

Щикунова Татьяна Евгеньевна

ПИАНИСТ И ДИРИЖЕР: ОТ ДУЭТА К ДИАЛОГУ

В статье дан анализ музыкальных творческих контактов великого польского пианиста Артура Рубинштейна (1887-1982) и крупнейших дирижеров XX века. Автором предложена сопоставительная характеристика звукового материала, записанного самим пианистом и его современниками. Благодаря собственным переводам автор статьи впервые знакомит русского читателя с фрагментами зарубежной мемуарной и монографической литературы, посвященной Артуру Рубинштейну.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/3-1/55.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (41): в 2-х ч. Ч. I. С. 203-205. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 78; 7.03

Искусствоведение

В статье дан анализ музыкальных творческих контактов великого польского пианиста Артура Рубинштейна (1887-1982) и крупнейших дирижеров XX века. Автором предложена сопоставительная характеристика звукового материала, записанного самим пианистом и его современниками. Благодаря собственным переводам автор статьи впервые знакомит русского читателя с фрагментами зарубежной мемуарной и монографической литературы, посвященной Артуру Рубинштейну.

Ключевые слова и фразы: Артур Рубинштейн; жанр фортепианного концерта; анализ звукозаписей; Джон Барбиrollи; Даниэль Баренбойм.

Щикунова Татьяна Евгеньевна, к. искусствоведения

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

shchikunova@yandex.ru

ПИАНИСТ И ДИРИЖЕР: ОТ ДУЭТА К ДИАЛОГУ®

Работа замечательного польского пианиста Артура Рубинштейна с многочисленными дирижерами отражает одно из его репертуарных пристрастий, а именно любовь к жанру фортепианного концерта. Эту любовь можем наблюдать на протяжении всей артистической карьеры пианиста: исполнением двух концертов (Моцарта и Сен-Санса) открывался его дебют в 1900 году; запись макроцикла из пяти концертов Бетховена пианист осуществил, когда ему было почти девяносто – в 1975 году.

Крупные дирижеры XX века любили играть и записываться с Артуром Рубинштейном не только из-за славы, которую давало его имя как солиста, но и потому, что с ним было легко работать. Рубинштейн, подобно другим выдающимся музыкантам, всегда имел определенное представление о том или ином произведении, но при этом был готов перепроверить свой подход и принять точку зрения другого, уважаемого им, художника. Поэтому даже самые известные дирижеры не только присылали свои официальные приглашения концертным менеджерам пианиста, но и писали или звонили самому Рубинштейну, сообщая о том, как велико их желание совместной игры. Его личный архив содержит письма от Ю. Орманди, Д. Митропулоса, Л. Стоковского, Д. Селла, Б. Вальтера.

Анализируя материалы, отмечаем, что в творческом общении с дирижерами для пианиста был особенно важен психологический комфорт. Именно этим обстоятельством объясняются длительные контакты с одними из них и упорное нежелание играть с другими. Например, Рубинштейну нравилось работать с Джоном Барбиrollи, их совместные выступления начались еще в 1932 году. Именно тогда, готовясь к записи концерта Чайковского, уже после нескольких минут репетиции Рубинштейн воскликнул: «О, какой человек! Наконец я могу играть этот концерт!» [5, р. 273]. По своим художественным достоинствам записи обоих концертов Шопена 1937 года в исполнении Рубинштейна – Барбиrollи удивительны и поражают своей глубиной, тонкостью и художественной законченностью.

Напротив, Леопольд Стоковский неоднократно приглашал Рубинштейна быть солистом в его программах, но неизменно получал отказ. Единственная совместная работа состоялась в 1945 году. Разногласия между солистом и дирижером возникли после записи Второго концерта Шопена. С тех пор Рубинштейн избегал Стоковского: «Стоковский вызывает у меня затруднение, когда стоит перед оркестром, – говорил пианист в 1960 году. – Я сходил с ума, уходил со сцены во время записи и отказывался возвращаться...» [Ibidem, р. 276].

Любопытный и характерный пример взаимодействия двух крупных художников в музыкальном исполнительском искусстве – единственное совместное выступление Артура Рубинштейна и Артуро Тосканини 29 октября 1944 года с Третьим концертом Бетховена. Тосканини был невероятно доволен этой работой и настоял, чтобы звукозаписывающая компания «Victor» опубликовала концертную запись. Сам Рубинштейн говорил, что во время первой репетиции оркестр и солист играли абсолютно не вместе, а уже на второй – совершенно точно, так как дирижер запомнил каждый нюанс интерпретации, не упуская никаких деталей [Ibidem, р. 274].

Слушая эту редкую запись, все же нельзя сказать, что пианист и оркестр демонстрируют единство намерений. Возможно, музыканты наслаждались именно процессом совместной работы, и, оценивая результат, они продолжали слышать в нем радость от репетиционного творческого общения. После выступления Тосканини подарил пианисту свою фотографию с автографом: «На память о незабываемой дате 29 октября 1944 года, о нашей первой артистической встрече» [6, р. 347]. Первая встреча оказалась вместе с тем последней – 77-летний дирижер уже редко появлялся на публике, выступая в это время лишь не более 10-12 в год, он не любил включать в программы концерты. В то же время личные отношения Тосканини и Рубинштейна оставались всегда очень теплыми.

