

Стюарт Исакофф «Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками»

Пер. с английского Л. Ганкина. М.: АСТ Corpus, 2013.— 480 с.

Эта книга появилась в нужный момент и в нужном месте. Уже давно в России назрела необходимость в подобной работе, посвященной истории фортепиано и фортепианной музыки. А также историям и биографиям пианистов. С момента выхода учебников А. Алексеева¹ и А. Николаева² прошло немало времени, эпоха изменилась, а серьезные академические труды на эту тему — например, первое и второе издания книги М. С. Друскина «Клавирная музыка»³ или исследование И. В. Розанова «От клавира к фортепиано»⁴ — рассчитаны на читателя профессионально подготовленного.

Потребность в увлекательно, просто и компетентно написанной книге на эту тему ощущалась давно. Отдельные статьи и материалы на сайтах заполняли лакуну лишь отчасти. В то же время за рубежом подобные работы исчисляются сотнями и представляют широчайший спектр научных и научно-популярных жанров — от классических работ Курта Закса⁵ и Джереми Сипмэна⁶ до популярных альбомов. Конечно, хорошо было бы начать переводить их, но случилось то, что случилось. Издательство АСТ Corpus по понятным (коммерческим) причинам остановило

¹ Алексеев А. Д. Клавирное искусство. М.; Л.: Музгиз, 1952; Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Т. 1. М.: Госмузгиз, 1962; Т. 2. М.: Музыка, 1967; Т. 3. М.: Музыка, 1982.

² Николаев А. А. Русская фортепианная музыка с конца XVIII до 60-х гг. XIX века. Хрестоматия, вып. 1–2 / Сост., ред., вступ. очерк и коммент. (совм. с В. А. Натансоном). М.: Госмузгиз, 1954, 1956; Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учебн. пособие. М.: Музыка, 1980.

³ Друскин М. С. Клавирная музыка. Л.: Госмузиздат, 1960; СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2007.

⁴ Розанов И. В. От клавира к фортепиано. СПб.: Лань, 2001.

⁵ Sachs Kurt. The History of Musical Instruments. New York: W. W. Norton & Co., 1940.

⁶ Siepmann J. The piano. London: David Campbell Publishers Ltd. and EMI Records, 1996.

свой выбор на мировом бестселлере пианиста, композитора, музыкального критика и преподавателя Стюарта Исакоффа (так гласит аннотация; в российской академической среде он не слишком известен). Кроме данной книги он написал еще две⁷.

Я приступила к чтению с жадным любопытством, но постепенно начала испытывать к ней смешанные чувства. Мое замешательство усиливалось по мере того, как я вникала в суть (с карандашом в руках).

Начнем с названия. В русском переводе оно изменено: вместо «A Natural History of the piano: the instrument, the music, the musicians — from Mozart to the modern jazz & everything in between» на обложке стоит: «Громкая история фортепиано: от Моцарта до современного джаза со всеми останковками». Название, у которого был внятный культурный контекст, ясный намек на сэра Чарльза Дарвина с его «Происхождением видов», заменено пустым рекламным заголовком, где «громкая» равнозначно эпитету «сенсационная».

Впрочем, в каком-то смысле издатели поступили логично: оттенок сенсационности в выборе фактов и их подаче как раз и отличает эту книгу. Но все же точный перевод названия дал бы читателю возможность понять намерение автора: представить эволюцию инструмента как естественно-исторический процесс, подобный биологической эволюции видов. Кроме того, выбросив из названия «историю музыки, инструмента и музыкантов», переводчики проявили нечувствительность к другой задаче исследования — синтезировать три разных подхода к рассмотрению истории фортепиано: как истории фортепианных сочинений, как истории инструмента и как истории (биографии) разных музыкантов.

