

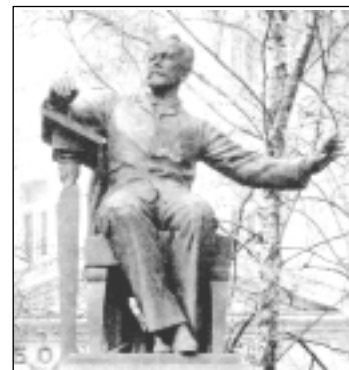
РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАНТ

ГАЗЕТА МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

№ 5 (1212)

октябрь
2002

Выходит
с 1938 года



До отказа набитый Малый зал. Телевизионные камеры в проходах. Фоторепортеры в первых рядах у сцены. Толпы жаждущей приобщиться музыкальной молодежи — и в фойе возле дверей переполненного зала, и на лестнице, и у входа в здание. Видимо, из разных учебных заведений города. Многие с инструментами. Охрана в полном составе при исполнении. На всех этажах. В первом ряду уже сидит царственная Галина Павловна. «Учебный процесс» пребывает в точке особого напряжения — в шесть часов пятничным сентябрьским вечером почетный профессор Московской консерватории Мстислав Леопольдович РОСТРОПОВИЧ дает в стенах своей Alma Mater мастер-класс.

«Сегодня мы счастливы, — говорит в своем кратком вступительном приветствии ректор А.С.Соколов, — потому что Мстислав Леопольдович — человек Московской консерватории, человек русской музыкальной культуры, который, независимо от того, где он находится, всегда принадлежит нам». И полный воодушевления притихший зал проникается сказанным с чувством абсолютной солидарности.

Мастер-класс длится почти четыре часа. Без перерыва. И прекращается на многоточии, оставляя многое недосказанным: в десять вечера у прославленного маэстро — запись прокофьевского фортепианного концерта с РНО и М.Плетневым. Но до того непрерывно идет напряженная творческая работа.

В основе — три произведения: Первая виолончельная соната Брамса, которую исполняют Евгений Тонха (виолончель, студент РАМ, класс проф. Н.Н.Шаховской) и Станислав Липс (фортепиано, выпускник Московской консерватории, класс проф. Л.Н.Наумова); Восьмая соната для фортепиано Прокофьева в исполнении Татьяны Мичко (выпускница Московской консерватории, класс проф. С.Л.Доренского); Восьмой квартет Шостаковича (Квартет «Twins»: Елена Исаенкова, Татьяна Исаенкова, Елена Алексева, Ирина Смирнова — выпускницы Московской консерватории, класс проф. А.В.Галковского).

И возникает взаимодополняющий диалог великого музыканта с самой Музыкой — Брамса, Прокофьева, Шостаковича, — звучащей в этот раз в стенах Малого зала. А точнее — вечер превращается в захватывающий монолог, то серьезный, то ироничный, исполненный юмора, когда зал взрывается дружным смехом. Монолог-размышление о звуках и паузах, об искусстве и смысле жизни, о профессии и личностях в ней, «о времени и о себе»...



МАСТЕР - К Л А С С



Я волнуюсь... Мне пришлось давать мастер-класс, но здесь, вернувшись в мое гнездо... Здесь, в этом зале происходило очень многое в моей жизни...

Мне хочется начать с самого начала. С момента выхода на сцену каждый из нас должен знать, что он приковывает к себе внимание. Отсюда каждое действие в каком-то смысле должно быть контролируемо вашим собственным настроением, пониманием — что вы выходите играть. И это настроение надо приносить оттуда, из-за кулис... По моей практике, я никогда (во всяком случае последние 40 лет!), когда играю с оркестром, никогда не настраиваюсь на сцене. Я прошу до начала концерта прийти ко мне за кулисы гобоиста и концертмейстера скрипичной группы. Мы троим отстраиваем «ля». И если я вышел на сцену, а там «ля» будет другое, я буду играть на том «ля», которое настроил за кулисами. Потому что, когда артист выходит на сцену, там уже оркестр сидит, публика... А публика платит деньги, и если первое, что она за свои деньги имеет, будет «тиу-тиу» (изображает), — это может кого-то расстроить — не слишком ли дорого он заплатил... Это первое, почему не надо настраиваться при публике.

А второе — когда выходишь на сцену, надо находиться уже в том состоянии, в каком композитор сочинял это произведение. Хотя, у меня было много случаев, когда это мне даже мешало. Например, знаменитая пианистка Марта Аргерих. Так вот я дирижировал с ней и Концерт Шумана, и концерт Шопена. Как вы помните, они начинают совершенно различно: Шопен начинается лирически, а Шуман сразу выворачивает ду-

шу. А она шла на сцену что на Шопена, что на Шумана такой красивой женской походкой, что я просто не знал, как начать сочинение. Помня, как звучит Шуман, может, не надо выходить так кокетливо...

Бывают случаи... Я не буду называть фамилию одного скрипача, одного из самых знаменитых сегодня; тогда он еще был почти мальчиком. Так вот, я пригласил его в Нью-Йорке сыграть со мной двойной концерт Брамса. И перед тем как выйти на сцену, он вдруг заиграл «Хоро-



стаккато» (пьеса Динику). А нужно играть Брамса! Я просто обалдел — его настрой оказался не тем.

Задача настоящего исполнителя, с моей точки зрения, вернуть те эмоции, которые были у композитора, когда он это сочинение сочинял. Мы должны передать ощущение композиторское, и это ощущение бывает разным — а я многих композиторов лично знал очень хорошо.

