

piano FORUM

№ 2 (18), 2014

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

12+

Арсений ТАРАСЕВИЧ-НИКОЛАЕВ: «Нет ничего труднее сонат Бетховена...»



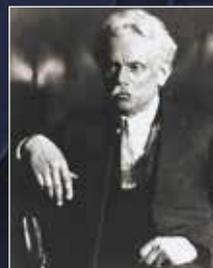
Николай
ЛУГАНСКИЙ

Два концерта
как повод
для портрета



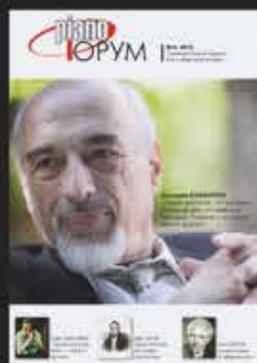
Аркадий
СЕВИДОВ:

«Выдумывать
намного проще,
чем думать»



Александр
ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР:

«Человек,
который перестал
удивляться, мёртв»



www.pianoforum.ru

PIANO ФОРУМ

Ежеквартальный журнал: всё о мире фортепиано



№2 (18), 2014

Ежеквартальный журнал:
всё о мире фортепиано

Издатели:

Национальный фонд
поддержки правообладателей
ЗАО «Юрконсультация №1»

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Директор
Марина БРОКАНОВА

Дизайн и вёрстка
Александр АРЬКОВ

Фото на обложке
Юлия АНТОНОВА

**Адрес
для корреспонденции:**
125009 Москва, ул. Тверская, д. 7, а/я 87
Тел.: (495) 507 9281

pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

Типография:
ООО «Меридиан»

Зарегистрирован Федеральной службой
по надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций.
Свидетельство ПИ № ФС 77-38829
от 11 февраля 2010 г.



СОДЕРЖАНИЕ

Сонорика — средокрестие искусств 2

ПЕРСОНА

Арсений Тарасевич-Николаев 9
Аркадий Севидов 18

КОНЦЕРТ

Вадим Холоденко 24
Юрий Фаворин 25
Николай Луганский 28

ФЕСТИВАЛЬ

Музыкальный фестиваль в Вербье 34

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Звуки гор и долин 48
(Ширвани Чалаев. «Страна Дагестания»)
От песни — к поэме..... 52
(Владимир Рябов. «25 русских народных песен»)

ЭССЕ

Мистерия аккомпанемента..... 40

МАСТЕР КОНТЕКСТА

Концертмейстер: творчество и статус 44

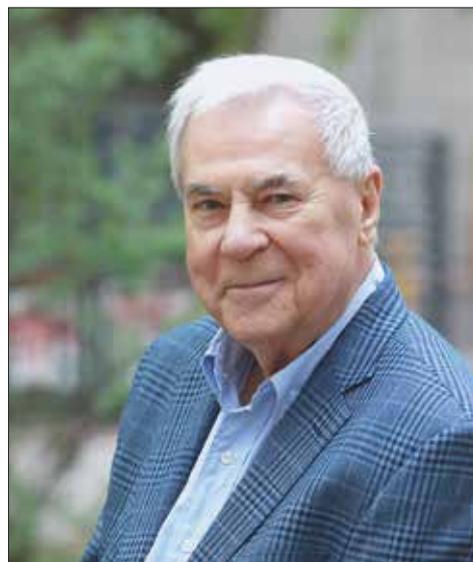
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Каденция. Мифы и реальность 64

КНИГИ 74

КОНКУРСЫ

Обобщение творческой победой 85
(Конкурсный путь Александра Яковлева)
Конкурс имени Ф. Шопена в Фошане..... 92