Одна из первых доступных нам ранних записей представляет интерпретацию Рубинштейном Второго концерта Брамса (запись 1929 года, Лондонский симфонический оркестр, дирижер Альберт Коутс).

Из мемуаров пианиста узнаем, что она далась ему нелегко. «Было невозможно встретиться с мистером Коутсом перед записью, как я надеялся. Нам дали только два дня для этого длиннейшего из всех концертов в четырех частях, и результат был совершенно неудовлетворительный. Рояль имел хороший звук, но был чуть расстроен,

и настройщик не сумел исправить это. Мистер Коутс дирижировал в противоположном конце комнаты, далеко от меня, поэтому моими соседями были ударные и медные инструменты в задней части оркестра» [5, р. 296-297].

Несмотря на несовершенство ансамбля и шероховатости в игре пианиста (причина, видимо, в том самом отсутствии комфорта), запись интересна и важна для нас, так как демонстрирует своеобразное пересечение двух тенденций: эволюцию как концертного стиля сорокалетнего Рубинштейна, так и традиции исполнения музыки Брамса после смерти композитора.

Начнем с того, что Брамс не часто выставлял метрономические указания, но в случае с этим концертом он специально это сделал. Если следовать его метроному точно, то первая часть продолжалась бы около 16 минут 30 секунд, вторая и третья около – 7.30 каждая, и финал – около 8.50. Сопоставление авторских темпов с общепринятыми сегодня отразим в следующей таблице (см. Примечание 1).

Части	Указания Брамса	1929 Рубинштейн	1940 Горовиц	1958 Рубинштейн	1977 Брендель	1983 Ашкенази
I	16.30	14.50	16.15	16.53	17.52	18.40
II	7.30	8.20	8.06	9.05	9.20	9.26
III	7.30	9.23	11.05	12.39	12.51	13.07
IV	8.50	8.03	8.25	9.02	9.21	9.29

Из таблицы становится ясно, почему для современного слушателя в записи Рубинштейна 1929 года каждая часть цикла, за исключением второй, исполнена неожиданно и непривычно быстро.

Несмотря на объективные и субъективные дефекты этой записи, можно предположить, что исполнение 1929 года, вероятно, значительно ближе к авторскому оригиналу. К тому же заметим, что, слушая сегодня записи симфоний Брамса, которыми дирижировали Вейнгартнер или Тосканини в первой половине XX века, обнаруживаем ту же тенденцию. Известно, что Вейнгартнер дирижировал сочинениями Брамса для самого композитора (и, кстати говоря, получил одобрение автора), а Тосканини брал за эталон исполнение Фрица Штейнбаха – одного из любимых дирижеров Брамса. Профессор фортепиано, у которого занимался Артур Рубинштейн в Берлинской Академии музыки, Карл Генрих Барт играл музыку Брамса в присутствии самого композитора, и юный Рубинштейн слышал Брамса в исполнении его друзей, в частности, крупнейшего скрипача того времени Иозефа Иоахима.

Из сказанного следует, что, подобно Вейнгартнеру и Тосканини, традицию организации времени в брамсовской музыке Рубинштейн унаследовал практически от автора через своих учителей (Иоахима и Барта), являвшихся соратниками и ближайшими друзьями композитора.

Примечательно, что спустя около полувека Рубинштейн вновь записал концерт Брамса с тем же самым оркестром. Трудно переоценить значение этой видеозаписи для пианистов нашего поколения – почти девятистолетний артист полон удивительного достоинства и погружен в музыку одного из своих любимых авторов.

Даниэль Баренбойм, дирижер, не раз игравший с пианистом, говорил, что даже то, как Рубинштейн сидит за роялем, «является примером естественности», и замечал: «...было что-то само собой разумеющееся во всем, что он делал» [6, р. 441]. «Для меня было интересно, – делился своими впечатлениями Баренбойм в одном из интервью, – что все концерты, которыми я дирижировал с ним, я играл сам много-много раз, но когда мы играли их вместе, он заставлял меня забыть о том, что может существовать какой-либо иной способ их интерпретации. Там было нечто безошибочное – нет другого слова для этого» [Ibidem, р. 442].

На первый взгляд, можно подумать, что значительно более медленные темпы (нежели чем в записи 1929 года) – качество, обусловленное возрастом великого музыканта. Однако это не так. В тот же период были записаны и другие любимые пианистом концерты: все пять концертов Бетховена и Второй Сен-Санса.