Каждый из нас имеет свою ауру, свое психологическое воздействие. Вот у меня была одна ученица, здесь в 19 классе. Она играла и все время смотрела в

одну точку. Минут через 15 я тоже уставился в эту точку (показывает), а потом уже весь класс смотрел в эту точку... Поэтому, когда выходишь оттуда сюда, на сцену — это очень важный момент. Положил пальцы — надо играть. Выхода нет.

У виолончелистов есть еще одна задача большая. И трудная задача. Наш инструмент имеет огромный диапазон. От нижнего «до», как вы знаете, до бесконечных верхних нот. Это накладывает на нас особый отпечаток. Потому что, когда мы играем — с фортепиано, с оркестром, — мы всегда должны ощущать, где находится наш регистр. Вот Брамс как раз по регистрам был абсолютно выдающимся композитором. Он использовал нижние регистры виолончели очень мудро. Например, в этой сонате виолончель начинает в самом нижнем регистре, в двойном концерте для скрипки и виолончели — тоже, причем виолончель играет в нижнем регистре после короткого тутти — соло, каденцию. Я почему об этом вспомнил — есть композиторы очень чувствительные к регистру виолончели. У виолончели регистры звучат очень красиво, но

по-разному — быстрые ноты в нижнем регистре, например, не так шикарны.

Вспоминаю, как в этом зале была премьера Второй сонаты для виолончели и фортепиано Николая Яковлевича Мясковского. Это было первое его сочинение после идиотского постановления ЦК партии 1948 года относительно формализма, когда ругали Шостаковича, Прокофьева. Постановление было 10 февраля, а премьера сонаты Мясковского — происходила на следующий год. В финале этой сонаты (как он сам сказал, она

Окончание на с.2

МАСТЕР-КЛАСС

(Начало на с.1)

была вдохновлена сонатой Франка) в начале, если виолончелисты помнят, виолончель быстро играет на басах. Я сыграл Сонату, потом приходят Николай Яковлевич Мясковский и Сергей Сергеевич Прокофьев. А Прокофьев был очень и очень, как бы по-детски прямолинейным, все что думал — сразу говорил. Это и тогда нередко ставило в странное положение того, кто его слушал. Так вот, Сергей Сергеевич, улыбаясь, почти в восторге, говорит «Слава, Вы знаете, когда Вы играли быстрые вещи на «соль» струне — ну ничего не слышно! А зато когда Вы перешли на высокие струны — это было блестяще!». И сам он это учел. Когда он писал Симфонию-концерт, вторая часть тоже начинается с нижних струн, быстрые ноты, но этот темп идет без оркестра. И только, когда перехожу на «ля» струну — вступает оркестр.

Еще я помню, когда Сергей Сергеевич сочинял Симфонию-концерт, там есть побочная партия первой части (*показывает*). Она задумывалась в высоком регистре. И до этого виолончель звучала в высоком регистре. А я ему говорю: «Сергей Сергеевич! У меня к Вам большая просьба — опустите эту тему на две октавы ниже». Он так надудел и говорит: «Вы знаете, я в этом не уверен». Потом мне через два дня позвонил — «Придите ко мне». Я пришел, он мне показал на две октавы ниже и очень довольный сказал: «Вы знаете, если бы не моя композиторская техника, я бы не вышел из вашего переворота!».

А теперь вернемся к сонате Брамса. Каждый из вас двоих замечательно играет, но каждый играет свою партию. А опыт ансамблевых игры в сонатах — он у меня довольно значительный. Счастье мне привалило, я играл с одними из самых знаменитых пианистов. И с Рихтером играл, и с Пилельсом, и с Горовицем и со многими, многими другими... Интересный момент, когда ты играешь с партнером — импровизация. То есть, когда ты слышишь как он сыграл фразу, ты либо ответишь в том же настроении, в том же состоянии, либо ты ему дал какую-то новую идею. Поэтому, когда вы каждый выучили свою партию и потом замечательно сплетировали, это еще, как бы это сказать... не имеет никакого отношения к футболу. Почему все бегают на футбол? Там возникают такие комбинации, которые нельзя предусмотреть. Вот и в сонатах момент творчества очень важен. Слушай, как он играет. Что-то ты ему ответишь так, а что-то иначе. Но каждый из вас должен знать замечательно свою партию.

И еще вот что. Это вопрос — психологический. Например, когда играешь второстепенную роль, не надо играть так красиво. Надо существовать — в том, что у партнера. Публика будет это чувствовать, что главное — у него. А ты — как бы отдыхаешь. Потом у вас соревнование начинается, и ты побеждаешь. Все это так, как композитор сочи-

нил. Вообще всюду, в ситуациях подобного рода нужно понимать, что звук — это психологическая связь, это «провода», которые связывают тебя с публикой. И эти «провода» ты можешь использовать для того, чтобы передать, что чувствовал композитор, когда сочинял.

Еще пример очень простой. Мне было лет 17–18. Тогда, после конкурса 1945 года, у нас началась дружба... Там был замечательный музыкант пианист — Виктор Карпович Мержанов. Сейчас он большой профессор, а тогда просто Витька (а я — Слава!). Мы начали репетировать с Виктором именно эту сонату. Рихтер, услышав, обратился ко мне: «Скажите пожалуйста, как думаете, а вот когда Брамс сочинял эту сонату, какая была погода на улице?». Конечно, будучи в то время еще дураком, я ему ответил: «Ты понимаешь, именно в этот момент я не был с Брамсом вместе!» А он мне сказал тактично: «Ты знаешь, а я уверен, что Брамс подошел к окну, посмотрел в окошко, а там шел дождь. Он вернулся за рояль и начал сочинять»... И все для меня стало ясно. У композиторов это бывает. Рихтер предугадал. Композитор часто себе представляет вещи, которые мы даже не можем по-настоящему представить. Вообрази — солнца нет, такая немножко мрачная погода, идет дождь, вот он пришел и начал сочинять музыку... Это уже совсем другая атмосфера.