СОНОРИКА — СРЕДОКРЕСТИЕ ИСКУССТВ

Пожалуй, сравнивать разные искусства могут лишь сами носители искусства. Точнее, — его создатели. Они внутренним и часто безошибочным чувством ощущают природу и собственного, и смежного искусств. Василий Кандинский ещё на заре XX века, в пору, когда Дебюсси начали сравнивать с художниками-импрессионистами, поддержав правомерность сравнений, высказался со всей определенностью: *«В наши дни различные виды искусства учатся друг от друга, и как часто их цели бывают схожи»*. Василий Кандинский — основоположник нефигуративной живописи — ещё в 1910 году провозгласил новый догмат: *«Когда потрясены религия, наука и нравственность и внешние устои угрожают падением, человек обращает взор от внешнего внутрь самого себя»*. Его книга «О духовном в искусстве» — апология нефигуративной живописи, насквозь пропитанная не просто параллелями с музыкой, но чувством необходимой апелляции к музыке, ибо предлагает он создавать живопись, которая бы не иллюстрировала музыку, но брала за основу её ритмы и формы.

Десятилетия спустя Казимир Малевич воскликнет: *«Я вышел из круга вещей, они исчезли, как дым»*. Он создаёт свой «Чёрный квадрат» — нечто вроде новой «иконы», сигнал о том, что

действительность не может быть ни предствима, ни познаваема. Сегодня забыт удивительный факт, случившийся в 1883 году, когда художник А. Альфонс выставил «работу» «Девушки под снегом» — чистый лист белой бумаги, прикреплённый к планшету. Но у этой абстракции есть название — семантическая привязка к «миру явлений и вещей», призыв к «фигуративной фантазии» перцепиента. Малевич же предельным соответствием заглавия, фиксирующего реально представленный образ, провозгласил деструкцию семантики в том значении её опорной функции, которое действовало веками в мире живописи.

А что же музыка? Она словно не поспекает за сокрушительной фантазией живописцев. Лишь десятилетия спустя появляется неслышимое и потому прославленное (sic!) «4'33» Кейджа — этот музыкальный «Чёрный квадрат», возникший правда под впечатлением созерцания автором quasi шедевра чисто белых полотен, выставленных как произведения. Но музыка (всякая!) казалась художникам искусством вообще несоприкасаемым с «вечностью мира», той сферой фантазии, к которой должна быть устремлена и живопись. Иными словами, «чистая музыка» (инструментальная, непрограммная) представлялась им чем-то вроде аб-



В. Кандинский. Чёрные линии. 1913

стракции, куда и был устремлён ищущий взор художников начала прошлого века. Те, кто искал себя в нефигуративной живописи, полагали музыкальное искусство «чистым» в своём выражении идеалом нефигуративности (отделённым от уточняющего и сближающего с «вещностью» слова). Что есть нефигуративность? В сущности — отказ от антропоморфности. Но разве музыка, развиваясь в историческом времени, отходила когда-нибудь от антропоморфности? Нет. Это случилось именно в XX столетии и, возможно, под непосредственным воздействием художников-абстракционистов. В ходе исторической эволюции возникают музыкальные жанры, которые сами по себе являются блистательным подтверждением антропоморфности искусства звуков. Хорал, жанры, связанные с пластикой

жеста, песня и, конечно же, музыкальная декламация — свидетельства теснейшей привязки музыки к миру людей. У художников-абстракционистов существует понятие «чувственной линии». Может быть, здесь нащупывается непосредственный контакт новой живописи и старой музыки, в которой мелодическая линейность была главным компонентом создания «чувственной формы»? Василий Кандинский говорит: *«Предмет необязателен для картины, понимаемой в музыкальном смысле»*. Это значит, что линия в новой живописи не очерчивает предмет из мира людей (в этот «предметный мир» включён и сам человек). Это значит, что «чувственная линия» выведена из сферы антропоморфности и скорее отвечает некоему понятию «почувствованной целесообразности»,



В. Кандинский. Фуга. 1914

угаданной автором. Что же до «чувственной линии» в музыке, то это мелос и вся сумма линейных напряжений, всегда согласованных с той или иной жанровой основой.

