

Старый Steinway для Баха

За роялем Гленн Гульд

Кубомурр. - 2000 - 24 - 30
авт. - С.Г.

“Вчера была на потрясающем концерте 25-летнего пианиста из Канады. Гленн Гульд – не знаю, слышали ли ты его... Особенно хорошо он играл Баха, которого нелегко понять сразу... Вчера я поняла Баха... Опять же пишу его американские коллеги, что он исполняет Баха как никто другой в мире”.

Из письма М.И.Бабановой
15 мая 1957 года, Ленинград

Скунс Стравинский

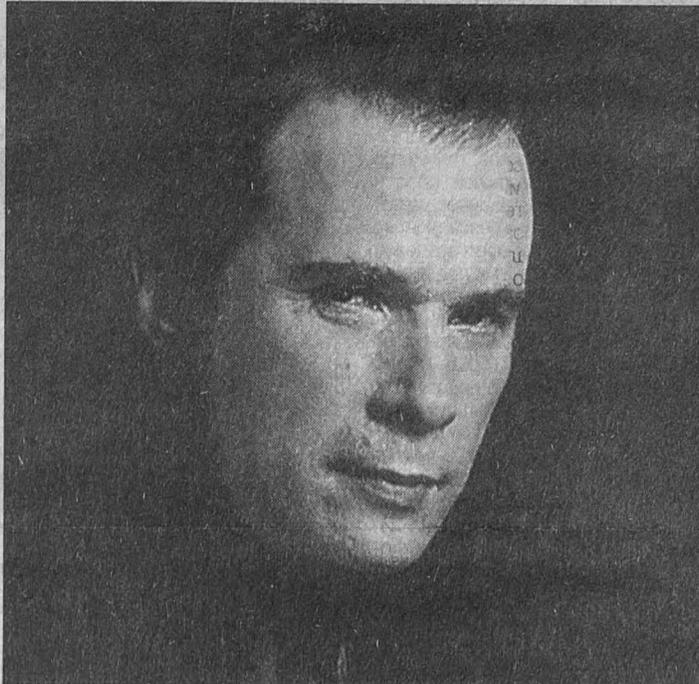
Это имя уже при жизни стало легендой. Его можно назвать “фортепианным Сальватором Дали”, так неординарно, противоречиво – нередко до скандала – бывало то, что он делал. Порой казалось, хронический эпатаж составляет цель его существования. “Его манера необычна, чтобы не сказать эксцентрична. Он сидит на неправдоподобно низком стуле, за роялем, приподнятым на деревянных подставках, так что ему приходится почти облокачиваться на клавиатуру. Он играет, закинув ногу на ногу, дирижирует свободной рукой, в паузах пьет кипяченую воду из стакана, стоящего на пюпитре. Впрочем, он подвижен, в нем нет ни капли суеты, и он сразу отключается от всего, погружаясь в исполняемое”. Нередко Гульда называли сумасшедшим, но, право, быть “не как все” – значит ли слыть безумным? Он был великим музыкантом, и слава, спутница дерзких, благоволила ему.

Гленн Герберт Гульд родился 25 сентября 1932 года в Торонто. Единственный ребенок: отец неплохо играл на скрипке, а мать, профессиональная пианистка и органистка, дала первые уроки сыну (между прочим, она приходилась дальней родственницей Эдварду Григу). Рассказывают, Гульд начал играть на рояле трех лет от роду, научившись раньше понимать ноты, а уж потом читать. Юный Моцарт – без преувеличения!

Сакраментальная фраза: у него не было детства. За исключительность приходилось платить, в том числе и обычными мальчишескими забавами. Он рос одиноким, а уличных приятелей заменяла живность, водившаяся в изобилии в доме Гульдов. Однажды в местной газете появилось фото: тринадцатилетний гений сидит за роялем со своей любимцей, птичкой по имени Моцарт. Были и золотые рыбки – Бах, Гайдн, Бетховен, а также скунс с символичной кличкой Стравинский.

Началом его феерического взлета принято считать московский концерт весной 1957 года. Вряд ли стоит повторяться: описания того и впрямь фантастического вечера содержат большинство музыкальных энциклопедий. Любопытное другое: Гульд стал первым артистом, приехавшим в Советский Союз из Северной Америки и тем более из Канады. Сценическая деятельность Гульда, нередко освещаемая в разделе “скандальная хроника”, продолжалась до 1964 года. Тогда артист заявил о намерении прекратить концертную деятельность, всецело сосредоточившись на записи. Спустя три года он появился последний раз перед слушателями. Многие объясняли столь радикальный шаг инцидентом с исполнением Шенберга, когда темпераментная итальянская публика чув ли не освистила Гульда. “По сути, – комментировал он, – я первый, кто, не страдая нервным коллапсом или чем-нибудь подобным, оставил сцену”.