Я намного больше люблю *piánissimo*. Считаю, что оно куда выразительней, чем *forte-fortissimo*. Научился я этому, когда мы с баянистом (замечательный баянист — Юра Казаков) ездили по Сибири, по целинным землям, по Северу. Я сделал такую группу из 4-х мушкетеров. Там еще был мастер художественного слова и певец. Так вот, когда мы приехали в деревню сибирскую, там натопили избу-клуб, и я начал играть с Юрой. А пришли бородачи сибирские, которые никогда в жизни живого артиста не видели. И они начали мной восхищаться. Но очень громко — они считали, что они должны друг друга слышать больше, чем меня. Я играю, они — «Посмотри, как он пальцами-то, пальцами! А как пилит!...». Я — громче вплоть до скрипа. А они — еще громче. Что делать?! И вдруг я стал играть три *piano*. Они все замолчали (подумали, что у меня инфаркт!) и стали слушать. Воздействие *piánissimo* может быть настолько гипнотическим, что публика может абсолютно прийти к тебе «на цепь» — ты будешь ее держать...

...Предается воспоминаниям. Вот в этом зале наверху сидела комиссия. Председателем был Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Было очень много знаменитых музыкантов. Шел Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей 1945 года. Это было в декабре месяце. Кончилась война. 7 лет не было конкурса. Подросли замечательные музыканты. И самый человеческий акт, который я знаю в нашей стране того времени, было то, что этот конкурс, в отличие



от всех остальных, был объявлен до 31 года (обычно — до 30). Это был очень музыкальный и очень гуманный акт. В это время Святославу Теофиловичу Рихтеру исполнился 31 год, и ему дали возможность сыграть на конкурсе. А конкурс в советское время был такой «санпропускник»: получил 1-ю премию — тебе открыта дорога, не прошел, не получил — карьеру начинать было безумно трудно. И вот в этом зале, на втором туре мы все участники сидим, ждем Рихтера — ему выступать. А Рихтера нет. Опоздывает. Но ему все простили, потому что он пришел сюда вместе с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым и сыграл Восьмую сонату. До сих пор помню, как это происходило. Он играл абсолютно гениально.

Теперь немножко об этой сонате. Конечно, наша юная пианистка замечательно сыграла. Замечательно. Но самое главное у Прокофьева — стоический ритм. Это такой ритм, который не может быть ничем поколеблен. В этом смысле, конечно, были огрехи. Самое большое завоевание в творчестве — это владение временем. Музыка — искусство во времени. В финале сонаты не должно быть ускорения. У Прокофьева это железно. Ритм у Прокофьева может свести с ума.

И еще. Рихтер как-то мне сказал о Пленне Гульде — он был настолько восхищен, что никак не мог придти в себя, — «Знаешь, он играет Баха так, что каждый голос на рояле имеет свой тембр». И добавил: «Я бы тоже мог так сыграть, но мне нужно слишком много для этого заниматься!». То есть даже для него это был идеал недостижимый. В этом смысле (*возвращаясь к сонате Прокофьева*), Вы играете сопровождающий голос в первой теме немножко потише, но, мне кажется, если бы Вы могли придумать тембровую окраску для второго голоса... Но это, конечно, трудно, «надо много заниматься».

У Прокофьева часто бывает так, что он дает какое-то отдохновение от серьезного. Серьез может быть очень хороший, но вдруг появляется какая-то музыка для души. Знаете, существуют такие камерные ансамбли, которые играют не то вальсы, не то мазурки... Вы играете вторую часть сонаты очень серьезно. А должна быть, мне кажется, огромная разница: там (в первой части) — *Misterioso*, трагедия, которая еще вернется. Здесь — все отдыхает. Мне сказал Горовиц как-то... Мы с Горовицем очень дружили. И он десять лет не давал концертов нигде. Дико

скучал — такой гигант-пианист, и не дает концертов! Когда я приходил к нему в Нью-Йорке домой, он меня просто мучил — он садился за рояль и играл по пять часов. Не давал даже поест. Играл Девятую сонату Скрябина, просто гениально, и многое еще... Я спросил: «Володя, а почему ты не выступаешь?» А он, таким голосом Бабы Яги: «А для кого играть?!» Я: «Для публики». Он: «Для тех дураков-критиков, которые написали о Восьмой сонате Прокофьева, что это салонная музыка? Что значит *салонная музыка*?!» Я запомнил, как он это сказал возмущенно. А все-таки я считаю, что вторая часть как раз и есть *салонная музыка*. Играть надо, как бы ограничив себя в масштабах. Это игра — один для одного...



...Мне хотелось бы очень много сказать о Шостаковиче. И спасибо вам огромное за прекрасное исполнение Восьмого квартета. Прежде всего хочу сказать о характере этого произведения и об отношении к этому произведению композитора. Дело было так. Я был в отъезде за границей. Когда вернулся в Москву, Галина Павловна сказала, что звонил Шостакович и просил меня немедленно позвонить. Это было на даче. Я ему позвонил, и он сказал: «Слава, придите как можно скорее ко мне». Речь пошла о Восьмом квартете. Уже была первая репетиция с квартетом им. Бетховена. Шостакович сказал: «Я специально поставил магнитофон и записал это для Вас. Мне так важно, чтобы Вы это послушали.» Мы послушали. На меня это произвело такое невероятное впечатление, что мы оба... залились слезами. Дмитрий Дмитриевич мне сквозь слезы сказал: «Слава, наконец я написал сочинение, которое можно сыграть на моих похоронах». Это настолько психологически глубокое произведение, что его нельзя просто хорошо играть. Надо более или менее знать его (Шостаковича) жизнь и отношение к жизни.