Так что же? Великий реформатор ошибался, понимая под «музыкальным смыслом» всю историческую совокупность музыкального искусства? Но Кандинский не раскрывает до конца своё понимание «музыкального смысла», и не исключено, что музыкальную опору он ищет уже у Шёнберга, входившего в общую для них творческую группу «Синий всадник». В книге своей Кандинский упоминает множество композиторов: Моцарт и Бах, Дебюсси, Мусоргский и Скрябин, Вебер и Вагнер. Но в поиске прямой общности наталкивается на Шёнберга. Он говорит: *«Шёнберг на пути к внутренне необходимому уже открыл золотые россыпи новой красоты»*. А что ценится прежде всего? Отторжение жанровой совокупности прошлого, извлечение одного из параметров — конструкции, где во многом царствует число (этот «генерал-бас» искусства по Кандинскому). А что в конечном итоге извлекает художник из суммы параметров, слагающих классический тип живописной композиции? Он извлекает крас-

ку, цвет и придаёт ему самодовлеющий смысл, осложняя свои цветокомпозиции ещё одним «музыкальным компонентом» — ритмом. Цвет и ритм — апология Кандинского, но прежде всего он обсуждает цвет.

Однако вспомним: все эти удивительные мысли Василий Кандинский высказывает в 1910 году. Шёнберг ещё не совершил своего главного открытия. Путь к новому сонору (как тенденция) намечен Скрябиным. Но Скрябин не порывает до конца с мелодичностью даже в самый поздний период, недоступный Кандинскому

в 1910 году. Не знает он ещё и опыта Стравинского, его «Весны», где мелос теряет роль гегемона, уходит с авансцены, трактуется как паритетная данность в сумме слагаемых параметров, эпизодически вовсе выводится из действия, уступая место ритмо-сонору.

Перед тем, как представить Кандинского в роли провидца, возвестившего новую энергетику воздействия, связанную с переключением в безраздельное господство цвета (энергию краски), то есть «живописной сонорике», уйду снова на мгновение в музыкальную сферу.

Является ли тезис о нефигуративности принадлежностью исключительно изобразительного искусства? Возможна ли его (пусть условно) экстраполяция в сферу чисто музыкальную? Можно ли, подобно тому, как это произошло в изобразительном искусстве, провести демаркационную «линию разлома»? Эти вопросы не ставятся музыкантами именно потому, что музыка в целом осознаётся как нефигуративное искусство, поскольку не стремится к изображению, но исключительно к выражению чувств. Изобразительное искусство, утратившее с потерей фигуративности способность «изображать», тоже как будто апеллирует к «выражению (изо-



В. Кандинский. Три звука. 1926

бражению?) чувства». Предмет уже не в состоянии быть пособником такого «изображения». Но ведь в музыке тоже происходит нечто подобное. Жанры, вошедшие в классический свод, опираются на звуко-символы, воспринимаемые как отражения предметного мира людей и природы, воспринятой человеком. Наверное, можно говорить о некоей «символической фигуративности» музыки от её начала до XX века. Линейно-мелодические структуры — главные носители звуко-символов, безусловный знак «чувственной антропогенности». Но можно ли признать за музыкой способность к изображению? Безусловно, если это касается звукоподражательных возможностей, применимых в программной музыке. Однако слово «изображение» не тождественно слову «выражение». Классическая живопись выражает через изображение. Музыка по большей части апеллирует непосредственно к выражению. Но музыка в состоянии выразить в чувственной форме лишь обобщённые свойства вочеловеченного пространства. Музыка не нужна предметность по определению. Всю величайшую совокупность этой предметности в мире будто поглотила бездонная чувственная сфера искусства звуков. Сфера эта безгранично богата, разнообразна, многоцветна, полярна в напряжениях, будто стремится ответить бесконечности пространства и объёма человеческой духовности.

В сущности, мы можем утверждать, что многовековые музыкальные накопления несут в себе особый (условный) тип фигуративности. Её можно ощутить как «чувственную фигуративность», как бесконечное многообразие

совокупных звуко-символов, отразивших в чувственной форме реалии бытия. Но если можно говорить о некоей (пусть условной) фигуративности музыки, то можно поставить вопрос и о нефигуративности в искусстве звуков. Однако прежде, чем коснуться этой деликатной сферы, я вновь верну читателя к удивительным сентенциям (отражённым в практике!) Василия Кандинского. Все эти высказывания находятся на пересечении искусств. Я привожу ниже следующие цитаты ещё и потому, что они неведомы большинству читателей-музыкантов. Все цитаты взяты мною из издания, вышедшего под титулом «О духовном в искусстве» (М., «Архимед», 1992).

