (вспоминается пионерский галстук и детские печальные глаза). Ежегодно его можно видеть в белом костюме на фестивале в Вербье. Бывший чудо-ребенок играет, поднимая удивленные глаза в ореоле воздушных кудрей над детским, так и не возмужавшим лицом. Публика заходится неистовым восторгом, а ведь если вдуматься, звучит он как средний студент провинциального вуза. В чем причина его повсеместного успеха? Удачная картинка? Стечение обстоятельств в единстве визуального образа? Да, конечно, тотальная коммерциализация рынка академических музыкальных «услуг», так называемая музыкальная индустрия использует все – и честное музыкантское ремесло, и подлинный художественный талант, но всенепременно завернет все в глянцевую обертку. Но мы-то должны знать настоящую цену всему этому. Так зачем же мы приходим в зал филармонии? Слушать или смотреть? Тихо уходить под грузом впечатлений, стремясь не расплескать чувство сопричастности красоте? Или в единодушном, непременно единодушном порыве вскакивать на бисах и стоя кричать «браво» солисту? Впрочем, ни того, ни другого на концерте Руденко и не было. После исполнения единственного биса публика буквально разбежалась из зала. Почему?..

Физиологи говорят, что где-то 70 или даже 90 % информации человек получает через зрение. Если это так, то посредством зрения мы принимаем как бы вторую пищу, а в наш информационный век, скорее, первую и, быть может, самую важную. Пианист Вадим Руденко ничего не приготовил для физиологов в этот вечер. Трудно себе представить концертного музыканта, у которого до такой степени отсутствовали бы внешние проявления. Ведь если подумать, то каждый звук, нюанс, штрих требуют своего телесного импульса, некоторого представления, упреждающего, так сказать, или, может быть, даже комментирующего течение музыки. У Руденко, обладающего, судя по всему, врожденной приспособленностью к фортепиано, внешние проявления не просто сведены к минимуму, их попросту нет. Но есть музыка, есть художество звуков, предельно разнообразных в своем кажущемся своеволии, сплетающихся в напряжении произнесения и рассыпающихся свободными струящимися потоками светоносных пассажей. Есть звуковые картины, сплетенные из вольной игры общих форм движения и интонационных формул, терпких гармониче-

ских построений и их фактурных вариаций, пронзительных лирических высказываний и своеобразных отстранений.

Виртуозность – это особое качество исполнителя, но у Руденко это похоже на способ музыкального мышления. Он как бы видит произведение сквозь призму виртуозности. И это не связано, конечно, с облегченностью или обедненностью музыкального содержания. Исполняемые им сочинения предстают как череда монументальных фресок (Вариации на тему Паганини И. Брамса) и галерея выразительнейших пейзажей (рахманиновские Музыкальные моменты), ярко выраженная экспрессия полифонической ткани (Прелюдия и фуга соль-диез минор С. Танеева) и трепетный «разговор» мелодических линий (Партита до минор И.С. Баха), сценический блеск, тонкая лирика и комизм положений «героев» зингшпиля (Соната ре мажор В. Моцарта). Виртуозность Руденко проявляется во всем: и в самых разных видах фортепианной техники (слушая, впрочем, не замечаешь этого, понимаешь лишь после), и в мастерском владении педалями рояля (нередко можно было услышать «наплывающие» друг на друга гармонии, создающие особую «цветную» ауру звучания). Пианист виртуозно проявляет себя и в замечательной фортепианной кантилене, и в своих тончайших реакциях на самые неуловимые, казалось бы, изменения интонационного сюжета.

Еще ряд некоторых черт исполнительской манеры Руденко, связанных с русской школой пианизма. Это – особые отношения с музыкальным временем (прихотливые, не всегда угадываемые слушателем «искривления» горизонтальных построений), это – особые отношения и с музыкальным пространством (намеренные несовпадения басов и звуков мелодии в гомофонно-гармонической фактуре). И, наконец, своеобразное построение мелодических фраз, заставляющее вспомнить салонную манеру игры в начале прошлого века, которая в лучшем виде сохранилась, скажем, в записи «Времен года» П.И. Чайковского одного из отцов отечественного пианизма Константина Игумнова. Играя в салонной манере, музыкант строит музыкальную фразу начиная с кульминации, самое серьезное говоря чуть позже, почти шепотом. Как бы говоря: «Проигрался!» И далее с понижением интонации: «В пух…»

И уже как бы на полях хотелось бы заметить, что почти все произведения (за исключением рахманиновских пьес, коих, к сожалению, было исполнено только четыре из шести заявленных

в программе) – более четверти века в репертуаре пианиста. Известен диск, записанный после победы Руденко на конкурсе имени королевы Елизаветы в Брюсселе в 1991 году, где музыка И. Баха, В. Моцарта и С. Танеева звучит в исполнении молодого Руденко. Можно констатировать, что за это время художественные прочтения этих сочинений не потускнели, звучат по-прежнему выразительно, по-прежнему радуют своим совершенством.

Момент пятый сенсационный

22 февраля в концертном зале Самарской филармонии произошло экстраординарное событие. Афиша, обещавшая сенсацию, на этот раз не обманула. Состоялась встреча с великой музыкой Ф. Шуберта и с ярчайшим опусом позднего романтизма – фортепианной сонатой К. Шимановского. Пианиста Люка Дебарга назовем организатором этой встречи.

Кто следил за прослушиваниями XV Международного конкурса имени П.И. Чайковского, тот помнит, с каким воодушевлением принимала московская публика молодого французского пианиста. В чем-то это напоминало экстатические восторги москвичей от игры В. Клиберна на I конкурсе имени Чайковского 1958 года. Всему есть свои причины. И выдающийся талант музыканта – лишь одна из них. Но это отдельная тема…

К концу XX века скорость, точность, профессиональная выделка исполняемых фортепианных сочинений достигли некоего предела. Этой «гонке вооружений» весьма поспособствовали пианисты из Азии, отличающиеся невероятной трудоспособностью и наследующие многие качества восточных духовных практик, связанных с боевыми искусствами. Гуманитарная, так сказать, составляющая пианизма постепенно отошла в сторону. Выдающихся пианистов мы любим и ценим именно за возвращение нам человечности искусства, за доверительный и серьезный разговор с нами, за возможность приобщиться к художественным идеям и содержательной глубине великих произведений музыкального искусства.

Несмотря на свою молодость и еще малый концертный опыт, Люка Дебарг уже может быть назван не только многообещающим, но и выдающимся музыкантом. Свидетельством тому отзывы видных коллег-музыкантов, количество поклонников его искусства в раз-

ных странах. Доказательством служит и более чем успешный концерт, ставший крупным событием для музыкальной общественности города. Как всякое живое музыкальное событие, концерт Дебарга в Самарской филармонии не был однородным по художественному результату. В нем были и подлинные откровения, и некоторые непопадания в существо исполняемого. В этом отчасти Дебарг повторял одного из своих любимых музыкантов Владимира Софроницкого, игра которого, как известно, не отличалась стабильностью.

В одном из интервью Люка Дебарг называет погоню за техникой «лавкой древностей». Отвечая на вопрос о его впечатлениях от игры других музыкантов, говорит, что ценит те интерпретации, которые наполнены мыслью. В самом начале концерта первое прикосновение Дебарга к роялю, первый исполненный им мотив уже были наполнены мыслью и обращены к слушателям. С первого звука ля-мажорной шубертовской сонаты (*D 664*) начала движение музыкальная мысль, неторопливо разворачивая свое повествование. В исполнении этого произведения Дебарг был настолько оригинален, что вспомнились его собственные слова о первых занятиях с Реной Шерешевской (а это было несколько лет назад): «играл как хотел, в слегка дикой манере». Нельзя сказать, что в этой манере была исполнена Соната ля мажор. Нет, конечно. Однако временами казалось, что перед нами одаренный студент консерватории, по какой-то причине не посещавший занятия по специальности и приготовивший сочинение для экзамена исходя из своего понимания нотного текста.

В авторской ремарке *Allegro moderato* первой части сонаты пианист предпочел увидеть второе слово (*moderato*) и держался за эту умеренность вплоть до коды. Смягченные пунктирные ритмы, сглаженные контрасты в громкостной динамике; триоли побочной партии намеренно сдержанны, дабы не нарушить общего состояния покоя сонатного аллегро. Даже октавные пассажи разработки не носили характера кульминации. Акценты аккордов, поддерживающие октавные ходы, были музыкантом проигнорированы. В результате музыка первой части носила бесконфликтный характер. Что, конечно, возможно. Ведь Шуберт не столько наследник венской классической традиции, сколько первый яркий художник-романтик и так или иначе мог варьировать классический канон сонатной формы, по-своему располагая акценты музы-

кальной драмы. Некоторая темповая диспропорция наблюдалась и во второй части Сонаты ля мажор. *Quasi adagio* первой темы сменялось *Quasi andantino* второй. Задержанные тоны, взятые резко акцентно, выпадали из общего текучего характера музыки. Еще более своей необычной трактовкой удивил финал сонаты. Главная тема представляла собой явно деформированную конструкцию. Резким акцентом и утяжеленным исполнением гаммаобразной мелодии сильное время такта сдвигалось на слабое. Не раз пианист промахивался и в басах, хватая фальшивые ноты. Да и в целом интерпретация Сонаты ля мажор не отвечала ожиданиям. Ее новации представлялись надуманными, а завершение на *pianissimo* вместо авторского *fortissimo* – салонным оригинальничанием.

Исполнение же ля-минорной шубертовской сонаты (*D 784*) – это уже бесспорная сенсация. Темный горизонт унисонов и тяжело качающийся аккомпанемент начала сонаты буквально ввели слушателей в состояние транса, состояние тонкого сна, когда образы то и дело меняясь, запечатлеваются сознанием с необычайной рельефностью. В исполнении этой сонаты Дебарг не был оригинальным, не был новатором, не прочитывал текст по-новому. Верность «букве» нотного текста была абсолютной.

Как-то, вспоминая о своем детском музицировании, Дебарг сказал: «Я принимал послание и возвращал его». Так было и здесь. Музыкант будто транслировал некое послание, которое в свою очередь и в свое время было дано Шуберту, получено композитором из неведомого и таинственного источника. Образы, сходные с образами песенного цикла «Зимний путь», чередой проходили перед мысленным взором. Смысл и значение шубертовских длиннот и внезапных контрастов, тональных сопоставлений и неожиданных модуляций, ритмических изломов и острых задержаний были понятны и очевидны, они были необходимы и органичны в исполнении Дебарга. Все складывалось в живую ткань поэтического высказывания.

Необходимо сказать и об особенном прикосновении пианиста к роялю. Он будто и не извлекает звук, а открывает его. Прикасается к инструменту бережно, с какой-то чуткой осторожностью, с одной стороны, и с чувством причастности к таинству подлинного художества, с другой. Это слышно и в исполнении песенной темы второй части, и в «шорохах» ответов *con sordini*. Слышно в динамических

подъемах и затуханиях мелодии, в триольных перекличках аккордов и басов, в соотношениях тем и противосложений. Триоли финала *allegro vivace* будто вырываются из-под рук пианиста. Острая пронзительность интонаций лирической темы, горьких и сладких одновременно (тема трижды повторяется в *фа*, *до* и, наконец, в *ля* мажоре), сменяется легкими в произнесении, но страшными в своей решимости октавными пассажами главной темы. Утвердительной и неотвратимой репликой тоники Дебарг замыкает темную «раму», заключающую в себе образы шубертовского «зимнего пути».

Во втором отделении концерта пианист представил двухчастную сонату классика польской музыки Кароля Шимановского. *Molto appassionato*, *deciso*, *con forza*, *furioso*, *grandioso* – ремарки, встречающиеся чуть ли не на каждой странице Сонаты № 2 К. Шимановского. Перед нами образец позднеромантического стиля, будто вместивший в себя всю эстетику и грамматику музыкального романтизма. Соната, безусловно, чрезвычайно виртуозна, а ее ткань, как кажется, избыточно полифонична. Дебарг не просто мастерски справляется с невероятной плотностью фактуры и более чем прихотливой ритмикой сонаты. Картина, им представленная, зрима и величественна, а музыкальная ткань при этом всегда прозрачна. Цели, к которым стремится полифоническое сцепление тем, ясны и каждый раз достижимы. Вторая часть – тема с вариациями и фугой в исполнении Дебарга – предстает как череда образов, в которых пение рояля переходит в скерцо, продолжается квазитанцевальными вариациями и, наконец, приходит к пределу динамической и фактурной плотности, к последней черте страстного высказывания. Дальше идти некуда. И в этот момент фуга, будто вывернув мир наизнанку, начинает свое прихотливое плетение. Она значительно быстрее накапливает качества образа, данного в вариациях. Кульминация фугированного изложения – это и кульминация всей сонаты. Чуткое слышание и умение обращаться с полифонической тканью – характерная черта Люка Дебарга. И в исполнении прозрачных изложений двух, трех и более голосов, и в исполнении мощной фактуры с удвоенными голосами – везде игра Дебарга ясна по вертикали, логично выстроена по горизонтали, вся музыкальная ткань будто просматривается насквозь.

На вопрос, как он играет, Люка Дебарг обычно отвечает: «Я проживаю звук…» Вот эта жизнь в звуке, пребывание в звуке,

мышление звуком – главное, что отличает молодого французского музыканта. По причине своего феноменального пианистического дарования он не слишком озабочен технической стороной ремесла. Безусловно, на богатство и глубину интерпретаций Дебарга наложило отпечаток его пристрастие к литературе, да и вообще к искусству, не только музыкальному. Ссфера его музыкальных интересов более чем обширна. А стержнем искусства музыканта видится не только его осознанная эстетика звука, но и своеобразная этика, укорененная в глубоких традициях европейской культуры. Вероятно, именно этика, отношение к искусству и к своему слушателю (он испытывает огромный пиетет к первому и по меньшей мере уважение ко второму), генерация своих идей и мощная трансляция композиторских художественных смыслов привлекают к нему любителей музыки и музыкантов-профессионалов.

Думается, что постепенно все забудут его экстремальную биографию и будут полностью покорены его исполнительским искусством. А через искусство Дебарга откроют для себя музыку не только известных классиков, но и произведения незаслуженно забытых композиторов. А кто-то в первый раз и навсегда откроет Вселенную музыкальных смыслов, составляющую лучшую часть наследия новоевропейской культуры нескольких столетий.

Момент шестой «Фортепианная релаксация»

Звонок из редакции: «На Мацуи пойдете?». Обрадовано отвечаю: «Конечно, непременно пойду! Как же на Мацуева не пойти?» Надо бы узнать только программу. Заглядываю на сайт филармонии, вижу: 17 марта, концерт Кейко Мацуи, фортепиано, Япония. И все… Думаю, ладно, не Мацуев, так Мацуи из Японии. Там люди добросовестные: если уж гастролируют, то играют хорошо… Но почему же нет программы? И афиш нигде не видно. Нет ни рекламной статьи на сайте, ни анонса, ни приглашения в социальных сетях. Даже на входе в филармонию ничто не сигнализирует о предстоящем концерте. Начинаю догадываться. Службы планирования и рекламы пренебрегши привычными атрибутами концертного менеджмента, употребили инновационное средство работы с аудиторией – нейролингвистическое программирование. Сочетание имени Мацуи и музыкального инструмента «фортепиано» вкупе с недешевыми

билетами дало ожидаемый эффект – полный зал филармонии. Это, конечно, шутка. Но, как иногда говорят, в шутке есть доля шутки…

Кейко Мацуи не играет классическую музыку так называемой письменной традиции. Джазом эту музыку также трудно назвать. И в Самаре у нее как минимум тысяча поклонников, некоторые из них, как пришлось убедиться, фанатично преданы японской музыкантше. Что же это за музыка и что из себя представляет гастролер? Принадлежит ли музыка Мацуи высокому искусству или она коммерческий проект из сферы шоу-бизнеса?

Мацуи называет себя пианисткой и композитором. Каков же ее инструмент, для которого она сочиняет музыку? Это акустический рояль на сцене, лишь слегка усиленный микрофонами и звучащий с легкой реверберацией. Соло перемежается с звучанием фортепиано в сопровождении электронной фонограммы. Два отделения Мацуи работает одна, непостижимым образом концентрируя внимание публики лишь на инструментальном звучании (известно, что инструментальную музыку воспринимать значительно сложнее, чем вокальную). Но голос все же иногда звучит. Концерт она ведет сама, рассказывая незамысловатые байки о том, о сем. С Мацуи работает только инженер по свету и звукорежиссер. Что касается работы со светом, то ее почти и нет, кажется, что инженер здесь никакой и не нужен. А вот звукорежиссура великолепная: во всем мера и прекрасное качество звука.

Ну а музыка? С точки зрения академического классического искусства она чрезвычайно проста, более того, безнадежно вторична. Второкурсник музыкального училища мог бы слету записать простейшие гармонические функции, известные музыкантам более двухсот лет. Мелодии такие простые и однообразные, что, кажется, ни одну не запомнишь. Аккомпанемент можно играть только тремя пальцами, пять незачем использовать. Фактурные приемы также лишены многообразия. Для раскраски не великой музыкальной мысли Мацуи всегда использует разложенные арпеджио. Есть и орнаментика, но и она не слишком оригинальна.

Названия пьес связаны или с луной, или с морем, или с цветком, или с водой. Бурные стихии Мацуи намеренно обходит, лаская слушателей различного рода бесконфликтными приятностями. Слова, которые она говорит, не глубокомысленны, скользят по поверхности, почти банальны. Казалось бы, зачем тысяче взрос-

лых людей слушать про российский мороз и замерзшую Волгу, про морской закат и слезы счастья, про речную лилию и лунный свет? Но ведь слушают же! И откликаются, узнают мелодии, реагируя аплодисментами. По мере накопления положительных эмоций зал все более разогревается и к концу чуть ли не стонет от благодарного чувства к концертантке. Венец всему – фотосессия с артисткой и раздача автографов на сцене филармонии.

Несмотря на вышесказанное, следует заметить, что концерт и на меня в итоге произвел благоприятное впечатление. Пусть музыка Мацуи бесконфликтна, пусть она не затрагивает важных и глубоких общечеловеческих тем (хотя единение с природой – вполне общечеловеческая тема), пусть она слишком проста и граничит с примитивностью. Но в ней есть то, что всегда есть в искусстве, причем не только в музыкальном. Это – мера! Когда мелодия подходит к границе с банальностью, Мацуи вдруг на мгновение дает терпкую альтерированную гармонию. Когда мерность ритма становится почти монотонной, оживляет движение синкопами. Когда певучая линия уже почти не воспринимается, внезапно внутри фактуры дает легкий стаккатный штрих.

Мацуи не только умеет пользоваться звуковой перспективой. Ее звучание наполнено будто бы воздухом, а интонирование мелодии по-настоящему выразительно. Владеет она и виртуозными приемами игры. В тот момент, когда нельзя было ожидать, Мацуи вдруг заиграла октавное *martellato*. Это было сделано в нужный момент! Зал откликнулся радостным и почти сладострастным стоном. Вообще в звучании этой музыки угадывается тонкий и своеобразный эротизм, свойственный дальневосточной культуре. Но опять же – мера! Музыка Мацуи чувственна, но не страстна. Ее игра абсолютно сознательна, но вводит слушателя в состояние некоего безмыслия. Концерт Мацуи – это шоу, но без ярких и громких эффектов. В итоге слушатели получили очень цельное и сильное впечатление и от музыки, и от личности артистки.

Кейко Мацуи, безусловно, человек очень талантливый. Это яркий и своеобразный музыкант, чрезвычайно опытный концертант. Решающее значение ее в сценическом образе играет женское обаяние и подлинная человеческая открытость. Мы любуемся органичной пластикой и смелой простотой ее музыки. Любуемся ее непринужденностью в общении, ее естественностью и открытостью

к своим слушателям, что мы так редко замечаем в себе и вокруг. Ведь не только за эффект релаксации любят музыку Кейко Мацуи ее восторженные почитатели. Есть в этой музыке что-то цельное, сильное и притягательное.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕНЬ МУЗЫКИ В САМАРСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

«Зал сыграл ту роль, какую ему надлежало сыграть: он мгновенно взбунтовался. Публика смеялась, вопила, свистела, хрюкала и блеяла и, возможно, со временем устала бы, но толпа эстетов и кое-какие музыканты в неимоверном рвении принялись оскорблять и задевать публику в ложах. Шум перешел в рукопашную». Нет, нет! Это не о нас. Так себя вела парижская публика в 1913 году на премьере «Весны священной» Ф. Стравинского. Обратите внимание: это не портовые грузчики, а эстеты-парижане столь горячо по воспоминаниям Жана Кокто «приветствовали» будущий мировой бестселлер великого Стравинского.

Самарская публика, судя по всему, более воспитана, нежели французские меломаны начала прошлого века. «Весна священная», представленная в Международный день музыки Академическим симфоническим оркестром Самарской филармонии под управлением маэстро Михаила Щербакова, была воспринято спокойно и даже, можно сказать, вежливо. В самом деле, более ста лет минуло со скандальной премьеры, Стравинский давно уже повсеместно признанный классик, на музыку «Весны» поставлено огромное количество балетных спектаклей. Да и для самарской сцены это не было премьерным исполнением. Стоит ли бунтовать?

Слушатели филармонии по необходимости еще и зрители. И, конечно, в этот праздничный день не ожидали увидеть напряженные лица оркестрантов перед и во время исполнения шедевра Стравинского. Вероятно, это напряжение отчасти было связано с многочисленными сложностями музыки, вернее, с проблемами ее исполнения. Ведь музыку балета отличает не только обилие остинатных ритмов, но и полиметрия, и переменные размеры и, в особенности, повсеместные переклички коротких попевок от инстру-

мента к инструменту. И здесь простое нанизывание кратких мотивов на метрическую ось не проходит. От оркестра ждешь взаимодействия солистов, как бы это ни было сложно. И «гражданка синкопа», ритмическая остроумица, не укладывается в тактовый размер, а требует личного интонационного произнесения каждым солистом оркестра.

Мы же слышали и видели безрадостный труд оркестрантов, лишенный, как сейчас принято говорить, драйва. Особенно запомнились сольные реплики фагота в самом начале «Весны». Услышавший в первый раз эту наиболее запоминающуюся мелодическую фразу всего произведения вряд ли сможет воспроизвести. Музыканты иногда говорят о некоей точке, к которой все музыкальное построение стремится. Иногда это точка генеральной кульминации музыкального произведения, иногда интонационно смысловой центр музыкального высказывания. В «Весне» Стравинского эта точка лежит даже не в последнем, чудовищно диссонирующем аккорде, а будто бы после него, уже за пределом звучания. Туда и далее стремится ритуальное кружение «Великой священной пляски». А вот этого эффекта и не было. Музыка прекратилась неожиданно и как бы необоснованно. Слушатели не разгадали окончания произведения. Отсюда – робкие аплодисменты: как бы ни ошибиться, в самом ли деле, это конец?

Своеобразная архаика мелоса вместе с магией остинатных ритмов – отличительные особенности произведения Стравинского. И, конечно, его характерная черта – особая зримость музыкальных образов, будящих фантазию и создающих образы визуальные, пластические. Как бы то ни было, музыка «Весны священной» Стравинского, исполненная в первом отделении концерта, во многом состоялась. Запомнились и жесткие ритмы «Пляски щеголих» и «Великой священной пляски». Оставили свой след и магические звучания «Поцелуя земли» и «Взывания к праотцам». Логика темообразования музыки Стравинского способствовала и тому, что «Весна» прозвучала не как сюита, составленная из отдельных номеров, но как симфония, части которой объединены в неразрывную художественную целостность.

Второго отделения концерта ждали не только слушатели, но и многие артисты оркестра. Было очевидно, что публика собралась в этот вечер не столько ради музыки Стравинского и Паганини,

сколько ради солиста – скрипача Сергея Крылова. Музыкант не первый раз в Самаре, и каждый раз на его концерты приходят не только любители и знатоки скрипичного искусства. Сергей Крылов не обладает почетными званиями заслуженного или народного, но, безусловно, заслуженно любим народом. Любим не только скрипачами, изумленными его запредельной виртуозностью, но представителями всех музыкальных «цехов» и просто самарскими меломанами. Поэтому за неимением другого знака качества совсем не обязательно на афишах приписывать к имени скрипача «Италия». Само имя Сергея Крылова уже давно в Самаре означает имя *Музыканта* с большой буквы.

Зная, что за плечами у скрипача не одна тысяча концертных выступлений в разных странах перед самой разной публикой, удивительно было наблюдать в этот вечер явное волнение музыканта в момент звучания оркестровой экспозиции концерта Паганини. Это волнение передалось и оркестрантам, и аудитории. Волнение особое, творческое. Мы будто готовились пуститься в увлекательное, но рискованное путешествие, которое, однако, сулило обретение невиданных сокровищ. И не были обмануты в своих ожиданиях. Самарская премьера Четвертого концерта Паганини в исполнении солиста Сергея Крылова и симфонического оркестра Самарской филармонии под управлением Михаила Щербакова состоялась во всем блеске, красоте и величии этой музыки. Следует отметить аккомпанемент оркестра, бережный и деликатный, агогически подвижный и чуткий, масштабно и величественно звучащий в оркестровых эпизодах *tutti*. Солист играл на пределе возможностей. Но дело не в том, что лучше не мог, а в том, что отдавал себя музыке без остатка. Каждый штрих, малейший нюанс, скорость и точность пассажей были предельны, виртуозные арабески совершенны. Каждая музыкальная мысль доведена до последнего края выразительности и, если можно так сказать, до кульминации смысла.

Allegro maestoso первой части сменилось тончайшим лирическим высказыванием *Adagio con sentimento* второй. Квадратные периоды повторного строения не способствуют широте мелодического дыхания. Однако Сергей Крылов, находя в прекрасной мелодии потенциальные возможности, делает ее почти бесконечной. При этом каждый краткий мотив и завершен, и открыт одновременно. Интонация солиста чутко и нервно следует за малейшими тональ-

ными отклонениями и модуляциями, что каждый раз воспринимается как новое и небывалое. Выразительные подъемы завершаются истаиванием, филировкой звука, в чем музыкант проявляет себя как тончайший мастер звукописи. А сам звук инструмента! Забываешь о том, что это нечто рукотворное, искусное. Настолько проникновенно и органично его звучание.

В третьей части *Rondo galante* Сергей Крылов берет несколько завышенный темп. Это не *Andantino gaio*, как значится в партитуре, а, скорее, *Allegro amabile*. Финал и в этом движении остается галантным, но более непосредственным в своем устремлении к коде. Аккорды флажолетами в конце третьей части напомнили не только звучание нескольких флейт одновременно, но как бы нарисовали образ старого шарманщика, извлекающего незамысловатую мелодию из своего ярко раскрашенного ящика.

Вообще все исполнение концерта Паганини представляло собой будто театральные сцены, богатые декором, наполненные яркими персонажами и нешуточными страстями, где нашлось место и комическим балаганным штукам. И все это проникнуто подлинным дыханием жизни, полной страсти и огня.

Контакт с аудиторией у Сергея Крылова самый непосредственный. Когда музыкант вышел на поклоны, мы увидели артиста, который благодарен нам. Это было удивительно, но все тут же поняли, только, может быть, не сразу осознали, что это благодарность не за восторженный прием. Это благодарность за то, что мы разделили с музыкантом его путь, его рискованное предприятие в богатую опасностями и страстями страну Музыки, столь же фантастическую, сколь и вполне реальную, с ее инфернальными пропастями и божественными высотами, захватывающими дух полетами над бездной и красотами благоухающих звуковых ландшафтов.

ПРАЗДНИЧНЫЙ КОНЦЕРТ

Не в выходной и не в праздничный день, а в середине недели состоялся концерт Национального филармонического оркестра под управлением Владимира Спивакова. Несмотря на будний день, кон-

церт стал настоящим праздником, каким в прежние времена мог быть концерт, к примеру, ко Дню милиции. Так высок был приподнятый настрой музыкантов и слушательской аудитории. Музыканты выходили на сцену с приветливыми улыбками, с настроением доставить радость слушателям. Таков был и репертуар. Это была музыка о любви (но ведь почти вся музыка о любви, не правда ли?). И вся представленная в концерте музыка – это оперные арии и дуэты. Музыка не просто знакомая широкой аудитории. Звучали хиты за хитами, бестселлеры за бестселлерами и т. д.

Громадный симфонический оркестр, коллектив высочайшего класса, в составе которого почти исключительно музыканты-солисты, весь вечер за редкими исключениями аккомпанировал солистам-певцам. В антракте можно было услышать такой разговор между слушателями, девочкой и мамой. Ребенок спрашивает: «Мам, мы ведь пришли на Спивакова, а слушаем оперу!». На что немедленно получает ответ: «Дочь, но ведь слушать симфонию так скучно!» Составитель программы праздничного вечера попал в точку. Будем слушать певцов и неистово кричать «Браво!». Эмоции от арий итальянской оперной классики в слушателе возбуждаются мгновенно и требуют соответственного выхода. Половина из исполненных в программе номеров (как будто и не о концерте симфонического оркестра идет речь, а об одном из поистине народных видов искусств) принадлежит перу великого Джузеппе Верди. И в первом отделении они шли один за другим, навязчиво впечатывая в сознание до боли знакомые интонации и темы.

Как это нередко бывает, музыкантам и солистам, и оркестрантам, и дирижеру понадобилось некоторое время, чтобы войти в тонус исполняемой музыки и ощутить необходимую свободу. Первый оркестровый номер – Увертюра к опере «Норма» В. Беллини – прозвучал неожиданно жестко, но, конечно, класс оркестра сразу был слышен. Первые выходы солистов Надежды Гулицкой (сопрано) и Алексея Неклюдова (тенор) также нельзя отнести к творческим удачам. Хотя и здесь мастерство артистов было налицо. Может быть, даже слишком заметно, ведь все колоратурные подробности в арии Джильды из вердиевского «Риголетто» суть выразительные средства характера, а не только виртуозные фиоритуры, с которыми, впрочем, солистка с успехом справлялась. Неморино Алексея

Неклюдова внимательно «вслушивался» во внутренние певческие ощущения. В арии из «Любовного напитка» Г. Доницетти певец показал свои великолепные возможности, светлые уверенные верха, красивый грудной регистр.

А дальше, вплоть до конца первого отделения, музыканты радовали самарского слушателя музыкой великого Верди: вступление к III действию оперы «Травиата», дуэт Альфреда и Виолетты из нее же, ария Альфреда из той же оперы, ария Виолетты вновь оттуда, и снова дуэт тех же героев, но уже не из первого, а из третьего действия оперы.

Второе отделение концерта началось с музыки того же Верди. На этот раз Увертюрой и Болеро Елены из «Сицилийской вечерни». Включение в программу второго отделения музыки У. Джордано, Дж. Пуччини, Р. Леонковало разнообразило некоторую стилевую монотонность первого. И, конечно, настроенные на праздник слушатели и артисты буквально слились в общем воодушевлении. Восторженные возгласы венчали окончание каждого номера, криками «браво» слушатели награждали каждый концертный номер в исполнении молодых и, как уже было абсолютно очевидно, мастеровитых и опытных солистов.

Следует отметить тонкую нюансировку и множество тихих звучаний, мастерство филировки звука, штриховую изощренность в исполнении обоих солистов. Каждый из них был не только по-настоящему виртуозен в пении, но и артистически убедителен в сценических образах и микромизансценах. Оркестр же буквально взорвал накаленную восторгом атмосферу филармонического зала исполнением в высшей степени виртуозной, блещущей яркими южными красками, будоражащей неистовыми ритмами Интермеццо из сарсуэлы «Свадьба Луиса Алонсо» испанца Х. Хименеса. На этом фоне вальс «Поцелуй» Л. Ардити в исполнении Надежды Гулицкой прозвучал свежо, обаятельно и тонко. Завершали концерт знакомые, наверное, каждому неаполитанская песня «Влюбленный солдат» Э. Каннио и застольная из «Травиаты» Дж. Верди.

Вспоминается такой примерно диалог из отечественной киноклассики: «…как ты считаешь, когда люди поют? Когда-когда… на демонстрации поют… ну, не знаю, в опере поют… когда выпьют, поют. Ну, нет! Люди поют (*глубокая пауза*), когда они счастливы…» После концерта Национального филармонического оркестра Рос-

сии под управлением Владимира Спивакова слушатели расходились абсолютно счастливые, напевая, а иной раз и насвистывая знакомые мелодии итальянской оперной классики.

P.S. Концерт проходил в рамках программы Министерства культуры РФ «Всероссийские филармонические сезоны», в Положении которой записана, в частности, одна из ключевых целей: «обеспечение равного доступа граждан России к культурным ценностям». Жители Саранска, Ульяновска, Пензы, Кузнецка и Самары услышали программу, составленную из оперной музыки итальянских композиторов. А слушатели Московского международного Дома музыки будут слушать в исполнении Национального филармонического оркестра России и Владимира Спивакова музыку В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, А. Шнитке, А. Шенберга, Ф. Стравинского, С. Рахманинова, П. Чайковского…

ВЕЧЕР ТРЕТИЙ: ЮБИЛЕЙНЫЙ…

В минувшую субботу Самарская филармония дала третий концерт из абонемента «Вечера с большим оркестром». Концерт был назван юбилейным. В программу концерта вошли произведения П. Чайковского и Р. Щедрина, солистом был приглашен виолончелист Александр Рудин, оркестром управлял Михаил Щербаков. Благодаря лектору-музыковеду Ирине Цыгановой мы все же узнали, чей юбилей нерешительно празднует Самарская филармония.

Заметим между строк, что в череде театральных антреприз, эстрадных шоу, этнических перформансов, развлекательных программ на главной музыкальной сцене города академическая музыка чувствует себя все более робко. В отличие от Московской филармонии, где юбилей Родиона Щедрина – живого классика отечественного музыкального искусства – отмечался несколькими концертами, включавшими в себя значительную часть из написанного композитором, Самара не решилась провести один монографический концерт. Но нет худа без добра: самарский слушатель в очередной раз приобщился к шедеврам Чайковского. И, конечно, участие в кон-

церте выдающегося музыканта, прекрасного виолончелиста Александра Рудина стало настоящим художественным событием.

Встреча с солистом подобного уровня всегда преображает музыкантов оркестра, наполняет особой атмосферой все пространство концертного зала, заставляет по-своему волноваться и слушателя. Солист с легкостью и даже некоторой грацией увлекал за собой весь оркестр, подчиняя своему музыкальному дыханию живую и податливую оркестровую звучность, как будто по собственному почину формуя всю оркестровую ткань. Голос виолончели Рудина, повествующий и тоскующий, полный то ликования, то пронзительного чувства, чередовался с тишиной, не паузами, а именно тишиной, наполненной напряженной энергией музыкальной мысли.

Хрестоматийные Вариации на тему рококо и Пеццо-каприччиозо прозвучали так свежо и ново, будто были созданы вчера и повествуют о нас с вами, о нашей жизни, нашей скорби и радости. Так бывает всегда, когда осуществляется тонкая связь между художественными смыслами, породившими произведение искусства и музыкальным содержанием их интерпретации. Тогда уникальность становится достоянием многих. Это, безусловно, заслуга чуткого музыканта и превосходного мастера Александра Рудина.

Второе отделение концерта было посвящено музыке юбиляра – Родиона Щедрина. Исполнялись отрывки, отдельные части из сюит, что привнесло в изложение музыкального материала некоторый характер дайджеста. Но, так сказать, лишь некоторый характер (дайджест предполагает все-таки некую панораму знания), потому что по тем произведениям, которые прозвучали, и, главное, по их скромному количеству, трудно осознать масштаб автора. Из романтической музыки для оркестра «Анна Каренина» прозвучал только один номер, сюита из музыки к опере «Не только любовь» была представлена лишь тремя номерами. Продолжили концерт «Два танго Альбениса», а в завершение прозвучал концерт для оркестра «Озорные частушки».

Оркестровое письмо Щедрина обладает прекрасным качеством: все написано очень удобно для музыкантов оркестра, при этом общее звучание ярко, выпукло и в высшей степени эффектно. Краткие соло духовых органично сплетаются в многоцветие оркестровой фактуры. Специальные эффекты, такие как трескучее звучание приготовленного рояля с бумагой на струнах, фольклорные

интонации в сочетании с сонорными эффектами, элементы джазовых ритмов, парадоксальные сопоставления различных техник и многое другое составляют многосложный и яркий, чрезвычайно эффектный язык композитора. При этом его музыка таит в себе многие смысловые содержательные слои.

Музыка Щедрина всегда театральна и пластична, а ее звуковые образы подчас буквально списаны с «интонаций» живой речи, «срисованы» с натуры. Все явно, зримо и, так сказать, визуально ощутимо. Его музыку и героев, действующих в ней, представляешь в мельчайших физиономических подробностях. «Многофигурные сцены», такие как «Кадриль» из сюиты «Не только любовь», «Скачки» из «Анны Карениной» или «Озорные частушки» удивляют рельефностью и точными характеристиками звуковых персонажей. Один из исполненных в концерте номеров – «Дождь» из сюиты «Не только любовь» поразил пейзажной тонкостью в передаче не только звуков, но и даже будто запахов дождя. Вместе с прохладной и зябкой атмосферой призрачной звуковой картины пришло и сумрачное настроение, смысловые аллюзии и синестезия чувств повели нас дальше вглубь музыки, музыки уже другой, написанной давно, да может и не музыки вовсе. Но Щедрин всегда быстро возвращает в действительность активного бытия, к «румяному» празднику. Лубочные картины «Кадрили» крупными мазками и тонко проработанными деталями смахивают последние капли дождя и влекут в праздничное радение с притопами и прихлопами, с повизгиванием расфранченных щеголих. Роскошные пьесы «Два танго Альбениса» позволили многим оркестрантам проявить себя в качестве солистов, включая и группу ударных инструментов.

Гибкая и податливая на прихотливые искривления метроритма, звуковая «плоть» чувственнейшего из танцев, поддерживалась покачивающимся, но твердым ритмом различных ударных. Концерт для оркестра «Озорные частушки» – испытание для выдержки и дирижера, и оркестра. Около десяти минут непрерывного движения, нанизывания одного мотива на другой, смена одной красочной детали на другую, постоянные переклички солирующих реплик инструментов, смена звуковых характеров и соответствующих им технических приемов. И все это не прерывается ни на мгновенье, напряжение растет до самого конца. Самый последний аккорд в этом сочинении всегда бывает внезапен, настолько он не ожида-

ется. Казалось бы, уже все кончилось, но, как это случается в фольклорных постановках, после завершения частушки все участники разноголосо, но впопад кричат «Все!».

Концерт, посвященный юбилею Родиона Щедрина, хоть и в таком усеченном формате состоялся и имел горячий отклик в слушательской аудитории. Стилистика виолончельных бестселлеров Чайковского и театрально-фольклорной музыки Щедрина, исполненных в одном концерте, скажем прямо, не рядоположна. Но слушатель остался доволен, а это и нужно концертной организации. Не правда ли?

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРГАНА С ОРКЕСТРОМ

Третий концерт абонемента «Дирижирует маэстро Щербаков» представил Самарской публике сочинения для органа и симфонического оркестра – Третью симфонию Камиля Сен-Санса (иногда ее называют – «Симфония с органом») и произведение нашего современника французского композитора и исполнителя Тьерри Эскеша. Во втором отделении прозвучал его Концерт № 1 для органа с оркестром.

Симфония № 3 Камиля Сен-Санса – произведение, довольно часто звучащее на филармонических сценах (как и второй фортепианный концерт), занимает свое почетное место в ряду симфонических полотен зрелого романтизма. Благодаря мироощущению ее автора идеи раздвоенности бытия, романтического скепсиса, страдного пути к далекому идеалу, также, как и бурные излияния лирического героя, прочитываются в интонационных формулах и драматургии сочинения, но носят несколько декларативный характер. Но как бы то ни было, эти идеи, интонационные фигуры и драматургические приемы, уже устоявшиеся ко времени написания симфонии (1886), способны были возбуждать композиторскую мысль и явили миру прекрасное сочинение классика французского музыкального искусства.

Симфония, написанная почти в конце века, некоторыми интонациями и общим строем звучания относит нас к началу столетия, воскрешая в памяти «Неоконченную симфонию» Франца Шуберта.

Третья и последняя симфония мастера посвящена великому Францу Листу. В память о нем Сен-Санс включает в состав оркестровых инструментов фортепиано (пассажи в листовской манере *al fresco*) и большой концертный орган (трактуемый не сольно, но как один из оркестровых тембров). Кроме того, используя принцип монотематизма (то есть разработки одной темы в самых разных инструментальных «облачениях», различных гармонизациях и типах фактуры, ее интонационного варьирования и полифонического изложения), Сен-Санс и этим отдает дань Листу, в творчестве которого данный принцип стал основополагающим не только в техническом смысле, но еще более в эстетике и даже своеобразной философии искусства.

Двухчастная симфония около сорока минут звучания иногда подвергалась некоторой критике за тяжеловесность изложения и недостаточную целеустремленность развития, вообще несвойственные сочинениям Сен-Санса. Это создает определенные сложности для исполнения симфонии, как для артистов оркестра, так и для дирижера. Симфония в исполнении Симфонического оркестра Самарской филармонии под управлением маэстро Щербакова прозвучала цельно и выразительно, будто на одном дыхании. Прозрачные оркестровые краски сменялись объемными и полнозвучными *tutti* всего оркестра, тревожные тремоло струнных лапидарными интонациями медных духовых. Торжество кульминации финала, поддержанное мощью органного звучания и полной оркестровой медью, приобрело характер победного и праздничного звучания (партию органа в симфонии исполнил Тьерри Эскеш).

Второе отделение концерта было посвящено музыке Тьерри Эскеша. Французский музыкант выступил уже не как артист оркестра, но как композитор и солист. Его Концерт № 1 для органа с оркестром исполнялся в России в 2015 году оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева. Для Самары это было премьерное исполнение. Органная кафедра уже в первом отделении концерта находилась на авансцене, как бы обещая органу первое место среди оркестровых инструментов и тембров. Но в симфонии Сен-Санса орган – один из «артистов» оркестра, отнюдь не солирующий инструмент. В сочинении Эскеша орган заявлен уже инструментом солирующим, что обозначено в наименовании жанра – Концерт для органа с оркестром. При этом мы не услышали практически ни одного сольного эпизода, исполненного органом.

Жанр концерта, такой каким мы его знаем, и у композиторов-классиков, и у композиторов-романтиков, да и в музыке XX столетия предполагает некое обособление солиста. Жанр инструментального концерта прошел длинный путь от контрастных сопоставлений групп солистов и оркестра, от принципа состязательности между солистом и оркестром к принципу содействия в развитии музыкальной драмы. В концерте Эскеша звучание солирующего органа органично интегрировано в звучание оркестра.

На протяжении всего трехчастного сочинения мы не встречаем ни одной сольной каденции. Почти везде орган трактуется как оркестровый инструмент, создающий тембровое или фактурное дополнение к общему звучанию оркестра. Григорианский хорал, ставший изначальным мелодическим материалом произведения, искусно обработан, внедрен в самые разные музыкально-образные ситуации. Он принимает самые разные обличия – от архаики аутентичного изложения до образа торжества человеческого Разума и Духа в кульминации всего концерта. Сочинение Эскеша можно назвать симфонической поэмой или симфонией с органом, подобно третьей симфонии Сен-Санса. Резонируют они и в содержательном аспекте, их внемузыкальные образы и идеи, рожденные звучанием, удивительным образом соотносятся. Музыкальная драма движется от томления романтически неустроенной души к торжеству обретения Истины у Сен-Санса и от первобытной архаики в звучании духовых и ударных инструментов к апофеозу Духа в мощи органного звучания коды финала в концерте Эскеша.

Как-то Сен-Санс сказал: «Вкус публики – хороший или простой – драгоценный путеводитель для художника. Будь он гением или талантом, следуя этому вкусу он сможет создать хорошие произведения». Будто не слишком доверяя вкусу самарского слушателя, лектор-музыковед Ирина Цыганова объявила перед исполнением концерта Эскеша, что его сочинение уже исполнялось в Санкт-Петербурге и было встречено с энтузиазмом. Самарская публика прислушалась не только к музыке, но и к авторитетному мнению петербургских музыкантов и коллег и горячо встретила премьерное исполнение Концерта для органа с оркестром Тьерри Эскеша.

Самарский меломан – хороший ученик и вполне способен к восприятию нового. Может, следует быть смелее в продвижении современной музыки на самарской филармонической сцене и вклю-

чать в репертуарную афишу больше новых произведений наших современников? Тем более что это отвечает и запросу компетентного слушателя, и известной Концепции развития академической музыки, и Основам культурной политики, принятой на самом высоком уровне.

ДАР УБЕЖДЕНИЯ

От его взгляда из рук женщин падали тарелки…
Сергей Довлатов. Наши

Какими неисповедимыми путями возникают у нас в голове посторонние мысли! Почему во время звучания баховской Партиты до минор в исполнении пианиста Вазгена Вартаняна вдруг возник в сознании персонаж довлатовской прозы, бог весть? Может, еле уловимый кавказский акцент в построении баховской фразы тому причиной, а может, невероятная свобода и полное бесстрашие музыканта во всем – от программы (весьма трудной не только для пианиста, но и для слушателя) до стиля самого исполнения (в некоторых чертах, как могло показаться, архаичного)?

Кажется, что мы – самарские слушатели – впервые встречаемся с таким музыкальным явлением. Не припомню, кто и когда играл сольный фортепианный концерт в филармонии по нотам. И как-то не празднично выглядел стул у рояля, извлеченный и водруженный на сцену, вероятно, из близлежащей гримерки (говорят, Глен Гульд, не надеясь найти подходящую банкетку в концертном зале, возил с собой свой стульчик). Зал был значительно наряднее. Несмотря на метель, немилосердно закутавшую в этот день город и его улицы в непроницаемую белую пелену, люди пришли послушать фортепианную музыку (может, интуитивно чувствуя, что через год-другой филармония совсем откажется от клавирабендов). И не зря! Слушатели были вознаграждены за свою самоотверженную любовь к музыке исключительным по силе воздействия и оригинальности исполнением. Партита до минор И.С. Баха с пер-

вого же аккорда обнаружила удивительное свойство гениальной музыки открываться неведомой стороной под руками выдающегося артиста.

Все было в ней вновь: и темпы, и характеры, и состояния. Определяющим в исполнении Вазгена Вартаняна стало именно состояние. Привычная для этой музыки действенность отступила перед своеобразной медитативностью звучания. И вторая подвижная часть Синфонии (вступительный раздел Партиты), и традиционно быстрые пьесы танцевального цикла (Алеманда, Куранта, Рондо и Каприччио) выстроились в ряд образов-состояний, каждый из которых отражал свою грань созерцания. При этом построение фраз, их интонирование от кульминации к спаду обнаруживали, с одной стороны, вокальную природу баховской горизонтали, с другой – забытую уже манеру салонного музицирования столетней давности.

Звук Вартаняна теплый и чувственный, будто пронизан светом, в котором обретаются и скорбь, и тихая радость, и вся полнота музыкальной мысли. Его произнесение не лишено скрытой аффектации. Звук рояля изредка заставляет вспомнить об инструментах, для которых сочинял Бах – клавесине и клавикорде. Но чаще звучит сам рояль, своими красками и динамическими градациями раскрывающий содержательную глубину великой музыки. И во всем этом Вартанян далек от аутентичного исполнения, далек от его подчас догматических императивов. Слушая Вартаняна, понимаешь, что музыку барокко последние полвека никто так не играет. Но в своей убежденности, погруженности в существо исполняемого он абсолютно неотразим. Да, так играть, скажем, на конкурсе нельзя. При всей одаренности дальше полуфинала такому музыканту не пройти. Но Вартанян абсолютно не конкурсный музыкант. Он играет так, будто не было XX века с его историей исполнительского искусства, будто не было и широкого движения аутентичной интерпретации барочной музыки. На протяжении всего концерта не отпускала мысль, что среди нас, помимо пианиста и публики в зале, есть кто-то еще, некто значительный, своим незримым присутствием влияющий на происходящее. Вдруг, догадка: это тень Владимира Горовица! Конечно, мы теперь не те слушатели, какие ломали стулья после парижского дебюта молодого Горовица. Да и Вартанян все-таки музыкант XXI века со всей рафинированностью исполнительской школы, с грузом опыта и знания, оказывающими влияние на его интерпретации.

Все сегодня стало спокойнее и более предсказуемо. Понимая, кто стал путеводным маяком для Вартаняна, чьи интерпретации служат ему примером, можно было уже приготовиться к прихотливой агогике, колоссальным контрастам в динамике, несовпадениям басовых опор с мелодическими, чувственному до обольстительности звуку, появлению фактурных элементов, не обозначенных у автора и т. д. У великого пианиста XX века Владимира Горовица немало эпигонов. Но Вартанян отнюдь не из их числа, огромный музыкальный талант и талант подлинного артиста тому подтверждение. Его интерпретации абсолютно самостоятельны и убедительны, несмотря на все приемы салонного музицирования и некоторую виртуозную браваду. В бетховенских Вариациях на тему Диабелли, впрочем, и то и другое почти отсутствовало. Последнее фортепианное произведение великого мастера задает исполнителю такие задачи, перед которыми отступают на задний план любые внешние проявления музыкального артистизма.

Ко времени написания Вариаций были уже закончены фортепианные сонаты, завершившие грандиозный цикл из 32-х сонат. Над Вариациями, соч. 120 Бетховен работал одновременно с Девятой симфонией. В вариационный цикл на тему Диабелли вошли многие фактурные и полифонические формулы последних сонат и симфонии. И, разумеется, все, что волновало Бетховена в эти годы, все мысли и идеи, отношения с миром дольним и миром иным, жесткий гротеск, своеобразная ирония и вселенская скорбь нашли так или иначе отражение в этой музыке. Сам жанр вариаций несет в себе некую фрагментарность звуковых образов, которую необходимо преодолеть исполнением, соединить в содержательную плотность череду музыкальных характеров. Пятидесятиминутное звучание бетховенского шедевра вмещает немало жанров эпохи. Здесь и торжественный марш, и похоронный марш, скерцо и бурлеска, сарабанда и менуэт, и, конечно, фуга. В характерных вариациях Вартанян проявил исключительное мастерство и высшую виртуозность пианиста. Его звуковые образы были предельно выпуклы, а фактура будто просматривалась насквозь. Наиболее поразительны были последние вариации, начиная с Сарабанды (29 вариация). Музыкант как бы вел диалог с Бетховеном, вел разговор с Вечностью. Речитативы *Largo* (31 вариация) открывали нам таинство исповеди, предельно тихие звучности рояля (а в этом Вартанян особый мастер)

так концентрировали внимание аудитории, что создавалось впечатление, будто в зале становилось темнее. Заключительные фуга (№ 32) и менуэт (№ 33) несли на себе отблеск совершенного таинства, причастности к высшим сферам.

Первое отделение концерта длилось почти полтора часа, второе же предполагало только двадцать минут. Примерно столько звучат Вариации на тему Паганини Йоганеса Брамса, соч. 35. В этой диспропорции была своя логика. Вряд ли мы были способны после первого отделения на такое же по протяженности второе. Но отличалось оно не только протяженностью. Вазген Вартанян представил самарской публике свою версию брамсовских Вариаций.

Вариации из обеих тетрадей были выстроены в ином порядке, который показался пианисту более логичным. Это смелое решение было подтверждено в высшей степени искусным исполнением. Вартанян – поразительный виртуоз, а Вариации на тему Паганини как будто написаны именно для него. В исполнении брамсовского сочинения музыкант проявил не только свое пианистическое мастерство, но и подлинное режиссерское начало, представив цельный и емкий образ, насыщенный многообразными звуковыми арабесками. Лирические страницы Вариаций, исполненные с подлинным и глубоким чувством, оттенялись тонкой вязью филигранных пассажей, музыкант будто вправлял алмаз в драгоценную оправу. Стихийная сила и мощь кульминаций подняли все выстроенное здание на невероятную высоту и, конечно, пробудили восторженное чувство в слушателе.

На бис было исполнено четыре сочинения. И это уже была, можно сказать, популярная музыка. Вальс до-диез минор Фредерика Шопена был исполнен в лучших традициях салонного музицирования, с октавными удвоениями басов, с неожиданными мелодическими фрагментами, явившимися из недр фактуры и, даже досочиненными пианистом мотивами. Музыкальное время у Вартаняна особенно прихотливо в бисах, где он как бы играет для друзей и готов держать любую паузу, делать такое замедление, какое помогло бы понять его мысль, расцвечивать ее теми аргументами, которые только что пришли в голову.

Ре-диез минорный этюд Александра Скрябина вновь напомнил последнего представителя романтического пианизма Владимира Горовица с его неистовыми кульминациями на грани эстетики звука. В рахманиновской Прелюдии соль-диез минор Вартанян

показал такое качество *piano*, такую пленительную красоту звука и остановившееся мгновение прекрасного, что на этом нужно было уже всем остановиться и разойтись, причем молча, чтобы как можно дольше нести этот чудный звуковой образ. Но не тут-то было. Самарский слушатель затребовал еще музыки. И здесь Владимир Горовиц поднялся уже во весь рост. Последним прозвучал листовский «Ракоци-марш» в его обработке, перед которой бледнеет вся листовская фортепианная фактурная изощренность. Вазген Вартанян исполнил пьесу так совершенно, как ее никогда не играл (да простят почитатели великого артиста) Горовиц. Виртуозный пианизм у Вартаняна самой высшей пробы и ему подвластно в фортепианном репертуаре, как кажется, все.

И еще одно качество, присущее Вазгену Вартаняну. Это его дар убеждения при полном, вероятно, безразличии, поймут его или нет. И, конечно, какая-то удивительная свобода, которая позволяет ему не проявляя власть, властвовать над концертным залом. Вести слушателя туда, куда влечет его самого художественное и артистическое чувство. И вновь возникает перед мысленным взором персонаж Сергея Довлатова: «Был он высок, элегантен и горд… Вся семья ему беспрекословно подчинялась. Он же – никому. Включая небесные силы…»

НА КОНЦЕРТЕ АЛЕКСАНДРА ГАВРИЛЮКА

Праздничная атмосфера концертного зала, наполненного воодушевленной публикой; на авансцене концертный *Steinway*, освещенный цветными огнями рампы; будто носящиеся в воздухе восторженные отклики мировой прессы о невероятном музыканте и виртуозе (своевременно размещенные на сайте филармонии). Все это предваряло появление самого артиста, который не замедлил явиться в назначенный час.

Музыкант был облачен в уже давно забытый филармоническими солистами фрак и прочие атрибуты артиста романтической эпохи. То, с каким неистовством пианист набросился на рояль

в Токкате Баха-Бузони, вскидывая высоко над головой руки, самые первые звуки знаменитой транскрипции обнаружили природу его пианизма и стиля интерпретации.

Перед нами был пианист не просто романтической складки, а музыкант, поставивший целью воздействовать на слушательскую аудиторию так, как мог бы воздействовать, скажем, великий Антон Рубинштейн в позапрошлом веке. Цель – вызвать в слушателе аффект, выстраданный композитором и заключенный в нотном тексте произведения, своей исполнительской страстью и нежностью, своей болью и радостью, своим искренним высказыванием пробудить и в слушателе сходные чувства. Родись он лет на сто пятьдесят раньше, аудитория XIX века ответила бы ему религиозным поклонением будто божеству (Дионису и Апполону в одном лице). Но как быть с нами, прерывающими циклические формы неуместными аплодисментами, не имеющими такта понять, что несколько этюдов Шопена или прелюдий Рахманинова – это художественная форма, не терпящая разрывов, что тишина между пьесами – это тоже музыка?..

Одно из ярких впечатлений, унесенных с концерта – дама бальзаковского возраста со смартфоном в руках, нервно серфингующая по «волнам» Интернета и возбужденно смотрящая в светящийся экран на протяжении всего (!) концерта (надо все же отдать должное – слушательница успевала аплодировать вместе со всеми). Встретившись с ее оловянным взглядом в антракте, я не решился сделать замечание, предположив ассиметричный ответ. Да, подумалось, играть для такого зала, это как бить из пушки по воробьям (воробьи – это мы с вами). Шуму много, толку мало.

Филармонический слушатель в тот вечер реагировал только на силу звука и высоту подъема рук над головой музыканта. Предельные скорости, виртуозная легкость, красота туше, пластика мелодических линий, акварельная звукопись, мистическая звучность, гармоническая атмосфера, строгая архитектоника звучащей формы и прочие характеристики исполнения (присутствовавшие в том или ином виде у исполнителя) не для нас. Но мы могли бы быть более чуткими к музыканту, более внимательными к тому, что выходит из-под его рук. Или мы устаем слушать и с облегчением начинам рукоплескать, а устав сидеть в не слишком удобном кресле, радостно (а чаще поддавшись массовому гипнозу) вскакиваем, благодаря музыканта за его игру?

Филармонический менеджмент, называя нас с вами клиентами (вполне всерьез и без обиняков), считает главным результатом своей работы наполняемость концертного зала. И привлекает самыми разными средствами (даже такими экзотическими, как обозначение тройного гражданства гастролера – Украина, Австралия и Германия) любого слушателя, даже абсолютно не подготовленного к нелегкому труду восприятия классической музыки (а отнюдь не к развлечению или отдыху).

Может быть, эта неготовность подавляющего большинства аудитории помешала проявиться в полной мере художественным намерениям солиста. Его интерпретации были изысканны, если не сказать, изощрены, особенно миниатюры. Но вместе с тем именно в миниатюрах пианиста постигли некоторые досадные стилистические погрешности. Шопеновские этюды отличались удивительной длиной звука в медленных и необычайной виртуозной легкостью в быстрых. Но не рубинштейновское определение приходило на ум («пушки, прикрытые розами») и не высказывание Альфреда Корто об изгибающейся упруго стали шопеновского мелоса, а, скорее, ироническое балакиревское («кружева для дам»).

И, главное, множество агогических тончайших подробностей не складывалось в художественную целостность. Не было понятно, для чего здесь использовано это, а здесь то, а в дальнейшем еще что-то. Умом можно было понять, что перед нами опытнейший артист и тончайший музыкант. Но, странное дело, ничего из предложенного не оставляло след, не вызывало необходимого отклика. Художественное впечатление – тонкая вещь, исходящая не только из способности интеллекта к аналитически-синтетическим операциям, но и от живой эмоции, непосредственности человеческого чувства.

В бузониевской транскрипции Токкатты и фуги ре минор И.С. Баха музыкантом были извлечены из рояля почти органные звучания, которые, как кажется, из этого инструмента явились впервые. Но, опять же, все будто разбивалось о некую стену непонимания и становилось если не бессмысленным, то во многом тщетным усилием. Лучшим в первом отделении концерта было исполнение гайдновской си-минорной сонаты (публика между тем робко хлопала в ладоши между частями). Вот здесь уже все тонкие подробности движений, разнообразие способов артикуляции и прихот-

ливое искривление музыкального времени складывались в архитектонике классицистской формы. Быть может, именно ее императив организовал музыканта и инициировал все интонационные решения интерпретации.

Тревожно было за музыканта в антракте, думалось: если абсолютно не трогают миниатюры (причем исполненные с блеском, даже безупречно виртуозно), то что будет с крупной формой во втором отделении? И, о чудо! Соната № 5 А. Скрябина с первого звука погрузила в мистическую атмосферу как будто даже светящихся гармоний, нервной и тонкой экзальтации ритмики и при этом была стройна и строга по форме, оставила след подлинного художественного высказывания. Прелюдии С. Рахманинова, продолжившие концертную программу, вновь вызвали эффект миниатюр, прозвучавших в первом отделении. Капризная вязь мелодических линий, ускользающие концы фраз, неистовые кульминации и призрачные звучности воспринимались рационально, но не вызывали эмоционального отклика. Какая тут может быть причина? Может, это свободная форма пьес, в которой музыкант слишком своеволен, а потому не аутентичен, а может, что-то иное?.. И вновь убедила крупная форма. Соната № 2 С. Рахманинова, завершавшая концерт, была исполнена великолепно. Совершенная по форме и фактурной выделке, легкая в своей стремительной виртуозности, тончайшая в своей пронзительной лирике, мощнейшая в колокольном резонансе своих кульминаций соната произвела сильное впечатление и, пожалуй, стала лучшим из прозвучавшего в этот вечер.

В конце концов следует признать, что даже опытный артист не всегда способен противостоять ситуации или быть свободным от аудитории, понимая, что говоришь на одном языке, а тебя будто понимают на другом, или наоборот: говоришь одно – воспринимают другое. И, разумеется, пианист романтического склада, который в наше время чрезвычайная редкость на концертной сцене, раним и чуток в своих непосредственных реакциях. Он не может абстрагироваться от своего слушателя, он всегда играет для людей, ему важна реакция, но реакция понимания чуткого слушателя, который является сотрудником музыканта в художестве звука, а по сути и сам становится музыкантом в совместном творческом труде. Время от времени пианист, гастролирующий по всему миру, встре-

чает такого слушателя. Но в тот вечер ему явно приходилось преодолевать цирковую атмосферу всеобщего восторга и восхищения силой и ловкостью рук. Но ведь музыка не всегда об этом, а чаще всего и не об этом вовсе…

ЗВУК КАК ФЕНОМЕН КРАСОТЫ

«Музыку создает народ, мы – композиторы – лишь аранжируем ее…» Так, или примерно так говорил основатель отечественного классического музыкального искусства Михаил Иванович Глинка. На дворе – век девятнадцатый. Позади аристократизм «стройных аллей», «триумфальных арок» и «прямых перспектив» венского классицизма, причуды немецкого и итальянского барокко и французского рококо. Почти уже не вспоминается музыкальная схоластика Средних веков, далеки от понимания живые побеги искусства эпохи Ренессанса. Век девятнадцатый – время рождения и расцвета национальных профессиональных музыкальных школ. На мощный ствол европейского музыкального искусства прививаются молодые ветви русской, чешской, польской, венгерской, норвежской музыки. Их национальное своеобразие, выросшее на почве национального же фольклора, заключенное в среду «всеевропейского» музыкального языка, оказалось чрезвычайно востребованным музыкальной общественностью на протяжении целого столетия.

Идея национального искусства, как и идея его демократичности, некоторое время позже свила себе уютное гнездо в самой мощной империи двадцатого века, не потеряла своей актуальности и сегодня в веке двадцать первом. Для широкого круга филармонической публики наиболее дороги и понятны те страницы музыки, на которых запечатлен и выражен многовековой художественный опыт народной песни, обработан искусной рукой мастера незамысловатый абрис фольклорной мелодии, пристальным взглядом художника найден сокровенный смысл пластического движения народного танца.

Композиторы девятнадцатого столетия, времени музыкального романтизма, основали свое искусство на прочном фундаменте национального фольклора. Это можно сказать о всех без

исключения композиторах эпохи романтизма. Именно поэтому так своеобразно искусство каждого из них, в нем более чем когда-либо проявился феномен авторского стиля. Музыку каждого можно узнать по самому небольшому фрагменту. Венгерский вербункош или польская мазурка, немецкая песня или скандинавский халлинг открывают нам лицо автора произведения профессиональной музыки эпохи романтизма – крупнейшей и по времени, и по значению.

Норвежскому композитору Эдварду Григу, одному из самых ярких представителей национального искусства, 15 июня исполнилось 175 лет со дня рождения. Мы не раз слышали мнение о прямой зависимости творческой активности от общественно-политической обстановки в стране, где художник родился и живет. Конечно, это некоторое преувеличение. Много примеров тому, как в самые тяжелые годы создаются подлинные художественные шедевры, а времена благополучия не отмечены ничем стоящим внимания. Но в случае Эдварда Грига это не так. Его деятельность совпала по времени с рождением норвежской государственности и национального самосознания. Счастливое совпадение недюжинного дарования и благоприятных обстоятельств явило миру искусство свежее, новое и вместе с тем технически безупречное.

В своей статье «Мой первый успех», написанной уже на склоне лет, Григ в свойственной ему ироничной манере описывает своей первый художественный опыт. Этот опыт был связан с переживанием звуковой краски, ощущением звучания как феномена красоты. Такая чуткость не столько к музыкальной линии, сколько к гармонической атмосфере обнаружилась чрезвычайно рано. В четыре года он сумел на домашнем пианино сложить из терций нонаккорд, что наполнило его неизъяснимым блаженством. Заметим, что терцовые соотношения, также, как и нонаккорд, характерны для норвежской народной музыки и впоследствии стали основой музыкального языка Грига. Его прекрасные мелодии появились уже в сознательном возрасте и большей частью были услышаны в норвежском фольклоре. Разумеется, для обработки фольклорного материала потребовалась хорошая техническая подготовка. Профессиональное образование юный музыкант получил в консерватории Лейпцига. Но не школьная схоластика консерваторского обучения сформировала мастера, а непосредственное общение с музыкантами

и посещение лейпцигского Гевандхауза, где в то время исполняли почти исключительно современную музыку.

Спросим, где же наш студент, да и мы с вами можем слышать современную музыку? Стратегия развития академической музыки (не так давно был опубликован этот государственный программный документ), которую мы так быстро забыли, а кто-то не слышал о ней вовсе, определяет достаточно высокий процент современной музыки в репертуаре концертных организаций. Программы исполнительских факультетов консерваторий также включают обязательное изучение произведений современников. Но как в профессиональном обучении, так и в практике концертных организаций требования времени, как правило, не учитываются. Мы продолжаем железной хваткой держаться за проверенный репертуар. Слушаем и играем до боли знакомые созвучия… Не следует ли назвать наш звуковой мир обедненным, если не сказать – затхлым? Нужно ли определить нашу ограниченность как стагнирование художественных впечатлений или творческое слабосилие, или боязнь нового? А может быть, верность классическим образцам музыкального искусства – это лучшее качество культурного человека?

Новое, свежее, невиданное – вот первые ориентиры молодой музыки. Коль скоро она положила себе такие цели, она никогда не потускнеет, всегда будет играть яркими красками, будить воображение, будоражить сознание. Именно такой была и остается музыка Эдварда Грига. Никто уже не сможет сказать, сколько раз исполнялся его гениальный фортепианный концерт, сколько раз публика рукоплескала «Норвежским танцам», скольких потрясла музыка к спектаклю Генрика Ибсена «Пер Гюнт». Эта музыка продолжает звучать в концертных залах, ее играют студенты-исполнители музыкальных вузов и школ, она волнует все новые поколения слушателей классической музыки. Эдвард Григ учился на современной музыке (!), он был ярчайшим современным композитором (!) и таким остается и для нас, поскольку каждая его новация, а таких было у него немало, несет в себе ген молодости. Музыка Грига продолжает волновать своим драматизмом, трогать глубиной лирического высказывания, вызывать чувство удовлетворения у профессионалов.

Юбилейная дата композитора была отмечена концертом Самарской филармонии. Это был последний, заключительный концерт абонемента «Дирижирует маэстро Щербаков», в котором соли-

ровал Вадим Руденко. Прозвучали «Норвежские танцы», обе сюиты из музыки к драме «Пер Гюнт» и Концерт ля минор для фортепиано с оркестром. Суровые лица оркестрантов, судя по всему, отражали нордический характер музыкальных образов норвежского композитора. Перед глазами вставали чудовищные фьорды, мрачные вершины горных пиков, скованные вечной мерзлотой ледники, вереницы безлюдных шхер. Суровая красота скандинавской природы отражалась в каждом звуке. В каждой интонации, даже танцевального характера, музыканты не теряли раз и навсегда взятого серьезного тона.

Ярче всех прозвучали пьесы мрачного или скорбного характера «Смерть Озе» и «Жалоба Игрид». Они были исполнены с чувством пережитой трагедии, личной утраты. Ни одного сколь-нибудь заметного знака удовольствия не проскользнуло на лицах оркестрантов. Разнообразили общую картину смущенные улыбки некоторых наиболее стыдливых музыкантов во время исполнения пьесы «В пещере горного короля». Каждый с детских лет помнит незамысловатую мелодию, звучащую исподволь тихо и вкрадчиво, которая разрастается до примитивно-дикого звучания и предельной скорости (какой-нибудь пытливый исследователь партитур, наверное, сосчитал, сколько раз она повторяется без малейшего изменения). Как же надо подойти к музыке, которая так проста и подчас наивна, так знакома и очевидна, чтобы искушенный филармонический слушатель мог по-детски радоваться театральным и сказочным персонажам давно ушедшей эпохи (а он радовался!), чтобы музыкальные образы, рожденные скандинавским фольклором, отзывались в сердце провинциального российского слушателя? (А ведь отзывались же!) Нужен, по меньшей мере, талант и профессионализм исполнителей (а ими самарские музыканты наделены в избытке). Оркестранты, сколько можно было заметить, ни разу не взглянули на дирижера. Очевидно, что каждый из них ловит малейший флюид художественного руководителя, не глядя реагирует на логику, предписанную волей Маэстро. Это и не удивительно, ведь оркестр и дирижер через несколько лет отпразднуют тридцатилетие (!) совместной творческой деятельности…

Игра Вадима Руденко внесла немного теплоты, но добавила нервозности в звучание популярнейшей музыки Грига. Темпы были предельны и, как говорят футбольные комментаторы, на грани фола.

Казалось, что нам угрожает какая-то опасность. Но «болид» григовского фортепианного бестселлера в надежных руках, класс солиста таков, что и в ситуации форс-мажора (может быть, кажущегося) музыка производит художественное впечатление.

