

КУПРИНА Е.Ю.

# Духовные разряды музыкального сотворчества

Динамика музыкального сотворчества по-разному проявляется на мегауровне (социокультурная среда), микроуровне (избирательное диалогическое пространство), аутоуровне (уникальный внутренний мир музыканта). Системный взгляд на проблему проиллюстрирован впечатляющими примерами сотворчества, образующегося вокруг французского композитора-романтика Шарля-Валентина (Валантена) Алькана, которого в музыкознании перманентно сопровождает миф о затворничестве. Этот удивительный композитор-пианист эпохи среднего романтизма, выбравший путь относительно уединенного существования, никогда не прерывал сотворческого диалога с мастерами прошлого и своими современниками. Его могучий талант, драматически формирующаяся творческая воля и страстное духовное послание его музыкальных опусов предопределили мощный сотворческий резонанс среди выдающихся представителей разных поколений музыкантов, продолживших его идеи. Среди них «титаны пианизма» XX–XXI веков Рональд Смит, Рэймонд Левенталь, Джек Гиббонс и Марк-Андре Амлен. Каждый из последователей внес в «альканиану» уникальный вклад, продемонстрировав при этом безграничную духовную энергию, любовь, веру и самоотречение. Вклад каждого из них отражает мощный разряд, задавший новый импульс восхождения системе музыкального сотворчества с Альканом в центре.

**Куприна Елена Юрьевна**

Кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музыкального образования, Поволжский православный институт им. Святителя Алексия, митрополита Московского, Тольятти  
ORCID ID: 0000-0002-7840-211X  
kuprina65@mail.ru

**Ключевые слова:** музыкальное сотворчество, сотворческий резонанс, Шарль-Валентин Алькан, Лист, Шопен, Бусони, Рональд Смит, Рэймонд Левенталь, Джек Гиббонс, Марк-Андре Амлен.

**Kuprina Elena Yu.**

PhD in pedagogical sciences, associate professor of music education, Volga Orthodox Institute named after St. Alexis, Metropolitan of Moscow, Tolyatti  
ORCID ID: 0000-0002-7840-211X  
kuprina65@mail.ru

**Key words:** musical co-creation, co-creation resonance, Charles-Valentin Alcan, Liszt, Chopin, Busoni, Ronald Smith, Raymond Lewenthal, Jack Gibbons, Marc-Andre Hamelin.

KUPRINA ELENA YU.

Spiritual Ranks of Musical Co-creation

The dynamics of musical co-creation manifests itself in different ways at the mega-level (sociocultural environment), the micro-level (selective dialogical space), the auto-level (the musician's unique inner world). The systematic view of the problem is illustrated by impressive examples of co-creation, which is formed around the French romantic composer Charles-Valentin Alcan, who is constantly accompanied by the myth of reclusiveness in musicology. This amazing composer-pianist of the era of middle romanticism, who chose the path of a relatively secluded existence, never interrupted the creative dialogue with the masters of the past and his contemporaries. His powerful talent, dramatic creative will and passionate spiritual message of his musical opuses predetermined a powerful creative resonance among prominent representatives of different generations of musicians who continued his ideas. Among them are the "titans of pianism" of the 20th–21st centuries, Ronald Smith, Raymond Lewenthal, Jack Gibbons and Marc-Andre Hamelin. Each of the followers made a unique contribution to the "alcanian", while demonstrating unlimited spiritual energy, love, faith and self-denial. The contribution of each of them reflects a powerful discharge, which set the system of musical co-creation, with Alcan in the center, a new impulse of ascension.

## Введение

Системный поток *музыкального сотворчества* отражает «земную» судьбу творческой первоидеи, «заряженной» энергией Свьше (*эйдос* у Платона) и стремящейся к творческому восхождению к Единому, Красоте (неоплатоники). Божественный источник красоты идей, возникающих в сознании творцов, искреннее и беззаветно реализующих миссию духовного служения, в дальнейшем озаряет весь творческий процесс и дает музыкантам мощную энергию и созидательную силу. Такой глубоко духовно-нравственный подход обнаруживают современные исследования (В.В. Медушевский, В.И. Мартынов и др.). Они продолжают «платоновскую» ветвь осознания авторства в музыкальном искусстве, суть которого в том, что творцы одержимы «божественным вдохновением» [8, с. 376]. Этот процесс обладает *силой притяжения* («магнитное поле любви» по В.В. Медушевскому), способной привлечь других и удерживать на себе внимание. Динамика этого креативного потока, прокладывающего русло от замысла до рождения музыкального произведения, через его сценическое воплощение, всегда стремится к непрерывному возобновлению. Потенциал восхождения зависит от степени включенности и силы духовного горения каждого, кто присоединяется к этому нескончаемому музыкальному ренессансу в креативных лабораториях композиторского, исполнительского, редакторского сотворчества.

Раскрывающийся масштаб динамики музыкального сотворчества обнажает ракурсы ее исследования как системы на *мегауровне* (социокультурная среда), *микроуровне* (избирательное диалогическое пространство), *аутоуровне* (уникальный внутренний мир



Илл. 1. Образы Алькана: Алькан около 1835 года, портрет Эдуарда Дюбуфа; Картина маслом Алькана. Автор Вильгельм Рубах; Фотография Алькана (спиной) неизвестного происхождения и даты (предположительно около 1850 г.)  
Источник: The Alkan Society. URL: <http://alkansociety.org/index.html>

художника). На пересечении всех уровней находится *музыкальный текст* (авторский, редакторский, исполнительский), выступающий эпицентром совосприятия (сонаправленных восприятий каждого, кто проявляет по отношению к нему активность). Понятен скепсис музыкантов, пребывающих в феноменальной сфере музыкального искусства с ежесекундно обновляющейся практикой, которым чужды выхолощенные схемы с их неизбежно редуционистским прицелом. Например, Ю. Воронцов пишет: «Если у человека в голове сидит какая-либо система – гармоническая, полифоническая или другая – обязательно возникает „стопор“ по каким-то другим

линиям художественного мышления» [2, с. 27]. Музыкантов всегда занимает «художественно интересный» (Л. Акопян) материал, и для исследователя выход на практику чрезвычайно важен для подтверждения теоретических гипотез. Попытаемся представить систему музыкального сотворчества и мощные духовные «разряды», сгенерированные этим потоком. В центре этой системы – личность французского композитора-романтика Шарля-Валентина (Валантена) Алькана (*Charles-Valentin Alkan*, 1813–1888) (илл. 1).

## СОТВОРЧЕСТВО АЛЬКАНА

По странной прихоти Фортуны или недоброй закономерности (судя по масштабу «поражающего» действия), многие творцы нередко становятся востребованы лишь после своего ухода, либо их имена вообще стираются из музыкальной истории (например, испанский композитор, гамбист, музыкальный педагог Диего Ортис (*Diego Ortiz*, ок. 1510–1570); французский органист, композитор и музыкальный педагог Шарль-Мари Видор (*Charles-Marie Widor*, 1844–1937); немецкий композитор, певец и музыкальный педагог Иоганн Адольф Хассе (*Johann Adolph Hasse*, 1699–1783); чешский композитор, пианист и педагог Леопольд (Ян Антонин) Кожелух (*Leopold Koželuh*, 1747–1818), камерная музыка которого пользовались большим успехом на рубеже XVIII–XIX вв.; чешский композитор, дирижер, скрипач и общественный деятель Поль (Павел) Враницкий (*Paul Wranitzky*, 1756–1808); нидерландский композитор и скрипач баварского происхождения Джованни Энрико Альбикастро (*Giovanni Henrico Albicastro*, родился между 1660 и 1670 – умер после 1730), французская пианистка, композитор и музыкальный педагог Луиза Фарранк (*Louise Farrenc*, 1804–1875) и мн. др.).

Судьба Алькана в своей драматической истории не похожа на участь огромного количества забытых или недооцененных музыкантов. Мы опускаем биографические сведения о композиторе, но назовем лишь отдельные моменты, которые помогут понять, что привело Алькана к затворничеству, почему он был забыт и что способствовало воскрешению его имени и музыки.

Все в Алькане странно: жизнь и смерть, музыка и ее судьба в течение жизни и после смерти. По ряду причин этот француз-

ский композитор эпохи среднего романтизма стал затворником [3]. Однако миф о его затворничестве воспринимается неоднозначно, поскольку Алькан при жизни был *признан, почитаем* и, что не менее важно, его произведения *публиковались* (периодически). Вот лишь несколько фактов.