«В музыке или в живописи не существует «безобразных звучаний» и внешнего «диссонанса»... В этих двух искусствах всякий звук и созвучие прекрасны (целесообразны), если вытекают из внутренней необходимости».

Примечание от В.З.: Кандинский слышит живопись, это отправная позиция его мышления, и об этом говорят другие его высказывания:

«Понятие слышания красок настолько точно, что не найдётся, пожалуй, человека, который попытался бы передать впечатления от ярко жёлтого цвета на басовых клавишах фортепиано и сравнил бы краплек со звуками сопрано... Цвет — это клавиши; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль...».

«Соответствие цветовых и музыкальных тонов только относительное. Как скрипка может развивать различные тона, которые могут соответствовать различным краскам... При указанных параллелизмах следует представлять себе среднезвучающий тон краски, а в музыке средний тон, без видоизменения последнего вибрированием, глушителем и т.д.».

«Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь всё темнее, на чудесные звуки контрабаса, в глубокой торжественной форме звучания синего можно сравнить с низкими нотами органа».

Примечание от В.З.: он стремится не только сравнить цвет с тембром звучанием, но и звук уподобить цвету, предрекая искусству звуков выход в цветомузыкальное, то есть сонорное мышление. Вот ещё несколько подтверждений сказанному:

«Представленное музыкально чёрное является полной заключительной паузой... С внешней стороны чёрный цвет является наиболее беззвучной краской, на фоне которой всякая

другая краска, даже меньше всего звучащая, звучит поэтому и сильнее и точнее».

«Общепринято называть узоры ткани (орнамент) весёлыми, серьёзными, печальными, оживлёнными и т.д.— теми же прилагательными, которыми всегда пользуются музыканты (*allegro, serioso, grave, vivace* и т.д.)».

Для Василия Кандинского краска только звучит. Он не употребляет слов «видятся», «светятся» и т.п. Композиция для него — аккорд красок. По всей видимости, и музыку он воспринимал как некий калейдоскоп цветоидей. Однако тонкость и точность его определений музыкальной природы поражают. Но главное в другом: замысливая свои композиции как музыкальные, он не говорит о линейности (она связана с рисунком). Он говорит только о цвете и цветовых кластерах. Из них и только из них, не упрощённых рисунком, но осложнённых упомянутой «чувственной линией», он создаёт композиции «простые» (которые называет мелодическими) и «сложные», названные им симфоническими. Иными словами, он мыслит цветосонором и словно зовет за собою музыку. И она двинулась в направлении, прежде предугаданном художником. Она двинулась к свободной сонорике. Последняя в конце концов захватила пространство музыкальной композиции в значении ведущего элемента, отстранив линейный мелос как господствующую опору в устроении семантического поля звучания. Гармония выходит на первый план уже в значении некоей *цветомузикальной* идеи. Подобно тому, как Кандинский музыкальными понятиями пытается передать ощущение «звучащей краски», так и композиторы заговорили о цветозвуковых эффектах. Вот словесная «формула цвето-сонора» Оливье Мессиана: *«Тайная жажда чарующего великолепия гармонии толкает меня на создание этих неожиданных звуковых*

*комплексов, в которых поток сине-оранжевой лавы, вспышки и мерцания далёких звёзд, сверкание огненных мечей, бег бирюзовых планет, фиолетовые тени и круговорот звукоцвета»*¹. Это скорее слова художника, а не музыканта — ещё одно свидетельство слиянности ощущений новообретенной материи искусства.