Первый подход был характерен для европейских музыкантов второй половины XIX века и проявился в многочисленных трудах по «энциклопедии» (так в XIX веке назывались курсы по истории музыки в консерваториях Европы) фортепианного репертуара, сыграв свою роль в формировании программ лекций-концертов Антона Рубинштейна («Исторические концерты»), а до того — Игнаца Мошелеса и Шарля Алькана. Второй подход возобладал в специальных трудах органистов — от Курта Закса до современных исследователей исторически достоверного исполнения на фортепиано (из российских назову А. Любимова), третий представлен в американских трудах (Г. Шонберг, «Великие пианисты») и в русских энциклопедиях (Л. Григорьев, Я. Платек, «Современные пианисты»).

⁷ When the World Stop to Listen: Van Cliburn's Cold War Triumph & its Aftemath. New York: Alfred A. Knopf, 2017; Temperament. New York: Alfred A. Knopf, 2001; New York: Vintage, 2003.

В книге Исакоффа делается заявка на объединение этих трех подходов, что выглядит не менее смело и амбициозно, чем объединение академической фортепианной музыки и классического джаза (а также джаза авангардного и рок-музыки). Сам этот синтезирующий взгляд — естественное порождение XXI века, века постмодернизма, когда различия между Моцартом и Оскаром Питерсоном, кейджевским подготовленным фортепиано и «фортепианными монстрами» — мультитембровыми фортепиано XVIII века — оборачиваются их подобием. И это уже не только смело и амбициозно, но и верно по существу. Как определяет эту позицию сам автор в первой, вводной главе «На пересечении традиций»:

Эта книга исследует историю фортепиано: историю композиторов, исполнителей, изобретателей, легенд и потенциальных легенд, учителей и учеников, покровителей, критиков и антрепренеров — всех, кто посвятил жизнь его звукам. Вместе эти люди написали увлекательную летопись самого важного инструмента, который когда-либо был изобретен человеком⁸.

Задача, поставленная Стюартом Исакоффом — не только объединить различные подходы к истории фортепиано, не только рассмотреть академическую и неакадемическую фортепианную музыку, классику и джаз, но и написать эту историю увлекательно и компетентно. Сначала о компетентности. В конце книги в приложениях дан список литературы к каждой главе. С него я и рекомендовала бы начать чтение. Список огромен, в основном это английские и американские труды по истории пианизма, социальной и политической истории, по *performance practice*, которая у нас как самостоятельная дисциплина отсутствует (наша «исполнительская практика» — формальный учебный курс).

Расширяют и украшают текст книги вставки — интервью с известными современными пианистами, взятые автором за годы его журналистской работы и опубликованные в основанном им самим журнале «Piano Today». Один список имен этих «соавторов» заставляет учащенно биться сердце: Петр Андершевски, Эмануэль Акс, Альфред Брендель, Ефим Бронфман, Юнди Ли, Гаррик Ольссон, Мюррей Перайя, Менахем Пресслер, Билли Тейлор, Андре Уоттс, Андраш Шифф, — звезды современного пианизма.

Кроме того, в книгу включены отрывки и пересказ статей и книг ведущих специалистов в области фортепианостроения, истории инструмента,

⁸ Исакофф С. Громкая история фортепиано. М.: АСТ Corpus, 2013. С. 28.

истории джаза, современной музыки, современных электронных инструментов и т. д. Наконец, широкий культурологический контекст придают повествованию цитаты из художественной литературы, в основном английской и американской, а также из европейских книг, ставших бестселлерами в последние десятилетия. Разброс и здесь огромен: от «Парижских писем» Гейне до «Пианистки» Эльфриды Елинек. Отметим и множество иллюстраций: картины, гравюры, фотографии, афиши, карикатуры, — все это ценнейшие и практически неизвестные отечественному читателю материалы, но оценить их по достоинству мешает плохое качество полиграфии.

Особый жанр книги, написанной на стыке научного и популярного музыкознания, социологии и журналистики, предопределяет ее адресата. В первые минуты кажется, что это новый тип читателя, появившийся в XXI веке: читатель, уставший от наукообразных, коряво изложенных академических трудов, информированный (можно сказать, потенциально безгранично информированный) благодаря широким возможностям интернета; читатель, чей горизонт не сужен профессиональными рамками изучаемой им специальности. Это любитель музыки или профессионал, не утративший к ней любви. Он — постоянный посетитель сайтов и форумов классической музыки, слушатель, появляющийся в концертных залах, но слушающий музыку преимущественно в интернете.