Во время благодарных и шумных оваций (по традиции самарский слушатель аплодирует стоя) дирижер и солист долго и возбужденно что-то обсуждают (можно только гадать, о чем так страстно можно говорить в присутствии разгоряченной и обожающе рукоплещущей аудитории). В очередной раз можно отметить успех служб творческого планирования и рекламы. Место и время, репертуар и солист, стоимость билета и полный зал рассчитаны до минуты, до рубля, до последнего осчастливленного клиента (как нас с вами именуют в высшей степени успешные специалисты филармонического менеджмента).

ЗДЕСЬ ХОРОШО…

Ивановка. Кто из музыкантов хотя бы раз не слышал об усадьбе-музее Сергея Васильевича Рахманинова? Кто не читал в биографиях или письмах композитора об Ивановке, усадьбе Сатиных, ставшей для Рахманинова родным домом на долгие годы? Почти пятьдесят лет, шаг за шагом, усилиями и средствами самых разных людей возрождалась русская дворянская усадьба, став местом паломничества музыкантов. Сюда едут со всего мира, чтобы побывать там, где великий русский композитор жил и творил на протяжении четверти века, где были созданы или задуманы почти все его гениальные произведения.

Сирень

Поутру, на заре,
По росистой траве
Я пойду свежим утром дышать;
И в душистую тень,
Где теснится сирень,
Я пойду свое счастье искать…

Эти слова Екатерины Бекетовой уже давно не отделимы от музыки Рахманинова. Романс, один из самых знаменитых, написан буквально на пленэре. Любимая композитором сирень будто срисована в усадебном парке Ивановки. Слушая музыку, воспринимая чудный образ не только слухом, но всеми чувствами, мы входим в счастливейшее состояние автора, разделяем отнюдь не «бедное счастье», цветущее «на зеленых ветвях, на душистых цветах». Романс написан в апреле 1902 года («в жизни счастье одно мне найти суждено»), накануне свадьбы с Натальей Сатиной, ставшей Рахманинову спутником и другом на всю жизнь.

В усадьбе в середине мая первое, с чем вы встречаетесь – аромат сирени, сотни кустов которой посажены и выращены за последние десятилетия. Весь воздух напоен цветением, как будто звенит мельчайшими лепестками, гудит в мощных белых, лиловых, фиолетовых, сиреневых бутонах. Лучшие из них привезены Ириной Архиповой, которая много помогала в становлении музея-усадьбы. В гостиной усадебного дома и сейчас стоит белый концертный рояль, подаренный великой певицей.

Известно, что сирень – культурный символ, знак рахманиновского искусства. В Ивановке сиреневыми кустами занят почти весь парк. Эта давняя традиция была заложена полтора столетия тому назад Эмилией Александровной Сатиной (урожденной Эмилией Элизабет Доротей фон Крюденер – бабушкой Натальи Александровны Рахманиновой). Сейчас, как и тогда, шары сирени разбросаны по всему парку, растут между деревьями, образуют целые аллеи, сплетающиеся над головой в разноцветном сиянии, первыми встречают каждого гостя.

Весна идет!

И в мае здесь еще слышны отголоски весеннего пробуждения природы. Она здесь не некая абстракция, воздействующая на городского жителя время от времени геомагнитными явлениями. В Ивановке ты будто возвращаешься на давно покинутую родину, в полнокровную жизнь природы во всем многообразии ее проявлений.

Еще в полях белеет снег, а воды уж весной шумят,
Бегут и будят сонный брег, бегут и блещут, и гласят.
Они гласят во все концы: «Весна идет! Весна идет!
Мы молодой весны гонцы, она нас выслала вперед!»

Замечательный поэтический образ Федора Тютчева претворен Рахманиновым в кипящий радостью звуковой поток, захватывающий своей энергией и многоцветием красок. Старый и молодой парк, огороды и ягодники усадьбы расположены на достаточно внушительной площади со сложным рельефом местности. Гуляя по дорожкам и аллеям, то прямым с далекой перспективой, то прихотливо вьющимся среди вековых дубов и кустов сирени, огибающим плодовые деревья, кружащимся вокруг цветников, спускаешься ниже к прохладе пруда или поднимаешься выше и, оглянувшись, вдруг видишь весь огромный зеленый купол, накрывающий собой весь парк. Все это время будто слышишь весенние воды, совсем недавно шумевшие и здесь и в окрестных полях, а внутри не утихает «Весна идет!». Следом – благостное растворение в ароматах цветущей сирени, в буйстве красок наступающего лета:

И тихих, теплых майских дней румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней…

Мелодия

Прямая, ведущая через весь парк аллея, вымощенная красным кирпичом, сейчас изрядно раскрошившимся, в девяностые годы позапрошлого века так и называлась Красная аллея. Сегодня, как и тогда, ее окружают высокие тополя, липы, клены… Сплетшись ветвями над аллеей, они будто своды храма смыкаются над головой в зеленом тумане. Временами чуть в стороне проглядывает белая беседка; то и дело взгляд встречает садовую скамейку; далеко, в самой глубине парка, тонкой полоской прохлады виднеется пруд… Может, именно здесь таинственные образы Семена Надсона сложились в «Мелодию», а звуки, запахи, дуновения, шумы, прихотливые изгибы линий парка подсказали и рельеф мелодической линии, и ее цветные фактурные «одежды»:

Я б умереть хотел душистою весною,
В запущенном саду, в благоуханный день,
Чтоб купы темных лип дремали надо мною
И колыхалася цветущая сирень.

Рояль, не иллюстрируя, не подражая, а будто говоря голосом ручья, сплетает свою замысловатую арабеску с голосом певца:

Чтоб рядом бы ручей таинственным журчаньем
Немую тишину тревожил и будил,
И синий небосклон торжественным молчаньем
Об райской вечности мне внятно говорил.

Вначале робко, затем смелее и, наконец, торжественней и внятнее фортепианные волны уносят певца в таинственную даль:

Чтоб не молился я, не плакал, умирая,
А сладко задремал, и чтобы снилось мне...
Что я плыву... плыву, и что волна немая
Беззвучно отдает меня другой волне...

Вероятно, Красная аллея стала безмолвной свидетельницей явления на свет многих неповторимых рахманиновских мелодий. Когда Сергей Васильевич появлялся в Красной аллее, домашние старались не беспокоить его. Все занимались своими делами, а их было у каждого немало. Молодежь Сатиных и летом училась: занимались музыкой, уроками истории, языками, много читали. Старшие вели хозяйство, в том числе сельское, управлялись с домашними делами. Проявляя известную деликатность к Сергею Васильевичу (бывшему, по сути, сиротой), они всецело старались дать ему возможность играть на рояле, сочинять. Нет сомнения в том, что благодаря Сатиным в полную силу проявился гений Рахманинова. В Ивановке он был и творчески и по-человечески счастлив…

Буря

Небо темнеет… Это почти незаметно, ведь во многих уголках парка всегда полумрак… Потускнела сирень, все на мгновенье стихло, не слышно пения птиц. Налетает ветер, шум в кронах деревьев быстро спускается к нижним широким ветвям, ветки акаций ожесточенно бьются друг о друга, пролетает стон… и начинается буря. Здесь это не просто летняя гроза, а именно буря, опасная в старом парке своим неистовым характером, не щадящая ни вековых дубов, ни хрупкого сиреневого цветения. Романс на пушкинские строчки, сочиненный летом 1912 года, вероятно, запечатлел бурю в усадебном парке Ивановки, явил собой гордый образ стихии и человека, без страха глядящего ей в лицо:

Ты видел деву на скале
В одежде белой над волнами

Когда, бушуя в бурной мгле,
Играло море с берегами,
Когда луч молний озарял
Ее всечасно блеском алым
И ветер бился и летал
С ее летучим покрывалом?

И образ гордой девы, и берегов, играющих с бурным морем, и алых зарниц с невероятной экспрессией даны в напряженном мелосе, выражены в богатейшей фортепианной фактуре. Изумление отважной красотой сменяется оцепенением пепельно-серой гармонии, сопровождающей вид неба «без лазури». И далее романс таинственно и многозначно завершается в долгом фортепианном отыгрыше:

Прекрасно море в бурной мгле
И небо в блесках без лазури;
Но верь мне: дева на скале
Прекрасней волн, небес и бури…

Лето 1890 года

В тот год семнадцатилетний Сережа Рахманинов, студент Московской консерватории, впервые приезжает на лето в Ивановку в имение Сатиных, которые некоторое время назад приютили его в Москве. Людмила Ростовцева (в девичестве Скалон, двоюродная сестра Рахманинова) вспоминает: «Весной 1890 года было решено, что наша семья (Скалонов) в составе матери Елизаветы Александровны, урожденной Сатиной, и трех сестер: Наталии (Татуши), двадцати одного года, меня – Людмилы (Лели), шестнадцати лет, и Веры, пятнадцати лет, поедет на лето в Тамбовскую губернию, в имение Ивановку к брату моей матери – Александру Александровичу Сатину и его жене Варваре Аркадьевне, урожденной Рахманиновой. Проезжая через Москву, мы остановились, от поезда до поезда, у Сатиных, которые должны были поехать в Иванвку уже после мая. У Сатиных были сыновья – Саша, семнадцати лет, и Володя, лет восьми, и дочери – Наташа, тринадцати, и Соня, одиннадцати лет... К июню в Ивановку съехалось все общество, которое провело там лето 1890: семья Сатиных, наша семья, Александр

Ильич Зилоти с женой Верой Павловной… и детьми Сашей и Ваней… У Сатиных жила молодая семнадцатилетняя француженка *m-lle Jeanne*, а у нас девятнадцатилетняя англичанка, которую мы звали Миссочкой. Часто приезжал на несколько дней брат Зилоти – Митя Зилоти».

В такой огромной семье оказался Сережа, к тому времени переживший развод родителей, мытарства в Петербурге, только-только вышедший из-под деспотической опеки Николая Зверева – знаменитого московского музыкального педагога, в доме которого прожил несколько лет. Свобода, чудная природа, любовное отношение со стороны «приемной» семьи, сверстники-единомышленники… И, конечно, музыка. Все в Ивановке, и старшие и молодежь, чрезвычайно деятельны, у каждого день расписан по часам.

Пятнадцатилетняя кузина Рахманинова Вера Скалон пишет в дневнике за 1890 год: «В восемь часов все, кроме супругов Зилоти, готовы. Дядя нередко встает в пять часов, чтобы съездить в поля до жары. В половине девятого начинается общая беготня по саду и преимущественно по Красной аллее: кто пьет кумыс, кто воды, кто горькие травы. *M-lle Jeanne* в это время заваривает кофе, а если ей случается запоздать, то Сашок уверяет, что она видела во сне мифического *cousin Charles*. За кофеем всегда весело: все болтают, смеются и при этом истребляют невероятное количество чудных кренделей и пышек. Сверху в это время несутся необычайно жалобные звуки рояля… С восьми до пяти часов один музыкант сменяет другого, и бедный рояль не замолкает ни на минуту – в этом году ему, верно, приходит конец… Во время завтрака музыка не прекращается; бедный Сергей Васильевич продолжает играть свой вечный этюд ровно до часа и потому завтракает один. В Ивановке настроение у всех прекрасное, поэтому за всеми трапезами смех и шутка не прекращаются… В час Наташа отправляется в свою комнату учиться, Леля идет писать сочинение, Татуша вышивать или читать, а меня Миссочка тащит наверх играть… Татуша каждый раз скажет: „Вот еще день прошел, как быстро время идет, и нельзя его удержать. Цените, цените эти золотые дни, не скоро мы опять такие увидим”. И мы все это осознаем…»

Сон

И у меня был край родной;
Прекрасен он!
Там ель качалась надо мной…
Но то был сон!
Семья друзей жива была.
Со всех сторон
Звучали мне любви слова…
Но то был сон…

Пронзительное в своем предвидении музыкальное высказывание Рахманинова на текст Алексея Плещеева родилось тогда же, в счастливые ивановские дни. Будто предчувствуя свои скитания, а по существу, будучи скитальцем с детства, композитор, как и в других лирических своих высказываниях, говорит об одном – об утраченной родине. Среди русских художников трагического двадцатого века вряд ли можно найти человека, столь сильно проросшего всем своим существом в родную землю.

В последние четыре года, проведенные в Ивановке, Сергей Васильевич не на шутку увлекся сельским хозяйством, буквально врастая в крестьянскую среду, вникая во все вопросы земледелия. И для ивановских крестьян он стал своим. Летом 1917 года старики из деревни пришли к Рахманинову и сказали: «Ты был хороший хозяин. Уезжай, добра не будет. Приходят какие-то, мутят нашу молодежь». Осенью 1917 года Рахманинов с женой и двумя дочерьми, бросив все, покидает Ивановку и уезжает из России, чтобы никогда уже не вернуться. На следующий год от усадьбы и хозяйственных построек не осталось и следа. Все было сожжено и разграблено. «И у меня был край родной… но то был сон!»

Рахманинов еще попробует вернуть потерянную родину, как бы перенести ее крошечную часть – Ивановку из России – и обосноваться на своем клочке земли. Недалеко от швейцарского Люцерна он построит имение «Сенар», но и его будет вынужден покинуть с началом Второй мировой войны. За границей Рахманинов больше не написал ни одного романса. Циклы фортепианных прелюдий, «Музыкальные моменты», этюды-картины, три фортепианных концерта, симфонические произведения и множество камерной музыки были созданы до 1917 года. С потерей родины композитор потерял

и голос. Десять лет из-под его пера не вышло ни одного сочинения. С 1927 по 1941 год Рахманинов написал только шесть произведений, но каждое из них было произведением гениального мастера. И все они говорили об одном – об утраченном счастье, о России, подобно сказочному Китежу, ушедшему на дно морское, о жестоком мире, охваченном инфернальным пламенем взаимного истребления…

Жестокой болью отзывались в нем сообщения о войне в России. Известно, как много он делал, чтобы помочь: собирал денежные средства, играл благотворительные концерты, вел общественную деятельность, привлекая и других к оказанию помощи. Думается, что его пример (а имя Рахманинова в США много значило) стал важным для перемены настроения деловых кругов в отношении России. Но его Россия, та, в которой он жил и творил, осталась где-то далеко. Он и не помышлял вернуться, понимая, что такой страны уже нет на свете. Ему все же удалось сохранить и Россию, и Ивановку, и свою большую счастливую семью в музыке, которая еще долго будет повествовать о счастье и боли, о красоте и об утратах, о том, что не сбылось и чему уже не сбыться.

Здесь хорошо

Сегодня в музее-усадьбе С.В. Рахманинова «Ивановка» проходят концерты и выставки. Каждый год Международный фестиваль собирает лучших российских и зарубежных музыкантов. Публика приезжает и из столиц, и с окрестных районов и областей. В деревне Ивановка есть свои меломаны, и их немало. Музей ведет научную работу, издает статьи и нотные сборники, мемуарную литературу и монографии. С 1993 года каждые пять лет проводится Международная научная конференция, которая собирает музыковедов, изучающих музыку и жизнь Рахманинова. И в это время, в минуту кратких чаепитий, в большой беседке за самоваром в разговорах участников часто можно слышать имена семьи Сатиных и Рахманиновых, Скалон и Зилоти и всех тех, кто как-то связан с усадебной жизнью: «Верочка сказала как-то Тате… Нет, она в это время еще не приехала… Ну как же! Софья Александровна же была здесь… Да, а вот история с Василием Аркадьевичем… Ну давайте об этом лучше не будем…» Будто они вчера были здесь и лишь ненадолго отлучились. Днем можно увидеть стайки школьников-экскурсантов и просто людей, приехавших семьей

в знаменитую усадьбу. Неожиданно натыкаешься на девочек-художниц, незаметно устроившихся с мольбертами.

Главное и самое поразительное, что в Ивановке сохраняется дух места и дух времени. Музыка звучит или в концертах приезжих музыкантов, или в шуме парковых деревьев, в пении птиц или аромате сирени. Соловьи поют даже днем и в жаркую погоду. Музыка Рахманинова не отпускает ни на мгновенье, сопровождает каждый шаг, в каждом повороте тропинки угадывается та или иная мелодия. Красная аллея своей сумрачной прямотой взывает к жизни суровую тему Второго фортепианного концерта, струящийся свет сквозь листву парковых деревьев рождает в памяти Адажио Второй симфонии…

Звучит музыка, жива усадьба и ее обитатели. Воспоминания Ростовцевой-Скалон повествуют будто о вчерашнем дне: «…Очень мы любим всей компанией влезать на высокий омет соломы. Вот мы идем через двор мимо конюшен, выходим в поле, идем вдоль пруда и подходим к соломе. Омет высокий, но с одной стороны отлогий. Сережа кричит:

– А ну! Кто первый взберется наверх? – Все карабкаются, хохочут, толкают друг друга. Я завалилась и никак не могу встать, Сережа мне протягивает руку и с силой подтаскивает. Красные, запыхавшиеся, мы все устраиваемся удобно, как в гнездышке, а Сережа говорит:

– Как здесь хорошо…»

Эти слова то и дело произносишь, бродя по парку, стоя на мостках пруда, вдыхая вездесущий сиреневый аромат. И чаще всего звучит, вернее, всплывает в памяти и никак не отпускает потрясающей красоты мелодия романса – жемчужины рахманиновской вокальной лирики на стихи Г. Галиной – тем более что все, о чем повествует эта музыка, видишь перед собой:

Здесь хорошо…
Взгляни, вдали огнем горит река;
Цветным ковром луга легли,
Белеют облака.
Здесь нет людей…
Здесь тишина…
Здесь только Бог да я.
Цветы да старая сосна,
Да ты, мечта моя!

ИСКУССТВО ДИРИЖИРОВАНИЯ

Тольятти не австрийский Зальцбург и не швейцарский Люцерн, где август посвящен крупнейшим фестивалям классического музыкального искусства. Однако именно в Тольятти (который в своих культурных начинаниях нередко опережает столицу региона) в конце лета проходит фестиваль «Классика Open Fest», включающий в себя самые разные акции. Среди них несколько концертов, в которых звучат и легкая музыка, и джаз, и произведения высокой классики. Один из самых ярких проектов фестиваля в этом году назван «Мир и музыка без границ»: на средства Президентского гранта проведена сессия Молодежного симфонического оркестра Поволжья. Оркестр дал ряд концертов, весьма любопытных как по программам, так и по составу участников. Заключительный Гала-концерт прошел 22 августа в зале Самарской филармонии.

Впервые Молодежный симфонический оркестр Поволжья собрался на сессию летом 2002 года. Недавно проект отметил свое пятнадцатилетие. За это время состав оркестра сменился несколько раз, не одно поколение молодых музыкантов прошло замечательную школу исполнительского мастерства. Проект «МСО Поволжья», задуманный и на протяжении многих лет реализуемый Лидией Семеновой, с самого начала оказался успешным. Это стало возможным еще и благодаря его художественному руководителю Анатолию Левину, который каждый раз не только приглашает новых молодых солистов, дирижеров, оркестрантов, но и принимает самое непосредственное и деятельное участие в репетициях и концертах. В этом году в Тольятти съехались музыканты от 16 до 28 лет из городов Поволжья, России, ближнего и дальнего зарубежья. Конкурсный отбор выявил 85 из 120 оркестрантов, подавших заявки на участие в сессии. Десять дней музыканты были заняты репетициями, принимали участие в мастер-классах, выступали в концертах и сольно, и в ансамблях, и в составе камерного и симфонического оркестров.

В Гала-концерте прозвучали и собственно оркестровые сочинения, и произведение для солиста с оркестром. Главным героем многокрасочного музыкального «спектакля» выступил сам оркестр, который представил нам работу нескольких дирижеров (в некото-

рых случаях можно было сказать и по-другому: дирижеры представили работу оркестра). Николай Манагадзе, солировавший в Первом скрипичном концерте Генрика Венявского, был великолепен: слушатели с неослабным вниманием следили за увлекательнейшим и страстным повествованием солиста. Но самым захватывающим было все же звучание оркестра, как в этом сочинении, так и во всем концерте. Под руками разных дирижеров оно становилось каждый раз другим, новым. Казалось, что даже тембры инструментов менялись в зависимости от того, кто стоял за дирижерским пультом. Не говоря уже о длине «дыхания», прозрачности или плотности фактуры, характере движения или специфических средствах агогики. Конечно, каждое произведение диктует свои способы организации движения, свои метроритмические взаимоотношения «внутри» музыкального времени и экспрессию интонирования звука «вовне». Но человек с дирижерской палочкой, стоящий перед музыкантами, способен не просто качественно организовать звучание, но и непостижимым образом заставить *по-своему* звучать оркестр.

Стороннему наблюдателю всегда кажется удивительным, как дирижер подчиняет своей воле столь большой коллектив музыкантов – симфонический оркестр; как музыканты понимают мысль, выраженную в жесте, как могут быть увлекаемы энергией исполнительского посыла и покорены личной харизмой человека, стоящего за дирижерским пультом (когда этого не случается, то нет и удивления).

Начало концерта не удивило. Прозвучало известнейшее сочинение Михаила Глинки «Вальс-фантазия» в исполнении дирижера Симфонического оркестра Тольяттинской филармонии Владислава Ивановского. Перед нами был учебный оркестр, составленный из студентов и выпускников музыкальных колледжей и вузов. В перекличках инструментов и оркестровых групп наблюдалась некоторая скованность. Короткая музыкальная мысль, идущая от мелкого тактирования, осаживание движения чуть запоздалыми басами придавали музыке несколько «детское» звучание. Впрочем, исполнение было не лишено обаяния и оставило впечатление добротно выполненной ученической работы.

Первая же реплика кларнета в начале скрипичного концерта Венявского обнаружила совсем иной подход, почувствовалась рука Музыканта. И дело не только в мастерстве или опыте (оркестром управлял Анатолий Левин), тут вошла в свои права магия личности,

зазвучала «мысль» музыканта-художника. Оркестр откликнулся сразу же: реплику кларнета подхватил гобой, на смену деревянным духовым зазвучали струнные, все пришло в движение, весь живой организм оркестра задышал, причем сольные фрагменты исполнялись каждым оркестровым музыкантом чутко и выразительно, будто вплетали свой рисунок в общую ткань оркестрового звучания, даже педали валторн были музыкально осмыслены.

Появление двенадцатилетнего дирижера Асадбека Аюбжонова вызвало естественную реакцию умиления у одной части аудитории и некоторый скепсис у другой. Но «Адажио» из балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского с первых звуков захватило высоким градусом артистической подачи. Выбранная с самого начала предельно длинная дистанция задала образ движения и глубину мелодического дыхания. Оркестр зазвучал совсем по-особому, его краски стали сочными и яркими, все элементы фактуры прослушаны и как бы прожиты, вся текстура оркестровой ткани оказалась как на ладони. Многократно повторяющаяся фраза никогда не исполнялась одинаково, всякий раз интонационно, чуть-чуть варьируясь, еле заметными отклонениями добавляя оттенки музыкального смысла. Бархатный тон звучания виолончельной группы осветлялся вступлением деревянных, затем медных духовых, тремоло литавр… и реприза как в последний раз! Удивительно, как под руками ребенка так могла прозвучать музыка Чайковского, где за звуками то и дело угадывается мрачная и неумолимая тень Фатума.

И вновь Чайковский, но совсем другой: «Пляска скоморохов» из музыки к сказке «Снегурочка». За дирижерским пультом – Владислав Ивановский. Вот здесь уже мелкий пульс оказался вполне уместен. Партитура, в высшей степени изобретательная на красочные эффекты, богатая своеобразной ритмикой, наполненная звучанием множества ударных, была исполнена во всех подробностях. Характерная пьеса удалась на славу, музыканты оркестра исполняли ее с нескрываемым удовольствием. Слышно было, что «Пляска» хорошо отрепетирована, не просто пройдена. Поэтому стало возможным играть ее с такой энергией и даже куражом виртуозности. Здесь дирижер показал себя с самой лучшей стороны. Тольяттинского маэстро поддержали его коллеги Тимур Зангиев и Валерий Урюпин, встав в группу ударных инструментов и приняв самое непосредственное участие в исполнении «Пляски», причем *con brio*.

Оркестровую пьесу на основе русского фольклора сменила музыка Сулеймана Юдакова – классика узбекской музыки. «Хорезмское праздничное шествие» было исполнено Асадбеком Аюбжоновым. Звуковые картины, наполненные яркими красками южного солнца и «ароматами» азиатского фольклора, предстали в «многофигурной» жанровой сцене. Юный дирижер, абсолютно владея материалом, будто купался в звуках музыки. От него веяло такой свободой, так он был органичен в родной стихии, что все музыканты оркестра были захвачены обаянием его музицирования. Партитура концертной пьесы Юдакова дает возможность солистам всех оркестровых групп проявить себя, и музыканты не преминули воспользоваться благодатным материалом. Будто тканый восточный ковер, изобилующий множеством изысканных узоров, музыка «Хорезмского шествия» сплелась из сонма сольных реплик инструментов симфонического оркестра, развернулась сочными оркестровыми *tutti*, наполнилась энергией танцевальных синкопированных ритмов.

Своеобразный авторский тандем музыканта-любителя Мазена Иссы (архитектора по профессии) и скрипача Николая Манагадзе представил шестичасную симфоническую сюиту *Signum spei*, посвященную самарскому знамени. Трудно судить о степени авторства того или иного музыканта, но явно, что оркестровка принадлежит Манагадзе. Именно она представляется сильной стороной произведения, поскольку программа сюиты, данная изначально на латыни (как некая псевдоготика), архаика ритмов и остинато (заимствованных из рок-музыки), то и дело звучащий средневековый мотив *Dies irae* (намекающий, что автор идеи в курсе европейской музыкальной традиции), да и само посвящение самарскому знамени (вероятно, случайное) не обнаруживают в музыке ни какой-либо глубины, ни подлинного трагизма, ни хоть какой-то оригинальности (хотя явно претендуют на них). Но вот инструментовка, осуществленная опытным оркестровым исполнителем и очень талантливым музыкантом – очевидная удача. Может быть, поэтому оркестранты с таким воодушевлением исполняли сюиту под управлением Тимура Зангиева, который тонко уловил все стилевые приметы рока, свинга и блюза, звучания джазового биг-бенда и симфонизма Дмитрия Шостаковича. С увлечением играли музыканты ударной и медной духовой групп, создавая высокое напряжение оркестровой

звучности, внося не только красочный элемент, но и особый драйв молодости и исполнительского задора. Как бы то ни было, симфоническая сюита *Signum spei* снискала шумный успех у самарской публики, а авторы, присутствующие в зале, были награждены громкими аплодисментами.

Симфонической поэмой Рихарда Штрауса «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля» дирижировал Тимур Зангиев. Можно ли назвать двадцатичетырехлетнего маэстро опытным музыкантом? В случае Зангиева вполне возможно, ведь впервые за дирижерский пульт он встал в возрасте семи лет. Работая над сложнейшей партитурой Штрауса со своими ровесниками-оркестрантами, он нимало не рискует. Его мастерство и подлинный музыкантский талант способны не только увлечь, но и профессионально выстроить прихотливую форму симфонической фрески, где мы повсеместно встречаем переклички оркестровых солистов и групп, частые темповые подвижки, капризные замедления и ускорения движения, нередкие смены тактовых размеров. Только публике, кажется, эта музыка «не по зубам», слишком много в ней «ингредиентов». Но оркестранты, как это ни удивительно, абсолютно этого не заметили, так были увлечены процессом музицирования, даже подчас непринужденно-свободного.

Валерий Урюпин возглавил оркестр в исполнении праздничной поэмы Сергея Прокофьева «Встреча Волги с Доном». И вновь оркестр зазвучал по-другому, не так, как ранее. Экзальтированная нервность, чрезвычайная энергия жеста, почти электрический ток, исходящий от дирижера, бьющая через край жизнерадостность наполнили звучание будто солнечным светом. Медные духовые бесстрашно бросились в пенящиеся волны токкаты, весь оркестр подхватил их, увлекая в полное огнями море радости. Длинные фразы искусно перемежались с краткими мотивами, вся оркестровая ткань «просматривалась» насквозь, всегда оказываясь прозрачной во всех регистрах, несмотря ни на какие эффекты звукоподражания. Ясность намерений и их полная реализация в звучании были просто удивительны. Тимур Зангиев исполнял партию оркестрового рояля (как видно по традиции, принятой в МСО, дирижеры, будучи свободными, занимают место в оркестре). И в этой поэме, как и ранее, ударные инструменты брали на себя почти солирующую роль благодаря их лидеру Аллаяру Латыпову (музыкант на сессии оркестра выступал еще и в качестве дирижера-стажера).

Последним в концерте было исполнено «Болеро» Мориса Равеля под управлением художественного руководителя и главного дирижера Молодежного симфонического оркестра Поволжья Анатолия Левина. Известнейшая и узнаваемая всеми музыка стала достойным завершением Гала-концерта. Малый барабан был выведен почти на авансцену (солировал Аллаяр Латыпов). По правде говоря, звучание малого барабана в «Болеро» не соло, а, скорее, музыкантский подвиг: на протяжении пятнадцати минут исполнитель повторяет одну и ту же ритмическую фигуру, на которую нанизывается тема, исполняемая то одним инструментом, то другим, то группой инструментов, то оркестровым *tutti*. Пьеса представляет собой своеобразный парад солистов-духовиков, каждый из которых получает возможность высказаться в своем соло, встраиваясь при этом в бесконечно развертывающуюся линию общей мелодии. Каждый из солистов Молодежного симфонического был на высоте (некоторые погрешности не в счет). Долгое постепенное усиление звука в одной тональности на протяжении всей пьесы приводит к резкому тональному сдвигу в конце, что всегда производит довольно сильное впечатление. Так было и в этот раз, но гораздо мощнее обычного, звучание помножилось на визуальный эффект: вся медная группа в этот момент встала и наполнила зал золотым сиянием роскошного звучания.

Мы в этот вечер стали свидетелями свободного, наполненного радостью музицирования большого коллектива молодых музыкантов, не стесненного почти ни какими обязательствами, кроме разве что ответственности друг перед другом и самой Музыкой. Счастливцы! Они получили редкую возможность, какую судьба дарит не всякому. Ведь работа в оркестре – это отнюдь не всегда радость. Это иногда бывает похоже на жизнь в коммунальной квартире с ссорами и сплетнями на кухне, тихо тлеющей общей враждой и завистью. Причем эту коммуналку управдом посещает не раз от разу, а каждый день, по ниточке вынимая нервы и растрачивая жизнь по пустякам. Он в какой-то мере защищен своим непониманием, незнанием, какая лютая ненависть его окружает. Воистину блажен не ведающий! А дирижеры-стажеры, да и дирижеры-профессионалы на сессии МСО видят горящие глаза юных музыкантов, ловящих каждое слово, готовых каждую секунду выполнить просьбу маэстро, с желанием и творческим порывом исполняющих сольные фрагменты. И для них эта летняя школа, уверен, много значит!

Мы же, слушатели, были свидетелями их триумфа, свидетелями малочисленными, но горячо благодарными (концертный зал Самарской филармонии был наполовину пуст в тот вечер). Музыканты МСО совсем не заметили полупустого зала, так были увлечены исполнением. Не услышать такого! Где вы, самарские меломаны? Странно, но совсем не было обидно уносить с собой художественное впечатление, как редкую драгоценность, зная, что мало у кого она есть в этом городе сегодня. Даже закралась крамольная мысль (надеюсь, что ни один чиновник не прочтет это): целевая аудитория филармонии, театра или какого-либо творческого проекта – это не слушатели и зрители, а музыканты, художники, артисты. Они творят художество на изумленных глазах публики (неважно, многочисленной или же нет). Кто-то верит в Бога, кто-то в ноосферу, один реализует себя, другой служит Искусству, неважно. Важно то, что ими, артистами-художниками, живет музыка, театр… И так же не важно, много ли их, а важно, какие они, как они проживают на наших глазах свою жизнь на сцене, как наполняют живое тело искусства. А дарят его они не нам, это расхожая и весьма пошлая формула. И вообще ничего и никому не дарят, а творят произведение (абсолютно бесцельное и самоценное) через свое искусство – искусство исполнительства, искусство дирижирования…

ПАВЕЛ КОГАН И МГАСО ОТКРЫВАЮТ «САМАРСКУЮ МУЗЫКАЛЬНУЮ ОСЕНЬ»

В Самарской филармонии 1 октября состоялся концерт-открытие фестиваля «Самарская музыкальная осень». В Международный день музыки первыми гостями фестиваля стали артисты Московского государственного академического симфонического оркестра и его художественный руководитель Павел Коган. Концерт проводился в рамках большого гастрольного турне по городам России в честь 75-летнего юбилея известного коллектива. Организаторами запланировано посетить 20 городов России от Самары до Владивостока. В гастрольный маршрут вошли крупные культурные центры Поволжья, Сибири и Приморья.

Оркестр обладает огромным репертуаром, включающим в себя и шедевры мировой классики, и лучшие образцы современного музыкального искусства, однако для масштабного российского тура приготовил лишь две (!) программы на выбор концертных организаций. Одна серьезная – Седьмая симфония Л. Бетховена и Четвертая симфония Й. Брамса, и одна легкая, праздничная – «Вальсы и Полонезы русских композиторов». По тому, какую программу выбрали организаторы на местах, можно судить как о слушательской аудитории, так и об отношении к ней филармонического менеджмента.

Приморская краевая филармония взяла обе программы, вероятно, имея в виду разные целевые группы слушателей. Екатеринбург и Томск выбрали симфонии Бетховена и Брамса. Магнитогорск, Челябинск, Ижевск в одном отделении предложили слушателям симфонию, в другом – вальсы и полонезы. Красноярск, Казань, Самара решили праздновать День музыки «Вальсами и Полонезами русских композиторов». Возникает ряд вопросов: так ли качественно отличается филармонический слушатель Дальнего востока, Сибири или Поволжья, что в одном месте слушают крупные симфонические произведения титанов музыкального искусства, а в другом воодушевленно аплодируют легким танцевальным жанрам (пускай и композиторов-классиков)? Говорит ли избранный репертуар о принципиальных различиях в компетенциях слушателя Самары, Екатеринбурга или Владивостока? А может быть, есть различия в подходах к репертуарной политике, в способности оценить художественные достоинства произведений и найти им соответствующее место и время? Может ли выбор репертуара отразить благожелательное или, напротив, снисходительное и даже пренебрежительное отношение к слушательской аудитории? И это вопросы отнюдь не риторические, они обсуждаются и слушателями филармонических концертов, и в профессиональной среде…

Итак, «грандиозный по своим масштабам фестиваль „Самарская осень – 2018”» (цит. по сайту филармонии) открылся исполнением танцев. На сцене оркестр, почти весь состоящий из молодых музыкантов, внимает словам ведущей концерта. Музыканты здесь впервые, они с интересом разглядывают самарскую публику, тех, которые готовы слушать вальсы и полонезы русских композиторов два часа сряду. Им интересна и ведущая концерта, с горячностью и пафосом, достойным лучшего применения, повествующая о слав-

ной истории именитого коллектива. Артисты с видимым удовольствием слушают слова безмерной похвалы оркестру, которому вот уже 75 лет. Слава богу, все они чуть не в два раза моложе. Слушаем мы и радостные слова обо всех наградах знаменитого Маэстро. И, наконец, слышим: «Перед нами один из лучших оркестров мира!» Грешным делом, вспомнились четверо портных, привлекавших свою клиентуру на маленькой улочке Бердичева. Вывеска одного гласила: «Лучший в России», другого: «Лучший в Европе», третьего: «Лучший в мире» и, наконец, самого скромного: «Лучший на улице!» Ну, конечно, для кого-то важно настроиться на восприятие прекрасного, зная, что «осетрина первой свежести» и для уважаемой публики приготовлено все самое лучшее! А ведь по здравому рассуждению никого не нужно зазывать неумеренными похвалами, люди же купили билеты и пришли, причем сознательно пришли слушать вальсы и полонезы в исполнении по-настоящему хорошего оркестра. И поверьте, музыканты способны сами рассказать о себе, своим искусством показать высокий уровень профессионализма и, между прочим, имеют право и на творческую неудачу.

Первое отделение концерта нельзя отнести к творческим неудачам, класс оркестра и выдающееся мастерство маэстро обеспечили необходимый и достаточный уровень исполнения. Однако некоторая схематичность рисунка в исполнении Полонеза Михаила Глинки из оперы «Жизнь за царя», вяловатый вход в репризу, некоторая скованность во взаимодействиях музыкантов не позволили сразу оценить достоинства коллектива. Заметьте, реакция публики была вполне адекватной: люди будто развели руками… и вежливо похлопали. Но постепенно оркестр начал разогреваться. Уже Вальс из вышеупомянутой оперы произвел более выгодное впечатление. Замечательно играли медные. Звучание деревянных духовых деликатно и мягко «окутывала» струнная группа. Хороши были затаенные звучания, повторы фраз на *pianissimo*. Выразительные соло кларнета и флейты притягивали внимание. Реакция публики была чуть теплее, чем прежде.

«Вальс-фантазия» Глинки продолжил концертную программу. Эта музыка уже не прикладная, произведение не создавалось для аккомпанемента артистам балета. В отличие от балетной музыки она представляет материал более благодатный для концертного исполнения. Тем не менее исполнение «Вальса-фантазии» оста-

вило двойственное впечатление. Множество повторов, неизменных по фразировке и агогике, несколько утомляли, огрехи валторн на фоне качественной игры всего оркестра раздражали. Но было много и превосходных звучаний: изысканный рисунок трепетной мелодии скрипок и «тень» виолончельной линии под ней, «золотое сияние» сольного тромбона. Музыка будила фантазию, являла некие визуальные образы. Будто можно было расслышать диалоги танцующих партнеров, мы почти видели кружащиеся пары, слышали шум бальной залы. «Вальс-фантазия» гениального Глинки в исполнении прекрасных музыкантов был встречен самарским слушателем со сдержанным достоинством (кто-то негромко сказал «браво»).

Музыку Глинки сменила музыка Антона Рубинштейна. Остроумнейшей пьесой «Вальс-каприс» продолжился концерт. Музыка свежая, изящная, изобретательно оркестрованная была исполнена с блеском и некоторым даже шармом. Слышно было, что «Вальс-каприс» сочинен пианистом-виртуозом, который прекрасно знал все сильные стороны концертной сцены и слабости слушателя. Маэстро Коган, прекрасно владеющий музыкальным временем, исполнил виртуозную арабеску с тонким изяществом и виртуозным огнем (среди аплодисментов три раза раздалось «браво»).

И вновь звучит балетная музыка – Большой вальс из «Барышни-служанки» Александра Глазунова. Музыка балета полностью подчинена сюжету, действию и пластике танца. Выразительное и мастерское исполнение подсказывало воображению незамысловатые коллизии балетной сцены: «…в соседней с больною зале уже расставляют столы для виста, гости поважнее медленно и чинно перемещаются туда; дамы постарше заняты оживленным обсуждением брачных партий, плетут, так сказать, сети Гименея; молоденькие барышни то тут, то там бросают матримониальные взоры на проходящих кавалеров». Как эта, так и две другие пьесы Глазунова – Вальс и Полонез из «Балетной сюиты» – являются прикладной музыкой, им не хватает визуальног» ряда, до того, что мало слышать, глазам не терпится увидеть балетные движения солистов, дуэтов, праздничную группу кордебалета. Эффектное завершение Полонеза – последней пьесы в первом отделении концерта – вызвало уже овации публики. Самарский слушатель принял и полюбил музыкантов, доставивших им так много волнующих минут.

Второе отделение открылось музыкой П.И. Чайковского, исполнением Полонеза из оперы «Черевички». Ясная логика построения формы, точная пунктуация, длинная линия мелодии, органичные «тени» повторов, острота пунктирных ритмов, верно рассчитанное нагнетание напряжения перед репризой убедили и покорили своей законченностью, завершенностью исполнительского намерения. Последовавшее затем исполнение Вальса из балета «Лебединое озеро», Полонеза и Вальса из балета «Спящая красавица» показало всю красоту и глубину этой музыки, абсолютно самодостаточной, не взывающей ни к каким пластическим аналогиям, не пробуждающей никаких внемузыкальных образов, не требующей никакого видеоряда.

В исполнении этой музыки Маэстро и оркестр показали множество тонких нюансов, открыли глубину звуковой перспективы, наполнили концертный зал трепетным *pianissimo* и мощным и мягким *fortissimo*, продемонстрировали мастерское владение музыкальным временем. Длинная бесконечная фраза широчайшего дыхания волшебно сменялась дроблением коротких мотивов и через длинный переход окружала нас новым состоянием. Каждый раз, оказываясь в новом времени-пространстве, мы не переставали удивляться такому сказочному превращению.

Завершалось второе отделение концерта музыкой Н.А. Римского-Корсакова. Были исполнены два Полонеза из опер «Ночь перед Рождеством» и «Пан Воевода». Праздничное звучание, искрометные ритмы сменяло медленное движение «плывущего» танца, постепенно возвращение к энергии пунктирных острых ритмов всегда было подчинено логике развития формы. Великолепная «медь» звучала смело и стройно. Яркое и праздничное соло тромбона окружало скрипки в головокружительном вальсовом характере. Бас-кларнет, искусно инкрустированный автором в партитуру полонеза, звучал даже несколько иронично. Изысканная ткань и мелодика, прихотливая ритмика пьес Римского-Корсакова в вопросах-ответах групп инструментов представили живую и в высшей степени подвижную картину музыкального действия. Развернутая панорама, представляющая самые разные «лики» полонеза, от торжественного и победного до волнующе затаенного, стала достойным обрамлением концерта. Явный и очевидный успех оркестра и его великолепного Маэстро. Прекрасное завершение концерта, впе-

чатление от которого росло на *crescendo*, ни на мгновение не теряя энергии восходящей волны.

Скажете: им это привычно, их везде встречают с восторгом! Может быть и так, но для всякого, даже самого титулованного музыканта концертная сцена – это всегда риск, всегда испытание прочности и мастерства, поиск художественного решения и обретение верного тона высказывания. На этом поле зависимость от реакций публики занимает далеко не последнее место. А ведь успех завершения концерта не был так очевиден и предопределен его началом. И самарская публика, как бы к ней не относился филармонический менеджмент, это понимала и отражала единственно возможным способом – своими аплодисментами, характер которых можно было читать как по нотам: от вежливого недоумения до благодарного и радостного чувства, от некоторого непонимания до восторга перед гениальной музыкой в превосходном исполнении.

Одно из главных, если не решающих качеств всякого вида искусства – мера. Это касается и сочинения музыки и ее исполнения. В представленных сочинениях не трудно усмотреть подлинное мастерство и плоды художественной интуиции как всемирно признанных авторов, так и прекрасных музыкантов, исполнивших их. В каждой детали исполняемого, как и в построении каждой пьесы, можно увидеть следы художественной меры, этого божественного «чуть-чуть», шаг в сторону от которого грозит весьма неприятными последствиями. По этой причине музыкант на сцене ходит будто по лезвию бритвы, ежесекундно сводя все элементы в единство целого, обусловленного художественной мерой. Можно ли требовать того же самого от устроителя концерта?.. Вряд ли, ведь он не художник, не музыкант. Но какие-то элементарные вещи ведь должны быть понятны!

Вот вы пригласили гостей домой или в ресторан отметить праздник (Международный день музыки, к примеру). И сразу начали выставлять на стол десерт (холодные закуски, аперитив, горячие блюда подаются в других местах, не у вас). «Медовый», следом «Наполеон», затем «Прага», потом «Муравейник», «Шоколадный», «Маковый», «Бисквит», «Безе»… Гости уже не могут это видеть, а им все несут. Все это безумно вкусно и хорошими людьми приготовлено. Но могут случиться и непредвиденные реакции организма…

Конечно, танцевальные жанры в музыке – «вальсы и полонезы» – это прекрасно, но не в таком количестве (пускай и превосходного качества). У всякого сосуда есть края, и для каждого свой напиток. Что хорошо в дружеской компании, совсем не годится для светского раута. В храме мы не будем кричать, а на вечеринке говорить шепотом. Всему есть время и место. И мера…

Кстати о напитках, бутербродах и пирожных. Театр начинается, как говорят, с вешалки. А филармония?.. Ну с гардеробом все в порядке. А вот буфет, неработающий «по техническим причинам» добавляет в праздник довольно заметную нотку обыденности. Нет оживленного шума и аромата кофе, нет змейки очереди к буфетной стойке, где можно столько обсудить и поделиться впечатлениями от услышанного уже в антракте.

Еще более заметная тревожная нота – пустующие кресла в зале на концерте-открытии «грандиозного» фестиваля с участием впервые приглашенного Московского государственного академического симфонического оркестра и прославленного дирижера Павла Когана. В Самаре так мало слушателей, способных оценить подлинный масштаб события, нет студентов музыкальных учебных заведений, для которых такой концерт просто хлеб насущный, нет школьников и их родителей, понимающих смысл высокого искусства в воспитании детей?.. Но так или иначе праздник музыки состоялся, дав старт фестивалю «Самарская музыкальная осень» и его интереснейшим концертным программам. Хочется верить, что слушатели найдут дорогу к храму музыки, наполнят до отказа концертный зал, создадут аншлаги на концертах, исполнители и программа которых, поверьте, достойны этого.

ЮБИЛЕЮ ДАВИДА ОЙСТРАХА ПОСВЯЩАЕТСЯ

В рамках Международного фестиваля искусств «Самарская осень – 2018» 16 октября состоялся концерт, посвященный 110-летию со дня рождения Давида Ойстраха. Произведения В. Моцарта, П. Чайковского и Д. Шостаковича исполнил Академический симфонический

оркестр Самарской филармонии под управлением Михаила Щербакова, солисты – Виктор Третьяков и Наталья Лихопой.

Имена Моцарта, Чайковского, Шостаковича, Ойстраха, Третьякова известны (за редким исключением) всему старшему поколению. Известны они не только любителям музыкального искусства. Практически любой человек, заставший то время, когда классическая музыка транслировалась по радио и телевидению, звучала ежедневно из радиоточки каждой квартиры, знает великих композиторов трех эпох, знает трех гениев музыки. Любой прохожий, помнящий, что такое «вертушка» или «кассетник» (а еще были «бобины») на вопрос об именах на афише лишь ненадолго задумавшись, скажет, что Давид Ойстрах и Виктор Третьяков – знаменитые скрипачи. А для меломанов эти имена давно стали легендой. Два имени соединились на одной афише, чтобы ввести слушателя в мир великой музыки, мир Моцарта, Чайковского, Шостаковича.

Виктор Третьяков играл сольно и в дуэте со скрипачкой Натальей Лихопой. Несмотря на то, что половина концерта – это произведения для скрипичного дуэта с оркестровым аккомпанементом, с уверенностью можно сказать, что мы были на симфоническом концерте, причем в самом глубоком смысле этого слова (симфонии как явления некоей цельности в гармоничном сопряжении всех элементов).

Открыла вечер увертюра к опере Моцарта «Свадьба Фигаро». Оркестр играл ее с таким чувством и накалом, будто предстояло исполнить всю более чем трехчасовую оперу. Точный и как будто искрящийся радостью штрих струнных, «электрические» разряды *sforzando*, стремительные взлеты локальных кульминаций – все это наполняло взволнованную оркестровую ткань моцартовским светом и энергией солнечного дня. Звучала увертюра, но не к опере, а ко всему концерту, ко всему последующему действию, в котором комедия соседствовала с драмой, лирика с элегией, подлинный трагизм с беспечной шуткой…

В «Кончертоне» Моцарта иногда обозначают двух солистов, иногда трех и даже четырех. Это две скрипки, гобой и виолончель. Если виолончель вступает лишь иногда, давая краткие реплики другим солистам, то скрипки, и особенно гобой, солируют постоянно. В нашем случае гобой был самым ярким и выразительным солистом, и стоило указать в афише его истинную роль в моцартовском произведении. Голос гобоя вознесся над скрипками уже в самом

начале. Солисты-скрипачи играли тему каноном, вступая один за другим с небольшим опозданием, с любовным вниманием «рассматривая» каждый поворот мелодии. И всегда, деликатно вплетаясь в мелодические линии солирующих скрипок, гобой парил над всей оркестровой фактурой.

Безупречная и чрезвычайно выразительная игра гобоистки Ирины Храмовой нигде не уступала игре титулованных гостей. Это и создавало «симфонический» эффект, ощущение гармоничности отношений всех музыкантов, участвующих в светлом таинстве игры звуками. Особенное удовлетворение доставляла игра всех солистов в каденции, где прихотливое время-пространство требовало от музыкантов высшей степени чуткости и стройности ансамбля.

Во второй части оркестр аккомпанировал с точностью и даже изяществом, легко и воздушно, двигаясь и дыша «в унисон» с солистами. И здесь звук гобоя, будто бутон цветка, поднимался из кружева прозрачной оркестровой фактуры. Все солисты участвовали в «беседе»: виолончель и гобой отвечали на реплики скрипичного дуэта и, в свою очередь, «задавали вопросы».

Третья часть началась продолжительной оркестровой экспозицией, в звучании которой мелкая дробная трехдольность объединялась в длинную мелодическую линию, что придавало особую легкость «архитектуре» галантного менуэта. Роль четвертого солиста здесь была уже более заметна. Виолончель Юрия Разборова подхватывала виртуозные пассажи скрипичного дуэта. В великолепие ансамблевого музицирования, в оживленный «разговор» солистов добавили свою краску реплики валторн, которые прозвучали стройно и легко, по-моцартовски. Радостное чувство причастности к таинству музыки унесли слушатели с собой. А случилось такое благодаря музыкантам-солистам, которые в прекрасном ансамбле друг с другом и с оркестром создали это удивительное чудо – моцартовское «Кончертоне», что и означает «совместное музицирование».

Второе отделение концерта открыла Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П.И. Чайковского. Не слишком уверенный поначалу хорал меди постепенно «нащупал» дорогу, что не было лишено некоторой аутентичности. Архаика звучания будто обращалась к образам древних хтонических божеств, к образу рока, довлеющего над судьбами людей. Вступление, в котором чередой проходят

образы шекспировской трагедии, было овеяно холодным дыханием утра, не предвещающим ничего доброго. *Pizzicato* струнных и хор деревянных духовых звучали компактно и стройно, будя звуковые образы Патетической симфонии (написанной четверть века спустя). Рыдание виолончелей на фоне тремоло литавр, напряженный диалог струнной и духовой групп ввели в экспозицию увертюры. Первая же тема, конфликтная и в высшей степени напряженная, требует столь же напряженной игры всех оркестровых групп, соединения всех линий, осложненных синкопами ударных, в единую звенящую струну.

В исполнении оркестра вся контрапунктическая работа была нанизана на твердую ось метра, подчинена одной воле. Знаменитая лирическая тема (побочная партия сонатного аллегро) была исполнена с ощущением широкого дыхания, даже мелкие попевки соединялись в протяженную музыкальную мысль (хотелось лишь притушить валторны, играющие противосложение к теме). В краткой разработке сонатного аллегро впечатляюще звучали как медные, так и деревянные духовые, как группы, так и солисты. Лирическая тема готовилась исподволь и вступив в свои права произвела почти потрясение. Ударные! Медные! Кульминация! И… генеральная пауза… (Кто-то в зале, вероятно, думая, что это конец, тихо проронил «браво!») Погребальное шествие коды в сумрачном звучании постепенно просветлялось хоралом деревянных духовых, характер скорбного шествия сменялся молитвенным состоянием. На материале лишь части лирической темы вступили струнные и привели весь звучащий образ к апофеозу, но не к победе любви, а к сокрушительной и однозначной победе рока. Трагический финал произвел должное впечатление и разогретый зал ответил музыкантам долгими овациями.

На этой волне оркестр с воодушевлением исполнил вступление к пьесе Чайковского «Размышление». Думается, что на приподнятое состояние музыкантов подействовало как успешное исполнение увертюры «Ромео и Джульетта», так и появление на сцене солиста Виктора Третьякова. Скрипач играл удивительно тонко, чрезвычайно подробно интонируя малейшие оттенки чувства. Филированные (истаивающие) к концу и, особенно к вершинам, фразы придавали звучанию особую изысканность. Богатейшая на множество самых разных проявлений музыкальная мысль солиста всегда была поддержана оркестром. Солист и оркестр, будто еди-

ный организм, дышали и сосуществовали вместе. Все прихотливые изгибы ритма, все временные оттяжки и ускорения музыки, инициированные солистом в каждое мгновение звучания, были поняты музыкантами оркестра и поддержаны соответствующим движением и интонированием. Запомнилось соло кларнета, усилившее в дуэте с солистом-скрипачом элегический характер высказывания.

В присутствии Виктора Третьякова, исполнение которого излучает особую энергию, музыканты проявляют себя по-особому. Игра солиста такого класса аккумулирует в присутствующих способность к какому-то даже превышению своих привычных возможностей. И в целом оркестр как музыкальный организм живет напряженной интенсивной жизнью. В исполнении «Размышления» это проявлялось, в частности, и в повторах предложений (излюбленных Чайковским). Ни одно из них не было похоже на другое, каждый раз интонационно варьировалось. Все это осознавалось как бы на горизонте сознания, поскольку все внимание было приковано к солисту. Его игра или, лучше сказать, художественное высказывание было по меньшей мере необычно. Казалось, что музыка имеет к нему – высказыванию – опосредованное отношение. Мы стали как бы невольными свидетелями уединенного размышления или, более того, лирической исповеди человека, может быть, и не желающего быть услышанным (или не имеющим такой цели?). При этом игра Виктора Третьякова отнюдь не интровертна, нельзя сказать, что смысл его художественной интонации остается за пределами понимания. Но это высказывание интимно и повествует о таких тайниках человеческого существования, куда заглядывает не каждый.

В заключение концерта прозвучала музыка для скрипичного дуэта в сопровождении симфонического оркестра – небольшие, почти камерные пьесы Д. Шостаковича. Наталья Лихопой и Виктор Третьяков с самых первых звуков не просто заиграли вместе в одном ощущении времени, и полностью совпадая в штрихах и акцентах, но явили даже как бы «синхронность» чувства. Очень короткая первая пьеса – «Прелюдия» – прозвучала с еле заметной ностальгической ноткой. «Гавот» был исполнен с тонким изяществом и грацией. Музыка старинного танца звучала будто не в концертном зале, а в комнате – просто, даже несколько по-детски. В атмосфере камерности была сыграна и «Элегия», в которой параллельные движения двух солирующих линий подсвечивались деликатным позваниваем

треугольника. «Вальс» в исполнении Лихопой и Третьякова предстал танцем, в котором кружение трехдольности то и дело пресекается как бы замиранием сердца.

Звуковую картину домашнего музицирования (а в нем и некую интригу) создали специфические средства исполнения. В игре солистов можно было отметить очень тонкую и прихотливую агогику, капризные ускорения и замедления движения, неожиданные акценты и ритмические смещения сильных долей. В «Польке» оркестр еле успевал за внезапными интонационными поворотами «расшалившихся» солистов. Пьеса-шутка, полная обаяния и легкого юмора, завершила цикл Шостаковича и весь большой концерт. И в этих легких по настроению, но тонких по выполнению солистами и оркестром пьесах как в своеобразном зеркале отразилась моцартовская улыбка, вернув нас к началу концерта, дав некий абрис всему концертному действу в явлении симфонии, то есть в гармоничном соединении всех присутствующих при радостном и таинственном событии – сотворении Музыки.

ВЕЧЕР КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Так был обозначен на афише и в анонсе концерт Маюко Камио (скрипка) и Мирослава Култышева (фортепиано), состоявшийся в зале Самарской филармонии. Как и другие значительные события последнего времени, он проходил в рамках традиционного Международного фестиваля искусств «Самарская осень – 2018».

Что такое камерная музыка? Почему она так редко звучит в концертном зале филармонии? Что за причина, заставляющая филармонический менеджмент с недоверием относиться к подобным программам? Вопросы эти отнюдь не праздные, если мы понимаем, сколь великий и в высшей степени достойный пласт музыки остается в стороне от самарского слушателя. Что касается программы концерта Камио и Култышева, то лишь первое отделение можно отнести к камерным сочинениям, второе же составлено из концертных пьес, представляющих совсем иной жанр. Музыкантами, а может, и организаторами был допущен известный ком-

промисс. Может, они подумали и так: «Первое отделение публика будет скучать, ну а уж во втором испытает восторг от виртуозной игры фантазий и парафраз на популярные темы: имена Джорджа Гершвина и Жоржа Бизе (концертные пьесы на темы их опер звучали во втором отделении) способны привлечь ценителей музыки довольно широкого круга».

Жанр камерной музыки имеет весьма благородный геном, который всегда так или иначе будет определять суть происходящего на сцене. *Камерный* – это не только *комнатный*, то есть предназначенный для исполнения в небольшом помещении для узкого круга *посвященных* слушателей, способных оценить по достоинству исполняемую музыку. *Kammer* – управление придворного ведомства, занимавшееся заказами музыкальных произведений и организацией концертов для царственных особ и аристократии некоторых европейских монархий XVIII века. Разумеется, Моцарт сочинял *популярную* для своего времени музыку, но востребована она была в том кругу, где тонкость чувства, культ красоты и гармоничности, строгий этикет и многообразные ритуалы были привычной средой. В этом кругу знали и авторов древних текстов, и современных поэтов. Эти люди жили в окружении произведений искусств лучших мастеров прошлого и настоящего. Среди ценителей искусства того времени было немало людей, способных к восприятию весьма тонких материй, имевших потребность в музыке, наделенной разнообразнейшими качествами, обращавшейся к самым глубинам человеческого существования и к самым высоким полетам духа.

Произведения малых инструментальных составов (то есть сочинения камерного жанра) были желанными гостями аристократических гостиных и королевских дворцов. Большие симфонии Людвига Бетховена или Йоганеса Брамса, концерты Николо Паганини или клавирабенды Франца Листа, буквально сводящие с ума многочисленную аудиторию, придут несколько позднее. Их стиль – *al fresco*, техника «крупного мазка». Их речь обращена к миллионам и понятна всем. Камерная музыка, которую сочиняли, наверное, все крупные композиторы, обращается лишь к одному человеку (во всяком случае, не призывает «обняться миллионам»). Это высокое доверие к слушателю и вместе с тем определенный вызов. Способность к ответу на эстетический запрос произведения искусства, кажется, врожденное качество. Но даже если так, то эта способ-

ность требует определенного развития, воспитания эстетического чувства. Способность эта сопряжена с наличием многообразных и мгновенных реакций на тонкость нюансировки, взаимодействие мелких интонационных деталей, соединения звуковых линий, осознание гармонических и тембровых красок в сочетаниях инструментов и многое другое.

В концертном жанре есть некая плакатность, а иногда и внешняя эффектность. Доблесть виртуозности подчас становится самодовлеющей ценностью и вызывает непосредственный и яркий отклик не столько эстетического чувства, сколько органической реакции. Камерный жанр обращает как бы внутрь музыки, приглашает слушателя к тонко проработанной и детально прописанной текстуре произведения, где в сочетании различных тембров инструментов, разноприродных способов артикуляции звука обретаются бездны смыслов. Несколько музыкантов, играющих на разных инструментах (в нашем концерте это были скрипачка и пианист) способны в камерном сочинении дать такое богатство содержания, какое в известном смысле не доступно никакому другому жанру, ни инструментальному концерту, ни симфонии.

Всегда вызывает удивление, с какой горячностью одни отстаивают ценность камерного музицирования (в том числе и на большой сцене), а другие (не являющиеся, судя по всему, носителями эстетического критерия), еле сдерживая раздражение, приводят свои, кажущиеся логичными доводы против. А дело лишь в фокусе. Достаточно «навести на резкость» свой «прибор» восприятия, дать откликнуться эстетическому чувству, свободно открыться потоку звуковых смыслов, и многое станет понятным. Но это труд, а к нему готов не всякий филармонический слушатель, не говоря уже об организаторе концертов.

Концерт Маюко Камио и Мирослава Култышева произвел без преувеличения ошеломляющее впечатление. Лишь поначалу казалось, что музыканты играют на инструментах, настроенных по-разному. Один – в темперированном строе, другой – в натуральном. Но это, так сказать, «оптический» обман. Давно известно, что все мы играем, поем и слышим в темперированном строе (несколько веков владычества фортепиано приучили нас слышать музыку с небольшой погрешностью по отношению к строю натуральному). Дело в другом. Даже такой камерный ансамбль (обладающий вну-

шительным концертным опытом) требует *настройки*, причем она осуществляется непосредственно в момент публичного исполнения. Здесь имеется в виду, конечно, не чистота строя инструментов, а степень взаимодействия, подгонка, так сказать, красок, способов интонирования, взаимопонимание в ощущении времени, точность реакций на реплики партнера, слышание в каждое мгновение всей ткани, всех полифонических линий произведения.

Камерный ансамбль – это ансамбль солистов. Верное утверждение, но лишь отчасти. Правильней сказать, что в камерной музыке нет постоянного преобладания одного музыканта над другим. Их роль непрестанно меняется, то солирует скрипка, окружаемая фортепианными фигурациями, то фортепиано выходит вперед с тематическим материалом, а скрипка сопровождает, облекая мелодию в тонкие одежды своего аккомпанемента. Встречаются они в совместном проведении темы и звучат мощно и согласно, подобно оркестровому *tutti*. Первый же унисон моцартовской сонаты обнаружил, что перед нами не только два разных музыканта, но и два разных человека. Внешне и внутренне возбужденная интонация скрипки Камио всегда успокаивалась рассудительным тоном фортепиано Култышева. Если скрипачка была всегда как бы актрисой на авансцене, то пианист нередко был режиссером, предлагая обстоятельства действия, деликатно направляя музыкальную драму. Чрезвычайно выпуклые затакты тем ямбического строения и цезуры, предварявшие вступление нового раздела формы, всегда инициировались фортепиано. Общий тон элегической грусти, свойственный ми-минорной сонате Моцарта (композитор редко сочинял в миноре), проникал во все, даже светлые гармонии музыки. Тон печали сопровождал все восходящие мелодии скрипки, истаивающие к концу…

Если в первом исполненном сочинении еще нельзя было сказать о безупречности ансамбля (хотя впечатление моцартовская Соната произвела достаточно сильное), то Соната Сезара Франка прозвучала в абсолютном слиянии не только инструментов. Было ощущение, что всем управляет единая творческая воля и музыканты, будто медиумы, едва осознавая, подчиняются ей. Терпкая гармония фортепиано, будто источая аромат цветения, производила на свет мелодию скрипки. Кульминации достигались постепенно, наращивали звуковую массу волна за волной. Чрез-

вычайно выразительные смены гармоний, тональные отклонения, модуляции множили в мельчайших подробностях прописанные повороты интонационного сюжета. Очень точно и мелко артикулированные пассажи второй части были подобны волнам с пенными гребнями. Музыка рождала почти зрительный эффект: можно было увидеть искрящиеся брызги и водяную пыль, разглядеть всю текстуру звуковой волны.

Как в первой части, так и здесь следует отметить предельно мелкую вибрацию скрипки на *fortissimo* кульминаций. Камио играет их с отвагой, звуком на грани возможного и допустимого. Звук в кульминациях мощный и открытый, оставляющий позади заботу о внешней красоте. Все приносится в жертву на алтарь звуковой драмы. Низкий регистр, благодаря еще и скрипке гениального Страдивари, у Камио невероятно мощный. Казалось, что слышны даже октавные удвоения. После всех перипетий звуковой драмы скрипка очень эффектно звучала на *pianissimo*. Несколько каденционных эпизодов третьей части позволили высказаться солистам с высокой степенью субъективности, что всегда подкупает чуткого слушателя, включенного в звуковую беседу музыкантов. Полифоническая разработка четвертой части стала апофеозом мастерского владения всей тканью выдающегося произведения Франка.

Второе отделение было ярким для публики и сокрушительным для скрипачей Самары, которые отчасти составляли слушательскую аудиторию концерта. Вспоминается один случай из консерваторской жизни. Профессор, прослушав студентку, говорит: «Ну-ка, дай сюда… (*скрипку*)». Играет… Закончив, кидает инструмент в руки ошеломленной ученице: «Иди!.. Никогда так играть не будешь!..» Но не только скрипачи были поражены виртуозной игрой Маюко Камио. Весь филармонический зал, заполненный почитателями музыкантов, испытал незабываемое чувство восторга и преклонения перед редким чудом по-настоящему доблестной виртуозной скрипичной игры. При этом хочется отметить, что концертные пьесы в исполнении дуэта по стилю и смыслу оказались камерным жанром. Фортепианное звучание не было безынициативным и бескрасочным пьедесталом виртуозной скрипичной игре. Так же, как и в первом отделении концерта, Мирослав Култышев был режиссером музыкального спектакля. В том числе и по его ини-

циативе пели Порги и Бесс Дж. Гершвина – Я. Хейфеца, Хозе и Кармен Ж. Бизе – Ф. Ваксмана. Именно эти парафразы на темы популярнейших опер играли музыканты во втором отделении концерта. Затерявшееся среди такого великолепия «Интермеццо» Филипа Гласса из сюиты на музыку оперы «Эйнштейн на пляже» не стало ложкой дегтя, хотя и не было понято самарским слушателем. Эту ситуацию можно было бы немного изменить.

Позволю себе бросить небольшой камушек в цветущий огород великолепной ведущей концерта Ирине Цыгановой. Слова об успешности и востребованности Гласса, о непонятных новациях его оперы и о неких рисунках ничего не объяснили слушателю. Ведь после этого мы услышали лишь гаммы и арпеджио, в темпе *Presto* исполненные на скрипке. Кроме этого ничего и не было. Вряд ли кто позволил себе труд посчитать уменьшающееся или увеличивавшееся количество тонов в той или иной гамме или арпеджио. Вероятно, здесь нужно было иное объяснение или комментарий. Вообще апелляция к чувствам композитора, обстоятельствам его жизни, к истории создания сочинения далеко не всегда помогает слушателю настроится, сфокусироваться на главном. Как меня, к примеру, настраивает сообщение о том, что композитор Франк подарил свою Сонату на свадьбу Изаи? Или печальные обстоятельства парижского турне Моцарта? У каждого из нас свои потери и свои радости. Впрочем, если это кому-то интересно?..

Радостная творческая атмосфера царила в тот вечер в концертном зале филармонии, наполненной самой разной публикой. Здесь были и люди золотого возраста, и молодежь. Много было любителей, немало и профессиональных музыкантов. По первой реакции на появление Маюко Камио и Мирослава Култышева на сцене можно было догадаться, что люди пришли слушать музыку в исполнении именно этих артистов. Редкий и по репертуару, и по своему художественному результату концерт снискал заслуженный успех у самарской публики, в очередной раз подтвердил способность камерной музыки привлечь внимание широкой аудитории.

РАДОСТЬ СОВМЕСТНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

В концертном зале Самарской филармонии 9 ноября при поддержке Министерства культуры РФ в рамках программы «Всероссийские музыкальные сезоны» состоялся концерт Академического симфонического оркестра под управлением народного артиста СССР Юрия Симонова.

1951 год – год создания оркестра при Всесоюзном радиокомитете. С того момента, когда он стал главным коллективом столичной филармонии, а это произошло в 1953 году, минуло несколько десятилетий. Много это или мало? Ведь для создания настоящей традиции исполнительства полстолетия не срок…

Центральное место в концертной жизни страны дало возможность коллективу играть с самыми разными дирижерами и известнейшими исполнителями-солистами. Когда мы видим на сцене артистов оркестра (средний возраст которых, как кажется, не превосходит тридцати, может быть, сорока лет), думается: «А какое отношение имеют эти молодые люди к Бенджамину Бриттену или Игорю Стравинскому, Самуилу Самосуду или Кириллу Кондрашину (стоявшим за пультом дирижера), к Исааку Стерну или Вану Клиберну (игравшим в сопровождении оркестра), к Святославу Рихтеру (однажды пробовавшему себя в качестве дирижера этого оркестра)?»

Большинство из оркестрантов еще не появились на свет, когда часть истории оркестра стала невозвратным прошлым: ушли из жизни люди, заложившие профессиональные основы коллектива. Традиция, особенно в художественной практике, передается, подобно народной поэзии, изустно. Поколения не в одночасье сменяют друг друга. Молодые приходят учиться у опытных мастеров, память которых помимо баек и анекдотов сохраняет нечто важное, что не высказывается вслух, а звучит в музыкальной интонации, в отношении к репетиции, в особом творческом волнении на сцене.

Двадцать лет за пультом оркестра Московской филармонии Юрий Симонов. Оркестр живет не только традицией и памятью, не только творческим общением с выдающимися исполнителями, но и благодаря личности его главного дирижера и художественного

руководителя, масштаб которой трудно переоценить. Даровитейший музыкант, обладающий огромным опытом работы как с отечественными, так и зарубежными коллективами, на протяжении полутора десятилетий стоявший за пультом Большого театра, владеющий гигантским репертуаром (все стороны его деятельности нет возможности здесь перечислять), Юрий Симонов является продолжателем великой русской симфонической традиции. Его имя, как сейчас говорят, стало брендом отечественной дирижерской школы. И это понятно не только столичным меломанам.