Видеозапись последнего, снятая большим количеством камер, эффектно смонтированная, представляет отлично срежиссированное «зрелище для глаз». Но, в первую очередь, безусловными остаются ее музыкальные достоинства – живой великолепный контакт между солистом и дирижером, четко выверенный звуковой баланс, замечательный ансамбль. К сожалению, в этой записи, сделанной для телевидения, исключен один из важнейших для Рубинштейна компонентов его артистической карьеры, а именно публика. Но даже в таком варианте запись дает наглядное представление об исполнительском искусстве Рубинштейна поздних лет. Поначалу кажется, что темп исполнения также довольно медленный, в связи с чем вспоминается афоризм Стравинского: «Мне уже больше некуда торопиться» [3, с. 235]. Действительно, в игре Рубинштейна есть объективный тон мудрости и спокойствия, отчего многие фрагменты звучат как воспоминание о прожитом. Однако исполнение 88-летним пианистом этого, по словам Рихтера, «весьма трудного и опасного (в виртуозном плане), очаровательного по музыке» [1, с. 332] фортепианного концерта восхищает масштабом виртуозности Рубинштейна, пластичностью, подвижностью и удобством его игрового аппарата.

Любопытно, что в том же 1975 году, когда была сделана запись концерта, С. Рихтер побывал на сольном выступлении пианиста в Монте-Карло. Как следует из «Дневников», артист играл сонату *b-moll*, ноктюрн *fis-moll*, скерцо *cis-moll*, Баркаролу, Полонез *As-dur* Ф. Шопена. Как свидетельствует Рихтер, «Артур Рубинштейн играет в возрасте, когда уже собственно не играют. Событие! Все музыканты, пианисты, дирижеры в театре оперы Монте-Карло, и вот выходит Артур и совершенно уверенно справляется со всем тем, что напечатано в парадной программке. Конечно, свежести уже нет, но техника... налицо. И конечно, успех и признание. Заходил его поздравить» [Там же, с. 333].

И наконец, запись передает, хотя не в полной мере, естественное и красивое звучание рояля под пальцами Рубинштейна. По свидетельству настройщика фирмы *Steinway* Франца Мора, пианист быстро и легко входил в контакт с любым инструментом, был непривередлив (в отличие от Горовица) и менял инструменты от концерта к концерту [4, с. 65-69].

Примечание 1

Альфред Брендель с Клаудио Аббадо и Берлинским симфоническим оркестром (Deutsche Grammophon); Владимир Ашкенази с Бернардом Хайтинком и Венским филармоническим (Philips). Время исполнения каждой части в другой, более поздней, записи Рубинштейна 1958 года также более медленное, чем указал Брамс, но не так, как у Бренделя или Ашкенази, за исключением третьей части, которая слегка короче в исполнении Бренделя. Если послушать запись Горовиц – Тосканини – *NBC* симфонический оркестр 1940 г., то можно услышать исполнение, которое ближе к указаниям Брамса и (в случае второй части) даже немного быстрее, чем указания композитора.

Список литературы

1. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги. М.: Классика – XXI, 2002. 480 с.
2. Рубинштейн А. Дни моей молодости, фрагменты // Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. статей. М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 111-166.
3. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 276 с.
4. Щикунова Т. Пианист и его инструмент: к истории диалога // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: научно-аналитический и научно-образовательный журнал. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2013. № 4 (30). С. 65-69.
5. Rubinstein A. My Many Years. N. Y.: New York, 1980. 545 p.
6. Sachs H. A Life. N. Y.: Grove Press, 1995. 525 p.

PIANIST AND CONDUCTOR: FROM DUET TO DIALOGUE

Shchikunova Tat'yana Evgen'evna, Ph. D. in Art Criticism
Nizhny Novgorod State Conservatoire named after M. I. Glinka
shchikunova@yandex.ru

In the article the analysis of the musical creative contacts of the great Polish pianist Arthur Rubinstein (1887-1982) with the famous conductors of the XXth century is given. The author suggests the contrastive characteristic of sound material written down by the pianist and his contemporaries. The author of the article for the first time acquaints the Russian readers with the fragments of foreign autobiographic and monographic literature devoted to Arthur Rubinstein by the materials of her own translations.

Key words and phrases: Arthur Rubinstein; genre of piano concerto; analysis of audio recordings; John Barbirolli; Daniel Barenboim.

УДК 1(091)

Философские науки

В статье дан историко-сравнительный анализ проблемы свободы в творчестве двух ярких самобытных мыслителей – М. А. Бакунина и Н. А. Бердяева. Бакунин видел решение этой проблемы через социальную революцию, через социальное переустройство общества, полагая, что человек уже изначально свободен, надо только снять с него путы, накладываемые государством. Бердяев полагал, что в социальном, материальном объективированном мире свободы нет, свобода есть только в религиозно-духовном бытии человека. Анализ этих походов позволяет в ином свете взглянуть на данную проблему.

Ключевые слова и фразы: революция; человечность; животность; инстинкт; анархия; отчуждение; онтологическая структура души; религиозно-духовное бытие.

Юдин Александр Ильич, д. филос. н., профессор
Тамбовский государственный технический университет
ayudin51@mail.ru

ПОИСК СВОБОДЫ: М. А. БАКУНИН И Н. А. БЕРДЯЕВ®

Свобода есть неотъемлемое право, поскольку человек, говоря словами Ж. П. Сартра, рожден быть свободным. Свобода – есть априорное состояние человека, стремление к свободе и свободному выражению своих мыслей естественно и нормально. Если это состояние невозможно реализовать в жизни, то человек страдает, болеет, он несчастен.