



**АНТОН ГЕРЦЕНБЕРГ:
«Исполнение не должно
быть al fresco»**

25-летний Антон Герценберг, победитель XV Международного конкурса пианистов Гезы Анды в Цюрихе, уже давно известен в Европе. С четырех лет он начал обучаться игре на фортепиано под руководством своей матери, пианистки Лилии Зильберштейн. Среди его учителей — Юлия Суслина, Юлия Бочковская, Ян Йирацек фон Арним и Пьер-Лоран Эмар. Пианист выступал в камерном ансамбле с Мартой Аргерих, принимал участие в ее фестивалях в Лугано и Гамбурге, выступал на фестивалях в земле Рур, Шлезвиг-Гольштейне и Вюрцбурге. Сразу после конкурса в Цюрихе специально для журнала «PianoФорум» Антон рассказал о своем пути в музыку, о творческом взаимодействии с Мартой Аргерих и принципах преподавания Пьера-Лорана Эмара, о фразировке и вокально-инструментальном мышлении в музыке Баха и «освобождении секунды» в произведениях Куртага, а также поделился практическими советами и эксклюзивными упражнениями для разработки независимости пальцев и развития звукового контроля.

— Антон, Вы из музыкальной семьи. Насколько знаю, Вашим первым учителем была мама, известная пианистка Лилия Зильберштейн. Расскажите о Ваших первых музыкальных впечатлениях.

— В нашем доме стояло два рояля: мама всегда занималась дома, а она играет не только одна, но и часто в дуэте. Когда мне было три года, она начала играть в дуэте с Мартой Аргерих, они репетировали у нас дома, иногда до самой ночи. Помню, в те вечера я не хотел идти спать: слушать сонаты Брамса для меня было значительно интереснее! Также я всегда любил петь (у нас даже сохранилось видео: мне два года, я лежу и пою). И конечно, когда в доме стоит рояль, на нём невозможно не играть. Каждый раз я шёл мимо и касался клавиш.

По инициативе мамы я начал заниматься музыкой в 4 года, но через три месяца сказал, что не хочу этим заниматься, а когда мне исполнилось пять, я передумал, снова увлекся музыкой (моя мама, по крайней мере, всегда так рассказывает), и мы начали первые уроки. В шесть лет я перешел к другой учительнице — Юлии Суслиной (вдове композитора Виктора Суслина). Мама, конечно, всегда слушала мои занятия, когда была дома, могла что-то сказать («соль-диез нужно громче»), но я уже систематически занимался с другим педагогом. В 12 лет я начал занятия с Юлей Бочковской (ученицей Веры Горностаевой). Она работает в Высшей школе музыки в Гамбурге, но я учился у неё сначала частным образом, потом уже как студент. Она мне очень много дала в отношении основ фортепианной техники и понимания музыки, в частности, того, как играть Моцарта. Первые этюды Лигети я проходил именно с ней. Затем мама получила профессуру в Вене, и из маленького городка под Гамбургом мы переехали на полтора года в столицу Австрии, я поступил в класс к профессору Яну Йирацеку фон Арниму.

После окончания школы я поехал учиться в Кёльн к Пьеру-Лорану Эмару. Мне было очень интересно изучать современную музыку, а он много работает именно с современными композиторами. Учёба у Пьера-Лорана Эмара мне очень помогла: рассказывая о современных авторах, он давал ключи к понимаю, как учить современную музыку, как ее читать, как исполнять тексты, которые кажутся трудноисполнимыми.

— Пьер-Лоран Эмар — регулярный гость в Москве, он был и гостем нашего журнала. И то, как он чувствует музыку и говорит об исполнении современных авторов, — абсолютно уникально. Расскажите, какие произведения Вы с ним проходили?

— Первым вспоминается Эллиот Картер, две его маленькие пьески Two Diversions. Пьер-Лоран очень внимательно относится к тексту: он любит, чтобы всё, что указано в нотах, было отражено в исполнении. Он говорит, что каждый штрих, фразировка — это характер. Все ритмы также должны быть предельно точны. И все это нужно реализовать пальцами, усердными занятиями — это не происходит просто так. Исполнение не должно быть, как он любит говорить, *al fresco*. Я, конечно, люблю что-то делать спонтанно, но в музыке это неправильно.