Эпитет «свободная» по отношению к сонорике означает свободу в выборе средств для достижения собственно сонорного эффекта. Это может быть серийно-пуантилистический путь или алеаторный, это может явиться результатом комплементарно-сонорной полифонии либо

полиостинатности, организованной на основе индивидуального алгоритма, наконец, идеальный путь к сонорике, управляющей формой,— это путь «электронной композиции» — нового звукообретения, за которым видится огромное будущее. Кандинский — создатель теории и практики *цветосонора*. Новая музыка создаёт теорию и практику *звукоцвета*. Вместе с этой практикой рушится старая жанровая система, которая в монументальных полотнах симфонического рода фигурировала в виде сложнейших «жанро-



В. Кандинский. Напряжение в красном. 1926

вых кластеров», рождающих «чувственную фигуративность» высшего порядка. Движение же к свободной сонорике означает выведение семантического поля из пределов привычной антропоморфности, уход в ту самую абстракцию, о которой говорят художники, подразумевая при этом деструкцию семантики.

Можем ли мы провести жёстко обозначенную «линию разлома» в музыкальном искусстве XX века? Вряд ли. В мире живописи, несмотря на неспешное прорастание тенденций (через импрессионизм и постимпрессионизм), это выразилось чётче. Музыка эволюционировала более пластично, как бы с трудом оставляя привычную знаковую сферу, а вместе с тем

¹ Messiaen O. *Technique de mon langage musical*. Paris, 1955, p. 11

привычную «чувственную фигуративность». Лишь в середине минувшего века рождаются направления, безоговорочно утверждающие культ свободной сонорности. Ортега-и-Гассет обвиняет Дебюсси в изгнании патетики. Но культ свободной сонорности изгоняет всю привычную чувственную сферу музыки. Как ни странно, музыка начинает не выражать, но скорее изображать. Изображать новые представления о мироздании. А представления эти расширились необыкновенно. Открылись новые тайны микромира, новые образы космической бесконечности, параллельно возрастает мистический компонент, порождённый эсхатологической составляющей нового сознания. Фактически возникает новый мир представлений, именно представлений, требующий перевода в образы искусства. «Мир чувствований», истины которого Гегель призывал познавать через чувственные формы искусства, сменяется «миром представлений», который тоже ищет свой адекват в искусстве, находящемся в стороне от «чувственной фигуративности». Возникает, условно говоря, нефигуративная музыка, которую тоже можно обвинить в абстракционизме (то есть в деструкции семантики). Но это было бы поспешное движение. Возникают новые семантические поля, наподобие тем, что предлагает абстрактная живопись, но с более ощутимой привязкой к семантической прояснённости. Те самые поля, которые Кандинский предлагает постигать через «зрение души». В нашем сегодняшнем состоянии — через «зрение души», погружённой в пропасть эсхатологических предощущений.

Читатель спросит: а какое собственно это имеет отношение к фортепианной проблематике? В сущности — прямое, если взять творческую составляющую сегодняшнего музыкального