**Признание.** Как вундеркинд, Алькан уже к 9 годам заявил о себе серией серьезных побед (первые премии) на конкурсах, организованных Парижской консерваторией: по сольфеджио (1819), фортепиано (1824), гармонии (1827), органу (1834). Его преподаватель по классу фортепиано Пьер Циммерман ввел юношу в аристократические салоны, где он прослыл виртуозом, высоко оцененным выдающимися деятелями искусства того времени (Шопен и Ж. Санд, Э. Делакруа и В. Гюго, Галеви и мн. др.).

**Почитание.** Весьма красноречивым является факт, отмеченный Хамфри Сирлом, что Ф. Лист или А. Рубинштейн, бывая в Париже, считали обязательным для себя посещение Алькана [17, с. 276]. Это подтверждает Левенталь, причисляя к именитым посетителям Алькана еще С. Франка и Ханса фон Бюлова. Кроме того, исследователь Джон Бэрон (*John Baron*) пишет, что парижская консистория отличала Галеви и Алкана как самых выдающихся музыкантов Парижа, чьи заслуги в еврейской музыке не подлежали сомнению, а музыка была востребована еврейской общиной, звучала в синагоге и была опубликована в *Semiroth Israel* [9, с. 136].

**Публикации.** На официальном сайте *The Alkan Society* размещена полная информация об опубликованных работах Алькана. Например, только за 1857 год, согласно «Полного каталога сочинений, составленного по номеру опуса», были опубликованы:

- «Двенадцать этюдов во всех минорных тональностях» соч. 39 (*Douze études dans tous les tons mineurs*);
- Три марша (ступени) квази-да-кавалерия для фортепиано оп. 37 (*Trois Marches quasi da cavalleria pour piano*);
- «Песни для фортепиано» (*Recueil de Chants pour piano*) оп. 38; 1 и 2 тетради;
- Три марша для фортепиано в четыре руки (*Trois Marches pour piano à quatre mains*) оп. 40;
- Три маленьких фантазии для фортепиано (*Trois Petites Fantaisies pour piano*) оп. 41;

- «Примирение, маленький каприз для пианино, в форме зорсико, или Баскская танцевальная мелодия в пятидольном ритме» (*Réconciliation, petit caprice pour piano, mparti en forme de zorcico ou air de danse basque à cinq temps*) op. 42;
- опусы 43–44 (не известны);
- Парафраз для фортепиано «Радуйся, пепел бедных!» (*Salut, cendre du pauvre! Paraphrase pour piano*) op. 45;
- Немецкий менуэт для фортепиано op. 46 (*Minuetto alla tedesca pour piano*);
- Концертная соната для фортепиано и виолончели op. 47 (*Sonate de concert pour piano et violoncelle*).

Как получилось, что Алькан оказался в стороне от официальной истории музыкального искусства?

Прирожденные богатейшая фантазия, тонкая восприимчивость и болезненная ранимость Алькана явно находились в противоречии с его мировосприятием. Стечение жизненных обстоятельств спровоцировало душевный кризис и внезапный уход Алькана из аристократического общества в 35 лет (до этого времени уже были попытки прекращения концертной деятельности). Растущая личностная замкнутость, усугубляющаяся с годами мизантропия, которую ряд исследователей склонны считать патологической (С. Линдемманн, У. Эдди, Р. Левенталь и др.), обернулись мощным потоком творческой фантазии, реализовавшейся во внушительном и необычном, даже с позиции искушенного новоевропейского взгляда, наследии. Алькан создает множество произведений, разнообразных по характеру, образному содержанию, стилистике, жанрам, формам.

Переключение Алькана на переводы религиозной литературы, ученые изыскания, музыкальную композицию и преподавательскую деятельность также неожиданно завершилось возвращением уже 60-летнего музыканта на сцену в качестве исполнителя, устраивающего для публики «Маленькие (*petits*) концерты» (1873–1888). Но если мы рассмотрим афишу одного из них, то убеждаемся, что это даже не просто несколько полноценных сольных концертов, а настоящая просветительская деятельность Алькана в течение почти пятнадцати лет (вплоть до ухода из жизни). Такое подвижничество показывает не только то, что этот романтический французский композитор-пианист, разменявший седьмой десяток лет, был все еще великолепно

технически оснащен, но и то, что он предпочитал «сотворческую» позицию: его концертный репертуар состоял преимущественно из музыки других композиторов.

Алькан не стал раввином, его переводы Ветхого и Нового Заветов на французский язык считаются утерянными, чаяния о переложении Библии на музыку не реализованы. Обстоятельства смерти становятся предметом разных предположений, одно из которых мифически связано с Талмудом [10]. По его завещанию личный архив уничтожен, а редкая переписка известна лишь с принимающей стороны. Известно, что в 1834 году Алькан начал дружбу с испанским пианистом, композитором и религиозным активистом Сантьяго Масарнау (Santiago Masarnau, 1805–1882), перешедшую в переписку, которая была обнаружена Дэвидом Конвеем (David Conway) только в 2009 году (письма от Алькана Масарнау находятся в испанском историческом архиве). Некоторые письма приведены в диссертации Эдварда Холдена (2014) [15]. Один из первых и самых проникательных поклонников Алькана, нидерландский композитор, музыкальный критик и эссеист Бернард ван Дирен (Bernard Hélène Joseph van Dieren, 1887–1935) обнаружил тайник писем композитора его другу, немецкому пианисту, композитору, дирижеру и педагогу Фердинанду Хиллеру (Ferdinand Hiller; 1811–1885).

В итоге Алькан на многие годы был почти забыт обществом и выпал из истории музыки, став ее маргинальным персонажем.

Белламанн видит в причинах забвения Алькана *неадекватность оценок*, из-за которых композитор не получил должного (или ожидаемого Альканом?) признания среди современников. Исследователь выражает сожаление, что жизнь Алькана стала длинной серией его личных болезненных разочарований. Вместе с тем Белламанн отмечает крайнюю противоречивость личности Алькана, отличавшегося, с одной стороны, личной скромностью, а с другой – некоторой «мистической предрасположенностью» [10, с. 251]. Левенталь пишет, что композитор из-за скромности, которая, возможно, была больше робостью и отсутствием уверенности в себе, чем застенчивостью, в программы своих «Маленьких концертов» не включал ни одной из своих значительных работ, никогда не представлял публике ничего, кроме своих небольших произведений [20, с. V]. То есть выдающийся композитор-пианист не представил публике образцового звучания собственных композиций и не пропагандировал свою музыку. Поэтому публике была неизвестна



значительная часть его музыки, а та, что звучала, нередко была сильно искажена неверными интерпретациями.

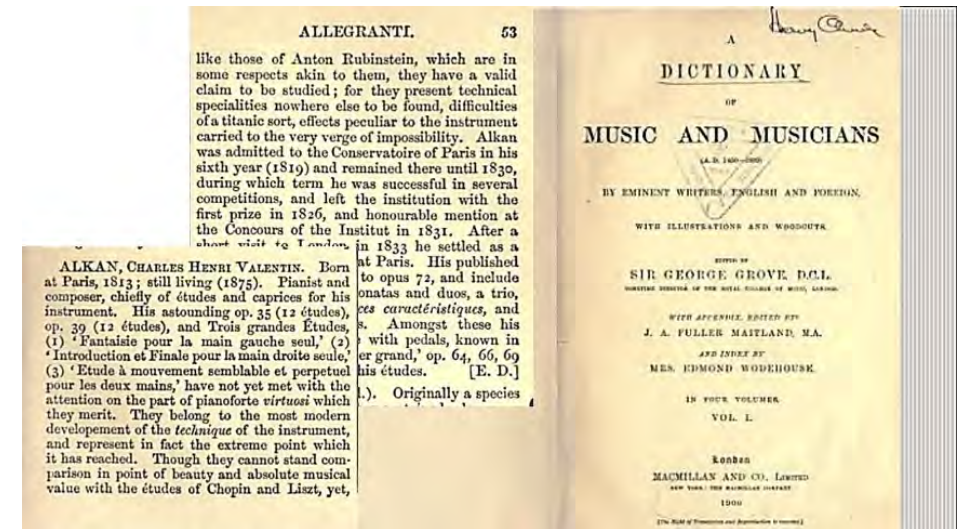
Среди причин забвения Алькана Сирл указывал: 1) отсутствие сенсационных фактов биографии, которыми, к примеру, богаты жизнеописания таких гениев, как Паганини и Лист; 2) характер Алькана; 3) предельно ограниченный круг исполнителей его музыки; 4) отсутствие личного архива.