Этот квартет посвящен жертвам фашизма. Но по сути это его автобиографическое

произведение — произведение о нем, о его страданиях, о его жизни. Я был под таким впечатлением от этого произведения, что создал свой квартет. В этом квартете играли поочередно 1-ю и 2-ю скрипку — Гутников и Вайман, Кремер, замечательный музыкант из Петербурга (Ленинграда) — альт, а я играл на виолончели. Я имел счастье играть этот квартет в присутствии Дмитрия Дмитриевича на репетиции в Малом зале Ленинградской филармонии. То есть я очень близко знаком с этим сочинением и с реакцией композитора на него.

Шостакович как-то сказал мне: «Когда я хочу оскорбить музыканта, я говорю ему — Вы не музыкант, а *mezzo-fortissimo*». Вот такое ругательство. Мне кажется, вы настолько выразительно все играете (*речь идет о начале квартета*) и все — *mezzo-forte*, вне зависимости, какие стоят нюансы. И играете как бы «не загадочно». Как музыке. А на самом деле это зашифрованное его имя, его подпись, его зашифрованная личность. У Шостаковича масса зашифрованного в его произведениях. Например, о Виолончельном концерте он меня как-то спросил: «Слава, Вы нашли здесь что-нибудь о Сталине?». Я, как понимаете, знаю этот концерт очень хорошо, но еще раз все просмотрел с лупой (!) — и не нашел. Он говорит: «Я зашифровал» (*играет «Сулик»*).

Что самое трудное в Восьмом квартете? Самое трудное — когда не знаешь концепцию, всю его биографию, которая находится в этом сочинении. Он не делал никакой разницы в темпах частей. Главное — материал: монограмма *d-es-c-h* (D.SCH — инициалы Шостаковича по-немецки); тема из Трио памяти его самого близкого и любимого друга И.И.Соллертинского, который умер во время войны; тема из 11-й симфонии. Много посвящено (я испытал особое чувство гордости) и Первому виолончельному концерту. Использован мотив — самая уязвимая точка его жизни — из арии Катерины из оперы «Леди Макбет Мценского уезда».

И весь этот конгломерат мотивов дает повод думать, что каждое возвращение эпизода из его биографии, оно должно иметь свою краску, свой стиль и свой характер. Это не просто процесс нормальной музыки — 1-я часть, скерцо, медленная часть и т. д. — здесь намечены какие-то сгустки эпизодов из его жизни. Причем эпизодов в основном трагических. И играть это надо, находя особые, нужные для этого краски. Например, эпизод, где звучит мотив из арии Катерины «Сережа, хороший мой...», — вы играете безумно громко. Его нужно играть так тихо, что еле слышно, как бы издали, с такой теплотой, с такой глубиной... Это далекое-далекое прошлое, как бы символ его жизни, его разочарований... Именно в этом месте на репетиции, когда мы играли, у Дмитрия Дмитриевича полились слезы...

Публикацию подготовила
проф. Т.А.Курьшева
Снимки фотохудожника
Антон Демидов

ЮБИЛЕЙ

ПРЕКРАСНОЕ ЛИЦО КОНСЕРВАТОРИИ

10 сентября 2002 года Консерватория чествовала доктора искусствоведения, профессора Инну Алексеевну Барсову. Вспоминая этот день, видишь прежде всего лицо Инны Алексеевны, принимающей поздравления от своих друзей, коллег, учеников, — лицо, исполненное радости и тепла.

С 1954 года (а это значит — вот уже почти полвека!) Инна Алексеевна преподает в Московской консерватории. Ведет класс чтения партитур, курсы истории нотации и оркестровых стилей — сначала на кафедре инструментовки, теперь на кафедре теории музыки, принимает участие в работе других кафедр. Но имя И.А.Барсовой хорошо известно далеко за пределами консерватории благодаря

ее ученикам (музыковедам, дирижерам, композиторам, работающим в разных городах России и за рубежом), благодаря ее многочисленным выступлениям и публикациям.

На конференции, которой началась программа дня, с приветствиями и поздравлениями выступили проректор по научной и творческой работе Е.Г.Сорокина, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки М.А.Сапонов, коллега Инны Алексеевны по курсу истории нотации Р.Л.Поспелова. От сектора музыки Государственного института искусствознания Инну Алексеевну поздравляли С.К.Лашенко и Л.З.Корабельникова, от журнала «Музыкальная академия» — главный редактор Ю.С.Корев, от Нижегородской

консерватории — Т.Н.Левая. О научной деятельности И.А.Барсовой говорила в своем докладе «Мастер чтения» Е.М.Царева. Далее прозвучали доклады, которые соприкасались с важнейшими областями научной деятельности И.А.Барсовой: «Малер среди солдат» (Герта Блаукопф), «Альбан Берг и его кумиры» (Ю.С.Векслер), «Метафизика детского в творчестве Шостаковича» (В.Б.Валькова).

Конференция называлась «Оркестр» — так же, как и сборник статей в честь И.А.Барсовой, который успел выйти в срок (!), тираж привезли в консерваторию утром 10 октября. Это название дано было сборнику лишь в качестве метафоры, обнимающей собой многогранную деятельность юбиляра и многочисленность тех, кто хотел поздравить Инну Алексеевну и преподнести ей плоды своего труда. Голоса друзей донеслись сюда со всего мира: Москва, Петербург, Нижний Новгород, Иерусалим, Кембридж, Вена, Калифорния, Базель, Каньон... Может быть, особое внимание читателей привлечет публикация, подготовленная аспиранткой И.А.Барсовой Олесей Бобрик — «Инна Алексеевна Барсова рассказывает». Мы слышим живую и естественную интонацию человека, вспоминающего многотрудную и увлекательную жизнь, наполненную



интересом и любовью к людям, искусству, природе. «...Золотая осень стояла, фантастическая совершенно. Мы ехали долго. Потрясающе», — вот как Инна Алексеевна описывает самое сильное впечатление детства — возвращение из эвакуации, в открытом товарном вагоне...