И вот тут книга сразу же попадает под критический обстрел. Новый читатель не привык все напечатанное принимать на веру, он склонен все проверять. Сделать это такому читателю очень просто. Поэтому он замечает и ляпы переводчиков, и неточности автора. К огромному сожалению, в русском издании книги Исакоффа немало и того, и другого. Перечень будет длинным, поэтому приведу только несколько взятых наугад примеров лишь из академической части книги.

Указывать источником цитаты Гейне «Музыкальную психологию» В. И. Петрушина (в сноске на с. 17) по меньшей мере абсурдно.

На с. 25 читаем о «приджазованной ранней работе Мийо — „Сотворение мира“». Из шести слов здесь три правильных: Мийо, «Сотворение мира». Слово «work» переводится в данном случае как «произведение», «сочинение», опус. «Ранним» едва ли можно назвать сочинение тридцатилетнего композитора, автора пяти опер и двух балетов, не считая симфонической и камерной музыки. «Приджазованный» — неуместный сленг.

На той же с. 25 автор пишет о взаимосвязи джаза и классической музыки, упоминая Мийо, Хиндемита, Дебюсси и Равеля, которые обратились к этому направлению в поисках новизны. Во-первых, сказано очень уж общо и примитивно. Во-вторых, где же Стравинский и Рахманинов,

не говоря уже о Гершвине, которого Исакофф не числит по разряду классических композиторов?

А вот как описывается в книге процесс подготовки инструмента Джоном Кейджем (с. 28): «на струны кладется набор посторонних предметов, и звучание фортепиано напоминает традиционный индонезийский гамелан». Столь немудряще описать этот процесс не удавалось пока никому. Комментарий к этому предложению прелестно тавтологичен: «гамелан — традиционная индонезийская музыка». Несколькими страницами далее подготовленное фортепиано описано гораздо более точно.

Таких нестыковок в книге много: местами кажется, что здесь сменяют друг друга разные авторы и переводчики: откровенно банальный и примитивный текст вдруг переходит в интересный и профессиональный.

Еще хуже обстоят дела, когда автор доходит до истории с «Музыкальным приношением» И. С. Баха. Бегло и залихватски рассказана история посещения И. С. Бахом Потсдама. Заодно дано пояснение, что такое fuga (слово «ричеркар» выброшено, видимо, как очень ученное):

Фуги нелемки в исполнении: в них, *как правило* (курсив мой.— О. С.), задается основной *мотив*, но прежде, чем он «проживет» *полный цикл*, его начинает играть другой голос, потом еще один, и так далее, пока фактура не станет совсем густой, с *мелодическими фрагментами, порой одинаковыми, а порой и разными, звучащими контрапунктом друг другу* (с. 43).

Даже теряешься, пытаешься прокомментировать это вопиюще дилетантское описание. Вспоминается история о беседе М. С. Друскина с Г. Эггебрехтом, которую я услышала от Л. Г. Ковнацкой. Один из собеседников сказал: «Ты не поверишь, но я встретил в одной современной работе написание: „Людвиг ФОН Бетховен!“», на что второй глубокомысленно заметил: «Вообще-то, я против смертной казни...»

Понимаю, что пианисту, композитору, музыкальному критику и преподавателю не обязательно быть специалистом по полифонии, и уж совсем не нужно это переводчику. Но если бы они взялись писать книгу о кулинарии или парикмахерском деле, то, вероятнее всего, заглянули бы в словари и осведомились бы о терминологии. Почему же здесь — нет? Тогда не возникли бы ляпы вроде того, что Бах решил написать «шести-частную фугу на нестандартный мотив короля», а появилось бы грамотное утверждение, что Бах написал шестиголосный ричеркар на тему, предложенную королем (и вовсе не столь уж нестандартную, а сотканную из типических для эпохи риторических оборотов).