Какие бы ни были на то причины, но в итоге Алькан сам отвернулся от того общества, которое, судя по его реакции, нанесло ему незаживающие раны.

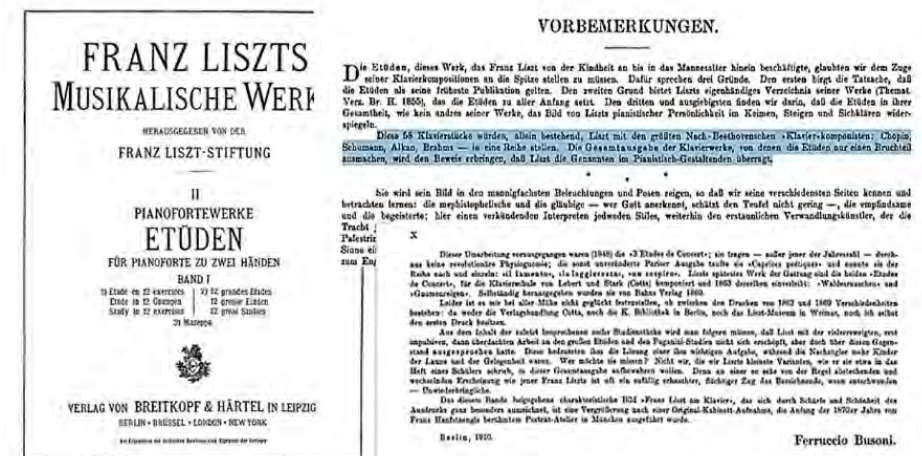
Сегодня ситуация с забвением Алькана воспринимается двояко. С одной стороны, не исключено, что Алькан в молодые годы обладал распространенной среди творческих людей (в тот или иной период творческого пути) духовной слабостью – наличием, по выражению В.В. Медушевского, «живо-корыстного центра личности» [6, с. 54–55], – болезнью поры созревания таланта, и эту гордыню (обиды, недопонимание) он не смог вовремя преодолеть. С другой стороны, музыка Алькана, в большинстве своем философского содержания, появилась в неблагоприятной для композитора атмосфере, будучи не сразу привлекательной для любящих удовольствия зрителей того времени. Наконец, степень дарования Алькана, покоряющая искренностью и музыкальной независимостью стиля [10], находилась в трагическом противоречии с его личной неспособностью (или принципиальным нежеланием?) «пользоваться» непосредственными благами, которые можно было извлечь из собственной популярности у современников.

Однако спустя некоторое время интерес к этой нелюдимой фигуре возобновился, а сила притяжения к его музыке стала стремительно нарастать с каждым годом со стороны музыкантов (исполнителей, композиторов, исследователей).

В частности, британский пианист и музыковед Эдвард Данройтер в музыкальной энциклопедии Grove<sup>(1)</sup> (илл. 2) дал высочайшую оценку этюдам Алькана, записав, что они относятся к самым инновационным с позиции технологии инструментализма и представляют собой на самом деле ее высшее достижение. Оговорив однако, что, хотя они не



Илл. 2. Обложка музыкального словаря Гроува (Grove Dictionary of Music and Musicians) 1900 года и статья Эдварда Данройтера об Алькане  
Источник: Internet Archive. URL: <https://archive.org/details/dictionaryofmusi01grovuoft/page/n3>



Илл. 3. Фрагмент Предисловия Ф. Бузони к первому выпуску собрания сочинений Ф. Листа (1910).  
Источник: Liszt, Franz. Musikalische Werke. Etüden für Pianoforte zu zwei Händen. Band 1. Leipzig 1910 / Нотный сборник [Электронный ресурс], PDF

(1) Период появления статьи Данройтера в знаменитом словаре – 1900 год. Таким образом, оценка дана была, скорее всего, по случаю ухода из жизни Алькана в 1888 году.

выдерживают сравнения с этюдами Шопена и Листа «с точки зрения красоты и абсолютной музыкальности», все же превосходят Шопена и Листа, а также Антона Рубинштейна в том смысле, что отражают уровень исполнительского мастерства на фортепиано, стоящий на «границе невозможного»<sup>(2)</sup> и который должен осваиваться пианистами.

В 1910 году выявилась поистине сенсационная оценка Ф. Бузони (илл. 3), который в своем предисловии к первому выпуску собрания сочинений Ф. Листа (1910) поставил автора [Листа], как мастера жанра фортепианного этюда, в ряд с крупнейшими «постбетховенскими фортепианными композиторами: Шопеном, Шуманом, Альканом и Брамсом». То есть маэстро Бузони поставил Алькана в один ряд с гениями романтической музыки.

Позже в Англии информацию об Алькане пополнил композитор и музыковед Хамфри Сирл (*Humphrey Searle*). Будучи на посту почетного секретаря (1950–1962) основанного им в Великобритании Общества имени Ф. Листа (*The Liszt Society*<sup>(3)</sup>), Сирл мог почерпнуть информацию об Алькане, занимаясь творчеством гениального венгерского романтика. Заметим попутно, что Лист и Алькан были молоды, когда познакомились (период их взаимодействия охватывает время пребывания Листа в Париже (1823–1835)). Оба считались супервиртуозами, оба пережили жизненные драмы, которые привели обоих к тяжелейшим внутренним кризисам, к отказу от выступлений в аристократических салонах; наконец, оба по-разному пришли к религии. Очень много ярких совпадений... В частности, в 1937 году в журнале *Music & Letters* (издательство Оксфордского Университета) вышла его статья «Оправдание Алькана» (*A Plea for Alkan*), в которой Сирл рассказывает об Алькане, упоминает о более чем похвальных отзывах взыскательной критики о его музыке (К. Сорабджи. Вокруг музыки (*Sorabji, K. Around Music*, 1932) и Бернарда ван Дирена в работе «Внизу среди мертвецов: и другие эссе» (*Bernard Van Dieren. Down Among the Dead Men: And Other Essays*, 1935) [17, с. 206].

Затем, уже в середине века интерес к Алькану возродили выдающиеся интерпретаторы-пианисты (Р. Левенталь, Р. Смит), которые

не только взялись за исполнение наиболее сложных композиций Алькана, но и посвятили композитору исследования, проливающие свет на индивидуальные особенности его стиля (подробнее ниже).

В конце XX – начале XXI века последовали монографические, диссертационные, иные исследования, обнаружили факты, проливающие свет на биографические подробности (С. Линдемманн, Б. Франсуа-Саппи, Ф. Лугено, У. Эдди, Э. Холден и др.). Было основано Общество Алькана, деятели которого тщательно собирали и публиковали (через бюллетени) всю известную и вновь поступающую информацию о композиторе (о жизни и творчестве), а также занимались пропагандированием его музыки, изданием произведений. Нельзя не отметить, что интерес к Алькану существенно подогревался обильной долей распространяющихся о нем легенд и домыслов. Мифологизировались замкнутость Алькана, перипетии личной жизни и даже история смерти. Помимо прочего, ему приписывали неврологическо-поведенческое расстройство, проявляющееся такими симптомами, как трудность концентрации внимания, гиперактивность и плохо управляемая импульсивность, которые, очевидно, плохо сочетаются с «демонической виртуозностью» Алькана [1]. Вообще, как известно, именно «горячие» факты всегда возбуждают массовое любопытство, что учитывают падкие на жареную информацию «писатели». Например, очередное «загадочное» обстоятельство поведал в своей статье известный музыкальный обозреватель *Times* Дэвид К.Ф. Райт: «Говорят также, что, когда Шопен умер, Алькан взял на себя часть его учеников и, кроме того, утверждалось, что Шопен и Алькан были друзьями. Мне трудно в это поверить, так как Шопен ненавидел евреев» [21]. Согласно зарубежным исследованиям жизни и творчества [12; 13; 15; 17; 18] этого композитора, безусловно, с непростым характером, теоретизирование на тему границ между здравомыслием и безумием в творчестве, по справедливому мнению Дж. Страуса, уводит слушателя от самой музыки Алькана [19].

