

Ирина Красотина: «Процесс совершенствования идет постоянно»

Московская пианистка Ирина Красотина – не только тонкий музыкант, специалист по камерному исполнительскому искусству, преподаватель, ученый, но и обладатель весьма необычного для наших широт титула – «Магистр испанской музыки», полученного в 2004 году в Академии им. Ф. Маршала в Барселоне. Выпускница Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, сегодня она ведет класс камерного ансамбля в *alma mater* и в академическом музыкальном колледже при Московской консерватории, заведует кафедрой «Камерный ансамбль» в ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова и является главным пропагандистом испанской фортепианной музыки в России. О том, чем отличается испанская пианистическая школа от русской, о своем педагоге – выдающейся испанской пианистке Алисии де Ларроче, и о судьбе испанской музыки в Москве и пойдет речь.

– В 2011 году вы защитили диссертацию, посвященную каталонской фортепианной школе. Расскажите вкратце, какие у этой школы особенности и чем она вас привлекла?

– Дело в том, что мне повезло учиться у яркой представительницы каталонской фортепианной школы – Алисии де Ларроче. Именно благодаря занятиям и творческому общению с этой удивительной пианисткой я смогла узнать секреты исполнительского мастерства, неразрывно связанные с пианистической традицией в Каталонии. Лишь овладев ими, мне удалось до-

стичь национального колорита в интерпретации произведений испанских композиторов.

– Насколько я понимаю, каталонская фортепианная школа тесно связана с французской?

– Да, безусловно. Выдающиеся музыканты Пере Тинторер и Хуан Батиста Пухоль, стоявшие у исто-

ние французской фортепианной школы наиболее явно прослеживается в учебно-методических трудах каталонских авторов, посвященных методам и формам обучения игре на фортепиано. Например, фортепианные упражнения Энрике Гранадоса примыкают к техническим сборникам французских фортепианных педагогов Шарля Виль-

фрида де Берио, Луи Дьемера, в которых основное внимание уделяется артикуляционным приемам. Любопытно, что французская педагогика, в свою очередь, опиралась на традиции, заложенные французскими клавесинистами. И Франсуа Куперен, и Жан-Филипп Рамо рекомендовали упражнения, которые способствовали развитию пальцевой техники, столь необходимой для виртуозного исполнения разнообразных мелодических украшений. Каталонская фортепианная школа также признавала необходимость и целесообразность пальцевых упражнений. И это неудивительно. Столь излюбленные испанскими композиторами причудливые ритмические рисунки и сложные орнаментальные украшения требовали от исполнителя ловкости и владения специальными навыками.

– Получается, что даже для человека, окончившего Московскую консерваторию, в испанской фортепианной музыке остаются трудности?

– Мне очень повезло в жизни с педагогами, и о русской пианистической школе я могу говорить только восторженно. Да и обучение в Барселоне я начала, имея за плечами определенный исполнительский опыт. Думаю, что дело здесь не в технических трудностях, а в специфических особенностях,



Ирина Красотина

ков фортепианной педагогики в Каталонии, учились в Париже. Неудивительно, что их ученики, следуя примеру своих наставников, также отправлялись во французскую столицу совершенствоваться. Пожалуй, влия-

отличающих испанскую музыку от любой другой. На первом же уроке с Алисией де Ларрочей мне стало ясно, что чего-то самого главного в испанской музыке я не понимаю. И Алисия, и ее ассистенты говорили, что я играю на русский манер. Меня, честно выучившую программу, это утверждение повергло в шок.

– Те, кто критиковал вас за чрезмерную «русскость» в исполнении, поясняли, в чем для них она заключается?

– Мне казалось, что испанская музыка своей экспрессией, распевностью и широтой близка произведениям русских композиторов. Я заблуждалась. Выяснилось, что фразы имеют, как правило, дробное строение, часто с опорами на слабые доли в отличие от русской музыки. Именно дробление мелодии на

короткие мотивы приносило в исполнение характерный национальный колорит, сообщая ему необходимую выразительность. Триоль – часто встречаемое ритмическое деление в испанской музыке – следовало не соединять с предшествующими ей нотами и *распевать*, а ощущать, как самостоятельную ритмическую единицу и не превращать ее в арпеджиато. Исполнять ее было необходимо всегда с опорой на первую ноту активным ударом пальца сверху, используя достаточно большую амплитуду замаха кисти и ясную артикуляцию пальцев.