На концерте в зале Самарской филармонии был аншлаг. Оркестр по окончании основной программы исполнил четыре (!) биса (заметим, что для симфонического концерта это не характерно). Таков был горячий благодарный прием слушателей. Маэстро в Самаре знают, помнят его концерты. Здесь у него много друзей и почитателей. Оркестранты же на самарской сцене, казалось, впервые. Это было видно по тому, с каким любопытством они вглядывались в зал, с каким неподдельным вниманием слушали ведущую концерта Ирину Цыганову с ее старомосковским выговором. Некоторое даже недоверие к самарской публике проскальзывало во взглядах музыкантов. Однако появился маэстро, и вся неловкость была снята, зазвучала музыка, способная примирить всех и объяснить вопрошающему все непонятное. «Вальс-фантазия», уже третий раз звучавший в этом сезоне в зале филармонии, открыл концерт. Знакомая до мельчайших деталей самарскому слушателю музыка Михаила Ивановича Глинки явилась как в первый раз. Многочисленные повторы фраз и предложений не варьировались дирижером. При этом, как ни странно, эти повторения не вызывали известной усталости. Более того, хотелось еще и еще раз сопроводить тему, ступающую на пуантах или делающую тот или иной поворот, будто меняя одну хореографическую позицию на другую. Можно было не видеть дирижера и чувствовать, что музыка чрезвычайно пластична. Становилось ясно, что это не аккомпанемент танца. Музыкальная пьеса сама выражала пластику танцевального движения. Глядя же на дирижера, можно было понять, как музыка Глинки становится танцем. Под руками Маэстро музыкальная фраза становилась пируэтом танцовщицы или прыжком танцовщика, оркестровые *tutti* уподоблялись движению стройной линии кордебалета. В результате известнейшая пьеса Глинки приобрела характер и стройность

большой балетной сцены с вариациями солистов и праздничными букетами танцевальных групп. Движения дирижера чрезвычайно подробны, в высшей степени выразительны и понятны не только музыкантам оркестра. Невозможно было оторваться от его движений (причем не только рук). Его мимика не была лишь комментарием. Выражения лица, повороты и наклоны головы, телесные движения и даже работа ног, непрестанно меняющиеся, инициировали будто зримые в звуке образы балетной сцены, которые, в свою очередь, вели свою игру, выстраивали отношения персонажей хореографического спектакля.

Во Втором фортепианном концерте П.И. Чайковского солистом выступил Филипп Копачевский. Замечательный музыкант, особенно в камерном репертуаре, Копачевский здесь выполнял задачу солиста, соревнующегося с оркестром (особенно в первой части концерта). Это соревнование весьма непростое, если принимать во внимание тембровое разнообразие и мощь оркестровых *tutti*. Тема вступления, повторяющая реплику оркестра, в звучании фортепиано почти всегда звучит беднее, и солист, пытаясь повторить оркестровый объем, нередко вынужден форсировать звук, что негативно отражается на торжественном характере музыки. Так было и здесь. Лирическая же тема звучала прекрасно (все тонкое и проникновенное удается Копачевскому, помпезное же и праздничное – далеко не всегда). Изысканные *diminuendo* завершений мотивов придавали музыке необычайную легкость.

Большая каденция солиста в середине первой части концерта всегда впечатляет, особенно в том предельно быстром темпе, в котором играл Копачевский. Но почему-то были заметны и вызывали чувство досады небольшие пропуски в двойных нотах и в легких кружевах мелких пассажей. И здесь в кульминации рояль звучал жестко и необъемно. *Martellato presto* – эффектный прием, но когда сыграны все ноты. Пианист играл слишком обобщенно и не рельефно. В аккордах *fortissimo* рояль звучал разбитым. Может, в этом вина не солиста, а просто инструмент находится в ненадлежащем состоянии? (В самом деле, пианист не может играть в полсилы, когда музыка предписывает мощный звук.) Оркестр всегда и везде звучал лучше рояля, дышал в аккомпанементах, вел за собой в *tutti*. Было такое ощущение, что оркестр спокойно несет солиста, будто резвящегося и шалящего ребенка на руках.

Вторая часть концерта Чайковского не совсем обычна: она представляет собой Трио скрипки, виолончели и фортепиано в сопровождении оркестра. Солистами выступили, помимо пианиста Филиппа Копачевского, концертмейстер группы виолончелей Игорь Зимин и концертмейстер оркестра, скрипач Дмитрий Шорохов. Звучание скрипки удивило своим невыразительным характером, плоским рельефом мелодии, даже будто некоторой зажатостью. Были погрешности и в чистоте интонации. При вступлении виолончели это было менее заметно, в дуэте инструменты звучали стройно и слаженно. В повторах мотивов то одним инструментом, то другим возникало странное чувство (отнюдь не художественного свойства), будто некто берет слушателя за горло, а другой следом за ним отпускает и дает дышать. Следует отметить, что в виртуозных проявлениях скрипач выглядел лучше, чем в *cantabile*. Копачевский в Трио играл в характерной для него камерной манере, в которой проявляются его лучшие музыкантские качества.

Виртуозная третья часть была исполнена музыкантами в высоком темпе с удовольствием и драйвом. Игра перекличек солистов оркестровых групп и солиста-пианиста была наполнена предельной энергией. Бьющий через край поток зажигательных ритмов будоражил, заставлял кровь бежать быстрее, разогревал и без того накаленную атмосферу в зале. Все плясовые темы, чередуясь одна за другой, как бы свивались в рисунок русского лубка. Далекая горизонтальная перспектива собрала всю картину праздника в единство звучащего образа.

На бис Филипп Копачевский играл Фантазию-экспромт Ф. Шопена. Вероятно, следовало выбрать для этого краткую миниатюру и лучше лирического характера. Праздничное звучание фортепианного концерта по закону контраста должно было смениться лирическим высказыванием (и к тому же лаконичным, так много было массы звука до этого). Пьеса Шопена, сыгранная пианистом в предельно быстром темпе, потеряла главное свойство шопеновского мелоса – певучесть при любом движении. Средний раздел с темой в характере *cantabile* был выстроен схематично и даже *pianissimo* последнего проведения не произвело должного впечатления – слишком был виден рациональный расчет.

Второе отделение концерта было посвящено одному из самых популярных сочинений Л. Бетховена – Пятой до-минорной сим-

фонии. Первая часть, самая известная, пожалуй, из бетховенских сочинений, не произвела должного впечатления. Сказалась инерция восприятия. После праздничного первого отделения с бальным «Вальсом-фантазией» Глинки и виртуозным фортепианным концертом Чайковского внимать «теме судьбы», с болью следовать за всеми перипетиями человеческой драмы, повествующей о борении духа, преодолении неумолимой судьбы? Для этого нужна какая-то настройка. А тут сразу: «Соль-соль-соль миии! Фа-фа-фа реэээ!»

Поэтому, к сожалению, первая, важнейшая в музыкальной драме Бетховена часть не оставила следа. А вот уже начиная со второй совершалось пиршество духа и празднество воли. Каждое музыкальное движение, каждый краткий мотив или реплика того или иного инструмента были абсолютно понятны в общей цепи интонационных событий. Сцена и в ней герои, главные и второстепенные, действуют на своих местах. Все наполнено смыслом: и авансцена, и кулисы, и театральный задник. Группы персонажей и главные акторы музыкальной драмы органично взаимодействуют на всем звуковом пространстве симфонии.

В Скерцо отблеск «темы судьбы», возвращающий к драматическим коллизиям первой части, перебросил смысловую арку к началу симфонии (если бы первая часть не прошла в свое время мимо сознания!). Фуга, полная энергии и силы, вернула к тихим шагам марша так незаметно, и так естественен был переход к мерному ритму шага, что мы едва это смогли осознать. Радостный торжественный финал симфонии с легким оттенком танцевальности вступил в свои права и в свое время, также незаметно и естественно, как и все, что происходило в этой музыкальной драме. Скорбь и напряженная сосредоточенность сменились ликованием до-мажорной завершающей части. И здесь, среди ликования мажора, сила преодоления, характерная для бетховенской музыки, дала о себе знать в нежданной драматической кульминации, вернувшей на короткое время характер скорбной сосредоточенности. Все интонационное богатство симфонии проявилось именно в финале, где среди прочего можно было услышать и осознать одно из главных качеств музыки Бетховена – напряженную действенность в стальном каркасе пластично изгибающегося мелоса. Кода золотая рама музыкальной формы в своей простоте чередований тоники и доми-

нанты заключила итог всего пути, титанических усилий и всепобеждающего духа художника и человека – героя бетховенской музыкальной драмы.

По окончании концерта аудитория Самарской филармонии устроила такой горячий прием артистам оркестра и дирижеру Юрию Симонову, какой московские гости, судя по всему, не ожидали. Результат – исполнение четырех пьес сверх программы. Маэстро общался с залом и даже задал незамысловатую загадку: назвать имя композитора, пьесу которого оркестр сыграл на бис. Московские артисты были приятно удивлены, что среди публики нашлось немало людей, знающих музыку Йоганеса Брамса. В самом деле, в городе, лишенном консерваторского статуса, такая компетентная публика! Маэстро Симонов поблагодарил самарского слушателя за теплый прием не только от себя, но и от всех музыкантов оркестра. И это не было простой вежливостью, радость от совместного музицирования и удовлетворение от взаимопонимания было у всех присутствующих.

Очень важно для нас всех слышать такую игру, какую представил оркестр Московской филармонии и его художественный руководитель Юрий Симонов. Это важно и для профессиональных музыкантов, и для студентов музыкальных учебных заведений, и для филармонического слушателя. У всех нас после таких концертов вырабатывается некий художественный критерий (хочется надеяться, что стойкий). Наш слух становится более чутким как к фальши (и в эстетическом, и в этическом), так и к подлинному в искусстве. Юрий Симонов – наследник и живой представитель русской музыкальной традиции – редкое явление. В нем сосуществуют и гармонично соотносятся качества личности, которые не часто встречаются в таком соотношении: незаурядная воля и способность к яркому выражению, предельная требовательность к себе и мягкость к окружающим, артистический блеск и способность ощутить глубинный трагизм бытия человека. И, наконец, главное, что отличает русского художника, музыканта, поэта или артиста – вера в то, что красота проникнута добром. Такой художник несет своим творчеством эстетику добра и этос красоты.

ДЛЯ ЧЕГО НАМ «МАРИИНСКИЙ»?

Этим вопросом задавался, как кажется, не один слушатель концертов знаменитейшего коллектива – Симфонического оркестра Мариинского театра. Назывались баснословные суммы гонорара (преувеличенные, как водится, на порядок), обсуждался немилосердный для провинциальной Самары репертуар (и в самом деле непростой для восприятия), сетовали и на невыносимую продолжительность оркестрового звучания (значительная часть публики не привыкла к музыке, длящейся более пяти минут). Но говорилось это тет-а-тет, в тесном кругу потерпевших, так сказать. В роскошных театральных фойе, в буфетной очереди, на ступенях главного театра города можно было слышать иные реплики: «Какой оркестр!», «Гениальный маэстро!», «Эта скрипка разбила мне сердце!», «Вся жизнь Дафниса и Хлои как перед глазами прошла!»

Три симфонических концерта в зале Самарского академического театра оперы и балета состоялись в хмурые дни поздней осени, скрасив череду однообразных будней и дав повод собраться людям, которые чрезвычайно редко, а то и вовсе не бывают на концертах классической музыки. Что же привело всех нас, таких разных в праздничный зал театра, что заставило слушать редко звучащие сочинения музыкальной классики? Думается, что одних привлекло имя Валерия Гергиева, других – возможность услышать игру высококлассного оркестра. Третьих – удачный повод почувствовать себя в окружении роскоши материальной (театр предоставляет не только прекрасный зрительский зал, но и великолепные фойе для фланирования нарядно одетой публики). А иных, как говорится, обогатиться духовно (приобщившись к художественной сокровищнице мастеров).

Концерты симфонической музыки прошли в рамках Музыкального фестиваля «Мариинский». Большой симфонический оркестр и хор Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева исполнили ряд сочинений Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Сергея Прокофьева, Николая Римского-Корсакова, Антона Брукнера.

Десять лет минуло с того дня, когда по инициативе Валерия Гергиева и Правительства Самарской области впервые прошел фестиваль «Мстиславу Ростроповичу» с участием Симфонического

оркестра Мариинского театра. И сразу была задана высокая планка репертуарной политики. Наряду с популярной классикой в рамках фестиваля всегда исполняются сложнейшие сочинения, в том числе и современных авторов. Может показаться, что художественного руководителя фестиваля мало волнует готовность публики к восприятию исполняемой музыки. Однако это не так. На пресс-конференции он живо интересовался, что за люди в зале и кто будет слушать следующий концерт. Дирижер вспоминает о самых разных группах слушателей: «О детях и юношестве, о малоимущих и просто любителях музыки». Один из концертов по традиции всегда благотворительный. С беспокойством маэстро спрашивает, придут ли дети на исполнение музыки Антона Брукнера: «Томить детей симфонией Брукнера не в моих правилах». Но здесь организаторы несколько просчитались, именно на третьем концерте, где исполнялась Пятая симфония австрийского композитора, было много детей, празднично наряженных и в торжественно приподнятом настроении (во всяком случае, перед началом). Организаторы с гордостью повторяли, что публика не спрашивает о программе. Им, дескать, все равно, что слушать в исполнении оркестра Мариинского театра. Не было видно ни буклетов, ни программок концертов. Лишь нерешительный анонс опубликован на сайте театра оперы и балета.

Нужно ли знать слушателю программу, или готовность пуститься в рискованное плавание присуща самарскому меломану? Филармонический слушатель никогда не задумывается об этом, он всегда живет в состоянии лектория, зная, что перед исполнением каждого сочинения он будет непременно настроен вступительным словом. Фестиваль «Мариинский» (в этом году он сменил свое название) открылся дневным благотворительным концертом, в котором кроме имени композитора, названия произведения и исполнителей ведущей ничего не было сказано. Такова традиция, но не наша самарская, а столичная, где лектория на концертах симфонической музыки давно уже нет.

В первом же концерте на присмиревшую аудиторию нахлынуло неимоверное количество звуков, тембров, красок, ритмов… И это длилось без перерыва (!) полтора часа. А ведь мы уже почти разучились читать большие тексты. У кого в руках толстый роман? Кто увлечен поэзией или драматургией? Очень многие, если не сказать большинство, привыкли легко серфинговать по блогам и постам

соцсетей в Интернете. Знание стало слишком доступным. Но только не знание музыки. Интернет нам не в помощь, когда мы вдруг захотим понять и принять академическую музыку. Для этого нужно время, упорство и, вероятно, предрасположенность, если не талант. Но у маэстро своя скорость, свои цели. Он говорит: «Наша максимальная задача, задача лидеров – помочь молодым». Просветительская направленность концертов высокой классики предназначена в первую очередь для молодой аудитории. В каждый свой приезд Валерий Абисалович сетует и на отсутствие в Самаре высшей школы музыки – консерватории. Вся музыкальная инфраструктура мегаполиса требует образовательной базы. Это важнейшая тема живо занимает Гергиева. При его непосредственном участии реализуется ряд образовательных проектов в Приморье и на Кавказе… На очереди ли Самара?..

Гастроли столичного коллектива – это всегда новые впечатления от неожиданных трактовок известных произведений, открытие в привычном неведомых сторон, радость знакомства с новой музыкой. И, конечно, волнующее творческое сотрудничество слушателей с выдающимся дирижером и его великолепным оркестром. В каждом из трех концертов фестиваля поражала работа дирижера и оркестрантов. Трудно понять, каким образом оркестр сохраняет свежесть и энергию исполнения, красоту и слаженность звучания. Невозможно поверить, что накануне оркестр был в Сибири, играл в Югре, где температура за стенами концертного зала -25ºС. А несколько дней назад музыканты давали концерты на другом конце планеты, во Флориде, где в ноябре еще летняя жаркая погода.

Вероятно, постоянная погруженность в музыку высокой традиции, активная вовлеченность в художественный материал дает силу и энергию, превышающие все мыслимые возможности. Музыканты предстали перед самарскими слушателями на сцене Театра оперы и балета заряженные готовностью к активному действию, как будто и не с трапа самолета. Два концерта в один день диктовали свои жесткие условия: дневной концерт прошел без антракта. Прозвучали «Ноктюрны» Клода Дебюсси и музыка балета «Дафнис и Хлоя» Мориса Равеля. Если первое сочинение исполняется не так уж редко, то музыка балета Равеля целиком без сокращений звучала в России впервые (привычнее для симфонического концерта две небольшие сюиты из балета, адаптированные автором для концертного исполнения).

И в «Ноктюрнах» Дебюсси, и в «Дафнисе и Хлое» Равеля особой краской звучит хор, у Дебюсси женский, у Равеля – смешанный. Стилистически близкие сочинения (различия понятны лишь для специалиста) составили непростую задачу для слушателя. Если три части «Ноктюрнов» выстраивались по закону контраста и их названия («Облака», «Празднества», «Сирены») так или иначе направляли внимание слушателя, то музыка балета, лишенная явного деления на номера, была довольно проблематична для восприятия большинством аудитории. Визуальные образы Дебюсси, к которым обращала музыка «Ноктюрнов», сменились «персоналиями» равелевского музыкально-драматического сюжета почти незаметно. Хоровая «краска», завершающая «Ноктюрны», «перетекла» в начало «Дафниса и Хлои». Музыка Равеля, чрезвычайно яркая, богатая разнообразнейшими ритмами и тембрами, различными прихотливыми движениями, всякий раз направляла сознание к пластическим образам танца, ради которых и была создана. Использование таких редких инструментов, как альтовая флейта, античные тарелочки, французский барабан и, особенно, элиофон, изображающий дуновения ветра, придавали звучанию характер чего-то фантастического, почти нереального. «Хореографическая симфония», как называл эту музыку сам автор, довольно легко воспринималась в следующем вечернем концерте, где была повторена. Но в соседстве с музыкой Дебюсси была избыточна. Школьникам, студентам, курсантам, учителям, преподавателям, составлявшим большую часть аудитории, было непросто. Но высокая репертуарная планка, заданная маэстро Гергиевым, для самарского слушателя все же не воспринималась чрезмерной. Да и непривычная продолжительность концерта не раздражала. Наоборот. Казалось, многие думали про себя: если для нас играют такую музыку и в таком количестве, значит, мы можем это воспринять, значит, мы достойны этого. В таком случае установка художественного руководителя на трудный репертуар верна. Ведь говорит же он о своих музыкантах, артистах оркестра и хора, что на таком репертуаре они растут. Значит, растет и слушатель…

Вечерний концерт, разбитый на два отделения, представлял произведения разных стилей и форм: музыка балета Мориса Равеля «Дафнис и Хлоя», «Классическая симфония» Сергея Прокофьева и симфоническая сюита «Шехеразада» Николая Римского-Корсакова.

Контрастность произведений способствовала и легкости восприятия. Почти часовое звучание музыки равелевского балета в первом отделении концерта не составило особого труда для слушателя. Здесь уже более заметна была роль концертмейстера оркестра, проявившего себя в кратких сольных фрагментах в музыке Равеля. Лоренц Настурика-Гершовичи был не просто первой скрипкой оркестра, он был лидером, вместе с дирижером, ведшим за собой весь оркестр.

После довольно продолжительного антракта в начале второго отделения концерта прозвучала Симфония № 1 Сергея Прокофьева, названная молодым автором «Классической» не только в отношении стиля (симфония стала одним из первых произведений, которое можно причислить к направлению неоклассицизма). Своеобразная ирония, присущая композитору, заключена в названии: Прокофьев уже в самом начале творческого пути без ложной скромности причисляет себя к композиторам-классикам. Гайдновский состав оркестра, моцартовская легкость и прозрачность оркестровой фактуры, блестящий юмор и тончайшая лирика – отличительные черты прокофьевского шедевра. В исполнении этой музыки требуется особо тонкая «фокусировка» интонирования, иное, нежели в музыке Равеля, обращение с музыкальным временем, настройка слуха на свойства прозрачнейшей оркестровой ткани. После равелевского первого отделения, напитавшего зал терпкими гармониями и многообразнейшими ритмами, сложносоставными красками и тембрами, прямыми и еле уловимыми аллюзиями, прокофьевская симфония не сразу *зазвучала*, во всяком случае, не отвечала ожиданиям. Нельзя сказать, чтобы оркестр играл расслаблено, нет. Но ощущалась некоторая вялость в исполнении главной партии. Досадным следствием этого стала оплошность трубача в заключительной партии сонатного аллегро (музыканты называют это «кикс»). Но уже в разработке все стало на свои места. Оркестр полностью настроился на специфическое интонирование прокофьевской симфонии. Волшебство звука, прозрачность звучания, тончайшее *pianissimo* в *Largetto*, терпкая характерность танцевального ритма в Гавоте, характер легчайшего стремительного полета и виртуозная доблесть финала произвели ошеломляющее впечатление. «Какая смелость! И какая стройность!» – хотелось воскликнуть словами героя пушкинской маленькой трагедии. Восторг и изумление – именно такие чувства рождали звуки Симфонии Прокофьева.

В завершение концерта прозвучала известнейшая симфоническая сюита Римского-Корсакова «Шехеразада». Все в звучании этой музыки было в высшей степени живым. Музыка вызывала к жизни картины, которые в своей пронзительной правде и живописной достоверности представали перед мысленным взором. Исполнение «Шехеразады» было чрезвычайно ясным, намерения дирижера абсолютно понятны, все посылы мгновенно достигали цели. Римский-Корсаков – автор «Практического учебника гармонии» и «Основ оркестровки» (которые до сих пор актуальны в консерваторском обучении) – отнюдь не нуждался в использовании экзотических инструментов, дабы окрасить восточным колоритом звуковую ткань или дать картину бурного моря, явить перед внимающим слушателем образы волшебницы рассказчицы Шехеразады или жестокого царя Шахрияра, вызвать к жизни голоса и звуки багдадского праздника. Все в симфонической сюите сделано традиционными средствами большого симфонического оркестра.

Исполнена же сюита была удивительно цельно и ярко. Многочисленные сольные реплики инструментов виолончели, флейты, валторны, фагота, трубы, гобоя создавали всякий раз будто многофигурную композицию, герои которой двигались и жили, обуреваемые самыми разными страстями. Над всеми солистами и всем оркестром возвышался выразительнейший голос сольной скрипки. Лоренц Настурика-Гершовичи стал главным героем роскошной восточной драмы и, пожалуй, всего концерта. Проникновенный голос его скрипки, подобно сказительнице Шехеразаде, способен был растрогать не только самарского слушателя, но и самого грозного царя Шахрияра, случись ему встретиться с таким музыкантом…

Третий концерт фестиваля был посвящен музыке австрийского композитора Антона Брукнера. Исполнялась его Симфония № 5. Четырехчастная, около полутора часов звучания, симфония достойно венчала музыкальный фестиваль. Сам автор называл свою симфонию «фантастической». И ее исполнение оркестром Мариинского театра можно считать фантастическим, настолько оно было совершенным по форме и воплощению. Сонатное аллегро первой части с ее удивительной разработкой («контрапунктический шедевр», по словам автора) и величественное Adagio второй части, монументальное скерцо и финал с гигантской двойной фугой про-

летели на одном дыхании, оставили ярчайшее впечатление, прочертили глубокий след в сознании. Благодаря мастерству исполнителей и интерпретаторскому таланту Валерия Гергиева огромное симфоническое полотно уместилось как будто на ладони, так было оно понятно и логично выстроено.

Возвращаясь к вопросу, поставленному в заглавии, можно предложить несколько ответов. Но прежде всего следует сказать, что фестиваль «Мариинский» нам, конечно же, нужен. Нужен, чтобы хотя бы на несколько часов почувствовать себя гражданами культурной столицы (наш город уже несколько десятилетий всерьез претендует на это звание). Нужен, чтобы в очередной раз услышать от маэстро Гергиева слова поддержки, столь важные для музыкантов-профессионалов, да и для учащихся музыкантов тоже. Нужен, чтобы самарский слушатель верил в свою способность узнавать новое и ценить его, чтобы аудитория расширяла и умножала свои компетенции. Нужен он и для профессиональных музыкантов, творческое горение которых, лишь только оно начинает тлеть, планомерно тушит холодная вода будней и серость ежедневной рутины. Прощаясь с музыкантами Симфонического оркестра Мариинского театра и его художественным руководителем, мы уже начинаем ждать следующей встречи, которая, верим, принесет нам незабываемые открытия, заставит услышать известное по-новому, доставит редкую радость сотворчества.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВПЕЧАТЛЕНИЕ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

В пору знаменитого директорства Аннеты Яковлевны Басс в Самарском художественном музее постоянно звучала музыка. Были и отдельные концерты, были и фестивали, были и циклы интереснейших программ с участием музыкантов города. В последнее десятилетие художественный музей почти не сотрудничает с музыкантами. Муза Эвтерпа, казалось, навсегда покинула эти стены. Однако это не совсем так. Мало-помалу музыка возвращается в музей, еще не слишком смело заявляя о себе.

Интерьеры великолепного здания, которое смело можно называть дворцом искусства, как нельзя лучше соответствуют своей главной задаче – хранить и публично представлять произведения живописи, скульптуры и… музыки. Музыка в соседстве с живописными полотнами звучит по-особому, настраивает слушателя, как кажется, на восприятие более полное и глубокое, нежели филармонический зал. Учит слышать в музыке «линию» и «краску», понимать интонационный «сюжет», осознавать драматургию фактурных пластов, видеть взаимоотношения предметов в непрестанно движущейся музыкальной ткани. Но плоды учения явятся не сразу.

Многие усилия потребуются для того, чтобы привлечь публику, приучить к тому, что музей – это центр искусства, причем не только изобразительного. Формирование публичного пространства искусства – дело не одного года. Для привлечения и обучения восприятию требуется время и целенаправленная работа. Восприятие музыкального искусства требует не меньших, а может, даже больших духовных и интеллектуальных усилий от человека, нежели восприятие визуальных искусств. В случае *содружества муз* результат может быть достигнут быстрее. Пространство художественных *текстов* само воспитывает и обучает. В самом деле, полотна К. Брюллова или В. Тропинина, работы О. Розановой или К. Малевича способны многому научить человека. А музыка? Она в не меньшей степени открывает слушателю-зрителю возможности творческого общения с самыми разными произведениями искусства.

Традиция концертов в окружении произведений живописи весьма давняя. Самая памятная и важная для нас – это знаменитые декабрьские вечера в столичном Государственном музее имени Пушкина. В эти дни проходит уже XXXVIII фестиваль с насыщенной и многообразной программой. Но речь пойдет не об этом, а о концерте самарских музыкантов, исполнивших 22 ноября ряд сочинений Вольфгана Моцарта и Йоганеса Брамса в Самарском областном художественном музее, который, казалось, помнит многие музыкальные события минувших лет.

Афиша приглашала на Вечер камерной музыки Александра Иванова (скрипка) и Марии Чегодаевой (фортепиано). Мраморный зал музея был полон слушателями, друзьями и коллегами, учениками и студентами, родственниками и почитателями. Приподнятая и взволнованная атмосфера царила в зале. Флюиды артистического

волнения исходили и от музыкантов, настраивавшихся перед концертом. Это было творческое волнение, передававшее каждому присутствующему трепет событийности, особой энергией заряжая все пространство зала, готовя нас к таинству рождения музыки. Сразу же, в первые мгновения звучания ми-минорной сонаты Моцарта (KV304) стало понятно, что мы пришли не зря, что ожидаемое событие состоялось, началось действие – художество звуков.

Стройный унисон скрипки и фортепиано будто стянул все пространство в одну струну и овладел вниманием слушателей. Предельная концентрация артистов на материале исполняемой музыки до самого конца концерта заставляла и слушателя внимать, затаив дыхание. Выразительные затакты в первой части моцартовской ми-минорной разграничивали разделы формы, выстраивая логику развития музыкального «спектакля». Музыканты демонстрировали не только великолепный ансамбль, но и масштабность в ощущении цельности композиции. Спонтанный выбор движения (как не репетируй, концерт диктует свои условия), абсолютно точно найденное дыхание печально плывущего менуэта второй части вызывали чувство удовлетворения. Каждый раз хотелось воскликнуть: «Как это верно!»

Следом за двухчастной ми-минорной сонатой Моцарта прозвучала соната до мажор в трех частях (KV403). Новые задачи требовали и новых решений. И здесь музыканты явили новые качества исполнения. Это, прежде всего, прекрасная работа с музыкальным временем. Каждая тема, облеченная в свой образ движения, будто меняла свое «лицо», всякий интонационный «персонаж» был узнаваем по явным чертам жанра. То мерным шагом шествовал галантный танец, то звучала страстная оперная ария, то яркими красками играл праздничный дивертисмент.

Во второй части музыканты предложили ощутимо заметное замедление в минорном проведении темы, вернее, иной образ движения. Это было интересное решение. Так мы получили возможность пристальнее вглядеться в затененное и будто подернутое флером печали «лицо» этой музыки. И хоральный мотив фортепиано, и наполненная вокальным дыханием мелодическая фраза скрипки составили простой и вместе с тем многозначный образ медленной второй части сонаты. Финал стал полем виртуозной доблести скрипача. Инициатива была всегда за скрипкой, фортепиано следовало

за ней, будто покрывая своим покоем и увлекая стремящиеся ввысь золотые арабески. Подробнейшее интонирование деталей никак не мешало протяженной фразе широкого дыхания.

И везде музыканты демонстрировали безупречный ансамбль, совместное музицирование двух солистов, очень разных и вместе с тем единых в художественном делании. Именно в таком исполнении мы слышим, что в музыке все важно, все существует для всего, каждая деталь приносит в общее звучание свой привкус, свой оттенок. Игра звуков музыкального произведения составляется из мельчайших подробностей, и когда мы их слышим, нас наполняет особая радость понимания и приятия красоты.

Музыку Моцарта сменила музыка Брамса. Прозвучала его первая соль-мажорная Соната, ор. 78. Мы вошли в иной звуковой мир, ничем не похожий на моцартовскую музыку. Что касается ощущения времени и специфической пластики мелоса, чувства гармонической краски и, наконец, самого духа брамсовской сонаты, то здесь попадание у исполнителей было точным. Но если говорить о выделке этого сочинения, то она оставляла желать лучшего. Весьма плотная фактура и полифонизированная ткань фортепиано требуют ясности. Если моцартовские сонаты были написаны в основном с расчетом на солиста-скрипача, то музыка Брамса с участием фортепиано диктует иные приоритеты. Фортепиано должно быть более инициативным. Образно говоря, в этой музыке не столько скрипка, сколько фортепиано штурмует небо, создает роскошные фактурно-гармонические панно, погружает в мистические состояния звуковых длиннот. Закрытая крышка рояля вкупе с «влажной» акустикой зала не позволили услышать богатейшую фортепианную фактуру во всех подробностях. Одна из причин не совсем внятной фактуры, вероятно, неудовлетворительное состояние фортепиано. Да, оно было настроено, но окислившиеся струны, разбитые молотки, механика с «сюрпризами» не доставляли пианистке, мягко говоря, удовольствия от музицирования.

Вместе с тем все переходы от одного состояния к другому были плавны и естественны, присутствовала и брамсовская масштабность, не вполне, к сожалению, реализованная. Сильная сторона музыкантов – исполнительская мысль, длящаяся и нескончаемая в своих разнообразных поворотах. Таинственные краски второй части, как бы дышащий воздух между голосами фортепиан-

ной ткани и голосом скрипки, естественное перетекание из одного состояния в другое, каждый раз новое. И мысль, мысль без конца.

В третьей части скрипка не слишком внятно была поддержана фортепиано. Если бы рояль звучал яснее, больше было бы штриховых подробностей, градус музыки мог быть значительно выше и страстные взлеты кратких мотивов скрипки могли бы опираться на понятную в своей определенности фортепианную фактуру. Можно с уверенностью сказать, что все это было бы возможно, будь под руками инструмент с адекватно работающей механикой. Несмотря на объективные препятствия, соната Брамса состоялась. Соната не была полностью такой, какой мы ее знаем, но в ней было много просто великолепных звучаний и, самое главное, мысли, что не только искупало все недочеты, но и открывало неизмеримые потенции этой музыки. Сила музыкантского убеждения была такова, что музыка рождала подлинное художественное впечатление.

Скерцо до минор и Романс Йоганеса Брамса достойно венчали концерт камерной музыки. В этих пьесах музыканты были абсолютно свободны. В Скерцо ясные строения фраз, направления мотивов, стремительных и всегда достигающих интонационных целей, терпкая и сладкая горечь середины, массивная и горящая огнем фортепианная ткань создали незабываемый образ. Романс, исполненный на бис, музыканты сыграли наиболее подробно, красочно и тонко. В этой небольшой пьесе вместилось столько нюансов и поворотов, столько в ее исполнении было подлинного чувства и смелости! Впечатление от концерта осталось цельное и сильное. Об исполнении уже почти и не думалось, сама музыка не отпускала. И как бывает всегда, когда встречаешься с настоящими музыкантами, уносишь от общения с ними радость постижения великой музыки. И долго, долго еще звучат в памяти невероятной красоты мелодии светлого гения Моцарта, вновь и вновь переживаются волнующие картины богатейшего мира брамсовской музыки. И все нереализованное, но возможное вдруг проявляется, вся цельность произведений чудесным образом предстает перед мысленным взором.

Концерты камерной музыки. Они как редкие жемчужины рассыпавшегося ожерелья нежданно являются на музыкальном ландшафте губернской столицы, не слишком богатом событиями такого рода. Вы спросите: «А есть ли слушатели такой музыки?» Трудно сказать, много ли их. Вероятно, немного. Но если раз за разом не воз-

рождать к жизни великие сочинения камерной музыки, то таких слушателей никогда и не будет. И здесь еще важно, что на камерную сцену выходят наши музыканты, силами именно самарских артистов готовятся эти программы, и мы можем гордиться тем художественным результатом, какой и столичные гастролеры не всегда имеют. Пронзительная мысль великого фантаста некогда явила образ бабочки, которая взмахом крыла разжигает пожар на другом конце земли. Так и мы верим, что всякое подлинное художественное делание, рожденное в тишине и в тайне, не претендующее на многолюдное участие, способно оказывать воздействие на мир и менять его, и менять, конечно, к лучшему.

СИЛА УБЕЖДЕНИЯ

– Он что, издевается?..
– …талант иногда раздражает, профессионализм убеждает всех…
Из разговоров членов конкурсного жюри

Но дело даже не в том, что Андрей Коробейников обладает профессионализмом. Ведь филармонический слушатель так горячо принимает его игру не за количество и качество вовремя сыгранных нот (точность попадания в которые приближается к абсолютной). Нетривиальность решений также вряд ли способны оценить рядовые слушатели. Любят его игру за другое – за искренность интонации, за готовность делиться, за ораторский пафос и горячность выражения, за тонкость лирического высказывания, за отвагу и доблесть подлинной виртуозности. И все эти замечательные качества проявляются в интереснейшей личности, черты которой каждый может *узреть* в звучащей музыке.

Для профессионала же многое в игре Коробейникова сомнительно и при детальном разборе стилистически не аутентично. Но это ведь при разборе детальном, то есть в результате неких аналитических операций, которые во время концертного выступления артиста могут сыграть с экспертом злую шутку. В то время, как слу-

шатели захвачены происходящим на сцене, аналитик тяжко страдает, слыша прерывистое дыхание фразы, нарушенные акцентуацию и громкостную динамику, тоскует в моменты затяжных длиннот или внезапных вспышек кульминаций, протестует против непривычных темпов и агогики, почти заболевает от невыносимого *rubato*. Причиной тяжких страданий аналитика следует признать отсутствие способности отрешиться от привычного. Привычное когда-то было новым, свежим, небывалым. Но всякая новость со временем выцветает, а иногда лишается и своего содержания, сохраняя лишь внешнюю оболочку. За нее-то подчас мы и держимся, видя в ней твердую опору от разрушительных экспансий ненадежных, как нам кажется, смысловых построений.

В концертном зале Самарской филармонии Андрей Коробейников исполнил Второй фортепианный концерт С.В. Рахманинова с Академическим симфоническим оркестром Самарской филармонии под управлением Михаила Щербакова.

В одном из интервью, отвечая на вопрос о своих необычных темпах в исполнении этой музыки (критики не раз отмечали нетривиальность его трактовок), Коробейников назвал эталонным авторское исполнение концерта. Пианист, впрочем, оговорился, что нельзя копировать рахманиновскую игру, а нужно руководствоваться *духом* интерпретации. Если мы обратимся к авторскому исполнению концерта, то с удивлением обнаружим, что когда-то эта музыка звучала совсем иначе, чем теперь (известны два исполнения с Филадельфийским оркестром под управлением Леопольда Стоковского 1924 и 1929 годов). Сергей Рахманинов играет свой второй концерт только 30 минут за счет сглаженности контрастов (в том числе и темповых) между темами активного характера и темами лирическими (в наши дни пианисты играют его от 34 до 37 минут).

Исполнение автора чрезвычайно субъективно по тону высказывания, мы слышим речь от первого лица, будто слышим рассказ о себе. Все, что приписывают рахманиновской музыке – красочная пейзажность или тончайший лиризм, эпичность или даже былинность, кипучая энергия или мощь объемнейших кульминаций, – все было и в авторском исполнении. Но не это главное. Главное – исповедальный тон, и при этом какая-то странная интровертность. Олимпийским покоем веет от каждой темы, будь то суровая тема главной партии первой части или «батальная сцена» финала,

будь то лирическая мелодия второй части или виртуозная арабеска каденции. Будто мы говорим с человеком и в какой-то момент понимаем, что он нас не видит. Вернее, в этот момент собеседник видит то, что отразившись в его глазах, повергает нас в состояние мистического страха от приоткрывшегося мирового смысла. В эту минуту будто дыхание вечности мимолетно касается нашего сознания.

За десятилетия многочисленных интерпретаций второго рахманиновского концерта тысячами пианистов пейзажность превратилась в изобразительность, лирика – в чувствительность, энергия действенности уступила место подчас выхолощенной виртуозности, эпос забронзовел и покрылся толстым налетом имперского величия (все это можно встретить в исполнениях не только отечественных музыкантов). Конечно, все вышесказанное – предельное обобщение, но тенденция, согласитесь, имеет место быть.

Когда-то знаменитый пейзажист Исаак Левитан сетовал: «Мы еще не вполне владеем умением связывать, обобщать в пейзаже землю, воду и небо; все отдельно, а вместе, в целом это не звучит». В музыке и в игре Рахманинова подобная связь была достигнута. Отсюда и мягкие переходы от состояния к состоянию, и «текучая гармония», сотканная из множества проходящих и вспомогательных звуков, и фигурации, рожденные из мелодии, и подголоски, сплетающиеся в дышащую полифонизированную ткань. И все это связует неумолимо строгая ритмическая дисциплина.

Конечно, никто в здравом уме не будет копировать рахманиновскую игру, понимая, что это попросту невозможно. Но вот почувствовать *дух*, попытаться понять внутренний смысл музыки, понять свойства ее внешней красоты, принять ее и сделать своей – такая задача, вероятно, была у Андрея Коробейникова. В его исполнении Второго фортепианного концерта что-то было ожидаемо, много было и непривычного. Необычно медленные аккорды вступления, всплывающие мелодические тоны в фигурациях сопровождения главной партии, «заторможенность» побочной партии, устремленность кульминации *Maestoso* (*Alla marcia*), каждый краткий мотив исполнялся с активной атакой начала и тут же стихал. Начало второй части звучало очень сдержанно, но как бы с прерывистым дыханием. Взволнованность триолей не мешала внутреннему покою мелодии в неспешно развертываемой горизонтальной перспективе. Как это у Есенина? «Не видать конца и края».

Фигурация фортепиано, обтекающая тему сначала флейты, затем кларнета, исполнялась чрезвычайно выразительно, обнаруживая мелодические аллюзии иных лирических тем. Все вкупе рождало сложное ощущение пространства, покоя и вместе с тем щемящее пронзительное чувство: «Только синь сосет глаза».

Продолжая тему с ремаркой *espressivo*, пианист избрал штрих раздельного исполнения каждого тона мелодии (почти стук!). Движение было не просто медленным, а как бы затрудненным или, как сказали бы встарь, *косным*. Слушать это было и больно, и мучительно. Вспомнилось восклицание Льва Толстого: «Музыка! Чего ты хочешь от меня!» И далее много своевольных ускорений и замедлений в прихотливом движении музыкального времени. Но везде у Коробейникова рахманиновская «волна» мелодии: начинаясь как бы с гребня, тема, лениво откатываясь, убегает, теряя силу. В музыку финала пианист бросился как воин в разгар битвы, в самое пекло сражения. Все чеканные узоры виртуозных арабесок составляющих тему были предельно ясны и точны. Столько в звуке было стали, звона, холодного блеска, скачки неистовых ритмов, что пришло на ум блоковское: «В степном дыму блеснет святое знамя и ханской сабли сталь… И вечный бой! Покой нам только снится. Сквозь кровь и пыль… Летит, летит степная кобылица и мнет ковыль…»

Второй фортепианный концерт Рахманинова в исполнении Андрея Коробейникова произвел довольно сильное впечатление на слушательскую аудиторию Самарской филармонии. Конечно же, это был явный успех! Можно по-разному относиться к новациям музыканта, но абсолютно неотразимы два аргумента в пользу его игры – это профессионализм самой высшей пробы и покоряющая художественная убедительность интерпретации. Андрей Коробейников принадлежит к тому типу музыкантов, которые обладая внутренней свободой, имеют потребность реализовать эту свободу за рамками канона, так сказать. Он, разумеется, не разрушитель традиции, не ниспровергатель устоев. Но стремление по-своему услышать, смело дойти до сути, не оглядываясь на возможные побочные эффекты, раздвинуть стилистические границы, а в чем-то и оспорить традицию отличает Коробейникова от других музыкантов, выделяет его из целой плеяды замечательных российских пианистов молодого поколения. Одним из свойств, которое всегда подкупает слушателя, является общительность, открытость к диалогу.

Другое важнейшее качество исполнения – абсолютная убежденность в своих интерпретационных решениях.

Этими качествами Андрей Коробейников наделен в избытке. И слушатель с благодарностью откликается на такое к себе доверительное отношение, с готовностью принимает свежий в своем неожиданном звучании музыкальный образ, предложенный музыкантом. Так вечно *новое вино* гениальной музыки вливается в *новые мехи* интонационных решений, найденных смелым и убежденным интерпретатором.

ФЕНОМЕНАЛЬНЫЙ ВИРТУОЗ

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в темных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу!

Гениальный композитор Александр Скрябин не был столь же одаренным поэтом. Поэтому словесное изложение мысли, владевшей творящим художником, покрыто неким флером расплывчатости, не точно по смыслу и не конгениально его сочинению – Пятой фортепианной сонате. Однако оно все же способно направить интерпретаторскую мысль по верному пути, придать мощный импульс энергии выражения, погрузить в таинственную архаику первобытных шевелений сущего, наполнить светом и предельной скоростью фантастический полет звучащей мысли.

Скрябин любил говорить о математически точном расчете в процессе сочинения музыки: «У меня комар носу не подточит!» Несмотря на все безумие и кажущуюся импровизационность, спонтанность звуковых построений, ими управляет мощное формообразующее начало. Это начало способно само задать вектор в построении архитектоники произведения, очертить границы образа, фантастическое и мистическое заключить в совершенную форму художественного. Скрябинский эпиграф к сонате можно было бы написать и на воображаемом титульном листе концерта фортепиан-

ной музыки, состоявшегося 12 декабря 2018 года в зале Самарской филармонии. В концерте прозвучала музыка Балакирева, Лядова, Рахманинова, Скрябина. Исполнением скрябинской пятой сонаты завершал программу своего клавирабенда *феноменальный виртуоз* Борис Березовский.

Одним из синонимов феноменального иногда считают явление, *не поддающееся никакому описанию*. В самом деле, очень трудно определить то впечатление, которое произвела игра музыканта. Разве что слово *беспрецедентное* приходит на ум. И дело не только в фантастической скорости, предельной точности, тонкости pianissimo и титанической силе fortissimo, качестве тихих звучностей и невероятно объемных мощнейших кульминациях. Дело в другом. За всеми этими качествами виртуозной игры стоял некий смысл, который смутно угадывался в танцевальных жанрах и своеобразном ориентализме музыки Милия Балакирева, в исполненных тонкостью чувства зарисовках Анатолия Лядова, в «пейзажах» Сергея Рахманинова, в фантастическом мире Александра Скрябина. Кое-что открылось и немного стало понятным по завершении концерта, который продолжился вдруг нежданным перформансом. В нем с откровенностью революционного плаката и русского лубка была явлена простая и известная мысль об истоках музыкального, да и всякого другого творчества.

Все мы помним слова родоначальника русской профессиональной музыки Михаила Ивановича Глинки: «Народ создает музыку, а мы, композиторы, только аранжируем ее». Мысль простая, но не всегда очевидная. В самом деле, как связаны с этим истоком сочинения композиторов, представляющих не только свой профессиональный цех, но и образованное сословие, а иногда и принадлежность к аристократии. Кажется, на разных полюсах музыки находится фольклор и профессиональное искусство. Где народные мелодии и пляски, трудовые и праздничные песни, свадебные обряды и погребальные плачи? А где рафинированность лядовских миниатюр или мистика скрябинских сочинений, тонкая пейзажность и сложная душевная рефлексия рахманиновской музыки?

Перед исполнением одного из бисов – сказки Николая Метнера – пианист процитировал эпиграф к пьесе из Федора Тютчева: «Когда, что звали мы своим, навек от нас ушло». И таким пронзительным чувством то ли вины, то ли беды дохнуло от этой музыки.

Чувство острой ностальгии по невозвратимому рождали эти звуки. И ведь град Китеж – это не только литературная метафора, это образ ушедшего навсегда идеала и тоска по нему, стремление хоть в чем-то вернуть утраченное. Взыскание его характерно, пожалуй, для всякого большого русского художника. Для каждого мир алкаемый не здесь, а в далеком прошлом или в чаемом будущем. Один находит его звуки и краски в мелодиях древних напевов, в пении глухих деревень или монастырских скитов, в искусстве старинных роспевщиков, другой – в иноземных прихотливых ритмах, утонченных или диких танцев, в пейзажах яркой южной или суровой нашей красоты. А иной в фантазии вселенского масштаба готовит апокалиптические события всему человечеству, пройдя которые и очистившись от скверны обыденности, мир восстанет обновившимся и преображенным художественным крещением.

Везде чудная фантазия или прекрасная сказка, устрашающая стихия или чарующий покой природного ландшафта, буйство воинственной пляски или высокий слог тончайшей поэзии связуют нас с чем-то древним, архаичным, подчас жутким и всегда неотразимым. Культура профессиональных европейских форм и способов изложения – лишь оболочка тех древних импульсов, исторгавших звук из всего окружающего, испытывающих неизбывную потребность в организации звука для помещения в него смысла, находящих поэтические, хоть и дикие подчас звучания для выражения ужаса и восторга перед самой жизнью и ее всегдашним спутником смертью. Преодоление бессмысленности существования посредством своего голоса, своего слова, своего дыхания, ритма самой жизни рождало те звуки, которые не умерли вотще, но живут в нас. Понимаем ли мы это или нет, принимаем ли или отвергаем такую мысль, *звуки* эти питают музыкальное творчество и по сей день, хотя и кажется, что мы безнадежно оторвались от своих корней.

Эти корни у всех, вероятно, общие. Жанры, представленные в концерте Бориса Березовского, относятся к различным национальным ветвям гигантского дерева европейской музыкальной культуры, хотя и принадлежат перу исключительно русских композиторов. Здесь польская мазурка и итальянская баркарола, кабардинская пляска и французский ноктюрн. Здесь афористичная прелюдия и пейзажный музыкальный момент, полное жизни скерцо и напряженная в своей драматургической плотности соната. Борис Березовский

обладает способностью к поистине гигантским построениям. Концерт, длившийся более двух с половиной часов, был так выстроен, что казался совсем небольшим по времени, хотя и грандиозным по впечатлению и художественному результату. Бисы, перемежавшиеся пением фольклорного ансамбля «Вольница» (явная импровизация Березовского), составили целое отделение (девять полновесных номеров).

Артисты ансамбля пели не фольклор, но авторскую музыку (среди прочего песню на стихи Иннокентия Анненского «Среди миров, в мерцании светил»). Тем не менее стилистический контраст с миниатюрами Скрябина, сказкой Метнера и «Петрушкой» Стравинского был разительный. И, странное дело, общность высказывания тоже была, причем весьма органичная. «Среди миров…» звучала сразу после скрябинской *мистической* лирики, казачья песня после метнеровской сказки, лубочность шуточной песни отозвалась в «Петрушке». Перед этим были два часовых отделения – не слишком привычная продолжительность концерта по нынешним временам.

Произведения Балакирева и Лядова, к сожалению, редко звучат с концертной сцены. А ведь они не просто достойны этого. Исполнение Бориса Березовского поставило их в один ряд с титанами русской музыки не только в программе концерта, но и уравняло в правах на внимание слушательской аудитории. Причем их музыкальные образы никак не уступали по силе воздействия известнейшим сочинениям Рахманинова и Скрябина.

Причиной тому, безусловно, интерпретация большого художника, а не только поразительного виртуоза. Звуковые картины балакиревских пьес как бы исподволь готовили явление на сцене восточной фантазии «Исламей». То в мазурке, то в ноктюрне, то в скерцо мелькали фактурные приемы, специфические гармонии, ритмические фигуры, напоминающие одну из самых известных фортепианных пьес русской музыки.

Представленные пьесы трудно назвать миниатюрами. Это весьма развернутые сцены, многофигурные композиции которых включают характеры самых разных звуковых персонажей. Шопеновская мазурка, как правило, исходит из манеры и духа бытового танца, исполненного в небольшом закрытом пространстве. Балакиревская мазурка – групповой танец на открытом воздухе. Во всяком

случае это слышно в игре Березовского, игре красочной, объемной и по звуку, и по внутреннему содержанию. Группу то и дело сменяет сольное плавное движение или парный танец. И в мелосе, и в ритмах, и в гармониях еле заметный привкус ориентализма. В завершении возвращается воинственная мужская группа танцоров, но уже как бы в отдалении. Все туманится, объективируется и исчезает вдалеке…

Не успев очнутся в кратких паузах между пьесами, мы переходим от одной звуковой картины к другой. Во вступлении ноктюрна будто говорящая тема вводит в новое состояние. Звуковые планы, далеко разделенные и вместе с тем связанные незримыми «нитями» тонко прослушанных гармоний, текут в одном направлении. Влекут к масштабной кульминации, гребнем которой становится блестящая каденция в манере Листа. Контрасты тихих и объемных звучаний просто невероятные. Кажется, что таких pianissimo и fortissimo не бывает. Но самое поразительное, что в исполнении Березовского музыка обращается будто от лица самой жизни, становится так понятной, что вот-вот может быть высказана словом. Калейдоскопическая смена состояний, образов движений, пестрых характеров балакиревского Скерцо выстраивалась в масштабную звуковую фреску, монументальную и компактную одновременно. Последовавший за этим «Исламей» был сыгран в таком темпе, в каком его не играет никто. Казалось, искры летят от быстрых ударов, исчезающих в запредельном движении ног танцора, зажатый в зубах кинжал сияет сталью. Кабардинская пляска несется вихрем, лишь на краткий миг сменяясь обаятельнейшей серединой, слегка туманящейся печалью минорного лада.

Пьесы Лядова стали и стилевым и образным контрастом балакиревской музыке. Баркарола и четыре прелюдии в исполнении Березовского представили совсем иной мир. И везде какая-то удивительная свобода и непосредственность выражения в игре музыканта соединяли, казалось бы, несоединимые вещи – тонкую рафинированность чувства и все тот же народный источник мелоса, общий музыкальный язык эпохи и генетическую связь его со всем предшествующим.

Виртуозные возможности Березовского позволили создать чрезвычайно объемные и выразительнейшие пейзажи музыкальных моментов Рахманинова. Чувство беспросветной тоски, навеянное картиной метели (*es-moll*), сменилось обреченным состоянием –

пением-сказанием в духе народного плача (*h-moll*), продолжилась восторгом перед штормовой стихией бурного моря (*e-moll*). Завораживающее пение сирен (*Des-dur*), влекущее в таинственную дымку тишины венчала картина вешних вод (*C-dur*), прекрасная в своем стремительном и буйном потоке полноводной жизни.

Все второе отделение было посвящено музыке Александра Скрябина. Этюды 42 и 65 опусов, Поэмы, соч. 32, «Хрупкость», «Загадка» и, наконец, Соната № 5 представили целую вереницу скрябинских образов. После мощного и полнокровного звучания рахманиновской музыки трудно было переключиться на токи, исходившие от иного полюса русского духа. Трудно слушателю, но не исполнителю. Борис Березовский будто не чувствует бездну, разделяющую творения двух столь разных художников. Он спокойно переступает непроходимую грань и оказывается в иллюзорном, фантастическом мире, наполненном касаниями, свечениями, экстравагантностями. Прихотливые смены состояний, от еле слышных звучностей и даже мерцаний до гигантских кульминационных волн, наполняющих до краев тысячный зал, от хрустальных гирлянд будто и не фортепианной природы до головокружительных яростных бросков в пылающую бездну, от темного пламени шевелящихся сгустков первобытного вещества до сияющей короны солнечных протуберанцев – весь космос скрябинской музыки предстал перед изумленным слушателем во всем своем грандиозном блеске и величии, вмещающий в себя и тонкую одухотворенность, и нежную хрупкость.

Как же далек фантастический мир Скрябина от фольклора! Насколько не приложимы к его искусству слова Глинки: «Музыку создает народ»! Но, смею вас уверить, скрябинская музыка без глубинных генетических связей с все тем же истоком – народной музыкой – не прожила бы и года после ухода из жизни автора. Эти связи странным образом отозвались в духе русской революции (музыка Скрябина звучала не только в дни советских праздников, но и в будни). Идеи, заключенные в звуковых образах Скрябина, опосредованно соотносятся с тонким психологизмом российской словесности и с дерзаниями авангарда, перекликаются с поэзией Серебряного века и резонируют с идеями русского космизма. Борис Пастернак сказал однажды, что в музыке Скрябина часто слышно, как люди в его время одевались, как и что говорили, как обраща-

лись друг с другом. Это, вероятно, касается не только срябинской музыки. Художник ведь всегда свидетель. Но при этом он всегда и наследник. Его звуками, его искусством через всю толщу культуры говорит сама земля, сам человек, сама жизнь…

Концерт Бориса Березовского стал огромным событием для самарской публики. Феноменальный виртуоз закончил концерт беспрецедентным представлением: полотна классических мастеров поместил в обрамление лубочного «багета». Сама необычность завершения клавирабенда, для которого характерны довольно строгие традиционные рамки возможного, вряд ли кого-то смутила. Впечатление от прозвучавшей музыки было настолько сильным, глубоким и цельным, что мы оказались способными после исполнения произведений русской классической музыки пережить явление на сцене фольклорного ансамбля. Так Борис Березовский по-своему объяснил свое представление о музыке как таковой, своеобразно прокомментировав известную сентенцию классика русского музыкального искусства.

CHEF D'ORCHESTRE. НА КОНЦЕРТАХ АБОНЕМЕНТА «СОВРЕМЕННОЕ ДИРИЖЕРСКОЕ ИСКУССТВО»

В последний месяц истекшего года и в первый месяц наступившего в зале Самарской филармонии состоялись концерты абонемента «Современное дирижерское искусство». Гастролерами-солистами в них выступили пианист Дмитрий Маслеев и скрипач Никита Борисоглебский. Управляли оркестром филармонии гастролеры-дирижеры Димитрис Ботинис и Валерий Урюпин.

«Все познается в сравнении», – говорил Рене Декарт. «„Великолепный концерт", – прошелестел капризный голос. „Подумаешь, милочка", – возразил некий самоуверенный тип с убежденностью, пригвоздившей меня к месту. „Это же превосходный оркестр! Вообще не пойму, почему это принято, чтобы перед ним вечно торчал дирижер…"» (из книги Шарля Мюнша «Я – Дирижер»).

Подобные высказывания в самом деле приходится слышать иной раз в разговорах слушателей филармонических концертов. Первым побуждением бывает желание объяснить существо вопроса. Мюнш на вышеприведенный диалог реагировал несколько иначе, с большим раздражением. Он вспоминает: «В это мгновенье я испытал неистовую потребность прекратить парою крепких слов болтовню капризной дамы и самоуверенного субъекта».

В чем роль дирижера, когда он не играет, а лишь производит непонятные для стороннего наблюдателя движения? И ведь это вопрос не только неискушенной части публики. Только что пианист Борис Березовский выпустил в свет диск с записью своего исполнения концертов для фортепиано с оркестром без дирижера (который в данном жанре совершенно лишний по мнению музыканта).

Вспомним, наконец, знаменитый в свое время оркестр «Персимфанс», достаточно много гастролировавший на протяжении десятилетия и имевший довольно громкий успех, а также созданные по его примеру в 20–30-е годы прошлого столетия оркестры, игравшие без дирижеров в Советской России и в некоторых странах Западной Европы. Идея общего коллективного труда музыкантов, созвучная эпохе, постепенно была вытеснена иными веяниями, соответствовавшими новым реалиям жизни. Дирижер симфонического оркестра и его значение в интерпретации музыки больше не оспаривались.

Идея же симфонического оркестра, понимаемого как большой ансамбль творчески инициативных музыкантов, жива и время от времени дает о себе знать. Воплощение такой идеи происходит, когда оркестр состоит из высококлассных музыкантов, коих должно быть около ста человек, причем каждый из них способен выступить солистом (что бывает чрезвычайно редко). Играет оркестр как большой ансамбль и тогда, когда встречается с дирижером-гастролером, способным увлечь и убедить в своих художественных намерениях многоопытных музыкантов. Его идеи свежи и новы, его мысли нетривиальны, а техника виртуозна, его воля неотразима, а энергия полна обаяния молодости. Задержись он здесь на пару–тройку десятков лет, и всякий оркестрант тогда, быть может, скажет словами известной арии: «Старый муж, грозный муж, режь меня, жги меня…» Но сейчас каждый ловит слово гастролера, подчиняется мельчайшему движению руки, откликается с готовностью на музыкантское предложение интерпретатора-дирижера.

Сложнейшая и увлекательнейшая профессия музыканта – симфонический дирижер. Ведь он имеет дело буквально с живым музыкальным инструментом, состоящим из творческих личностей музыкантов-оркестрантов (хочется верить, в большинстве своем). Можно представить, как будет чувствовать себя пианист, если вдруг обнаружит, что каждая из восьмидесяти восьми клавиш рояля, способна ответить ему не только музыкальным звуком. У дирижера свой арсенал технических приемов: от мануальных до терапевтических, от управленческих до психологических. Он должен быть способен к почти гипнотическому воздействию на большой коллектив очень разных музыкантов: они все профессионалы (каждый в свою меру), имеющие свои амбиции и свой опыт, музыкантский да и житейский тоже. И убедить их не так-то просто. Все же мало быть гастролером, мало быть молодым, мало иметь профессиональные навыки, даже мало быть диктатором. Единственное, что убеждает – это внятная музыкальная идея и абсолютная убежденность в верности интерпретационных решений. Одним словом – дирижер должен быть Музыкантом.

Говорят, что в авиации есть оборудование, мгновенно определяющее встречного или попутчика – «свой-чужой». Так и музыканты способны достаточно быстро отличить «своего» от «чужого». Что касается прошедших концертов абонемента «Современное дирижерское искусство», то и Димитрис Ботинис и Валерий Урюпин, музыканты очень разные, стали и для музыкантов оркестра, и для самарской публики своими. Каждый из концертов имел успех, произвел сильное впечатление на слушательскую аудиторию филармонии.

Программы симфонических концертов, как правило, строятся по надежному лекалу: инструментальный концерт со звездным солистом, что, безусловно, привлекает слушателя, и большое симфоническое полотно, занимающее обычно второе отделение вечера. Так дирижер показывает свое искусство не только как интерпретатор симфонии, но и как аккомпаниатор солисту в инструментальном концерте. В декабрьской программе второе отделение было отдано Третьей оркестровой сюите П.И. Чайковского, в первом прозвучал Концерт ре минор для фортепиано с оркестром И. Брамса.

Масштабное звучание оркестровой экспозиции с первого мгновения увлекло и погрузило в мир титанических боре-

ний и пронзительной лирики Брамса. Характерный для Ботиниса широкий жест, будто захватывающий большой звуковой объем, вызвал к жизни музыкальное движение, но не такое стремительное, как ожидалось. Звуковая картина, вызванная волей дирижера, представилась монументально-величественной, а временами и взволнованно-мятежной. Звучание рояля обеднило красочную и волнующую картину богатейшего оркестрового звучания прежде всего качеством фортепианного звука. В нем недоставало сочности и объема. Пианист Дмитрий Маслеев тщетно пытался создать характерный для брамсовского концертного жанра звуковой объем. В результате всех его усилий в звучании фортепиано преобладал стук, в верхнем регистре почти стеклянный, и везде бескрасочный, бедный по тембру звук.

Вступление оркестра после солирующего фортепиано сразу освобождает. Особенно хорошо у Ботиниса звучит струнная группа – основа симфонического оркестра. Музыка течет без натуги и противоестественного нажима. Оркестровая красочность и естественность фразировки, глубокое дыхание всей фактуры как бы оппонирует солирующему роялю. Инструмент, вероятно, подготовлен к концерту, но, странное дело, кажется расстроенным как в сольных каденциях, так и в моменты общего движения фортепианной и оркестровой ткани. Трескучие октавные пассажи и вычурное преувеличенно выразительное звучание главной партии в репризе первой части концерта вызывают неприятное чувство (возникла даже мысль: не пора ли роялю менять молотки?). И ведь, кажется, солист многое правильно делает, почти все на месте. Но ничем нельзя искупить качество звука и натужность интонирования. Ни энергия, ни огонь, ни блеск, ни темп, ни виртуозность не способны покрыть «крик» и «рявканье» инструмента. Подумалось: ладно, в первой части не задалось, так, может, лирика второй части прозвучит хорошо.

Оркестровое вступление, организованное волей неуклонного метроритма, развивалось поступенно долями, надежно держа каркас *Adagio*. Все звучание оркестровой ткани готовило и будто ждало солиста. И вновь звук фортепиано разочаровал. В соседстве с мягкостью оркестрового звучания стук рояля (стеклянный, особенно на вершинах фраз) и его быстро гаснущий тон не вызывали никаких чувств кроме недоумения. Секвенции темы, всегда рожда-

ющие острое чувство красоты, не произвели ровно никакого впечатления. Мистика звучания была обращена здесь в обыденную реальность, лишь слегка прикрытую неким поэтическим флером. Оркестр же вполне в немецком духе (то есть аутентично) складывал мотив к мотиву, один к другому во фразу, затем в предложение и, как водится, глагол – в конце. Очень внятный, определенный переход от доли к доле в медленном темпе при сохранении мягкости и текучести музыкального времени выказал прекрасную дирижерскую технику и чувство стиля Ботиниса.

В финале Маслеев обнаружил недюжинную волю, поведя за собой всю оркестровую массу. Стремительность фразы и монолитное звучание фортепиано с оркестром обеспечили нужное впечатление. Все держалось будто на единой временной оси. Особенно это впечатляло в Fugato. И здесь, в третьей части концерта, в звучании фортепиано следует отметить не слишком естественную звуковую гипертрофию. Но именно в финале пианист сумел так или иначе увлечь энергией, волей, своей игрой показал, что звуковые и интонационные преувеличения, непопадания в существо исполняемой музыки – досадная случайность, и в другое время брамсовский концерт будет сыгран иначе. Вспомним здесь слова Владимира Софроницкого: «*Случайно плохо* сыграть иногда можно, *случайно хорошо* – никогда».

Третья оркестровая сюита П.И. Чайковского представляет необозримое поле возможностей для реализации художественного замысла да и для демонстрации самого искусства дирижерской интерпретации. Здесь и специфические сложности значительного по протяженности симфонического полотна, не обладающего динамическими свойствами драматургии традиционного симфонического цикла. Здесь и многообразные выразительные возможности вариационной формы, танцевальных жанров и пластического воплощения мелоса.

В первой части сюиты, носящей заголовок «Элегия», дирижер обнаружил лучшие свои качества – бережное прикосновение к звуку, подробнейшую интонационную работу с мельчайшими «вилками» и оркестровыми штрихами, предельное внимание к «обстоятельствам» действия – к комплементарным ходам в аккомпанирующих пластах музыки. Две темы Элегии были исполнены с предельной выразительностью. Первая сыграна с экспрессией мелодекламации,

вторая – романсового склада – организована так, что вот-вот возникнут слова песни, музыка станет понятна почти как словесный поэтический текст. Тонкая работа со временем нигде не подводит дирижера. Лишь там, где есть авторские длинноты (долгое нанизывание мотивов в разработке перед ускорением), музыка не движется, и слушатель быстро начинает чувствовать утомление, стремится как бы освободиться от тягостного томления. Но это лишь на мгновение, быстро приходит на выручку *stringendo* и Элегия достигает своей кульминации.

Вторую часть – «Меланхолический вальс» – Ботинис трактует как балетную сцену. В его исполнении все смягчено: *fortissimo* флейт, окончания мотивов в партии скрипок (чуть укорочены *tenuto*), общий тон высказывания слегка приглушен. Тяжкая меланхолия замещена печальной грацией. Лишь темное окончание Вальса по-настоящему меланхолично, почти безысходно.

Третья часть – Скерцо – у Ботиниса жанровая сцена с буффонными персонажами. Реплики струнных, деревянных, меди звучат будто перебранка между масками или куклами воображаемого театра Петрушки. Характерно, что неизменная «нитка» триолей соединяет разрозненные реплики в единство музыкального действа, и никак не ожидаемый аккорд *tutti* резко обрывает Скерцо.

Тема и двенадцать вариаций – четвертая часть сюиты – череда образов, своеобразных, а иногда и контрастных, которые объединены «геном» темы. Ботинис и здесь предлагает свое решение – все многообразие вариаций, среди которых плясовая и протяжная песня, жига и хорал, торжественный полонез объединить в некий дивертисмент, выявляя в музыке той или иной вариации характерные признаки и пластику хореографического движения.

Димитрис Ботинис представил в симфоническом вечере антиподов классического искусства Брамса и Чайковского, исполнил их музыку по-разному с подлинным ощущением стиля, явив тем самым не только масштаб дарования, но художественный опыт и живое искусство исполнительской интерпретации симфонической музыки.

Январская программа дирижера Валерия Урюпина продолжила концерты абонемента. В этой программе так же, как и в предыдущей, встретились антиподы музыкального искусства, на этот раз XX столетия – А. Хачатурян и Д. Шостакович.

Контрастность – один из важнейших принципов построения программы симфонического вечера – исходит из природы слушательского восприятия. Также и протяженность сочинений играет немаловажную роль в очередности их исполнения. Как правило, дирижер, составляющий свою программу, ориентируется на трудность или доступность восприятия музыки слушателем. Скрипичный концерт Хачатуряна, достаточно протяженный, но чрезвычайно яркий по материалу и виртуозный по воплощению, был исполнен в первом отделении концерта. Солировал Никита Борисоглебский. В исполнении молодых и в высшей степени энергичных музыкантов – скрипача и дирижера – концерт был настоящим состязанием. Во всяком случае, так казалось поначалу.

Наполненный квазифольклорными темами концерт в исполнении Борисоглебского и Урюпина не производил впечатление чего-то экзотического. Стиль, соединяющий в себе тонкие стилизации и аллюзии на образы Востока в терпкости гармоний, своеобразии мелоса, особенностях ритма, представляет собой некую загадку для интерпретатора. Она виртуозно и непринужденно решается музыкантами, которые способны без остатка погрузиться в роскошный и чудесный мир этой музыки. Борисоглебский и Урюпин явили весьма «зрелищную» картину праздника в самых разных проявлениях. Это и неистовые ритмы воинственных плясок, речевая выразительность каденций, взаимодействие солиста-«певца», солиста-«сказителя», солиста-«танцовщика» с отдельными инструментами-«персонажами» и с оркестровыми группами «кордебалета».

Отдельных слов заслуживает каденция солиста в первой части концерта, где тембр кларнета сплетается с тембром скрипки, духовой инструмент каноном вторит интонациям струнного, где скрипка, постепенно высвобождаясь из этого плетения, начинает вести свое собственное пространное повествование. Скрипка Борисоглебского звучит более чем богато и разнообразно. На протяжении каденции она приводит целую вереницу образов, которые вступают в диалоги и взаимодействия, будто живут своей жизнью. Аккорды, октавы и каскады виртуозных пассажей интонационно безупречны и выстроены в объемную картину, как бы в многофигурную композицию. Тому в помощь цезуры, ферматы, паузы – тончайшие и сильнейшие средства музыкальной пунктуации; живое дыхание подни-

мающихся и опускающихся кратких мотивов, сопровождающихся еле заметными усилениями и затуханиями звука, работа с музыкальным временем – выразительнейшие средства исполнительской риторики. Все логично и вместе с тем живо приводит к эмоционально накаленному высказыванию.

Фагот, затем кларнет вводят в сумрачную и таинственную атмосферу медленно разворачивающегося танцевального движения второй части концерта. Синкопы струнных подчеркивают ритмическую характерность медленного танца. Кантилена солирующей скрипки, нескончаемая мелодия сопровождается глубоким дыханием аккомпанирующего оркестра. Амплитуда динамических градаций звучания скрипки чрезвычайно велика – от глубокого тона нижнего, мягкого пения среднего регистра до напряженного и будто золотом окрашенного верхнего. Солирующая группа альтов, звучащая монолитно и выразительно в обрамлении *pizzicato* струнных, в еле заметных подвижках и сдерживаниях создает образ прихотливого движения музыкального времени. При появлении темы солирующей скрипки оркестровая ткань будто расцветает в многообразии инструментальных тембров.