Избрав уединенный и замкнутый (относительно) образ жизни, Алькан не отвернулся ни от музыки, ни от тех музыкантов, которых он глубоко уважал. Избегающий человеческого общения (что, как мы отметили выше, отнюдь не означает его изоляции от людей и тем более творческой неосведомленности, которой объясняют-

(2) Grove Dictionary of Music and Musicians: In 4 vol. Vol. 1. London, New York, 1900. P. 53.

(3) Официальный сайт The Liszt Society: URL: <http://www.lisztso.org.uk/> (дата обращения 19.08.2019).

как инновации Алькана), Алькан вел опосредованный сотворческий диалог с мастерами прошлых эпох и старшими современниками (Марчелло, Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Вебер, Россини, Штейбельт, Доницетти, Берлиоз, Мендельсон, Беллини и др.), выражая свое отношение в вариациях, концертных транскрипциях для фортепиано, обработках для сольного фортепиано (например, клавирного Концерта Моцарта № 20 *d-moll* и фортепианного Концерта Бетховена № 3 *c-moll*) с собственными обширными каденциями.

Алькан высказывал через музыку дань глубочайшего уважения, искреннего восхищения и благоговейного пиетета великим предшественникам, с шутливым сарказмом передавал музыкально-светскую «блестящую болтовню», демонстрируя присущие ему юмор и остроумие (Вариации на тему Штейбельта оп. 1 (*Variations on a Theme of Steibelt*), соч. 16: IV. Вариации на тему «Ах! Судьба моя решена», из оперы Доницетти «Анна Болейн» (*Variations pour piano sur 'Ah! Segnata é la mia morte' d'Anna Bolena de Donizetti*)).

В своих поздних транскрипциях («Воспоминания о камерной музыке. 6 партитур для фортепиано соло» (*Souvenirs de musique de chambre. 6 Partitions pour Piano seul*)), «Воспоминания о концертах в консерватории» (*Souvenirs des concerts du Conservatoire*) Алькан мастерски и бережно отражает уникальные особенности письма, стиль, манеру того или иного композитора. Одновременно он учится у великих мастеров полифоническому мастерству, «примеряет» оркестровку для фортепианного изложения. Так постепенно в этом многолетнем сотворчестве складывался собственный музыкальный язык, формировались уникальный оркестровый фортепианный стиль Алькана, манера письма, в том числе полифонического.

Именно у Алькана мы находим такие новаторские формы композиционной работы, как оммаж<sup>(4)</sup>, стилизация. Великолепные примеры стилизации («Зорсико. Иберийский танец в пяти долях» (*Zorcico. Danse ibérienne à 5 temps*)) (1864), «Жига из балета в античном стиле» оп. 24 № 2, 1844; «В готическом жанре» (*Dans le genre gothique*) оп. 31: № 15, «Древняя мелодия синагоги» (*Ancienne mélodie la synagogue*)



Илл. 4. Ш.-В. Алькан. Фуга «Жан смеется» из цикла «Две фуги: Жан плачет и Жан смеется» (*Jean qui pleure et Jean qui rit*)

оп. 31 № 6 (1847) и др.) демонстрируют мастерство профессионального транскрипторского сотворчества Алькана. А в миниатюрном цикле «Две фуги: Жан плачет и Жан смеется» («*Deux fugues: Jean qui pleure et Jean qui rit*») Алькан представил искрометный оммаж во славу Моцарта, написав вторую фугу («Смеющийся Жан») на теме Арии с шампанским из оперы «Дон Жуан» (илл. 4).

Впоследствии (в XX–XXI вв.) эти формы композиционной работы, по степени востребованности и применимости, получают характер эпидемии (Амлен, Шнитке, Варга, Куртаг и мн. др.).

Что стало средством притяжения к музыке Алькана?

Задаваясь вопросом о причинах невероятного энтузиазма, который вызывала музыка Алькана в обществе, Левенталь в радиопередаче о композиторе сказал: «то, что захватывает слушателей, является чистой страстью музыки Алькана и силой его музыкальной индивидуальности»<sup>(5)</sup>. В своих творениях композитор отразил

(4) Оммаж – техника, проложенная исключительно в «сотворческом» русле, уходит корнями в средневековую традицию пародий. [4].

(5) См.: Рэймонд Левенталь рассказывает об Алькане (Raymond Lewenthal talk on Alkan), запись 1963 г. [Электронный видеоресурс] // YouTube. URL: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Raymond+Lewenthal+talk+on+Alkan%2C+part+1](https://www.youtube.com/results?search_query=Raymond+Lewenthal+talk+on+Alkan%2C+part+1) (дата обращения



собственный сложный духовный мир, при этом показав себя, с одной стороны, мастером, впитавшим наследие великих предшественников, а с другой стороны – композитором-новатором, в произведениях которого последующие поколения музыкантов почерпнули множество нового, удивительного и оригинального.

История доказала, что Алькан своим творчеством посеял мощные сотворческие ростки, возвращенные последующими поколениями композиторов. Диффузия его идей сотворческим эхо отозвалась в произведениях Малера, Брукнера, Мусоргского, Сати, Дебюсси, Равеля, Прокофьева, Сорабджи, Гершвина, Коуэлла и мн. др.

Музыка французского композитора вызвала волну энтузиазма среди исполнителей. Как отмечалось выше, именно выдающимся пианистам принадлежит честь «воссоздания» Алькана. Среди интерпретаторов Алькана видим самые выдающиеся имена: Дж. Бузони (*Ferruccio Busoni*), Фрида Киндлер (*Frida Kindler*), Карл Клиндворт (*Karl Klindworth*), Феликс Драйшок (*Felix Dreyschock*), Эжен Д'Альбер (*Eugen d'Albert*), Гарольд Бауэр (*Harold Bauer*), Карл Фридберг (*Carl Friedberg*), Эгон Петри (*Egon Petri*), Клаудио Аррау (*Claudio Arrau*), Рональд Смит (*Ronald Smith*), Рэймонд Левенталь (*Raymond Lewenthal*), Бернард Рингейссен/Рингайсен (*Bernard Ringeissen*), Майкл Понти (*Michael Ponti*), Джон Огдон (*John Ogdon*), Джек Гиббонс (*Jack Gibbons*), Марк-Андре Амлен (*Marc-André Hamelin*), Игорь Рома (*Igor Roma*), Винченцо Мальтемпо (*Vincenzo Maltempo*), Йол Юм Сон (*Yeol Eum Son*), Юрий Фаворин и мн. др.

## СОТВОРЧЕСТВО С АЛЬКАНОМ

Шуман изрек закономерность о том, что «большое» в творчестве «видится на расстоянии». То, что одному поколению кажется неинтересным или непонятным, другому может показаться удивительным и занимательным. Мощная сила притяжения, которую излучает музыка Алькана, обусловила волну опосредованного интерпретаторского, исследовательского, редакторского *сотворчества с Альканом*, которую продемонстрировали выдающиеся музыканты XX века. Остановимся на некоторых именах.

23.03.2019).



Илл. 5. Рональд Смит  
Источник: The Alkan Society. URL:  
<http://alkansociety.org/index.html>

### Рональд Смит

Рональд Смит (1822–2004) – британский классический пианист, композитор и педагог (илл. 5). Уроженец Лондона, Смит постигал ступени исполнительского мастерства в гимназии округа Льюис, в Брайтонском музыкальном колледже, в Королевской музыкальной академии, в Университете Дарема, а также стажирясь частным образом у крупных мастеров (в частности, у М. Лонг и П. Костанова в Париже, также на него оказал значительное влияние швейцарский пианист и дирижер Эдвин Фишер). Смит-пианист в начале своего профессионального пути преимущественно играл романтическую музыку (Бетховен; Шуберт, Шопен; Лист; Балакирев, Мусоргский и др.). В этом сказались особенности его индивидуальности.

Но самой горячей страстью и делом всей жизни Смита стало всестороннее увлечение музыкой Алькана. Поводом к обращению стала просьба Хамфри Сирла (в 1940 году) сыграть Концерт для сольного фортепиано ор. 39 для записи на радио BBC<sup>(6)</sup>. Когда Смит взглянул на высланную партитуру, музыкальный текст этого произведения

(6) См.: Richard Shaw. Ronald Smith. Heroic pianist and champion of the music of Alkan: obituary 8 July 2004 // The Guardian. Retrieved March 22, 2010 // URL: <https://www.theguardian.com/news/2004/jul/08/guardianobituaries.artsobituaries1> (дата обращения 19.08.2019).



