

ВОЗДАТЬ ГАЙДНУ – ГАЙДНОВО

Рос. муз. газета. — 2003. — № 8. — С. 5

В том длинном перечне по большей части негативных тенденций, которые любят приводить современные критики, можно обнаружить по крайней мере одну позитивную. Она заключается в явном и повсеместном усилении интереса к так называемой старой музыке. Кажется, до сих пор в Московскую консерваторию нельзя поступать с сонатой Гайдна, поскольку его сонаты считаются слишком простыми. Хорошо известно, что в сравнении, скажем, с Рахманиновым Гайдн копируется в этих стенах, мягко говоря, не слишком высоко. Лишь недавно в той же консерватории были «реабилитированы» сонаты Шуберта, которых, наконец, причислили к разряду «классических» (раньше они числились по ведомству «романтизма»). Венская школа, можно подумать, была основана Бетховеном, и ее деятельность им же с успехом завершена! Все остальное, то есть подлинно австрийская, «южная» музыка, и прежде всего Гайдн и Моцарт, оставались в большинстве случаев в тени «северного» исполнения.

Говорю в данном случае вовсе не об аутентичном направлении в исполнительстве, а о тех музыкантах, которые, не отказываясь от услуг сов-

ременного рояля, ищут и зачастую находят в кажущихся простыми и доступными сонатах Гайдна и Моцарта новые координаты, новые способы интерпретации. Среди таких музыкантов в первую очередь надо назвать двух бывших воспитанников известного нашего пианиста и педагога В. Троппа Екатерину Державину и Дениса Бурштейна. О недавнем концерте последнего в Большом зале Академии имени Гнесиных (31 мая) я и хотел бы сказать несколько слов.

Программу концерта открыла известная соната Гайдна *As dur* (Ноб. № 46). Надо сказать, что Д. Бурштейн не просто хорошо исполнил ее. Мне показалось, что он совершил нечто большее: ему удалось выявить в тексте, помимо большого числа интересных артикуляционных деталей, которые он очень удачно и рельефно выделил в качестве своего рода «событий», еще и некие «пустоты», точнее – «разрывы», позволяющие трактовать эти моменты как некое пригласение к вставным импровизационным эпизодам. Таким образом во второй части сонаты на фермате перед кодой возникла вставная каденция, что произвело лично на меня весьма сильное впечатление. И что особен-

но хотелось бы отметить: изобретательность пианиста здесь оказалась не только уместной, но и очень органичной, словно бы он на своей лад следует традиции аутентизма, идя, однако, не столько через тембральные особенности старых инструментов, сколько через особенности формообразования в старой музыке, как известно, предполагавшие возможность подобных импровизационных вариантов и вставок.

О некоторых элементах аутентизма в трактовках Д. Бурштейна можно говорить и в том смысле, что его красочная палитра особенно хороша в предельно изысканных и утонченных проявлениях *piano*. В тех же случаях, когда музыка требует применения более масштабных красок, то есть в *forte* (обычно такие моменты соответствуют клавиsinным *tutti*) его звук, напротив, почему-то убеждал меньше. С другой стороны, уже соотнося его манеру исполнения с иными современными тенденциями, я бы сказал (и исполнение моцартовских сонат стало тому дополнительным подтверждением), что он – пианист скорее импрессионистского толка, чем экспрессионистского (к последним в исполнении Моцарта я бы отнес Юдину и Гульда), и что его

утонченный и при этом очень точно ориентированный слух все-таки направлен больше на артикуляционные, ритмические, тембровые, чем на экспрессивно-драматические аспекты этой музыки. Можно трактовать это и так: артикуляционные и прочие вышеперечисленные аспекты исполнения становятся здесь на место экспрессивно-драматических (связанных обычно с соответствующими формами интонирования), как бы заменяют их. Таким образом, вопреки традиционным представлениям о зрелом стиле Моцарта, он вовсе не стремится сближать старых венцев с Бетховеном, как нас на это настраивали почти все старые, как правило, бетховеноцентричные учебники истории музыки. Он, напротив, всеми средствами отдаляет их от Бетховена. И в этом, вероятно, можно усмотреть как приобретение, так и потери. Например, может быть именно поэтому трагические страницы моцартовских фантазии и сонаты с *moll* (К. 475–457) удалась пианисту, пожалуй, несколько меньше. Зато поздняя моцартовская соната *F dur* (К. 533/494) с ее изысканной и живой полифонией и гениальными баховскими «экскурсами» во второй час-

ти в целом прозвучала очень интересно (особенно я бы выделил финал, сыгранный в несколько замедленном темпе, отчего все детали «галантного» стиля предстали особенно выпукло и ясно).

Программу концерта завершила очень неожиданно прозвучавшая пьеса самого Дениса Бурштейна. Ее скрябинско-метнеровские корни, конечно, не слишком «совпадали» с предыдущей музыкой, но зато свидетельствовали о том, что сочиненная им в сонате Гайдна каденция не просто случайность, но доказательство определенного композиторского дарования. Так или иначе, нам довелось убедиться в том, что русская фортепианная школа вовсе не закоснела, как утверждают некоторые, в своих «лауреатских» традициях и внутри нее активно развиваются новые и очень интересные тенденции. Пусть они пока не на виду, пусть пока не очень на виду не снискавший себе особенных лауреатских лавров Денис Бурштейн. Но я убежден, что такой интересно мыслящий музыкант рано или поздно привлечет к себе внимание и публики и – что совсем не лишнее – наших менеджеров. Но все-таки лучше раньше, чем позже.

Андрей Хитрук