Помимо студийной работы, он активно выступает на радио в роли ведущего музыкальных программ CBS, с его участием выходит сериал, где Гульд не только играет, но и много и интересно рассказывает; читает лекции в университетах Канады и США; под псевдонимом Герберт фон Хохмайстер публикуются его остро полемические статьи. Начало 70-х – вершина популярности,



Г. Гульд

проявлявшейся порой в самых диких формах. В фильме “Пальцы” (Fingers) Харви Кейтель играет странного типа: днем он пианист-неудачник, а ночью – жестокий рэкетир, – и блестяще копирует внешний облик Гульда: его привычку напевать и дирижировать во время игры. Причем, Фуга из баховской Токкаты в soundtrack’e “Пальцы” принадлежит Гульду. А в знаменитом триллере “Молчание ягнят” маньяк-доктор, герой Энтони Хопкинса, расправляется с охранниками своей клетки и, сидя посреди кровавой лужи и откусанных органов несчастных полицейских, наслаждается покоем и сознанием аккуратно сделанной работы под звуки Фуги Баха из “Темперированного клавира” в исполнении опять-таки Гульда.

Он становится кумиром интеллектуалов. Все же, несмотря на внешнюю активность, сам Гульд, никогда не отличавшийся общительностью, равно как и тщеславием, обычным в артистической среде, окончательно уединяется. Он живет в одном из отелей родного Торонто и, переоборудовав свое жилище-номер под студию, записывает диски, мгновенно становящиеся бестселлерами. Здесь он и умирает спустя несколько дней после своего пятидесятилетия (4 октября 1982 года).

Понятная сложность

Какое странное впечатление производили иные гульдовские интерпретации. Например, известные сонаты Бетховена: первая часть “Лунной”, сыгранная отрывистым штрихом, будто на клавиатуре начала XIX века, или “Аппассионата”, записанная в сенсационно заторможенном движении, когда музыкальная ткань кристалльно изучается сквозь некий гипотетический микроскоп, причем порой кажется, что с изнанки. Наоборот, его моцартовские сонаты игрались в неимоверно подвижных темпах, словно на механическом, точнее цифровом, компьютерном фортепиано.

С другой стороны, Гульд умел быть понятным (и понятным) в предельно сложном. Его Брамс: Квинтет, Концерты и особенно циклы пьес – интимные высказывания-исповеди. Мягко удерживаемая страстность, какая-то особая мужская нежность: звучания предельно затаяны, укрыты вуалью тембров, что рождает почти физическое, зримое ощущение свечения вокруг рояля. Сам Гульд по поводу этих записей однажды заметил, что его версия этих пьес “самая сексуальная из всех”. А играл для самого себя, только дверь осталась приоткрытой.

Своими любимыми авторами пианист назвал три имени: Орlando Гиббонса, полузабытого английского верджиналиста, Иоганна Себас-

тьяна Баха и Арнольда Шенберга, одного из столпов современной музыки. Главные исполнительские достижения Гульда – это общепризнанно – связаны с “великим кантоном”. Музыка Баха представлена в гульдовской дискографии с исчерпывающей полнотой. Пожалуй, среди самых популярных исполнений Гульда особое место занимает записанный в 1955 году цикл “Гольдберг-вариаций”, который принес молодому артисту всемирное признание.

Оригинальность трактовки очевидна на фоне привычного академического толкования. Клавесинистка Ванда Ландовска избрала торжественно умеренные темпы, подчеркнутую грузность декламации, несущей, бюргерски основательной, “немецкой”, громадные объемы готического собора, узорчатый камень... Иначе у Гульда. Его влечет светлое светское начало. Стремительнейшее движение, пьянящие кружева музыкальных фигур, начало здорового и радостное. В минорных же, философски окрашенных вариациях, где у Ландовской преобладают состояния возвышенного покоя, созерцания, в гульдовской игре появлялись обреченные, трагические интонации. Есть особый исполнительский сомнамбулизм в этом долгом вслушивании в каждый интервал; изгиб. Но в этой тишине нет покоя. Гульда тревожит не бытие вообще, а жизнь-судьба, замкнутая в несложной геометрии бетонных стен цивилизованного мегаполиса.