Алькана сперва показался Смит практически «неиграбельным»<sup>(7)</sup>. Но необычная и неприступная музыка этого неизвестного композитора чрезвычайно увлекла пианиста. Потом в одном из интервью 1983 года Смит скажет: «Но это была абсолютно захватывающая музыка»<sup>(8)</sup>.

Особой страницей вклада Смита в «альканиану» стало активное участие в формировании и развитии Общества им. Алькана (*The Alkan Society*), основанного в 1977 году покойным композитором и исполнителем Джоном Уайтом с целью содействия просвещению общественности в познании, понимании и оценке жизни и творчества французского композитора и пианиста Шарля Валентина Алькана. В обществе Смит занимал почетный пост президента вплоть до своего ухода из жизни в 2004 году, раскрыв организационные стороны своей индивидуальности. Он стал неутомимым инициатором разных проектов, в том числе – концертов, сбора публикаций о композиторе, публикации его трудов и мн. др.

Результатом всестороннего погружения Смита в «пространство Алькана» стала его книга: в 1976 году выходит в свет первый том (*Алькан. Том 1: Загадка*) о жизненном пути композитора, а в 1987 году – второй (*Алькан. Том 2: Музыка*). Два тома исследования – водораздел между личностью и музыкантом: первый том касается Алькана-человека, а второй посвящен его музыке. Второе издание 2000 года «Алькан: Человек. Музыка» (*Alkan: The Man. The Music*) объединило оба тома. На его обложку помещен снимок Алькана, повернутого к объективу спиной. Думается, такой ракурс автором выбран неслучайно, здесь очевидна «позиция исследователя» в определении главной причины забвения Алькана: сам композитор этому во многом способствовал. Содержание книги были пересмотрено, добавлены два дополнительных приложения, включены новые источники и пополнена дискография. Последующие поколения исследователей творческого пути Алькана неизменно апеллируют к трудам Смита.

(7) См.: Obituaries: Ronald Smith // Gramophone: 12, September 2004. URL: <https://www.gramophone.co.uk/artists> (дата обращения 19.08.2019).

(8) См.: Некролог – The Daily Telegraph, 17 июня 2004 г. // Бюллетень The Alkan Society «In Memoriam Ronald Smith. July 2004». Зарегистрированный номер благотворительности 276199. URL: <http://alkansociety.org/Smith-memoriam.pdf>. С. 5 (дата обращения 19.08.2019).

Музыка была религией Рональда Смита, а Алькан стал «усилителем» заложенного в нем духовного потенциала. Вошли в «творческий резонанс» сонаправленные энергии двух музыкантов. Необычная трудность некоторых композиций Алькана способствовала возмужанию таланта Смита-пианиста. Интерпретаторская деятельность обнаружила и талант исследователя. Безграничная духовная энергия, любовь, вера и трудолюбие принесли «сотворческие» плоды. Научная, организаторская работа в рамках *The Alkan Society*, выступления с концертами, записи, а также 40-летняя преподавательская деятельность (организация мастер-классов с широчайшей географической амплитудой от Англии до Австралии, в том числе в России), – вся эта огромная, разнообразная деятельность является «земным» примером высочайшего подъема духовной энергии музыканта. И хотя Смит не принадлежит первенство в открытии Алькана, но именно он стал одним из первых подлинных исследователей его жизни и творчества.

#### Рэймонд Левенталь

Во второй половине 60-х годов XX века на американском континенте в концертах неординарного и весьма эксцентричного<sup>(9)</sup> пианиста Рэймонда Левенталья (1923(26)–1988) зазвучала камерная и сольная музыка Ш.-В. Алькана.

Пианист, педагог, музыкальный редактор и музыкально-общественный деятель Рэймонд Левенталь был родом из семьи выходцев из Франции и России. В детстве снимался в голливудских кинофильмах (видимо, с этим занятием связана подчистка в его документах: часто годом его рождения называют 1926 г.), что позволило ему по-особому познать жизнь. Учился на фортепиано у Лидии Черкасской (сын которой – известный пианист Шура Черкасский<sup>(10)</sup>), под мудрым

(9) С рассуждений об эксцентричности, занимавших по объему треть статьи о «великом художнике Левентале», начинает свою статью о выдающемся американском пианисте д-р Дэвид К.Ф. Райт. В частности, он пишет, что «Левенталья считали чудачком. На концерты он наряжался в цилиндр, плащ и трость. Некоторые думали, что он директор цирка. Говорят, что программы на его концертах были напечатаны лиловым цветом на более светлом фоне и что на сцене у него был один мягкий цветной свет» [21].

(10) Шура Черкасский (Shura Cherkassky, Александр Исаакович Черкасский; 1909–1995) – американский и британский пианист. Родом из Одессы.



Илл. 6. Рэймонд Левенталь  
Источник: «Личности»: официальный сайт. URL: [https://persons-info.com/persons/LEVENTAL\\_Reimond](https://persons-info.com/persons/LEVENTAL_Reimond)

наставничеством которой в 1945 году выиграл три важнейших калифорнийских конкурса для молодых музыкантов, в том числе конкурс Калифорнийского университета, в котором главным арбитром был Бруно Вальтер. Вслед за этим Левенталь отправился в Джульярдскую школу (Нью-Йорк), где поступил в класс Ольги Самарофф (в свое время была ученицей внебрачного сына (предположительно) Алькана Эли Мириама Делаборда, концертирующего пианиста и преподавателя Парижской консерватории). Позже Левенталь учился в Европе у Альфреда Корто и Гвидо Агости.

После блестящего выступления в 1948 году в качестве солиста с Филадельфийским оркестром под управлением Димитриса Митропулоса (исполнялся Третий фортепианный концерт Сергея Прокофьева), через несколько недель Левенталь уже дебютировал в Нью-Йорке. На протяжении последующих пяти лет пианист успешно концертировал в США, пока в 1953 году с ним не произошел несчастный случай: в нью-йоркском Центральном парке на Левенталья напала банда хулиганов, в результате чего у него были сломаны кости рук в семи местах. К счастью, никаких повреждений, препятствующих

пианистической карьере, переломы за собой не повлекли, но даже после выздоровления Левенталь не вернулся на сцену, заявив: «Когда тебя избивают твои собратья, тебе не захочется играть для них музыку» («*When you're beaten up by your fellow man, you don't feel like performing for him in public*»).

В 1956 году Левенталь получил из Рио-де-Жанейро предложение работы, оставил США и уехал в Европу, где зарабатывал преподавательской деятельностью и вел полунищенский образ жизни. Но именно этот период, по-видимому, был посвящен погружению в творческое наследие Алькана (1813–1888). В 1961 году он вернулся в США, а в 1963 году выступил на радио Нью-Йорк с передачей, которую предварил словами: «Эта программа – плод любви». Левенталь в течение двух часов рассказывал об Алькане, о его творчестве и исполнял его произведения<sup>(11)</sup>. Успех радиопередачи был столь высок, что пианисту поступило предложение от RCA (Радиокорпорация Америки) записать грампластинку с музыкой Алькана. В 1964 году Левенталь повторно, после 12-летнего перерыва, дебютировал в Нью-Йорке как концертирующий пианист с программой, полностью составленной из произведений Алькана. Этот концерт, наряду с последовавшим вскоре циклом из трех вечеров музыки Ференца Листа в исполнении Левенталья, считается одним из значительных событий, давших начало «Воскрешению романтизма» – волне возвращения в концертный репертуар камерной и сольной музыки замечательных, но полузабытых композиторов середины XIX века (Алькан, Мошелес, Гуммель, Шарвенка и др.).

В дальнейшем Левенталь принимал активное участие в индианаполисском Фестивале романтической музыки, преподавал, выпустил ряд записей, выступал как редактор и составитель музыкальных сборников (в частности, им были подготовлены и рецензированы любопытные антологии «Фортепианная музыка для одной руки» и «Бисы знаменитых пианистов»).