Вместе с тем, педагоги Академии в один голос говорили мне: «Тебе необходимо послушать фламенко». В Барселоне мне удалось попасть на несколько интересных концертов исполнителей фламенко. Впечатление было просто невероятным! Понемногу я стала задумываться об очень важных вопросах. Безусловно, интерпретируя музыку национальных композиторов, испанские исполнители, впитавшие в себя с детства мелодику и ритмы фламенко, используют совершенно особый опыт слухового и зрительного восприятия. Мне же было необходимо овладеть не только набо-

ром определенных исполнительских приемов, но и изучить систему выразительных средств национального музыкального искусства. Например, раньше мне было не ясно, для чего нужно столь скрупулезно исполнять многочисленные детали сложной полифонической фактуры, избирая для этого частые компактные движения рук и продуманную аппликатуру. Оказалось, что динамические и агогические нюансы, разнообразные штрихи, порой на фоне выдержанного баса, форшлаги и морденты – все это подчиняется ритмической акцентации, которая свойственна *компасам* фламенко. Прибавьте к этому разнообразные гитарные приемы, перкуссию, пение и танец. В этом музыкальном действе принимают участие несколько исполнителей, прекрасно понимаю-

стильском (государственный язык Испании. – М. М.). По мере того, как я погружалась в испанскую культуру, познавала природу испанской нации, характер ее представителей, все более понятным мне становился и музыкальный язык испанских композиторов.

– Но русская школа дает какие-то преимущества?

– Я считаю, что именно благодаря русской фортепианной школе я была абсолютно готова воспринять любую другую национальную школу. Может быть, это будет нескромным по отношению к себе, но мне удавалось прямо на уроке выполнять все замечания Алисии де Ларрочи. Она была довольна качеством моей подготовки к мастер-классам, и как рассказывали мне потом другие педагоги, в течение многих лет присутствовавшие на ее открытых уроках, «*туй биен*» (исп. «очень хорошо» – М. М.) она говорила очень немногим своим ученикам.

– Вы одна из последних учениц Алисии де Ларрочи. Какой она была как педагог?

– Воздействие на меня всей художественной личности этой выдающейся пианистки и необыкновенно обаятельной женщины трудно переоценить. Ее уроки были очень насы-



Алисия Торра вручает Ирине Красотиной диплом Второй премии Международного конкурса им. Эрике Гранадоса в Барселоне в 2001 г.

щенными и продолжительными. Как правило, вооружившись нотами и карандашом, она прослушивала выбранное учеником произведение, после чего устраивалась за второй рояль и с легкостью исполняла тот, или иной отрывок, акцентируя внимание на допущенных ошибках. *Не могу описать* то наслаждение, которое доставляло созерцание легких, как будто парящих над клавиатурой рук Алисии де Ларрочи, с невероятной скоростью и ловкостью успевающих везде.

– Правда ли, что для исполнения испанской музыки очень важна педализация?

– Да, и здесь нужно вспомнить о теоретических трудах испанских пианистов, прежде всего, Э. Гранадоса. Гранадос был первым, кто в Испании

– Не потянуло петь или танцевать фламенко?

– Уже после первых занятий я купила несколько дисков певцов фламенко, и в скором времени уже напевала композиции с них на испанском языке, чем очень рассмешила своих каталонских коллег. Мне было очень важно уловить не только характерные интонации испанских народных напевов, но и мелодику испанского языка. Хотя в Барселоне официальный язык – каталонский, преподаватели Академии были очень доброжелательны ко мне и разговаривали со мной на ка-

уделил этой проблеме фортепианной техники особое внимание. Позже эта тема получила развитие в трудах его ученика – Франка Маршала.

Алисия де Ларроча, безусловно, говорила о деликатном применении педали, необходимом для придания большей красочности звучанию фортепиано, акцентировала внимание на акустических свойствах педали в низком, среднем и высоком регистре. Также она советовала не относиться буквально к указаниям педали в произведениях Альбениса и не усматривать в них лишь влияние французской музыки. Вопрос издания наследия испанских композиторов, их редакций остается актуальным по сей день. (Кстати, только что в Барселоне вышло полное собрание сочинений каталонского пианиста и композитора Хоакина Малатса.)

– К музыке каких испанских композиторов вы сами любите обращаться?

– Так как моя творческая судьба связана с камерным исполнительством, у меня интерес вызывает, прежде всего, камерно-ансамблевое творчество испанских композиторов. Я открываю для себя все новые и новые произведения, стараюсь исполнять их сама и проходить в классе со своими учениками. Очень интересным оказалось фортепианное трио Роберта Герарда, фортепианный квартет и соната для кларнета и фортепиано Сальвадора Бротонса. Недавно, на Международном конкурсе камерных ансамблей имени С.И. Танеева в Калуге было исполнено фортепианное трио Хавьера Монтсальватже – каталонского композитора XX века, большого друга Алисии де Ларрочи и Академии. Трио произвело яркое впечатление и на публику, и на членов жюри. Так, уже после конкурса один из них попросил у меня ноты этого сочинения для своих студентов.