Признаюсь, в этот момент мне захотелось прекратить чтение и бесплатную редакторскую работу, но по инерции я продолжала выписывать примеры: пассаж об исполнении Моцартом ре-минорного концерта К. 466 в придорожной гостинице (это было, как свидетельствуют источники, в казино «Мельгруб») на педальном фортепиано, когда он «размахивал руками и ногами», «передавая весь темпераментный размах этой пьесы», вызывающей в воображении автора... «Короля Лира»! И трогательный вывод: успех этого концерта связан с тем, что Моцарт просто оказался в нужное время в нужном месте — в Вене, в 1780-е годы, а вот если бы судьба занесла его в Америку, где в то время на месте Манхэттена росли девственные леса, то, мол, эффект был бы другим!

Постепенно у читателя возникает ощущение, что книга *совсем* не рассчитана на профессионалов, что всё в ней — язык, обращение с терминологией, подача фактов — скорее напоминают о желтой прессе. Самое обидное, что наряду с явным вымыслом и нелепостями, в книге Исакоффа встречаются и подлинные факты, и хорошо написанные места. Мои любимые главы, которые я цитировала в своей книге⁹, — это четвертая и пятая, посвященные фортепианной лихорадке в Англии XVIII века и гастрольной эпохе. Здесь, опираясь на достоверные источники, автор создает живую и увлекательную картину распространения инструмента, пишет о его роли в жизни общества, о женщинах за фортепиано. Это мало знакомый русскоязычному читателю подход — то, что принято называть «социальной историей» и что представлено, скажем, в знаменитой книге Артура Лессюэра «Мужчины, женщины и фортепиано»¹⁰. Но они тонут в пошлости, банальности, рассказах — так, что одно не отделить от другого.

Но вот дело касается сонат Бетховена — и меня опять охватывает ужас:

Несмотря на то, что сонаты представляют собой по сути формальный эксперимент, многие из них [!] вошли в золотой фонд: мечтательная [?] Лунная, трагическая Патетическая, шумная [??] «Буря» [это, видимо, 17-я], печальная [??] «Прощание» [вероятно, 26-я]-, монументальная «Хаммерклавир», ритмичная [??!!] Вальдштейн и темпераментная «Аппассионата» (с. 121).

⁹ Скорбященская О. История фортепиано. Инструмент и его мастера. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2015.

¹⁰ Loesser Arthur. Men, Women and Pianos: A Social History (Dover Books on Music). New York: Simon & Shuster, 1954.

И вывод: «Ни в одной сонате Бетховена нет возносящихся к небесам мелодий, как у Шопена и Рахманинова, но во всех есть невероятная внутренняя красота». На этом фоне мелочами выглядит то, что соната «Хаммерклавир» названа просто «сонатой ре-бемоль» ор. 106, Августа Буасье — Каролиной Буасье, зато княгиня Каролина Сан-Витгенштейн — принцессой Кэролайн Сайн-Витгенштайн.

Более или менее терпимо выглядят главы о романтическом фортепиано — хотя и тут не обошлось без пошлости и басен: «когда здоровье Шопена ухудшилось, Жорж ухаживала за ним, свозив его даже на Мальорку, где он незадолго до смерти сочинил свои красивейшие прелюдии» (с. 273). Шопен написал 24 прелюдии в 1838 году, а умер в 1849-м (!), и не на Майорке, — но что такое одиннадцать лет по сравнению с вечностью.

Шопен назван здесь «шансонье фортепиано», — и правда, уже навязло на зубах определение Гейне «поэт фортепиано»! К числу наивысших достижений Шопена относятся «парящие заоблачные мелодии», ставшие сто лет спустя основой каких-то поп-песен. Так же и за то же Исакофф хвалит Рахманинова: его 18-я вариация из Рапсодии на тему Паганини звучит во множестве голливудских фильмов.