Основная программа праздничного дня завершилась концертом, который открыл ректор консерватории А.С.Соколов, а затем в исполнении С.И.Савенко и А.Б.Любимова прозвучал пушкинский романс В.Сильвестрова «Пью за здравие Мери». Это был эпиграф, как нельзя лучше подобающий торжественному и вместе с тем пронзительно лирической нотой настроению собравшихся. А потом звучала музыка и комментарии исполнителей (к названным выше присоединились Е.Г.Сорокина и А.Г.Бахчиев). Все они выбрали на этот раз музыку Ве-

ны — города, который постоянно притягивает к себе И.А.Барсову. Моцарт, Шуберт, Малер, Веберн непринужденно встретились в программе концерта. Еще в нем встретились молодость и зрелость — качества, в столь пленительном сочетании присущие всему, что делает сама И.А.Барсова. Рядом с сонатой Моцарта для фортепиано в четыре руки, сочиненной едва научившимся писать ноты ребенком, — песни Малера, одна из вершин его художественного и человеческого опыта (С.Савенко выучила их специально для юбилейного концерта). Собственно и сама Инна Алексеевна отвечала на поздравления музыкой. Когда она обращалась к нам, слушателям и участникам конференции, то вдруг призналась, что первым в ее жизни сильным музыкальным увлечением была музыка Грига, и исполнила для нас его пьесу «Благодарность».

Потом была еще встреча в более тесном кругу друзей. Инна Алексеевна была столь же приветлива и лучезарна, как и в начале этого знаменательного дня. Завершим воспоминание о нем словами А.Вустина, звучащими в «Оркестре»: «Инна Алексеевна Барсова являет собой лучшие качества интеллигентного человека наших дней, сочетая ум, простоту, обаяние с бескорыстным служением культуре... Она — душа и совесть нашей Московской консерватории, ее прекрасное лицо».

Даниил Петров



«RED, WHITE AND BLUES»

В последнее время на сцене любимого москвичами Рахманиновского зала часто звучала американская музыка. Но 12 июля 2002 года в момент концертного затишья состоялся необычный концерт — кабаре-шоу Бостонского музыкального театра. Нам была представлена богатая панорама популярной музыки XIX–XX веков.

Традиция шоу в США восходит к началу XIX века — менестрельному театру и его главному представителю Стивену Фостеру (1826–1864), его мелодии очень любимы американцами. Зачастую многие считают мелодии Фостера народными песнями. Спектакли менестрелей были популярны вплоть до начала XX века и под впечатлением одного из них, выступавшего на гастролях в Париже в 1915 году, Дебюсси написал прелюдию «Менестрели».

Многие композиторы академического направления обращались к этой традиции. И прежде всего Чарльз Айвз (1914–1954), который с огромным уважением относился к наследию «отцов». Именно, на основе менестрельного театра на рубеже веков возникли музыкальные комедии, шоу, кабаре и мюзиклы, получившие признание и в США, и за рубежом.

Название концерта кабаре-шоу «Красное, белое и блюзовое» связано с тремя направлениями американской популярной музыки. «Красное» символизирует патристическую музыку от С.Фостера до Ч.Айвса. «Белое» обобщает многообразные направления Бродвейской эстрады от его истоков до наших дней. «Блюзовое» — это блюз и джаз, представленные в данном концерте такими яркими мастерами культуры, как Дюк Эллингтон, Фэтс Уоллер и Дейв Брубец. Популярная музыка XX века, прозвучав-

шая в тот вечер, включала песни И.Берлина, Д.Гершвина, Ф.Лоу, К.Портера, С.Сондхайма, Л.Бернстайна, У.Болкома и др.

Основателем, художественным руководителем и продюсером Бостонского музыкального театра (1976) является Шарлотта Кауфман, профессор Новоанглийской консерватории в Бостоне, клавишница, редактор камерных опер, знаток американской музыки периода Гражданской войны (XIX в.) и бродвейской эстрады XX века.

В концерте приняли участие Джейн Уэст (сопрано), которая выступает помимо БМТ с ведущими симфоническими оркестрами

не; Бертрам Леманн — исполнитель на ударных инструментах, профессор музыки в том же колледже (Беркли).

Московская публика с огромным энтузиазмом приняла это шоу. Непринужденная обстановка сопровождала весь концерт. Каждый номер преподносился как театральная сцена с пением, танцем и разговорами интермедиями, когда солисты обращались с вопросами к слушателям, часто выходя со сцены в зал для непосредственного общения с аудиторией. Необычайное обаяние, богатая исполнительская палитра и актерское мастерство американцев очаровали нашу пуб-



США — Филадельфийским, Бостонским, Национальным симфоническим; Дэвид Рипли (бас-баритон), руководитель оперной студии в университете штата Нью-Хэмпшир; Майкл Страус — пианист и дирижер, руководитель оперных программ в Бостонской и Новоанглийской консерваториях; Рич Эпплман — контрабасист, заведующий кафедрой контрабаса в музыкальном колледже Беркли в Босто-

лику. Большим сюрпризом стало и выступление посла США г-на Александры Верибоу на ударных инструментах. Закончился концерт исполнением «на бис» пьесы Д.Гершвина «Любовь навсегда». Восторгу публики не было предела, и все испытывали одно желание — увидеть эту труппу еще раз в Москве.