– Значит, результатом вашего изучения испанской музыки сегодня стало распространение ее в России?

– Полагаю, что да. Например, тема «Из истории фортепианного исполнительства в Каталонии» вызвала интерес у пианистов, и не далее, как на следующей неделе, я приглашена к старшим курсам студентов фортепианного отделения ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова с лекцией. Недавно я приняла участие в лекции-концерте, которую проводила известная клавесинистка и педа-

гог Татьяна Амирановна Зенаишвили в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории. Речь шла о фортепианных транскрипциях клавирных сонат Д. Скарлатти, созданных Э. Гранадосом. Также благодаря концертной деятельности учеников моего класса испанская музыка находит все больше и больше почитателей. Например, несколько лет назад мои студенты – Classicus-трио – завоевали первую премию на международном конкурсе в Испании в Сан-Себастьяне, получив в награду еще и концертный тур по Каталонии. Интересно, что жюри высоко оценило яркое исполнение ребятами трио Гаспара Кассадо. Открытием для меня стали детские пьесы Э. Гранадоса, которые он писал для своих учеников (а ведь сегодня преподаватели детских музыкальных школ часто ищут характерные пьесы для репертуара своих воспитанников). Это очаровательные миниатюры – и для начинающих, и для детей старшего возраста, – которые не только приятны на слух, но и пианистически написаны довольно удобно. Их я тоже стараюсь внедрять, например, в летней школе «Новые имена» в Суздале, куда приезжают дети в возрасте от 7 до 16.

– Как началось увлечение камерным исполнительством?

– Мне повезло попасть в классы замечательных профессоров Татьяны Алексеевны Гайдамович и Александра Зиновьевича Бондурянского. Это во многом определило направление моей творческой и педагогической деятельности. Уже на первом курсе консерватории мы пришли в класс камерного ансамбля со своими друзьями, и на протяжении всех пяти лет, а потом и в аспирантуре, осваивали обширный репертуар, участвовали в конкурсах и фестивалях. Занятия в камерном классе очень обогатили меня как музыканта. Многого я открыла для себя именно здесь, хотя и по специальности занималась у самого Сергея Леонидовича Доренского и его великолепных ассистентов.

После того, как я проработала несколько лет в Академическом колледже (тогда еще училище) при Московской консерватории, Татьяна Алексеевна предложила мне стать ее ассистентом, что было для меня большой честью. В течение пяти лет, вплоть до ее кончины, я присутствовала на ее уроках, что позволяло мне совершенствоваться

дальше. Это были новые университеты для меня, возможность познакомиться с различными жанрами камерной музыки более подробно. Да, но ведь и идея моей диссертации принадлежала Татьяне Алексеевне! В какой-то мере, я продолжила одно из направлений ее исследования. Татьяна Алексеевна стала одним из первых исследователей в нашей стране, познакомивших отечественных музыкантов с творчеством каталонского виолончелиста и композитора Г. Кассадо. Именно она сказала мне: «Ты обладаешь таким интересным материалом. Садись и пиши!». Я очень благодарна ей и Александру Зиновьевичу за то, что они настояли на том, чтобы подойти к этой теме с научной точки зрения, и познакомили меня с крупнейшим в России исследователем истории музыки ибероамериканского региона, профессором Ириной Алексеевной Кряжевой, которая стала моим научным руководителем.

– Мало кто говорит о том, что преподавание камерного ансамбля предполагает работу не только с пианистами. Ведь то, что среди учеников оказываются люди, играющие не на вашем инструменте, – ситуация специфическая.

– Этому я тоже постепенно училась у своих наставников. Татьяна Алексеевна была прекрасной виолончелисткой, Александр Зиновьевич – великолепный пианист, бесменный участник «Московского трио», который очень хорошо разбирается в исполнительстве на скрипке и виолончели, так что может всегда подсказать более удобную аппликатуру и верный штрих струнникам.

Вместе с тем, я очень ценю творческое и человеческое общение со своими коллегами – преподавателями специальных предметов. Мне радостно, когда они беспокоятся за своих учеников, интересуются их успехами в классе, готовы помочь профессиональным советом. Так что процесс совершенствования идет постоянно!

– Когда вы преподаете, узнаете в себе кого-то из своих учителей?

– Конечно! Я нередко цитирую высказывания своих учителей либо намеренно копирую их выразительную интонацию, которая когда-то возымела действие и на меня.

**Беседовала
Мария Моисеева**