(11) См.: Рэймонд Левенталь рассказывает об Алькане (Raymond Leventhal talk on Alkan), запись 1963 г. [Электронный видеореципс] // YouTube. URL: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Raymond+Leventhal+talk+on+Alkan%2C+part+1](https://www.youtube.com/results?search_query=Raymond+Leventhal+talk+on+Alkan%2C+part+1) (дата обращения 23.03.2019).

Задумав написать книгу об Алькане, Левенталь, к сожалению, не успел реализовать замысел. Однако пианист подготовил и выпустил первый в Америке сборник произведений Алькана – *The Piano Music of Alkan*<sup>(12)</sup> – и сопроводил его обширным примечанием и комментариями, выдающееся значение которых трудно переоценить, поскольку эти материалы проливают свет на уникальный стиль Алькана.

Пианист подчеркивает, что изучение музыки Алькана представляет собой увлекательный вызов для исполнителя: «Вот композитор, – пишет пианист, – для которого не существует „традиций интерпретации“» [20, с. VII]. Но стиль Алькана в этом смысле особенно уязвим, и Левенталь выявляет множество «ловушек», способных привести поверхностного исполнителя к неадекватному восприятию художественных задач. В частности, причинами могут послужить: использование Альканом старинных способов записи (пауз, длительностей и пр.); применение экстравагантных французских обозначений и не всегда корректной итальянской терминологии; нетипичная трактовка традиционных знаков письма (к примеру, двойных тактовых черт с целью обособления разделов композиции).

В своих примечаниях Левенталь подробно пишет не только о фортепианном наследии композитора, но затрагивает вопросы психологии и методики исполнительства. Пианист подчеркивает, что многие композиции Алькана требуют беспрецедентной виртуозности, колоссальной технической оснащённости и атлетической выносливости концертанта в сочетании с громадным артистическим темпераментом, искренностью высказывания и высокой концентрацией мысли.

Читая текст примечаний Левенталь, проливающих свет на стиль Алькана, невольно воспринимаешь рядом с композитором личность самого пианиста-редактора. Редакторский труд – серьезная научная работа, граничащая с исследованием. Но пианист предстает перед читателем не только широко эрудированным профессионалом, но также ироничным человеком, страстной и романтической натурой. Левенталь-редактор поставил и реализовал задачу вооружить буду-

щих исполнителей определенной исполнительской методологией трактовки музыки Алькана. Он сделал это из горячего желания защитить эту уникальную музыку, считая себя в какой-то мере ответственным за ее возрождение для будущих поколений интерпретаторов и представление широкой публике. О тех, кто пошел по стопам Левенталь, речь пойдет ниже.

#### *Джек Гиббонс*

Британский пианист Джек Гиббонс (р. 1962) пользуется особой известностью как исполнитель фортепианных произведений Шопена, Алькана и Гершвина.

Выходец из творческой семьи (отец – ученый, мать – художник), Гиббонс получил блестящее музыкальное образование в Оксфорде. Его восхождение как исполнителя началось с удачного лондонского пианистического дебюта в 10-летнем возрасте. Но реальный успех в качестве пианиста-виртуоза Гиббонс снискал в возрасте 17 лет, когда на фестивале музыки Алькана он исполнил Концерт для фортепиано соло и Этюд-увертюру из ор. 39. Это была серьезнейшая заявка на собственную неординарность, поскольку в то время музыкальная общественность еще не привыкла к большим «музыкальным порциям» из музыки Алькана. С серией дальнейших блестящих кон-



Илл. 7. Джек Гиббонс  
Источник: Википедия. URL:  
[https://ru.wikipedia.org/wiki/  
Гиббонс,\\_Джек](https://ru.wikipedia.org/wiki/Гиббонс,_Джек)

(12) Полный текст перевода, в силу его большого объема, будет представлен в отдельной публикации.



курсных побед<sup>(13)</sup> Гиббонс ворвался в элитный ряд исполнителей, перед которыми распахиваются двери на самые феешенбельные концертные площадки.

18 января 1995 года в Оксфорде 33-летний Джек Гиббонс совершил настоящий пианистический подвиг, впервые в истории дерзнув исполнить в одном концерте все этюды Алькана ор. 39<sup>(14)</sup> (перформанс был повторен в следующем году в Концертном зале королевы Елизаветы (*Queen Elizabeth Hall*, Лондон). В том же месяце Гиббонс совершил первую цифровую запись для лейбла ASV (в описании на диске было указано, что запечатлен «Наиболее волнующий подвиг пианизма»).

В марте 2001 года Гиббонс попал в серьезную автомобильную аварию, поставившую его жизнь под угрозу. Восстановление пианиста было объектом пристального внимания СМИ. Михайловская церковь в *Daily Express* охарактеризовала последующее возвращение Гиббонса на концертную площадку как «чудесное» и даже «смелое». После выздоровления Гиббонс, наряду с исполнительской карьерой, стал уделять внимание также сочинению (еще в детстве обнаружив композиторское дарование). Он пишет песни и хоровые произведения (в основном для сопрано), произведения для фортепиано, камерную музыку, также создает оригинальные транскрипции, в частности на музыку Гершвина<sup>(15)</sup>. Это накладывает заметный отпечаток на интерпретации Гиббонса – полнзвучные, оркестровые. Пианист всегда мастерски отражает тембровую красочность оркестровой палитры алькановских фортепианных композиций.

Очень символично, что «сотворческая искра» от Алькана воспламенилась в Гиббонсе через Рональда Смита. Пианист вспоминает: «Я

знал об Алькане задолго до того, как встретил Гершвина. В подростковом возрасте я был большим поклонником его музыки, слышал, как Рональд Смит играл ее в 1975 году. Я очень сильно переживаю за Алькана: я не пытаюсь утверждать, что он Фредерик Шопен или что он Бах девятнадцатого века. Но считаю, что это прекрасная музыка, и она не заслуживает того, чтобы ею пренебрегали, когда я ее исполняю. Зрители любят его» [14].

Как и Смит, но в более скромных масштабах, Гиббонс является пианистом-исследователем. Он тщательно изучает информацию о композиторах, с которыми вступает в сотворчество, подходя к ней критически, пропуская через свой духовный мир. Высказываясь в интервью и публикуя материалы об Алькане (на официальном сайте, на своей страничке в Facebook), Гиббонс искренне недоумевает о том, что широкой публике так долго ничего не было известно о столь выдающемся музыканте и его наследии. В частности, отсутствие в течение более 150 лет информации о таком алькановском музыкальном шедевре, как Двенадцать этюдов в минорных тональностях ор. 39, Гиббонс называет шокирующим и даже скандальным. В своей статье «Мифы об Алькане», Гиббонс представляет его как необычного, уникального композитора, фактическая информация о котором часто искажается. В частности, он пишет: «Когда композитором пренебрегают в течение многих лет, как это случилось с Альканом, не всегда легко пробудить общественный интерес. К сожалению, недостаточно просто позволить музыке говорить за себя. Требуется что-то более драматичное, особенно в наш век, основанный на слухах. Таким образом, в 1960-е годы, когда началось возрождение Алькана, факты о его жизни и его музыке часто преувеличивались, чтобы привлечь внимание, и новые мифы выросли поверх старых» [14]. Среди принципиальных заблуждений об Алькане Гиббонс называет утверждение, что музыку Алькана трудно играть, тезис о крайней нелюдимости композитора и мифы вокруг смерти Алькана. Пианист заключает: «По правде говоря, Алькан был умным, живым, остроумным и теплым человеком (все черты, которые сильно выделяются в его музыке), чье единственное преступление, похоже, состояло в ярком воображении и чьи случайные „эксцентричности“ (мягкие по сравнению с поведением других артистов) – в основном из-за его гиперчувствительного характера. Что касается „невероятно сложных“ фортепианных

(13) В возрасте 20 лет он выиграл первый приз Международного конкурса в Ньюпорт (Newport, штат Род-Айленд, США), после которого BBC заключило с ним контракт на запись его исполнения Концерта Бетховена № 4 ор. 58 для фортепиано с Валлийским симфоническим оркестром. Затем он дает концерт для королевы Елизаветы и еще несколько престижных перформансов.