Доцент С.Ю.Сигида

На снимке: Д.Уэст и Д.Рипли, на ударных — А.Верибоу.

КОНКУРС КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ ИМЕНИ ТАНЕЕВА

В ноябре нынешнего года в Калуге в третий раз будет проводиться конкурс камерных ансамблей им. С.И.Танеева. Как и два предыдущих, состоявшихся в 1996 и 1999 годах, он совпадает с днем рождения (25 ноября) великого русского композитора, чье имя свято для Московской консерватории.

Возникнув по инициативе президента ассоциации камерной музыки (МСМД) Т.А.Гайдамович, являющейся бессменным председателем жюри, конкурс приобрел репутацию одного из сложных и представительных музыкальных соревнований. Идея конкурса — продление звучащей музыки С.И.Танеева, ее распространение в мире — была поддержана крупнейшими музыкально-общественными организациями (среди них Г.В.Свиридов, Т.Н.Хренников, И.К.Архипова, Министерство культуры РФ, Союзы композиторов России и Москвы, МСМД, РАМ им.Гнесиных). Соучредителем конкурса стала Московская консерватория. Большое значение имеет помощь и поддержка администрации Калужской области.

Нынешний конкурс получил статус Международного (первые два — «Всероссийский открытые»). В конкурсе принимают участие ансамбли четырех жанров: фортепианные дуэты, трио, квартеты, квинтеты. На первый тур участники представляют аудиозаписи. По итогам их прослушивания специальная комиссия, назначенная Оргкомитетом (почетный председатель Т.Н.Хренников), отбрала 27 ансамблей: 10 дуэтов, 11 трио, 4 квартета, 2 квинтета. Среди допущенных ко второму туру коллективы из России, Украины, Белоруссии, Армении, Грузии, Китая, Германии, Великобритании. Московскую консерваторию представляют воспитанники профессоров Т.А.Гайдамович, Т.А.Алиханова, Д.Г.Галынина.

30 ноября будут объявлены имена победителей, а 1 декабря в Рахманиновском зале Московской консерватории состоится заключительный концерт лауреатов.

Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава по кафедрам:

Специального фортепиано — профессора (4)
Концертмейстерского мастерства — профессора (2), доцента
Виолончели и контрабаса — доцента
Духовых и ударных инструментов — профессора, доцента
Хорового дирижирования — профессора
Теории музыки — доцента
Междисциплинарных специализаций музыковедов — доцента
Межфакультетского фортепиано — профессора (2), доцента (3)
Иностранных языков — профессора, доцента (2)

СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ

Мы открываем новую рубрику — Слово об учителе. Школа, традиции, преемственность поколений, Учитель — для тех, кто учится и учит — не пустые слова. Тем более в Московской консерватории, где преподавали многие замечательные педагоги. Память о них не должна кануть в Лету. Сегодня своими размышлениями о профессоре Илье Романовиче Клячко и музыкальной педагогике делится его ученик — профессор А.А. Паршин.

Алексей Александрович, в Вашей педагогической деятельности Вы часто обращаетесь к воспоминаниям об И.Р.Клячко, которого считаете одним из наиболее ярких носителей традиций старой русской педагогики. Что Вы определяете как главное, наиболее существенное, на чем эти традиции были основаны?

Чувство ответственности. Представления об учительском долге раньше были очень высокими, а уж Илью Романовича вообще трудно с кем-либо сравнивать. Читая о Н.С.Звереве, Н.Г.Рубинштейне, В.И.Сафонове, я проводил параллели и отчетливо осознавал, что мой учитель — явление подобного масштаба, хотя при жизни и не был столь прославлен. С.Е.Фейнберг и Э.Г.Гилельс почитали И.Р.Клячко как редкую личность, которая дает настоящую школу. Ученик В.Н.Аргмакова и А.Б.Гольденвейзера, он был их ассистентом — они знали, кому доверить класс. Многие выдающиеся пианисты, в том числе и Татьяна Петровна Николаева, учились у него в то время. Потом в консерватории Илья Романович оставил специальное фортепиано и ушел на общее, а как специальность преподавал рояль в Ипполитовке и ЦМШ. В этих учебных заведениях работали крупнейшие педагоги, было много замечательных учеников, очень талантливых. Среди воспитанников И.Р.Клячко Михаил Воскресенский, Елена Сорокина, Александр Бахчиев, Дмитрий Паперно, Галина и Юлия Туркины, Владимир Селивохин, Татьяна Рубина, Галина Ширинская, Анатолий Ивановский...

Как же так получилось, что он ушел на общее фортепиано? Ведь известно, что авторитет И.Р.Клячко на специальной кафедре был высоким. Многие вспоминают о нем с восхищением, в том числе и те, кто помнит его еще молодым...

Признаться, мне самому этот вопрос не дает покоя. Он мог не захотеть с чем-то мириться, что-то долго терпеть. Хлопотать за себя не умел, а, возможно, и не очень хотел. Вражды не допускал, хотя был вспыльчивым и мог послать куда подальше. «В конце концов, не так важно, где работать, главное — чтоб интересно было», — сказал он мне как-то. С другой стороны, независимость от карьерных устремлений давала ему определенную свободу, в том числе и в суждениях. Илья Романович вообще отличался удивительной ясностью и образностью мысли. Его не стоило втягивать в дискуссию, тем более пытаться опровергнуть — дураком выставлялись. Дискуссий не получалось — спор уводил на корню. Учитель всегда был предельно убедительным и понятным.

Этому Вы тоже у него учились?