— Сколько Вы уже учитесь у Пьера-Лорана Эмара?

— Сейчас уже пять лет, и обучение ещё немного продлилось из-за пандемии.

— Как вы занимались с профессором во время пандемии?

— Немного занимались по Zoom: я делал запись, отправлял профессору, он слушал, после этого мы

работали. В живом режиме работать через Zoom сложно, звук искажается. Тем не менее, у нас были очень хорошие уроки.

— Отличается ли педагогический подход Пьера-Лорана Эмаром в работе над Бахом от немецких традиций исполнения?

— Он и сам играет много Баха по urtext-изданиям. Кстати, он не знал, что я играл финал на конкурсе в Цюрихе, потому что в тот день в Париже сам играл второй том «Хорошо темперированного клавира» Баха и отключил телефон (он думал, что я играю на следующий день). И когда я ему написал, что получил первую премию, он очень порадовался, конечно. Что касается музыки Баха, для Эмара самый важный вопрос — это фразировка и артикуляция. И чтобы у каждого голоса был свой тембр. Это свойственно всем большим музыкантам, но у Пьера-Лорана есть свое видение правильной артикуляции. Мало кто рассказывает об этом. Например, я сыграл ему Токкату до-минор, и он сказал, что в Бахе не бывает легато больше чем на две или три ноты подряд. Больше количество нот может лиговаться только в случае, если Бах пишет лигу, таково правило (и из-за того, что я этого не знал, он подумал, что я вообще не понимаю барочный стиль).

— Вы играли всё на легато и с педалью?

— Нет, конечно (смеётся). Просто мне хотелось, чтобы каждый голос в Бахе был слышен, и из-за этого получилась слишком громкая игра, что создавало ощущение хаоса в голосоведении. Я и сейчас уделяю внимание всем голосам: не громкость, а их баланс — вот что важно. Ведь все старинные инструменты (не только клавесин, но и виола да гамба, траверс-флейта и др.) — не такие громкие инструменты. Даже когда они звучат все вместе, это воспринимается как камерная музыка. Играть полифонию нужно с этим ощущением.

— Мыслить темброво-инструментально, воспринимать разные голоса как разные инструменты...

— Да, причем скорее — вокально, воспринимать голосоведение как хор. Например, я сейчас играл Токкату из Шестой партиты Баха на конкурсе, в ней есть fuga. Я мыслил эту фугу больше как фугу-хор: как бы это спел хор? Это другое отношение. Или возьмем Прелюдию и фугу си-бемоль минор из II тома: в этой фуге очень хорошо слышно, что это fuga для хора. К слову, у нас были старые русские ноты, редакция Муджеллини: там хорошая фразировка, но legato не совсем в стиле. Знаете, я сейчас подумал, что работа Пьера-Лорана Эмара над Бахом похожа на работу над музыкой Бетховена:

и в мотивном плане, и в тембровом, ведь мотивная работа в Бахе — это лучшие немецкие традиции, так же, как и у Бетховена. Но в Бахе особенно важно хоровое, вокальное мышление. И когда, например, в тексте встречается высокий си-бемоль, ты знаешь, что это сопрано, и понимаешь, что это очень важный момент. Или тенор вдруг поднимается в высокую тесситуру (это всегда короткие эпизоды у Баха) — это всегда драма. Об этом нужно думать, когда играешь.

— Все первые Ваши учителя, Ваша мама — представители русской фортепианной школы, но Вы родились, живёте и продолжаете учиться в Германии, находитесь в европейском культурном контексте. Вы сами себя считаете носителем какой школы больше — русской или одной из европейских?

— В моем случае это микс. Помимо русского и немецкого, у меня есть и французский подход: я много занимался у Роберта Левина, а он — выдающийся ученик Нади Буланже. Эмар — тоже француз, и он любит работать именно над пианистической техникой. Независимость пальцев и свобода кисти, недопущение ни единого движения запястьем при заблокированных пальцах — это то, за чем он непрестанно следит. Всё должно исходить из пальцев — это французский подход, но также и подход старой русской школы. Посмотрите на игру Гилельса: он буквально кидает руку на клавиатуру, и ты видишь абсолютно свободные независимые пальцы и — совершенно волшебный звук.