(14) Хронометраж опуса (в записях 2010 года) составляет у Гиббонса более двух часов чистого звучания, а именно: «Подобно ветру» (№ 1): 4.43; «В молосском ритме» (№ 2): 8.23; «Дьявольское скерцо» (№ 3): 4.47; Симфония (№№ 4–7): 27.32; Концерт (№№ 8–10): 1 ч. 28.58 + II ч. 11.28 + III ч. 9.51 (всего 50.17); Увертюра (№ 11): 15.16; Пир Эзопа (№ 12): 9.11. Общая сумма времени *чистого звучания*, таким образом, составляет 120.09 мин.

(15) Гиббонс, Джек // Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Гиббонс,\\_Джек](https://ru.wikipedia.org/wiki/Гиббонс,_Джек) (дата обращения 22.08.2019).

партитур Алькана, часто описываемых как постановка огромных, порой непреодолимых технических проблем для исполнителя: увы, это также часть легенды Алькана, которая настолько преувеличена, что, возможно, теперь стала одним из самых больших препятствий для широкого распространения его музыки» [14].

Тем не менее Гиббонс предостерегает тех, кто склонен недооценивать сложность музыки Алькана. Он называет его партитуры «более чем требовательными» и упоминает, что их действительно сложно играть, «но правда в том, что большая часть музыки <...> тем не менее находится в степени „преодолеваемой сложности“ для виртуоза-пианиста» [14]. Гиббонс также подчеркивает, что многие из восхитительных миниатюр Алькана хорошо подходят для пианистов-любителей и могут быть чрезвычайно полезны для игры. Например, Гиббонс отсылает любителей музыки к изданному Рональдом Смитом «восхитительному» сборнику «простых» произведений Алькана, выпущенному парижским издательством *Gerarg Billaudot*.

В заключении Гиббонс замечает, что в случае с Альканом правда более интересна, чем вымысел. Данные слова, конечно, обращены к музыковедам, исполнителям, которым еще только предстоит встретиться с музыкой Алькана. Они выражают призыв пианиста относиться к музыке Алькана с великим уважением и всей серьезностью.

#### *Марк-Андре Амлен*

В отличие от Смита, Левентая и Гиббонса, тяготеющих к определенным стилям или даже композиторам, «супервиртуоз» Марк-Андре Амлен (*Marc-André Hamelin*, р. 1961) универсален. Пианиста, композитора, ансамблиста, аранжировщика Амлена сравнивают с такими фортепианными гигантами, как Годовски, Брендель, Рихтер и Горовиц, и считают концертантом, восстановившим «концепцию добродетели в термине „виртуоз“» <sup>(16)</sup> (именно такой «бренд» закрепился за Амленом с его первого же сольного концерта в Карнеги-Холл в 1986



Илл. 8. Марк-Андре Амлен (Хамелин)  
Источник: Википедия. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Амлен,\\_Марк-Андре](https://ru.wikipedia.org/wiki/Амлен,_Марк-Андре)

году с подачи критика *The New York Times* Гарольда Шонберга; причем, по едкому ассоциативному сопоставлению Роберта Римма, он «Горовиц без неврозов... и Гизекинг без эго» [16, с. 161].

За последние тридцать лет Амлен был признан во всем мире за оригинальность и техническое совершенство исполнения классического и современного репертуара. Он выступал в качестве приглашенного солиста с лучшими симфоническими оркестрами в Канаде, США, Европе, Австралии, Японии, России (даже на Дальнем Востоке) и др. Офицер ордена Канады (2003), кавалер ордена Квебека (2004), член Королевского общества Канады. С самого начала пианист в значительной степени построил свою карьеру на записи редко исполняемой и неизвестной музыки, а также произведений, считающихся «трудно исполнимыми». В его послужном списке более пятидесяти компакт-дисков с записями концертов Альбениса, Алькана, Бернштейна, Болкома, Вайсенберга, Вилла-Лобоса, Гайдна, Генсельга, Грэйнджера, Годовского, Катуара, Корнгольда, Листа, Дж. Маркса, Метнера, Мошелеса, Орнштейна, Регера, Рословца, Рубинштейна, Шопена, Регера, Ржевски, Скрябина, Сорабжи, Фейнберга, Шарвенки, Шумана и мн. др. Его записи получили самые престижные награды (в том числе Приз немецкой критики звукозаписи, канадскую премию «Джуно» [5; 11].

(16) См.: Amorina Recitals: URL: [http://www.torgny.biz/Amorina\\_Recitals\\_1.htm](http://www.torgny.biz/Amorina_Recitals_1.htm); Patrick Rucker. A performance to restore the virtue of "virtuoso" // Washington Post, Oct. 5, 2015. Патрик Ракер. Выступление, чтобы восстановить добродетель «виртуоза». Washington Post, Oct. 5, 2015. URL: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/a-performance-to-restore-the-virtue-of-virtuoso/2015/10/05/1d321256-6b6e-11e5-9bfe-e59f5e244f92\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/a-performance-to-restore-the-virtue-of-virtuoso/2015/10/05/1d321256-6b6e-11e5-9bfe-e59f5e244f92_story.html) (дата обращения 22.08.2019).

Амлен не писал теоретических работ, как это делали Смит, Левенталь, Гиббонс (во всяком случае, нам пока не удалось их обнаружить). В трактовке оригинальных и многозначных произведений Алькана Амлен неизменно демонстрирует классическую цельность и ясность концепции в сочетании с глубокой творческой пронизательностью, воплощенной с захватывающей виртуозностью.

Необходимо отметить, что сотворчество Амлена с Альканом проявилось, помимо интерпретаций, в его сборнике композиций и аранжировок «12 этюдов в минорных тональностях» – проекте, создаваемом пианистом-композитором на протяжении 25 лет, который он сам в одном из интервью<sup>(17)</sup> назвал оммажем в честь французского «затворника». Амлен лаконично резюмировал свое отношение к Алькану: «На мой взгляд, Алькан – далеко не проходная фигура в истории музыки. И не великая, конечно, – я не стану сравнивать его с Шопеном или Бетховеном. Но точно – фигура, стоящая того, чтобы отнестись к ней с большим вниманием»<sup>(18)</sup>.

В указанном сборнике собраны авторские композиции Амлена и оммажи (в честь Шопена, Листа, Алькана, Скарлатти, Чайковского, Шуберта, Россини), созданные в сложной технике полистилистических и тематических контрапунктов.

Заядлый коллекционер нот (по его собственному признанию), пианист-универсал Амлен в настоящее время входит в редакторский совет журнала *Music Publications* при *The Alkan Society*, планирующего в последнее время выпустить окончательные версии недоступных или труднодоступных произведений Алькана.

## Заключение

Музыкальное сотворчество образуется между музыкантами не сразу и далеко не всегда. Перефразируя французского философа М. Мерло-Понти, оно зарождается, когда «между видящим и видимым, осязающим и осязаемым образуется своего рода переплетение, по

которому пробегает искра, а вслед за ней вспыхивает огонь» [7, с. 16]. В истории музыки немало примеров, когда музыканты становятся своеобразными затворниками, отшельниками, стремясь к уединению, оберегая свой уникальный внутренний мир (*аутоуровень*) от внешних воздействий (*мегауровень*) и ведя опосредованный сотворческий диалог с музыкантами иных времен (*микроуровень*). Музыкальные тексты их партитур становятся неким духовным посланием ко всем открытым сердцам, способным к сопереживанию и сотворчеству.

Сила музыкального сотворчества, объединившего вокруг личности французского композитора эпохи среднего романтизма Ш.-В. Алькана множество выдающихся музыкантов, проявилась в том, что через долгие годы безвестности уникальный голос композитора был услышан и подхвачен последующими поколениями музыкантов. Ранее чрезвычайно редко исполняемое, в настоящее время именно алькановское наследие становится своеобразным музыкальным «Измаилом» для новых поколений виртуозов, осваивающих сверхсложный репертуар музыкального «затворника» и по ступеням, выложенным из его опусов, прокладывающих дорогу к перманентно отдаляющемуся музыкально-исполнительскому Олимпу.

(17) См.: Интервью с Марком-Андре Амленом (с субтитрами) (Interview with Marc-André Hamelin). Московская филармония, 2016. [Электронный видеоресурс] / Ярослав Тимофеев, интервьюер // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9al8XFNaIRI> (дата обращения 30.03.2019).

(18) См.: Интервью с Марком-Андре Амленом. Там же.