Аналогичное, хотя и в другом ракурсе, в интерпретации “Темперированного клавира”. Известно, что некоторые исследователи (Альберт Швейцер, Болеслав Яворский) усматривали в цикле 48 прелюдий и фуг Баха определенную евангельскую сюжетность: темь-образы креста, Благовещения, Воскресения, приветственные жесты, кличи. Одна из кульминаций первого тома – пятиголосная fuga на три тома: здесь сплетены несколько образов: креста, чаши, мольбы о спасении. В своей передаче Святослав Рихтер акцентирует свойственное ему величичное, абсолютное Начало. Перед нами как бы взгляд историка на события, неизменно волнующие, хотя и затянутые завесой времени. Кажется, динамика в привычном значении отсутствует вовсе – лишь пианиссимо, собранное, волево, максимально замедлен темп, каждый шаг – вселенского значения: все предопределено и неуомлимо движется к развязке. Завораживающе-гипнотическое действие. Напротив, Гульд в прямом смысле спускается с небес на землю. Он непосредственный участник и комментатор, свидетель и соучастник происходящего. Резко – вдвое против рихтеровского – ускорен темп, акценты, как выкрик, отрывисты. Фуга звучит апокалиптической “пляской смерти”, переда-

вая реальную картину не мифа о распятии, а самого мига окончания земной жизни Иисуса – боль, страх, кровь, гнев... Каждому свое: один видит Сына Божьего, другой – Сына Человеческого.

Нефортепианная иллюзия

Работая в студии, Гульд часто не довольствовался одним определенным подходом к записываемому. Он мог сделать двадцать (!) дублей несложной Сарабанды, лежащей в основе “Гольдберг-вариаций”, добываясь необходимого минимума выразительности, “незаинтересованности” звучания. И лишь двадцать первый вошел в окончательную “редакцию”. Это была уже современная эпоха: музыкант плюс технология. Как правило, большинство концертантов выбирают при монтаже наиболее удачные фрагменты, соответствующие избранной концепции. Гульд же оперировал самими концепциями. Он будто проверял их на прочность различными “температурными режимами” – штриховыми, темповыми. Причем порой его темпы напоминали кинематографический “рапид”. Так улетают прочь сутки, растут на глазах цветки или умирает, истекая во времени, секунда.

Его техника – предмет особого разговора. Парадокс: Гульд, никогда не тяготивший к сценическим проявлениям виртуозности, – один из выдающихся виртуозов всех времен. Его гигантской техники будто не существует вовсе, она незаметна, упрятана за всеобщим “незаинтересованностью”, ненавязчивость самой манеры. Не ощущается сопротивление материала, трудности подчинения своей воле чуткой рояльной механики и, следовательно, радости его преодоления, передающейся от артиста публике и лежащей в основе феномена концертной виртуозности. Отсюда и простота, впрочем, кажущаяся, игры Гульда. Он действительно играет материалом и с материалом, олицетворяя тот триумф духа над материей, когда она теряет свои исконные свойства, переходя в иное качество. Идеи правят миром. Необычайные трактовки требовали адекватного, столь же необычайного воплощения – фортепианной игры. Она абсолютно “нефортепианна”. Средствами современного рояля Гульд добился иллюзии звучания старинных инструментов – клавесина, клавикиорда и, конечно, органа, – реализовав саму идею игры на клавире в широком смысле.

Не совсем обычным был и рояль Гульда. Одно время он пытался “скрестить” особенности механики клавесина и рояля. Эксперимент не удался. После Гульда долго искал инструмент, который бы максимально соответствовал его требованиям, “чувству, будто я нахожусь у самой струны и могу абсолютно все контролировать. Проблема в том, что современные рояли устроены так, что они управляют вами, ведут вас, а должно быть наоборот”. Наконец он нашел Steinway 1895 года выпуска. На нем были записаны партиты, “Темперированный клавиш”, все сюиты, токкаты, Хроматическая фантазия...

По аналогии с кинематографом игрок Гульда резонно определить как “авторскую”. В закрытую консервативную область академического исполнительства он внес свежую струю, новые идеи, обозначил дальнейшие перспективы. Это чистой воды пианистический авангард не только по форме, но и по духу. Вся его концертная эксцентрика (он мог появиться на сцене в пальто, в перчатках и кепке, надвинутой на глаза) – это не более чем лакумовая бумажка для публики, ее способности воспринять музыку, каковая она есть. Гульд доносит до нас свои привычки, атмосферу дома. Ему так удобнее, а мы остаемся лишь случайными свидетелями, слушающими из-за двери.

Дмитрий МОЛИН