И сейчас стараюсь брать пример. Помню, однажды, воодушевшись какой-то идеей, я увлекся рассуждениями, а Илья Романович терпеливо слушал. Вдруг

ЯРКО ВЫРАЖЕННАЯ ЖИЗНЬ

говорит: «Алеша, ты меня извини, но у меня впечатление, что я разговариваю с Карлом Марксом».

Педагогика была единственной сферой деятельности И.Р.Клячко? Он концертировал?

Да, как правило, в Малом зале консерватории, но нечасто. Постоянная концертная практика при такой педагогической отдаче вряд ли возможна. «Когда играл Илья Романович, зал был переполнен, — вспоминал Ю.А.Фортунатов, — мы ходили учиться на его вечера». Программы были сложнейшие, виртуозные, — транскрипции Листа, си-минорная соната... В то время, когда я пришел к нему в класс, он уже не выходил на эстраду, но на уроках играл бесподобно. Может быть, поэтому у меня в пору ученичества в ЦМШ не возникало большой потребности ходить на концерты, особенно фортепианные. Учитель создавал свой особый — для меня идеальный художественный мир, который нарушать не хотелось. Сказать, что он был необычайно музыкален, было бы недостаточно — он был одухотворенно музыкален.

На этом, собственно, и строилась его школа?

Да, Илья Романович обладал даром столь чистого и высокого отношения к музыке, что интерпретация ее не имела права быть приземленной или фальшивой. «В его классе нельзя было лгать», — сказал Ю.М.Буцко. Действительно, ложный пафос не проходил ни под каким видом. Он не выносил надуманности, «умничания» на инструменте, терпеть не мог надутого губато и, Боже упаси, грубости. «Ты стараешься!», «Это очень честно», «Поединок с роялем!», — слышалось из его уст. Слово «сентиментальный» было ругательным. Илья Романович не просто развивал воображение, он учил владеть им, учил искусству артистического преображения, и, что очень важно — видеть в музыке множественность ее прочтений. «Одну и ту же фразу можно сказать десять раз по-разному», — говорил он. — Возьмем какую-нибудь театральную реплику, например, „Я убью его!“ Как произнесет ее Д'Артаньян? А дядя Ваня?», — и актерски представлял персонажи. Это было замечательно! Он мастерски проводил параллели с жизнью, человеческими отношениями и через ассоциативные связи развивал ощущение того, что естественно, а что неуместно — дабы, играя дядю Ваню, не закручивать ус а la Д'Артаньян. То есть, формировал живое чувство стиля. Помню его замечание по поводу одной мазурки Шопена: «Ты знаешь, у тебя это искренне, но смотри — одна и та же фраза повторяется несколько раз подряд. Представь, если говорят (он застывает в ностальгической позе признания): «Я тебя люблю! Я тебя люблю! Я тебя люблю! — подозрительно! Разнообразь интонацию!». «Очаровательная скороговорка», — обозначил он каденцию из Концерта Моцарта. Всего два слова — и ключ к образу у тебя в руках.

Он работал над техникой? Многие полагают, что проблема «как» решается сама собою, если правильно поставлен вопрос «что».

Девиз «во всем идти от музыки» никогда не был поводом, чтобы игнорировать «ремесленную» сто-

рону нашей профессии. Илья Романович вырабатывал исполнительские приемы, соответствующие природе фортепиано, избавляя от всего лишнего, мешающего, противостественного. С самого первого урока помню его «Не давить!», неотступно сопровождавшее малейшую потугу сыграть «выразительно». Никакой салонной манерности, никаких «гениальных движений» — это считалось позором. Он изумительно освобождал — и физически, и эмоционально: «Если тело зажато — значит, будет зажата и мысль». И. Р. Клячко учил



трансформировать образ в физические ощущения, а это процесс сложный, порой изнурительный, здесь недостаточно дать понять — надо дать почувствовать. Да еще и закрепить навык. Нет, мой учитель не относился к числу тех, чьи уроки сводились лишь к разговорам об искусстве.

Как Илья Романович слушал учеников?

Дирижерски. Он был необычайно энергоемким. Играл ли сам или занимался с учениками — всегда создавалось особое поле взаимодействия. Если удавалось не испортить ему настроение, урок шел окрыленно, и мы, порой, устаивались очень лестных эпитетов. Для меня самая высокая оценка была тогда, когда Илья Романович, сопереживая исполнению, восклицал: «Какая изумительная музыка!».

Он был разносторонним человеком?

Более чем. Великолепно знал литературу, а в молодости, параллельно с консерваторией, учился на механико-математическом факультете Московского университета, где изучал, если не ошибаюсь, аэродинамику. Трудно представить, как столь ярко художественно одаренный человек мог на таком уровне заниматься точными науками. Ну, действительно, ведь не эпоха Ренессанса... «А что было делать? — отвечал Илья Романович. — Время-то какое — двадцатые годы, к чему приведут все эти РАППы, РАПМы — неведомо было, сам понимаешь...».

То есть опасался за судьбу академической музыки?

Думаю, здесь скорее другое. Ему интересно было! Такой многогранный человек, гармоничный. Опасался или нет — а музыку посвятил всю свою жизнь. Как Художник и как Учитель.

Многие ли это восприняли как пример?

Если кто-то и поостерегся преподавания, то оттого, что достойное совмещение с исполнительством могло не получиться — а профессиональную честность унаследовали все его настоящие ученики. Но я не знаю ни одного, кому педагогика внушала бы отвращение. Он прививал вкус, расположение к учительству. Илья Романович давал настоящую педагогическую школу.

Разве можно этому научить?