— Но это же не воспитывается какими-то упражнениями или этюдами Черни, скажем...

— У Эмара есть одно упражнение, которое он очень любит давать. Если вы посмотрите внимательно на его пальцы во время игры, то увидите, что он делает большой «релиз» пальцами.

— Вы имеете в виду замах пальцем при взятии звука?

— Как раз не замах, а активное освобождение пальца с его поднятием после взятия звука. Вы берёте звук пальцем, далее берете следующий звук, а освободившийся палец активно поднимаете, максимально возможно (но без боли и лишнего напряжения, конечно) и тут же освобождаете. Так очень хорошо вырабатываются нужная мускулатура пальцев и их независимость. Таким образом нужно заниматься медленно. Пьер-Лоран Эмар настаивал на этом упражнении, хотел, чтобы я так занимался. Я также опробовал это упражнение с одним своим учеником, и уже через несколько дней он мне позвонил и сказал, что появилось больше контроля

Дебюсси у меня просто не было, я взялся за неё, много играл и выучил. Мама вспомнила об этом и сказала Марте: «Антон это очень хорошо знает». Марта попросила меня сыграть. Я ей поиграл, ей очень понравилось. И тогда я поехал к ней в Брюссель и помог ей выучить это произведение: играл вторую партию (партию оркестра) для неё. В процессе она спрашивала меня, какие пальцы я бы взял в том или ином месте, немного советовалась, но, конечно, в итоге оставила свою собственную аппликатуру. Кстати, после этого мы с ней сыграли в Гамбурге вторую часть из «Ноктюрнов» Дебюсси в обработке Равеля, есть запись.

— Как Вам было играть с Мартой?

— Марта очень мощный музыкант, когда играешь с ней, это чувствуешь сразу: она задаёт сильный поток, своё движение. И на сцене я почувствовал, что хочу быть вместе с ней в этом потоке, а мне нужно было давать мою энергию. Потому что она в музыку даёт очень много своей энергии, и чтобы ансамбль с ней получился, нужно вносить много и своей силы. Я считаю, что их ансамбль с мамой так хорош, потому что у них, с одной стороны, такие разные пианистические стили, но вместе создается баланс, потому что Марта даёт свое, а мама — своё. И вместе это очень хорошо сочетается.

— Как Вы думаете, почему Марта Аргерих не любит заниматься со студентами?

— С одной стороны, у неё есть очень глубокая убежденность в том, что она делает в музыке. Но в тоже время она не любит навязывать свою точку зрения другим.

— Как она занимается сама? Это же очень интересно — видеть большого музыканта за работой.

— Я не так много раз видел, как она занимается, но один раз это было очень интересно. Это было как раз тогда, когда мы с мамой и моим старшим братом Даниэлем (он тоже пианист) играли пьесы Сметаны в восемь рук с Мартой Аргерих. И после нашей репетиции она села за рояль заниматься. А до этого она в разговоре с мамой говорила, что не знает, как сыграть одно место в третьей части Первого концерта Чайковского, что у нее не получался этот мордент (напекает тему III ч. Allegro con fuoco). И я помню, что она минут 20 играла только один такт, повторяла этот мордент, раз за разом, снова и снова — и каждый раз чуть иначе. И после я уже видел на одном из видео в Youtube, с её репетиции с оркестром, как она говорит с дирижером про то же самое место. То есть несколько месяцев у неё была «идея фикс» о том, как же играть это место. Конечно, технически заниматься ей не очень нужно. Но я знаю, что ей

очень важен музыкальный поиск. Если она начнёт учить новую пьесу, технически она сыграет её уже на следующий день. Но это не то, чем она много занимается. Ей важна музыка.

— Расскажите о Вашем участии в конкурсах. Что лично для Вас оно дает?

— Я не так много играл на конкурсах, а когда пошёл учиться к Эмару, он считал, что мне нужно сфокусироваться на работе над техникой. Из-за того, что я всегда очень много читал с листа, я выработал себе технику, и многие вещи давались мне очень легко. Также я играл много разной музыки одновременно: я мог сыграть пьесу на уроке, а параллельно с этим играть ещё 20 произведений. Я считаю, что из-за этого в технической базе у меня были некоторые проблемы. И мой учитель хотел, чтобы я не участвовал в конкурсах, а сконцентрировался на работе. Что я и делал. До этого я, правда, играл на предварительном прослушивании на конкурсе Шопена (эта запись есть в Youtube, но не нужно её смотреть (смеётся), это было не так хорошо).