Дробный мелкий ритм, объединенный в протяженную линию с далекой горизонтальной перспективой, открывает массовую танцевальную сцену финала концерта. Тема солирующей скрипки звучит изящно, со своеобразной грацией. Солист-«танцовщик» сопровождается в своих движениях отдельными группами корды, образующих то здесь то там многофигурные композиции. Ритм пунктиров и синкоп, беспрестанно меняясь, электризует атмосферу танцевальной «сцены». Компактные и стройные аккорды оркестровой меди время от времени прерывают солирующую скрипку и привлекают внимание к группам воображаемого кордебалета. Сольные реплики кларнета органично вплетаются в виртуозные фигуры солирующей скрипки. Тема из первой части концерта, вступив в своем месте, будто закольцовывает повествование, обрамляет картину народного праздника.

Филармонический слушатель по необходимости еще и зритель. Он видит перед собой музыкантов оркестра, видит инструменты, осознает многие приемы звукоизвлечения. Видит и дирижера во всем многообразии пластических проявлений его жестов, миманса и телесных ритмов. Уже само появление на сцене дири-

жера, стремительно летящего или важно следующего к своему месту, настраивает не только музыкантов, но и слушателей, а подчас и заряжает магнетизмом личности. И внешний вид дирижера, его осанка, движения и даже походка самым непосредственным образом воздействуют на все сообщество музыкантов и слушателей, собравшихся в концертном зале.

Великий дирижер и педагог Илья Мусин говорил: «Имея дело с большим коллективом, за исполнением которого необходим непрестанный контроль, дирижер должен обладать совершенным музыкальным слухом и обостренным чувством ритма. Движения его должны быть подчеркнуто ритмичны; все его существо – руки, корпус, мимика, глаза – „излучать" ритм». И это, наверное, самое заметное качество дирижера Валерия Урюпина. Появляясь на сцене, он уже наэлектризован внутренним ритмом, как будто еле сдерживает его. И в скрипичном концерте Хачатуряна, и в Шестой симфонии Шостаковича, исполненной во втором отделении вечера, основой всего была архитектоника – временная основа музыки и среда обитания всего, что в ней происходит. Еще одна особенность – чрезвычайная живость левой руки. От этого в звучании оркестра под управлением Урюпина столько нюансов, столько многообразия в выражении, столько тонких музыкальных движений. Шарль Мюнш в свойственной для него афористичной манере пишет: «Правая рука отбивает такт, левая – указывает нюансы. Первая – от разума, вторая – от сердца. Правая рука рисует, левая окрашивает».

Симфония Шостаковича начинается с патетического возгласа оркестрового унисона низких струнных, подхватывается высокими и стремится далее. Дирижер выбирает между эпосом и лирическим высказыванием. Урюпин выбрал второе, каждым своим нюансом окрашивая высказывание от первого лица в трагические тона. Его фразировка предельно выпукла и экспрессивна, оркестровая ткань выверена и прозрачна по вертикали, группы инструментов звучат монолитно как солисты в камерном ансамбле. Дирижер предельно внимателен к интонации-зерну – чередованию терций – малой, большой, вновь малой. Впервые она появляется у солирующего английского рожка на фоне тремоло струнных pianissimo и отражается в краткой реплике засурдиненных труб. Тягостное «размышление» ансамбля деревянных духовых продолжается мучительными интонациями струнных, будто поднимающих некую тяжесть. Интонаци-

онные связи между характерными тембрами различных инструментов легко читаются благодаря единству штриха. Одним штрихом играют английский рожок, гобой, флейта, кларнет, струнные. Это единство, безусловно, – плод дирижерской воли. Холодный «рассвет» солирующих валторн приводит к жизни звучание струнных. Каждый тон их подчеркнут, или по-другому – маркирован. Причем это не устраняет их связи в длинную линию на legato. Все это создает и здесь ощущение и смысл высказывания от первого лица. Длинная линия совсем не заметно переходит к бас-кларнету, который и завершает первую часть симфонии.

Вторая и третья части симфонии – два скерцо, одно из которых называют иногда «злым», другое – «добрым». Дескать, в последнем автор использовал звучащую атмосферу окружающей его действительности: музыка Россини, спортивные марши, цирковые и эстрадные звучания, музыка кино и т. д. Все это так, но есть возможность и другого прочтения. У дирижера Валерия Урюпина оба Скерцо не просто злые, а зловещие, страшные. Из всей оркестровой ткани ведущими становятся жесткие и колючие штрихи, холодные и сухие тембры. Над всем главенствует острый беспощадный ритм, в некоторых местах предвосхищающий жуткое начало Восьмой симфонии. Группа ударных покрывает все некоей мистикой звучания. Там-там, большой и малый барабаны, ксилофон вызывают в памяти средневековые образы *Totentanz*. И вдруг соло скрипки, рисующее образ убегающего человека, в какой-то момент надевающего на себя маску россиниевского персонажа. Цирковая буффонада, эклектика различных музыкальных стилей если и отражение жизни, то отражение карикатурное.

Соответствующей была и реакция публики. Несмотря на громкое и внятное окончание симфонии, мало кто осознал, что симфония кончилась. Нерешительные хлопки переросли в полновесные аплодисменты и, наконец, поклонники дирижера перешли в наступление. В то время как они награждали своего кумира овациями и победными кликами, другая часть зала стремительно направлялась к выходу. С одной стороны – здесь обычная невежливость – поворачиваться к артистам спиной. Заметьте, у артистов это не принято. С другой – музыка Шостаковича, признанного классика во всем мире, по сей день для большинства тайна за семью печатями. Почему бы нам не взять пример с Петербургской филармонии

и проводить полновесные лекции перед концертом, в которых могли бы выступать профессора консерватории – специалисты именно в той области, которая будет представлена соответствующими музыкальными произведениями в предстоящий вечер. Вы скажете: «Да ведь нет у нас никакой консерватории, да и специалисты – знатоки творчества Шостаковича – вряд ли найдутся». И будете правы.

Значит, и дальше будем радостно хлопать между частями симфоний, не спеша «душить» звенящие телефоны во время концерта, поворачиваться спиной к музыкантам и стремглав бежать в гардероб от невыносимой музыки классиков. Ну а великая музыка? Она будет великой и без нашей понимающей или недоумевающей оценки. И без нашего непонимания ее будут исполнять и находить в ней все новые смыслы многие поколения *CHEF D'ORCHESTRE*.

ПАМЯТИ АРТИСТА

Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И, зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме.
Матф. 5:15

Трудно смириться с произошедшим. Нет Сергея Загадкина! Музыкант, с которым связано так много людей – слушателей, артистов, учеников, студентов – музыкант, полный планов на будущее, на пороге юбилея покидает этот мир. Остро переживавший все жизненные перипетии, входивший во все сложнейшие вопросы фортепианной педагогики, отдававший себя без остатка исполнительскому искусству и ученикам, он был уникален и неповторим.

Сергей Загадкин – это имя известно нескольким поколениям самарцев почти полвека. Впервые на сцену филармонии он вышел в 15 лет, выступив солистом в сопровождении оркестра, и с тех пор филармония была его родным домом, а концертная жизнь не прерывалась ни на один год. О нем и славной музыкальной династии Загадкиных написано и сказано очень много. Сегодня, когда не стало

самого яркого, пожалуй, ее представителя, хочется поделиться своими воспоминаниями, мыслями о необычайно даровитом человеке и артисте.

Помнится, первый раз я увидел Сергея году в 1977-м или 78-м. Знаменитая чугунная лестница Куйбышевского музыкального училища внушала священный страх и трепет. Минуты перед клавирабендом одного из многочисленных и знаменитых гастролеров (фортепианных абонементов в концертном сезоне было порядка десяти в то время) тянулись томительно долго. Запомнились несколько фигур молодых людей, одетых, как мне тогда показалось, в смокинги или фраки. Среди толпы меломанов, поднимающихся по лестнице, кто-то с восхищением сказал: «Загадкин! Сергей Загадкин!» Медальный профиль лица, горделивая и прямая осанка, медлительные и тонко очерченные движения прирожденного артиста оставили неизгладимое впечатление.

Вспоминается и его первый сольный вечер в Доме актера, который он давал по окончании Гнесинки (филармония была тогда закрыта на реконструкцию). Вся музыкальная элита города, люди, сегодня ставшие историей музыкальной Самары, были на том концерте. Торжественность момента, подчеркнутая стечением столь многих знаковых в музыкальном мире людей, приподнятая атмосфера праздника чем-то напоминали балы в столичном Дворянском собрании, дух и вкус которых ярко описан в русской классической литературе. Сергей Загадкин триумфально входил в музыкальный мир, славу которого создал ряд предшествующих поколений артистов и музыкантов, родившихся или волею случая оказавшихся в купеческой Самаре или промышленном Куйбышеве. И в этом мире, нравилось кому-то или нет, он занял первое место. В фортепианном исполнительстве и педагогике уж точно. Конечно, его интерпретации вызывали иногда восхищение, иногда споры, а подчас и неприятие немногочисленной профессиональной среды. Но тысячный зал на сольных концертах Сергея Загадкина неизменно был заполнен до последнего места. И это без особенных усилий соответствующих филармонических служб. Его пианизм был столичной выделки, а масштабность интерпретаций обнаруживала недюжинный талант музыкального ритора.

Загадкин был ярким представителем русской фортепианной школы. Свободным обращением с музыкальным временем его

игра напоминала игру Константина Игумнова, колоссальным звуковым объемом кульминаций Владимира Горовица, стальным блеском виртуозных арабесок звуковые панно Сергея Рахманинова. Да и сценический облик Загадкина-пианиста заставлял вспомнить фотографии русских музыкантов первой половины века. Был ли он врожденным или усвоенным, бог весть. Пианизм – дело всей жизни – включает в себя скрупулезное изучение истории исполнительства, в котором и прослушивание записей старых мастеров отечественной школы, и чтение книг, мемуаров, писем, дневников. Конечно, Сергей не занимался всем этим как кабинетный ученый, нет. Но откуда-то ведь узнал, подглядел и постановку рук, и позу за инструментом. Его эстетические и ценностные ориентиры были сформированы в те годы, когда классическая музыка звучала по радио и по телевидению ежедневно и по многу часов.

Пианисты были высшей кастой жрецов советского музыкального искусства. Никто и не помышлял о том, что придут времена услуг и в образовании, и в бытовании произведений искусства. Театр, концертный зал филармонии были местами проповеди художественных, эстетических и этических ценностей, выстраданных многовековой человеческой культурой. Театр говорил, подчас, эзоповым языком. Музыка же обращалась напрямую к человеку, легко минуя идеологические препоны.

В «голосе» Сергея Загадкина всегда был ораторский пафос проповедника. Его музыка почти никогда не была музыкой состояний. Говорение, напряженное высказывание мелоса было действенным, активным. Драматургия крупных форм да и миниатюр тоже была масштабной, почти плакатной, а лирика – щемяще пронзительной. Слава богу, остались записи пианиста в фондах телевидения и радио, много видео выложено и в Интернете.

Среди них полная запись последнего майского клавирабенда 2018 года с характерной для Сергея Загадкина программой из знаковых сочинений высокой классики и музыкального романтизма. Многие запомнят этот концерт – зал был как всегда полон. Знаменитая «Лунная» Бетховена в исполнении Загадкина не просто «смотрит» на нас печальным и многозначным взором вечности, но говорит и говорит с горячностью болезненного, почти страдальческого переживания. Импровизационная манера сказывается и во второй части, где, казалось бы, это невозможно: своевольные остановки на кадан-

сах, отграничение цезурами коротких мотивов, непрестанное варьирование повторов. В финале сонаты, чуть только появляется возможность высказаться (там, где бег ломаных арпеджио сменяется ярко выраженной мелодией), пианист играет тему с предельным напряжением интонирования, говорит с покоряющей убедительностью ритора. Для Загадкина непреложная истина: музыка – воплощенное чувство, яркий аффект, который должен быть явлен в звуке и передан слушателю. Это особенно проявляется в музыке романтизма, в интерпретациях сочинений Ф. Листа и Ф. Шопена, которые прозвучали в последнем концерте музыканта. Репертуарные для Загадкина Сонеты Петрарки и Двенадцатая рапсодия Листа, Полонез фа-диез минор, Ноктюрны, соч. 27 и Второе скерцо Шопена ярко запечатлелись в памяти многочисленных поклонников исполнительского искусства Сергея Загадкина. И теперь это уже история! Своеобразное искусство, связанное крепкими нитями с русским пианизмом, минута за минутой уходит в прошлое.

Четверть века бок о бок мы работали на кафедре фортепиано нашего единственного самарского вуза искусства (СГИИК, затем СГАКИ и СГИК). Невероятно острый слух и великолепное знание фортепианного репертуара создавали вокруг Загадкина некий мистический ореол. Студенты класса со страхом шли на урок, а все остальные трепетали перед экзаменом, когда в комиссии был профессор Загадкин. Не только для студентов своего класса он был родным отцом, но и все остальные чувствовали его профессиональную музыкантскую заботу. Теперь это будет уже другая кафедра! И кто сможет наследовать Сергею Загадкину?!

Уходит время, минута за минутой. Уходит в прошлое образ музыканта, педагога, человека, коллеги, друга… И чем дальше неумолимое течение времени будет уносить от нас знакомые черты, тем больше в них мы будем видеть значительное, важное, красивое… Изгладятся несущественные детали, сотрутся нестроения и споры, смешные обиды и кажущаяся значимость разных мнений. В памяти людей останутся лучшие черты Сергея Загадкина, явленные в образе Музыканта, Учителя и Человека.

ФАНТАЗИИ ПЕТРА ЛАУЛА

В зале Самарской филармонии 12 марта состоялся концерт пианиста Петра Лаула с программой, составленной исключительно из произведений в жанре фантазии. Это была музыка В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана. Интереснейшая идея – объединить столь разные сочинения в одном концерте – не только инициировала историческую картину жанра свободной фантазии, но и явила значительное художественное событие, оставившее весьма яркое впечатление.

Первые звуки Фантазии ре минор В. Моцарта, способные погрузить в тягостную атмосферу мрачного размышления, в исполнении пианиста предстают совсем в ином свете. Движение, значительно живее привычного, взволнованный тон, значительное «искривление» музыкального времени создали образ, рожденный будто в атмосфере музицирования столетней давности. Своевольное обращение с музыкальной горизонталью, в которой почти не ощущается императива временного каркаса, создает зыбкое ощущение неустойчивости. При этом страстность высказывания и контрастность обостряет характеры. Интонирование каждой фразы как бы от первого лица убеждает. Говорит ли лирический герой или безличная роковая сила, высказывается ли выразительнейший мелос или многословный речитатив, звучит набатный возглас октав или стремится к неведомому берегу гаммообразный пассаж – все объемлет организующая, хотя и почти не ощущаемая сила.

В игре музыканта много непривычного (к примеру, необъяснимое и необъявленное соединение Фантазии ре минор и Рондо ре мажор). Ориентация на романтическую взволнованность, отвага погружения в звуковую стихию, словно смиряемую музыкантом, диктуют и предельную контрастность как в темпах, так и в динамических сопоставлениях, как в построениях фраз, так и в сопряжении пограничных образных состояний. Вместе с тем игре Петра Лаула присуща и особая масштабность архитектоники. Всякое динамическое плато, ступень к кульминации и, наконец, сама вершина всякий раз убеждают и вызывают удовлетворение понимания. При этом везде слышна как бы зыбкость звуковой материи, стихийность ее проявлений под руками музыканта. Он будто всякий раз рискует, каждый звуковой образ для него – это вызов.

Фантазия соль минор Л. Бетховена с первого же гневного пассажа представляет портрет совсем иного характера. И в этом мы слышим не только смену стилевых примет, но и поворот от классицистской ясности оппозиций и отношений к другим расстановкам «фигур» на воображаемой сцене и к новому способу высказывания, к новым контрастам и повышенному градусу артистической подачи. Но музыкант ничего и не предлагает специфически нового в своих приемах звукоизвлечения, в обращении с музыкальным пространством и временем. Кажется, что он просто внимательно следует за текстом, в котором чудесным образом оживают бетховенские персонажи, говорящие на новом языке с бетховенскими страстью и нежностью.

Шубертовская фантазия «Скиталец» – труднейшее сочинение для фортепиано, вершина виртуозного стиля и вместе с тем потрясающей образец тончайшей поэзии и трагической глубины. Все многообразие начал: гимнического и торжествующего, тоскующего и надеющегося, стоящего над бездной и воспаряющего к невероятным высотам – все вместилось в довольно строго оформленной и отличающейся симфонической масштабностью четырехчастной фантазии. В исполнении Петра Лаула можно было услышать все перипетии музыкальной драмы, подняться от благоухающих мелодий и легких танцевальных движений к титаническим борениям почти бетховенской мощи и силы, преодолеть путь от отчаяния к головокружительной радости бытия.

В шопеновской Фантазии фа минор наиболее характерной особенностью стала своеобразная «оркестровка» исполнителем того или иного фрагмента сочинения. Шопеновский рояль, в отличие от бетховенского, скажем, никогда не дает оркестральных аллюзий, не возбуждает ассоциаций со звучанием инструментов симфонического оркестра. И в исполнении Петра Лаула не было каких-либо отсылок к симфоническому звучанию. Но красочное и выразительное разнообразие было таково, что все звучание напоминало масштабность и цветоносность будто бы симфонического полотна. И, конечно, накал «кипящей» фортепианной фактуры через гребни локальных вершин естественно и органично привел к генеральной кульминации. После нее хорал и тишайшие реплики краткого речитатива прозвучали чрезвычайно тонко и выразительно.

Почти без паузы ворвалась и полностью завладела вниманием до-мажорная Фантазия Р. Шумана. В первой части поток бурлящей музыкальной ткани почти сливался в сонорное звучание, сквозь которое стремила свой путь восторженная мелодия. В «Легенде» (краткий раздел первой части фантазии) выразительность мелодии была отнюдь не объективного свойства, которое, казалось бы, свойственно рассказу о далеких событиях. Но романтический приподнятый тон всего исполнения проникал и в этот фрагмент, делал его ближайшим участником событий, происходящих с лирическим героем повествования. «Умеренно. Весьма энергично» – такую ремарку предпосылает автор своей второй части. Но Петр Лаул играет в таком темпе и с такой энергией, что об умеренности говорить не приходится. Воля к форме у музыканта такова, что и в этом случае, находясь в стихии бурно разворачивающегося действия, он остается строителем величественного здания, вершины музыкального романтизма.

И, конечно, после фейерверка в невероятно быстром темпе исполненных скачков второй части, медленная третья звучит по-особому. Здесь также, несмотря на авторское указание «медленно нести и постоянно удерживать тишину», пианист уже в самом начале третьей части начинает волновать звуковую атмосферу, поднимать локальные кульминации одну за другой.

«Звездное небо» Шумана в исполнении Петра Лаула скорее манит и обещает, чем пугает своей непостижимостью и глубиной. В его игре столько восторга и волнения, кипения юной страсти, горения молодых порывов, что чернота ночного неба отступает перед силой жизни…

Фантазии Петра Лаула граничат с некоторыми причудами. Одна из них – объединение двух моцартовских пьес в одну. С ре-минорной фантазией Моцарта это бывает. Иногда ее завершают так же, как начали – мрачным минорным вступлением (Мицуко Ушида, например). Незаконченность этой пьесы нередко провоцирует исполнительскую *фантазию*. Также непривычным оказалось исполнение на бис до-диез минорной Сонаты Бетховена в трех частях целиком (пианист объяснил свой выбор тем, что Соната названа автором *quasi una fantasia*). Против чего, разумеется, никто не возражал: исполнение было превосходным.

И, наконец, еще одна причуда – выбор рояля, который, как оказалось, был непростым. Из трех роялей фирмы *Steinway & Sons* музыкант выбрал самый старый, произведенный почти полвека назад. Хотелось бы знать, извещен ли господин Стейнвей, по приглашению которого проводится абонемент Самарской филармонии (или, может быть, кто-нибудь из его сыновей), в каком состоянии находятся рояли монополиста мировой концертной сцены. Почему пианист-гастролер подходит к одному инструменту, к другому и, наконец, выбирает самый старый. В среднем регистре инструмент звучит, простите, как корыто, строй не держит более получаса игры. Молотки разбиты, каждая клавиша требует особого обращения. Но рояль мягок и податлив, способен на тонкие прикосновения. Да, есть, так сказать, побочные эффекты. Но из двух зол (в нашем случае – из трех) выбирают меньшее. Почему же на главной концертной сцене Самарской области такое возможно? В БЗК Московской консерватории рояль меняют каждые четыре года. Это очень дорого, но возможны и другие пути: замена механики, струн, молотков… Ведь это решаемые проблемы! Какое-то время можно продержаться и так, но стоит ли рисковать? Качеством исполнения, самой возможностью приглашать лучших российских и зарубежных музыкантов, репутацией филармонии, а за ней, наконец, и имиджем Самары, как центра культуры региона? И это уже не фантазия, поверьте!

ТОНАЛИ-2019

Инновационный культурно-просветительский проект *Tonali* в третий раз входит в программу Транссибирского арт-фестиваля. В этом году в его учебном семинаре приняли участие Самарское музыкальное училище имени Д.Г. Шаталова, Самарское областное училище культуры и искусств и Вальдорфская школа. Запланированные мероприятия инициировали музыканты камерного ансамбля. Каждый из солистов ансамбля – скрипач Артур Русановский, виолончелист Иван Сканави и пианист Даниэль Голод – провели свои сольные концерты в музыкальном училище, Вальдорфской школе, училище культуры и искусств.

Кроме того, музыканты уделили достаточно времени и для общения со сверстниками. Решающим фактором успеха артистов у молодой публики стала активная включенность многих учащихся в подготовку филармонического концерта. Учащиеся и студенты боролись за первенство в конкурсе на лучшую подготовку финального концерта. В результате в зал филармонии привлечены молодые зрители, многие из которых оказались здесь впервые. Пониманию весьма непростого камерного репертуара способствовал тот факт, что на сцене были ровесники слушателей – совсем еще юные для филармонической сцены музыканты из Нидерландов, Израиля, России. Для кого-то стало своеобразным открытием и то, как молодые люди из разных стран с поразительным единодушием играют в камерном ансамбле. Еще один результат творческого общения музыкантов и их самарских школьных ровесников удивил и порадовал. В голосовании фонариками телефонов по окончании концерта слушатели определили наиболее понравившееся сочинение. Им оказалось большое четырехчастное Трио си-бемоль мажор Иоганнеса Брамса, звучащее около сорока минут. Среди произведений, составивших программу концерта, оно, пожалуй, наиболее сложно для восприятия.

Зал горячо встретил музыкантов, вышедших на сцену. Встретил не как неведомых зарубежных гастролеров, но как своих старых друзей. Концерт начался с исполнения Трио соль минор, соч. 17 Клары Шуман. Произведение, насыщенное множеством интонационных идей, основанное на немецком песенном фольклоре и профессиональной музыкально-поэтической традиции жанра *Lied*, легко воспринималось слушателями. Песенную тему главной партии сонатного аллегро (в этой форме написана первая часть трио) сменяет связующая партия, где тутти в пунктирном ритме перемежается репликами инструментов. Тему побочной партии музыканты играют в почти «разговорной» манере, что не мешает непрерывности движения, поступательному развитию и логике музыкальной мысли. Разработка сонатного аллегро, краткая и вместе с тем динамичная, соткана из всех тем экспозиции. Темы сплетаются в канонических имитациях, выстраиваются в секвенциях. Весь искусно скомпонованный раздел формы пронизан стихией романтического мелоса, то напевного, то возбужденного. Реприза сонатного аллегро узнается сразу при вступлении темы главной партии в основной

тональности и почти «дословно» повторяет экспозицию. Песенные мелодии разных характеров чередой проходят пред слушателем. Сонатное аллегро в лучших традициях формы завершается кодой в стремительном ускорении. Вторая часть – скерцо в темпе менуэта – собрана своеобразной ритмикой в прихотливое танцевальное движение. Повсюду мягкие переходы от мотива к мотиву, темы округло завершаются краткими замедлениями. Начала мелодических построений будто вплывают с небольшими задержаниями. Внутри же темы музыкальное время бежит вперед, стремясь как бы ускользнуть от тактовой метрики. По-особенному звучат сольные реплики виолончели: речевая выразительность достигается чрезвычайно выпуклым интонированием каждого тона даже тогда, когда из них составляется длинная мелодическая линия. Третья часть – *Andante* – романс в лучших традициях немецкой *Lied*. Фортепиано, затем скрипка и виолончель ведут свой взволнованный рассказ. Каждый прихотливый поворот мелодии отграничен и одновременно соединен с предшествующим и последующим. Контрастная середина с пунктирным ритмом тревожно звучащей темы отбрасывает темную тень на возвращение первой темы. Ее изложение у виолончели звучит как печальное воспоминание. Но это лишь краткие сумерки. Каноны подхватывают тему, передают от инструмента к инструменту во все более высокий и светлый регистр, где она растворяется в благостном и гармоничном покое. В финале песенную тему сменяет краткое фугато, которое олицетворяет здесь некое недоброе начало. Имитационная разработка песенного материала как бы собирается с силами и, вновь встречая на своем пути фугато, изливается в стихию игры, танца, музыкальной шутки. Уже обретенный мажорный лад до самого конца не сдает своих позиций и венчает весь многообразный путь фортепианного Трио Клары Шуман…

Искусно подобранная программа, составленная по принципу от простого к сложному, постепенно вводила молодых слушателей в мир музыкальной классики: романтически окрашенный мелос Трио Клары Шуман сменился произведением Йозефа Гайдна. Соносфера нашего времени так или иначе имеет дискретный характер микроформ песенного жанра. Поэтому после прекрасных песенных мелодий Клары Шуман гайдновское Трио, состоящее из вариаций первой части, «оперного» ариозо второй и неистового танцевального фоль-

клора третьей, было следующим шагом в богатейший художественными смыслами мир классической музыки. Гайдн, как терпеливый учитель, давно на практике проверивший поговорку «Повторенье – мать ученья», везде расставляет знаки репризы: ни одна музыкальная мысль в вариациях не остается без повтора. Дважды изложенная тема лучше ложится на слух, запоминается и, показывая себя той или иной стороной в вариациях, всякий раз узнается. Ароматная мелодия звучит очень светло, принимая облик то песни, то танца, сияя в мажорном ладу или туманясь в миноре. Фортепиано держит все здание музыки в золотом каркасе мелодий, гамм, арпеджио. Виртуозность молодых музыкантов приобретает в этой музыке некий витальный характер и смысл. Вариации, все усложняясь, делают нас всех будто-то бы богаче и счастливее.

Медленная вторая часть, подобная оперному ариозо, на протяжении всего звучания не теряет тон возвышенной радости. Рояль звучит мягко и светло, орнаментика органично вплетена в движение мелоса. Вступление скрипки приносит с собой тепло почти человеческого голоса. Повествование длится и говорит все об одном: о предстоянии перед вышней красотой, взволнованного глубоким чувством, временами тронутого дымкой печали и почти всегда напоенного светом радости. И, наконец, финальное рондо в венгерском стиле, как будто оторвавшись от земли, несется в пляс. Эпизоды с замедлением ритма, или затененные минорным ладом, еще более подчеркивают стремительный характер танцевального рефрена.

Второе отделение концерта было посвящено музыке Иоганнеса Брамса. Прозвучали Трио си мажор,соч. 8 и Венгерский танец № 6 (в переложении Ф. Риеса). Исполнение весьма протяженного сочинения выявило новые качества молодых музыкантов. Это масштабность музыкального мышления, способность к почти симфоническому звучанию, сосредоточенность в эпизодах медитативных погружений. Повествовательный объективный тон, взятый с первых звуков сонатного аллегро первой части, почти везде объединял собой и множество интонационных событий скерцо второй части, и страстные монологи адажио третьей, и мощные тутти мятежного финала. Музыкальный сюжет, волею музыкантов разворачиваясь в последовательное повествование, являл собой череду героических и лирических образов, картины фольклорных празднеств и эпизоды экстатических дерзаний духа.

Шестой венгерский танец, известный даже далекому от академической музыки слушателю, венчал собой весь большой концерт. Все накопленное слушателями напряжение, связанное с проживанием сюжетных коллизий, столкновений звуковых образов, восторгов мощных кульминаций и глубоких погружений в незримое, разрядилось в бурной радости бесшабашного веселья венгерского танца и взорвалось благодарными аплодисментами. Слушатели филармонии и те, которые встречают с музыкантами каждое значимое музыкальное событие, и те, которые были впервые в концертном зале, расходились утомленные обилием впечатлений, наполненные радостью сопричастности высокому искусству. Особую радость испытывали и те, кто открыл для себя огромный и прекрасный мир классической музыки. Миссия, которая лежит в основе деятельности культурно-просветительского проекта *Tonali*, в это вечер была выполнена. Сделан еще один успешный шаг на пути приобщения молодых людей к искусству академической классической музыки.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ ТРАНССИБИРСКОГО ФЕСТИВАЛЯ, ИЛИ НЕСКОЛЬКО СЛОВ О КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ И ЕЕ ИСПОЛНИТЕЛЯХ

Транссибирский фестиваль, как и в прошлые годы, завершился концертом камерной музыки. Скрипач Вадим Репин, виолончелист Александр Князев и пианист Андрей Коробейников исполнили произведения Иоганнеса Брамса, Эдварда Грига и Дмитрия Шостаковича.

Концертный зал самарской филармонии был переполнен. В зале и в фойе главной концертной организации города царила приподнятая взволнованная атмосфера праздника, в воздухе накапливалась энергия ожидания музыкального события. Слушатели с удовлетворением узнавали друг в друге тех, чье появление в концертном зале указывало на явную экстраординарность предстоящих эмоциональных переживаний и художественных впечатлений. Появление

на сцене в одном концерте столь разных музыкантов сулило много приятных сюрпризов, нетривиальных решений и, быть может, даже открытий в произведениях если не популярных, то довольно известных широкой публике.

Огромный музыкантский опыт знаменитых артистов – залог не только высокой планки мастерского исполнения. Нахождение на самом пике исполнительского искусства, общение на сцене с музыкантами разных стран, игра соло и с оркестром, в дуэте с фортепиано и в камерных ансамблях разных составов, владение огромным репертуаром дает неоспоримое право на знание того, каким образом играть ту или иную музыку, что в звуках говорить слушателю, как вести кратчайшим путем к самому сердцу художественного произведения.

Всякий вид искусства имеет свои особенности, средства выражения, инструменты высказывания. Исполнительское искусство подчас уподобляется передвижной выставке, где представлены произведения великих мастеров. Но, скажете вы, где же подлинники? Ведь нашему вниманию предлагают интерпретацию, некое прочтение или даже копию художественной идеи, рожденной некогда музыкальным гением. Где же правда? Можно ли верить всему тому, что нам «говорится» со сцены? Для произведений изобразительного искусства существуют эксперты. Для оценки подлинности представленных музыкантами на сцене произведений музыкальной классики существуем мы с вами – слушательская аудитория концертного зала. Ко многому мы привыкаем. Но исполнение артистов, чья игра всех будоражит, не оставляет никого равнодушным, создает симфонию исполнения и восприятия, объединяет в синергии художественного события, дает нам возможность «сверить часы», понять и принять как подлинник то, что вызывает столь сильную ответную реакцию.

Когда-то камерная музыка была средством общения близких по духу и мысли людей, где было место и возможность высказаться и любителям, и профессионалам. Этому дорогому сердцу жанру музицирования отдавали дань почти все композиторы, которых мы почитаем классиками. В камерной музыке есть возможность тончайшим проявлениям душевных движений, интимной лирики. Камерным сочинениям подвластны и масштабность эпоса, и доблесть виртуозности, красочные ландшафты звуковых панно

и проникновенный взгляд за границы бытия. Всякое музыкальное произведение зависит от интерпретации. И оратория, и опера, и симфония интерпретируются исполнителями. Но в музыке, где императив дирижера собирает множество участников, человеческих воль и характеров в единство действия, интерпретация или личностное прочтение не так заметны. В произведениях для инструментов соло всякое исполнение несет черты интерпретатора – музыканта-мастера и человека-художника. Не только мастерство исполнителя вызывает к жизни звуковые образы. Особенности личности, художественный и жизненный опыт, строение рук и тела, психический строй и образ мышления – все бесчисленные составляющие человека разумного претворяются в способности человека творящего.

В сольном исполнительстве есть одна опасность, которая подстерегает и музыканта, и его слушателя. Многие хорошо знают, о чем идет речь. Это подмена музыкальной идеи реализацией своей самости. Это бывает не так уж редко. В случае явной одаренности музыканта слушатель легко подпадает под обаяние личности или бывает покорен ореолом известного имени. Он забывает о музыке, слыша в ней любование исполнителя самим собой, своим звуком, гибкой и органичной пластикой музыкальных линий, искрящимся блеском виртуозности и прочее, и прочее. Доверчивый слушатель с радостью отдает всего себя полюбившемуся артисту и с жаром аплодирует, как правило, стоя. В камерной музыке эта опасность нивелирована почти до нуля. Музыканты настолько заняты музыкальной тканью, совместным интонированием, тонкой настройкой друг на друга, что забывают себя, заняться собой просто нет ни времени, ни возможности – настолько филигранна работа в ансамбле. Все внимание устремлено на напряженную слуховую работу, на точное произнесение, на взаимодействие с партнерами…

Программы Транссибирского арт-фестиваля постепенно приучают нас к тому, что форма бытования камерного жанра на филармонической сцене – это норма, а не исключение из правил. Многие из камерных сочинений несут в себе энергетический заряд и масштабность крупных симфонических полотен. Это прежде всего сочинения Иоганнеса Брамса. Фортепианное трио № 3 до мажор, соч. 87 завершало концертную программу фестиваля. Четыре его части (подобно симфоническому циклу) явили различные грани монументальной идеи: мощь и страсть, заключен-

ные в гранитные берега сонатного аллегро первой части, тонкая и таинственная лирика второй, полетное скерцо с благоуханной серединой третьей, и, наконец, характерный финал с торжественным апофеозом коды.

Вадим Репин выступил солистом в Третьей сонате до минор, соч. 45 для скрипки и фортепиано Эдварда Грига. Яркая, инновационная для своего времени (а значит, несущая в себе геном новизны) соната так свежа, непосредственна в своем высказывании, так искрится виртуозностью и ароматом лирических мелодий, что, кажется, и не требует для своего исполнения мастера. Но под руками выдающихся музыкантов играет таким многоцветием, которого никто и не слышал раньше. Несколько огорчили звучание скрипки (почти всегда жесткое), еле заметная интонационная неточность, приблизительность артикуляции мелких деталей. Но и это не важно, важно другое: скрипач всякий раз как бы не попадал в сущность исполняемого, не попадал «на микрон», но это не прибавляло достоверности в исполнение. Вспоминается изречение – «Короля делает свита». Богатство фортепианной фактуры сонаты Грига таково, что способно создать вокруг скрипичного звучания прекрасную архитектуру звуковых образов, которая в исполнении пианиста Андрея Коробейникова была выразительна и пластична, гармонична и подлинна.

Настоящим художественным открытием концерта стало исполнение Сонаты для виолончели и фортепиано ре минор, соч. 40 Дмитрия Шостаковича. Играли Александр Князев и Андрей Коробейников. Невольно сравниваешь их игру с устоявшимся представлением об этой музыке и с записью исполнения автора и Мстислава Ростроповича шестидесятых годов прошлого века. Соната сочинена в 1934 году, когда композитор был в зените славы, его музыка повсеместно исполнялась. Испытания еще впереди, кто мог тогда о них знать? Виолончельная соната признана как сочинение светлое, гармоничное, более того, классичное (с «дословным» как у венских классиков повторением экспозиции сонатного аллегро). Во многом это так. Шостакович ставил перед собой задачу написать сочинение простое, но без упрощенчества. Ведь гений знает не только то, что говорит… В исполнении Князева и Коробейникова Соната была нагружена смыслами и аллюзиями поздних сочинений Шостаковича, в ней не было ни безмятежности, ни гармоничности,

ни светлой лирики, ни беспечной шутливости. Но были инфернальная бездна и многослойная неоднозначность характеров, танцевальность в духе *Totentanz* и чудовищный в своей неотвратимости бег *Perpetuum Mobile*.

Концертом камерной музыки завершился Транссибирский арт-фестиваль. Его художественные события принесли с собой новые впечатления, дали новые знания, открыли неизвестные смыслы и возможности. Мы стали богаче, а наша жизнь интересней и осмысленней. Оказалось, что знакомая музыка несет в себе столько неведомого: она способна соединять события, отстоящие на десятилетия и даже века, показывать нам и наше своеобразное отражение. С благодарностью в сердце мы вспоминаем минувший фестиваль и ждем новых встреч с выдающимися музыкантами и великой музыкой, с теми, кто говорит нам о свершившемся, рассказывает о настоящем, предсказывает будущее.

ИМЕНА НА АФИШЕ

Что в имени тебе моем?..
А.С. Пушкин

Я видел партитуру «Дон Кихота».
Какой же он бессовестный человек!..
Н.А. Римский-Корсаков

В зале Самарской филармонии 23 марта состоялся четвертый концерт абонемента «Дирижирует маэстро Щербаков». Его программу составили произведения Иоганнеса Брамса и Рихарда Штрауса. Во втором брамсовском концерте солировал пианист Александр Гиндин. Празднично взволнованная толпа слушателей на входе в филармонию. Рядом с гостеприимно распахнутой дверью большая афиша с портретом скрипача Вадима Репина. Одна из слушательниц, округлив глаза, спрашивает: «Это Щербаков?»

Имена на афише… Мы идем в концертный зал, привлекаемые именами исполнителей, но, как привило, интересуемся програм-

мой: что же будет исполняться? И этот вопрос, пожалуй, становится определяющем в нашем решении посетить филармонию. Сегодня, идя на концерт академической музыки, слушатель ничем не рискует. Ему даже не нужно заботиться о том, достойна ли внимания музыка, которая прозвучит. Все решено раз и навсегда – классика не требует обсуждения, на то она и классика. И.В. Гете когда-то писал: «Теперь публика спорит о том, кто выше: Шиллер или я. Они бы лучше сделали, если бы радовались тому, что есть пара молодцов, о которых стоит поспорить». Мы поступаем еще лучше: не спорим, а просто радуемся. Время, когда возможно было освистать музыкантов или автора, устроить тем или иным способом обструкцию в знак протеста против чрезмерной сложности или вопиющей пошлости, непонятного модернизма или откровенного непрофессионализма, безвозвратно ушло. Мы вежливые люди и не станем подвергать сомнению творческий труд музыкантов. Мы образованные и воспитанные слушатели и не скажем ни слова против музыкальной классики. Прошли времена споров, наступила эпоха чистой радости…

«Пара молодцов», имена которых были на афише в тот вечер, Иоганнес Брамс и Рихард Штраус – музыканты абсолютно разные в своих эстетических приоритетах. Отсюда проистекает и разница в технике, в отношении к форме, к проблеме музыкального содержания. Эти немецкие композиторы не принадлежат одному поколению. Но и тот и другой – художники-романтики. Оба находились на самой вершине музыкального искусства своего времени. И тот и другой испытали множество нападок справедливой (почти никогда) и несправедливой (почти всегда) критики своих оппонентов. Оппоненты в подавляющем большинстве принадлежали к почтенному цеху музыкальных критиков. Изредка уничижительные высказывания доносились и из композиторского лагеря. Так, Рихард Вагнер возглавлял «отряд» своих апологетов в борьбе с музыкальными идеями, исповедуемыми «браминами» – поклонниками Иоганнеса Брамса. Последний с олимпийским спокойствием взирал на сию битву со стороны, ни разу не приняв участие в схватке. Более всех усердствовал в защите идеи *абсолютной* музыки знаменитый венский музыкальный критик Эдуард Ганслик – автор книги «О прекрасном в музыке».

Годы спустя он обрушился с гневными филиппиками и на Рихарда Штрауса, называя его произведения «скачущим

тональным безумием». С нескрываемым раздражением отзывались о музыке Рихарда Штрауса Римский-Корсаков и Стравинский. Владимир Стасов с очевидной неприязнью писал: «Сейчас крайним вагнеристом считается Рихард Штраус… оркестр сложен до невероятности…» До Брамса же «долетало» и из XX столетия. Его известный консерватизм вызывал если не раздражение, то улыбку (что не исключает, разумеется, преклонения перед гением немецкого романтизма). Видимо, не лишено иронии асафьевское сравнение Брамса с рантье, получившему в наследство капитал и с мудрой осторожностью пускающему средства в оборот с целью получения выгоды. Пока композиторы не пополнили славную когорту классиков, современники усердствовали (подчас чрезмерно) в обсуждении живых ростков и нежных побегов на молодых ветвях гениальной музыки, мощный ствол которой (и верной классическим традициям музыки Иоганнеса Брамса, и следующей в «фарватере» Берлиоза-Листа-Вагнера музыки Рихарда Штрауса) крепко врастал корнями в богатейшую почву европейской музыкальной культуры.

Главный вопрос, волновавший музыкантов XIX столетия, вокруг которого велась неутихающая полемика, к которому сводились практически все проблемы музыкального искусства, был вопрос музыкального содержания. В нашем отечестве этот вопрос получил особый горький привкус и трагический оттенок уже в следующем XX веке. «Формализм», «народность», «доступность», «сумбур вместо музыки», «форма и содержание» (в непременной связке)… Постановление пленума ЦК ВКП(б) «Об опере Мурадели „Великая дружба”»… Маятник ни один раз качнулся в разные стороны, задевая, иногда весьма болезненно, композиторов, создающих новые музыкальные опусы. Уже в XXI веке в консерваторские учебные планы введена дисциплина «Теория музыкального содержания». В ней спокойно и компетентно тема содержания музыки соотносится с реалиями той эпохи, о которой идет речь в том или ином разделе.

Несколько упрощая картину, можно определить два принципа создания музыки: программный и непрограммный. Первый подразумевает в звучании не только музыкальные смыслы, а некий внемузыкальный сюжет или картину. Второй принцип служит основанием чистой или, по Ганслику, *абсолютной* музыки. Симфоническая поэма Рихарда Штрауса «Жизнь героя» принадлежит к произве-

дениям программной музыки. Автор, предпосылая частям поэмы наименования, стремится направлять слушательское восприятие. Второй фортепианный концерт Иоганнеса Брамса лишен какой бы то ни было внемузыкальной основы. Но содержание-то в нем есть. Как же быть? Искать это содержание в итальянском путешествии, в истории любви, или еще бог весть в чем?..

Думается, что вопрос музыкального содержания актуален не только для студентов консерваторий. Для филармонической публики объяснение, настройка, подготовка к восприятию музыки очень важны. У нас, к сожалению, нет всеобщего музыкального образования. Мы не знаем истории музыки, ее стилей, ее языковых сред. Не представляем или смутно понимаем, из каких материалов она создается. Мало у кого есть тактильный опыт общения с каким-либо музыкальным инструментом. Но есть еще и такая великая вещь, как опыт. Нельзя войти в одну реку дважды, но входить все-таки следует и с методичной регулярностью. И не ждать быстрого ответа…

Никто не допускает сомнения, что музыка рождается чувством, содержит в себе чувство и вызывает в слушателе ответное чувство. Однако стоит иметь в виду и альтернативную точку зрения, отнюдь не новую причем: *музыка самодостаточна и самоценна, не имеет объяснения, не выражает ничего, кроме самой себя, играет своими ароматами и красками, поет о себе и противоборствует себе же*. Можно, конечно, каждый раз слушать историю любви или ненависти, слышать беготню чужих детей или брань давно истлевших покойников…

«Но как же так? А имена на афише? – спросите вы, – они о чем-то говорят?». Говорят, конечно, и весьма определенно. За каждым именем целый художественный мир, тайну которого еще предстоит открыть. Каждое произведение – сфинкс, задающий загадки. Не угадавшего ждет… Помните? Но сегодня это лишь виртуальная гибель – отсутствие понимания, приятия в себя художества, холодная безучастность рептилии. Но иногда кажущаяся подлинной горячность и бурная в своем эпатаже экспрессия, вызывая бурную реакцию зала (впрочем, у нас она всегда бурная), остается горячностью, эпатажем, экспрессией… А музыка тут будто и не причем.

ПАРАДОКСЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

– Почему вы так играете?!
– А сейчас война!..
Из разговора Генриха Нейгауза и Марии Юдиной

Ну… публике же нравится…
Из интервью с Борисом Березовским

Игра пианиста Николая Фефилова всегда привлекает публику. Каждый концерт музыканта в зале Самарской филармонии становится событием для поклонников его творчества, а таких немало. Полный зал на концерте 23 апреля сего года вновь подтвердил востребованность Николая Фефилова на главной концертной сцене губернской столицы.

«Патетика и лирика» – так назвали организаторы программу клавирабенда, состоящую из произведений Л. Бетховена, А. Скрябина и С. Рахманинова. Оба состояния равно близки музыканту, но меломаны, как кажется, более всего ценят в его игре тихие затаенные звучности, концентрирующие внимание тысячного зала на художественных смыслах, высказанных в предельной тишине. Это доверие музыканта к своему слушателю подкупает, и аудитория с благодарностью откликается на все, что предлагает нетривиальная интерпретация Николая Фефилова. Интерпретация не только нетривиальная, более того, парадоксальная как бы ниспровергает привычные представления о хрестоматийных произведениях музыкальной классики. Но это лишь на первый взгляд. Вглядевшись внимательно в то, что делает музыкант с текстом, можно обнаружить, что он читает его также верно, как и многие другие. Парадокс в том, что звучит иначе.

Так, например, Бетховен в своей Сонате соль мажор№ 2, соч. 14 дает для исполнителя несколько ориентиров: двудольный такт 2/4, темп *Allegro*, ремарки *piano* и *legato*. Фефилов играет как предписано автором «на два», тихо и связно, но чуть ни в два раза медленнее, чем мы привыкли. При этом чья бы рука не тянулась к воображаемому камню, никто не посмеет сказать, что это не было *Allegro.* И также со всем остальным материалом, в котором интер-

претатор находит и выявляет парадоксальное. Бетховен в своей соль-мажорной сонате создал великолепную тему главной партии, метроритмическое устройство которой представляет загадку для исполнителя: вся она стремится к завершающему тону, тактовая же черта переводит ритмический акцент на середину мотива. Результат подобен чуду: простая, как народная песня, мелодия приобретает удивительную грацию и поистине волшебное звучание. Поиск интонационного решения здесь – одна из многочисленных задач, которые стоят перед исполнителем. Эта тема, как и многие другие, тщательно обдумана Николаем Фефиловым. То, что он предложил, можно смело сказать, соответствует тексту Бетховена, но во многом оппонирует исполнительской традиции.

Пианист не боится играть в замедленных темпах, с заметным торможением завершать фразы, играть не только предельно медленно, но и чрезвычайно тихо. Он как бы внимательнейшим образом рассматривает каждый элемент музыкальной ткани, иногда любовно интонируя пластичные мелодические построения, иногда с мистическим страхом вглядываясь в туманную дымку отдаленных и призрачных звучаний. Характерная особенность фортепианной игры Фефилова – звуковая перспектива, планы которой далеко разведены, причем один из них – аккомпанирующий подчас переходит в сонорное звучание, сопровождая еле слышной пульсацией выпукло выразительный солирующий голос. Особенно это ярко проявилось в исполнении ми-минорной Двадцать седьмой сонаты Бетховена, где целый ряд звуковых образов дан в гомофонно-гармоническом изложении. Иногда даже возникала объемная картина почти театрального пространства: герои на авансцене действуют в ярких лучах прожекторов, освещаются цветными огнями рампы; эпизодические же персонажи темными силуэтами внимают героям в глубине сцены, тонущей в тумане и тенях интонационных обобщений. Театральными эффектами было наполнено и исполнение нескольких багателей из Тридцать третьего бетховенского опуса. Импровизационное начало первой грациозной пьесы, проявилось в своевольном плетении краткого мотива, из которого то и дело являлись новые повороты незамысловатой мелодии. Будто театр марионеток представился во второй багатели, где были даны два контрастных типа скерцозности. В трио (краткий средний раздел) два согласных голоса и один им противостоящий обрели почти

физиономическую определенность. Третья пьеса будто тайна зеркальных отражений пугала контрастными противопоставлениями темы и ее двойника – эха в туманном отдалении. Звучание струнного квартета четвертой багатели перемежалось пением «солиста» и «путешествием» по разным тональностям, каждая из которых представляла свой краткий аргумент в разговоре персонажей на воображаемой сцене.

Соната № 4 Александра Скрябина и Вариации на тему Корелли Сергея Рахманинова составили программу второго отделения концерта. И здесь замедленное течение музыки (как в медленной первой части сонаты или медленных вариациях, так и в виртуозной музыке второй части и быстрых вариациях) могло раздражать или вызывать неудовольствие, если бы не глубокая убежденность музыканта в правоте избранного пути. Эта убежденность оказала решающее влияние на слушательскую аудиторию, которая буквально была покорена парадоксальной интерпретацией. Контраст (абсолютно беспроигрышный способ воздействия на слушателя) был с предельной убедительностью явлен в исполнении на бис двух прелюдий Скрябина. *Fortissimo* одной и *Pianissimo* другой, как лед и пламень, как патетика и лирика, свели будто в единой точке яркого динамического противопоставления основную тему всего клавирабенда.

Парадокс всегда дает повод для размышления, оставляет возможность как приятия, так и неприятия предложенного. И мы не вправе выносить окончательное решение или задаваться вопросами: аутентично ли интерпретационное решение, предложенное Николаем Фефиловым, можно ли так трактовать известные сочинения гениальных авторов, есть ли в его игре правда, не вкралась ли здесь некая ошибка?.. Если мы уносим с собой из концертного зала неразрешенность, загадку, размышление, что может быть лучше? Ведь это и есть момент сотворчества, которого мы все так желаем. И пусть где-то мы и ошибемся, парадокс даст нам право на эту ошибку. Как замечательно выразился известный мастер стихотворных парадоксов:

Я Вас люблю! Тому свидетель Бог!
Нет женщины прелестней Вас и краше!
Я ровно в полночь был у Ваших ног…
Потом гляжу: а ноги-то не Ваши!

ЛЕО КРЕМЕР – ДИРИЖЕР И ОРГАНИСТ

Но почему у него нет сабли?
Почему ты не повязал ему саблю?..
Э.Т.А. Гофман. Щелкунчик и Мышиный король

Участие в концерте органа всегда привлекает публику. Инструмент, в звучании которого многие находят сакральные смыслы, величественные образы и картины, будто создан для явления в звуке высоких символов, создан служить высшему, пробуждать религиозные чувства, подвигать на глубокие размышления о вечном. Но, оказывается, что и великий Георг Фридрих Гендель, наполнивший сокровищницу богослужебной музыки гениальными шедеврами и не менее великий Йозеф Гайдн, сочинивший для церкви около полутора десятков месс, использовали орган не только в духовных произведениях, но и в музыке для светских увеселений или услаждений слуха. Наряду с Пятой шубертовской симфонией (прозвучавшей во втором отделении концерта) они были включены в программу камерного вечера оркестра *Volga Philharmonic* под руководством Лео Кремера. Музыкант из немецкого Саарбрюккена, много раз бывавший в Самаре (его сотрудничество с камерным оркестром Самарской филармонии на протяжении ряда лет было довольно тесным), выступил и как солист-органист.

Оркестр или хор, духовые или струнные, клавишные или ударные инструменты, малые ансамблевые составы или большие коллективы музыкантов наряду со своими особенностями имеют много общего, имеют и общие законы управления, интонирования, построения горизонтальных линий и вертикальных структур, создания гармонической атмосферы или сонорных эффектов. Орган, несмотря на свою исключительность и благороднейший ген, указывающий на священное предназначение искусства, в отношении ремесленном, техническом подчиняется универсальным законам музыкального исполнения. Мы не говорим сейчас о звуковых смыслах или содержательном аспекте звучащей музыки, не говорим и о феномене художественного. Хотя техническое, как понимали это явление древние, и есть художественное. Для музыкального исполнения *техническое* – это линия и ее рельеф, метр и его дыхание,

ритм и его характерность, гармония и ее краска, вертикальные звуковые комплексы и их компактная цельность, музыкальное время и его пластическое искривление.

От органиста мы вправе ожидать искусного управления всеми вышеозначенными параметрами звучащей музыкальной ткани. Ведь все это мы находим в звучании оркестра, хора или фортепиано. И орган – король инструментов – способен в неменьшей степени на создание звуковых построений симфонического масштаба и одновременно открывает путь к таинственным глубинам сущего, способен и к бесцельной и самодостаточной вещи в себе – игре звуковыми паттернами, общими формами движения, тематическими рельефами. Способен он и к почти театральному спектаклю в духе *Commedia dell'Arte*, где этот музыкальный мастодонт окружается изящными движениями звуковых положений, создаваемых камерным оркестром и его солистами. Может ли он отвечать остроумным репликам Коломбины или давать решительный отпор натиску Скарамучча? Может ли вести достойный разговор с Панталоне или от души смеяться над Полишинелем?..

Но вернемся к концерту. Вереница образов генделевских опер предстала перед слушателем в сольной органной парафразе, открывшей первое отделение музыкального вечера. Незамысловатые темы маршей и танцев исподволь вводили слушателя в атмосферу звуковой игры, которая не замедлила явиться в Концерте для органа и камерного оркестра Г.Ф. Генделя. Четырехчастный фа-мажорный концерт для органа, струнного оркестра и цифрованного баса автор назвал «Кукушка и соловей», аллегорические звуковые изображения которых то и дело возникают на протяжении всего звучания.

Небольшая первая часть Largetto, более похожая на вступление, обнаружила единство дыхания солиста и оркестра. Но уже во второй части Allegro имитации кукушки, исполненные солирующим органом, создали некоторое напряжение. Не всегда внятные гаммаобразные пассажи солиста вызывали некоторое недоумение. И каждый раз напряжение снимало оркестровое звучание, овладевающее музыкальным пространством вслед за сольными фрагментами или каденциями органа. После медленной третьей части в быстром финале вновь повторился тот же недуг: невнятные гаммы и альбертиевы басы. Далеко не везде убеждал и образ движения, сказавшийся в несколько нарушенной метрической коммуникации солиста с оркестром.

Эпиграфом к до-мажорному органному Концерту Йозефа Гайдна стала его же Сицилиана, исполненная Лео Кремером сольно. Элегический характер танца был нивелирован острыми характерными штрихами в окончаниях кратких мотивов. Печальная грация Сицилианы не исчезла, но в образ скорбного мерного движения был внесен оттенок пасторальности и даже некоторой шутливости. Этому способствовала и удачно найденная регистровка: звучание уподобилось трем голосам с солирующим верхним, сыгранным как будто тростниковой флейтой. Это все было весьма уместно перед исполнением органного концерта Гайдна. Ожидание жизнерадостного звучания не обмануло слушателя. Оркестр, начав со стройной реплики *tutti*, задал тон всему музыкальному действу. Как в *Moderato* первой, *Largo* второй, так и в финале *Allegro molto* оркестр был чрезвычайно деятелен и выразителен. Акценты, цезуры, *sforzando*, мотивы-диалоги – неисчислимые подробности интонирования и произнесения самых разных звуковых построений и образов, лирических или характерных, светлых созерцательных или грациозных танцевальных чередой проходили перед мысленным взором. Сольный орган почти каждый раз при своем вступлении вызывал чувство напряжения монотонностью звучания, тяжестью пульса и дыхания, заметными неточностями в произнесениях той или иной темы, невнятностями гамм и арпеджио.

Странное дело, но представилось вдруг, что Кремер-солист и Кремер-дирижер – это вообще разные люди, и похоже, что малознакомые. Как только Кремер-органист обращался от органа к оркестру, все звучание мгновенно освобождалось и преображалось. Ритмическая невнятность и метрическая тяжесть уступали место непринужденному дыханию оркестровой ткани, оживлялись своеобразными и прихотливыми гайдновскими ритмами, музыкальное время органично управлялось агогическими отклонениями.

Кто-то посетовал, не увидев органа во втором отделении, а у иных вырвался вздох облегчения: наконец-то оркестр будет свободен и безраздельно будет царить на концертной сцене. И перед оркестром встал уже не органист, а дирижер Лео Кремер – изобретательный, тонкий и глубокий музыкант-художник, абсолютно владеющий материалом своего искусства.

Прозвучала Симфония № 5 Франца Шуберта. Легкая и изящная оркестровая ткань окунулась в широкие волны метра, поверх-

ность которых покрылась мелкими складками звуковой ряби. Глубокое и спокойное дыхание давали подлинное ощущение свободы, мелкий пульс и подробность интонационных деталей придали всему романтическую взволнованность и устремленность. Для каждой темы дирижер избирает свою метроритмическую организацию, временными отклонениями придавая каждой свой неповторимый облик. Разомкнутое в мягком замедлении окончание первой части неспешно перешло в *Andante con moto* второй. В музыке почти буквально ощущались южнонемецкое радушие и гостеприимство, венская легкость и грация. Аутентичности звучания способствовал и не слишком идеальный строй духовых, мы присутствовали будто в домашнем концерте отдыхающих горожан венского предместья. Мрачные удары *sforzando* не единожды прерывали безоблачную атмосферу пения *Volkslieder*. Будто темная линия горизонта обозначает неизменного спутника Шуберта, мрачный силуэт которого всегда на стороже, всякий раз при явлении солнца и тепла напоминает о себе холодным дыханием вечности. Но безмятежность возвращается, и множеством модуляций и неожиданных переходов музыка обнаруживает неисчерпаемое богатство своих возможностей. Тема третьей части разворачивается с энергией сильно сжатой пружины, но сохраняет при этом свою жанровую танцевальную основу. Характер менуэта ощущается в едином пульсе всех эпизодов, объединяет одним дыханием всю часть симфонии. *Allegro vivace* финала было исполнено с подлинной виртуозностью и блеском. Песенные темы, каноны, имитации, все краткие мелодические фрагменты связались в единство звукового многоцветия. Каждый поворот интонационного сюжета был дан как новый, свежий, в стремительном развитии, нашедшем свое завершение в единстве заключительного каданса.

Значительной частью вечера стал ритуал поклонов, своей протяженностью напомнивший завершение балетных спектаклей. Как это иногда случается, зрители собрались было покинуть зал, но поклоны кордебалета, групп солистов и, наконец, примы спектакля вынуждают остаться. Сам праздничный и воодушевленный вид артистов приглашает присутствующих к продолжительным аплодисментам. Для артиста этот момент очень важен, иногда важен более, чем само священнодействие сценического художества. В нашем случае было также много счастливых улыбок со сцены.

Маэстро откровенно приглашал слушателей к ритуалу благодарения. Отзывчивая самарская публика ответила любимому гастролеру горячим чувством признательности… Вспоминается великий Лучано Паваротти на поклонах… С верхних ярусов театра летят букеты и программки, искрясь падают блестки конфетти… Зал неистовствует, полнится овациями и ликующими возгласами. Лицо артиста сияет благодарностью и умилением, глаза источают радость, видны и слезы счастья…

НА КОНЦЕРТАХ ФЕСТИВАЛЯ «ДЕНИС МАЦУЕВ И ДРУЗЬЯ»

Скажи мне, кто твой друг…
Еврипид

Цирк – последнее прибежище чистого искусства.
Франсуа Мориак

В первые дни июня главные концертные сцены Самары – залы филармонии и Театра оперы и балета открыли у себя новый проект выдающегося российского музыканта и общественного деятеля Дениса Мацуева. Три концертных дня были посвящены музыке разных стилей и жанров. Звучала музыка Вольфганга Моцарта, Людвига Бетховена, Фридерика Шопена, Йоганнеса Брамса, Петра Ильича Чайковского, Сергея Рахманинова, Сергея Прокофьева. Их произведения были исполнены в зале Самарской филармонии.

В первый день фестиваля выступления солистов сопровождал Академический симфонический оркестр Самарской филармонии под управлением Михаила Щербакова. Второй концерт представлял собой клавирабенд Дениса Мацуева. Третий фестивальный вечер был посвящен особому виду музыкального искусства. Концерт в зале Самарского академического театра оперы и балета принял на своей сцене международный коллектив исполнителей джаза. Впервые самарский слушатель встретился с академическим пианистом Мацуевым в амплуа джазового музыканта.

Фестиваль – это всегда праздник, яркое зрелище, полное радостных встреч, ввиду особой наэлектризованности атмосферы, приобретающих вкус необычайной и неординарной событийности. Есть вид искусства, средоточием которого являются красота и сила человека, его отвага и ловкость, его преодоление невозможного; где риск на грани жизни волнует и будоражит, где скорость не пугает, но увлекает, где контраст между миром обыденности и миром иллюзии так явен, а граница их разделяющая так зыбка. Чистое искусство манипуляции предметами, эквилибр на невозможных для обычного человека двигающихся механизмах, невероятная ловкость, позволяющая менять представления о пространстве, вызывают не только восторг площадных зевак. Все это призвано пробудить в человеке эстетическое чувство, а вместе с тем дать представление и об этическом. Ведь о родстве красоты и добра так много было сказано художниками-романтиками в позапрошлом веке и по-своему оно отзывается в веке нынешнем…

Первым на концертную сцену вышел юный пианист. Елисей Мысин в годы, когда сверстники только начинают постигать азы грамотности, сложения и вычитания, уже концертирующий музыкант. Выступления с оркестром еще не привычны для него. Но уже в третьем моцартовском концерте (сочиненным тоже еще ребенком) Елисей Мысин показывает не только профессиональные навыки игры на инструменте, но и обнаруживает чрезвычайное музыкальное дарование. Рояль его звучит по-особому и не только потому, что у пианиста очень маленькая рука и он сам еще очень мал и не имеет необходимой силы и веса. Звучит инструмент особенно потому, что маленький артист – уже музыкант со своим представлением, своим слышанием музыкального текста. У концертного рояля под руками Елисея Мысина звук светлый и легкий, а его объем достаточен для игры с симфоническим оркестром. Обилие орнаментики ничуть не смущает маленького пианиста: трели, форшлаги, группетто исполняются им с дотошной скрупулезностью. Музыкант реагирует на все повороты мелодий, смену гармоний или лада. В исполнении Елисея следует отметить живой ритм, естественное дыхание, активное и осознанное сопровождение тем. Но более всего поражает прямая передача в звук мысли, окрашенной горячим и радостным чувством. Пианист Елисей Мысин – музыкальное чудо – своей игрой зарядил зал, подготовил публику к экстраординарным событиям.

Солисткой в ре-мажорном скрипичном концерте Йоганнеса Брамса выступила Александра Конунова. Молодая скрипачка – лауреат XV Конкурса имени П.И. Чайковского, опытнейший музыкант. В исполнении брамсовского концерта она проявила выдающиеся артистические качества: масштабность музыкального мышления, тонкий лиризм и напряженный психологизм звуковых построений, доблесть и отвагу подлинной виртуозности. Звучание ее скрипки сродни выразительному пению, а экспрессивная подача обнаруживают качества недюжинного ритора. Конунова везде и во всем инициативна: и в экспозиции сонатного аллегро, где представление тем органично переходит в общие формы движения, и в разработке, где наравне с оркестром участвует во всех многообразных фактурных и интонационных варьированиях, в кипучей контрапунктической работе оркестровой ткани. Двойные ноты, октавы, гаммообразные пассажи и арпеджио в исполнении скрипачки интонационно безупречны, и, кроме того, обладают почти речевой выразительностью. Каденция Йозефа Иоахима, изобилующая самыми разнообразными изощренными приемам виртуозной игры, сыграна с подлинным артистическим блеском. Во второй части кантиленная тема захватывает все регистры, и везде скрипка Конуновой отличается мягким, благородным бархатным тоном. Мелодические изломы, прихотливая ритмика, разрывы-дыхания пауз пройдены с предельным вниманием к каждому повороту музыкального повествования-выражения. Финал концерта с его венгерской темой, облеченной в терпкие ритмы, с его своеобразной метрикой достойно венчал концерт. Скрипачка везде демонстрировала отменный вкус, интонационную и ритмическую точность, виртуозную смелость и артистический блеск.

Второе отделение симфонического вечера было посвящено музыке Сергея Рахманинова. Солировал Денис Мацуев. Четвертый фортепианный концерт начался в несколько ударной манере, но затем построение длинной фразы обнаружило ее вокальную природу. В лирических эпизодах пианист так филировал концы мотивов, так истончал их, уходя в таинственную глубину тихих сущностей, что музыка приобретала даже изысканное звучание. Подчеркнутый ориентализм многих мелодических поворотов сознательно поддержан исполнителем характерным интонированием, виртуозные же арабески полетны, предельно возбуждены и даны в чрезвычайно быстрых темпах. Не успев начаться, закончи-

лась экспозиция сонатного аллегро, а разработка почти тотчас перешла в репризу (во всяком случае, так казалось). Largo второй части рассчитано музыкантом мелкими мотивами, вместе с тем все объято широким дыханием. При явной подготовленности формы, сознательно выстроенной от мелких деталей к их полному объединению в нескончаемую мелодию, остается впечатление импровизационности и непосредственности высказывания. Эпизод *agitato* страшен своим нечеловеческим окриком, тем контрастнее оказывается следующая затем лирическая тема. В финале солист взял такой темп, что звучание стало будто самой стихией движения, скорости. Казалось, оркестр не готов к такому соревнованию. Перед глазами нечаянно возник образ гонок по отвесной стене, где не предусмотрено никаких механизмов страховки, и пилот предоставлен случаю или воле обстоятельств. Но, по счастью, все кончилось благополучно, правда кроме страха за «пилотов» и радости от того, что все обошлось, финал четвертого концерта Рахманинова не оставил никакого иного впечатления.

Завершала симфонический вечер рахманиновская Рапсодия на тему Паганини – одно из самых совершенных созданий мастера. Скольких композиторов привлекала тема ля-минорного каприса Паганини – этого демона скрипки, сколько еще будет создано вариаций, парафраз, этюдов на эту тему, сколько раз будут обращаться к теме, вопрошая мир через ее универсальный рельеф?.. Незамысловатая мелодия скрывает в себе неисчислимое количество потенциальных смыслов, готовых раскрыться с любой, самой неожиданной стороны!..

Для Рахманинова тема паганиниевского каприса стала темой апокалиптических видений, явлением из тьмы Средневековья образа *Totentanz* – пляски смерти. Уже в первых вариациях слышны обрывки старинной темы *Dies irae* (День гнева), знаменующей собой приход эсхатологических бедствий, накладывающей неумолимую печать предрешенного.

Дыхание инфернального сменяется таинственными и призрачными видениями миража, притягательного своей нереальной красотой. Возникает и образ песни, не народной, а, скорее, авторской, образ городского романса или воспоминания о нем. Не медлит явиться образ зловеще разрушительный, встречающий и волю противления. Перед глазами возникают фрагменты сюжета брейге-

левской картины «Падение мятежных ангелов». Каждая вариация – картина, в каждой можно усмотреть свое экстрамузыкальное содержание. Лирический центр – Восемнадцатая вариация ре-бемоль мажор – бесконечная в своей изумительной пластике тема, характернейшая для пера Рахманинова: начинаясь с кульминации, мелодия откатывается с медлительной инерцией, секвенция за секвенцией, будто рельеф уходящих за горизонт холмов множат звуковой резонанс, наполняют все вокруг пронзительным чувством красоты и сиянием краткого счастья… В исполнении Дениса Мацуева и Симфонического оркестра Самарской филармонии шедевр Рахманинова зажил подлинной и богатейшей жизнью, явил собой множество смыслов и образов, сложился в монументальную, страшную и прекрасную музыкальную фреску гениального мастера, оставившего достоверное свидетельство о трагедиях века.

Сольный концерт Дениса Мацуева, состоявшийся во второй вечер фестиваля, мы бы разделили условно на две части: «ответственную» и «свободную». Ответственная часть включила в себя сочинения Бетховена и Шопена, свободная – Чайковского, Рахманинова и Прокофьева. Если первая требует внимательного аутентичного подхода, то вторая (поскольку отвечает русской ментальности исполнителя) произносится от первого лица. В самом деле, если музыкант из России приезжает, скажем, в Токио со своим «самоваром» – русской программой и достаточно свободен в выражении, то музыка великого европейского классика и романтика, основателя мирового симфонизма и основоположника фортепианного искусства требуют внимательнейшего отношения. И в той и в другой части сольной программы Денис Мацуев подтвердил высочайший класс Музыканта, в равной степени владеющего как русской, так и западноевропейской традицией. В Третьей сонате Бетховена он проявил себя незаурядным строителем звуковой архитектоники, свободно обращаясь с музыкальным временем и пространством так, что при отсутствии темпового единства все оказалось нанизано на одну смысловую и временную струну.

Прекрасное и гармоничное здание бетховенского классицизма было представлено со всех мыслимых сторон. Мы обошли весь его оркестральный фасад, услышали работу оркестровых групп и солистов-артистов, сопоставление соло и тутти, контрасты фактурных приемов и динамических градаций. Зашли мы и внутрь

здания, обнаружив глубину и богатство содержания, разглядев все роскошное убранство интерьера… Пение шопеновской кантилены пронизало все звучание Четвертой баллады фа минор. Как холодный рассвет, занялись первые пульсирующие октавы вступления. В неспешном повествовании первой темы с особенным вниманием музыкант подошел к произнесению мелких длительностей, которые были проговорены-пропеты. Линии басов и аккордов внесли в музыкальное высказывание новые обстоятельства-осложнения. Эпизод в соль-бемоль мажоре, си-бемоль-мажорный хорал, фугато – все было лишено конфликта или контраста, везде царил дух повествования вплоть до предваряющих коду истаивающих аккордов… А вот тут-то и случилась катастрофа финала произведения. По большому счету Мацуев создал лишь один контраст – между повествованием всей баллады и ее трагическим завершением. Но сколько здесь было подробностей!..