Можно научиться, если есть особое самоощущение, замешанное на радости — радости сознания самого факта твоего учительства, радости общения и поиска, стремления к успеху, азарта, если угодно...

А исполнительский профессионализм?

Кто же станет отрицать? Ясно, что одного рвения недостаточно — услужливый дурак опаснее врага. «Клячко — артист, — говорил С.Л.Дижур, — он везде артист, и в педагогике — артист». Самое главное, наверное, вот в чем: чудеса, которые творили наши старики, были обусловлены таким восприятием личности ученика, когда тот становился неотъемлемой частью их собственного творческого и человеческого бытия. Они не обращали внимания на обременительность «черновой работы», не соотносили свое усердие с размером учительского жалованья, не придавали большого значения тому, нравится их образ жизни женам, тещам... Да, их бедные нервы напрягались, как канаты, и в такие моменты наши учителя могли быть не очень уютными для окружающих. Ну, и что? Зато у них было развито чувство профессионального стыда — это мощная движущая сила.

Вы говорите о высоких принципах отношений и с этим трудно не согласиться. Но как это соотносится, скажем, с методически неоправданными формами требовательности, которые применялись тогда, да и сейчас кое у кого встречаются...

Это когда педагоги выходят из себя? Не могу сказать, что это хорошо (в первую очередь для здоровья учителя), но не стану утверждать и обратное. Давайте представим, о какой стандартной методике может идти речь, если берешься научить талантливого, но совершенно запущенного человека с порочными навыками, не говоря уже о лености, невнимательности, разного рода распушенности. И далеко не всегда тут помогают задушевные беседы и назидательное чтение морали. Именно самые способные требуют, как правило, и наиболее крепкой узды. Когда «наезжают» учителя, можно сколько угодно негодовать и обижаться, но всегда следует отдавать себе отчет, что это есть показатель небезразличия и надежды на успех — от тебя многого хотят, да и «за музыку переживают», как говорил Л.И.Ройзман. Действительно, на человека, достигшего своего потолка, кричать не будешь. Леонид Исаакович как-то сказал, что с теми, у кого ограниченные возможности, он ровный, спокойный, поглаживающий по головке. Высокие принципы взаимоотношений, о которых мы говорим, не разрушаются, а подтверждаются любым

проявлением равнодушия, в том числе выраженным в эмоционально резкой, пусть иногда и грубой форме — у учителя тоже могут сдавать нервы. Лишь в одном случае гневливость совсем не оправдана — если педагог мало состоятелен профессионально — требует то, чему научить не может.

Илья Романович впадал в гнев?

Еще как! В такие минуты он был страшен и пережить аффект было непросто. Грозу могли предвещать: «кукла маринованная», «сентиментальная вобла», «молитва старой девы» — масштаб его «выразительных средств» был огромным, все зависело от степени нашей испорченности на данный момент. Нередко гроза переходила в бурю, буря в ураган, сопровождавшийся шквалом кулаков по клавиатуре и нотам, летающими по классу. Да разве только он один? Э.Зауэр благоговейно хранил ноты «Аппассионаты», где рукой Николая Рубинштейна яростно написано: «Осел». А Н.С.Зверев? Да многих можно вспомнить. Мы должны низко поклониться им и за то, что «жучили» нас, не шадя своей души, и в люди вывели. Перегибали палку? Нервы расшатывали? Но было бы гораздо хуже, если бы наши способности оказались нереализованными. Я считаю, что только дураки или отъявленные негодяи могут преследовать таких учителей — этим людям большое искусство противопоставлено.

Однако, как известно, в человеческих отношениях и гении отнюдь не всегда оказывались на должной высоте...

Разве не бывает так, что при чутьем рассмотрении обстоятельств, с которыми связаны проявления «дурного характера», вдруг оказывается, что грехи не столь уж и значительны? Особенно, когда речь идет о людях незаурядных — «бескожих», затравленных жизнью и работой на износ, — больше чем другие подверженных разным напастям и искушениям впасть в заблуждение. И счет-то им часто предъявляют особым — надо, чтоб «и швец, и жнец, и на дуде игрец». А не получается — «плохой человек». И пошло — из уст в уста, из книги в книгу. Все же полезнее о своих грехах думать. Илья Романович говорил: «Какой ты в жизни, такой ты и на эстраде». Наверное, это так. Тогда все обнаружится, и прежде всего лучшее, что есть. Для нас именно это должно иметь значение — лучшее. А у кого из гениев были ангельские характеры — не знаю. Моцарт сквернословил, Брамс бранился — не нам судить, кто хороший, а кто плохой. Спасибо за то, что были.

Каким Илья Романович был в повседневной жизни?

Естественным — как и в музыке. Всегда напоминал: «Проще играй, проще! Просто — не простовато!». Его жизнь, какой я ее помню, это рояль, ученики, семья и дача в «Заветах Ильича». Все лето занимался садом, говорил: «Мне лопата помогает играть на рояле. Когда твердят, что рукам вредно — не слушай. Десять дней позанимался, — и всё, лишь крепче стали».

Как-то зашел разговор о смысле жизни. «Я думаю, что смысл жизни — в самой жизни», — сказал Илья Романович. — И искусство, это тоже — сильно, ярко выраженная жизнь».

С проф. А.А. Паршиным беседовала Елена Сухова

При перепечатке
ссылка
обязательна

Адрес: 103871 Москва ул. Б.Никитская, 13. E-mail: rio@mosconsrv.ru
Интернет: http://www.mosconsrv.ru/rus/newspaper

Главный редактор
проф. Т.А. Курышева

Редактор С.В.Наборщикова
Оригинал-макет: Д.О.Чехович

Верстка: Тираж
4.10.2002 500 экз.