Главная идея конкурса для меня состоит в том, чтобы держать репертуар в руках и «отточить» этот репертуар до такой степени, чтобы он получался безупречно в любых условиях, независимо от моего состояния. Главная польза от участия в крупном конкурсе — подготовка большой программы на самом высоком техническом и художественном уровне. Тогда и на конкурсе будет успех.

— Интересно, как строилась Ваша работа над техникой в классе у Эмара?

— Прежде всего, это упражнения и, конечно, работа над репертуаром, решение технических проблем прямо в ходе работы. Например, я помню, как тщательно мы работали над слоями фактуры и разными штрихами в них в «Юмореске» Шумана, именно над достижением этого пианистически — legato наверху и внизу, portato в среднем голосе. При этом Эмар не станет работать над всеми двумя страницами текста, где стоит эта задача. Мы занимались полчаса первыми двумя тактами, чтобы у меня выработалась концепция, а затем я могу уже сам подумать, как работать дальше. Помимо Баха и Шумана мы, конечно, играли и французскую музыку — Равеля и Дебюсси. Я хочу сказать, что это совершенно особое чувство, когда Пьер-Лоран Эмар садится за рояль и играет Дебюсси. У него совершенно уникальный звук, фактура выстроена так, будто играет целый оркестр, которым дирижирует Пьер Булез. Это совершенно невероятно!

Мы играли также музыку Куртага. В нашей школе есть проект, когда каждый год наш класс играет музыку

какого-то одного композитора. В год, когда я пришел в класс Эмара, это был Куртаг, и я сыграл на том концерте пять маленьких пьес из цикла «Jatekok». Эти 6–7 минут музыки были очень важны для меня. Каждый интервал у Куртага нужно прослушать: здесь малая секунда, здесь терция, кварта, нона — как они звучат в одну сторону, как в другую сторону. Исследуя окраску и звучание каждого интервала, открываешь для себя, как он пишет музыку. Эмар за это очень любит Куртага и, кстати говоря, Штокхаузена: иногда ноты, находящиеся на дальнем расстоянии, передают суть той же малой секунды. В серийной технике расстояние не имеет значения.

— **Отчасти это начал еще Прокофьев, «разбрасывая» последовательность нот в мелодии по разным регистрам, расщепляя интервалы между ними.**

— Да. У Куртага это «освобождение секунды».

— **Вы активно выступаете в камерных составах. Почему камерное музицирование так важно для Вас?**

— Я очень люблю оперы: Вагнер, Штраус и мой любимый Берг («Лулу»). Я и сам раньше много пел, сопрано (даже когда голос мутировал). Если бы у меня была вторая жизнь, я бы стал драматическим сопрано (смеётся). Также я очень люблю камерную музыку. У меня такое чувство, что именно в камерном ансамбле я играю самым лучшим образом. Во всяком случае, я знаю, что когда слушаю партнера по ансамблю во время своей игры, я играю иначе. Я стараюсь найти это ощущение и в сольном звуке. Стараюсь слушать полифонию, как голоса, которые слушают друг друга. И это особое ощущение. А сочетание тембров разных инструментов — это особое удовольствие. Например, мне как-то сказали, что Равель считал, что фортепианный и скрипичный звук не сочетаются, и писал свою скрипичную сонату для того, чтобы показать в ней, как они не сочетаются. Там по сути две разные партии у скрипки и фортепиано (например, в I части фортепиано играет одно, а скрипка совершенно другое), но при этом вместе они звучат даже лучше, чем если бы тембры сочетались.

В 2019 году я создал международный ансамбль современной музыки «Erma Ensemble». Мы работаем с современными композиторами (например, с корейским композитором из Берлина Унсук Чин, а также с Хельмутом Лахенманом и Петером Этвесом), с дирижером Йоргусом Тиврасом. Мы уже исполнили секстет «Vortex Temporum» Жерара Гризе. И в этом ансамбле очень хорошие музыканты.