Вариации на тему Корелли – одно из поздних сочинений С. Рахманинова. Образный строй вариаций, обращение к заимствованной теме, форма и принцип строения сродни Рапсодии на тему Паганини. И исход-итог у них похож, и лирика пронзительна в своей исчезающей красоте, и инфернальные вихри владычествуют над опустошаемой равниной человеческого существования, и автор или, может быть, лирический герой склоняют голову перед неизбежным. Мацуев играет все довольно свободно как по отношению к тексту, так и по способу обращения с музыкальным временем. Уже в первой вариации допускает взрывы *fortissimo*, в третьей же вариации менуэт превращает в некое колдовское действо, лишая танцевальной грации. *Adagio misterioso* отнюдь не таинственно, но угловато и демонически страшно, здесь пианист обходится без авторских *piano* и *pianissimo*. Хоральную фактуру четырнадцатой ре-бемольной вариации играет агогически свободно, обращаясь от первого лица. Пятнадцатая вариация прозвучала просто и безыскусно, будто песня, при этом музыкант выразительно и чрезвычайно внимательно прошел все гармонические повороты, каждый из которых по-своему окрасил неприхотливую мелодию. Все быстрые виртуозные вариации поражают скоростью и захватывают дух энергией устремления, причем вся «кристаллическая» решетка подробностей, из которых сплетена текстура, будто подключена к источнику тока высочайшего напряжения. Завершение-кода у Мацуева посте-

пенно, шаг за шагом, останавливается, окончание всего произведения черно и по-настоящему безысходно и страшно…

«Размышление» Чайковского, вероятно, сыграно Мацуевым более сотни раз. Для него здесь все ясно и понятно, пианист обращается с текстом Чайковского как со своим собственным. Не принимая во внимание расположение тактовых черт, играет каждый мотив с кульминации от сильного к слабому, как это часто бывает у Рахманинова. Где в нотах написано *crescendo* играет *diminuendo* или *piano*, *fortissimo* смело меняет на *pianissimo*, генеральную кульминацию переносит в конец пьесы, а не там, где указал автор. Но ведь звучит и убеждает по-настоящему!..

Седьмая соната С. Прокофьева наиболее подходит к облику Мацуева-музыканта да и Мацуева-человека, вероятно, также. Только взгляните на прокофьевские ремарки темпов и характеров: к первой части – *Allegro inquieto* (быстро и беспокойно), ко второй – *Andante calorose* (не спеша и сердечно), к третьей – *Precipitato* (поспешно). В этой музыке, полной энергии, огня, мощи, тонкой и теплой лирики, весь Мацуев – выдающийся музыкант и общественный деятель.

Завершился Первый международный фестиваль «Денис Мацуев и друзья» джазовым концертом в зале Самарского академического театра оперы и балета. Мацуев сказал журналистам перед открытием фестиваля: «Я никогда не считал себя джазовым музыкантом, но всегда преклонялся перед этим искусством и импровизировал с самого детства». Почти эти же слова он сказал и публике перед концертом. Но его партнеры – самые настоящие джазовые музыканты, и концерт джазовой музыки предстал во всем блеске и славе подлинной традиции. Как говорят иногда: «Свита делает короля». Так случилось и здесь.

Друзья Дениса Мацуева Шенда Рулл (вокал), Андрей Иванов (контрабас), Александр Зингер (ударные), Айдар Гайнуллин (баян) Аркадий Шилклопер (валторна, альпийский рог) и юные победители телевизионного конкурса «Синяя птица» Даниил Гулевич (ударные), Анастасия Тюрина (балалайка), Софья Тюрина (саксофон) сотворили праздник, ставший ярким завершением фестиваля.

Но, пожалуй, главным во всем празднике стало награждение на сцене театра во время концерта юных музыкантов – представителей Самарской области, получивших именные стипендии фонда «Новые имена» имени Иветты Николаевны Вороновой. Ими стали

тольяттинцы: художник Глеб Данилов – ученик Художественной школы имени Марка Шагала; скрипачка Полина Пирогова – ученица Школы искусств Центрального района; пианистка Татьяна Белозерова – ученица Школы искусств имени М.А. Балакирева; баянист Дмитрий Караулов – учащийся Лицея искусств и баянистка из Сызрани Екатерина Чернова – ученица Детской школы искусств имени А.И. Островского. Из рук маэстро Мацуева юные музыканты получили и путевки в Летнюю творческую школу в Суздале. Там в среде своих сверстников из самых разных уголков России и под руководством столичных профессоров они будут заниматься любимым делом, совершенствовать мастерство, получать новые знания.

Концерты Дениса Мацуева всегда производят на публику неизгладимое впечатление. На его концертах не только представители нового «дворянства» и финансовой «аристократии», пришедшие на светский прием модного, обласканного властью виртуоза. На концертах Мацуева много музыкантов, учащихся и профессионалов, педагогов и коллег. Его музыкантская и человеческая открытость приобрели не только поклонников незаурядного таланта, но и настоящих друзей. И сам маэстро называет своими друзьями не только тех, кто на сцене рядом с ним, а и всех тех, кто в зале, кто пришел разделить радость творчества, радость общения с подлинным и бескорыстным искусством музыки.

«СЕДЬМАЯ СИМФОНИЯ». ПРОЛОГ

Я одно время думал: пропала моя борода!
Я хотел в балет идти, обрить бороду.
У меня друзья в балете – на душе у него
высокие мысли, а ноги пляшут. Я оттого
и хотел в балет идти.
Из бесед с Л.Н. Толстым

В преддверии празднования Дня города на главной площади областной столицы состоялся первый концерт музыкального фестиваля «Седьмая симфония». Фестиваль посвящен Дмитрию Шоста-

ковичу, с именем которого связана яркая страница самарской культуры. Здесь, в «запасной столице» Советского Союза, в марте 1942 года состоялась премьера «Ленинградской» симфонии великого композитора.

Первый концерт фестиваля собрал под открытым небом полный зал слушателей и множество артистов. Это музыканты Самары – Академический симфонический оркестр Самарской филармонии под управлением Михаила Щербакова и молодые солисты Государственного академического Большого театра России – Ольга Селиверстова (сопрано), Мария Лобанова (сопрано), Юлия Мазурова (меццо-сопрано), Константин Шушаков (баритон), Бехзод Давронов (тенор) и Валерий Макаров (тенор). Насыщенная программа состояла не только из произведений Дмитрия Шостаковича. Прозвучала музыка Петра Ильича Чайковского, Антона Аренского, Джузеппе Верди, Шарля Гуно, Жоржа Бизе, Джоакино Россини, Жака Оффенбаха. В концерте принял участие сводный детский хор учащихся ДМШ № 1 имени Д.Д. Шостаковича, ДМХШ № 1, ДМШ № 4, ДМШ имени П.И. Чайковского. Коллектив подготовили хормейстеры Екатерина Попова, Полина Ефимова, Маргарита Гордеева, Елена Герасимова, Алла Токарева, Галина Толстова, Надежда Горюшкина.

Воздействие музыки было усилено видеопроекциями на больших экранах, таким образом слушатели-зрители могли видеть фильм с воспоминаниями о Шостаковиче, видеопоздравления с Днем города и открытием памятника композитору в сквере у оперного театра (скульптура работы Зураба Церетели была торжественно представлена в этот же вечер). Поздравили самарцев Тамара Синявская, Михаил Лавровский и Ирина Шостакович. После исполнения «Праздничной увертюры», песен «Родина слышит» (сл. Е. Долматовского) и «О встречном» (сл. Б. Корнилова) детским хором и симфоническим оркестром с поздравительными речами выступили официальные лица. Глава региона Дмитрий Азаров выразил радость по поводу открытия памятника и возрождения традиции концертов классической музыки под открытым небом, а депутат Александр Хинштейн назвал самарцев творческими людьми, которые «куют будущее, опираясь на свои истоки». Глава горадминистрации Елена Лапушкина напомнила собравшимся о тесных связях Шостаковича и Самары, а скульптор Зураб Церетели предложил изваять всех самарцев в бронзе…

После отбытия высоких гостей ведущие концерта Ирина Цыганова и Михаил Кузнецов приступили к артподготовке, подводящей, наконец, к Седьмой симфонии. В своем страстном монологе, все более возвышая голос, они, казалось, превзошли Алексея Толстого, написавшего в 1942 году: «Седьмая симфония посвящена торжеству человеческого в человеке… Седьмая симфония возникла из совести русского народа, принявшего без колебания смертный бой с черными силами… За красоту мира льется кровь. Красота – это не забава, не услада и не праздничные одежды, красота – это пересоздание и устроение дикой природы руками и гением человека… Перед слушателями раскрывается величественный мир идей и страстей. Ради этого стоит жить и стоит бороться… Вот – вы подхвачены светом, вы словно в вихре его... И снова покачиваетесь на лазурных волнах океана будущего. С возрастающим напряжением вы ожидаете… завершения огромного музыкального переживания. Вас подхватывают скрипки, вам нечем дышать, как на горных высотах, и вместе с гармонической бурей оркестра, в немыслимом напряжении вы устремляетесь в прорыв, в будущее, к голубым городам высшего устроения…»

Музыкальный фестиваль, посвященный Шостаковичу и названный «Седьмая симфония», готов был сказать свое главное слово. Но вдруг со сцены объявляют: «Седьмая симфония Шостаковича!.. „Ленинградская”!.. Фрагменты первой части и финала». Четырехчастный симфонический цикл гениального мастера, который в среднем звучит один час пятнадцать минут, был исполнен за двадцать минут. Такой компромисс связан, вероятно, с мыслью организаторов о том, что мы утратили способность чтения длинных текстов и не способны воспринять полный симфонический цикл. Фестиваль «Седьмая симфония» оказался без Седьмой симфонии. Это почти сходно с тем, как вместо обеда вам бы предложили прочесть выдержку из кулинарной книги. Беспощадно купированную симфонию сопровождал видеоряд, составленный из кадров кинохроники. Специально подготовленного монтажа, очевидно, не было. Лишь некоторые кадры блокадного Ленинграда ожидаемо резонировали со звучанием симфонии.

Далее «симфонический дайджест» был бережно укрыт хитами: музыкой из кинофильмов, оперными ариями и песнями. «Заздравная» Дунаевского – Лебедева-Кумача сменялась Арией

Неморино из оперы «Любовный напиток» Доницетти, вердиевская «Виолетта» предваряла «Онегина» Чайковского. «Страстью и нежностью сердце трепещет» сладко выводил тенор зажигательную мелодию Аренского и тут же Фигаро-баритон, подмигивая, тараторил о своих жизненных перипетиях. Разбитная роковая Кармен Бизе соседствовала с игривой юной Джульеттой Гуно. И тут уж никак было не обойтись без Песенки Герцога из «Риголетто» (помните: «Сердце красавицы…?») и Застольной из «Травиаты» Верди.

Справедливости ради следует упомянуть и музыку Шостаковича, прозвучавшую среди этого разнотравья: «Пробуждение весны» из цикла «Сатиры» на стихи Саши Черного и Ариозо Катерины из оперы «Катерина Измайлова». Как это у поэта? «Смешались кони, люди…» или по-другому: на каждого Баха найдется свой Оффенбах! Каким же нужно обладать профессионализмом, чтобы связать все это разнообразие! И посвятить Шостаковичу! Со сцены нам рассказывали об артистах Большого театра, квартировавших в тыловой «столице», о филармонических концертах той поры, зачитывали афиши и выдержки из газет военного времени, рассказывали истории с громкими фамилиями.

Более всего в сознании закрепились слова, произнесенные многократно и нараспев с почти надрывным пафосом: «Академический!», раскатистое «Народный!», и с подъемом через всю тесситуру: «Великий!» Говорят, к хорошему быстро привыкаешь. А к плохому? Вряд ли. Два часа концерта не смогли смирить бунтующего слуха. Звучание симфонического оркестра и солистов, пропущенное через электрическое усиление, было почти невыносимо. А ведь есть профессия – звукорежиссер (англ. *audio engineer*, *sound director*). Это «***творческая профессия***, связанная с созданием звуковых художественных образов, формированием драматургии звука, концепции звука». И дело не только в громкости, невозможной для представленного репертуара. Чистота тембров, ясность красок, полнота гармонических вертикалей, естественность звучания инструментов и голосов – элементарные требования к звучанию, а ничего из этого мы и не услышали. Может, объявить краудфандинг, и как во времена петровские отправить «за море» (ну или в близлежащую консерваторию) хотя бы одного самарского «деятеля звука» обучаться искусству работы с художественным материалом?

Музыканты же совсем не виноваты. Оркестр и солисты, многочисленные юные артисты хора работали самоотверженно и честно. По-осеннему холодный вечер был отнюдь не в помощь исполнителям. Отсюда некоторые огрехи и недочеты, досадные промахи, которые, впрочем, не повлияли на общее впечатление. Для вокалистов же петь на холодном воздухе вообще опасно. Несмотря на экстремальные обстоятельства и самарские артисты, и гости из Москвы проявили лучшие музыкантские качества, создали череду художественных образов, доставили радость любителям классического музыкального искусства. Если бы не стилевая и жанровая сумятица, допущенная организаторами…

Музыкальный фестиваль «Седьмая симфония», посвященный Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, обещает быть крупным событием осени. В его программе концерт «Шостакович-гала» и «Новые имена Самары» в зале филармонии, где будет исполнена Симфония № 5 Шостаковича, а также сцены из опер, вокальные и инструментальные произведения русских композиторов. В Институте культуры пройдет концерт «Шостакович и Слонимский: Самарские легенды». Музей Модерна даст концерт «Три гения модерна: Метнер, Стравинский, Шостакович». Композитор Алла Виноградова представит юных авторов Поволжья в зале Детской музыкальной школы имени Д.Д. Шостаковича. Областная библиотека примет у себя известных российских музыковедов в рамках творческого лектория «Говорим о Шостаковиче». Закрытие фестиваля состоится 11 октября в Мраморном зале художественного музея.

В программах концертов, кроме Пятой симфонии, *еще* не исполненной, и Седьмой, *уже* не исполненной, крупных полотен Шостаковича нет. А что же есть? Множество камерной музыки не только великого отечественного композитора XX столетия, но и других значительных авторов прошлого и современности. Но если мы упоминаем имя Шостаковича, то должны отдавать себе отчет в том, что он, прежде всего, крупнейший симфонист. Почему для музыкального фестиваля выбрано название «Седьмая симфония», слишком понятно. Но, друзья, давайте будем внимательнее к тому, что говорим и что делаем. Ведь мы имеем дело с художественными произведениями, где чувство меры и вкуса обязательны, где форма неотделима от содержания. А то получается, что мы ищем любой повод для самовыражения, не взирая

ни на что. Перефразируя героя одного отечественного фильма, можно заметить: жажда творчества не должна быть чрезмерной, лучше, если она будет комнатной температуры.

ИСКУССТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАНСКРИПЦИИ, ИЛИ… РЕМЕСЛО МАСТЕРА

– Сколько же дворян потеряли вы в этом сражении?
– Очень немного; а из знатных – никого.
Уильям Шекспир. Много шума из ничего

Первый концерт абонемента «Steinway приглашает» прошел 18 сентября в зале Самарской филармонии. Программа «Приглашение к танцу» итальянского виртуоза Джузеппе Альбанезе состояла исключительно из произведений в жанре транскрипции. Произведения К. Вебера, Л. Делиба, П. Чайковского, И. Стравинского, К. Дебюсси, М. Равеля были исполнены в переложениях К. Таузига, Э. Донаньи, Г. Агости, Л. Борвика и Д. Альбанезе.

Практика переложений или транскрипций имеет давнюю историю. Различные профессиональные композиторские техники развились из обработок народных песен и религиозных гимнов, переводя организованные звуки из стихии вокальной в область инструментальную. Это было еще в отдаленные эпохи музыкальной истории, на заре новоевропейского искусства. Клавирные же переложения и, в особенности фортепианные транскрипции, вошли в моду вместе с эмансипацией профессии виртуоза-исполнителя, когда публичные концерты перестали быть привилегией образованной аристократии и вышли на «рыночную площадь» общедоступных концертных залов. Одно дело – рафинированные посетители аристократических салонов, другое – разношерстная публика городских площадей, жаждущая яркого зрелища, удивительных чудес и превращений, превышения человеческих возможностей в ловкости и силе, в громкости и скорости. Отсюда во многом цир-

ковой характер виртуозных переложений знаменитых оперных арий или популярных мелодий для фортепиано, созданных виртуозами-гастролерами XIX века.

Однако музыкальная история дает нам немало примеров фортепианной транскрипции высшей пробы. Это, прежде всего, листовские переложения шубертовских песен, бетховенских симфоний, вердиевских и моцартовских оперных тем-персонажей.

Перекладывая с оркестровой фактуры или вокальной мелодии, усложняя и совершенствуя звучание, композитор имеет цель не только раскрасить и сделать эффектной музыкальную идею первоисточника. Содержательный смысл транскрипции всегда заключается в сохранении и усилении воздействия этой идеи на слушателя. В случае «Лесного царя» Шуберта-Листа транскрипция конгениальна песне. Бывает и по-другому. Сергей Рахманинов, некогда услышавший от отца незамысловатую мелодию, превращает ее в настоящий шедевр музыкального модерна – в «Польку В.Р.» (т. е. Польку Василия Рахманинова).

В XX веке, когда рояль уже перестал бороться за первенство с симфоническим оркестром, а стал с ним вровень, композиторы стали создавать наряду с оркестровыми партитурами их фортепианные версии в две или четыре руки. Это и «Симфонические танцы» С. Рахманинова, и «Весна священная» И. Стравинского, и хореографическая поэма «Вальс» М. Равеля. Какие же цели ставит музыкант, перекладывающий уже существующую авторскую фортепианную версию? Сделать музыку еще ярче, масштабнее, добавить виртуозного концертного блеска и в результате снискать шумный успех у публики. Всегда ли это так? Нет, не всегда. Только в тех случаях, когда мы наблюдаем смещение внимания с музыки на исполнителя, с содержания произведения на доблесть виртуоза. Хорошо ли это, судить каждому.

Сегодня, когда армия азиатских исполнителей штурмует концертные залы всего мира, удивить скоростью игры и точностью попадания в клавиши вряд ли возможно. После парафраз «последнего романтика» Владимира Горовица или нашего современника Аркадия Володося создать оригинальное сочинение из известного материала и с соответствующим совершенством исполнить – заведомо провальное мероприятие или, по крайней мере, безнадежно вторичное...

Впрочем, искусство фортепианной игры Джузеппе Альбанезе интересно само по себе. Двигательная одаренность и спонтанная музыкальность виртуоза подкупают и заставляют слушать с неослабным вниманием все, что выходит из-под его легких пальцев. Его любование звучанием обаятельно и непосредственно. Искусство звукоизвлечения в какой-то момент навело на мысль о почтенном ремесле стеклодува: «*Стеклодув выдувает стекло через специальную трубку, создавая всевозможные полые предметы: посуду, шары и пр. Однако этим ремесло стеклодува не исчерпывается, о чем свидетельствует большое количество инструментов, которыми он пользуется для формирования изделия: ножницы разных форм, щипцы, гладилка, сошки, металлический косарик*…»

В самом деле, Альбанезе в совершенстве владеет своим искусством. В его арсенале немалое количество приемов как виртуозной игры, так и превосходной кантилены. Пускай образы, им создаваемые, не слишком глубоки и лишены подлинно драматической выпуклости. Зато ловкость, с какой появляются на свет божий замысловатые виртуозные арабески, вызывает горячий отклик зрительного зала. «*Ручное выдувание в формы позволяет создавать изделия, схожие одно с другим. Например, лабораторные колбы. Стеклодув набирает на кончик стеклодувной трубки расплавленное стекло, выдувает пузырь и начинает формовать его, постоянно вращая трубочку, и формует стекло в деревянных или металлических формах*…»

Звуковые изделия, на глазах восторженного слушателя являющиеся из-под рук итальянского виртуоза, не отличаются разнообразием интерпретаторских подходов. «Приглашение к танцу» Вебера-Таузига или «Вальс» Делиба-Донаньи, «Щелкунчик» Чайковского-Плетнева или «Жар-птица» Стравинского-Агости – все представлено как забавный, но, следует признать, мастерский кунштюк.

«*Как говорят сами стеклодувы, стекло – это живая субстанция. И только мастерство может сделать его послушным*». А мастерства Джузеппе Альбанезе не занимать. И с живой субстанцией – музыкальным звуком – он работает как и всякий мастер со своим материалом: свободно и легко, артистично и с увлечением.

«*Стеклодувы могут специализироваться на разных изделиях, однако это всегда ручная работа*». Ручная работа всегда

показывает не только уникальное мастерство, но и открывает через свою уникальность внутренние личностные качества мастера. И каждый, кто слушал в концерте Джузеппе Альбанезе, имел возможность убедиться в неординарности артиста и его внутреннего мира, явленного в звуках.

«*Профессия стеклодува немыслима без способности к кропотливому труду. Необходимы глазомер, хорошая координация движений, художественный вкус, креативность и так называемое чувство расплавленного стекла*». Всеми качествами, необходимыми для пианиста-виртуоза, Альбанезе наделен в избытке. Лишь изредка можно было наблюдать некоторые погрешности в метроритме, преувеличения в качестве и количестве звука, следование как бы позади звука (когда сознание лишь фиксирует, что уже произошло, а не влияет на происходящее). Иногда даже складывалось впечатление, что не музыкант управляет руками, а руки сами делают что-то помимо его воли.

«*Прессовыдувание. Будущее изделие сначала формуют в пресс-форме, а затем в горячем виде – воздухом. Изделия получаются более толстостенными, менее прозрачными. Но этот способ позволяет создать на них рельефные украшения*». Джузеппе Альбанезе выступил в концерте не только как пианист-виртуоз, но и как композитор, создав транскрипцию фортепианной версии «Вальса» Мориса Равеля. И без того сложная для исполнения на фортепиано симфоническая поэма была обогащена рельефными украшениями, расцвечена орнаментами и колорирована многообразными удвоениями, пассажами глиссандо и прочими изысками искусства фортепианной транскрипции. Эта «пресс-форма» оказалась настолько «толстостенной», что лишила инфернальную, по сути, музыку Равеля таинственности, утаила фатальный характер танцевальных и вместе с тем мучительных изгибов венского вальса, заключенного в образы мистического предопределения, лишила символического значения звуковые построения, созданные одним из знаковых художников минувшего столетия.

«*Стеклодувы-выдувальщики создают с помощью выдувной трубки и газовой горелки елочные игрушки, неоновые лампы. Такие специалисты до сих пор весьма востребованы*». О востребованности Джузеппе Альбанезе, как и о каждом гастролере, пишет сайт Самарской филармонии. Вообще это словечко «востребованность»,

да еще «престижность» – любимые украшения текстов, сочиняемых в светлых комнатах филармонического менеджмента. Также и пианист-виртуоз, произведя на свет очередную безделушку, поворачивает ее, рассматривая то с одной, то с другой стороны. Пропуская через нее луч света то одного цвета, то другого, радует своего зрителя искусством создания полых предметов различной формы, наполненных радостью от самого процесса звукотворения.

НЕ ВЗИРАЯ НА ЛИЦА

Пусть сама музыка говорит о себе,
она достаточно ясна и достаточно
сильна, чтобы суметь себя отстоять.
Бела Барток

В зале Самарской филармонии 30 ноября состоялся симфонический концерт. Прозвучала музыка Белы Бартока, Антонина Крафта и Антонина Дворжака. Оркестром филармонии дирижировал Александр Рудин. Он же выступил и в качестве солиста в виолончельном концерте Крафта.

Нас всегда готовят к концерту: афиши, анонсы, вступительное слово лектора-музыковеда. Все говорит об экстраординарности события, ожидающего нас. И так каждый раз. Мы уже привыкли к тому, что всякий концерт призван произвести «эффект разорвавшейся бомбы», а солист-гастролер – «востребованнейший», «престижнейший» и «гениальнейший». Эти призывы действуют лишь на тех, кто в первый раз заглядывает в святая святых самарской музыкальной культуры – концертный зал филармонии. У кого же притупилась острота реакции на балаганные призывы, вероятно, способен по достоинству оценить прозвучавшее, вынести (пусть и субъективное) суждение, *не взирая на лица*.

Имя дирижера и необычная программа, в которой соседствовали произведения трех разных стилей, где было произведение, незнакомое даже искушенному филармоническому слушателю, привлекли внимание очень многих. Зал филармонии был

полон. Слушательская аудитория того субботнего концерта была особенной. Впрочем, каждый концерт собирает в зале своих слушателей. Но здесь многое было непривычным. Не было восторженных кликов, вскакивании с мест в едином порыве, восхищенной благодарности простосердечного реципиента. Не было и аплодисментов между частями циклических форм, коих было две: Концерт до мажор Антонина Крафта для виолончели с оркестром в трех частях и Симфония № 7 Антонина Дворжака в четырех. Трудно сказать, к чему отнести такую реакцию – к компетентности ли слушателя, к его нерешительности ли, а может, к своеобразной осторожности людей, попавших в непривычную среду. Но скорее всего причиной адекватного восприятия послужила чрезвычайная опытность дирижера и его выдающиеся музыкантские качества. Прежде всего, конечно, великолепное чувство формы. Это можно было почувствовать не только во время звучания музыки, когда музыкант постоянно держал внимание слушателя. Это было и в мгновениях тишины между крупными частями концерта или симфонии. Каждая пауза наполняла эту тишину смыслом и содержанием, погружала в состояние перехода, медленно переводила восприятие от одной образно-звуковой картины к другой.

Удачен ли был выбор сочинений, представленных в программе концерта, особенно его первого отделения? С одной стороны, несомненно, интересен. Самарский меломан услышал, кажется, впервые сюиту Белы Бартока «Чудесный мандарин» и виолончельный концерт Антонина Крафта – современника великих венских классиков Моцарта, Гайдна и Бетховена. Чудовищная фантастика и мощнейшая экспрессия симфонической пантомимы Бартока рядом с блестящим, виртуозным и удивительно стройным Концертом Крафта, ни на йоту не уступающим в своем совершенстве музыке венцев, прекрасно «уживаются» в одном отделении. Их родство и контраст должны были представить два полярных образа с наибольшей выразительностью. Родство этих сочинений – в фантастичности музыкальных сюжетов (инфернально-жуткая фантастика одного и иллюзорно-прекрасная фантастика другого), а контрастность – в сопоставлении эстетически безобразного и ужасного первого с прекрасной архитектоникой и тонкостью грации второго.

С другой стороны, выбор произведений оказался не так уж и удачен (во всяком случае, для Самары). Музыкальный экспрессионизм столетней давности – все еще непонятная «страшилка» для нас. И ведь не только для слушателя, но и для музыкантов.

Барток, уверяя что музыка может сама себя отстоять, не принимал во внимание, что его произведения будут исполняться в *землях полунощных*, где у людей глаза на затылке и видят они не то, что рядом или далеко, а то, что удобно. До сих пор подавляющее число людей, считающих себя меломанами, да и профессиональные музыканты убеждены, что музыка призвана выражать чувство (лучше, если возвышенное) и, как правило, вызывать радость *наслаждения*. Говорят: «Зачем грузить слушателя негативом? Он устал. У него сплошные стрессы в жизни. Надо его расслабить и дать отдохнуть… (Будто филармония – это массажный кабинет!) …Да и учить все это – сплошное и излишнее напряжение. То ли дело Симфония Дворжака! Длинновата, конечно. Но зато про Бога, Родину и Любовь – возвышенно и прекрасно…»

Бартока в свое время одолевали журналисты и он по мере возможности отбивался: «Я всегда хотел ясности, хотел подчеркнуть мои мелодические намерения, сделать выпуклыми мои ритмы». Александр Рудин, без сомнения, шел тем же путем, но в самарском исполнении «Чудесного мандарина» не достиг, к сожалению, искомого. Хорошо, что перед исполнением нас предупредили, что почти все музыканты оркестра первый раз играют это сочинение, и аудитория настроилась сочувствовать нелегкому труду артистов. В зале филармонии не получается слушать, *не взирая на лица*. Мы увидели озабоченных и хмурых оркестрантов (в России, по свидетельству иностранных туристов, редко встретишь улыбку, разве что во время застолий). Скуки их лица, впрочем, не выражали, скучать некогда – знай поворачивайся. Но и работа не приносила радости или удовлетворения. В сольных репликах музыканты отбывали положенный срок (солдат спит – служба идет). Во всем сказывались вялость и осторожность, штрихи и интонация были приблизительны. Терпкие гармонии и характерные ритмы подчас производили впечатление какофонии. Какофонию приблизительности спасали ударные и, конечно, воля дирижера, который, несмотря на неприятие сюиты Бартока большинством музыкантов, собирал все в единство сценического представления. Нерешительные вежливые аплодисменты – награда нерешительным исполнителям.

При первых же звуках виолончельного концерта Антонина Крафта лица оркестрантов просветлели. Веселость и открытость этой музыки (Allegro aperto), ее прозрачность, простая гармония, привычные тяготения, фактурные приемы, знакомые любителям музыки с детства по музыке Гайдна и Моцарта (кто ж не любит Моцарта!), сразу разрядили сумрачную и тягостную атмосферу начала симфонического вечера. Энергия солиста, управляющего и движением, и пульсом, и направлением интонаций всей оркестровой ткани, передалась всему залу. Виртуозная партия виолончели, в которой обаятельные мелодические фрагменты чередуются с головокружительными каскадами гамм, ломаных арпеджио, тремоло, всегда окружена имитациями оркестровых голосов. *Tutti* оркестра всякий раз «зажигается» от энергии солирующей виолончели. Виолончель во всех регистрах звучит выразительно и проникновенно.

Во второй части (*Romance*) стройные и компактные аккорды оркестрового вступления готовят явление солирующего голоса, которому затем аккомпанируют чутко и бережно. Вслед за струнными свой голос возвышают и духовые. Реплики валторн радуют стройностью (не всякий раз, к сожалению). Полное взаимопонимание оркестра и солиста доставляет особое чувство удовлетворения. Танцевальные ритмы финала (*Rondo alla cosacca*) складываются в длинную фразу, преодолевая квадратность классицистского периода. Виртуозные пассажи виолончели пропеты так же, как и интонации изящного танца. Все подробности смены лада, ритмической организации мелодии, смены пульса у солирующей виолончели в те же мгновения подхватываются и оркестром. Во всем – явное удовольствие и радость свободного музицирования.

Блестящее бравурное завершение доставило радость всем присутствующим, заставило кровь бежать быстрее, а сердце биться чаще. Знал хитроумный Антонин Крафт, чем зажечь платежеспособного заказчика!.. После такого благорастворения воздухов Симфония Дворжака, исполнение которой заняло второе отделение концерта, воспринималась легко и свободно. И музыканты, и слушатели, чей опыт и чьи эстетические приоритеты лежат в сфере романтического (это словечко сегодня употребляется и к месту, и не к месту) свободно ваяли музыку и воспринимали идеи полуторавековой давности (почти вечные ценности!), смело шли про-

торенными путями, руководствуясь светом надежных и испытанных маяков. И тут уже, *не взирая на лица*, можно было сказать, что на них отпечатлелась радость понимания и приятия картины бытия, запечатленной образцовым сочинением музыкального романтизма в одухотворенном исполнении Симфонического оркестра Самарской филармонии под управлением Александра Рудина.

«ИГРАТЬ ДЛЯ МЕНЯ – ВСЕ РАВНО ЧТО ДЫШАТЬ…»

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

«Черный кабинет» сцены, скромно поблескивающий рояль, закрытый «глаз» экрана в центре встретили возбужденную публику филармонии. Здесь были и завсегдатаи концертов классической музыки, и впервые заглянувшие на огонек модного события парочки, и оказывающие внимание важному мероприятию солидные люди. Атмосфера радостного ожидания всегда предшествует выступлениям прославленного артиста, но здесь все были как-то по-особенному взволнованы. Новый год, через считанные часы готовый вступить в свои права, каждому сулил чудо, дарил ощущение обновления и надежды, обещал сказочный вечер. Необычное убранство сцены, театральный задник, скрывающий большой концертный орган, строгие черные кулисы и, наконец, «молчащий» экран вызывали множество вопросов. Все разрешилось с началом концерта. Зазвучала музыка французских импрессионистов, и экран засветился визуальными комментариями известнейших сочинений. Все разрешилось… и восторженный слушатель пошел следом за артистом-кудесником, разворачивающим на изумленных глазах публики волшебные дары подлинных, несомнен-

ных драгоценностей. Доверие к такому артисту безграничное. Все, что он ни предложит заранее, будет встречено с энтузиазмом и, как говорится, будет обречено на успех. Березовский играл по нотам, это и понятно: ведь то, что проецировалось на экран, притягивало внимание не только зала. Пианист, приготовивший видеокомментарии, во время исполнения мог увлечься ими и сам. А вот это уже грозило бы не только потерей контроля над бесчисленными параметрами звука, но и над самим нотным текстом.

В некоторых интервью артиста можно услышать слова о магии воздействия на аудиторию. Березовский, говоря с удивительным спокойствием о неудачных концертах, вспоминает отсутствие в них именно этого эффекта. Но чуть лучше или чуть хуже, больше или меньше… Качество его игры настолько высоко, что говорить о нюансах, видимо, не существенно. Березовский, абсолютно увлеченный исполняемой музыкой, также мощно увлекает за собой и своего слушателя. Казалось бы, зачем отвлекать от магии звукотворения, в которой так силен артист? К чему подвергать опасности музыкальное событие? Нужно ли допускать в восприятие чистой музыки иное воздействие, ведущее к некоторой размытости, неопределенности впечатления? Стоит ли ориентироваться на неподготовленного слушателя, нуждающегося в «костылях» внемузыкальной образности?..

Дело здесь, как кажется, не в стремлении к популяризации музыкального искусства. Борис Березовский сам чрезвычайно поражен красотой природы, обаянием естества, бесконечным многообразием проявлений жизни, запечатленных на фрагментах видео, представленных нашему вниманию. И он приглашает нас испытать тот же восторг перед водной стихией или горным ландшафтом, перед покоряющей мощью океана или таинственной хрупкостью бабочки. Вряд ли мы сразу осознали, что «Игра воды» или «Ночные бабочки», «Печальные птицы» или «Лодка в океане» Мориса Равеля, его же «Долина звонов» или «Отражения в воде» Клода Дебюсси неизмеримо богаче и многограннее, непостижимей и таинственней, чем видеоролики о природе, скачанные из Интернета. В результате такого синтеза гениальной музыки и современной видеотехнологии в сознании остались лишь визуальные интернет-образы (которые, как правило, оказываются сильнее звуковых). Они воздействовали, как это не прискорбно сознавать, сильнее, чем изумительной красоты звуко-

вые картины, чем захватывающие своей структурной красотой и тонкой звукописью музыкальные образы импрессионистов.

Для визуального комментария «Рапсодии в стиле блюз» Джорджа Гершвина можно было найти немало роликов в Сети. Однако здесь музыкант решил ограничиться только звуком. Вероятно, «синтез искусств», предложенный в начале концерта, сбил тонкие настройки пианиста. Знаменитое сочинение Гершвина было исполнено в почти эпатажном стиле *con bravura*. Тонкости свинга и характерные особенности джазового звукоизвлечения остались в стороне. На первый план вышла концертная открытость и почти бесшабашная удаль праздника. Впервые в концерте Березовский позволяет себе «постучать». Чувство меры в количестве и качестве звука временами изменяет музыканту. Джазмен, вероятно, не позволил бы себе такого, ведь его искусство весьма аристократично…

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

В «собрании» ряда зарисовок из разных тетрадей «Лирических пьес» Эдварда Грига игра пианиста была абсолютной во всех отношениях: точное попадание в стиль и смысл музыки, тончайшая звуковая нюансировка, реактивность в смене гармоний и красок, прихотливое и живо пульсирующее музыкальное время. Казалось, что в сознании каждого человека, сидящего в большом концертном зале, происходило некое изменение, как будто переселение в мир звуковых картин, представленных феноменальной игрой Бориса Березовского.

Во всех пьесах присутствовала какая-то безыскусность, такая естественность, которая бывает связана с высшей простотой. Лишь

внимательно вглядевшись, пристально вслушавшись в происходящее, начинаешь понимать, сколь прихотлива агогика и изощренна ритмика, и как при этом все связано естественным ощущением метрической тектоники, особенностями гармонии и ее атмосферы.

Само построение микроцикла или чередование пьес, выстроенные исполнителем, были чрезвычайно естественными и работали на легкость и органичность восприятия. Почти по оркестровому красочная «Колыбельная» сменялась светлыми тонами «Вальса». *Jeu perles* «Бабочки» и многомерность длиннот-состояний «Одинокого путника» контрастировали с архаичными ритмами «Халлинга» и «Марша троллей». Особенно удивительной оказалась благоуханная середина последнего, как будто мы вместе с музыкантом созерцали прекрасный цветок во всех подробностях его строения.

Последние четыре пьесы будто на смысловом *crescendo* выстроились в ряд состояний. Пронзительное и острое ностальгическое чувство «Ноктюрна», и таинство тишайших переходов в пьесе-мечте со странным наименованием *Phantom* мягко перешли в картину «Возвращение домой», рисующую жанровую сцену с чередованием радостных и элегических настроений. Венцом всему стала пьеса «Свадебный день в Трольхаугене» – многофигурная композиция с чередованием массовых сцен и портретами свадебных персонажей. Исполнение было столь выразительным и естественным, что не нуждалось ни в каких визуальных комментариях, сами звуковые образы являлись в синестезии чувств, рождали зрительные аналогии, причем у каждого слушателя свои.

Фольклорный исток всей музыки Грига очевиден, и это чрезвычайно близко Борису Березовскому, испытывающему, как известно, огромный пиетет к народной музыкальной культуре. Он видит в музыкантах-народниках даже некий пример для себя. Так, он делится в одном интервью: «Они выходят на сцену и получают огромное удовольствие от выступления перед публикой. В этом смысле я хочу быть как они: играть и наслаждаться музыкой». Для Березовского вся музыка – океан, в который впадает множество рек: фольклор, религиозная музыка, аристократическая музыка… Может быть, поэтому так органично и совершенно его исполнение, так естественно, как дыхание и сама жизнь. Он и сам говорит о себе: «Играть для меня – все равно что дышать».

ЛУНДСТРЕМ-ТРИО В САМАРЕ

В начале февраля в Самаре состоялись концерты Лундстрем-трио. Музыканты приняли участие в симфоническом вечере филармонии и представили свой концерт камерной музыки в Мраморном зале Художественного музея. Давняя традиция парных концертов (симфонического и сольного, в сопровождении оркестра и без него) позволяет с различных сторон представить исполнительское искусство и расширить диапазон восприятия через разножанровую палитру репертуара.

Третий концерт филармонического абонемента «Вечера с большим оркестром» был посвящен музыке, сочиненной в Вене – музыкальной столице Европы XIX столетия. Произведения Франца Шуберта, Людвига ван Бетховена, Густава Малера, появившиеся на свет в Вене в начале века и в самом конце его, принадлежащие перу столь разных авторов, в чем-то созвучны. Соседство их в одной программе оказалось весьма органично. Моцартовская по духу симфония Шуберта, несущая в себе апполоническое классицистское начало, и музыка Малера, наполненная дионисийским «пробуждением весны» (прозвучал финал его Третьей симфонии), явили собой два полюса музыки – ее прекрасную архитектонику и ее же вечное становление. Концерт для скрипки, виолончели и фортепиано Бетховена (исполненный во втором отделении вечера) игрой-состязанием солистов первой, глубокой сосредоточенностью второй и картиной народного праздника третьей части уравновесил контрасты первого отделения.

Музыка великих венцев прозвучала в исполнении Симфонического оркестра Самарской филармонии под управлением Георгия Клементьева. В Тройном концерте Бетховена солировали артисты Лундстрем-трио – Леонид Лундстрем (скрипка), Владимир Нор (виолончель) и Олег Худяков (фортепиано). Весь симфонический вечер стал праздником для самарских меломанов. Музыкантам (дирижеру, артистам оркестра, солистам) удалось главное – попасть в фокус исполняемого. А далее уже сама музыка говорила своими красками, вела своими линиями, увлекала кульминациями, погружала в мистические длинноты медленно разворачивающихся *Andante*, *Largo* или *Adagio*. Несколько замедленные темпы крайних частей бетховенского концерта, слегка сомнительное звучание

оркестровой меди в малеровской музыке, некоторые нестроения шубертовской симфонии не помешали общему сильному впечатлению от симфонического вечера. Причем героем его стали не столько музыканты, сколько сама *Музыка*, явленная во всей своей полноте и подлинной выразительности.

Концерт камерной музыки состоялся на следующий день. Музыкантам-гастролерам и самарской публике гостеприимно открыл двери Художественный музей, пригласив в свой Мраморный зал, ставший сегодня не только местом выставок живописных работ, но и концертной площадкой для проведения вечеров камерной музыки (от которых с упорством, достойным лучшего применения, многие годы отказывается филармония). В программу, названную музыкантами «Метаморфозы русской жизни», вошли сочинения П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича и самарского композитора Илоны Дягилевой. Таким образом были представлены сочинения русских композиторов трех веков, каждое из которых отразило в той или иной степени трагедию художника XIX века, ощущение катастрофичности бытия творца века XX и отстраненный взгляд на мир в отражении природной стихии поэта нашего времени. Гигантское, симфонического масштаба и звучания полотно Чайковского трио ля минор «Памяти великого художника» было исполнено в первом отделении концерта. Трагическая фреска Д.Д. Шостаковича трио ми минор памяти И.И. Соллертинского и трио «Эскизы моря» Илоны Дягилевой составили второе отделение.

Перед исполнением каждого сочинения художественный руководитель коллектива Леонид Лундстрем вводил слушателя в его образный мир. Его вступительное слово разительно не походило на музыковедческий анализ. Также не похоже оно было и на патетически приподнятые взывания лектора в манере «ликбеза» прошлого века. Это было слово музыканта, стремящегося своими, подчас весьма субъективными, комментариями приблизить слушателя к существу музыки. Всегда важно и интересно узнать, что думает именно музыкант об исполняемой музыке. Ведь мы чувствуем его особую причастность к таинству явления произведения искусства, чувствуем его теснейшую близость к миру звуков, организованных гением ушедшей эпохи. Мы не считаем музыку ремеслом для организации нашего досуга, не думаем о ней как о развлечении. А иногда стремимся и к некоторому ее пониманию. Не так ли?..

По словам Лундстрема, композитор, особенно гениальный, способен к прозрению не только в существо и смысл своего времени, но может увидеть и осознать грядущее. Таким в исполнении трио предстало известнейшее сочинение Чайковского, рожденное как трагический отсвет кончины друга. Личное, остро переживаемое объективировалось в тризну по уходящему миру, прекрасному, но уже иллюзорному, подернутому патиной и признаками тления. Гигантская по своей трагической силе картина потрясла аудиторию Мраморного зала. Особую остроту привнесла экспозиция живописных работ «Портрет семьи» из собрания Государственного Русского музея, в окружении которых звучала музыка Чайковского. С полотен известных и неизвестных художников трех веков исходил свет жизни, некогда полной надежд, радостей, не подозревающей о своем неминуемом конце…

Трио Шостаковича Лундстрем назвал народной драмой, подобной «Борису Годунову» Мусоргского. И там и здесь звуковые образы нераздельно слиты с историческими. Фантазия исполнителя-рассказчика идет дальше, в сказку, чудовищную в своей близкой реальности. В начале трио слышно далекое пение раскольников, ушедших в леса, во второй части мечутся персонажи немых кинофильмов столетней давности, в третьей звучит трагическая исповедь художника. Финал же – это шествие Шамаханской царицы в окружении всего чудовищного, что можно только себе вообразить. Завершение трио – олицетворение всего пошлого, злобного, идеологически близкого фашизму… Здесь оратор, будто осекшись, останавливается. Музыка договаривает все, что не сказано и не может быть выражено иначе, чем в звуках.

Музыку Илоны Дягилевой Лундстрем представляет как постлюдию, контрастную всему предыдущему. Три пьесы, три эскиза начинают одинаковое плетение (каждый раз из одного истока) музыкальной мысли, возникающей из простых гармоний, которые в процессе «вглядывания» в них усложняются, обостряются и рождают своеобразные ритмы, соответствующие различным состояниям – прохлады и света, яркости и зноя, мягкости и сумрака. «Эскизы моря» (утро, полдень, вечер) Илоны Дягилевой оттенили масштабные драмы Чайковского и Шостаковича, внесли оттенок лиризма и теплой печали в тягостное и трагичное состояние, оставленное звуковыми образами минувших веков…

Для нас имя Лундстрема связано с джазовой музыкой. Оркестр Олега Лундстрема это, как принято сейчас говорить, – бренд. Наше знакомство с классической ветвью большой семьи музыкантов, родоначальник которой некогда приехал в Россию из Швеции, стало событием, радостным для самарского слушателя. Леонид Лундстрем – художественный руководитель ансамбля, игру которого мы имели счастье слушать в симфоническом и камерном концертах, не только музыкант-исполнитель. Он музыкант-просветитель, основавший творческую мастерскую, в которой реализуются многие образовательные программы и творческие проекты. Сама игра его и партнеров несет в себе нерв и энергию просветительства, горячее желание не просто поделиться радостью от сопричастности великой музыке. Посыл музыкантов таков, что мы живо чувствуем, как их энергия и убежденность вовлекают нас в богатейший мир камерного музыкального искусства, делают соучастниками творческого делания – явления на свет подлинного произведения искусства.

РАДОВАТЬСЯ КАЖДОМУ ДНЮ

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет…
А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери

В последний день календарной зимы в зале Самарской филармонии состоялся третий концерт абонемента «Современное дирижерское искусство». Академический симфонический оркестр Самарской филармонии возглавил в этот вечер Александр Хумала. Солистом выступил пианист Андрей Гугнин. И дирижер, и пианист впервые выступили в Самаре. Оба артиста принадлежат к поколению музыкантов, громко заявившем о себе во втором десятилетии нынешнего века. Многое объединяет и даже роднит эти творческие личности, поэтому говоря о концерте и его художественном результате, мы всякий раз будем иметь в виду их общий вклад в это событие.

«Радоваться, нести радость людям» – об этом часто говорит в своих интервью Александр Хумала. Способность к радостному приятию бытия – это, вероятно, талант от рождения. Такая способность проявляется и в свойствах характера, и в особенностях мировосприятия, и в самой силе внутренней жизни, бьющей через край. Это сказывается, конечно, и в исполнении музыки…

Открыла симфонический вечер Увертюра к опере Бетховена «Фиделио». Валторны своеобычным звучанием встретили жест дирижера. Гостя такое своеобразие нисколько не смутило. Вероятно, репетиции дали исчерпывающее представление о возможностях оркестра, опасностях сюрпризов и степени неопределенности известных оркестровых групп. Но далее… оркестр заиграл иначе, совсем по-новому. Его звучание создало ощущение большого пространства, наполненного воздухом и особым напряжением, так характерным для музыки Бетховена. Во всем слышны ясные намерения, немедленно реализуемые, причем в мельчайших подробностях. Чуть ли не каждый артист оркестра проявляет себя как музыкант-ансамблист. Все точно по вертикали. Энергия создается всей оркестровой тканью, от струнных до медных духовых. Музыкальное время у Хумалы чрезвычайно подвижно и упруго поддается интерпретаторской воле, что проявляется в еле слышных и явно заметных ускорениях и замедлениях. Смены темпа и метрической пульсации находятся в соответствии друг с другом. Точность и единство штриха у всего оркестра удивляют. Иногда создается такое ощущение, что играет не коллектив музыкантов, а солист, оснащенный всей мощью и красками симфонического оркестра. Каждая оркестровая группа понимает свою задачу именно как музыкальную, но никак не механическую. (Иной раз, слушая сольную реплику из оркестра, думаешь: а учился ли этот человек музыке, понимает ли он музыкальную фразу, музыкальное время или характерность штриха?.. Зачем он вообще здесь?..)

…Артисту оркестра подчас вовсе не требуются отвлеченные рассуждения на тему исполняемого сочинения. Ему, как актеру на сцене или в кинокадре, нужна конкретно поставленная задача. И чем точнее будет она поставлена, тем выше результат общего предприятия. Для дирижера-гастролера это не так просто, как может показаться. Мы не знаем, сколько репетиций оркестр готовил программу, но вряд ли их было много. И по кон-

церту было понятно, что ни минуты в предварительной подготовке не было потрачено зря…

Кого только не видели за дирижерским пультом артисты самарского оркестра. В первую же минуту они определят – кто перед ними. И критерии тут просты: ясность намерений, понимание стиля, ну и, разумеется, дирижерская техника. И еще трудно поддающееся анализу явление – Музыкант… Все это можно почувствовать и понять уже в первой фразе, при первом пробуждении звукового образа. Еще ничего не произошло, еще все впереди, а мы уже с доверием и готовностью следуем за музыкальной мыслью, покоренные обаянием личности и энергией подлинной музыкальности.

Если бы не привычные «родимые пятна» самарского оркестра (ожидаемо проявляющиеся в репликах валторн), можно было бы подумать, что мы на концерте Гевандхауза или другого знаменитого европейского оркестра. Подлинность, несомненная аутентичность звучания бетховенской партитуры была очевидна, что особенно порадовало филармонического слушателя.

Пианист Андрей Гугнин вышел на сцену к уже настроенным на тонкое музицирование артистам оркестра. Первый фортепианный концерт Бетховена, написанный на излете венского классицизма, несет в себе черты как уходящей, так и нарождающейся эпох. Грозное эхо девятнадцатого столетия уже перекатывается отдаленными громовыми раскатами над классицистским порядком раннего бетховенского фортепианного концерта. Стилевая точность – то, что первым приходит на ум, слушая Андрея Гугнина и Александра Хумалу. Это слышно в каждом повороте интонационного сюжета, в каждой теме, во всем исполнении концерта.

Гибкая в своей интонационно-временной изысканности тема главной партии задала тон для всего последующего звучания. Общие формы движения солирующего фортепиано всегда поддерживаются легкими репликами оркестра. Игра оркестра так точна, что кажется отрепетированной каждая реплика, каждая тема. В каденции солиста мы услышали невероятное разнообразие выражения. Даже общие формы движения и трели «говорят». Масштабность звуковой картины и количество интонационных событий поражают. Исполнение Андрея Гугнина полно искрометного юмора, а подчас и тонкой иронии.

Естественность линий и органичность диалога солирующего фортепиано и оркестра в *Largo* второй части уподобились ландшафтам и ароматам живой природы. Вся музыка была наполнена особенным бетховенским чувством благоговения перед мирозданием. И даже здесь в медленной музыке – в *Largo* у Андрея Гугнина и Александра Хумалы – сюжет, раскрывающийся от одной звуковой картины к другой.

Великолепный диалог солирующего фортепиано и симфонического оркестра продолжился и в третьей части, где парадоксальным образом соединились легкость и сила, стремительность и грация. Так исполнителями было создано масштабное полотно Первого фортепианного концерта Бетховена, наполненное невероятным количеством самых разных событий.

Жаль, что в зале почти не видно было коллег-музыкантов… И дело не в том, что было чему поучиться (хотя и поучиться стоило бы). Такие редкие концерты заряжают энергией, дают веру в свои возможности, укрепляют в верности избранного пути, показывают неисчерпаемые объемы художественных смыслов…

Во втором отделении симфонического вечера мы услышали Третью симфонию Роберта Шумана. «Рейнская» симфония, как известно, не однозначно была принята музыкальной критикой в середине XIX века. Ей свойственны некоторые особенности оркестровки и известная вязкость изложения, которые могут оказать невыгодное впечатление на слушателя. Поэтому именно здесь, в исполнении симфонии проявляется музыкантское чутье и профессиональная воля дирижера, способные преодолеть объективные препятствия на пути к слушателю. Крупное пятичастное симфоническое полотно требует и масштабности мышления, и точной проработанности деталей, и владения музыкальным временем-пространством. В интерпретации Александра Хумалы следует отметить: монолитное и сбалансированное звучание тутти, точную организацию характерного пунктирного ритма, энергию и настойчивость в достижении локальных кульминаций. В его исполнении музыка течет, мощно и стремительно увлекая за собой, подобно быстрым водам Рейна.

Во второй части симфонии тонкий и своеобразный контраст составили вкрадчивые шаги второй темы с изысканными замедлениями мотивов первой. «Хоры» деревянных и медных духовых

почти всегда были стройно сопряжены. Некоторую их скованность и напряженное звучание сразу разрешало звучание струнных, которые будто высвобождали течение музыки. С танцевальной грацией как бы в балетной манере прозвучала третья часть. Стройный хор деревянных органично входил в очень длинную фразу, произносимую свободно, в естественной агогике. Разительный контраст со всем предыдущим составила четвертая часть. «Шествие» меди открыло сцену, звуками повествующую о долгом пути к Святому Граалю. Сосредоточенность на одной цели обусловила и выбор движения и построения протяженных фраз. Интонационно сомнительное проведение «хора» духовых в кульминации несколько снизило атмосферу мистерии. Пятая часть симфонии представила масштабную картину, сотканную из линий, кратких мотивов и продолжительных тем, исполненных различными оркестровыми группами. Ее венчает кода финала, естественное ускорение движения которой приводит к апофеозу радости, полноты и торжества жизни, которым завершается «Рейнская» симфония Роберта Шумана.

Перефразируя высказывание одного литературного героя, «счастье однообразно, несчастье же многолико», на этот раз не согласимся. Первый концерт на самарской сцене Александра Хумалы показал обратное: радость бесконечна в своих воплощениях, пускай и в образах художественных. Но наш гость, судя по всему, не согласен и с этим. Он транслирует художественное непосредственно в жизнь. И в насущной необходимости и очевидной разумности такой жизненной и художественной позиции убеждает и нас. «Радоваться каждому дню» – незамысловатая максима Александра Хумалы, которой он следует и в жизни, и в музыке – заразительна. Хумала – редкий музыкант моцартовского духа, узнаваемый по особой светоносной радостности и убедительной витальной силе. С афиши на нас смотрит молодой человек с обаятельной улыбкой и смеющимися глазами, в глубине которых сталь непреклонной воли… Неужели же и мы вслед за поэтом, но уже по иному поводу воскликнем:

Что пользы в нем? Как некий херувим
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!..

ДМИТРИЙ БОЙКО – ВИРТУОЗ И ПЕДАГОГ

В феврале 2020 года в Мраморном зале Института культуры состоялся концерт учеников балалаечника Дмитрия Бойко – одного из самых заметных музыкантов города. Но не только учащиеся класса Бойко играли на сцене в тот вечер. Их педагог выступил вместе с ними и как солист, и как ансамблист. Так мы имели возможность услышать опытнейшего артиста и виртуоза, игравшего в одном концерте со своими питомцами, оценить его исполнительское и педагогическое мастерство.

Ученики Детской центральной музыкальной школы, учащиеся Самарского музыкального училища имени Д.Г. Шаталова и студенты СГИК представили весьма разнообразную программу, составленную из произведений русской и мировой классики, оригинальных сочинений и обработок для балалайки. Концерт Антонио Вивальди сменял вальс «Каприз» Василия Андреева, вслед пьесе «Разлука» Михаила Глинки звучал «Русский танец» Петра Чайковского, «Романс» Теодора Наше соседствовал с «Бразильерой» Дариуса Мийо, а «Три фантастических танца» Дмитрия Шостаковича сменялись Алябьевским «Соловьем».

Разумеется, такой концерт не мог обойтись без обработок и парафраз русских народных песен. Они были представлены в транскрипциях Евгения Шабалина и Александра Шалова, Евгения Тростянского и Валерия Минцева. В завершение концерта все его участники в унисон исполнили виртуозную пьесу Иосифа Тамарина «Пчелка»…

Как дерево имеет корни, так и всякое заметное явление имеет свой исток. В современных художественных практиках это не всегда очевидно, но, когда мы имеем дело с академическим искусством (а именно таким стало исполнительство на русских народных инструментах в прошлом столетии, таким является и сегодня), преемственность становится питательной средой для формирующегося музыканта.

В классном концерте Дмитрия Бойко эта преемственность живо ощущалась. Учитель не сидел в зале, придирчиво выявляя ошибки и промахи учащихся, но был на сцене вместе со своими уче-

никами. И для юных артистов-музыкантов было чрезвычайно важно играть в одной программе со своим педагогом. С особым вниманием ведущая концерта остановилась на учителях Дмитрия Бойко – Валерии Минцеве (в его классе Бойко учился в Ставрополе) и Евгении Блинове – выдающемся музыканте и педагоге, создателе Уральской школы игры на балалайке (по классу Блинова Бойко закончил Уральскую консерваторию и творческую аспирантуру). Несомненно, многим в своих исполнительских и педагогических успехах самарский музыкант обязан своим учителям. Сказались в его работе и особенности характера, и собственное яркое музыкальное дарование. Артистическая индивидуальность явно слышна как в игре Дмитрия Бойко, так и в выступлениях его учеников (у каждого в свою меру). Суметь развить лучшие стороны учащегося музыканта – редкое качество педагога. В нашем случае это знание тонкостей и секретов игры на инструменте, пристальное внимание к деталям, требовательность (как кажется, деспотическая) к выполнению замечаний и, самое главное, сфокусированность на материале самой музыки во всех ее мельчайших подробностях.

Важнейшее качество академического музыкального инструментального исполнительства – искусство кантилены. Для струнных щипковых «пение» на инструменте – это особая техническая, а вместе с тем и художественная задача. И задача эта решается Дмитрием Викторовичем блестяще. Разумеется, многое в результате зависит от индивидуальных качеств учащегося: у каждого инструмент звучит и поет своим голосом. Но построение фразы по нормам певческого дыхания – заслуга педагога.

Игра на русских народных инструментах – это игра, как правило, ансамблевая. Работе с концертмейстером-пианистом Бойко уделяет особое внимание. Отсюда абсолютно монолитным оказывается звучание таких разных по природе инструментов. В классе Дмитрия Бойко работают пианистки Екатерина Герасименко и Юлия Денисова. В классном вечере на долю фортепиано выпало немало ансамблевых, фактурных, метроритмических проблем. Решены они были успешно и даже с блеском.

Среди молодых исполнителей, представших на сцене Мраморного зала, больше всего запомнились самые юные – ученики Детской центральной музыкальной школы. Игра Дианы Лим, исполнившей глинкинскую «Разлуку», подкупила красочным звуча-

нием инструмента (тремоло напомнило даже скрипичное вибрато); у Федора Павлова можно было отметить свободу музицирования в вальсе Андреева (при очевидной выучке и педагогическом расчете); Амин Мусин порадовал увлеченностью исполняемым, артистической смелостью и даже каким-то бесстрашием в преодолении виртуозных трудностей «Кадрили» Тростянского. Участие ученика ДЦМШ пианиста Александра Князева в трио с Федором Павловым и Амином Мусиным обнаружило и владение разными стилями. Наряду с корректным представлением музыки Вивальди в их исполнении ярко и эффектно прозвучала «Камаринскиая» Шалова. Особую радость публике, коллегам и ученикам доставила игра «виновника торжества» Дмитрия Бойко. В прекрасном ансамбле с пианисткой Юлией Денисовой он показал высокий класс виртуозной игры, проникновенность и красочность кантилены, глубину выражаемого чувства.

Вот уже почти двадцать лет Дмитрий Бойко работает в Самаре. И за это время, чрезвычайно насыщенное концертной (более ста двадцати выступлений в год) и педагогической работой (в трех учебных заведениях города), Бойко заслужил репутацию яркого артиста-виртуоза, глубокого и интересного музыканта-интерпретатора, вдумчивого и опытного наставника. За всем этим стоит огромный труд, самоотверженное служение Музыке на концертной сцене и в учебном классе, и, конечно, яркий талант музыканта и педагога.

ШОПЕНОВСКИЙ ВЕЧЕР В МУЗЕЕ

Один не разберет, чем пахнут розы,
Другой из горьких трав добудет мед.
Кому-то мелочь дашь – навек запомнит,
Кому-то жизнь отдашь – а он и не поймет.
Омар Хайям

Фридерик Шопен не любил больших собраний, с трудом откликался на просьбы сыграть что-нибудь даже в дружеской компании. Как-то Франц Лист играл шопеновский этюд, раскрашивая

его по своему обыкновению фактурными изысками. Присутствовавший при этом автор еле сдержался от раздражительной реплики в адрес знаменитого виртуоза. С его уст вот-вот могло сорваться что-нибудь подобное словам поэта: «Мне не смешно, когда фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери». Всякая публичность была чужда Шопену. Он нимало удивился бы, если б кто сказал, что его мазурки будут звучать в тысячных залах. Звуковой мир Шопена весьма многообразен, в нем отражается, как кажется, все, чем жив человек. Пластика его мелодических построений, выразительная ясность гармонии, совершенная архитектоника и сила музыкальной драматургии вмещают всевозможные сюжетные внемузыкальные коллизии.

Музыка Шопена демонстративно непрограммна, ее не предваряют ни поэтические эпиграфы, ни емкие наименования. Но за жанровыми обозначениями вальса, мазурки, полонеза, сонаты, концерта и т. д. скрываются звуковые миры, каждый из которых сопоставим с человеческой судьбой. Пусть мы видим лишь один поворот такой судьбы, за ним угадываются другие. Внешняя красота мелодизированных пассажей, терпкость своеобразной ритмики, тонкая выразительность орнаментики, чувственная неотразимость мелодики, окутанной роскошным гармоническим облачением, не должны обмануть чуткого слушателя, ведь за этим явным совершенством – сердце поэта, через которое, как говорил Генрих Гейне, проходит трещина, расколовшая мир.

С середины позапрошлого века через свои звуковые картины смотрит на нас печальный и даже скорбный лик гения. Когда-то наш выдающийся соотечественник Милий Балакирев, не расслышав в музыке Шопена главного, назвал ее «кружевами для дам». И, как это ни печально, оказался отчасти прав. До сих пор шопеновская музыка воспринимается подчас как нечто приятное, сладкое – эдакий бонус к удачно проведенному дню или десерт к удавшейся жизни. Пускай! Какою мерою мерите, как говорится… Восприятие часто пассивно и реагирует лишь на сильные раздражители. Исполнитель же входит в каждую деталь, в каждый малейший поворот музыкальной мысли, формует своей волей музыкальное время, создает звуковое пространство. И для него уже нет возможности остаться в стороне от ментальной драмы художника, от его неизбывной печали. Скажете: «Ну это же частность,

у Шопена так много светлых страниц, восторженных состояний и даже ликования». Да, конечно. Звуковые формы, в которые изливалась творческая мысль Шопена, содержат в себе такой объем содержательных смыслов, как музыкальных, так и экстрамузыкальных, что каждый, кто способен так или иначе войти в них, открывает нечто невиданное, новое и вместе с тем чрезвычайно близкое. Это рождает особое чувство радости от прикосновения к художественному совершенству. Радость… Так же как *Судьба* у Бетховена, *Рок* у Чайковского, *Der Tod* у Шуберта, у Шопена – свой темный «горизонт». И он всегда присутствует на периферии сознания, временами являя свой грозный лик...

В Мраморном зале Художественного музея программу «Венок Шопену» представила пианистка Елизавета Караулова. Концерт прошел в рамках просветительского проекта музыковеда Марианны Мжельской «Таланты земли Самарской». Прозвучали Мазурки, соч. 30, Баллада № 3, соч. 47 и Прелюдии, соч. 28. Каждый из исполненных опусов – определенный вызов для музыканта-исполнителя. Каждая из представленных миниатюр – мир, полный тончайших градаций, внутри себя совершенный и завершенный. Но как всякое произведение романтического искусства, музыкальная миниатюра есть символическое пространство, музыка говорит не только о себе, но и о том, что лежит за ее пределами, открывает некие внемузыкальные смыслы. Именно такими стали в исполнении Елизаветы Карауловой Четыре мазурки, соч. 30. С первых звуков пианистка продемонстрировала точное попадание в сущность жанра. Какие бы ни были изменения внутри миниатюр, каждая пьеса твердо держалась на метроритмическом каркасе трехдольного такта с характерной опорой на вторую слабую долю. Все, что бы ни происходило с лирическим героем, будто заключалось в раму мазурки. Все реплики, которыми обменивались интонационные персонажи, были даны в ритме танца, даже потаенные «мысли», мелькающие то там, то здесь, взяты в явный пульс характерного танца. Безупречный вкус, интонационное разнообразие, тонкие реакции на малейшие изменения ритма, лада, гармонии, выверенная драматургия каждой миниатюры и всего опуса в целом, абсолютное владение музыкальным временем и пространством – все эти качества проявила Елизавета в своем исполнении.

Баллада ля-бемоль мажор – единственная из четырех баллад Шопена, имеющая «счастливый» конец. Вся пьеса в исполнении

Елизаветы Карауловой предстала в одном радостном ключе. Даже эпизод в до-диез миноре стал легкой, ничего не значащей тенью на всем юном «теле» ликующей поэмы. Немного поспешные синкопы, слегка деформированный пунктирный ритм, несколько формально изложенные тональные ступени в подъеме к генеральной кульминации обнаружили, что пред нами еще юный музыкант, не слишком сдержанный в своих спонтанных проявлениях. При этом мы слышали выразительные диалоги голосов фактуры, деликатно данные подголоски, прекрасный светлый звук. Вся баллада явилась в единстве интерпретационного замысла, неосложненного контрастной образностью.

Прелюдии, соч. 28 – цикл из двадцати четырех миниатюр, объединенных единством сюжета. Пусть нас не смущает тот факт, что между началом его создания и завершением – несколько лет. И формальный принцип его построения – чередование тональностей по квинтовому кругу – лишь частность. Важно другое: его начало – Прелюдия до мажор – и конец – Прелюдия ре минор с последними тремя ударами «ре» в предельно низком регистре. Между ними – целая жизнь!..

Для пианиста исполнение шопеновских Прелюдий, соч. 28 – испытание, в котором задействуются все его музыкантские ресурсы. Это и виртуозность, почти трансцендентная, и способность к медитативным погружениям почти что на грани сознания, и неумолимая твердость в риторическом выражении музыкальной мысли. И последнее, а может, и первое качество, которым должен обладать здесь музыкант – выносливость как психическая, так и физическая.

В исполнении Елизаветы Карауловой многие прелюдии цикла, подобно драгоценным камням, играли разными гранями звукового смысла, являли собой при этом цельность характеров. К таким удачам следует отнести первую **до-мажорную**, где будто сама жизнь проявляется робкими толчками синкопированного ритма, вторую **ля-минорную**, в которой одинокий голос звучит на фоне скорбного покачивания пульса сопровождения. Журчанию ручья уподобилась третья прелюдия **соль мажор**, печальный голос четвертой **ми-минорной** облекся в гармонические обстоятельства пульсирующих аккордов… Каждая открывала собой страницу из постепенно разворачивающегося повествования, в котором были и прямая речь, и портрет на фоне живописного ландшафта, и грозные удары судьбы в облике бушующей стихии…

Прелюдия **ми мажор** первая дала сбой в течении долгого «рассказа». Мужественный и где-то даже воинственный характер марша, а может, и скорбного шествия требует стали в звучании, жесткости пунктирного ритма, твердого метрического каркаса. Здесь Елизавета, чуть смягчив тон и ритм, оказалась за пределами звукового образа. Картина предстала неясной. Размытой оказалась и **си-мажорная** прелюдия, где чуть смятые триоли повлияли на общее впечатление. Можно сказать, что следующая **соль-диез-минорная** прелюдия, по сути, не состоялась. Елизавета, без сомнения, хорошо оснащенная пианистка, в том числе и виртуозно. Но здесь был выбран темп, который был бы хорош в других обстоятельствах. Мелкое биение сдвоенных восьмых не прослушивалось, четвертной пульс сопровождения тоже, да и густая педализация была не в помощь.

В лирическом центре всего цикла – прелюдии **фа-диез мажор.** Здесь пианисткой, вероятно, была пропущена важнейшая ремарка – *sostenuto*. Елизавета играла средний раздел в манере *espressivo* и *rubato*, что, конечно, ошибочно. Ремарку *Sostenuto* Шопен, как правило, ставил там, где Шуман – *Innig*, а Лист – *Con intimo santimento*. Здесь самое сердце, духовное средоточие всего цикла. Поэтому уместным был бы более строгий тон высказывания. Невнятное биение триолей **ми-бемоль-минорной** прелюдии, к тому же не доведенное до кульминации, по-своему сказалось и на деформации остинатного пульса прелюдии **ре-бемоль мажор**. Его мерность в мажорном начале та же, что и в минорной середине. Это один и тот же погребальный колокол. Минорная середина в исполнении пианистки, напротив, потрясла почти реалистичным звукописанием траурного шествия и возвращение в мажор было уже органичным. Вихрь **си-бемоль-минорной** прелюдии пронесся почти не замеченным, так был стремителен. А вот следующая **ля-бемоль-мажорная** запомнилась прекрасными горизонтальными линиями, с благоразумно облегченными многозвучиями аккордов сопровождения, прихотливо изогнутым временем-пространством. Перед глазами предстала многолюдная зала, наполненная множеством двигающихся в танце фигур, а в тумане коды звучал бой низкого колокола башенных часов…

Исполнительский опыт пианистки предписывал не делать пауз там, где слушатель мог сорваться аплодировать. Но в исполнении

на бис ноктюрна до-диез минор Елизавета так увлеклась истаивающим созвучием доминанты в середине пьесы, что кто-то невольно выдохнул во весь голос: «Браво!» Эх, Самара! Отзывчивая публика у нас...