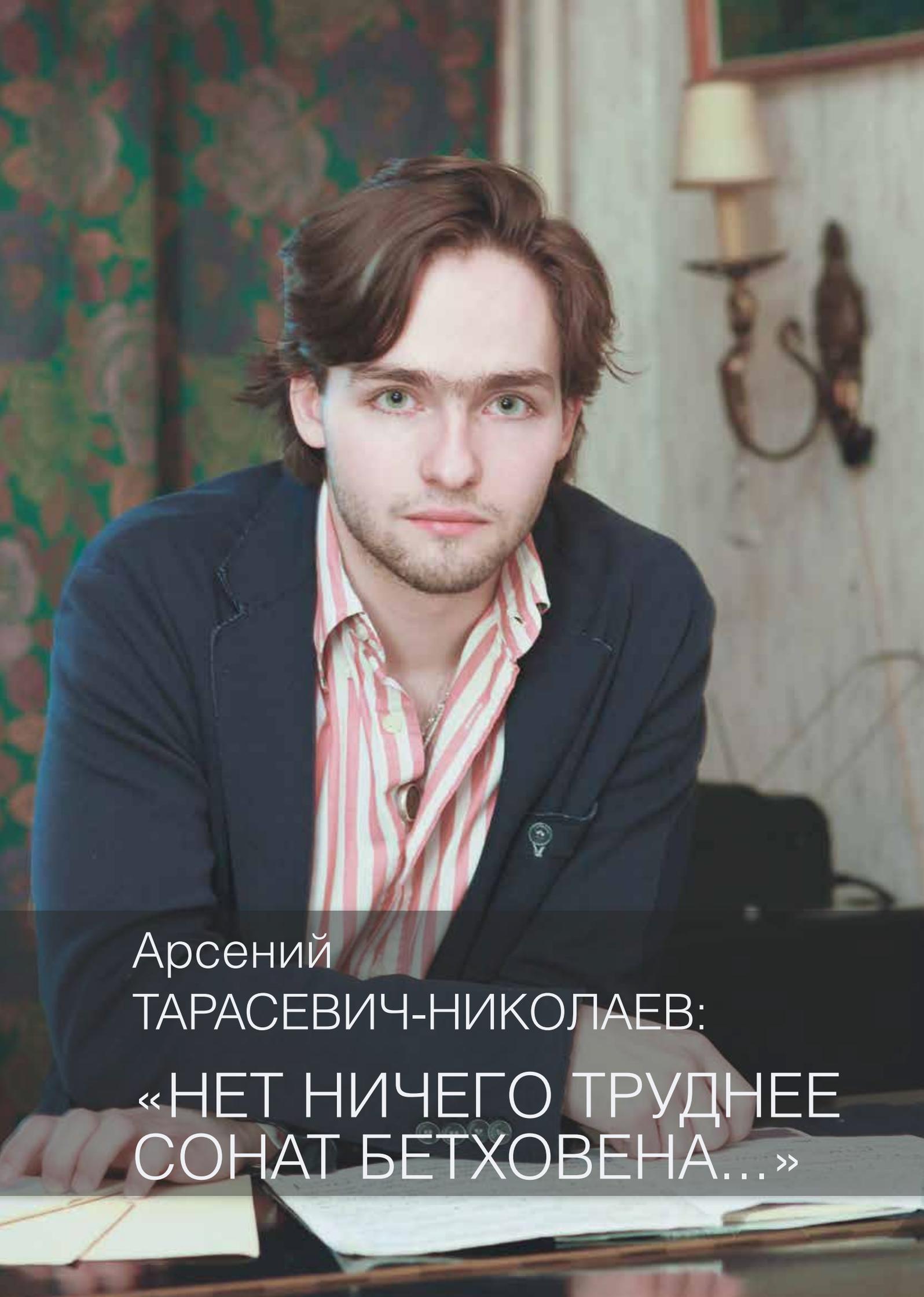


В. Кандинский. Этюд к «Импровизации 33». 1913

развития. По существу весь поиск направлен против монохромии фортепиано, а потому создание собственно фортепианных сочинений приостанавливается. Чисто сонорные композиции для фортепиано существуют, но не достигают зоны контакта с понятием «классическое наследие». Однако тембр фортепиано взыскан и энергично призван в стихию современных ансамблевых фантазий, включая соединенность с электронными звуками. У пианистов, не замкнувшихся в классическом репертуаре, новые задачи, и постижение их связано с размыканием мышления. Подобно тому, как Кандинский слышал краски, новым исполнителям следует услышать призыв современных композиторов откликнуться внутренне «цветным визионизмом» на создаваемый ими звуковой мир.

Василий Кандинский — основание радуги, изгиб которой покрывает дистанцию в целое столетие. Он был первым, обозначившим средокрестие искусств и соответственно неразъёмность целостной системы художественных мироощущений. ■

**Доктор искусствоведения,
профессор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**

A portrait of a young man with wavy brown hair and a light beard, wearing a dark blue blazer over a red and white striped shirt. He is sitting at a desk with papers and a pen, looking directly at the camera. The background features a patterned curtain and a lamp.

Арсений
ТАРАСЕВИЧ-НИКОЛАЕВ:
«НЕТ НИЧЕГО ТРУДНЕЕ
СОНАТ БЕТХОВЕНА...»