— **Ваш брат Даниэль тоже успешный пианист. Ощущаете ли Вы соревновательность?**

— Из-за разницы в возрасте мы никогда не играли в одной категории, поэтому никогда не соревновались. Но когда мы занимаемся, наши репетиции проходят иначе, чем если бы мы были просто друзья: легче может случиться маленький «фейерверк». Из-за совместной работы мы стали очень близки. Например, мы вместе прошли Шуберта, а это большая часть четырехручного репертуара. Я считаю, что именно в камерной музыке Шуберта, как и в его песнях, наиболее глубоко и детализировано раскрывается его инструментальный стиль.

— **Ваше исполнение в финале конкурса Гезы Анды в Цюрихе произвело на меня впечатление органичной виртуозностью, и при этом было ощущение большого контроля — причём не специального, а естественного и спокойного. По крайней мере, из зала это выглядело так.**

— Это только из зала (смеётся).

— **Как же было на самом деле? Вы волнуетесь перед концертом?**

— В тот момент, когда я выхожу на сцену, у меня включается концентрация, и я уже не думаю о том, что и как я делаю. Причём мне иногда кажется, что я делаю очень много движений, а потом мне говорят, что

© Andrej Grilo



я, наоборот, очень сдержан на сцене. В немецкой критике обо мне часто пишут слова «gesetzt», по-английски “composed” («спокойный, сдержанный, владеющий собой»). Для меня это немного странно, но, возможно, не так плохо.

— Судя по результатам конкурса Гезы Анды, очень даже хорошо.

— Конечно, я очень рад результатам. Но то, как это выглядит на сцене, не всегда совпадает с состоянием внутри. Во всяком случае, на конкурс Гезы Анды я подготовил большую программу, и до второго тура, например, у меня были проблемы с правой рукой. В сольной программе (примерно на два часа) у меня были Соната Листа, Вторая соната Шопена, Соната Бартока, «Вариации на тему Паганини». И в день после первого тура, когда я уже знал, что прошел во второй, но все ещё не знал, что именно из заявленного мне предстоит играть, я почувствовал, что немного перезанимался —

устала рука. На сцене это прошло. После третьего тура я знал, что позаниматься у меня уже времени не будет и для финала просто повторил концерты один раз. И когда на репетиции играл с Тонхалле-оркестром, у меня немного «застыла» левая рука, что-то заблокировалось в мышце. Я даже волновался, что не смогу сыграть дальше. Но за сценой был наш фотограф, он, кстати, тоже русский, артист балета в прошлом. Я спросил его, что можно сделать, чтобы освободить мышцы (танцоры ведь знают, как вести себя в таких ситуациях), и он помог мне — сделал массаж руки, это расслабило мышцы, я смог сыграть. Что касается волнения, чувство нервозности мне не присуще перед сценой, хотя, конечно, есть адреналин — без него не идёт игра на сцене.

— Есть ли у Вас регламент поведения в день концерта?

— Я знаю от певцов, что иногда в день важного концерта нужно съесть хороший стейк. Иногда я делаю так, зная, что мясо даст мне энергию на вечер. Сейчас, конечно, все веганы могут на меня ополчиться, но в России, надеюсь, меня поймут.

— Не сомневайтесь! У меня сложилось впечатление, что вам близка педагогика. Хотели ли бы Вы сами преподавать?

— Да, педагогика мне интересна. Я особенно люблю преподавать певцам, работать с ними как коуч. С пианистами мне нравится работать тоже. У пианистов я часто вижу много проблем, с которыми, по-моему, можно легко справиться. Просто нужно, чтобы кто-то им подсказал. Часто проблема не в том, что человек не чувствует музыку, а в чисто технических ошибках. Между тем, в таких случаях (как я вижу здесь, в Германии, вероятно, как и во многих других странах) педагоги часто говорят: «интерпретация неверная», «твой Моцарт не в стиле», «фразировка не та». А часто это именно техническая проблема. Если техника правильная, и есть хороший музыкальный инстинкт, всё получится.

— Есть ли упражнение, которые Вы играете регулярно?