Вообще, если говорить не только о музыке, атмосфера в зале была почти домашняя, радушная. Будто в купеческом особняке нас окружали полотна первостатейных художников Кустодиева, Верещагина… И это: «Лизанька, Лизанька!..» так было аутентично. Мы так хотим подчас почувствовать себя элитой, хозяевами жизни, новой аристократией. У нас утонченные чувства и мысли, осмысленный досуг. Только наше купечество не строит домов в центре города, формируя тем самым его облик. Не создает частных оперных театров или учебных заведений. А представить нынешнее чиновничество за квартетным музицированием?!. А ведь это было когда-то…

Не думаю, что домашнее, старозаветное обращение «Лизанька!» как-то повлияло на исполнение. В игре Елизаветы очень много рационального, много трезвого расчета, продуманности деталей и драматургии целого. При этом ее игра всегда согрета теплым чувством и искренним личным участием во всех интонационных событиях. Не все удалось. Причиной ли тому юность?.. Может быть… Ведь та грань, к которой подошел Шопен, тот край, пред которым он стоял, неосторожным движением роняя мелкие камни в бездну, так еще далеки…

«САМАРСКАЯ ОСЕНЬ – 2020». ОТКРЫТИЕ

В Международный День музыки Самарская филармония торжественно открыла фестиваль искусств «Самарская осень – 2020». Симфонический оркестр под управлением Михаила Щербакова представил программу из произведений Л. Бетховена: Симфонию до минор, соч. 67 и Концерт для фортепиано с оркестром № 5 ми-бемоль мажор, соч. 73. В концерте солировал пианист Дмитрий Шишкин. Так в год 250-летия со дня рождения Бетховена открылся традиционный самарский фестиваль.

Год Бетховена совпал с тяжелым испытанием для всего мира, и какое бы сочинение гения не оказалось в программе филармони-

ческого концерта, оно точно совпало бы с тем, что хочется слышать, от чего ждешь поддержки или убедительного объяснения происходящего с нами. Содержательный смысл бетховенской музыки, говорящий о человеке и потрясающая сила высказывания, обращенная к человеку; мощная витальность и неукротимая воля, сквозящая в каждом звуке; трогательная беззащитность, покоряющая нежность и таинственная глубина мистических прозрений – все это мы находим в широком диапазоне музыкального выражения, между крайними полюсами бетховенских образов. Соединение по принципу контраста ми-бемоль-мажорного Концерта и до-минорной Симфонии в программе симфонического вечера позволило наиболее выпукло представить эти сочинения. После праздничного финала фортепианного концерта мрачное угрожающее начало Симфонии прозвучало с предельной выразительностью. Все что ни происходило в Симфонии, так или иначе отражалось или отталкивалось от светлых красок первого отделения концерта.

Светлое звучание рояля, отталкиваясь от мощных аккордов оркестра, наполнило весь филармонический зал ликующим торжеством и стало прелюдией к масштабному действу первой части фортепианного концерта. Оркестровая экспозиция сонатного аллегро прозвучала динамично и вместе с тем по-классицистски стройно. Сольные реплики валторн были поддержаны краткими мотивами струнных, «хор» деревянных духовых органично включался в стремительно развивающийся интонационный сюжет. Тема главной партии, также как побочной и заключительной, исполнялась солистом от первого лица, с личным теплым участием ко всему многообразию интонационных проявлений. Оркестр бережным *pizzicato* поддерживал солиста в побочной партии, в заключительной же будто наблюдал за высказыванием солиста со стороны. *Tutti*, сменяя сольные фрагменты, каждый раз занимало лидирующие позиции мощно, собрано и, как сказано в партитуре, *con brio* – огненно.

Диалоги солиста и оркестра в разработке – разговор взаимодействующих и говорящих на одном языке персонажей. Как игра солиста, так и игра оркестра органично организована в отношении музыкального времени, прихотливо изогнутого и заключенного вместе с тем в строгую раму классицистской звуковой архитектоники. Реакции солиста и оркестра друг на друга, а также на мельчайшие

повороты музыкальной мысли вызывали особое чувство эстетического удовлетворения. С предельной бережностью оркестр пронес тему *Adagio* второй части. Это и дало возможность прозвучать долгим фразам солиста, исполненным с речевой выразительностью в духе свободной каденции. Пианист и в темах, и в общих формах движения филировал края восходящих в верхний регистр линий, что обнаруживало в музыке грациозную хрупкость и тонкую нежность «поэтической» речи. В манере солиста много *cantabile*, музыкант «пропевает» на рояле не только мелодии, но гаммообразные пассажи и даже каскады октав. Всякий краткий штрих на короткое мгновение пропет; пускай и на мгновение, но дан в некоторой протяженности. Группетто, трели, фигурации сопровождения так проинтонированы, что добавляют к оркестровой партии весомый по смыслу контрапункт. Изящество венского танца в соединении с неистовым в своем проявлении радостным чувством – таким предстал в исполнении Дмитрия Шишкина и Симфонического оркестра Самарской филармонии финал фортепианного концерта. Как исполнение предписанных замедлений, так и самостоятельные темповые решения музыкантов были органичны и убедительны. Солист и оркестр предстали равносильными соперниками в состязании-игре. И тот и другой были точны в штрихе и стиле, убедительны в силе и мощи, в покоряющей нежности и ликующей светоносности.

…Значительная пауза с ферматой предваряла знаменитый унисон «темы судьбы» Пятой до-минорной симфонии Бетховена. Далее последовала замечательная ансамблевая игра оркестровых групп и солистов, в которой без задержек и «стыков» передавалась интонационная энергия от музыканта к музыканту. Краткая реплика валторны после оркестрового *Tutti* всякий раз служила важным поворотом от драматической темы главной партии к пасторальному звучанию побочной. Энергия штриха, поддержанная синкопами, подчеркивала характерность темы заключительной партии. Все борения разработки сонатного аллегро были логично выстроены. *Crescendo* или *Decrescendo* воспринимались как приближение или удаление батальной картины.

Так мало-помалу вхождение в репризу оказалось подготовлено. Поэтому настолько впечатляюще прозвучала здесь «тема судьбы». Вся драма явилась как на ладони, так было цельно исполнение. Вариации второй части предстали как череда картин, характеров,

состояний, среди которых явили себя и гимнические, и пасторальные, и даже мистические звучания. Каждый поворот оркестровой ткани был осмыслен, понят каждым музыкантом, проинтонирован вплоть до аккомпанирующих синкоп. Литавры в *tutti* кульминации придали музыке энергию и по-своему окрасили ее. Скерцо третьей части Симфонии прозвучало организованно и цельно.

Особенно следует отметить точность емких характеров и работу с музыкальным временем. Естественное замедление скреплялось репликами солирующих валторн, специфическая организация метрического каркаса давала эффект маршевой поступи Титанов. Апофеозом ансамблевой игры стал эпизод возвращения к первой теме, где реплику флейты подхватывает гобой, затем кларнет. Казалось, будто осенний лист, падая, всякий раз по-своему освещается лучами заходящего солнца. Так непрерывно «струилась» линия.

Финал симфонии явил собой победное и яркое звучание. Литавры каждый раз при своем вступлении будто подстегивали энергию развивающейся темы струнных. И везде было единство штриха и дыхания, интонирования и произнесения звука. Оркестр звучал, дышал и проявлял себя как единый музыкальный организм. Последние несколько страниц партитуры – каданс, закрепляющий победное шествие до мажора. Это беспрестанное повторение тонического трезвучия отнюдь не было назойливым или чрезмерным. И здесь сказалась мера, чувство архитектоники и ансамблевое чутье симфонического оркестра.

Международный фестиваль искусств «Самарская осень – 2020» открылся достойно и празднично. Концертом из произведений Бетховена самарские музыканты отметили и юбилей великого гения. Запланированная на этот день Девятая симфонии с хором «Ода к радости», вероятно, прозвучит в свое время (по известным причинам ее исполнение перенесено на неопределенный срок). Тогда, когда уместно будет воскликнуть: «Обнимитесь миллионы!» Сегодня же «тема судьбы» звучит более понятно и весомо. Но также понятен и ее финал, в котором выражена не просто надежда…

ПИАНИСТ В СИЛУ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Взрывая, возмутишь ключи,
Питайся ими – и молчи…
Ф. Тютчев

Михаил Плетнев создал Российский национальный оркестр тридцать лет назад и все это время является его бессменным художественным руководителем. Потому так монолитна игра пианиста и оркестра, так органично их взаимодействие. Оркестром сыграно огромное количество программ, чуть ли не вся музыкальная классика. Он признан одним из лучших симфонических оркестров мира. География его гастролей чрезвычайно обширна. И вот РНО – вновь в Самаре! В одном отделении симфонического вечера были исполнены Концерт № 3 до минор Л. Бетховена и Концерт № 2 соль минор К. Сен-Санса. На бис Михаил Плетнев сыграл две миниатюры Ф. Шопена: Ноктюрн до-диез минор и Мазурку ля минор № 4, соч. 67.

Очень трудно говорить о впечатлении от услышанного. Те, кто был на этом концерте, согласятся, вероятно, что его послевкусие требовало молчания. Ничего не объясняющие реплики «как божественно!», «как гениально!», «как разнообразно!» и иные подобные раздражали и лишь способствовали тому, что вот-вот что-то важное может потеряться в сутолоке пустых слов. А важное было…

И может быть, хорошо, что такое случается у нас в Самаре приблизительно раз в десять лет. Мы оказываемся способны после лицезрения холмов вдруг увидеть Монблан.

Писать о музыке – дело неблагодарное. Ну что скажешь: быстрее-медленнее, громче-тише? Что из того? Когда-то хитроумный изобретатель Иоганн Мельцель привел в восторг Бетховена, показав ему свой метроном. Мастер тут же стал указывать темповые ремарки для своих сонат и симфоний. Но каково же было его удивление, а затем и раздражение, когда он вдруг понял, что для одного и того же произведения (части, эпизода, фрагмента) в одном зале нужен один темп, в другом – иной, в один день следует играть быстрее, в другой – медленнее! Оказалось, для музыки нет точного темпового критерия, что уж говорить об остальном. И всякая оценка

того или иного музыкального события грешит в той или иной степени субъективностью оценивающего. Да и вообще все это – лишь слова…

Игру Михаила Плетнева можно узнать по одной исполненной фразе, по характерным несовпадениям мелодических тонов и опорных басов в сопровождении, по акцентным началам тем певучего характера, по избыточно прихотливому, как иногда кажется, обращению с музыкальным временем. Узнаваема игра выдающегося музыканта и по высоким скоростям, и по чрезвычайной легкости виртуозных эпизодов. Если же дело доходит до кульминаций, то и тут мы встречаем некий предел возможного.

В одном из своих ранних интервью Плетнев рассуждает об аполлоническом и дионисийском началах в фортепианном исполнительстве. К первому он относит искусство Сергея Рахманинова, ко второму – Владимира Горовица. Если глядеть на искусство самого Плетнева через эту призму, то следует признать в нем смешение обоих начал. В нем есть и стихия, и сознательный расчет, и строгая архитектоника целого, и наитие в интонировании мельчайших деталей.

Сегодня для нас доступно многое, совсем не обязательно идти за новинками в магазин, покупать пластинки или диски. За редким исключением можно услышать в Сети почти всю исполненную когда-то музыку. Но искусство Плетнева хоть и фиксируется современными звукозаписывающими технологиями – искусство живое и в самой своей сущности спонтанное.

Стоит ли здесь повторять всем известное мнение, что Плетнев всегда играет поперек традиции, преодолевает затертые штампы; подобно реставратору, слой за слоем снимает чуждые каждому исполняемому сочинению краски? Во-первых, не каждый с этим согласится, во-вторых, Плетнев – не реставратор и не участник движения аутентистов. Он играет то, что слышит, и так, как понимает, имея редкую особенность проникать в текст, минуя «эталоны» звучания, закрепленные в музыкальной культуре. Его специфическая нервность чутко улавливает не то, что было когда-то давно (кто может с уверенностью сказать – как?), а то, каким надлежит произведению быть сейчас, вот в эту самую минуту.

Сама атмосфера концертного зала, наэлектризованное состояние оркестрантов, взволнованное настроение публики рождают зву-

ковые смыслы музыки. Эта музыка сочинена давным-давно, сыграна по всему миру миллионы раз, а у всех, даже у тех, кто знает каждую ноту, каждый нюанс в партитурах, появляется чувство удивительной свежести и новизны. Все становятся свидетелями, а в некоторой степени и соучастниками явления на свет *нового* произведения музыкального искусства.

Не всякий готов сразу открыться этой новизне: академическая классическая музыка и ее адепты довольно консервативны. Много раз приходилось слышать, что за такое исполнение на консерваторском экзамене можно получить тройку, дескать, столько погрешностей в стиле, в манере и вкусе, да и вообще так играть нельзя. Кто-то скажет в ответ: «Ну ведь убеждает?» Убеждает, но не всех и не всегда. И дело не в том, что таких меньшинство в многоголосом хоре восторгов, а в том, что обсуждать тут и нечего, как, впрочем, и было сказано выше.

Достоверную картину соревнования в бетховенском концерте подчеркивало различное отношение к организации музыкального времени и способу интонирования у оркестра и солиста. Нельзя сказать, что игра солирующего фортепиано была по-романтически индивидуализирована, а оркестра – по-классически объективна. Но фортепианное соло каждый раз будто наталкивалось на стройный ряд строго организованных по всем параметрам звуков. Своевольно-прихотливое интонирование, игра в своем, а не в заданном дирижером движении, представляли картину некоего разномыслия. И так на протяжении всего сочинения. Вызывало ли это внутренний протест? Пожалуй, что да. Но при каждом повороте *незнакомого* сюжета сознание удерживалось не столько интонационной новацией, сколько мощной и властной музыкальной мыслью. Сколько ни сопротивляйся, этому обаянию невозможно не подчиниться, нельзя остаться в стороне от увлекательного действия.

Именно действием, не отягченным мистическими длиннотами, оказался Третий фортепианный концерт Бетховена. Это была светлая, радостная, во многом изящная по мысли и воплощению музыка. Так вот какой, оказывается, концерт написал Людвиг ван Бетховен! А тот, Третий концерт, который мы знали, – другой: философски-серьезный в первой части, углубленно-серьезный во второй, танцевально-серьезный в третьей. Нет-нет, не подумайте, что Плетнев сделал из бетховенской музыки нечто легковесное (может,

только в виртуозном смысле). *Весь* Бетховен открылся здесь со стороны радости, которая, по мысли музыканта, – главное содержание, главная идея, к реализации которой композитор шел вплоть до финала своей последней симфонии. Да, Бетховен у Плетнева многолик, но не трагичен. В нем есть все, но радость и стремление к ней становятся чуть не религиозным чувством: радость и есть райское блаженство.

После исполнения концерта Бетховена можно было уверенно сказать: «Мы в надежных руках. Нужно только довериться и следовать за музыкой».

• • •

С каденции солиста начался фортепианный концерт Сен-Санса. Равномощные собеседники – оркестр и солирующее фортепиано – вели свой диалог, разворачивая страницу за страницей волнующее повествование, где дальние планы перемежались ближними, герой то оказывался на авансцене, то включался в живую «многофигурную композицию». Рояль звучал подчас как инструмент оркестра. Это не значит, что он был «рядовым»: его тембры (а сколько их было!) соотносились с тембрами оркестровых инструментов как с родственными. Реплики солирующего рояля звучали то в характере кларнета, то флейты, то трубы, и так удивительно складывалась живая пестрая ткань звучащего произведения, что казалось порой, будто это и не музыка вовсе, да и вообще не что-то сочиненное, а сама жизнь в ее стихийных проявлениях. В исполнении этой музыки появились трагические тона, некоторые напомнили начало моцартовского «Дон Жуана».

Чрезвычайное богатство красок в высшей степени легкой второй части концерта было как бы снято последним *pianissimo*, что показало эфемерность быстро минувшей радости, внесло в эту безмятежность какое-то даже чувство обреченности. Это своеобразно отразилось в звучании хорала – средней части финала. Несмотря на обрамление тарантеллой, летящей в ошеломляющем темпе, хорал меди звучал архаично и угрожающе. Постепенно обрастая оркестровыми голосами, он терял свой образ призрачного морока, укутывался в цветные краски многозвучных аккордов, будто превращался в кокон. И почему-то запомнился… Вроде и вторая часть гра-

циозно-легкая и радостная, и финал виртуозно-блестящий. А чувство беды, может, отложенной, пусть и надолго, осталось…

Игру Михаила Плетнева можно сравнивать с игрой Сергея Рахманинова, насколько мы можем судить по архивным, весьма несовершенным записям. Сходство иногда почти детальное, особенно в исполнении миниатюр. Причем здесь нет никакого копирования, а есть родство человеческих характеров и сходство эстетических установок. Оба принадлежат к художникам, в игре которых остро звучит нота ностальгии по уходящей культуре. Оба интроверты по натуре, но общительны, можно больше сказать, обнаженно открыты в игре. Оба чутко слышат драматическое звучание эпохи и оказываются способными передать это своей аудитории. Есть в них и отличия.

• • •

На бис были исполнены шопеновские миниатюры. Исполнены, как сказал бы воображаемый оппонент, в салонной манере. Почему нет? Во-первых, они и сочинялись для исполнения в узком кругу и именно в салонах литературных, артистических... А, во-вторых, играть в салонной манере – это не значит быть бессодержательным. Тут обнаруживаются некоторые характерные черты исполнительского почерка пианиста. Салонный стиль, как правило, связывают с тем, как музыкант обращается с музыкальным временем – с манерой *rubato*.

Здесь никуда не уйти от способа интонирования, динамической нюансировки, звуковой перспективы. Все аспекты музыкального исполнения связаны в живом звучании и друг от друга зависят. Шопеновскую мелодию Плетнев интонировал столь экстравагантно, что никак нельзя было подумать, есть ли в этой музыке что-то еще. Вряд ли музыкант делает это осознанно, но он как бы усыпляет бдительность, расслабляет, что ли, слушателя, чтобы затем внезапно ошеломить неким прозрением в таинственную и страшную глубину или покорить тонкостью выражаемого чувства, подкупить тоном искреннего участия или пронзить горечью острого элегического высказывания. Здесь вспоминается фраза из романа Льва Толстого, приблизительно такая по смыслу: собеседник говорил с той неподдельной искренностью, что она выказывала в нем человека самого высшего света. В самом деле, ведь артист же!

Расставанием навсегда, острым чувством потери было проникнуто исполнение Мазурки ля минор. Мелодические линии, сплетаясь в *фигуру* пронзительного ностальгического чувства, подбирались к горлу каждого слушателя: так интимно и доверительно было сказано. И вдруг взрыв реплики на *fortissimo*: все разрушено, интимная лирика сменилась эскападой – удар октавы в басу, чуть не грубое проведение темы. Ритор будто спохватился, что так ведь невозможно, нельзя до такой степени открываться на людях… Как говорила героиня Достоевского: «Слышали?.. Как вам покажется все, что князь говорил? Ведь почти что неприлично».

Как-то очень давно Михаил Плетнев сказал про себя, что пианист он лишь в силу обстоятельств. Так сложилась, дескать, жизнь. Похоже, что это правда. Михаил Плетнев не только пианист, композитор, дирижер. Не только музыкант и не столько музыкант.

• • •

В заключение стоит еще раз повторить, что ничего определенного и точного о том, что было на концерте Российского национального оркестра и его художественного руководителя Михаила Плетнева, сказать невозможно. Музыка – это совсем другой, бессловесный язык, подчиняющийся своим законам и нормам, и описать музыкальное исполнение можно лишь с некоторым приближением. В нашем случае это почти невозможно, до такой степени слова проходят как бы мимо того, что привез Михаил Плетнев в Самару и что оставил здесь. Является ли его исполнение эталонным? Ни в малейшей степени. Такую игру нельзя копировать. Это невозможно, да и не нужно никому. А вот чему стоит здесь поучиться, так это пристальному вглядыванию в сущность художественного материала, в его мельчайшие детали, в его уникальный облик. Такой же взгляд может быть обращен и внутрь, и вовне человека. Так мы обнаружим таинственные связи природы, своими жизненными токами пронизывающие все вокруг и удивительным образом открывающиеся в творениях гениев в минуты живого звучания великой музыки. А остальное – лишь слова…

О ВСТРЕЧЕ

В зале Самарской филармонии 3 февраля состоялся концерт пианиста Алексея Мельникова – лауреата XVI конкурса Чайковского. Звание лауреата конкурса имени П.И. Чайковского – своеобразный знак качества музыканта, маркер высшего исполнительского мастерства. Среди самарских меломанов, вероятно, немало поклонников Алексея Мельникова. У многих, следивших за конкурсными новостями, внимательно слушавших выступления конкурсантов летом 2019 года, были свои фавориты. Некоторые болели сразу за нескольких молодых пианистов, сетуя при этом: «Как же так случилось, что их так много и все они достойны высшей награды, все друг с другом конкурируют!» А выступление каждого было чуть не откровением, о качестве пианизма и говорить не приходится.

Алексей Мельников – представитель блестящей плеяды молодых российских пианистов, появившихся на концертной эстраде в десятые годы. Каждый из этих музыкантов – яркая творческая индивидуальность со своим неповторимым почерком, но всех объединяет одно – профессиональная выделка самой высшей пробы. Слушая их, мы привыкаем к такому высокому исполнительскому уровню, перестаем ценить то, что, скажем, сто лет назад было чрезвычайной редкостью – предельно точную игру в пианистическом и художественном отношении. В их игре мы отмечаем абсолютную верность авторскому тексту и стилевую чистоту исполнения. Их репертуар, как правило, составлен из произведений высокой классики, нередко включающий в себя и музыку современников.

В зале Самарской филармонии Алексей Мельников представил в высшей степени сложную программу: Прелюдии, соч. 28 Фридерика Шопена, Прелюдии соль-диез минор, си минор, соч. 32, до минор, соч. 23 Сергея Рахманинова и Сонату № 6 ля мажор, соч. 82 Сергея Прокофьева. В их исполнении пианист должен продемонстрировать владение трансцендентной техникой игры на фортепиано, что предполагает весь комплекс художественных задач.

Прелюдии Фридерика Шопена сочетают в себе предельно концентрированную содержательную плотность миниатюр и масштабность крупного циклического произведения. В исполнении Алексея Мельникова шопеновский опус прозвучал в единстве кон-

трастных образов, череда музыкальных событий обнаружила всю сложность конфликтных сопоставлений, масштабность мышления музыканта позволила собрать все разнообразие интонационного сюжета в цельное драматургически выверенное полотно. Трагический итог этой драмы был предельно убедителен в ре-минорной прелюдии, завершающей весь цикл.

Рахманиновская музыка звучала под руками пианиста совсем по-другому, будто подменили рояль или музыканта. От острого «резца», поблескивающего металлическим холодноватым блеском, не осталось и следа. На первый план вышел музыкант-живописец, главным выразительным ресурсом стал цвет, краска, колорит и воздух. Рахманиновские «пейзажи» в интерпретации Алексея Мельникова предстали живыми, объемными, наполненными неповторимой атмосферой звукописи музыкальных ландшафтов, где изображение стихий неотделимо от выражения взволнованного человеческого переживания.

В прокофьевской сонате у Алексея Мельникова не было ничего машинного, ничего механического. Это качество, связанное с эстетикой конкретной музыки русского авангарда, как правило, становится определяющим в активных темах сонатного аллегро, скерцо или токкатных финалах. У Алексея Мельникова Шестая соната Прокофьева удивила множеством скрупулезно *прописанных* подробностей, симфонической масштабностью и красочностью фактуры. При этом сколько было тонких, одухотворенных и поэтически возвышенных моментов! Вся соната дышала бьющей через край молодой жизнью, даже известные инфернальные или зловеще мистические эпизоды не довлели над полнокровной свежестью этой музыки.

Некоторые слушатели пришли в концертный зал филармонии, привлеченные именем и статусом молодого музыканта, другие – заинтересовавшись программой. Музыка, представленная в концерте, не просто известна, она хрестоматийна. Нет, вероятно, ни одного человека, который не слышал бы этих произведений или их фрагментов (не обязательно в филармонии, может, по радио, в кино, по ТВ). У многих искушенных филармонических слушателей есть свое представление о том, что представляет собой эта музыка, как и о чем она должна говорить, как ее следует интерпретировать. И в этом таится определенная опасность для пианиста.

С одной стороны, его игра должна отвечать ожиданиям, с другой – быть убедительной в индивидуальном прочтении, если интерпретатору есть что сказать нового. Профан удивится: что может быть нового в добросовестно сыгранном тексте, написанном восемьдесят, сто или сто восемьдесят лет назад и тысячи раз исполненном в филармонических залах, в учебных классах и на консерваторских экзаменах? Но филармонический слушатель не профан, он никогда не задаст подобного вопроса и придет в десятый и в двадцатый раз слушать Прелюдии Шопена, зная каждую чуть не наизусть. Будет с волнением ожидать каждого мелодического поворота в рахманиновских прелюдиях и с радостной готовностью откликаться на будоражащие ритмы и экспрессивные гармонии знаменитой прокофьевской сонаты.

Сегодня в Интернете доступно так много записей высокого качества, так близко можно видеть музыканта, его руки, его напряженную работу, что думается: «Зачем идти в зал с не слишком удобными креслами и сомнительной акустикой, встречаться с людьми, по-разному реагирующими на происходящее, слушать рояль, к звучанию которого нужно привыкать некоторое время?» Уединившись с музыкой, закрывшись от всего несущественного, отбросив все лишнее, очень многое можно услышать в записи, даже архивной. Впечатление от записей мастеров может быть многократно сильнее и богаче от того, что мы испытываем подчас в концертном зале. Однако публика все же приходит в филармонию, чтобы слушать живой концерт, доказывая несостоятельность известного тезиса об отмирании публичных выступлений.

Алексей Мельников иногда упоминает в интервью «качество аудитории», которое для него очень важно. Для явления художественного подготовленный слушатель – важнейшее условие. И не важен тот факт, что слушательская аудитория не всякий раз объединяется в едином порыве обожания артиста, доставившего радость встречи с высоким искусством. Мы все разные, и недоуменное пожимание плечами («не понимаю!») среди восторженных восклицаний отнюдь не означает черствость первых и инфантильность вторых, также как некомпетентности одних и образованности других… Аудитория концертного зала в своих индивидуальных проявлениях и с различными представлениями о прекрасном – это тоже музыка. Концертный зал по-своему аккумулирует высокое напряже-

ние, дающее солисту возможность высказаться с предельной выразительностью, построить движущуюся *архитектуру* звуков. И каждый раз все будет по-другому…

Кажется, что объединить всех нас в предстоящем прослушивании музыки призвано искусство лектора-музыковеда. Может ли вступительное слово перед концертом настроить слушателя на музыку? Абсолютно неправомерный вопрос. Конечно, может. А если перед выступлением артиста нам предлагают сообщение из разряда «капитан очевидность» или вообще настойчиво формируют вектор восприятия «наслаждения прекрасным»? Что может быть прекрасного в болезненном, тоскующем или чуть не буквально умирающем?.. Где та грань, отделяющая произвольное от подлинного, субъективное от объективного, сущностное от поверхностного? Может быть, в наш информационный век, время немыслимых ранее коммуникаций мы научимся самостоятельно готовиться к концерту? Научимся читать, пусть и небольшие тексты, смотреть хотя бы непродолжительные программы о музыке и музыкантах, оценивать не благообразность поверхности, а глубину трагического в музыке великих?..

Возвращаясь к вопросу о новизне, была ли она в интерпретации Алексея Мельникова, придется дополнить: а в чем мы хотим слышать новизну? В необычных темпах, непривычным обращением со временем, в проявлении незнакомых пластов или линий фактуры? Так этого не было. В больших, чем принято длиннотах, в тишайших проведениях мелодий, поражающих своей исчезающей тенью, в грандиозных сокрушительных кульминациях? Не было и этого. Может быть, мы ждали, что кто-нибудь возьмет нас за руку и поведет по всем объявленным в программе кругам? Нет, никто не взял. Может, мы ждали потрясения, сильных ощущений, очищения силами прекрасного, хотели стать лучше? И этого не произошло… А что же было?.. Было уникальное в своей непредсказуемости явление художественного, в котором мы, публика, приняли самое непосредственное участие. А мастер (Алексей Мельников, безусловно, мастер) стал проводником, посредником между нами и музыкой или тем, что стоит и смутно угадывается за ней. Если кто-то и пожал плечами в недоумении, то лишь по одной причине: музыкант, игравший на сцене, практически не проявлял никакой власти, не хотел никого ни к чему принуждать.

Алексей Мельников говорит: «Мы, музыканты, делаем половину работы, вторую половину делает слушатель… Искусство происходит не тогда, когда мы выходим на сцену, а в тот момент, когда происходит соединение, встреча…» И здесь он говорит не о встрече солиста и аудитории, а, скорее, о встрече человека и музыки, встрече каждого участника музыкального события с художественным явлением.

ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ. ТОЧКА ОТСЧЕТА

Наименование, достойное крупного музыкально-просветительского проекта, украсило афишный стенд на входе в Институт культуры. В один из мартовских вечеров в зале образовательного учреждения собрались завсегдатаи понедельничных концертов, родственники и друзья участников, приглашенная публика, студенты и преподаватели института. Имена композиторов, указанные в афише, были способны привлечь любителей и профессионалов. Некоторые могли заинтересовать, другие отпугнуть самарского слушателя. В первом ряду – классики отечественной музыки Альфред Шнитке и Родион Щедрин, далее Леонид Десятников и Арво Пярт, в центре известный каждому самарскому меломану Сергей Слонимский. Будто в точке золотого сечения списка композиторов Алла Виноградова и Илона Дягилева, активно работающие в камерном жанре. Список композиторов-участников был увенчан «скандально известным» Джоном Кейджем и почти популярным Филиппом Глассом. В концерте приняли участие студенты всех курсов музыкально-исполнительского факультета при ощутимой поддержке кафедры музыкального искусства эстрады, выпускники и преподаватели института, артисты оркестров САТОБ и филармонии. Даже студентам-музыковедам нашлось дело: были подготовлены краткие сообщения о композиторах и в виде информационных листков разложены по всему залу для ознакомления слушателей.

Автор и ведущая концерта Анна Лазанчина, понимая свой проект как просветительский, задействовала в нем внушительное количество участников и составила программу в соответствии

с возможностями исполнителей и способностью публики воспринять *неклассическую* музыку. Должен был состоятся разговор о границах современной музыки, о самой точке отсчета, откуда можно проследить генезис модернистского вектора развития академического музыкального искусства. Но он не состоялся ввиду очевидной неготовности публики к подобным искусствоведческим штудиям. В рамках лишь одного концерта, вероятно, невозможно представить сколь-нибудь полную картину музыки письменной традиции второй половины XX – начала XXI веков. Так многообразны языковые среды и формы музыкальных явлений нашего времени.

Для двухчасового концерта камерной музыки была сформирована программа, включившая в себя контрастные по звучанию, по технике и по составу исполнителей сочинения. Произведения самарских авторов «В гостях у Шостаковича» Аллы Виноградовой (*Марина Абросимова, Александра Дятлова – фортепиано в 4 руки*) и «Сердце на песке» Илоны Дягилевой (*Олеся Харченко – фортепиано*), не раз звучавшие в разных концертах, как всегда горячо принимались аудиторией. С уважительной сдержанностью собравшиеся приняли «Взгляд креста» Оливье Месиана (*Мария Минайленко – фортепиано*), своеобразные и терпкие гармонии которого не нашли еще своего места в музыкальном глоссарии самарского слушателя. Сочинения Самюэля Барбера, Аарона Копленда (*Полина Кузнецова – сопрано, Павел Филь – фортепиано*) и Эжена Бозза (*Владислав Чертопятов – кларнет, Ирина Дюньдяева – фортепиано*) вызвали теплый прием, были приняты и поняты как давно знакомые, вероятно, по причине простоты музыкального языка. Шуточная песенка Копленда *I bought me a cat* снискала даже шумный успех. Струнный квартет № 2 (*Дмитрий Денисов – скрипка, Асият Магометсаитова – скрипка, Алексей Неутолимов – альт, Александр Дарвин – виолончель*) и пьеса *Opening* Филиппа Гласса (*Ангелина Ткачева*), написанные в технике минимализма, не потребовали от публики особых усилий, погрузили в атмосферу полусна, ввели в медленно текущее музыкальное время. Две части из кейджевской *Living Room Music* (*Мария Терехова, Елизавета Романова, Леся Вуколова, Макс Циммерман – перкуссия*) встряхнули зачарованного в звуковой медитации слушателя, предметы столового обихода и кухонной утвари, использованные в качестве ударных инструментов, оказались забавной приправой к минималистичным грезам Филиппа Гласса.

Романс «Вот опять окно…» Сергея Слонимского на стихи Марины Цветаевой (*Наталья Филиппова – сопрано, Наталья Демина – фортепиано*) и песня «Муха» Леонида Десятникова (*Светлана Широчкина – сопрано, Павел Филь – фортепиано*) заставили вспомнить славную традицию русского романса и тонкую проникновенность немецкой *Lied*. «Пантомима» из Сюиты в старинном стиле Альфреда Шнитке (*Елизавета Лукшина – скрипка, Елизавета Степина – фортепиано*) и *Basso ostinato* Родиона Щедрина (*Татьяна Чумак – фортепиано*) также обращались к прошлому, к стилистике и технике эпохи барокко. Мажорное трезвучие всецело властвовало фактурой и атмосферой «новой простоты» в *Spiegel im Spiegel* Арво Пярта (*Варвара Михайлова – альт, Юлия Медведева – фортепиано*). Яркая концертная пьеса для скрипичного дуэта Алексея Игудесмана (*Леся Абрикосова, Анастасия Михайличенко*), не лишенная комических эффектов, прозвучала в духе эстрадно-цирковой репризы. И лишь одно сочинение *Song of Normality* Тяньи Ванга для флейты соло (*Ангелина Кокорева*) стало для слушателя почти полностью *иноязычным*. Привычные звучания флейты перемежались шумами, звуками стучащих клапанов, различными способами вибрато и фруллато, звуком человеческого голоса и элементами пантомимы. Французская и две норвежские песни в хоровых аранжировках, современных, профессиональных и благозвучных (что вполне совместимо) триумфально завершили концерт (*камерный женский хор Intermezzo под управлением Аллы Долгушевой*).

Кто-то поделился с соседом: «Надо же – современная музыка, а совсем не страшно!» Так получилось, что сочетание неведомого и узнаваемого в концерте оказалось идеальным для аудитории. Вероятно, так все и задумывалось, поскольку организатор выходил к публике поделиться своим знанием и ждал в ответ понимания. Отсюда абсолютно точное попадание в ожидаемый результат. Точный расчет жанров, стилей, техник, хронометража каждого произведения и всего концерта достигли желаемого: современная музыка (хотя бы в таком усеченном виде) оказалась принятой слушателем. Студенты же получили важный сценический опыт на специфическом музыкальном материале, приглашенные солисты в очередной раз выполнили свою просветительскую миссию, учащиеся музыковеды включились в реальную концертную работу, создав микроанонсы произведений.

Стоит пожелать проекту «Пространство современной музыки. Точка отсчета» и его автору музыковеду Анне Лазанчиной дальнейшего развития и привлечения ресурсов и участников для новых концертов, где мы будем знакомиться и все глубже проникать в современную академическую музыку письменной традиции, не боясь ее новаций, ее подчас непонятной речи, свободно и без страха ступая в непривычные звуковые миры.

«ПОЭМА О РУССКОМ СОЛДАТЕ» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦКОГО

В концертном зале Дворца культуры железнодорожников имени А.С. Пушкина в канун 76-й годовщины Победы состоялось исполнение «Поэмы о русском солдате» Всеволода Задерацкого (1891–1953). Написанная в первые послевоенные годы на стихи Александра Твардовского поэма через многие десятилетия доносит свидетельство о войне. Самое раннее по времени обращение к тексту поэмы Твардовского «Василий Теркин» лишено черт развлекательного жанра, ни в одной из частей не упоминается имя солдата, от лица которого произносится текст. И в названии композитор отказывается персонифицировать героя, музыка «Поэмы» стремится к высокому обобщению темы. Былинное и лирическое, игровое и танцевальное начала объединены духом эпического повествования. В «Поэме» Задерацкого десять частей, каждая из которых может именоваться поэмой, настолько велик объем содержательных смыслов каждой, такова глубина проникновения в мир героя, так подробно музыкой описаны обстоятельства действия.

«Поэма о русском солдате» – одна из вершин творчества композитора, музыка которого все чаще звучит в концертах по всему миру. Лишь в последние десятилетия музыкальная общественность и слушательская аудитория получили возможность услышать музыку «потерянного классика» русской музыки первой половины XX века. С конца двадцатых (произведения того времени найдены и опубликованы; все, что написано до 1926 года, уничтожено в следствие очередного ареста) и до конца сороковых

стиль композитора претерпел значительные изменения. Многие черты, связывающие Задерацкого с русским авангардом первой волны, ушли вглубь. Вовне проявилась простота песенных жанров послевоенного времени, усиленная суммой авторских знаков: свободным обращением с тональностью, смелой работой с ладом, созданием изощренной фортепианной фактуры, тонким конструированием квази-фольклорных мелодий.

Произведение Задерацкого – это и вершина жанра вокального цикла, и вместе с тем музыкальная форма, стоящая особняком. Масштабность мысли и протяженность высказывания роднят «Поэму» с крупными симфоническими формами. Не случайно Вениамин Баснер, обратившись к «Поэме», увидел в ней исключительно оркестровые краски и инструментовал три части для симфонического оркестра (они были исполнены в Ярославле в 1998 году).

Вокальная партия «Поэмы» в высшей степени сложна. Это камерное по жанру, но по сути концертное произведение требует от певца прежде всего выносливости (очень много, особенно вначале, высокой голосовой тесситуры, пения *forte*). Обилие диатоники требует высокой позиции и точности интонации. Часто встречаются распевы мелодий на один слог чрезвычайной протяженности и непрерывного дыхания. Наполненность множеством событий, сюжетных коллизий, трагических моментов и комических положений героя требуют от певца недюжинных актерских навыков, способности погружения в глубину и тишину, наполнения мощной энергией волевых тем и драматических эпизодов. Певец-актер в «Поэме» действует в поле микро-мизансцен, в комических эпизодах (да и в трагических тоже), работая с цезурами и паузами, фермthemами и различными *subito*.

Фортепианная партия, так же как и вокальная, чрезвычайно сложна. Взглянув на текст, сразу можно понять, что его писал недюжинный пианист. Будто вся совокупность фактурных приемов виртуозного романтического пианизма явлена в одном произведении. Здесь и крупная октавная и аккордовая техника, и многообразие ритмических фигур, дающих эффект то рассредоточенной, то сконцентрированной энергии. Здесь и сила крупного мазка в духе листовского *al fresco*, и деликатность мелкой детали, дающей иной ракурс приближения к произносимому тексту. Вокалисту и пианисту в исполнении «Поэмы» Задерацкого нужна выносливость, как

виртуозная, так и психическая. Тот объем звуковых напряжений, который мог бы быть рассредоточен среди музыкантов большого оркестра, возложен лишь на одного. Эпическое полотно более часа звучания, наполненное столь многими музыкантскими задачами, не всякому пианисту по плечу. Помимо виртуозных возможностей, физической и психической выдержки, здесь необходима еще и особая масштабность мышления, способность построения архитектоники крупной формы, когда каждая мельчайшая деталь не проходит мимо сознания, когда наполненные живой энергией интонирования, мелкие фигуры входят в силовые напряжения крупных разделов.

Десять частей «Поэмы» начинаются сразу с кульминации. Части «Закон солдата» и «Грянул год» полны решимости и почти не оттенены иным состоянием (за исключением полушутливого лирического: «Разрешите доложить коротко и просто: я большой любитель жить лет до девяносто»). Третья часть «Отступление» рисует широкую картину бедствия. Слова «То беда была большая, как брели мы на восток», маршевый ритм и песенная мелодия, несмотря на полное несоответствие друг другу, создают особое сложное состояние, где музыкой передается множество нюансов, отражающих переживания героя.

Четвертая часть «Мать-земля» – наиболее протяженная во всем цикле. Натуральный минор, «пустые» квинты сопровождения дают пространственный эффект и некоторую архаичность звучания. Мелодия играется как народная, но автор не цитирует фольклор, а создает свою тему по ладовой модели древних распевов. Шуточная в манере плясовой «Кисет» (№ 5) снимает высокое состояние эпоса, сменяя комическим. Шестая часть «У речки» начинается просто, почти в манере песен военных лет (послевоенные годы были наполнены их звучанием), но мало-помалу усложняется и интонационно, и гармонически, и фактурно, повинуясь тонким нюансам выражения.

В точке золотого сечения седьмая часть «Смоленский рожок» – лирическая кульминация всего цикла. «Свирельные» наигрыши фортепианного вступления долго готовят песню. Множество тональных отклонений следуют за плавно разворачивающейся мыслью, готовя самое потаенное, интимное слово героя. Разухабистое вступление начинает плясовую, чуть не вприсядку, восьмую часть «Шинель». Шутка за шуткой приводит к размышлению о смерти,

после которого музыка и солисты будто бросаются в пляс, пускаются во все тяжкие. Девятая часть «Девушкам» – тоже танец, но чуть более изящный: «Обратите нежный взгляд, девушки, к пехоте».

Множество нюансов, непрестанно меняющихся движений, различных интонаций, типов фактуры в последней, десятой части «Медаль» формируют жанровую картину, где живо присутствуют, помимо героя, его собеседники. Музыка, полная жизненного разнообразия, словно рисует многофигурную композицию, становящуюся все яснее и ярче, будто раз за разом в зале прибавляют свет. На радостной кульминационной ноте завершается «Поэма о русском солдате».

В произведении В. Задерацкого много разных картин, положений, движений, смыслов. Комическое и трагическое, лирическое и драматическое, чередуясь, образуют пестрое, но цельное полотно. Все разнообразие оттенено и соединено особым эпическим звучанием, что свидетельствует о том, что перед нами произведение высокого стиля. Еще М. Глинка мечтал, чтобы его музыка была понятна и знатоку, и профану, чтобы и тот и другой могли ее оценить, чтобы и тому и другому она несла свое содержание. Такого эффекта достигают редкие сочинения высокой классики. Это, по всей видимости, удалось В. Задерацкому в одном из его лучших произведений – «Поэме о русском солдате». Свидетельство тому – самарская премьера цикла, в которой участвовали В. Соколов (баритон), В. Загадкина (фортепиано) и В. Макаров (художественное слово). Организовала концерт Е. Удовицкая. Полный зал, поначалу довольно настороженно следивший за музыкой, уже к середине концерта стал откликаться на происходившее на сцене, а в завершении концерта устроил овации артистам. Самарская премьера состоялась и имела явный успех. Заслуга тому – самоотверженная работа музыкантов, которые исполнили монументальный цикл как на одном дыхании, донесли до слушателя все богатство и многообразие музыки и сценического слова.

Концертная судьба «Поэмы» В. Задерацкого довольно непроста. Публикация лишь семи частей из цикла издательством «Советский композитор» еще в 1973 году повлекла за собой ряд исполнений (но только отдельных номеров). Впервые полный цикл исполнили и записали В. Соколов и В. Загадкина в ноябре 2020 года (запись доступна на YouTube). В нашем городе уже не в первый раз проходят

мировые премьеры музыки В. Задерацкого. Многие помнят исполнение Двадцати четырех прелюдий и Первой сонаты для фортепиано, избранных романсов композитора в 2012 году. Может быть, поэтому Самаре и посчастливилось стать свидетелем первого публичного исполнения одного из самых значительных произведений жанра вокального цикла В. Задерацкого «Поэма о русском солдате».

БЕЗЫСКУСНОЕ ИСКУССТВО АЛЕКСАНДРА КАНТОРОВА

Его музыкальные достоинства никогда не вызывали сомнения, но он производил впечатление буквально дышащего воздухом какой-то другой планеты, и сопровождавший его ореол таинственности многих озадачивал.

Такое впечатление производил на музыкальную критику французский пианист Пьер Ален Волонда – лауреат конкурса королевы Елизаветы в Брюсселе, а в последствии музыкальный педагог. Эти слова в полной мере можно отнести и к его знаменитому ныне ученику Александру Канторову.

Никак не умаляя заслуги Рены Шерешевской, последнего по времени учителя Канторова, стоит вспомнить и остальных: скрипача и дирижера Жан-Жака Канторова (отца пианиста), русского профессора Игоря Лазько и французского музыканта Фрэнка Брэйли – обладателя Гран-при конкурса королевы Елизаветы. Среди учителей Канторова были музыканты и с азиатскими корнями.

Общение с представителями разных национальных школ, с музыкантами-педагогами и концертирующими пианистами, дирижерами и ансамблистами сформировали уникального артиста. Его профессиональная карьера началась довольно рано. С одиннадцати лет начались профессиональные занятия на фортепиано (до этого были уроки в частной консерватории и атмосфера домашнего музицирова-

ния в семье скрипачей), а с шестнадцати – сольные концерты и выступления с различными оркестрами (нередко под управлением отца).

В класс к Рене Шерешевской Александр Канторов пришел, будучи уже сложившимся артистом. Его соученик Люка Дебарг – лауреат XV конкурса имени П.И. Чайковского – привез в 2015 году из Москвы яркие впечатления, которые стали мотивацией для двадцатилетнего музыканта. И Канторов, желая стать причастным к истории знаменитого на весь мир музыкального форума, стал готовиться к своему первому в жизни конкурсу.

С первого выступления московская публика увидела в молодом пианисте неординарного артиста и гениально одаренного музыканта. При этом в Канторове абсолютно отсутствовал дух соревнования, он не хотел быть лучшим, он просто играл музыку. По его словам, во время конкурса было стремление сыграть свой лучший концерт. И это удалось: Александру Канторову была присуждена первая премия и золотая медаль. Гран-при как лучшему музыканту конкурса среди всех номинаций подтвердила абсолютную победу французского музыканта. Это произошло впервые за всю историю музыкального состязания. С 2019 года начался новый этап музыкальной карьеры Александра Канторова. Даже известные мировые проблемы 2020 года не смогли помешать его восхождению на музыкальный Олимп. В 2020 году звукозаписывающая фирма *BIS*, с которой музыкант сотрудничает с 2015 года, выпустила диск с исполнением рапсодий Брамса, Бартока и Листа, а также Второй сонаты Брамса…

Диск *À la russe* (с музыкой Рахманинова, Чайковского и Стравинского), записанный в 2017 году, получил множество откликов критики и награды крупных музыкальных журналов. Эту запись стоит найти в Сети и услышать игру Канторова! Известнейшие, хрестоматийные произведения музыкальной классики, часто звучащие на концертной сцене, в исполнении Александра Канторова приобретают абсолютно новое и чрезвычайно живое звучание. Слушаем ли мы рахманиновскую сонату, пьесы Стравинского или Чайковского, в звучании каждой находим особую уникальную атмосферу, свой определенный характер, тонкость штриха и точность звукового образа. Обращает на себя внимание характер туше, всегда индивидуально окрашенный в зависимости от содержания музыки. Иногда кажется, что звук имеет способность улыбаться или хмуриться,

по-человечески радоваться или скорбеть. Фортепианный звук Канторова физиономически конкретен, мимически точен, пластичен и выразителен, подобно актерскому жесту…

11 мая состоялся концерт Александра Канторова в зале имени П.И. Чайковского. По сложившейся традиции концерт транслировался в сети Интернет на сайте Московской филармонии. Это была долгожданная встреча московской публики и любимого артиста в сольном концерте (в Москве Канторов частый гость, но по большей части играющий в сопровождении оркестра). В программе концерта Рапсодии, соч. 10 Й. Брамса, его же обработка для левой руки баховской Чаконы и Третья соната, соч. 5. В завершение концерта Канторов исполнил блестящую листовскую транскрипцию *Danse macabre* Камиля Сен-Санса (к обработке приложил руку и Владимир Горовиц).

Программа концерта представила искусство пианиста с разных сторон: это тонкость и глубина прочтения миниатюр, это симфонический масштаб и объем звучания пятичастной сонаты, это ясная структурность и пластическая стройность барочной формы в романтическом изложении, это предельная точность радикальной виртуозности знаменитого переложения поэмы Сен-Санса.

При всем уважении к искусству последнего романтика (да простят поклонники Владимира Горовица) пианизм Александра Канторова значительно выше и качественней (пианизм Горовица был подчас неряшлив и грешил эпатажем, за что и снискал любовь весьма широкой аудитории). Но дело не только в этом, весь необычайно богатый профессиональный ресурс Канторов ставит на службу музыкальной художественной идее. Что бы он ни играл, чудовищную в своей виртуозности и при этом реалистически достоверную звуковую фреску Сен-Санса-Листа-Горовица или тончайшую в интимном высказывании миниатюру Брамса, везде остается верен музыке как таковой, везде становится проводником звуковых энергий музыкального смысла. Его игра так естественна, проста, сильна и в том правдива, что невольно думаешь о безыскусности его искусства, о том, что через его игру все дается свыше и нам.

КОМПОЗИТОРСКИЙ ВЫПУСК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ 2021 ГОДА

Специальность «композитор» не только для обывателя, но и для любого профессионального музыканта – таинственна и притягательна. Вероятно, каждый из музыкантов (да и не музыкантов тоже) когда-либо пытался с тем или иным успехом сочинять, строить из звуковых «кубиков» свои пирамидки и домики. Но посвятить этому делу много лет учебы, а затем и всю профессиональную жизнь – удел немногих. Создание новых звуковых построений из известных материалов – непростое ремесло, доступное лишь художественно одаренным. И путь к получению профессии весьма долог и непрост.

Композитор – это, как правило, вторая музыкантская специальность. Прежде чем профессионально освоить технику сочинения, каждый проходит искус исполнителя: учебная или профессиональная сцена дают понимание подлинной жизни музыки, законов ее исполнения и особенностей восприятия. Конвенциональная природа искусства входит в плоть и кровь музыканта – будущего композитора. Воображаемый договор со своей аудиторией для одного становится своеобразным якорем, удерживающим от неограниченных ничем экспериментов, для другого – пирсом, где надолго швартуется творческое судно с целью монетизировать профессиональный ресурс. Между этими крайностями море возможностей, куда, очертя голову, отправляется отважный и, включив все приборы навигации, направляет свой путь расчетливый. Но сегодня, во время окончания консерватории все по гамбургскому счету. Каждый выпускник показывает высшее достижение, каждый своей музыкой говорит о том, во что верит.

Выпуск кафедры композиции Московской консерватории имени П.И. Чайковского 2021 года – это десять очень разных музыкантов, имеющих за плечами большой творческий путь. Представители разных музыкальных школ из Еревана и Уфы, Москвы и Томска, Владивостока и Петропавловска-Камчатского завершили свое профессиональное образование. Среди них и музыканты из нашего региона: это Вера Петрова из Тольятти и Петр Дятлов из Самары.

В завершение консерваторского курса студенты-композиторы представили камерные сочинения и произведения для симфонического оркестра. «Камерный» экзамен прошел в апреле в Рахманиновском зале консерватории, а «Симфонический» состоялся 17 мая в зале Центрального дома звукозаписи на Малой Никитской. Симфонический вечер стал главным экзаменом композиторского курса. Произведения выпускников играл Государственный симфонический оркестр «Новая Россия» (художественный руководитель и главный дирижер – Ю.А. Башмет) под управлением Дениса Власенко и Фредди Кадены. В двух инструментальных концертах солировали Дарья Филиппенко (альт) и Кирилл Кравцов (скрипка). Записал концерт замечательный звукорежиссер, номинант премии «Грэмми» Павел Лаврененков. Эта запись – отдельный художественный феномен – будет доступна в сети Интернет. Авторское сочинение, исполнительская работа оркестра, дирижера и солистов, запись концерта – разные во многом высказывания. Каждое из них – художественное явление, заслуживающее самой высокой оценки.

«Сквозь зеркала» Кристины Оганесян (класс проф. Ю.В. Воронцова) отталкивается от идеи отражения и бесконечной многозначности отражений, при этом пьеса не воспринимается изобразительной, а, скорее, символической. Всякое отражение несет новый, звуковой прежде всего смысл. Мистический характер звучания создается специфическими приемами звукоизвлечения (шум вместе со звуком или без него у духовых), использованием многочисленных ударных (различные тарелки, барабаны, ксилофон, маримба, трубчатые колокола и т. д.) и видовых инструментов (флейта-пикколо, английский рожок, бас-кларнет, контрафагот). Прием *sul tasto* у струнных придает атмосфере призрачное нереальное звучание. Написанная в свободной атональной манере пьеса в самом конце, как бы чуть приоткрывая завесу тайны, мерцает терциями и секстами струнных, давая отдаленный привкус лада, растворяется в таинственно звучащем кластере.

«Всадник на бледном коне» Виктора Зиновьева (класс проф. А.А. Коблякова), программная по заголовку пьеса, настраивает восприятие на апокалиптические видения и звучания. Композитор строго следует своим музыкальным сюжетом за развитием эсхатологической драмы. В партитуре чередуются управляемые дирижером эпизоды и алеаторические разделы, где музыканты играют

указанные фигуры в достаточно широких границах. Автору вполне удались как изображение хаоса в алеаторических секциях, так и экспрессия широко разложенных аккордов, как магия многообразных ритмов, так и архаика квазифольклорных попевок. Следует отметить точный расчет вертикалей и горизонтальных линий, собранных на основе обертонового (воспринимаемого слухом) и унтертонового (не слышимого) звукорядов. Именно эта звуковая природа неотразимо действует на восприятие.

Альтовый концерт Петра Дятлова (класс проф. А.В. Чайковского), протяженностью около пятнадцати минут, своей масштабностью и строго выверенной архитектоникой, содержательной плотностью сольной партии и многообразием оркестровой фактуры, символичной многозначностью экстрамузыкального содержания и особым свойством артистического отстранения мог бы претендовать на статус большого симфонического полотна, если бы не глубоко интимный тон высказывания, явно слышимый в каждом повороте интонационного сюжета. Слушая эту музыку, невольно сравниваешь ее течение с развернутой драмой или сюжетом большого романа, нежели с краткой формой рассказа или новеллы. В музыке концерта использованы различные техники (традиционные для симфонического письма первой половины XX века и новации его второй половины), а также приемы игры (*glissando* всей оркестровой ткани, игра смычком на вибрафоне, *crunch tone* и *tonlos* у солирующего альта). Выразительность сонорных эффектов сменяется графической экспрессией токкатных ритмов. Кульминации жестких аккордов оркестрового *tutti* оппонирует кода концерта, где все звучание растворяется в волшебном мерцании китайских колокольчиков.

Елизавета Згирская (класс проф. Ю.С. Каспарова), автор симфонической поэмы «Изумрудный дым», называет свое произведение иллюстративным. Слушатель может не знать и даже не должен знать о реально существующем объекте, послужившем неким прототипом звуковому образу. Достаточно названия произведения, чтобы побудить воображение принять непривычную звуковую среду, где инструментам оркестра предписывается сильно вибрировать или играть без вибрации, где вся оркестровая ткань нередко глиссандирует в поисках устоя, а оркестровые группы не совпадают в ритмических рисунках. Три группы перкуссиии, включающие

маримбу, ксилофон, колокольчики, тарелки, коробочку образуют прихотливо меняющийся ритмический каркас звуковой фантазии. Челеста, арфа, видовые инструменты добавляют свои волшебные краски в ирреальный мир симфонической поэмы.

Кирилл Головачев (класс проф. А.А. Коблякова) представил Симфонию в редакции для экзаменационного исполнения. Временные ограничения побудили ее несколько сократить. Тем не менее заложенная в произведении идея, обеспеченная необходимыми средствами формообразования, была явлена в полной мере. Симфония, по свидетельству автора, имеет программу, которая настолько очевидна, что может быть понята каждым слушателем без дополнительных пояснений. Тематизм симфонии восходит к ярким образцам жанра позднего романтизма. Крупные горизонтальные линии составляются из простых мотивов, каждый из которых будто подслушан в обыденной жизни. Так вся ткань складывается из простых элементов, составляя многозначную и пеструю сложность. В музыкальном повествовании действует лирический герой, в сюжетных перипетиях сталкиваются контрастные образы. Для автора значимы категории добра и зла, стихия разрушения и гармония красоты. Ненамеренная аллюзия на тему нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича в третьем разделе органично связывает произведение Головачева с отечественной музыкальной традицией. Композитор предлагает своей аудитории пережить катарсис, мажорное завершение симфонии довольно декларативно.

«Увертюра движения» Владимира Такинова (класс проф. Л.Б. Бобылева), полная энергии ритма и пластичного мелоса, вызывает в памяти модель увертюры советской эпохи, основанной на музыке к кинофильмам. Множество образцов в истории отечественной музыки закрепили каноны жанра: увертюры Д. Шостаковича и И. Дунаевского, А. Петрова и Е. Крылатова. Увертюра Такинова не является музыкой из фильма, однако ее звуковые образы столь выразительны, что чуть не буквально облекаются в плоть и кровь, становятся видимыми и осязаемыми. Интонационный сюжет увертюры сопрягается из контрастных тем сонатной формы. Особенно интересен раздел разработки, где автор находит возможность полифонического развития побочной партии. Изложенная в виде фугато, она сближается с остинатной главной партией, являя тем самым интонационное единство двух контрастных поначалу

тем. Естественным представляется доминирование образа активного движения в завершении увертюры. Владимир Такинов обладает редким мелодическим даром, пластичный и выразительный мелос – главная ценность его музыки.

Тихие педали струнных, мерный пульс фортепиано и арфы, волшебный звук колокольчиков окружают соло английского рожка. Так начинается Поэма для оркестра Виктора Корсакова (класс проф. В.Г. Агафонникова). Песенный характер мелодии, в которой вот-вот можно услышать слова, бережное ее сопровождение оркестровой тканью создают лирическую атмосферу, в которой можно было бы долго уютно пребывать. Однако автор дает контрастный средний раздел, где тревожные состояния доходят до своей кульминации. В угловатых унисонах струнных при переходе к репризе кажется, будто на мгновение является скорбный лик Шостаковича. Но вновь светлое лирическое начало окутывает нас своим мягким обаянием, красивая мелодия заставляет вспомнить об аффектах и наслаждении прекрасным.

Триптих «Несуществующие насекомые» Павла Микаеляна (класс проф. Ю.С. Каспарова) представляет три движения «в темпе гусеницы», «в темпе бабочки», «в темпе жука». Однако в музыке не следует искать звукоизобразительности. Ироническим наименованием произведения автор дает понять, что не стоит относиться к происходящему вполне серьезно. Музыка, полностью записанная в партитуре, иногда производит впечатление импровизации. Случайные сочетания ритмов, кажется, определяют каждое «цветовое» состояние, сопряжение ритмических фигур или движение оркестровой ткани. Этих сочетаний так много, что кажется, что перед нами не парный состав оркестра с одним видовым инструментом и стандартным набором ударных, а нечто большее. Несмотря на обилие интонационных идей, сознание все же ищет опоры в скрытой программе и названиях частей произведения. Находя их, мы понимаем, что ирония и самоирония могут быть внемузыкальным содержанием симфонического триптиха.

Вера Петрова (класс проф. А.В. Чайковского) представила Концерт для скрипки с оркестром. Самое начало обнаруживает русскую природу мелоса: краткая волна, падающая от квинтового тона к основному, мотив за мотивом расширяется, обрастая интонационными подробностями. Характерны и ответы деревянных духовых

в духе лубочных образов Стравинского или сказочных персонажей Римского-Корсакова. Уже в самом начале тема несет в себе ритмические потенции быстрого раздела концерта. Джазовые ритмы, гармонии и интонации постепенно, но настойчиво дают знать о себе, пока не заполняют все пространство музыки. Казалось бы, где обретается русский мелос, а где живет свинг? Как они могут сочетаться? Однако автору удается их органично связать в одном сочинении. Виртуозные каденции скрипки, напоминая вольную импровизацию, создают контраст остинатным движениям оркестровой ткани.

В завершение госэкзамена студентов-композиторов МГК прозвучало сочинение Arkanum Ариадны Мэй (класс преп. А.С. Сюмака). Симфоническое произведение с элементами перформанса и инструментального театра наименовано в честь древнеримской эзотерической практики. Тем же словом определяют и эликсир, наделенный особыми тайными свойствами. Главное же в этом понятии – тайна. Все или почти все в этом сочинении было необычным. Два музыканта, играющие кисточками на этнических инструментах «поющих чашах», источающих благовония, на протяжении всего звучания медленно идут навстречу друг другу. Духовые со снятыми мундштуками производят шум, подобный ветру. Мягкие приглушенные удары большого барабана и том-томов, однообразные удары кончиков пальцев по корпусам струнных создают магию мерного движения. Латинские слоги, произносимые музыкантами, погружают в атмосферу религиозного таинства. Но и здесь трудно обойтись без аллюзий на симфоническую классику: одинокий голос флейты невольно «вспоминает» «Болеро» Мориса Равеля…

В исполнении музыки, особенно новой, очень много зависит от исполнителей. Благодаря авторитету руководителя кафедры профессора А.В. Чайковского каждый выпускной курс композиторов обеспечен высококачественным исполнением, для экзамена всегда приглашаются прекрасные музыканты. В этом году это один из лучших симфонических коллективов страны – оркестр «Новая Россия». Великолепные дирижеры, каждый со своим творческим почерком, Денис Власенко и Фредди Кадена, чередуясь в концерте, создали незабываемую галерею музыкальных образов.

О солистах следует сказать особо. Постоянный участник ансамбля «Солисты Москвы» Кирилл Кравцов в скрипичном концерте Веры Петровой играл с подлинной отдачей и артистиз-

мом. Его реактивность в сменах движений-образов, ансамблевая чуткость во взаимодействии с оркестровыми группами, высокая энергия в виртуозных эпизодах и каденциях, острое чувство стиля, откликающееся на малейшие сдвиги гармонии, ритма, фактуры обеспечили яркое и образное исполнение инструментального концерта.

Солистка оркестра «Новая Россия» альтистка Дарья Филиппенко, часто принимающая участие в премьерных исполнениях новых сочинений российских и зарубежных композиторов, в совершенстве владеет своим инструментом и всеми возможными в современной музыке приемами игры. Ее исполнение масштабно и блестяще, виртуозно и проникновенно. Ее способность погружаться в сущность исполняемого, буквально сливаться с музыкой поражает. Она играет от первого лица, так, будто сама сочинила музыку и сделала это только что. Музыкальная мысль, высказанная ее прекрасным инструментом с благородным тембром и выразительностью человеческого голоса, убедительна в своей пронзительной достоверности. В своей игре Дарья Филиппенко не интерпретатор, не исполнитель, но соавтор композитора. Слушая Альтовый концерт Петра Дятлова в исполнении Дарьи Филиппенко, не отрываясь проживаешь каждое мгновение музыки, с волнением следишь за солирующим альтом, чей голос поет, проникая до глубины души; то возвышается над оркестровой массой, то тонет в ней, то горестно плачет, а подчас хрипит и даже лишается голоса, а в жесткой токкате энергией ритма противостоит всей оркестровой массе.

Все возможно на кафедре сочинения Московской консерватории, все, кроме непрофессионализма. В концерте-экзамене выпускников можно было услышать самые разные стили. Произведения, написанные в разных техниках, показали степень владения ремеслом, явили художественные вкус и меру молодых композиторов. На кафедре работают известные и даже знаменитые композиторы, каждый служит музыке, исповедуя свой символ веры. Однако этот императив не отражается на студентах. Молодой композитор, обучаясь в классе того или иного профессора, волен выбирать технику письма, музыкальный язык, жанр и стиль. Преподаватель по специальности следит за профессиональным ростом, ограждает от лишнего, обращает внимание на ценное, подсказывает решения возникающих затруднений. Немаловажную роль играет атмосфера кафедры, факультета, консерватории.

Столица предлагает широкий спектр концертов и вернисажей, спектаклей и художественных практик. Москва – музыкальная Мекка не только России. Здесь осуществляется масса самых разных проектов, от традиционных концертов музыкальной классики до самых радикальных форм музыкального искусства. Музыкальный мир Москвы – огромный котел, в котором ни на мгновение не прекращается вариться традиция, ни на секунду не перестает генерироваться новое. Поэтому и на кафедре композиции Московской консерватории возможно все, кроме непрофессионализма.

ПУЛЬС ВРЕМЕНИ

– Разве уж и пьес не стало? – ласково-укоризненно спросила Настасья Ивановна. – Какие хорошие пьесы есть. И сколько их! Начнешь играть – в двадцать лет всех не переиграешь. Зачем же вам тревожиться сочинять?..
– …Леонтий Леонтьевич современную пьесу сочинил!
М. Булгаков. Театральный роман

Концерт «Пульс времени», прошедший в рамках *VIII Международного конкурса-фестиваля имени Савелия Орлова*, был посвящен музыке самарских композиторов. Традиционный композиторский концерт в рамках фестиваля был единственным очным мероприятием. Конкурсные прослушивания проходили в сети Интернет. Музыковедческая конференция, посвященная вопросам профессионального музыкального искусства, провела пленарное заседание в МКТК «Дирижабль». Большая часть ее участников, в том числе международных, приняли участие заочно.

Перед началом концерта публику, музыкантов-исполнителей, авторов приветствовал председатель самарской композиторской организации Марк Левянт. В своем слове он поблагодарил Институт культуры, который на протяжении ряда лет поддерживает фестиваль, носящий имя музыканта, так много сделавшего для

музыкальной культуры Самары. Было отмечено, что текущий год юбилейный, как для самарской организации Союза композиторов России (80 лет со дня основания), так и для ее первого председателя Д.Д. Шостаковича (115 лет со дня рождения). В связи с этим были анонсированы важнейшие для музыкальной Самары события года.

Организатор и ведущая концерта Алла Виноградова собрала объемную и разнообразную программу не только из сочинений самарских авторов, звучавших ранее, но и из последних по времени произведений. Пульс времени, по-разному услышанный композиторами, своеобразно отразился и в их пьесах, написанных для голоса и инструментов. Различные камерные составы, от дуэта альта и контрабаса до ансамбля народных инструментов, от вокальных номеров до хоров, исполнили музыку, представив череду настроений, картин, музыкальных образов. Особая взволнованная атмосфера, всегда сопутствующая исполнению музыкальных произведений в присутствии авторов, была дополнена горячим участием публики, завсегдатаев «понедельничных» концертов и других гостей института, студентов и преподавателей, школьников и их педагогов.

Комментариями для исполняемой музыки иногда служили слова авторов. Так, Григорий Файн предварил исполнение своей фортепианной сонаты (2018) и прелюдий «Кипарисы в тумане» (2020) пространным введением и стихотворными эпиграфами собственного сочинения. Фортепианная «Фантазия в стеклянном кубе» Леи Витковской, исполненная Марией Минайленко, также имела развернутый авторский комментарий. Вступительное слово Аллы Виноградовой к ее Арии Марии «Бедный мальчик» из оперы «Птицы Иисуса» (Надежда Сорокина – сопрано, Александра Дятлова – фортепиано) вернуло нас в 1998 год – время создания оперы, познакомило с некоторыми обстоятельствами сочинения либретто и музыки. Сочинения Илоны Дягилевой – Два хора из кантаты «Времена года» на стихи С. Есенина (Женский камерный хор «Людмила», хормейстер – Анастасия Миронова, концертмейстер – Марина Абросимова), «Диалоги» для альта и контрабаса (Артур Сафеев – альт, Стас Целых – контрабас) и «Танго» для фортепианного дуэта (Валентина Яхьяева и Яна Шувалова) разделили почти двадцать лет (хоры написаны в 2000 году, инструментальные пьесы – в 2019 и 2020). Они весьма различаются по языку и представляют разные способы высказывания композитора: лирическое и остро характерное.

Неожиданной оказалась та часть концерта, где впервые в формате концерта композиторской организации выступили не профессионалы, а учащиеся композиторы. Ученик Вячеслава Шевердина, студент Самарского музыкального училища имени Д.Г. Шаталова Алексей Гулевских выступил со своей Второй фортепианной сонатой, в которой местами чувствовалось влияние учителя. Роберт Куклин (ученик МЦМШ в классе А.Л. Черняевой) исполнил три свои пьесы («Танец призраков», «Маленькое утреннее рондо», «Тарантелла»), причем сыграл с острохарактерным ощущением времени, отточенным штрихом и осознанным интонированием. Ученица А.Л. Черняевой Александра Костина (ДМШ имени Д.Д. Шостаковича) представила произведения в разных жанрах: фортепианную пьесу «Баба-Яга», в которой солировала сама, и песню «Плим» на стихи Ирины Токмаковой, где аккомпанировала Ульяне Киселевой. Александра Костина выступила и в качестве юного музыковеда в фильме Марианны Карасик «Звучит мелодия над Волгой» о композиторах Самары. Фрагменты из фильма были представлены публике концерта. Детскую тему продолжили две песни из музыкального спектакля Аллы Виноградовой «Полет в небеса» на стихи Даниила Хармса (Надежда Сорокина – сопрано, Александра Дятлова – фортепиано). Завершила вечер Концертная импровизация баяниста Владислава Иванова на тему песни Бориса Потемкина «Наш сосед» и пьеса «Медленный вальс» Виталия Максимова в исполнении ансамбля русских народных инструментов «Лада» (руководитель – Валерий Попов).