## Список литературы:

- 1 Бородин Б. Шарль Алькан «Берлиоз фортепиано» [Электронный ресурс] // Заметки по еврейской истории: Интернет-журнал еврейской истории, традиции, культуры. 2005. № 3 (52). URL: <http://berkovich-zametki.com/2005/Zametki/Nomer3/Borodin1.htm> (дата обращения 28.08.2019).
- 2 Воронцов Ю. Формула творчества // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 26–31.
- 3 Куприна Е.Ю., Баязитова Д.И. Код Алькана [Электронный ресурс] // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 63–82. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=29648](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29648) (дата обращения 05.05.2019).
- 4 Лебедев С.Н. Пародия [Электронный ресурс] // Большая советская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2321698> (дата обращения 13.07.2019).
- 5 Марк-Андре Амлен: пианист и композитор [Электронный ресурс] // Официальный сайт. URL: <https://www.marcandrehamelin.com/press> (дата обращения 01.08.2019).
- 6 Медушевский В.В. Духовный анализ музыки: Учеб. пос. в 2 ч. М.: Композитор, 2014. 632 с.
- 7 Мерло-Понти М. В защиту философии: сборник / Пер. с франц., послесл. и примеч. И.С. Вдовиной. М.: Изд-во гум. лит-ры, 1996. 247 с.
- 8 Платон. Ион // Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1 / Общ. ред. А.Ф. Лосева [и др.]; пер. Я.М. Боровского. М.: Мысль, 1990. С. 372–386.
- 9 Baron John H. A golden age for Jewish musicians in Paris: 1820–1865 // *Musica Judaica*. Vol. 14, 1999. Pp. 131–152.
- 10 Bellamann H.H. The Piano Works of C.V. Alkan // *The Musical Quarterly*. Vol. 10, No. 2, 1924. Pp. 251–262.
- 11 Forman L. Who's Afraid of Marc-André Hamelin? (A Portrait of a Canadian Musician) [Электронный ресурс] // ACADEMIA. URL: <https://yorku.academia.edu/LanaForman> (дата обращения 22.08.2019).
- 12 François-Sappey B. Charles Valentin Alkan. Paris: Fayard, 1991. 366 p.
- 13 François-Sappey B., Luguénot F. Charles-Valentin Alkan in French. Paris: Bleu Nuit, 2013. Pp. 91–92.
- 14 Gibbons J. “The myths of Alkan”: A look at the extraordinary life, music and legends surrounding Chopin’s contemporary, Charles-Valentin Alkan (transcript of talk for BBC Radio 3 by Jack Gibbons) [Электронный ресурс] // Jack Gibbons: pianist and composer: official site. URL: <http://www.jackgibbons.com/alkanmyths.htm> (дата обращения 30.03.2019).
- 15 Holden E. Charles Valentin Alkan: Interpreting the Composer’s use of Rhythm as Identified in the Dominant Motifs present in the Music for Organ, Pedal-piano and Harmonium: 19th Century French Keyboard Music: PhD Thesis. National University of Ireland, Maynooth, Music, 2014. 399 p.
- 16 Rimm R. The Composer – pianists: Hamelin and The Eight. Hal Leonard Corporation, 2002. 340 p.
- 17 Searle H. A Plea for Alkan // *Music & Letters*. Vol. 18, no. 3, 1937. Pp. 276–279.
- 18 Smith R. Alkan: The Man. The Music: in 2 volumes. Kahn & Averill Publishers; 2 edition, 2000. 440 p.
- 19 Straus J. Sounding Off: Theorizing Disability in Music / Neil Lerner [ed.]. Routledge, 2006. 312 p.
- 20 The Piano Music of Alkan / [edited and annotated by Raymond Lewenthal]. New York: G. Schirmer, 1964. 147 p.
- 21 Wrigh D.C.F. Dr. Raymond Lewenthal and Alkan [Электронный ресурс]. URL: <https://www.wrightmusic.net/pdfs/rammond-lewenthal-and-alkan.pdf> (дата обращения 13.04.2019).

## References:

- 1 Borodin B. Sharl’ Al’kan “Berlioz fortepiano” [Berlioz of the piano]. *Zametki po evreiskoi istorii: Internet-zhurnal evreiskoi istorii, traditsii, kul’tury*, 2005, no. 3 (52). Available at: <http://berkovich-zametki.com/2005/Zametki/Nomer3/Borodin1.htm> (accessed 28.08.2019). (In Russ.)
- 2 Vorontsov Yu. Formula tvorchestva [The formula of creativity]. *Muzykal’naya akademiya*, 2006, no. 1, pp. 26–31. (In Russ.)
- 3 Kuprina E.Yu., Bayazitova D.I. Kod Al’kana [The Alkan Code]. *PHILHARMONICA*. International Music Journal, 2019, no. 2, pp. 63–82. Available at: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=29648](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29648) (accessed 05.05.2019). (In Russ.)
- 4 Lebedev S.N. Parodiya [Parody]. *Bol’shaya sovetskaya entsiklopediya*. Available at: <https://bigenc.ru/music/text/2321698> (accessed 13.07.2019). (In Russ.)
- 5 Mark-Andre Khamelin: pianist i kompozitor [Marc-Andre Hamelin: pianist and composer]. Official website. Available at: <https://www.marcandrehamelin.com/press> (accessed 01.08.2019). (In Russ.)
- 6 Medushevskii V.V. *Dukhovnyi analiz muzyki* [Spiritual analysis of music]. Textbook. Moscow, Kompozitor Publ., 2014. 632 p. (In Russ.)
- 7 Merlo-Ponti M. *V zashchitu filosofii* [In defense of philosophy]. Transl. from French by I.S. Vdovina. Moscow, Gumanisticheskoi literatury Publ., 1996. 247 p. (In Russ.)
- 8 Platon. Ion [Ion]. *Sobranie sochinenii* [Collected works]. In 4 vol, vol. 1. A.F. Losev, ed. Moscow, Mysl’ Publ., 1990, pp. 372–386. (In Russ.)
- 9 Baron John H. A golden age for Jewish musicians in Paris: 1820–1865. *Musica Judaica*. Vol. 14, 1999, pp. 131–152.
- 10 Bellamann H.H. The Piano Works of C.V. Alkan. *The Musical Quarterly*. Vol. 10, no. 2, 1924, pp. 251–262.
- 11 Forman L. Who’s Afraid of Marc-André Hamelin? (A Portrait of a Canadian Musician). *ACADEMIA*. Available at: <https://yorku.academia.edu/LanaForman> (accessed 22.08.2019).
- 12 François-Sappey B. *Charles Valentin Alkan*. Paris, Fayard, 1991. 366 p.
- 13 François-Sappey B., Luguénot F. *Charles-Valentin Alkan in French*. Paris, Bleu Nuit, 2013. Pp. 91–92.
- 14 Gibbons J. “The myths of Alkan”: A look at the extraordinary life, music and legends surrounding Chopin’s contemporary, Charles-Valentin Alkan (transcript of talk for BBC Radio 3 by Jack Gibbons). Jack Gibbons: pianist and composer: official site. Available at: <http://www.jackgibbons.com/alkanmyths.htm> (accessed 30.03.2019).
- 15 Holden E. *Charles Valentin Alkan: Interpreting the Composer’s use of Rhythm as Identified in the Dominant Motifs present in the Music for Organ, Pedal-piano and Harmonium: 19th Century French Keyboard Music: PhD Thesis*. National University of Ireland, Maynooth, Music, 2014. 399 p.
- 16 Rimm R. *The Composer – pianists: Hamelin and The Eight*. Hal Leonard Corporation, 2002. 340 p.
- 17 Searle H. A Plea for Alkan. *Music & Letters*. Vol. 18, no. 3, 1937, pp. 276–279.
- 18 Smith R. *Alkan: The Man. The Music: in 2 volumes*. Kahn & Averill Publishers, 2 edition, 2000. 440 p.
- 19 Straus J. *Sounding Off: Theorizing Disability in Music*, Neil Lerner [ed.]. Routledge, 2006. 312 p.
- 20 *The Piano Music of Alkan* [edited and annotated by Raymond Lewenthal]. New York, G. Schirmer, 1964. 147 p.
- 21 Wrigh D.C.F. *Dr. Raymond Lewenthal and Alkan*. Available at: <https://www.wrightmusic.net/pdfs/rammond-lewenthal-and-alkan.pdf> (accessed 13.04.2019).