Главы о русских пианистах — Рихтере, Гилельсе, Нейгаузе, — как и ожидалось, поверхностны. Приятно, конечно, читать, что Санкт-Петербургская консерватория и ее фортепианная школа до сих пор считаются в Америке самыми влиятельными школами мира. Но основал консерваторию все-таки один Антон Рубинштейн, а не Рубинштейн с Лешетичким. Последний был, конечно, главной фигурой в фортепианном мире Петербурга 1860-х годов, профессором консерватории, основателем фортепианной школы, но это, так сказать, в широком культурном смысле, а не буквально. Странно было также прочесть, что Рубинштейн ушел из консерватории в 1891 году в знак протеста против государственного антисемитизма. Во-первых, не ушел, а его «ушли», и не в 1891, а в 1867, а потом — пригласили в 1887, и в 1891 он уже ушел — сам. За неимением другой переводной литературы такие книги, как Исакоффа, подпитывают убеждение читателя в том, что «взгляд из-за океана» всегда ошибочен. Судя по русскому изданию, однако, расстояние от Санкт-Петербургской консерватории до московского издательства, его переводчика и редактора — не меньше, чем до Соединенных Штатов.

Зато о Рихтере, о его выступлении на похоронах Сталина (у Исакоффа сказано, что Рихтер играл фугу Баха на расстроенном пианино, где не хватало трех клавиш, и его за это освистали!), в Москве осведомлены — этот раздел переводчик прокомментировал. Зато не потрудился сделать то же

с пассажем про Сибирь, по которой Рихтер гастролировал в 1970-е годы и которая представлена в книге только как жуткий край, где томятся миллионы сосланных и заключенных в сталинских лагерях. Впрочем, внимательный читатель, прочитавший на с. 14, что «фортепиано покорило даже сибирских крестьян, не слышавших ни единой классической ноты, пока маэстро Рихтер не приехал в этот суровый край», сразу понимает, с какого рода литературой он имеет дело!

Перехожу к выводам. Книга Исакоффа написана очень неровно. Выскажу предположение: может быть, это вовсе не книга, а собрание статей, публиковавшихся в качестве популярного чтения в массовом журнале? В журнале мод или популярном журнале по астрологии — не отсюда ли замечательный принцип разделения пианистов на четыре типа, согласно стихиям воды, огня, воздуха и, очевидно, земли? Но поскольку она подается как история фортепиано, даже популярная, претензии к ней неизбежны. В русском издании все недостатки книги усугубляются. Книга очень плохо переведена и совсем не отредактирована.

Я пережила разные этапы отношения к этой книге: восторг, увлечение, недоумение, раздражение, ужас. Буду ли я читать эту книгу и рекомендовать ее для чтения? Да, следуя поговорке: «Делу время, потехе — час». Нужна ли эта книга? Безусловно, нужна и полезна. Она заполняет пустующую у нас нишу популярной литературы об истории фортепиано. Однако ее нельзя поставить в ряд с великолепными отечественными книгами о науке и о музыке, такими, например, как «Занимательная физика» Я. И. Перельмана¹¹ или «Занимательная Греция» М. Л. Гаспарова¹², «Музыка и музыканты» Г. Левашовой¹³, «Рождение фортепиано» М. Зильберквита¹⁴, или с переводами книг Л. Бернштейна¹⁵, равно как и с лучшими образцами популярной литературы по музыке на английском.

Информацию, приведенную в книге, нужно перепроверять, тем более, что в русском издании нет ссылок на источники. Главный положительный эффект от ее чтения — желание поспорить с автором, выяснить истину и продолжить исследование, написав свою собственную — громкую ли, тихую, естественнонаучную или мифологически-поэтическую — ИСТОРИЮ ФОРТЕПИАНО.

Ольга Скорбященская

¹¹ М.: Наука, 1979 (20-е изд.).

¹² М.: Новое литературное обозрение, 2000.

¹³ Л.: Детская литература, 1969.

¹⁴ М.: Изд. П. Юргенсона, 2010 (4-е изд.).

¹⁵ Музыка — всем. М.: Советский композитор, 1978; Концерты для молодежи. Л.: Советский композитор, 1991.