Музыку самарских композиторов исполнили как сами авторы, так и приглашенные ими исполнители. В музыкальном искусстве профессиональное «разделение труда» между сочинением и исполнением произошло довольно давно. Сегодня исполняющий свою музыку композитор академической традиции – редкость. Кажется, что автор всегда исполнит свою музыку лучше профессионального артиста-исполнителя. Но так бывает далеко не всегда. Несмотря на авторскую интенцию, музыкант-исполнитель знает и понимает свой инструмент тоньше и глубже: ежедневная практика лучше любого теоретического знания. Поэтому обычно композиторы доверяют свою музыку исполнителям, а часто и пишут для конкретных инструменталистов, певцов или коллективов. Так было и в концерте «Пульс времени», где звучала музыка, написанная, как правило, в расчете на определенных исполнителей.

Среди музыкальных специальностей композиторская деятельность по праву считается наиболее творческой. Поскольку композитор, несмотря на наличие известных «строительных» материалов, стремится к уникальности в результате поисков выражения. Уникальность эта может быть определена не только созданием принципиально новой языковой среды. Новизна и неповторимость подчас заключаются в высокой степени авторства, когда знакомые всякому «кирпичики» складываются в такой последовательности, что появляется нечто небывалое. Повинуясь некоему наитию, генерируются отношения между элементами, которые создают качественно новый результат. А это и происходит в творчестве композитора. Пускай он говорит голосом позапрошлого века, пусть его эстетика несет явные черты давно ушедших эпох, а музыкальный язык рождает конкретные аллюзии (может, и ненамеренные вовсе). Сочиняя музыку, так или иначе, он не герметичен, его мысль соотносится как со своим собственным глоссарием, составленным из текстов культуры прошлого, так и с пульсом современности. Иначе и быть не может. Откуда тогда непосредственная и благодарная реакция аудитории? Чем объяснить горячий прием публики? А ведь именно таким был ответ слушателей на музыку самарских композиторов, исполненную их любимыми музыкантами. Концерт «Пульс времени» имел явный успех.

ЧЕЛОВЕК СЛОВА

– Как живешь, чем занимаешься?
– Да вот, пишу…
– Что пишешь?..
– Ну… тексты…
– Думаешь, они ТАМ нужны?..

Такой приблизительно разговор состоялся между Натальей Анатольевной Эскиной и ее любимым учителем Юрием Александровичем Ахматовым незадолго до его ухода. На явно риторический вопрос она, конечно, вежливо промолчав, не ответила. Вспо-

миная, удивлялась, как же можно сомневаться в непреходящей ценности Слова (впрочем, от подобных патетических выражений она всегда отстранялась). Свое отношение к Тексту, к Слову Наталья Анатольевна сформулировала в книге о Мартине Лютере, изданной в 2017 году к пятисотлетию Реформации. Говорит она не о себе, а о Лютере. Но все сказанное относится и к ее многогранному творчеству в музыке, литературе, поэзии: «*Позиция Лютера логоцентрична. Опирается на Слово. И не только на Слово Священного Писания, но и на Слово, в широком филологическом смысле. Отсюда – из ориентации на Слово – и многие особенности немецкой культуры. В частности, особого рода союз слова и музыки*…»

С немецкой культурой и, шире, с культурой стран немецкого языка Наталью Анатольевну связывало многое. Это, прежде всего, давний интерес к музыке барокко, идеи которого красной нитью проходят через все творчество музыканта, музыкального ученого, эссеиста и поэта. Мощные корни фундаментального научного исследования «Букстехуде и немецкое барокко» проросли в работах о «Хорошо темперированном клавире» и «Страстях по Матфею» И.С. Баха, в книгах о Фортепианных сонатах Л. Бетховена, в трудах об эпохах в истории музыки и категориях музыкальной науки. Многие книги изданы в России. Важнейшие – в Германии: «С предками на языке музыки (Категориальный аппарат музыковедения)», «Страсти по Матфею И.С. Баха: звук, слово, смысл. В диалоге с текстом», «Сонаты Бетховена. Художественная концепция». Последняя работа стала результатом, наверное, самого успешного опыта сотрудничества с музыкантами-исполнителями (почти всякий текст Н.А., впрочем, исходил из живого общения с исполнителями, рождался в момент звучания музыки).

Поводом стало коллективное исполнение самарскими пианистами полного корпуса сонат Бетховена в нескольких концертах. Мраморный зал художественного музея всегда был полон. Комментарий Эскиной ждали с нетерпением, ее слова были важны не менее исполнения. Большая часть той публики ходила на бетховенские концерты не только из-за редкого исполнения всех тридцати двух сонат, не только болеть за своих самарских музыкантов, но и из-за уникального во всех отношениях комментария Натальи Анатольевны. Во вступительном слове она открывала лишь самую верхушку айсберга своих размышлений, но и этого было доста-

точно, чтобы направить слушательское восприятие в нужное русло. Сейчас эти комментарии-исследования изданы в нескольких книгах, но доступны лишь немногим – слишком мал тираж. Драгоценные жемчужины музыковедческой мысли, щедрою рукой рассыпанные по томам, способны воспламенить исследовательскую страсть и исполнительское воображение. Как некое сокровище, они будут ждать своего часа, чтобы явиться пытливому уму и открыться во всей своей полноте (надо надеяться, что он станет инициатором переиздания книг о бетховенском цикле).

Слово о музыке – искусство (именно так!). Им Наталья Анатольевна владела в совершенстве. Искусство ведь предполагает искусность, искушенность, ведение, то есть знание не только основ, но и тайных глубин, понимание не только явных значений, но и далеких аналогий. Слово о музыке предполагает виртуозное владение материалом культуры, искусством обнаружения многообразных связей. Его доблесть заключается в смелости суждений и отваге мысли, не боящейся выйти за всевозможные рамки общепринятого или привычного.

Выступая в роли комментатора или ведущего концерта, исследователя или эссеиста, Наталья Анатольевна часто обращалась к особенностям стиля барокко, которые находила повсюду: и в романтической симфонии, и в русской опере, и в камерных вокальных жанрах, и в венской фортепианной сонате. Эта позиция была сформулирована довольно давно еще в книге о Букстехуде 1992 года: «*…Чем больше удаляются от нас во времени проявления культуры барокко, тем очевиднее внутренние, не всегда заметные непосредственно, связи более поздних стилей с мышлением барокко. Эти связи выступают наружу в кризисные для развития стиля эпохи: поздний классицизм, поздний романтизм… В эти моменты вновь оживает в музыке дух барокко, с его напряженной личностностью, сочетающей экстатический порыв и рефлексию, с противостоянием человека безликой бездне пространства и вечности*».

Важно еще и то, что за всякой музыкальной организацией, музыкальной структурой (и, шире, любого художественного текста поэзии или драмы, новеллы или романа) Наталья Анатольевна угадывала чутким слухом парадоксальные подчас связи, усложняющие и углубляющие содержательную плотность произведения. Она была уверена в том, что «*любое произведение плавает в море ассоциа-*

ций, повисает в паутине идей, присущих веку, вольно или невольно повторяет силовые линии культуры». Отсюда странное на первый взгляд в ее комментариях соседство имен Йоганнеса Брамса и Томаса Мана, Джузеппе Верди и Владимира Набокова, Людвига Бетховена и Михаэля Энде. Обращаясь к своему слушателю, ждущему живого слова о музыке (а не только исторической справки о годах жизни композитора или обстоятельствах создания того или иного произведения), Наталья Анатольевна не упрощала свой язык (в книгах иногда прямо говорила, что непонятное можно смело пропускать и вникать в то, что близко). Не смущалась мыслью, что не все слушатели знакомы с немецкой барочной поэзией или текстом латинской мессы. Удивительным образом она умела доносить свою мысль до каждого, независимо от степени осведомленности того или иного человека в зале. Говоря об одной из своих книг, отмечала, что «*балансирует между тем, что интересно профессионалу и любителю, взрослому и ребенку, моему предполагаемому читателю и мне самой*».

Характерная особенность текстов Натальи Эскиной – автора многочисленных эссе о музыке, литературе, поэзии, жизни – скрытая (а чаще явная) ирония и самоирония. Этот тонкий балансир уподоблялся будто некоей трезвенности мысли, служил точности определений. Будь то содержательная глубина произведений, словесный портрет артиста или бытовой сюжет. Всякий раз будь начеку, не летай высоко, обманешься в своих ложных (как оказывается) устремлениях! Блестящий стиль готов в любой момент сорваться в обыденность, высокое обернуться профанным, красочная метафора свернуться в следующим за ней словечке с соответствующим суффиксом.

Множество текстов, составивших книгу с ироничным наименованием «Пятибуквие» – образцы виртуозной словесной игры, где есть место и широкому спектру эмоций, и богатой галерее персонажей (включая птиц и котов). Именно здесь автор говорит: «*Я с ними, с любимыми, со словами имею дело. Ведь, строго говоря, жизнь в любых ее проявлениях – только повод к рождению текста*». Игра со словом, понимаемая как художественная деятельность, оставила свой яркий след в переводах с латинского, итальянского, немецкого, английского, французского языков. Здесь и уважаемый Бернар Морланский, и почитаемый Мартин Лютер, и горячо любимая поэзия

эпохи барокко. Многие тексты имеют по нескольку переводов, один из них – двенадцать (!) вариантов. Всякий раз переводчик становится будто музыкантом-исполнителем, интерпретатором того или иного поэтического текста, ведь он, прежде всего, музыкант и в поэзии слышит музыку. И как человек культуры, человек слова соединяет обобщает мерцающие разными гранями оттенки смыслов.

Особое место в литературном наследии Натальи Анатольевны Эскиной занимают книги «Поверх текучих вод…» и «Сестра». Это не просто воспоминания и отнюдь не мемуары, а подлинное художество слова, наполненное горячей любовью и терпкой печалью, добрым юмором и игрой воображения. Их страницы будто искрятся и переливаются яркими образами и событиями, которые именно здесь становятся значительными, приобретают тот смыл и значение, которых мы чаще всего не замечаем, проживая жизнь день за днем. Наталья Анатольевна – мастер детали, и в этом качестве наследует своим любимым романтикам и мастерам эпохи барокко. В комментарии к переводу «Форели» Д. Шубарта она пишет: «*Унаследовав от немецкого барокко ироническое внимание к детали, немецкий романтизм балансирует между пустяком и бездной. Превращает зловещий голос Рока в водяные брызги. А мелкую водную зыбь – наоборот, в бесконечность текущего времени*».

Сочиняя эссе или стихи, работая над исследованием или переводом, рецензируя прошедший спектакль или комментируя предстоящую концертную программу, автор везде проявляет себя, свою особенную неповторимую личность и вместе с тем продолжает великую традицию высокого искусства. Иногда абстрагируется от собственного чувства или взгляда, а подчас говорит от первого лица. Важна ли нам объективность, а может быть, важнее живое человеческое участие? И то, и другое! Исследование не может обойтись без исследователя, без его пристального и компетентного внедрения и анализа. Художественная деятельность прямо предписывает артисту говорить с авансцены. В музыкальной науке Наталья Анатольевна была артистом, в поэзии и поэтических переводах музыкантом, в музыковедческих комментариях и эссе художником. И во всем была мастером слова и человеком слова. Один из замечательного образцов перевода перед нами. Переводя текст, Наталья Анатольевна Эскина оставила в нем свою музыку, свою боль и скорбь, мягкую иронию и тихий свет, словами Петрарки будто обратилась к нам:

Оленей легче, взгляда тяжелее,
Дни жизни унеслись бегущей тенью.
Спеши вослед летучему мгновенью,
Оглядываясь, помня и жалея.

Во прахе прах, кладбищенской аллеи
Жилец, послушный ночи мановенью,
Скелет, очищенный от плоти тленьем,
Клавиатурою костей белеет.

Беззвучны струны в лабиринтах рая.
В струящиеся ризы флажолетов
Облечена душа, с листа играя,

В обрывки прошлого едва одета,
Слабеет боль, и память, замирая,
Не помнит, что во сне лепечет Лета.
(Петрарка. Сонет 319, пер. Н.А. Эскиной)

«ЭФФЕКТ УСТВОЛЬСКОЙ»

Публика, пришедшая в филармонию на очередной концерт фестиваля «Шостакович. XX век», была немногочисленна. Большую ее часть, вероятно, составляли музыканты-пианисты, их ученики и студенты. Пришли и завсегдатаи клавирабендов и поклонники Андрея Коробейникова, имя которого всегда привлекает самарских меломанов. Были официальные лица, присутствующие по долгу службы, и молодые люди, случайно оказавшиеся на культурном мероприятии. Общее настроение аудитории – робкое ожидание встречи с неведомым (в программе наряду с музыкальной классикой значилась и *новая* музыка) и радостное волнение в предвкушении удовольствия от игры яркого музыканта. Концерты Андрея Коробейникова в Самарской филармонии сопровождаются аншлагами, полный зал восторженных слушателей всякий раз создает атмосферу праздника.

В этот вечер все было по-другому, камерность мероприятия (каждый концерт камерной музыки фестиваля собирает лишь небольшое количество заинтересованных слушателей), казалось, свидетельствовала о несколько эзотерическом характере собрания. Программа вечера таила в себе некую интригу. Циклы миниатюр Шопена, Шостаковича и Уствольской, заявленные в анонсе, плохо умещались в сознании. У ряда слушателей, возможно, был интерес к такому парадоксальному сопоставлению. Когда же Шопен был заменен на Рахманинова (не цикл, но подборка из прелюдий), в сердце закралась тревога, затем недоумение, а потом…

Но для всех филармонических слушателей (пожалуй, даже и без исключения) все было совсем не так. Никакой тревожности, никакого недоумения. Нужно лишь вежливо потерпеть «Афоризмы» Шостаковича; развлечься маршами и польками, вальсами и песнями, а подчас глубокомысленно внять мистическим трансам его же Прелюдий, соч. 34; во втором отделении с еле скрываемой мукой (подчас напоминающей зубную боль) пережить Двенадцать прелюдий Галины Уствольской… Все! Здесь кончается испытание «модернизмом»! Начинается встреча с подлинным искусством, можно окунуться в уютные и теплые воды рахманиновской музыки, почувствовать под ногами твердую почву русской музлитературы. И тут уже дать волю чувствам, не стесняясь аплодировать, где душа просит, не ритуально, а по зову горячего сердца вскакивать с мест и приветствовать любимого артиста…

Рискуя собрать множество *дизлайков*, признаюсь, что для меня (сразу обозначу свое мнение сугубо личным, частным, ни на что не претендующим) концерт Андрея Коробейникова оказался катастрофически провальным. Нет-нет, не подумайте, что автор неспособен оценить всю сумму профессиональных качеств и необычайную одаренность оригинального музыканта-артиста. Бесспорно, Андрей Коробейников и в этом концерте был пианистически убедителен и художественно интересен. Но кто бы мог предположить, что музыка Уствольской способна чуть ни буквально уничтожить музыку «соседей» по концертной программе? Вполне убедительное исполнение «Афоризмов» и Прелюдий Шостаковича, яркое, остроумное и образное (верхом музыкального и сценического артистизма можно назвать исполнение Семнадцатой прелюдии ля-бемоль мажор) предстало клоунским фиглярством и псевдосерьезным глу-

бокомыслием. Это произошло уже задним числом, после того, как доверчивому слушателю были представлены Прелюдии Уствольской. Своим безжалостным светом они погубили не только радостные впечатления от первого отделения концерта, но и набросили покров ослепительной, неумолимой правды на рахманиновскую музыку. Казалось, и сам пианист на протяжении всего второго отделения не мог отделаться от транса, в который вошел, играя музыку Уствольской. Не оставляло чувство неестественности, придуманной искусственности и даже скованности от его игры. Казалось, переживаешь дурной сон, где все похоже на реальность, но рука не способна подняться для защиты от фантома, а рот раздирает неслышный крик. Серую пелену странного сновидения не смогли снять даже бисы, в которых музыкант сделал последнее усилие преодолеть властную волю и отнюдь не художественный императив музыки Уствольской.

Надо сказать, что исполнение ее прелюдий также не стало удачей Коробейникова. Он не был абсолютно бескомпромиссен в произнесении этого текста, попытался примирить свою фортепианную эстетику звука с монохромным миром, где нет постепенных переходов, нет тонких градаций, где почти отсутствует чувственное начало. Музыка Уствольской, во всяком случае эта – абсолютная абстракция, и поэтому она *духовна* в самом прямом значении этого слова. Ее звуковые смыслы будто противостоят чувству, не приемлют никакой чувственности и более чем в любой другой музыке отвергают принцип наслаждения прекрасным. Дух этой музыки дышит за пределами осязаемой красоты, созерцание которой сопровождается чувством приятного. Дух ее – это дух правды или, если хотите, истины. Именно здесь понимаешь, что имел в виду А.Ф. Лосев, когда говорил, что эйдос музыки есть *Число*.

Прелюдии Уствольской – это музыка, доведенная до некоего предела, до своего края. В ней абсолютно отсутствуют какое-либо артистическое обаяние, приспособленность к восприятию или стремление, пусть даже неосознанное, быть понятой. Это почти и не музыка уже, а, скорее, проповедь Духа. Как в таком случае она может сосуществовать в одной локации с двусмысленностью и шутовством, квасом и борщом, бессмысленной игрой и сытым гедонистическим созерцанием? Ее место – Храм, а вла-

дыка – *Spiritus Sanctus*. Ее духовность не имеет никаких конфессиональных признаков, но присутствует в произведениях привычных музыкальных жанров…

Может ли эта музыка сосуществовать с произведениями других композиторов? Наверное, да… Можно ли ставить в одну программу сочинения Шостаковича, Уствольской и Рахманинова? Похоже, нет. Во всяком случае очень рискованно, и в нашем случае риск не оправдался. Можно ли преодолеть «эффект Уствольской» (назовем это явление так)? Вероятно, да. Но каких усилий это требует! У Андрея Коробейникова не получилось. Но, кажется, он такую задачу и не ставил.

РЯДОВОЙ КОНЦЕРТ ФЕСТИВАЛЯ

Когда я, размахивая скипетром критика, должен был приняться за рассмотрение очередных музыкальных торжеств, я не без грусти почувствовал, как набор хвалебных прилагательных усыхает на кончике моего вечного пера.
Артюр Онеггер. О музыкальном искусстве

Один из многочисленных концертов фестиваля искусств «Шостакович. XX век» прошел в Большом зале Театра оперы и балета. Каждый из концертов или спектаклей фестиваля – экстраординарное художественное событие, заряженное пафосом сенсационности. Так позиционировали и анонсировали проект его организаторы. Концерт Доменико Нордиа и Михаила Лидского оказался рядовым в череде событий. Похоже, что так к нему отнеслась самарская музыкальная общественность: много кресел в зале оказались незанятыми. Ситуация пандемии – одна из причин полупустого зала. Вторая причина – отсутствие понимания у организаторов сколько же в Самаре слушателей академической музыки (когда-то филармония, проведя нехитрый мониторинг, определила, что таких не более двух тысяч). Третья – составители программ

фестивальных концертов слишком высоко оценили потребности и возможности самарского меломана (музыка одного лишь Шостаковича для многих *terra incognita*, а ведь есть еще множество произведений композиторов XX века, абсолютно неизвестных широкой публике). Четвертая – большое количество значительных событий на протяжении более чем двух недель: каждое из них способно оставить после себя художественное впечатление, памяти о котором хватило бы надолго, может, даже на годы…

Камерная музыка. Нет ничего сложнее и притягательнее в музыкальном искусстве. Именно здесь малыми силами для малого количества посвященных творится музыкальное таинство. Произведения в камерных жанрах, исполняемые камерными составами, потому и сложны для восприятия, что создаются для знатоков. Поэтому стоит ли удивляться полупустому залу театра? Увидев в анонсе концерта имена Луиджи Даллапикколы и Жана Франсе, Пауля Хиндемита и Артюра Онеггера, Дмитрия Шостаковича и Бориса Чайковского, среднестатистический слушатель филармонии отвернулся бы и пошел по своим делам. Любопытных людей ведь не так много, даже в среде любителей музыки. Но не стоит печалиться, поверьте. Камерная музыка требует если и не знатока, то слушателя, способного открыться новому. Противоестественно, если на подобном концерте тысячный зал будет полон. В этой ситуации и музыканты чувствовали бы себя по-другому. Как в такой обстановке можно вести доверительный, интимный разговор о серьезных вещах? Шутить, едва шевеля губами с огромной аудиторией? Посмеиваться в кулак на виду у большой толпы? А хитроумные плетения полифонической ткани в камерных сочинениях, неведомые профану ладовые организации мелоса, терпкие гармонические комплексы, подобий которым не найти в звучащем вокруг мире?.. Тон дружеской беседы в кругу единомышленников, понимающих друг друга без слов, проникает туда, куда не достигают впечатления большого масштаба и ярких красок, нешуточных страстей и вселенских катастроф.

Доменико Нордиа (скрипка) и Михаил Лидский (фортепиано) исполнили искусно скомпонованную программу из музыки композиторов России и Германии, Франции и Италии. Каждое из сочинений, являя собой яркий образец авторского стиля, представляло и соответствующую национальную музыкальную традицию. Музыка Шостаковича была представлена восемью прелюдиями из соч. 34 в обра-

ботке для скрипки Дмитрия Цыганова. Музыканты решили начинать этими пьесами каждое из двух отделений концерта (по четыре прелюдии), справедливо полагая, что музыка Шостаковича наиболее понятна из всей заявленной программы и способна ввести в многообразный мир его композиторов-современников. Часть слушателей невпопад аплодировала, выражая тем самым не только свою неосведомленность, но и заинтересованность в происходящем.

Концерт шел своим чередом, музыканты создавали один за другим череду образов, то гротескных, то лирических. Может быть, сам воздух театрального зала способствовал такой игре, в которой из звуковых образов вот-вот готовы были явиться образы визуальные. Что бы ни звучало, границы между артистами на сцене и зрителями в зале постепенно исчезали. Музыкантам удалось создать такую атмосферу художественного события, где все оказались причастными к сотворению звуковых образов, картин, движений… Именно они сумели создать те условия, в которых слушатель перестает быть реципиентом, но, вникая в каждый поворот музыкальной мысли, следуя за ним, чувствует себя творчески активным и причастным ко всему происходящему. Публика живо реагировала на все перипетии интонационных сюжетов, на самые разные музыкальные характеры, создаваемыми дуэтом. Что бы ни предлагалось музыкантами – наивное наигрывание, чуть ни насвистывание мелодий Жана Франсе (Сонатина для скрипки и фортепиано) или почти непристойное крикливое кривлянье «матросского» танца (Прелюдия си минор Дмитрия Шостаковича), интонационный диалог с великим Мастером XVIII столетия в «Тартиниане» Луиджи Даллапикколо или развертывание плотной музыкальной ткани и выразительное интонирование своеобразных ладов Пауля Хиндемита (Соната для скрипки и фортепиано), проникновение в терпкий гармонический мир и тонкую хроматику Второй скрипичной сонаты Артюра Онеггера или погружение в музыкальную драму Бориса Чайковского (Соната для скрипки и фортепиано) – все находило непосредственный отклик, живую реакцию зала.

Каждое сочинение являлось будто из самой жизни, острожным движением приотворив некую завесу. И так же деликатно исчезало, так что не всем это было сразу понятно. Артисты не играли как один исполнительский монолитный организм. Они не приспосабливали друг ко другу ни штрихи, ни манеру звукоизвлечения. Всегда это

был диалог очень разных инструментов и очень разных музыкантов. Да, они вглядывались друг в друга, вслушивались в содержание речи визави. Перехватывая интонационную инициативу, всегда делали это бережно с предупредительным вниманием к уже отзвучавшей речи. Но всякий раз мы слышали *двух* музыкантов со своими специфическими способами выражения, со своим особенным видением звукового образа в его тончайших градациях и нюансах.

Рядовой концерт фестиваля имел чрезвычайный успех у малочисленной публики. Программа, почти вся составленная из произведений незнакомых самарскому слушателю авторов (да и не каждый профессиональный музыкант слышал эти фамилии), оказалась в высшей степени удачной. Восторженные отклики о необыкновенном концерте, удивительных музыкантах и редкой музыке в тот же вечер облетели социальные сети. Следует отдать должное вкусу составителей программы концерта, сверставших ее из музыки исключительно XX века, музыки, до сего дня не ставшей основой репертуара концертных организаций. Они, конечно, солидарны со стремлением многих музыкантов, в том числе выдающихся, все чаще обращаться к музыке современников. Артюр Онеггер писал когда-то: «…Я хотел бы сделать все, что от меня зависит, чтобы побороть предубеждение, будто музыкальные произведения должны иметь за плечами лет сто, чтобы стать доступными, приятными для слушания, не говоря уже о большем – о „понятности" (пустое слово с точки зрения музыки)».

«ФОРТЕПИАННЫЙ ОЛИМП» НИКОЛАЯ ЛУГАНСКОГО

…национальный парк Олимпа характеризуется огромным биоразнообразием…
Из Википедии

Концерт выдающегося российского пианиста Николая Луганского, прошедший в рамках филармонического абонемента «*Steinway* приглашает», был назван «Фортепианный Олимп».

Составители абонемента, стараясь как можно точнее определить суть предстоящего события, нашли лучшее из возможного. По всей видимости, они имели в виду как программу, составленную из произведений классиков музыкального искусства Бетховена, Дебюсси и Рахманинова (большая часть наследия которых посвящена фортепиано), так и исполнителя, которого самарская публика прямо называет «небожителем». Выступления Николая Луганского в Самаре ждут, загодя выкупая все места в зале филармонии…

«Лунная» Бетховена (Соната № 14 до-диез минор), открывшая первое отделение концерта, вызвала некоторое недоумение у завзятых меломанов. Где мечтательная грусть, дымка печали, романтическая атмосфера ночного пейзажа?.. Ничего этого нет. Ни мистического тумана, ни тени медитативности, ни опьянения таинством ночи. Напротив, звуковая картина, представленная мастером, оказалась удивительно трезвой. Несколько задержанные пунктиры мелодии казались поначалу манерными. Однако быстро стало ясно, что музыкант понимает и исполняет эту тему как речитацию, почти мелодекламацию. Он не создает некую обобщенную звуковую картину, но говорит со сцены, произносит трагический монолог героя. Всякий тональный поворот несет новый смысл, новое значение разыгрываемой драмы.

Искусно сплетенные линии грациозного танца второй части сонаты напоминали чередование групп струнных и духовых, но не оркестра, а камерного ансамбля. Будто антифоном перекликались звучания струнного и духового квинтета. И всегда в кулисах стоял герой драмы, с горечью наблюдая за грациозными движениями и характерными ритмами хорала.

Без перерыва внезапно начался стремительный бег финала. И здесь более всего запомнилось патетически приподнятое произнесение побочной партии.

Итак, мелодекламация… С нее же началась и до-минорная фортепианная соната Бетховена № 32. И здесь это было более чем уместно. Органично переходя от одного типа изложения к другому, выпукло сопоставляя контрасты, пианист искусно руководил своей аудиторией, обращая внимание (посредством агогики или динамики) на то или иное изменение интонационного сюжета. И всякий раз это было абсолютно понятно и художественно оправдано. А вот Ариетта (вторая и последняя часть сонаты), на которую волей

или неволей был перенесен декламационный способ произнесения, оказалась слишком реальной, слишком рациональной, слишком трезвой. Пожалуй, лишь ее начало – проведение хоральной темы и звучание последнего до-мажорного аккорда с чрезвычайно долгой ферматой – оказались по-настоящему таинственными, исчезающе нереальными, божественно светоносными…

Можно ли на рояле играть с иностранным акцентом? Странный вопрос, конечно, нет. Ведь звучание фортепиано – не речь. В нем, даже учитывая известную членораздельность, трудно расслышать слово с определенным и точным значением. А уж разобрать, имеем ли мы дело с носителем языка или перед нами иностранец, который хорошо и грамотно строит свою речь, но говорит с акцентом, вряд ли возможно. Однако при прослушивании «Эстампы» Клода Дебюсси в исполнении Николая Луганского не оставляла мысль, что слишком это все звучит *по-русски*. Это, конечно, метафора. Но, зная музыку, огорчаешься тем, что так много в ней не расслышано, не рассмотрено… Все блекло, немногоцветно, почти даже грубо (учитывая рафинированную тонкость этой музыки). Дебюсси называл свою музыку символичной (восставал против наименования «импрессионизм»). А раз так, то за ней должна угадываться, брезжить глубокая и далекая содержательная, смысловая перспектива. А здесь – трезвость, рациональность и… высокий профессионализм… Кто-то скажет: «Покажите, где артист не следовал тексту?» Отвечу: «Везде следовал, абсолютно точно исполнял „букву” этой музыки, но ведь где-то есть еще и дух…»

И вот, словно встретившись с давно знакомым и родным, музыкант бросился как с обрыва, смело и отважно в бурлящие воды рахманиновской музыки. Насколько здесь он был аутентичен и правдив, художественно убедителен и артистически свободен! Шесть этюдов-картин соч. 39 составили незабываемую панораму картин русского пейзажа и тончайшей лирики, явлений природных стихий, запечатленных в звуках. Здесь, в рахманиновской музыке рояль артиста дышал и плакал, патетически восклицал и с упоением пел *у бездны на краю*. Мы не только слышали, но в синестезии чувств видели картины летней грозы и зимнего праздника, осязали жар летнего полдня и предутреннюю прохладу, чувствовали ароматы морской воды и полевых цветов, входили в таинственную и буйную мистерию колокольного звона. Терпеливый слушатель

был всецело вознагражден, а поклонники артиста в очередной раз убедились в необыкновенных и удивительных качествах любимого музыканта. Волшебное исполнение на бис Фантазии-экспромта Фридерика Шопена вызвало почти экстатическую реакцию на своеобразное приглашение *Горé имéим сердцá*, возвело на «музыкальный Олимп» всех присутствующих в концертном зале.

«ОГНЕННЫЙ ТЕМПЕРАМЕНТ, БЕЗУПРЕЧНАЯ ТЕХНИКА, ПОЭТИЧНОСТЬ И ПРОЧУВСТВОВАННОСТЬ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ»

Эти слова предваряют чуть ли не каждое выступление именитого скрипача Вадима Репина. Если бы тот, кто составил их в таком порядке, защитил авторское право, стал бы, несомненно, состоятельным человеком. Каждая филармония не задумываясь тиражирует образец глянцевой рекламной мысли. Впрочем, к концерту Транссибирского арт-фестиваля, состоявшегося в зале Самарской филармонии, это определение вполне приложимо: пианист Денис Кожухин и Государственный квартет имени Бородина – партнеры Вадима Репина – создали атмосферу музыкального события, которая так полно описывается вышеупомянутыми словами безвестного деятеля филармонического менеджмента.

Программа, представленная в этот вечер, состояла из произведений Клода Дебюсси и Эрнеста Шоссона. Скрипичная соната и Квартет Дебюсси прозвучали в первом отделении. Концерт для скрипки, фортепиано и струнного квартета Шоссона – во втором. Интересная программа и имена исполнителей привлекли не только постоянных филармонических слушателей, но и самарских музыкантов, артистов оркестров, студентов музыкальных учебных заведений. Многие пришли послушать Вадима Репина, о котором, согласно легенде, сказал когда-то Иегуди Менухин: «Действительно, лучший, самый совершенный скрипач из тех, которых я слышал». Лишь некоторые фрагменты игры артиста в зале Самарской филармонии могли бы подтвердить столь высокую оценку…

Окутанные волшебным флером аккорды фортепиано в Сонате Дебюсси предваряли вступление скрипки, готовили столь же волшебное повествование. Денис Кожухин с первого звучания задал тон, кратким вступлением уже создал атмосферу музыкального чуда… И вдруг вступила скрипка, будто не видя, не слыша партнера, вступила несколько диковатым тембром и продолжила игру, как бы зная все, абсолютно все об этой музыке. Неточность интонации, «цыганские» подъезды-подтягивания к искомому тону, временами чуть не кричащий звук, открытый и простой (если не сказать простоватый) даже в тихих звучностях. Во второй части сонаты, которую автор помечает ремаркой «фантастично», не покидало чувство, что скрипка играет сама по себе. В третьей части, предваряемой указанием «весьма воодушевленно», со сцены раздавалось жесткое звучание скрипки. *Anima* – душа, где она?.. Пусто, лишь одна звуковая оболочка. Если говорить о точности ансамблевой игры, соответствии метроритму, агогике или динамике партнера-пианиста, то она была абсолютна. Но это точность механическая, ее даже можно измерить, и везде будет верно. Также верно передано и все содержание текста, как графической фиксации мысли автора. Но мысль автора живая, а игра артиста? Слушая Сонату Дебюсси, можно было подумать, что автор создал не слишком удачное произведение.

Пианиста и скрипача сменили на сцене артисты Государственного квартета имени Бородина. И здесь мы услышали совершенно другую ансамблевую игру. Говорить о единстве квартета даже не приходится: ансамблевая точность игры, художественная достоверность происходящего абсолютны, но уже не механистичны, а наполнены подлинной жизнью. Оркестровый объем кульминаций в многозвучных аккордовых построениях, сольные говорящие реплики инструментов, выразительно отвечающие друг другу, прихотливая ритмика и удивительное дыхание *tempo rubato*, тонкость и деликатность звучаний *doucement expressif*, блестящее завершение финала – лишь малая часть интонационного богатства многообразной звуковой картины, представленной исполнителями соль-минорного Квартета Клода Дебюсси.

Слушатели овациями встретили артистов после антракта, так сильно было впечатление от игры Квартета Бородина. На горячей волне сочувствия слушательской аудитории началось исполнение произведения Эрнеста Шоссона. Концерт создан для ред-

кого инструментального состава. Солист Вадим Репин поместился в окружении струнного квартета, со спины его прикрывал пианист. В произведении Шоссона вступление сольной скрипки предваряет звучание струнного квартета и фортепиано. Решительные интонации сменяют затаенные звучности, из них рождаются волны фортепианных пассажей, одна за другой набегая, они будто выносят на берег сольную реплику скрипки… Грязно, с пережатием струны смычком вступила солирующая скрипка в зале Самарской филармонии. Быстро выправившись, повела свое, отдельное от остального звучания повествование. Светлый одухотворенный звук фортепиано пленительно гибко и выразительно рисовал ясные картины звуковых образов. Сольные фортепианные эпизоды сменялись туттийными, где фортепианный «декор» рисовал чудодейственной красоты звуковые панно. Вступление солирующей скрипки всякий раз вызывало досаду, каждый раз неточное и по интонации, и по смыслу. Несмотря на это, струнный квартет и фортепиано создавали емкие характеры грациозной сицилианы второй части или *Grave* третьей. В исполнении финала Концерта музыканты поразили разнообразием агогики. Как могут несколько человек так гибко работать с музыкальным временем, подвергать прихотливым деформациям всю звуковую ткань, разворачивать ее, то расправляя полотно, то сжимая воображаемые складки!..

Горячечное внимание и неуемные восторги непритязательного слушателя, полировка миллионами восторженных глаз наносят глянец славы на образ музыканта, своеобразно преломляются и в его игре. Он будто отрывается от земли, да и от партнеров по сцене. Дарит земным свое небесное… Но это еще полбеды. Другая половина – качество игры, которое оставляет желать… Если бы артист прочитал эти слова, то нимало удивился бы… Это еще один симптом. Великие артисты-музыканты, как правило, строго судили себя и случалось, что замолкали на время. На долгие месяцы, а то и годы уединялись, уходили чуть не в монашеский затвор, чтобы найти утерянную было правду, найти верный тон, обрести вновь голос. Их возвращение на сцену всегда было сенсацией… Их темпераментную игру рождала свежесть чувств, безупречная техника была результатом многочасовых ежедневных занятий, поэтичность и прочувствованность интерпретаций являлась плодом неспешных размышлений, ярких и глубоких диалогов с природой и с самим собой.

«ТАЛАНТ – ТОЛЬКО НАЧАЛО»

Под таким девизом 2–23 октября 2021 года прошел XVIII Международный конкурс имени Фридерика Шопена в Варшаве. Каждые пять лет один из старейших и авторитетнейших музыкальных конкурсов собирает лучших молодых музыкантов планеты. Музыкальный форум ведет свой отсчет с 1927 года, когда на нем выступал юный Дмитрий Шостакович, а победителем стал Лев Оборин. Особенность и трудность состязания заключаются в том, что исполняются произведения только Шопена: ноктюрны и этюды в первом туре; баллады, скерцо и полонезы – во втором; мазурки и сонаты – в третьем; концерты в сопровождении симфонического оркестра – в финале.

Более пятисот заявок из семнадцати стран поступило в секретариат конкурса еще в 2019 году (из-за пандемии конкурс был перенесен на осень 2021 года). Из них для предварительного прослушивания по записям были отобраны более ста шестидесяти пианистов. В июле в камерном зале Варшавской филармонии состоялся открытый для публики отборочный раунд, после которого остались восемьдесят семь кандидатов для участия в трех сольных и финальном симфоническом турах. Одно из главных положений конкурса – оценка интерпретации, о техническом совершенстве или профессионализме речь даже не идет. При таком отборе в очные публичные прослушивания попадают лучшие из лучших, победители крупных музыкальных состязаний, ученики знаменитых профессоров, студенты или выпускники именитых музыкальных учебных заведений, молодые артисты, уже имеющие большой сценический опыт.

Внимание к конкурсу в этом году чрезвычайное, билеты на предварительное прослушивание были раскуплены задолго до его начала. Онлайн-трансляции еще до старта основного конкурса набрали более четырех миллионов просмотров. За трехнедельным марафоном наблюдали несколько миллионов зрителей на всех континентах. Болели за своих фаворитов и комментировали результаты, некоторые от досады бросали следить за конкурсом, затем возвращались к компьютерным мониторам и писали гневные или восторженные реплики в многочисленных форумах или социальных сетях. Под каждым выступлением и сегодня по окончании

конкурса можно увидеть свидетельства многотысячных просмотров и эмоциональных оценок, как хвалебных, так и уничижительных (в основном по отношению к решениям жюри). Жюри, к которому так много претензий у меломанов, составили авторитетные музыканты из разных стран, многие в прошлом победители шопеновского конкурса.

В открытую часть конкурса вышли представители Канады и Кубы, Армении и Латвии, Испании и Таиланда, США и Великобритании, Японии и Вьетнама. В отборочном раунде приняли участие двадцать два (!) китайских пианиста. От России прошли пятеро: Николай Хозяинов, Арсений Мун, Андрей Зенин, Анастасия Ясько и Ева Геворгян. Лишь последняя отыграла конкурс до конца и стала финалисткой. Семнадцатилетняя ученица ЦМШ при Московской консерватории получила премию как самая юная участница конкурса.

Уровень конкурса 2021 года был очень высоким. Поэтому жюри, решая, кого из конкурсантов пропускать в очередной раунд, всякий раз стояло перед очень трудным выбором. Часто вопрос решался голосованием, в котором значение играли сотые баллов. В результате жюри пошло на нарушение регламента и пропустило в финал двенадцать музыкантов. Пришлось делить и премии: восемь пианистов стали призерами конкурса. Победителем был назван двадцатичетырехлетний канадец Брюс Лю. Это несомненная победа. Совершенный пианизм, интеллектуальное начало в сочетании с интуитивным, яркая индивидуальность и вместе с тем стилевая точность интерпретации – все убедило и жюри, и публику, и миллионную интернет-аудиторию. Польский музыковед Александр Ласковски еще до объявления результатов говорил: «Все играют так хорошо, так идиоматично и одновременно – очень индивидуально. И это действительно проблема – найти человека, самого талантливого в исполнении Шопена, который с одной стороны, исполняет Шопена как Шопена, то есть следует традиции, а с другой стороны, высказывает себя через музыку. И через него Шопен открывается как современный композитор. Я думаю, что у Брюса Лю это есть – и историчность, и современность».

Вторую премию поделили Александр Гаджиев, представлявший на конкурсе Италию и японский пианист Кехэи Сорита. Гаджиев, раскрепощенный, свободно мыслящий и во многом спон-

танный музыкант, был интересен во всех раундах, но более всего в третьем туре, где исполнял Вторую сонату си-бемоль минор (за нее он получил специальный приз Кристиана Циммермана). Масштабная игра Кехэи Сорита, полная подлинного драматизма и трагедийного накала, привлекла на его сторону очень многих слушателей.

Третья премия была присуждена испанцу Мартину Гарсиа Гарсиа. Мягкое туше, даже в кульминационных эпизодах, бережность в отношении мельчайших деталей, лирический тон и способность «петь» на рояле, пропевать любые виртуозные пассажи делала его игру особенно аутентичной. Музыкант получил еще и специальный приз от Варшавской филармонии за исполнение Концерта с оркестром в финале конкурса.

Признавая несомненность победы канадца Брюса Лю, член жюри Дмитрий Алексеев говорил: «Брюс Лю – блестящий пианист. У него исключительная техника, точность, характер, исполнительская воля. И он сильнее всего в музыке такого типа: артистичной, театральной, виртуозной, яркой. Но там, где музыка становится более психологически глубокой, он уязвим».

Кто ищет ***психологической глубины*** в исполнении музыки Шопена, должен обратиться к другому музыканту – лауреату четвертой премии конкурса, японской пианистке **Аими Кобаяши**. Уникального таланта музыкант оказался под перекрестным огнем восторженного изумления и раздраженного неприятия. Мы не слышали обсуждений членов жюри, тем более не знаем их мыслей. Но, кажется, перепалки в форумах можно смело соотнести с тем, что могло быть за стенами совещательной комнаты и отразилось в решении жюри… Но это не беда… Кобаяши играет на рояле бог знает с какого возраста (можно увидеть ее исполнение Сонаты Клементи, где пианистке четыре года (!), есть ее записи из Карнеги-Холл и из концертного зала Московского международного дома музыки). В свои двадцать пять лет она состоявшаяся артистка и, как кажется, ее четвертая премия в известном смысле может стать первой. Такое случалось и не раз. Люка Дебарг был четвертым на Конкурсе Чайковского, и кто он теперь? Или Даниил Трифонов на том же шопеновском в 2010 году – третий, и где он сейчас? Некоторые члены нынешнего жюри призеры, но не победители Конкурса Шопена, а ведь они действующие музыканты и профессора, причем самого первого ряда…

Тот, кто по тем или иным причинам пропустил конкурсные прослушивания, может услышать все раунды, просмотреть прессу на сайте *chopin2020.pl* или обратиться к материалам Института Шопена в Варшаве. Прослушать же все вряд ли возможно. Уже подсчитано, что протяженность всех исполнений, начиная с отборочного тура может занять более семисот тысяч часов непрерывного просмотра. Но выбрать понравившееся следует, и можно быть уверенным, что вряд ли ошибешься. Все, что записано на конкурсе, способно дать художественное впечатление. Иногда сильное!

СО СКАМЕЙКИ ЗАПАСНЫХ…

Накануне очередного локдауна в зале Самарской филармонии состоялся вечер фортепианной музыки (так и хочется вообразить исследователя, изучающего старые подшивки газет, обращающегося за помощью в Википедию будущего: что такое «локдаун» или что за зверь «пандемия»?). Полупустой зал встречал молодого артиста, заменившего коллегу, застрявшего по известным причинам в Южном полушарии. Малое количество слушателей отнюдь не означает, что не привлекательна программа или нет доверия к приглашенному молодому солисту. Незаполненные залы филармоний и театров, к сожалению, стали нормой. Да и состав слушательской аудитории поменялся, на концертах редко встретишь завсегдатаев филармонических концертов прежних лет. Кажется порой, что пришел на концерт в чужом городе…

Поколение российских пианистов, вышедшее на большую сцену в последнее десятилетие, составляет внушительный список имен, награжденных многочисленными премиями конкурсов и различных именитых организаций или фондов. Награжденных по праву, ведь это музыканты высокого класса, оснащенные технически, образованные художественно, закаленные сценически. Некоторые выросли из вундеркиндов, иные, начав позже, быстро наверстали и встали вровень с первыми. Каждый из них способен заменить солиста на любой крупной сцене, если будет необходимость, то и в Карнеги-Холл. Последнее – редчайшая возможность для молодого музыканта состояться и занять место в медийном пространстве.

Самарская филармония не предоставляет подобных преференций, поэтому замена солиста и его приезд не становятся сенсацией ни для кого. Это чистая любовь к музыке без надежд на карьерный взлет, чистое искусство фортепианного исполнительства без ожидания контакта с компетентной аудиторией. Может быть, от этого и специфический репертуар самарского клавирабенда Николая Кузнецова, составленный почти на сто процентов из пьес, которыми обычно бисируют пианисты. Взглянув в программу, кто-то мог бы воскликнуть: «Да это же неприлично!» В самом деле, «Серенада» или «Грезы любви», Ave Maria или «Лесной царь» (композиторов можно и не называть, все помнят), *Oblivion* или *Libertango* (автора знают, кажется, тоже все), Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» или «Монтекки и Капулетти» из балета «Ромео и Джульетта» (из программы школьных уроков музыки) могли бы составить блестящее завершение любому успешному клавирабенду. Первая соната Альберто Хинастеры спасла положение, иначе можно было подумать, что самарских меломанов держат уж совсем за… (слово каждый может подобрать). После сентябрьского фестиваля Шостаковича, где исполнялась музыка XX века (большей частью второй его половины), мы было начали себя уважать…

Соната Хинастеры спасла программу (то есть объявленный репертуар). Сам концерт стал удачным благодаря солисту, игра которого была чрезвычайно органична и общительна, а также вниманию немногочисленной слушательской аудитории, отзывчивость которой была обусловлена, скорее, качеством исполнения, чем популярностью звучащей музыки (подумалось, что хорошо иметь ползала чутких слушателей; это лучше, чем полный скучающий зал).

Большую часть первого отделения концерта составили листовские транскрипции песен Шуберта. К ним, конечно, нужен был краткий комментарий, включающий представление сюжета с небольшими цитатами из текстов. Если «Серенада» и *Ave Maria* могли обойтись без подобного комментария, то «Двойник», «Гретхен за прялкой» и «Лесной царь» просто нуждались в этом. Поэтому мистические туманы и страшная кульминация в пьесе «Двойник» были уважительно пропущены слушателями, а по завершении «Лесного царя» публика благодарила артиста, реагируя более на доблесть виртуозной игры, нежели на драматургическую насыщенность исполнения. В цикле пьес Шуберта-Листа выявились лучшие каче-

ства игры Николая Кузнецова: мастерское владение кантиленой, пением на рояле; способность оживлять всю фортепианную фактуру, насыщать ее будто воздухом; смелость тонкой педализации, способствующей богатой красочно-тембровой палитре, где смешиваются подчас даже гармонические функции; масштабность мышления в сочетании с пристальным вниманием к детали; свобода в обращении с музыкальным временем. Один из признаков неординарной игры: впечатление свежести знакомой музыки так, будто она звучит впервые (такое бывает и у известных музыкантов не всякий раз). Другой признак – естественность, органичность интерпретации, достоверность звучащего. Слышишь и понимаешь музыкальный сюжет, вникаешь в детали, следуешь за каждым поворотом музыкальной мысли, доверяешься музыканту.

Листовский стиль *al fresco* в полной мере был явлен в пьесах «Утешение» ре-бемоль мажор, ноктюрне «Грезы любви», трансцендентном этюде «Мазепа». Некоторые потери («лес рубят – щепки летят») были с лихвой компенсированы высоким градусом кульминаций, красочностью звуковых панно, контрастами музыкальной драматургии. Листовская музыка никогда не относит к тембрам и звучанию симфонического оркестра, но иногда в ней можно услышать некоторые этнические инструменты. Тихая реплика, напоминающая звучание цимбал, предваряющая коду этюда «Мазепа» в исполнении Николая Кузнецова, прозвучала удивительно аутентично.

Явно ориентированным на звучание симфонического оркестра стало исполнение прокофьевских транскрипций «Марш» и «Монтекки и Капулетти». Музыкант показал искусное владение многослойной фактурой, исполняемой разнообразными штрихами. Кульминации обеих пьес прозвучали ярко, по-оркестровому масштабно. Исполнение же Третьей сонаты Прокофьева нельзя назвать удачным. Куда исчезли чеканные ритмы, тонкая графика звуковых линий? Было впечатление, что у музыканта пропала на какое-то время воля, формующая музыкальное время-пространство. Остался один предельно быстрый темп, бешеное и суетливое стремление, большей частью бессмысленное. Отдохнуть можно было лишь в лирических эпизодах, где в исполнителе на краткое мгновенье просыпался поэт фортепиано. А далее вновь суетливое мельканье обрывков скомканных мотивов. Потерял контроль, поддался демоническому обаянию скорости? Однако, нет: в проблемном

фрагменте аккордовой линии в пунктирном ритме осаживает темп. Значит, контролирует?.. В завершении сонаты – эффектное звуковое «сальто». Вежливые аплодисменты. Только темп, только скорость? Кого этим удивишь в наши дни?

Соната Хинастеры стала настоящей вершиной концертной программы, ради нее можно было идти на этот концерт. Написанная в середине прошлого века, ставшая уже классикой фортепианного репертуара, она радует новаторской свежестью своеобразных ритмов, обилием ярких красок и тембровых сочетаний, захватывает мистическим обаянием в отзвуках неведомых культов, увлекает остинатным движением и восторгает экстатическими кульминациями. Соната в исполнении Николая Кузнецова упруго изгибалась в стальных ритмах, таинственно пела нездешними голосами, нежно звенела хрустальными гармониями дискантов, страстно молилась древним духам, будто ураган уносила с собой все чувства, все мысли, увлекала в иной, неведомый и прекрасный мир, где все по-другому.

В завершении концерта прозвучали знаменитые пьесы Астора Пьяццоллы *Oblivion* и *Libertango* в транскрипции Николая Кузнецова. Эти пьесы и сыгранный на бис «Романс» Георгия Свиридова стали триумфальным завершением фортепианного вечера.

Для большинства присутствующих это был вечер знакомства с молодым пианистом Николаем Кузнецовым. По счастливой случайности он оказался в Самаре и оставил после себя самое выгодное впечатление (некоторые огрехи и нестроения мы относим на счет нашего недопонимания). Мы не обещаем ему помощи в артистической карьере, у нас нет ресурсов, чтобы помочь молодому музыканту стать более известным или востребованным. Но в нашем городе он будет востребован, самарская публика, уверен, будет ждать концертов полюбившегося музыканта, с доверием и вниманием относиться к предложенному артистом репертуару.

MUSICA VIVA

В самый разгар летнего Люцернского фестиваля 2021 года состоялся дебют китайской пианистки *Zee Zee* (*Zhang Zuo*). Сценический псевдоним, вероятно, сочинил хитроумный импресарио, собравший в два слова некоторую сумму знаков просвещенного европейского меломана. Программа концерта на тему «Безумство» (*Verrückt*) была составлена из сочинений Арнольда Шенберга (Три пьесы для фортепиано, соч. 11), Мориса Равеля («Ночной Гаспар») и Франца Листа («Долина Обермана», «Фонтаны виллы д'Эсте», «Тарантелла» из цикла «Годы странствий»).

Церковный зал Лукаскирхе был подсвечен и оформлен в цвета, представлявшиеся подходящими для заявленной программы. «За подиумом и фортепиано современный витраж от пола до потолка отбрасывал на сцену великолепную радугу цветов», – сообщает рецензент. Стало уже традицией обращаться не только к слуху аудитории, но и к зрению, воображению, стремясь возбудить различные очаги нервной системы, отвечающие за всевозможные комбинации чувств. Отсюда и наименование программы, и светоцветовое оформление, и наряд концертантки, и даже ее обувь. На последнее обратила внимание рецензент концерта *Sarah Batschelet*, написав об исполнении равелевского Скарбо: «Стук шпильками туфлей и их алые кожаные подошвы вызвали в воображении танец дервишей». Как и многие слушатели, захваченные происходящим, она не отрываясь следила за пианисткой, каждое движение которой давало повод для комментирования: «*Zee Zee* часто отворачивалась от фортепьяно, как будто для некоего высшего руководства». Или: «Фонтаны виллы д'Эсте так неумолимо плескали водой, что пианистке пришлось вытирать лоб». Или: «Концерт закончился помпезно и искрометно. *Zee Zee* топнула ногой и широко улыбнулась, чувствуя, что ее дебют на фестивале прошел успешно».

Сам факт участия в Люцернском фестивале свидетельствует о высоком классе музыканта, о его профессиональных качествах самой высшей пробы, явной и яркой индивидуальности, вызывающей интерес как у профессионального сообщества, так и у топ-менеджмента музыкальной индустрии.

Прежде чем появиться в программе фестиваля, имя *Zhang Zuo* значилось на афишах многих стран мира. Пианистка объехала полсвета, освоила большой репертуар, многократно выступала с различными оркестрами и дирижерами. Ей посчастливилось общаться с выдающимся музыкантом Альфредом Брендлем, влияние которого в некоторой степени можно усмотреть в интерпретациях *Zhang Zuo*. Дебютант Люцернского фестиваля – лауреат первых премий Китайского международного конкурса пианистов, Конкурса Джины Бахауэр (США) и Международного конкурса имени Владимира Крайнева (Украина). Выросши из вундеркинда (с пяти лет она начала свое обучение на фортепиано в Германии), получив образование в знаменитой Джульярдской школе и концертируя сольно и с оркестрами с самого раннего возраста, *Zee Zee* стала интереснейшим музыкантом, о котором восторженно пишет музыкальная критика Китая, Великобритании, Бельгии, США. Ее игра «полна энтузиазма и очарования, излучает энергию молодости» (*Chinese Gramophone*), «переносит нас в другую реальность… яркую, выразительную и до крайности трогательную» (*Belgischer Rundfunk*), это «мощное, страстное и убедительное воплощение чистого артистизма» (*Los Angeles Times*).

Маэстро Пааво Ярве отзывается о пианистке так: «*Zhang Zuo* – один из самых выдающихся и пассионарных пианистических талантов, с которыми я встречался». Свидетельством тому может служить запись Первого фортепианного концерта Бетховена, осуществленная на фестивале в Пярну (Эстония). Свободное и легкое, мощное и страстное, глубокое и проникновенное исполнение концерта с фестивальным оркестром под управлением маэстро может служить образцом подлинного музицирования, камерного по вдохновенному участию каждого музыканта, масштабного по художественному результату.

Невероятная энергия, бьющая через край, тонкость интимного чувства тихих эпизодов, внезапное, но органичное возвращение к полноте пульсирующей жизни, реактивность переключений, чрезвычайное разнообразие и емкость музыкальных характеров – все это можно услышать в исполнении Сонаты № 18 Бетховена, записанном на Конкурсе королевы Елизаветы в Брюсселе, где *Zhang Zuo* стала одним из призеров. Там же записано и блистательное исполнение Первого фортепианного концерта П.И. Чай-

ковского, лишенное привычного имперского величия. Мы будто присутствуем при снятии последнего из многочисленных слоев, наложенных на подлинную фреску многими тысячами верных или искажающих прикосновений.

Пассионарность, страстность исполнения, что отмечают многие свидетели игры *Zhang Zuo*, мы слышим даже в тихих звучностях равелевской «Ундины». Мощь кульминаций рождается в еле сдерживаемой энергии глубоких слоев звуковой перспективы. Одухотворенность и мастерство присутствуют нераздельно в каждом движении, в каждом созвучии. Слушая *Zhang Zuo*, чувствуешь, будто кровь бежит быстрее, учащается сердечный пульс, дыхание становится прерывистым. Ее игра, страстная увлеченность невольно вызывают эмпатию, слушатель включается в беспримерные коллизии музыкального сюжета, начинает следовать ему, увлекается энергией и пульсами живого звукового «организма», тем самым расширяет свое жизненное пространство.

Терпкие ритмы и яркие краски листовской Испанской рапсодии не вызывают улыбки, так свойственной *Zhang Zuo*. Для нее здесь все всерьез, стройность осанки и строгость, даже отрешенность лица танцовщика фламенко отражается и на лице пианистки. Неистовый танец, энергия которого заложена уже в первых неспешных «шагах» пьесы, может довести до крайности возбуждения, до некоего экстремального состояния и слушателя этой музыки.

Совсем иное экстремальное состояние рождают звуки до-минорной шубертовской сонаты. Это стояние на краю, на границе с неизбежным. Холодное дыхание иного мира сквозит в каждом повороте, в каждой, даже самой светлой гармонии. Образы шубертовского «Зимнего пути» один за другим неспешно проходят перед мысленным взором. Здесь в игре *Zhang Zuo* мы слышим ту проникновенность, которая охарактеризована как «до крайности трогательная». Здесь важно слово «край». И в этом тоже своя экстремальность.

Наивность темы и непосредственность ее виртуозной разработки, детская игра и тонкая лирика, ажурное плетение голосов полифонической ткани и экстатическая кульминация становятся в Вариациях, соч. 1 Роберта Шумана неким краем, пределом возможного в выражении. Этот предел можно определить как почти слияние с самой жизнью во всех ее проявлениях, некое отождест-

вление с ней. *Почти,* потому что все-таки музыка – не жизнь, а искусство, где мастерство художника вызывает к жизни образы, резонирующие со всем живым в человеке. *Musica viva* – живая музыка, то, что первым приходит на ум, когда слушаешь дебютантку Люцернского фестиваля с запоминающимся сценическим псевдонимом *Zee Zee*.

«ВСЕ ЗАКОНЧИТСЯ БЛАГОПОЛУЧНО, Я ВЕРЮ»

Весной прошлого года композитор Александр Чайковский завершил работу над своей Седьмой симфонией. Локдаун 2020 года оказался плодотворным временем для музыканта. Вынужденная изоляция дала повод и время для обдумывания и реализации новых идей, создания новых сочинений. Тень великого Петра Ильича, время от времени встающая за плечами нашего современника, в дни болезненного поветрия зловеще напомнила о себе. «Как только я поставил последние штрихи в рукописи Шестой симфонии, сразу же написал несколько тактов следующей, – рассказал Александр Владимирович, – чтобы избежать всякой возможности сходства со своим великим однофамильцем».

Многие вспомнят, что свою Шестую «Патетическую» Петр Ильич Чайковский закончил в дни эпидемии холеры, от которой вскоре и скончался. Заканчивая свою Шестую, Александр Владимирович Чайковский поделился радостью с приятелем. И вдруг услышал: «С твоей фамилией Шестая симфония – это плохая примета. Ты должен срочно начинать седьмую».

Так родилась Седьмая симфония Александра Чайковского, носившая поначалу рабочее название «Коронавирусная», но затем переименованная в «Карантинную». С этим именем она и войдет в историю, свидетельствуя о смутном времени пандемии, с его страхами и надеждами. В это особенное по теме сочинение автор вложил сильное и искреннее чувство, столь редкое в наше время. Говоря о современной музыке, мы чаще отмечаем высокое мастерство или оригинальность решений, масштабность или красочность, остроу-

мие в игре форм или тонкость аллюзий. Чувство, особенно искреннее, кажется, осталось далеко в прошлом музыки.

«Карантинная» сегодня воспринимается вполне однозначно, ее звуковые образы считываются каждым человеком и не требуют специальных толкований. Токкатность первой части, восходящая к древней традиции *Totentanz* – Плясок Смерти, молитвенный строй *Lacrimosa* медленной второй, *Coda* в форме фуги, завершающаяся просветлением, создают сильный и стройный образ, художественно и жизненно убедительный.

Симфония написана для необычного состава. Это струнные, ударные инструменты симфонического оркестра и фортепиано. Первая часть занимает по времени лишь треть всей формы, но ясно представляет саму тему симфонии. Зловещий характер токкаты подчеркивают кастаньеты и бубен, неумолимая моторность движения при этом никогда не переходит в механистичность. Смена доминирующей в звучании группы или изменение ритмических фигур всякий раз оживляют звуковое пространство, вовлекают слушателя в стремительно меняющийся ход событий, не давая опомниться.

Бóльшая часть симфонии – *Adagio*, в котором почти нет действия, но есть действенность, причем особого рода. Скорбное состояние отнюдь не отрешенно, но молитвенно. Эффект теплого *присутствия* достигается в сочетании приемов игры *arco* и *tremolo* струнных инструментов. Каждый напряженный медленный подъем к локальным кульминациям венчает небесный звук «трубчатых колокольчиков» *bar chimes*, их светлое *glissando* оставляет всякий раз струящийся след на вершине печально изогнутых скорбных линий. Что-то степное, исконно русское слышится в широких ходах мелодических горизонталей. Струнные круг за кругом поднимаются все выше, достигая предела в звучании. Им оппонирует долгая педаль выдержанного тона в среднем регистре, обеспечивая необходимый противовес, удерживая хрупкую конструкцию, готовую вот-вот исчезнуть. Высокие струнные глиссандируют, своим звучанием, напоминая то ли пение мифических сирен, то ли привычный звук городской улицы. Поддерживающая их тема звучит в нижнем регистре и здесь, сохраняя движущийся звуковой каркас, не позволяя неопределенности занять доминирующее положение. Для входа в заключительный раздел симфонии – коду – необходима определенность. Вероятно, поэтому сонорные эффекты

уступают место строгим линиям, в которых все явственней ощущается ладовость. В конце концов все звуковое пространство занимают широкие ходы низких струнных тяготеющих к тональному устою. Из этого устоя рождается тема фуги, которая шаг за шагом обнаруживает в себе все больше силы, и эта сила понимается как воля к преодолению.

Кульминация всего оркестра, в которой принимает участие фортепиано и литавры, звучит на *fortissimo* масштабно и величественно. Кульминация симфонии создает удивительный эффект просветления, она поистине патетична и тем напоминает лучшие страницы музыки Петра Ильича Чайковского. Но не в смысле страдания, а в особенной силе чувства, запечатленном в сочинении. Кульминация, а значит и смысл всей симфонии Александра Чайковского, заключается в убедительности и правде искреннего чувства, так сильно резонирующего в слушателе. В ней дышит античный *πάθος* – воодушевление, преодолевающее страдание и страх. В ней слышна надежда, которой живет всякий человек. Симфония говорит нам об этом, а автор добавляет: «В мире, как и в симфонии, все закончится благополучно, я верю».

Мировая премьера Седьмой «Карантинной» симфонии Александра Чайковского состоялась в Омске в исполнении Омского академического симфонического оркестра под управлением Дмитрия Васильева. Московский слушатель услышал ее на Юбилейном концерте композитора в зале филармонии в марте этого года. Симфония стала самым значительным и впечатляющим произведением в авторском концерте. Как драгоценный камень, она сияла в оправе: была окружена Третьим фортепианным концертом, в котором солировала Екатерина Мечетина, и Второй фортепианной сонатой в исполнении Бориса Березовского. Блистательное исполнение симфонии Российским национальным молодежным симфоническим оркестром под управлением Валерия Урюпина можно легко найти в сети Интернет.

«ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?»

«Что такое искусство? Изображение и постижение человеческого при посредстве образов и лирического чувства». Эти слова замечательного русского философа Алексея Федоровича Лосева отражают, как нам кажется, сущность исполнительского искусства Павла Назарова. Нет, пожалуй, ни одного самарского музыканта, кто бы не знал этого имени, кто бы при упоминании его не выразил своего теплого, а чаще восторженного отношения. И секрет такого успеха, если не сказать популярности, в яркости образов, глубине лирического чувства, искреннем человеческом участии в исполнении музыки. Здесь же – виртуозный блеск, всегда подчиненный художественному содержанию, безоглядные погружения в стихию демонического, экстатические кульминации, спонтанность выражения на грани импровизационности в «буффонных» эпизодах или фрагментах интимно-личного характера. Последнее качество, пожалуй, самое важное и заметное в игре артиста.

Даже в музыке И.С. Баха, в моторных частях его клавирных концертов, где объективная отстраненность диктуется самим материалом, Павел Назаров играет с подчеркнуто личным участием, горячностью человеческого чувства. Не чужда артисту и мистика, он легко переходит границу между рациональным и инфернальным. Скажем, его исполнение первой прелюдии из шестьдесят седьмого опуса Александра Скрябина проникнуто поистине темным очарованием. Волхование над странно повисающими гармониями, прихотливо извивающимися фразами вводит слушающего в некий транс, из которого он неохотно возвращается. Пианист будто с трудом освобождается от этого морока и сам. Подвластны артисту и монументальные полотна Скрябина (Концерт для фортепиано с оркестром), Сергея Рахманинова (концерты и Рапсодия на тему Паганини), Людвига ван Бетховена (его «Хаммерклавир», подобно горной вершине, покорен на самарской земле лишь Павлом Назаровым).

Масштабность – качество присущее не всякому музыканту, особенно если соседствует с чрезвычайной тонкостью и глубиной лирического начала. Масштабность музыкантского мышления позволяет Назарову даже в непротяженных пьесах создавать картины большого содержательного объема и выразительной силы.

Такова в его исполнении, к примеру, знаменитая рахманиновская Прелюдия до-диез минор. Метнеровские сонаты и миниатюры, полные тончайшего и сложнейшего полифонического плетения голосов в исполнении Назарова, подобны полноводным рекам, в которых стихия неудержимого движения большой массы сменяется таинственными затонами, а бурное волнение перемежается таинственной глубиной, просматриваемой насквозь. Квинтэссенция назаровского исполнительского искусства – лирическая миниатюра. Здесь – исток тонкой человеческой чувственности самых разных градаций, здесь – обольстительная красота фортепианного звука, органичное балансирование на волне упруго изгибающегося мелоса, очарование свободно дышащего звукового колорита. И всюду воздух, дыхание и свет!

Доцент Назаров – прекрасный педагог. Слушая его студентов, всегда отмечаешь художественный подход ко всему, что делается за роялем. Кто присутствовал на открытых уроках Павла Назарова, помнит его точные характеристики, образные сравнения, спонтанную, но внятную при этом речь, каскады примеров из игры разных знаменитостей и тут же – показ, довершающий все сказанное. «Влажность», «воздух», «проветривание правой педалью», «песчаный матовый блеск левой педали», «естественное дыхание», «непрерывность». «Рябь на воде», «деревья, отраженные в реке», «далеко бегущие тропинки в поле». Не счесть всех образов и технических терминов, которыми искусно пользуется Назаров-педагог. И, конечно, подтверждение своей игрой, своим особенным красочным обволакивающим звучанием, своей бешеной энергией, точной, будто чеканной артикуляцией характерных тематических построений убеждает и покоряет.

Неотразимо действует на публику, на студентов Павла Назарова и его артистическая харизма, и бескорыстная любовь к сцене (любой), музыке (всякой), к художеству как таковому. Когда-то он стал пианистом. Но могло быть и не так. Павел Назаров мог стать скрипачом, певцом, драматическим артистом. Всему этому в свое время он отдал массу своего времени, энергии и сил. Но он стал пианистом, практически всеядным к любому репертуару (вплоть до ультрарадикального) и формам бытования музыки (до бардовской песни включительно). Назаров-ансамблист известен не меньше, чем Назаров-солист. Он участник

концертов с редко исполняемой музыкой, первый исполнитель произведений самарских композиторов, инициатор местных и мировых премьер новой или утраченной некогда музыки. Если его спросить, везде ли он чувствует радость и полноту творчества? В роли скромного оркестрового музыканта или аккомпаниатора ученика детской школы искусств, участника большого ансамбля музыкантов или солиста камерного ансамбля, настройщика рояля (и в этом знает толк) или концертмейстера оперного певца? Что для него выступить в качестве солиста с симфоническим оркестром или сыграть клавирабенд в два отделения? То в ответ услышим глубокий назаровский «риторический» вздох. Однако ведь он все это делает!

Да, конечно, силы иногда оставляют артиста и, кажется, что начинается выгорание музыканта. Но любовь и уважение профессионального цеха музыкантов, филармонической публики, учеников и студентов таковы, что не бывать этому! Музыкант и Артист Павел Назаров всегда будет чувствовать поддержку своей аудитории, всегда может услышать слова восхищения его творчеством, услышать горячие аплодисменты и крики «браво» публики, увидеть глаза своих учеников, полные любви и признательности.

«ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ НА СКРЯБИНА»

Так, шутливо перефразируя название фортепианного цикла Оливье Мессиана («Двадцать взглядов на младенца Иисуса»), именует скрябинский фестиваль его художественный руководитель пианист Борис Березовский. В масштабном музыкальном форуме, посвященном 150-летию Александра Скрябина (1872–1915), в двадцати двух концертах на восьми сценических площадках обеих российских столиц играют сорок пять солистов и несколько коллективов. Наряду со знаменитыми Российским национальным оркестром, Симфоническим оркестром Мариинского театра, известным хоровым ансамблем *Intrada* активное участие в концертах принимает Фестивальный оркестр имени Скрябина, созданный специально для грандиозной юбилейной акции.

Юные музыканты, учащиеся специальных музыкальных школ Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Казани, Новосибирска и других городов России открывают каждый концерт фестиваля, предваряя выступления опытных концертантов – музыкантов с мировыми именами. На сценах Концертного зала имени Чайковского, Большого и Малого залов Московской консерватории, Большого зала Санкт-Петербургской филармонии, московских залов «Зарядье» и Филармония-2, Мемориальном музее А.Н. Скрябина и даже в Планетарии запланированы концерты с участием российских и зарубежных исполнителей. Это не только музыканты, но и актеры, занятые в синтетических представлениях скрябинской музыки и поэзии Серебряного века.