— Есть, его мне рекомендовала еще Юлия Суслина — это упражнение Брамса № 40а (из цикла «51 упражнение для фортепиано»). Я его всегда играю (мама и брат тоже), чтобы разыграться. Оно хорошо разрабатывает кисть. А когда мы с братом разыгрываемся на двух роялях, мы можем играть упражнения 40а и 40b одновременно.

— **Поделитесь Вашими впечатлениями от участия в конкурсе Гезы Анды.**

— Если не говорить о программе, а только о впечатлениях — это очень доброжелательный конкурс, здесь я всегда ощущал поддержку. Во время конкурса я жил не в самом Цюрихе, а немного за городом, в очень хорошей семье, с которой мы подружились. Они, например, хотели предоставить мне автомобиль для передвижений, но я сам не вожу, и они давали мне талоны на такси (ни на одном конкурсе я не видел такого). Они делали всё, чтобы облегчить моё пребывание здесь. На самом конкурсе было, конечно, непросто. Но сама обстановка и атмосфера очень хорошая. Мне также очень понравились, как хорошо и красиво были проведены трансляции конкурса. Вообще, большую часть времени я проводил один (для меня очень важно побыть одному). Есть конкурсы, на которых все участники много времени проводят вместе, но в этом случае мне не хватает концентрации для игры. Мне важно, чтобы общение не отвлекало. Здесь такая возможность сконцентрироваться у меня была.

У меня уже была встреча с генеральным секретарем конкурса Маркусом Вилером, который дальше будет со мной работать как агент. Я рассказал ему свои пожелания: что я люблю камерную музыку, современную музыку, мне важно, чтобы были не только сольные концерты, но и разнообразная интересная программа. Маркус проявил полное понимание: действительно, раньше победители конкурса играли сольные концерты один за другим, но возможно, это не так интересно, как, например, концерты камерной музыки. Пока у меня нет чёткого концертного плана на следующие три года — посмотрим, как получится, говорить заранее я не люблю. Знаете, когда я готовился к первому туру, я повторял произведения только первого тура, не забегая во второй...



— **Чем Вы интересуетесь помимо музыки?**

— Люблю авторское кино, артхаус. Очень люблю фильмы Дэвида Линча, «Малхолланд драйв» — один из любимых, пожалуй. Когда я жил в Гамбурге, там был очень красивый кинотеатр, и мы с другом часто ходили туда смотреть фильмы. Там я посмотрел фильмы Андрея Тарковского — «Андрей Рублев», а «Зеркало» пересматривал несколько раз. В этот фильм нужно «зайти». Там есть момент, когда главная героиня поднимает руку, и в это же мгновение поднимается ветер. При этом съемки происходили на улице, а в кадре это выглядит, как будто это срежиссировано. И в этом есть какая-то магия. Очень люблю французского режиссёра Клер Дени. Она немного странная, но её фильмах есть сила. Мне особенно нравится одна из недавних её работ, фильм «High life» с Робертом Паттинсоном. Также люблю живопись, люблю ходить в музеи. Мне кажется, что со смартфонами мы потеряли это ощущение — «иду в музей», «читаю книгу». Я помню, однажды с другом мы ходили в музей, где я увидел маленькую картину

Вермеера, и я был настолько потрясён, что не мог оторваться от неё.

— **Очень Вас понимаю, для меня живые полотна Вермеера — это каждый раз эстетический шок. Его холсты разбросаны по музеям мира, иногда по одному-два, и это жемчужины. А где Вы видели Вермеера?**

— Это было в Вене, картина «Аллегория живописи». Маленькая, но из неё исходил невероятный свет. И книги, конечно. Раньше я очень любил читать Томаса Манна (теперь для этого у меня недостаточно концентрации), а сейчас увлекаюсь Томасом Пинчоном.

— **Вы читаете на русском языке?**

— На русском языке я читаю, к сожалению, медленнее, поэтому в основном — на немецком и английском. Но на русском я прочёл Достоевского — его картины Петербурга производят глубокое впечатление.

— **Спасибо Вам.**

— Спасибо Вам, я очень рад возможности беседовать для российской аудитории. ■



Светлана МЕЛЕНТЬЕВА

Кандидат искусствоведения, пианистка, переводчик, педагог,
президент российского филиала World Piano Teachers
Association