Программы концертов сформированы по принципу «Скрябин и мир вокруг него». Это музыка предшественников и современников, последователей и учеников, апологетов и оппонентов. Публике представляются сочинения русских композиторов Сергея Танеева и Николая Станчинского, Леонида Сабанеева и Всеволода Задерацкого, Николая Черепнина и Гавриила Попова, Анатолия Александрова и Георгия Катуара. Западноевропейская музыкальная традиция представлена именами Фредерика Шопена, Рихарда Вагнера, Франца Листа, Альбана Берга, Оливье Мессиана, Дьердя Лигети и др. Каждый из концертантов составил программу по своему усмотрению, так, чтобы звучащие произведения резонировали, отвечали друг другу. Некоторые сопоставления весьма неожиданные. Так, например, в концерте Марка Андре Амлена (Канада) соседствуют клавирная сюита Карла Филиппа Эммануила Баха и «Сарказмы» Сергея Прокофьева. Скрябинская Седьмая соната «Белая месса» предваряет бетховенский колосс *Hammerklawier*. В программе Люки Дебарга (Франция) чередуются сочинения Г. Форе, А. Скрябина и К. Шимановского. Борис Березовский между Восьмой и Девятой сонатами Скрябина помещает Двенадцатую Бетховена. В одном из концертов Фестивального оркестра соседствуют имена Александра Скрябина, Мориса Равеля и Джорджа Гершвина.

Сюрприз и какая-либо интрига подстерегают слушателя на каждом шагу (необъявленная программа Симфонического оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева, скорее, привычное явление). Борис Березовский в каждом приглашенном им музыканте или актере видит что-то свое, важное для такого мас-

штабного музыкального явления, как «I Международный фестиваль А.Н. Скрябина». В нем заняты солистка Михайловского театра Олеся Петрова и солист Пермской оперы Борис Рудак, актеры Чулпан Хаматова, Евгений Цыганов, Александр Гордон, Петр Татарицкий. Среди музыкантов – дебютанты-школьники и исполнители, известные лишь узкому кругу меломанов и специалистов. И здесь же музыканты экстра-класса, имена которых знают во всем мире.

6 января 2022 года, в день рождения композитора, состоялся концерт-открытие I Международного фестиваля А.Н. Скрябина. Открыла концерт юная московская пианистка Алисия Левина, исполнив десять номеров из Двадцати четырех прелюдий Скрябина. Она проявила недюжинную волю, достойно справившись с нелегкой задачей, и задала тон всему двухмесячному марафону (концерт-закрытие запланирован на 1 марта в Большом зале консерватории).

Музыкально-поэтическая композиция из музыки Скрябина (Ноктюрн № 1, соч. 5, Этюды № 4, 5, соч. 42) и фрагментов поэмы «Возмездие» Александра Блока была представлена пианисткой Екатериной Державиной и актером Евгением Цыгановым. Слова, произнесенные просто, как бы невзначай, довольно сильно отозвались в музыкальном обрамлении, отразились в контексте скрябинской музыки: «Сотри случайные черты – и ты увидишь: мир прекрасен».

Следующая картина, которая открылась слушателям Московской филармонии, была так же прекрасна, хотя и непривычна. Фестивальный оркестр окружил на сцене рояль с полностью снятой крышкой, стоящий хвостом к публике, так, что слушатели могли видеть только лицо пианиста, причем в глубине сцены. Борис Березовский солировал в Концерте для фортепиано с оркестром фа-диез минор Скрябина. Исполнение было весьма необычно. Мы не слышали традиционного «соревнования» солиста и оркестра, которое в скрябинском концерте довольно заметно. Это было подлинно камерное музицирование, где каждый оркестрант – солист. Взаимодействие между музыкантами происходит напрямую, работает некая коллективная воля, которая не подчиняет себе, но высвобождает все возможные творческие силы. При этом мощь кульминаций убедительна и неотразима, лирика пронзительна и проникновенна, а экстатический полет облечен в строгие формы пластичных звуковых линий, прорезанных «зарницами» острых пунктирных ритмов.

Второе отделение принесло новый сюрприз. Если отсутствие дирижера в фортепианном концерте могло быть компенсировано императивом солирующей партии рояля, к которому волей-неволей стягивается все звучание оркестра, то в исполнении анонсированной Первой симфонии Скрябина (многочастное симфоническое полотно с двумя солистами-певцами и хором в финале) **без дирижера (!)** таилась некая опасность отнюдь не художественного свойства. Как играть и петь вместе с коллективом в сто пятьдесят человек? Как выстроить архитектонику крупного и по масштабу, и по времени симфонического произведения протяженностью около часа? Атмосферное звучание терпких, как будто подсвеченных гармоний медленной первой части *Lento* сразу сняло все вопросы. Энергия второй части *Allegro dramatico* обнаружила единство звучания оркестровых групп, монолитность которых восхищала. Соединения емких фраз, чуткие аккомпанирующие солистам линии, смены темпов, прихотливые искривления музыкального времени были органичны и естественны. Также и в третьей медленной части взаимодействие оркестровых групп уподоблялось квартетной или ансамблевой игре, где каждая линия корреспондирует другим, отвечает или подхватывает музыкальную мысль, оттеняет сольное высказывание или вплетает свою линию в общее повествование. *Vivace* четвертой или *Allegro* пятой части обнаружили молниеносную реакцию музыкантов в смене характерных ритмов, во взаимодействии перекличек струнных и деревянных духовых.

Поистине божественное звучание хорового ансамбля *Intrada*, предваренное проникновенным пением солистов Олеси Петровой и Бориса Рудака, окруженное сияющими оркестровыми тембрами и будто подсвеченное арфой, завершало многочастный симфонический цикл. «О дивный образ Божества, Гармоний чистое искусство!.. Царит всевластно на земле Твой дух, свободный и могучий…» Этими словами закончилась симфония, завершился концерт-открытие. Впереди множество других открытий: славных имен, новых или забытых сочинений, ярких одухотворенных исполнений. Музыканты и слушатели испытали подлинное счастье от сотворчества, от сотворения прекрасного и волшебного мира искусства, мира музыки Александра Скрябина. Своим особым отношением к этому миру всех заразил, видимо, художественный руководитель фестиваля Борис Березовский. Как-то его спросили, что такое для него музыка Скрябина, и услышали в ответ: «Это путь к счастью!»

В ПРЕДСТАВЛЕНИИ НЕ НУЖДАЮТСЯ

Второй концерт филармонического абонемента «Играют солисты оркестра „Виртуозы Москвы”» собрал не только любителей музыки, но и поклонников исполнительского искусства самарских музыкантов – Камерного оркестра *Volga Philharmonic* и пианиста Павла Назарова. Публика своим горячим откликом благодарила организатора концерта скрипача Алексея Лундина не только за его игру, но и за возможность услышать в одном концерте любимых самарских музыкантов вместе с солистом прославленного столичного коллектива. Концертмейстер и солист оркестра «Виртуозы Москвы» частый гость в Самаре, у него уже сложились свои теплые и доверительные отношения с самарским слушателем. Поэтому и атмосфера концерта была по-особому наэлектризована ожиданием музыкального чуда.

Для начала концерта был выбран моцартовский Дивертисмент ре мажор. Алексей Лундин не столько управлял оркестром, сколько «вдыхал» в него свою энергию, вызывал к жизни многообразие пульсов звуковой ткани, будто искрящихся радостным чувством. Каждая новая тема, вступая в свои права, была, как кажется, быстрее и энергичнее предыдущей. Не слишком протяженное грациозное *Andante* на короткое время дало передышку стремительному движению. В финале дивертисмента *Presto* такую же роль сыграло небольшое фугато, где каждое вступление темы, рельефно произнесенное, по-своему копило энергию стремительного движения. Музыканты так увлеклись этим движением, что не заметили окончания дивертисмента, и это лишь добавило оттенок достоверности в происходящее.

Двойной концерт Ф. Мендельсона, написанный в двадцатые годы XIX века, хорошо «помнит» Моцарта, но уже «дышит» бетховенским воздухом, предчувствует грозы романтизма. Монолитное звучание оркестра подготовило вступление солистов, которые начали играть в манере свободной каденции, абсолютно понимая друг друга. Это нельзя определить словом единодушие, ведь музыканты очень разные. Это дуэт артистов, предельно внимательно вслушивающихся в звучание, остро чувствующих музыкальное время и тон высказывания. Чудо, которого ждала публика, совершалось на глазах. Поэтому

в наш век звуковых и видеозаписей меломаны так ценят живые концерты, что здесь можно оказаться в средоточии сотворения музыки и даже быть причастными этому. Чудо не опишешь словами, его можно почувствовать или стать свидетелем. Чудо ли, что оркестр играет как единый организм? Пожалуй, да, несмотря даже на то, что музыканты сыграли не один десяток программ, не одну сотню концертов. Чудо, что солисты, знакомые несколько дней, играют, будто все понимая друг в друге? Конечно! Там, где солировал Алексей Лундин, оркестр и пианист аккомпанировали в высшей степени чутко, реактивно откликаясь на малейшие изменения звуковых нюансов. Общие формы движения, исполненные скрипкой и фортепиано, были не просто синхронны, но представляли собой живую и будто цветную пульсирующую линию. После каденции солистов оркестр вступал, подхватив звуковую волну на самом ее гребне. Рояль сопровождал протяженный речитатив скрипки тремолирующими аккордами, отвечая на все отклонения, модуляции, тональные сопоставления.

В активных темах Павел Назаров нередко вел за собой, был более инициативен, чем партнер, тем самым невольно отдавая дань природе жанра концерта – соревнования солистов и оркестра. Но в коде первой части, где у скрипки и фортепиано много совместных интонационных фигур и общих форм движения, звучание их инструментов сливалось в едином движении. Никуда не деться от слова «единодушие», именно единодушие проявили солисты в *Adagio* – второй части концерта Мендельсона. Играли с естественным живым дыханием унисонные, октавные, терцовые, секстовые соотношения мелодических линий. После хоральной темы оркестра рояль вступил *dolcissimo*, гибко по времени и сказочно красиво по звуку. Обволакивающим, волшебным тоном окружал рояль и сольную тему скрипки. Педаль, собирающая самые мелкие длительности в звуковое облако, не спасовала и перед хроматической гаммой, повесив за ней искрящийся тихими звездами вибрирующий шлейф. В финале мендельсоновского концерта *Allegro molto* инициатива была чуть не целиком за солирующим фортепиано: виртуозные линии шестнадцатых, характерные выразительные штрихи, цельные по мысли звуковые построения рисовали яркую и живую картину. Блестящее завершение первого отделения воодушевило аудиторию, и во втором отделении она горячо аплодировала после каждой части циклического произведения.

Исполнялся Концерт для скрипки, фортепиано и струнного оркестра Э. Шоссона (в оригинале для солистов и струнного квартета). Мы уже во второй раз в нынешнем сезоне слышим эту музыку (в ноябре концерт играли Вадим Репин (скрипка), Денис Кожухин (фортепиано) и Квартет имени Бородина). Версия для струнного оркестра несколько отличается по звучанию от оригинальной. Так, ремарки автора к первой части концерта *Deside* (решительно) и *Calme* (безмятежно) понимаются оркестром и солистами квартета по-разному. В оркестре эта музыка звучит более отстраненно и объективно, чем в исполнении квартета. Поэтому и сравнивать эти исполнения вряд ли возможно.

Начало концерта в исполнении оркестра *Volga Philharmonic* было отнюдь не безмятежным, а, скорее, глухо угрожающим. Фортепиано здесь трактуется автором не только как солирующий или аккомпанирующий инструмент, но и как оркестровая краска. И в первом, и во втором, и в третьем качестве звучание рояля было превосходным. В сольных фрагментах пианист играл свободно в отношении интонирования и агогики, в аккомпанементах предельно чутко, в «сонорных» же эпизодах живо и красочно. Искусно инкрустированные в мятежную звуковую ткань первой части вставки *Calme* исполнялись солистами с тонкой грацией. Так же грациозно была исполнена и вторая часть *Sicilienne*, музыка старинного танца звучала по-романтически фантастично. По-особому понятый тон третьей части *Grave* (серьезно) дал эффект затрудненного движения и столь же затрудненной речи, будто произносящий ее тщательно обдумывает каждое слово. «Горячему» голосу скрипки отвечал спокойный и уравновешенный тон фортепиано, пианист словно нес тему солиста-скрипача. Мощная кульминация оттенялась *pianissimo* коды, тихой «бесконечной» мелодией. Чрезвычайно сложная в ансамблевом отношении последняя часть концерта *Tres anime* сложилась в многокрасочное звуковое полотно, полное хитроумных ритмов, характерных переплетений мелодических линий, разнообразных взаимодействий солистов и оркестра. Здесь уже скрипач явил предельное интонационное и ритмическое разнообразие своей сольной партии, взял инициативу на себя, победно завершив столь трудный и яркий подвиг – исполнение Двойного концерта Эрнеста Шоссона.

За несколько репетиционных дней артисты сумели подготовить необычный бис – «Данелиаду» Гии Канчели – и сыграли его всем составом солистов и оркестра. Десятиминутная пьеса, наполненная речевой выразительностью, полная юмора, а подчас и горькой иронии, была с энтузиазмом воспринята аудиторией. Море аплодисментов и крики «браво» достались музыкантам, как казалось, не поровну. Самарская публика горячо приветствовала своих родных музыкантов. Но так ли это? Похоже, Алексей Лундин стал уже своим для филармонического слушателя. Так же как артисты самарского оркестра *Volga Philharmonic* и самарский пианист Павел Назаров, московский скрипач давно не нуждается в представлении.

ИГРАЕТ ОРКЕСТР!

В понедельник, 24 января, в концертном зале Самарской филармонии состоялся симфонический вечер с участием знаменитого столичного оркестра и не менее знаменитого дирижера. Афиша Государственного академического симфонического оркестра имени Е.Ф. Светланова и его почетного дирижера Владимира Юровского (более десяти лет маэстро был художественным руководителем коллектива) ярко выделялась в череде анонсируемых событий. Один из лучших симфонических оркестров России, имеющий давнюю историю и память традиции – редкое явление на провинциальной сцене. Столь же велики должны быть, как кажется, и слушательские ожидания от знаменательной встречи. Однако филармонический зал оказался заполненным лишь наполовину. Но эта небольшая часть самарских меломанов горячо приветствовала столичных артистов. Малое даже по нынешним временам количество публики, казалось, нимало не смутило музыкантов. Вероятно, подогретая повышенными ожиданиями атмосфера зрительного зала способствовала праздничному настроению исполнителей.

Три контрастных стиля, представленных в программе (венская классическая симфония, поэма зрелого романтизма и музыка XX), руководили слушательским восприятием. И в подборе программы, и в отношении к исполнению Владимир Юровский про-

явил внимательное отношение к своему слушателю, подтвердив некогда высказанную мысль: «…Нужно чувство такта, нужно очень хорошо чувствовать свою аудиторию. Надо уважительно и серьезно относиться к своей аудитории – не как к толпе, а как к собранию личностей…»

«Прощальная» симфония Йозефа Гайдна открыла первое отделение концерта. На сцене, освобожденной от стульев (сидя играли лишь виолончелисты и клавесинистка), предстали молодые музыканты оркестра. Появление дирижера вызвало в слушательской аудитории неистовую реакцию, проявившуюся в овациях и разного рода возгласах. На такую встречу оркестр ответил в высшей степени энергичной игрой. Выпуклые фразы, взрывные *sforzando*, тени *pianissimo*, не теряющие силы, но активно пульсирующие в некотором отдалении, пестрой чередой мелькали перед мысленным взором. Образы грациозных танцев второй *Adagio* и третьей *Allegretto* частей лишь на непродолжительное время заняли внимание, дали краткую передышку перед стремительным бегом финала симфонии (при этом ни темпом, ни характером медленные части не различались).

Звучание было настолько выразительно и достоверно, что казалось, именно так играли во времена Гайдна. Золотой ход валторн говорил современникам об охоте, менуэт напоминал о галантных отношениях, танцевальный ритм не воспринимался некоей художественной абстракцией, но звал к танцу. Ясный и светлый тон струнных достигался прямым звуком почти без вибрато (так принято исполнять раннюю музыку *аутентистами*). Кому-то такое звучание могло показаться излишне жестким, но это можно объяснить редким посещением наших палестин ансамблями и оркестрами, специализирующихся на исполнении музыки отдаленных веков. Достаточно же обратиться, например, к записям «Оркестра эпохи Просвещения» (*Orchestra of the Age of Enlightenment*), и мы услышим нечто подобное…

Adagio в финале – ироническое завершение симфонии, напрямую связанное с ее наименованием «Прощальная». Музыканты один за другим, гася каждый свою свечу на пульте, уходят со сцены. Остаются струнный квартет, трио, дуэт скрипачей… Это завершение в исполнении музыкантов ГАСО нельзя было назвать удачным. Ловушка здесь заключается в эффекте «исчезания» оркестра. Игра оркестрантов несколько отличается от игры солистов. В орке-

стре волей-неволей интонационная выразительность нивелируется, как бы усредняется, звучание лишается *индивидуальной* теплоты и содержательности. Заключительное *Adagio* гайдновской «Прощальной» симфонии обнажает индивидуальное звучание и чем дальше, тем больше. Здесь играют уже не оркестранты, но солисты камерного ансамбля и, в конечном итоге, дуэта. Небезупречная реплика валторны, заметная в такой ситуации, будто «сглазила» струнников, которые, играя с приблизительной интонацией, чуть не до самого конца безуспешно решали столь немудреную задачу: камерным музицированием завершить симфонию.

Высокий класс музыкантов и оркестра не позволил опуститься ниже определенной высоты. Исполнение прокофьевской сюиты «Любовь к трем апельсинам», составленной из музыки к одноименной опере, изобиловало остро характерными или трогательно лиричными эпизодами. Однако грация прокофьевской музыки нередко превращалась в некое, почти неуклюжее «изящество» (и вряд ли за счет авторской или интерпретаторской иронии). Немного удивляла неточная игра оркестровой меди, огорчали тяжеловесность, а подчас и вялый штрих, какой-то общий темный безрадостный тон звучания. Местами казалось даже, что строй всей музыки ниже, чем указан в партитуре. Замедленное проведение темы в конце марша – самого известного номера из сюиты – было отнюдь не комично, а как-то излишне рационально. Так, что слушатель даже не понял, что закончилась сюита и пора аплодировать.

Труднейшая по исполнению партитура Рихарда Штрауса «Дон Кихот» требует и подготовленного слушателя. Благодаря умело подобранной информации лектором-музыковедом Самарской филармонии Ириной Цыгановой публика была настроена на восприятие крупного по масштабу и богатого на всевозможные интонационные события симфонического полотна. В пространной программе ведущая выделила ключевые моменты и расставила нужные акценты. В результате «фантастические вариации на тему рыцарского характера» воспринимались легко, как и подобает ироническому повествованию, пусть и в звуках. В отличие от исполнения сюиты Прокофьева самым заметным качеством здесь была легкость. Это – легкость во фразировке, в переключениях с одного образа на другой, в пластичном обра-

щении с музыкальным временем. «Разговоры» персонажей возникали между солирующими виолончелью (**Пауль Суссь**) и альтом (**Василий Кухаренко**), между солистами оркестровых групп и самими группами.

Характер всякой «речевой» реплики всегда окружался тембровыми «обстоятельствами» происходящих событий. Легкость и стройность – главные качества игры оркестра в исполнении симфонической поэмы Рихарда Штрауса – позволили услышать в ней много остроумного, комичного, даже лиричного. Последнее соло виолончели было просто блистательно! Несмотря на завершающий выдох *glissando*, в котором будто испускает дух герой повествования, игра солиста оставила ауру теплого человеческого участия, заставила совместить иронию и гротеск с терпкой горечью утраты. Несмотря на «родимые пятна» в звучании валторн и теноровой тубы (в игре оркестра такого уровня неряшливость оставляет особое впечатление), масштабное произведение Рихарда Штрауса запомнилось как яркая и монументальная звуковая фреска, где было место множеству фантастических событий, комическим положениям, лирическому высказыванию.

Представляя Государственный академический симфонический оркестр имени Е.Ф. Светланова, можно было много сказать о славной истории коллектива, о его создателях и дирижерах. Оркестр, конечно, является хранителем музыкальной памяти и художественной традиции. Но он живой, постоянно меняется и обновляется. Он живой, и как музыкальный «организм» нервно и чутко реагирует на все окружающее. Отсюда и всевозможные нюансы, и особенности конкретной концертной ситуации, а иногда и отражения слушательской реакции. Может быть, поэтому мы и услышали со сцены в начале концерта не перечисления былых заслуг, а простое: «Играет оркестр!»

ИСКУССТВО ФУГИ КАК ПОДВИГ

Январскими концертами 2022 года Московская государственная академическая филармония продолжила юбилейный марафон, приуроченный к 100-летию старейшей концертной организации России. 30 января в рамках концертного марафона в Концертном зале имени П.И. Чайковского состоялся клавирабенд Даниила Трифонова. Хотя клавирабендом трудно назвать концерт, программа которого состояла лишь из одного произведения. Но какого! Прозвучало последнее крупное сочинение Иоганна Себастьяна Баха – «Искусство фуги» (напечатано крошечным тиражом уже после смерти композитора в 1751 году).

Даниил Трифонов исполнил музыку, изначально не предназначенную для публичного представления. Четырнадцать фуг (автор назвал их контрапунктами) и четыре канона представляют из себя результат ученых штудий великого мастера полифонии (над «Искусством фуги» он работал последние десять лет жизни). В этом музыкальном полифоническом трактате Бах будто подводит итог своему творчеству, неспешно обходя свои «владения», проводит ревизию искусному арсеналу инструментов контрапунктической «машины». Последняя тройная фуга обрывается там, где композитор вписывает свое имя. Очередная тема тройной фуги состоит из звуков *B-A-C-H*. Здесь рукою сына Карла Филиппа Эммануила Баха в автографе написаны слова: «При работе над этой фугой, на том месте, где в противосложении проводится имя *BACH*, автор скончался».

Кто бы ни брался за исполнение этой сложнейшей полифонической партитуры, струнный квартет или камерный оркестр, ансамбль виолончелей или саксофонов, органист или клавесинист, вопрос завершения нужно как-то решать. Но не только эта проблема стоит перед исполнителями. Вся ткань требует толкования, интерпретации, выбора способов произнесения, членения и соединения, построения звуковой перспективы, выстраивания всей архитектоники гигантского полотна, протяженностью более семидесяти минут звучания. Партитура записана на четырех строчках без каких-либо знаков артикуляции, обозначений штрихов или иных исполнительских указаний. Бах и не писал их нигде (их еще требу-

ется досочинить и максимально прояснить). Но здесь, в «Искусстве фуги», нет даже намека, для какого инструмента или инструментов сочинение написано.

Даниил Трифонов представил «Искусство фуги» как некий сюжет, коллизии которого ясно читались в его исполнении. Самое начало звучало как импровизация, но отнюдь не было своевольным. Музыкальное размышление из еле слышного звучания мало-помалу обрастало деталями, из еле заметного огонька или трепетной искры мысли являлась материя повествования. Фабула этого повествования уточнялась различными артикуляционными приемами и характером интонирования, пологими спусками-подъемами или контрастами террасообразной динамики, сближениями-разведениями линий тем и противосложений. Это были не ученые штудии музыкального схимника, не воспроизведение хитросплетений звуковой схоластики, а подлинное музицирование, наполненное живым трепетным чувством. В этой музыке волей-неволей являлись образы евангельской истории, слышался шум толпы на площади перед городской ратушей, сиял золотом шпиль Церкви святого Фомы, освещенный яркими лучами солнца. Свирельные наигрыши пасторальных картин сменялись самоуглубленным размышлением, величественная поступь чаконы или пассакалии повествовала о торжественных или скорбных шествиях, патетически приподнятый тон исполнительской риторики уподоблялся храмовой проповеди.

Даниил Трифонов – эмоциональный рассказчик. Эмоция его может быть горячо общительной, но подчас чрезвычайно тиха и тонко выражена. В какой-то момент в голосе его инструмента вдруг зазвучала будто тихая исповедь сердца – пронзительное по своей интимности высказывание. Его нарушили звуковые линии, исполненные хара́ктерными штрихами. Они создали внезапный контраст, и мы вдруг поняли, что покаянный тон сменился отстраненным тоном рассказчика, повествующего о давних событиях. Тема двенадцатого контрапункта записана очень крупными длительностями. Пианист играл их так, будто это были средневековые бревисы, играл плакатно и открыто, словно утверждая колоннаду воображаемого храма. Музыкантом была подчеркнута интонационная природа темы с тенденцией к постепенному затуханию. Постепенно ее звучание ввело нас под колоннаду храма, а затем и в его святая святых – звездное небо, где среди бесчисленных миров уга-

дывался стройный Закон. Та же тема в обращении вывела нас вовне из воображаемого святилища, и мы увидели его рукотворное здание в совершенстве звуковой архитектуры. Да! Задумано было великолепно, но реализовано, к сожалению, не вполне удачно. Приближаясь к тройной фуге, музыкант стал «истекать кровью»: так наэлектризованно, предельно напряженно было все высказывание. Время начало искажаться, метр еле заметно деформироваться. Энергетические потери пианист пытался восполнить звуковым объемом, обволакивая мощные звучания обильной «органной» педалью.

Помимо множества великолепных музыкантских качеств, Даниил Трифонов обладает и недюжинной артистической волей. Несмотря на очевидные потери энергии, на пошатнувшееся было время-пространство звуковой архитектоники, он все же сумел совершить подвижническое восхождение на *Синай* «Искусства фуги». Тройная фуга с запечатленным именем автора завершила долгий путь, явилась убедительным итогом музыкального повествования, подобно куполу храма увенчала величественное здание, стянутое стальным каркасом баховской полифонии.

Донес ли до нас музыкант скрижали смысла и правды?.. Пожалуй, что да, несмотря даже на ощутимые потери. Результат ведь не только в совершенном без обиняков исполнении. Художественное заключено в духе исполнения и в конечном итоге остается со слушателем. Московская публика горячо приветствовала артиста, понимая, что он совершил подлинный музыкантский подвиг, исполнив великое сочинение Баха. Похоже, многие переживали не только причастность к художественному событию, но и чувствовали особое удовлетворение от результата собственного подвижнического творческого труда – услышать, принять и сделать своим (хотя бы и отчасти) столь сложное музыкальное явление как «Искусство фуги» Иоганна Себастьяна Баха. Запись концерта доступна в Виртуальном зале Московской государственной академической филармонии до 1 марта 2022 года.

НАКАНУНЕ…

– Вы счастливый человек, а пишете
такую трагическую музыку…
– А вы бы хотели, чтобы я писал
веселую музыку и был несчастным?
Из разговора с композитором

Накануне наступления нового XXI века было создано одно из лучших произведений Гии Канчели «Стикс». Оно было написано по заказу известного европейского оркестра, коллектив которого просил композитора сочинить реквием уходящему веку. От создания музыки на канонический текст Канчели отказался, сославшись на то, что он будет его сковывать. В результате было создано произведение синтетического жанра на свободный текст. Жанры оратории и инструментального концерта совместились в масштабном симфоническом полотне, протяженностью более тридцати пяти минут. Либретто сочинил сам композитор, составив его из имен друзей, названий грузинских церквей (*Alaverdi, Sioni, Ateni, Betani, Gremi*) и народных песен (*Dio, Naduri, Nana*), самых простых слов и понятий на грузинском языке («мама», «папа», «ясное небо», «дальняя дорога», «колокол звонит», «одинокая душа», «рассветает», «смеркается»), поэтических отрывков (Г. Табидзе «Ветер дует. Где ты?»), кратких литургических латинских фраз и фрагмента из Монолога Времени шекспировской «Зимней сказки» на английском языке.

Солирующая партия поручена альту, именно его несколько приглушенный и вместе с тем теплый голос, по мнению Канчели, способен дать представление о тонкой грани между миром живых и мертвых. В музыке «Стикса» очень много тишины, но ее краткие кульминации сокрушительны, а ритмы в традиции *Totentanz* неотразимо ужасны. Протяженные мелодические линии, порученные солирующему альту, изобилуют многообразными проявлениями человеческого чувства, где страдающие стоны тоскующей души время от времени уступают место звукам, выражающим робкие проблески надежды. Автоцитаты с узнаваемыми мелодиями из популярных некогда фильмов «Слезы капали» и «Мимино» звучат то элегично, то мистично, а то и зловеще. Из шекспировского Монолога

Времени, где оно, великое и беспощадное, пожирает все, выделяются слова «время ужаса» и «время радости». Не стоит думать, что эти понятия могут соотносится с библейским «время войне, и время миру». Отнюдь нет: и ужас и радость принадлежат Смерти, которая весело пляшет лезгинку. Последний вскрик хора «*Joy!!!*» и туттийный аккорд оркестра по своей оглушительности подобны выстрелу крупнокалиберного артиллерийского орудия, направленного прямо в концертный зал.

Канчели не знал, как назвать свой реквием, и обратился за помощью к Гидону Кремеру (для выдающегося скрипача в 2007 году была сделана редакция произведения). Музыкант, выслушав композитора и сделав краткие вопросы о музыкальном и словесном содержании, не задумываясь дал название – Стикс. Композитор тут же принял это наименование, поразившись точности определения.

Гия Канчели, когда позволяли обстоятельства, присутствовал на репетициях премьерных сочинений. «У меня нет никаких технических сложностей, но у меня есть сложности с атмосферой, состоянием и так далее», – говорил он. Иногда его дотошность доводила до нерешительного протеста музыкантов. Первый исполнитель всех симфонических произведений выдающийся, грузинский дирижер Джансуг Кахидзе, как-то на репетиции шутливо сказал Канчели: «Какое счастье играть музыку композиторов, которых уже нет в живых. И как ты мне надоел!» Исполнение именно этого дирижера можно считать наиболее достоверным и точным по духу. С ним солировал и Юрий Башмет, которому посвящено произведение. Если повезет, то в Сети можно найти записи оратории-концерта «Стикс» Гии Канчели в исполнении Джансуга Кахидзе, имя которого вместе с другими дорогими композитору именами включено в партитуру сочинения и в свое время произносится хором.

Для Гии Канчели в этом сочинении много личного: имена друзей, которых мы не знаем, наименование местностей Грузии и названия народных песней или духовных песнопений его Родины, которых мы не понимаем, текст Шекспира, который вряд ли кто-то с первого прослушивания идентифицирует. Однако здесь мы встречаемся с феноменом художественной подлинности, когда личное становится достоянием многих, когда мы входим в резонанс с миром художника, чутко улавливающим явное и неявное биение мировой Души, болезненно переживающего тектонический раз-

лом, проходящий, как говорили романтики, «через сердце поэта». Подобно художникам-романтикам, он долгое время верил, что красота способна спасти мир. В самом конце своего жизненного пути композитор с горечью признался, что это невозможно: «Придет террорист, сядет в зал, послушает прекрасную музыку, а затем выйдет и совершит свое чудовищное злодеяние. Точка!»

19 февраля 2022 годы «Стикс» Гии Канчели был исполнен в Концертном зале имени П.И. Чайковского силами Государственного академического симфонического оркестра имени Е.Ф. Светланова под управлением Василия Петренко и Государственной академической хоровой капеллы России имени А.А. Юрлова. Солировал Сергей Полтавченко (запись концерта доступна в Виртуальном концертном зале Московской филармонии). Вступительное слово Ярослава Тимофеева, создателя и руководителя абонемента «Вещь в себе», заняло час времени, это была полноценная лекция об избранном сочинении Канчели. Профессионализм и юмор в сочетании с блестящей подачей материала создали праздничную, непринужденную атмосферу в зале. По окончании концерта было много радости и у публики, и у музыкантов. Похоже, никто не чувствовал и не понимал, что все это происходит накануне…

ПРАЗДНИЧНЫЙ КОНЦЕРТ КО ДНЮ…

Происшедшее нарастание улыбок и чувства
напоминало рукопись композитора Франца
Листа, где на первой странице указано играть
«быстро», на второй – «очень быстро»,
на третьей – «гораздо быстрее», на четвертой – «быстро, как только возможно» и все-таки на пятой – «еще быстрее».
И. Ильф, Е. Петров

В минувшее воскресенье в рамках абонемента «Современное дирижерское искусство» состоялся концерт «Мариинский театр представляет…». Концертный зал филармонии был полон люби-

телями не столько дирижерского, сколько вокального искусства. Публика серебряного и даже золотого возрастов живо откликнулась на афишу, где помимо «Славянских танцев» Антонина Дворжака значились арии из опер Дж. Верди, Дж. Россини, Дж. Пуччини, А. Дворжака, Ш. Гуно, Н.А. Римского-Корсакова, И. Штрауса, Ф. Легара. За именами явно угадывались чрезвычайно популярная музыка или, как сегодня принято говорить, хиты оперной классики. Был ли героем вечера дирижер Михаил Синькевич, давно и прочно связавший свою профессиональную судьбу с Мариинским театром (напомним о названии абонемента «Современное дирижерское искусство»)? Трудно ответить однозначно. И да, и нет… Волей-неволей ему пришлось разделить успех с молодыми певцами Пелагеей Куренной и Валерием Макаровым. Кто был составителем программы концерта, тот в ответе как за его успех, так и за плохо скрываемое раздражение музыкантов оркестра.

У каждой программы свой зритель, свой слушатель. «Легкий» репертуар может свидетельствовать и о нежелании напрягаться, и о стремлении к легкому успеху (мало ценимому, впрочем, самим искателем), и о почти нескрываемом неуважении к самарскому филармоническому слушателю. Само название абонемента «Современное дирижерское искусство» предполагает знакомство с музыкантом по гамбургскому, как говорится, счету. Отсюда следует и выбор репертуара (по тому же счету). Впрочем, и «Славянские танцы» Антонина Дворжака – сочинение выдающегося композитора – способны дать представление об исполнительском искусстве дирижера. Это произведение дает благодатный материал для музыкальной интерпретации, здесь можно найти художественные решения, открывающие музыку как новую, свежую и даже небывалую… Исполнение, свидетелем которого стал самарский слушатель, представляло собой череду веселых спичей в день какого-либо профессионального праздника. Каждый из них венчал возглас подобный привычному: «Так выпьем за то, чтобы!..» После громогласного окончания каждого из танцев публика с облегчением аплодировала, чем далее, тем охотнее.

Дирижерские задачи музыканта-гастролера, не особенно заботящегося о своей репутации в провинции, просты и понятны. За одну–две репетиции собрать звучание, наладить взаимодействие оркестровых групп, организовать музыкальное время. Но руки, само

прикосновение к звуку выдают музыканта. Оркестр, как скрипка, гобой, рояль и вообще любой инструмент, *звучит* вместе с дирижером. Любой сколько-нибудь квалифицированный музыкальный коллектив живо откликается на жест, на самые неприметные его градации. Поэтому и звучит один и тот же оркестр у каждого дирижера по-своему. Жесткое (почти визгливое в начале) звучание струнных, еле заметное разбалансированное соотношение групп оркестра, отставание медных создавали приблизительную картину, подчас на грани звуковой фальши. Иногда непонимание музыкантами дирижерского жеста приводило к курьезам: в один момент деревянным духовым пришлось трижды показать их вступление…

Если в первом отделении концерта дирижер был внимателен к некоторым деталям, гибок и подвижен в деформациях музыкального времени (не лишенных тонких градаций), проявлял и волю, и темперамент, то во втором, где блистали певцы, несколько расслабился (аккомпанементы ведь не оркестровые пьесы). При этом чувствовал себя свободно и расковано, будто был в оркестровой яме театра, а не на открытой сцене филармонического зала. Впрочем, все внимание публики было обращено к певцам. Валерий Макаров, заявленный гостем концерта, скорее, был здесь хозяином. Это и понятно – у певца в родной Самаре множество поклонников. Его дуэт с певицей, обыгранный характерной мизансценой, и особенно Каватина Тонио из оперы Доницетти «Дочь полка» (десять верхних «до»!), оставили незабываемое впечатление. Гостья Самары Пелагея Куренная покорила филармоническую публику сценическим обаянием, открытостью и непосредственностью музыкальных образов. Своим молодым задором и вокальным мастерством восполнила некоторые тембровые особенности голоса и допустимые погрешности верхних нот. Непринужденно облокотившись о поручень дирижерского пульта и не слишком явно реагируя на нестроения оркестровой меди, Михаил Синькевич свободно и раскованно аккомпанировал соискателям сценического успеха.

Нет-нет, не подумайте, что филармония пригласила в свой абонемент не перворазрядного музыканта. Разумеется, нет. И дело даже не в послужном списке и статусе Михаила Синькевича. Очевидны профессиональные качества музыканта, несомненный опыт, высокое мастерство. Но вот искусство… Как-то о нем не получается говорить. Слишком все в этом концерте было обыденно или

привычно, что ли (как, скажем, в День работника мукомольной промышленности), несколько расслабленно (как в пору отдыха на лоне природы), почти безответственно (как в шефском концерте в санатории). Но главное – праздник был и шел по нарастающей! В завершение концерта публика чуть не стонала от экстатического восторга. Такой праздник по плечу лишь настоящим профессионалам! Только вот что празднуем? Аномально ненастный апрельский день за окном?..

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ УНИКАЛЬНОГО ФОРУМА

Просто хотелось бы узнать, в какой
части Восточной магистрали
устраиваются люди. – Я скажу,
если вы хотите…
Из известного романа

Но сначала статистика, она особенно впечатляет людей любопытных. С 14 по 27 июня в Москве прошел Международный конкурс пианистов, композиторов и дирижеров имени С.В. Рахманинова. Так масштабно он проводился впервые. В 1983, 1989, 1993, 1997 два всесоюзных и два международных конкурса пианистов не были слишком заметны на фоне флагмана – Конкурса имени П.И. Чайковского. В преддверии 150-летия Рахманинова решено было провести конкурс на самом высшем государственном уровне, его организация курировалась зампредом Правительства РФ, несколькими министерствами от Минкульта до Минфина и даже Минцифры. В состав оргкомитета вошли видные деятели искусства и представители концертных и образовательных организаций, информагентств и телевидения. Очные прослушивания транслировались на официальном сайте конкурса, на порталах Культура.рф и *meloman.ru*, в сообществе социальной сети «ВКонтакте», а также на крупнейшем китайском портале *Music Today*, посвященном классической музыке. За конкурсными выступлениями следили более десяти миллионов

зрителей по всему миру. Все выступления конкурсантов, церемонии открытия конкурса и награждения победителей, Гала-концерты в Москве и Санкт-Петербурге записаны и доступны для свободного просмотра в сети Интернет.

Конкурс проводился в трех номинациях, соответствующих трем видам деятельности Рахманинова, который, как известно, был и композитором, и пианистом, и дирижером. Жюри в номинациях возглавил инициатор и художественный руководитель конкурса Денис Мацуев (фортепиано), Александр Чайковский (композиция) и Валерий Гергиев (дирижирование). Дирижеры демонстрировали работу с оркестром на репетиции и в концертном выступлении, пианисты состязались сольно и в качестве концертмейстеров, композиторы показывали сочинения для фортепиано соло и в сопровождении симфонического оркестра. Событий было так много, а трансляции различных номинаций велись, как правило, в одно время, что охватить весь конкурс просто не было возможности. Поневоле пришлось выбирать и выбор пал на номинацию «Композиция».

Дирижерское и исполнительское искусство Рахманинова ныне почти легендарно, немного сохранилось записей, о нем свидетельствующих. Музыка же Рахманинова-композитора звучит повсеместно. Ее исполняют концертирующие музыканты и музыканты-любители, учащиеся-инструменталисты и студенты-вокалисты, исполнители и композиторы. На музыке Рахманинова воспитано не одно поколение отечественных и зарубежных музыкантов. Конкурсная номинация «Композиция» уникальна в контексте подобного музыкального форума. Если пианисты или дирижеры, исполняя музыку Рахманинова, напрямую обращаются к его искусству, то в новых сочинениях конкурсантов-композиторов происходит некий опосредованный диалог со временем, стилем, техникой или музыкальным языком великого композитора.

Каждое из представленных в конкурсе сочинений вольно или невольно корреспондирует с музыкой Рахманинова. При этом нет ни одного случая прямого подражания. Это и не удивительно: из 152-х заявок выбрано только 12. Жюри провело заочную работу с партитурами потенциальных участников и сделало свой выбор. Чем он был обусловлен, можно лишь предполагать. Двенадцать произведений для фортепиано соло и двенадцать фортепианных концертов в сопровождении симфонического оркестра представляли ком-

позиторов, исповедующих диаметрально противоположные подчас «символы веры». Кроме того, самому старшему конкурсанту было 75, а самой молодой участнице только 22 года. Азию представляли два композитора, Западную Европу – один, Россию – девять авторов. Некоторые исполняли свои произведения самостоятельно, другие поручали приглашенным пианистам (процедура жеребьевки определяла, кому какое произведение играть). Думается, что помимо профессиональных резонов и иных соображений, на решение жюри повлияло качество игры солистов и звучание музыки в реальной акустике (в отличие от чтения партитур глазами). Жюри отметило пианистов специальными призами, но к сожалению, не всех, выбор, как кажется, был почти случайный. Некоторые достойные исполнители остались без внимания. Также оказались без наград конкурсанты-композиторы старшего поколения Александр Макаров-Изосимов (Санкт-Петербург) и Михаил Фуксман (Ростов-на-Дону). Владимира Кобекина – самого возрастного участника конкурса – отметили специальным призом Союза композиторов России. Выступая с объявлением результатов, Александр Чайковский сказал, что проигравших у нас нет. Музыка всех финалистов прозвучала, а это самая главная награда композитору. Если не конкурсные сравнение и ранжирование, можно было бы и согласиться…

Открыл первый этап конкурса Ян Юаньфан (Великобритания), представив в собственном исполнении «Маленькую партиту», и в этот момент не произвел сильного впечатления. Однако уже тогда можно было отметить ясность мышления и точность намерений, контрастирующие пьесы искусного полифонического письма остались в памяти. «Потоки» Кристины Оганесян (Москва) сыграла пианистка Мона Хаба, постоянный участник ансамбля «Студия новой музыки». Превосходное исполнение ни на мгновение не отпускало, увлекало мощным императивом музыкантской воли. Насыщенную фактуру, изобилующую многочисленными хитросплетениями разнообразных техник, сменила прозрачная полифония Андрея Поспелова (Москва), его «Полифоническую сонату» с блеском исполнил Руслан Разгуляев. В своеобразный диалог с музыкой Рахманинова вступил Владимир Кобекин (Москва). Он исполнил свою сонату «Большой распев», где происходит долгое и непрерывное развитие от строгих линий, подобных знаменному пению, до красочных перезвонов воображаемых колоколов.

Пять характерных пьес цикла «Багатели» Александра Тлеуова (Москва), сочиненных в различных жанрах, предстали в ярком исполнении Яны Костиной. Цзиньхан Сяо (Китай) – самая юная участница состязаний композиторов – поручила свое сочинение «Канун», построенное в основном из этнических элементов, пианисту Алексею Кудряшову. В написанных специально для конкурса трех этюдах-аллюзиях «Рахманинов и его время» композитор Михаил Фуксман (Ростов-на-Дону) попытался создать ряд текстов, способных к интертекстуальному прочтению. Софья Бугаян исполнила их с необходимым пониманием и концертным блеском. «Русское скерцо» Алексея Сергунина в исполнении автора представило почти брутальную картину русского праздника, начинающегося с наивных балалаечных наигрышей и первых, пока еще невинных тостов. «Вариации на тему Паганини» Петра Дятлова (Самара, Москва), сочиненные задолго до конкурса и по другому поводу, органично соотносились с давней традицией аранжировки знаменитого каприса и резонировали с известной Рапсодией на тему Паганини Рахманинова. Это произведение сыграл Максим Пурыжинский. Красочную импрессионистическую картину представил пианист и очень тонкий музыкант Михаил Турпанов. Все красоты Сонаты ре мажор китайского композитора-конкурсанта Майшо Ло были явлены публике благодаря его проникновенному исполнению.

Появление на сцене знаменитой Екатерины Мечетиной вызвало оживление в зале и настроило на повышенное внимание к музыке. Она сыграла произведение Александра Макарова-Изосимова (Санкт-Петербург) под названием «Сказка». Завершил конкурсные испытание первого этапа Эдуард Кипрский (Санкт-Петербург). Его сочинение «Отзвуки Рахманинова», написанное специально для конкурса, прозвучало в авторском исполнении как свободная фантазия или даже импровизация. Это касалось как материала, так и горячечной непосредственности исполнения.

Для второго этапа по условиям соревнования композиторы приготовили концерты для фортепиано с оркестром. Жанр, несущий в себе черты романтической эстетики и, как кажется, оставшийся в далеком прошлом, представлял непростую задачу для конкурсантов. И здесь профессиональные, музыкантские качества и даже свойства личности участников ясно проявились в особенностях оркестровки, фортепианной фактуре, драматургии и даже форме.

Сочинения конкурсантов исполнял Государственный симфонический оркестр «Новая Россия» под управлением Фредди Кадены, Антона Шабурова и Федора Леднева. Оркестр, в репертуаре которого большое количество произведений современной музыки, и дирижеры, обладающие внушительным опытом работы с новыми партитурами (к примеру, Федор Леднев провел более двухсот мировых премьер), обеспечили высокое качество исполнения.

Свое произведение для фортепиано с оркестром Эдуард Кипрский назвал «Пять этюдов-картин», создавая намеренную аллюзию с известным авторским жанром Рахманинова. Вероятно, намеренными были и использование привычных для среднестатистического слушателя ладов, подчеркнутая терцовость гармонии, каноны и имитации в работе мелодических линий, импрессионистические эффекты трелей и тремоло рояля. Фортепианная фактура, несмотря на отменный пианизм автора (музыка прозвучала в авторском исполнении), оказалась поначалу не слишком насыщенной. Мало-помалу музыкант включал в нее фортепианные приемы, известные со времен Франца Листа – аккордовые *martellato*, бравурные октавные пассажи, разнообразные общие формы движения, пассажи двойными нотами. Некоторый интонационный сюжет развернулся в обширной фортепианной каденции четвертого этюда-картины. Русский танец с балалаечными наигрышами в финале поддержали труба, тромбон и праздничное звучание всей оркестровой меди.

Екатерина Мечетина солировала в трехчастном фортепианном концерте Александра Макарова-Изосимова. Партия рояля в концерте написана с изощренной виртуозностью, один за другим на слушателя обрушиваются пассажи мелких длительностей и аккорды, мощь и сила которых проявляется в использовании скачков по всем регистрам, кластер, захватывающий предплечьем несколько октав, чуть не перекрывает оркестровую звучность. Эпическое мрачное звучание первой части (отсылающее к некоторым страницам Симфонических танцев Рахманинова) сменяется характерными темами и трогательным диалогом оркестра и солиста второй, жесткие ритмы финала, постепенно становящиеся все более дробными, в неистовом ускорении завершают многосложное повествование.

Ян Юаньфан солировал в своем Концерте № 3 в пяти частях. В представлении этой музыки решающую роль сыграло авторское исполнение. Юаньфан настоящий виртуоз, абсолютно владеющий

всеми возможными техническими приемами игры на фортепиано. Но его концерт – это не только фортепианная музыка, это еще и чрезвычайно интересно прописанная оркестровая ткань, с тонким вкусом использованные специальные приемы игры на инструментах. Автор продемонстрировал отменный вкус и меру в сочетаниях тембров и форм движения, свободное обращение с музыкальным временем в переменных тактовых размерах. Написанная в свободной атональной манере, не имеющая привычного метроритмического каркаса, обладающая неявными и непривычными драматургическими приемами, музыка Юанфаня завораживает и околдовывает своим нездешним обаянием. Как бы ни была виртуозна фортепианная фактура, какими бы захватывающими не казались ритмы, какими бы ни были яркими оркестровые краски, особая восточная медлительность или даже статичность погружает в музыку без остатка.

В сочинении для фортепиано с оркестром Кристины Оганесян привлекли изобретательная инструментовка, логичное чередование плотных и разреженных фрагментов, красочные сочетания инструментов и сонорные эффекты. Краткая сольная каденция фортепиано возвращает мысленно к классическим концертам, где было принято показать не только виртуозные качества солиста, но и его возможности импровизатора. Солирующий инструмент в концерте Оганесян трактуется, как правило, как инструмент ударный. Однако прозрачные звучания средней части формы открывают иные качества фортепиано, способного вступать в различные «взаимоотношения» с оркестровой тканью. Пианистка Мона Хаба, превосходно исполнив концерт, немало поспособствовала его успеху у публики.

I часть Второго до-мажорного концерта прозвучала в исполнении автора Майшо Ло. Обозначенный в названии европейский лад мог быть идентифицирован окончательно лишь в большой сольной каденции, завершающей произведение. Несомненно, что здесь была определенная логика развития и некоторое лежащее на поверхности значение. Пентатоника, на основе которой строились все горизонтальные линии, обнаружила этническое происхождение музыки. Элементы репетитивной техники и специфическое использование видовых инструментов оркестра также обращало сознание к экзотическим звучаниям и краскам. Оркестру в концерте Ло отведена аккомпанирующая функция. Даже в самых таинственных или особенно красочных звучаниях рояль солирует, всегда поднимаясь над

оркестровой звучностью. Запомнилось продолжительное соло валторны, в котором Ло, возможно, обращался к рахманиновским мелодиям широкого дыхания.

«Просвечивание» – так назвал свой фортепианный концерт Михаил Фуксман. Владеющий всей суммой приемов современного оркестрового письма композитор как бы играл со своим слушателем в непредвиденное, будто «просвечивая» на понимание. Здесь и микрохроматика, и сонорные наслоения, и элементы алеаторики, и специальные приемы игры (древком смычка на скрипке или ударом ладонью по струнам контрабаса). Начиная с тонких одухотворенных гармоний фортепиано в духе молодого Скрябина, автор вдруг увлекает бешеной ритмикой, бегущей волной с переменным размером. Среди сонорного «пятна» нежданно-негаданно возникает поющее вибрато виолончели. Многослойную гармонию «отключает» унисон и внезапно возникает мелодия в маслянистой рахманиновской гармонии и фактуре. Изобретательно, но вряд ли органично в ткань концерта инкрустируются узнаваемые ритмы джаза. Заканчивается все в «румяном» и радостном мажоре. Публика горячо аплодировала исполнителю концерта «Просвечивание» Тимофею Владимирову, пианисту-виртуозу и исключительно тонкому музыканту.

Музыка китаянки Цзиньхан Сяо прозвучала в превосходном исполнении Алексея Кудряшова. В произведении «Афродита», несмотря на явное использование этнических инструментов, ощущения экзотики абсолютно отсутствует. Это чисто европейская музыка и в отношении гармонии, и в техниках, и в инструментовке. Множество самых разных звучаний, производимых несколькими перкуссионистами, смелое использование алеаторики представили сложную окутанную мистическими туманами картину, в которой солирующему роялю отведено было главное место. Пять частей концерта одна за другой проявляли фортепианную звучность, как бы высвобождали ее из оркестровой ткани. Шевеление первобытного хаоса мало-помалу сменялось организованными ритмами и созвучиями. Масса фортепианного звука в завершении была огромна и даже величественна.

Ладовая определенность и фактурная насыщенность фортепианной партии Концерта Александра Тлеуова явно обращалась к «модели» рахманиновских фортепианных концертов. Автор реконструировал и «модель» рахманиновской мелодии широкого

дыхания в сопровождении характерных ритмов. Эпичный характер музыки, использование элементов народной музыки во второй медленной части (что-то вроде хабанеры) или синкопированная тема третьей (подобная тарантелле), фугато в финале свидетельствовали о том, что перед нами образец позднеромантической формы, замаскированный под нечто актуальное скромными гармоническими средствами. Следует отдать должное аутентичным техникам фактурного изложения фортепианного соло, творчески переработанных автором и исполнительнице концерта Вере Зыряновой, с успехом преодолевшей все трудности виртуозного концерта.

Трехчастный концерт Петра Дятлова (солист – Максим Пурыжинский) показал возможность свежего и даже нового звучания в привычных канонах жанра. Три части представили три характера, три грани музыкального образа в чередовании динамичной первой, медленной лирической второй и быстрой характерной третьей. Некоторые ладовые находки, тонкая хроматика мелодических поворотов, гармония, избегающая терцовых соотношений, особенности инструментовки, проявляющиеся в деликатном использовании традиционных и специфических техник игры, позволяют говорить об авторском музыкальном языке. Не обращаясь к цитированию, не создавая намеренных аллюзий, никак не соотнося свою музыку с музыкой Рахманинова, автору удалось создать сочинение, резонирующее с тонким и хрупким, ранимым и мужественным, элегически печальным и солнечно-радостным миром рахманиновского искусства.

Угловатая тема фортепиано, звучащая подобно ударам литавр, медленно поднимается из глубины низкого регистра. Одноголосное изложение сменяется октавными удвоениями, обрастает призвуками, а затем и аккордами. Вступающие в действие литавры определяют и жанр. Это – шествие. Так начинается концерт Владимира Кобекина, который исполнил замечательный пианист Даниил Саямов. Каждый раздел формы медленно, но верно подготавливается предыдущим развитием, новое плато появляется тогда, когда мы преодолеем очередной подъем. Общий сумрачный колорит, сопровождаемый серьезным тоном высказывания, в конце концов сменяется просветлением, красочными гармониями в завершении концерта. Искусная работа с оркестровой тканью, фортепианной фактурой и музыкальной формой, вкус и чувство меры,

семантическая ясность музыки говорят за себя. Перед нами произведение мастера, композитора, оставшегося верным своему времени, не оглядывающегося на «племя младое и незнакомое», говорящего языком прошлого века, но голосом искренним и правдивым. Публика, собравшаяся в концертном зале имени Рахманинова, горячо приветствовала мэтра и его новое сочинение.

Concerto grosso Андрея Поспелова в исполнении Руслана Разгуляева изобиловало интереснейшими находками в оркестровке и фортепианной фактуре, которая без претензии на виртуозность именно такой и была. Труднейшая фортепианная партия, оставаясь солирующей, все же оказывалась оркестровой партией. Автору чужд блестящий концертный стиль, где пианист показывает свою виртуозность или вступает в соревнование с оркестровым коллективом. Однако его сочинение следует признать блестящим и в высшей степени изобретательным. Превосходная игра оркестра и солиста выявили все гармонические красоты инструментовки и интеллектуальные повороты полифонической фактуры.

Главным достоинством Концерта для фортепиано с оркестром в двух частях Алексея Сергунина следует признать тот факт, что за роялем был автор. Темные оркестровые унисоны рождали широкую тему струнных, широкая же она была лишь в потенции, развития не получала. То и дело академический тон повествования прерывался джазовыми репликами, будто непринужденный человек невежливо толкал локтем даму в шляпке и строгом платье… И вдруг каденция фортепиано… Ну, думаем, сейчас солист скажет что-то важное! Ан нет, опять обманул, развернулся и ушел. Как-то все невежливо… Где-то фактура серьезная: скачки аккордами, бравурные пассажи гамм или октав… Но опять куда-то все девается, будто в песок. Назовем такой концерт фантазией? Или, может быть, бурлеской?..

Но конкурс есть конкурс, никаких апелляций не предусмотрено. Решение жюри пересмотру не подлежит. Значит ли это, что одно произведение лучше другого? Ведь это лишь мнение именно этого состава жюри, в решении которого ох как много составляющих и входящих? Да и все вышесказанное – лишь мнение. Лучше обратиться к архиву конкурса, послушать (может, и не раз) и составить свое суждение. Ведь восприятие музыки часто дело вкуса или пристрастий.

Ну, а каким образом в конкурсных соревнованиях один становится выше другого, как решаются такие дела или «в какой части Восточной магистрали устраиваются люди», остаются вопросами без ответа…

Результаты I Международного конкурса имени Сергея Рахманинова в номинации «Композиция»:

I премия и золотая медаль: Юаньфан Ян (Великобритания).

II премия и серебряная медаль: Александр Тлеуов (Россия) и Эдуард Кипрский (Россия).

III премия и бронзовая медаль: Алексей Сергунин (Россия) и Андрей Поспелов (Россия).

IV премия и диплом: Цзиньхан Сяо (Китай).

V премия: Петр Дятлов (Россия).

VI премия: Майшо Ло (Китай)

Специальная премия от Союза композиторов России присуждена Владимиру Кобекину (Россия).

Специальных призов также удостоены пианисты Вера Зырянова, Алексей Кудряшов, Тимофей Владимиров и Екатерина Мечетина, исполнявшие сольные партии в произведениях композиторов.

TOTENTANZ ОТ ГАЗПРОМА

Всевластна смерть. Она на страже и в счастья час.
В миг высшей жизни она в нас страждет,
Живет и жаждет – и плачет в нас…
Р.М. Рильке

30 мая 2022 года в концертном зале Самарской филармонии состоялся концерт оркестра *MusicAeterna* под управлением Теодора Курентзиса. Солистами выступили Надежда Павлова (сопрано) и Дмитрий Ульянов (бас). На подходе к филармонии нас встречала оживленная и празднично настроенная публика, большей частью не филармоническая. Казалось, мы попали на светский раут, где дамы конкурируют за первенство красавицы или умницы. Мужчины, не в пример спутницам, не блистали, во всяком случае

не выказывали ни того, ни другого. Много восклицаний узнавания, непритворной радости или даже восторга от долгожданной встречи. Помните у классика? «Князь Н. говорил с той искренностью, которая выдавала в нем человека самого высшего света».

Губернское сословие госслужащих (концерт проходил при поддержке ПАО «Газпром») источало радость причастности знаковому событию. Шутка ли! Теодор Курентзис! Да и цена на билеты статусная, стало быть, будут важные люди. Ожидания оправдались: множество чиновной рати в традиционной униформе заполнило собой почти весь партер. Подавляющее большинство слушателей было не готово к траурной музыке (некстати вспомнилось, как много хорошей музыки звучало по обоим каналам советского телевидения, когда происходило очередное событие пятилетки пышных похорон). Ожидания же бриллиантов сладостных созвучий не обманули слушателей *VIP*-класса. Именно так воспринималось звучание струнного ансамбля, тон за тоном разворачивавшего драгоценную ткань одного из лучших произведений Рихарда Штрауса – симфонического этюда «Метаморфозы». Осведомленные дамы с придыханием ждали волшебного кружения венского вальса, созданного знаменитым однофамильцем великого Рихарда (в антракте светские львицы недоумевали, до чего не похожа оказалась музыка Штрауса на знакомую им).

Радостному слушателю предложили произведение, в котором, по мнению одного из критиков, Рихард Штраус применяет «*все риторические средства, разработанные на протяжении веков, чтобы выразить боль*». Можно было не знать года, обстоятельств или повода написания произведения. Но музыка говорила абсолютно понятным языком, языком глубокой печали или скорби, просветленного воспоминания об утраченном и тягостного осознания невосполнимости потерь. Не у всякого сегодня вызовут острую реакцию слова композитора, оставленные в дневнике сразу после окончания сочинения в апреле 1945 года: «*Самый ужасный период человеческой истории подошел к концу, двенадцатилетнее царство скотства, невежества и антикультуры под руководством величайших преступников, в течение которого 2000-летняя культурная эволюция Германии встретила свою гибель*».

Метаморфозы в музыке Симфонического этюда не происходят, наименование произведения обманывает слушателя. Главная

действующая сила здесь – сквозное симфоническое развитие, в котором логика построения позволяет вместить множество тонких аллюзий на музыку Баха и Моцарта, Вагнера и Бетховена. Почти точная цитата Траурного марша из «Героической» симфонии Бетховена становится смысловой кульминацией произведения Рихарда Штрауса. Сложноподчиненное предложение, наполненное таким весомым объемом содержания, трудно воспринимается даже подготовленным слушателем. Однако малейшие подробности музыкальной ткани были так ясны, выразительность музыкального исполнения оказалась так сильна, самоотверженность музыкантов так очевидна, что впечатление от музыки оказалось неотразимым. Самое начало «Метаморфоз» обнаружило абсолютно уникальное звучание оркестра под руками Теодора Курентзиса. Первые мрачные аккорды струнного ансамбля буквально заворожили своим проникновенным таинственным звучанием. Последние звуки *pianissimo* долго исчезали, пока не превратились в еле ощутимый шорох. Затем все погрузилось в тишину, чуть ни буквально во мрак… Дирижер готов был длить фермату еще долго, и это было важно. Но нашелся умник, знаток. И решил обнаружить себя смелыми аплодисментами и криками браво. Какая реакция может быть на это, только досада! Именно это чувство отразилось на лице дирижера, как бы с трудом выходящего из состояния некоего транса, в которое погрузила музыка.

Шумный антракт разрядил долго копившееся напряжение. Слушатели с преувеличенной радостью делились впечатлениями, обсуждали то и это, друзей и знакомых, не предчувствуя испытания, ожидающего их во втором отделении концерта. Если тема «Метаморфоз» Рихарда Штрауса – гибель цивилизации от рук оскотинившегося человека, то тема Четырнадцатой симфонии (1969) Дмитрия Шостаковича – Смерть. Прослушивание одиннадцати номеров симфонии для некоторых представлялось нерешаемой задачей. Сосед успокаивал: «Так ведь будут же петь!» И не ошибся…

Симфония Шостаковича написана для камерного оркестра, ударных, сопрано и баса. Вряд ли участие солистов-певцов облегчило задачу неприученному слуху. Да и сама тема, посвященная главному событию в жизни всякого человека, более чем непривычна. Не всем известно, что в музыке есть традиция, уходящая в глубь веков, заклинать смерть, сочиняя для нее танец или иную форму воплощения. Шостакович, размышляя об известном опусе Модеста Мусоргского,

решил продолжить эту традицию. «Только четыре номера – маловато», – приговаривал Дмитрий Дмитриевич. В своем *Totentanz* – Четырнадцатой симфонии – он широко развернул панораму картин-действий на основе поэтических текстов Ф.Г. Лорки, Г. Апполинера, В. Кюхельбекера, Р.М. Рильке. Все они посвящены смерти, причем несправедливой, преждевременной и трагической. Шостаковича не устраивало просветление, приходящее в музыке после кончины Царя Бориса у Мусоргского, после смерти Отелло или Аиды у Верди: «*Я отчасти пытаюсь полемизировать с великими классиками, которые затрагивали тему смерти в своем творчестве*».

Перед премьерой он объяснял свою цель, начиная с известной цитаты из популярного в то время (1969) романа Николая Островского: «*…самое дорогое у человека – это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы*». И далее пояснял: «*Мне хотелось, чтобы слушатель, размышляя над моей симфонией… думал и о том, что обязывает его жить честно и плодотворно, во славу своего народа, Отечества, во славу самых лучших прогрессивных идей, которые двигают вперед все наше социалистическое общество. Такая была у меня мысль, когда я работал над новым произведением*».

Некоторые исследователи говорят, что композитор был абсолютно искренен в своей общественный позиции, кто-то считает, что личность и внутренний мир Шостаковича были многослойны, что он обладал не только двойным, но даже тройным дном. Сегодня его слова кажутся архаичными и даже лишенными смысла. Но симфония отнюдь не архаична и вряд ли будет такой когда-нибудь. Ее образы чудовищно достоверны, магически пронзают чуткого слушателя, мощно резонируют с настоящим. Одиннадцать картин, чередуя образы танца и песни, развернутого рассказа и экспрессивного краткого высказывания, образуют стройную симфоническую форму, центром которой становится девятый номер «О Дельвиг, Дельвиг!» на стихи В. Кюхельбекера. Это услышано было музыкантами уже на первых репетициях. Композитор соглашался тогда: «*Я думаю, правильное впечатление получается, если это стихотворение считать центром. Оно о бессмертии человеческого духа, красоте человеческой мысли и дружбы. В немногих словах это выражено с удивительной силой*». Если бы не было этого «гимна», этого образа светлой надежды и обретенного смысла существования, череда скорбных

и устрашающих, тоскливых и мрачных образов не приобрели бы такого глубокого трагедийного звучания… Звенящую тишину, куда будто в бездну сорвались ускоряющиеся аккорды, завершающие симфонию, прервали хлопки «знатоков». Впрочем, у каждого было свое потрясение: кто-то был покорен исполнением, кто-то потрясен музыкой, кто-то был счастлив, что все наконец кончилось…

Теодор Курнетзис, несомненно, уникальный музыкант. Его способность собрать «музыкантов-демонов», волшебством и неистовой энергией звучания повергающих в экстатическое состояние слушателя, удивительна. Но ведь собрать в один коллектив – лишь одна задача, другая – создать *ансамбль*. Ансамбль звучит везде: и там, где оркестр играет тутти, и там, где работают солисты-инструменталисты, и там, где звучат певцы. Всегда это ансамбль солистов, всякий раз музыкальная ткань бывает пронизана токами и энергиями, идущими не только от дирижера, но и от каждого музыканта. *Облучению* личности дирижера подвергаются и солисты-певцы, при этом каждый максимально проявляет свое понимание, проживает музыкальную историю от первого лица. Дирижер мощно и непреклонно проявляет императив руководителя. Иногда кажется даже, что он действует в театре марионеток, заставляя всякого двигаться по своей воле. Кто-то скажет: «Все это шоу!..» Не без этого. Однако органичность и полное соответствие видимого и слышимого, очевидны. Можно не соглашаться с частностями, но устоять перед обаянием и достоверной силой исполняемой музыки невозможно.

Концерт прошел в рамках очередного фестиваля «Шостакович. XX век». И сегодня хочется задать риторический (вряд ли кто-то ответит) вопрос: кому адресован концерт? Сама тема концерта понятна, ее уместность и актуальность неоспоримы. Стоимость билетов не позволила услышать уникальное исполнение редко звучащих у нас сочинений тем, кому это было интересно, более того жизненно и профессионально необходимо – учащимся музыкантам, студентам творческих специальностей. Да и постоянным слушателям филармонии такой концерт не по карману. Какой смысл в светской тусовке, во встрече людей, собравшихся по формальному признаку, чтобы отметиться на модном мероприятии? Думается, что тема, которой посвящены произведения Рихарда Штрауса и Дмитрия Шостаковича, для людей, чья жизненная цель –достижение успеха, достатка или определенного веса – абсолютна чужда. Хорошо, если я ошибаюсь…

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
С победы все только начинается	5
Музыка «Золотого века» из коллекции Volga Philarmonic	9
К юбилею Сергея Прокофьева	13
Клавирабенд Сергея Редькина	16
«Блистательный пианист современности…»	19
Музыкальные моменты Самарского филармонического сезона	22
Международный день музыки в Самарской филармонии	43
Праздничный концерт	46
Вечер третий: юбилейный…	49
Концерт для органа с оркестром	52
Дар убеждения	55
На концерте Александра Гаврилюка	59
Звук как феномен красоты	63
Здесь хорошо…	67
Искусство дирижирования	76
Павел Коган и МГАСО открывают «Самарскую музыкальную осень»	82
Юбилею Давида Ойстраха посвящается	88
Вечер камерной музыки	93
Радость совместного музицирования	99
Для чего нам «Мариинский»?	105
Художественное впечатление из художественного музея	111

Сила убеждения 116
Феноменальный виртуоз 120
Chef d'Orchestre. На концертах абонемента «Современное дирижерское искусство» 126
Памяти артиста 136
Фантазии Петра Лаула 140
Тонали-2019 143
Заключительный концерт Транссибирского фестиваля, или Несколько слов о камерной музыке и ее исполнителях 147
Имена на афише 151
Парадоксы интерпретации 155
Лео Кремер – дирижер и органист 158
На концертах фестиваля «Денис Мацуев и друзья» 162
«Седьмая симфония». Пролог 169
Искусство музыкальной транскрипции, или… Ремесло мастера 174
Не взирая на лица 178
«Играть для меня – все равно что дышать…» 182
Лундстрем-трио в Самаре 186
Радоваться каждому дню 189
Дмитрий Бойко – виртуоз и педагог 194
Шопеновский вечер в музее 196
«Самарская осень – 2020». Открытие 201
Пианист в силу обстоятельств 205
О встрече 211
Пространство современной музыки. Точка отсчета 215
«Поэма о русском солдате» Всеволода Задерацкого 218

Безыскусное искусство Александра Канторова 222
Композиторский выпуск Московской консерватории 2021 года 225
Пульс времени 232
Человек слова 235
«Эффект Уствольской» 240
Рядовой концерт фестиваля 243
«Фортепианный Олимп» Николая Луганского 246
«Огненный темперамент, безупречная техника, поэтичность и прочувствованность интерпретаций» 249
«Талант – только начало» 252
Со скамейки запасных… 255
Musica viva 259
«Все закончится благополучно, я верю» 262
«Что такое искусство?» 265
«Двадцать взглядов на Скрябина» 267
В представлении не нуждаются 271
Играет оркестр! 274
Искусство фуги как подвиг 278
Накануне… 281
Праздничный концерт ко дню… 283
Заметки на полях уникального форума 286
Totentanz от Газпрома 295

Учебное издание

РЕЦЕНЗИЯ НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

ХРЕСТОМАТИЯ

Составитель **Дмитрий Алексеевич Дятлов**

Редактор М.С. Володина
Верстка - М.С. Володина

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»
443010, г. Самара, ул. Фрунзе, 167
www.samgik.ru, e-mail: rio@samgik.ru

Формат 64x80/16. Подписано в печать 25.12.2024
Оюъем 18,9 усл. п. л. Тираж 50 экз. Заказ № 1095

САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

ДОКУМЕНТ ПОДПИСАН
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОДПИСЬЮ

Сертификат 21FCA57500AF2E60B06CD4F15FD7C80D
Действителен с 17.10.2024 по 10.01.2026
Владелец Наумова Ольга Сергеевна