В 19 лет он победил на сложнейшем конкурсе, посвящённом Скрябину, уже в юности обнаружив полнокровную инерцию генной преемственности от своей прославленной бабушки — Татьяны Петровны Николаевой. Вслед за этой победой он блеснул на конкурсе в Кливленде и сегодня, несмотря на молодость, гастролирует в Европе и Америке как равный в ряду маститых фигур современного мирового пианизма. «PianoФорум» решил начать последовательное знакомство читателей с «племенем молодым» — с восходящими звёздами, выпестованными отечественной школой и представляющими фортепианное искусство на концертных эстрадах мира.

— *Вы впервые выступили с оркестром в весьма юном возрасте — в 9 лет. Это был Концерт f-moll И. С. Баха в Брянске. Помните свои ощущения?*

— Конечно! Я был поражён, насколько объёмно всё звучит, услышал детали, которые совершенно не замечал при прослушивании записей, почувствовал себя «погружённым» в массу оркестра. Это было очень яркое впечатление, я его запомнил надолго. Но тут надо добавить, что даже к девяти годам у меня был большой опыт слушания именно симфонической музыки. Естественно, слушать музыку я начал раньше, чем играть, и мог делать это часами. Как ни странно, у меня не осталось воспоминаний о фортепианной музыке из детства. Одним из первых сочинений, вошедших «в плоть и кровь», была «Весна священная» Стравинского. Я бесконечно слушал это сочинение, даже пытался дирижировать. Кстати, когда в совсем нежном возрасте меня традиционно спрашивали, кем я хочу стать, у меня было два варианта: либо дирижёром, либо бизнесменом.

А то первое выступление с оркестром оставило ещё и ощущение какого-то относительно спокойствия.

— *Вероятно, из-за разделения «груза ответственности» на сцене?*

— Наверное, ведь за оркестр можно «спрятаться». Но дело не только в этом. С детства у меня вся музыка в первую очередь проигрывается в голове. Так у всех музыкантов: в голове постоянно звучит некая пластинка, и когда выступаешь с оркестром, то эта «пластинка» начинает обретать реальные черты, это успокаивает. А когда сидишь один и сам воссоздаёшь всё, что звучит в голове, то возникает повышенное чувство ответственности, вечные сомнения... У меня с раннего детства не было случая, чтобы я был на 100% доволен хотя бы одним своим концертом. Это может быть из-за роля, из-за того, что как-то не так рука дёрнулась, в общем, из-за лю-

бой мелочи. Есть некий идеальный образ, а воспроизвести его — не получается. Это меня мучило с детства, впрочем, и до сих пор мучает.

— *Надо сказать, что для ребёнка у Вас были очень «взрослые» мучения.*

— Когда я пришёл в первый класс ЦМШ к Александру Ашотовичу Мндоянцу, он сразу начал разговаривать со мной не как с ребёнком, а как со взрослым. Может быть, потому, что я был у него первым малышом после довольно долгого перерыва. Мы, конечно, были знакомы до этого: до ЦМШ я около двух лет занимался с его женой, Людмилой Анатольевной. Занимались мы у них дома, и я до сих пор помню: Александр Ашотович приходит домой вечером, я что-то играю Людмиле Анатольевне, запинаясь, а он из кухни кричит: «Думай вперёд!». Мне, конечно, фантастически повезло, что все 11 лет в ЦМШ я отучился именно у Александра Ашотовича. Это очень сильная, серьёзная школа. Он полностью погружает в мир музыки, тем самым и воспитывая. И ещё — в нём удивительным образом сочетаются высочайшая интеллигентность и сильнейший темперамент. Помню, во время урока он и в пляс мог пуститься, и спеть, и даже крикнуть что-то обидное. Из-за этого некоторые впечатлительные девочки даже уходили от него. Но у меня коленки довольно быстро перестали трястись: я отчётливо понял, что, помимо всего прочего, он очень добрый человек и искренне хочет донести свою мысль до ученика. А доброжелательность всегда чувствуешь, даже если педагог и прикрикнуть может.

— *Переход на новую ступень — поступление в консерваторию — был для Вас сложным или, наоборот, естественным?*

— Конечно, в консерваторию я пришёл не как в новое учебное заведение, но при этом совершенно поменялись и мироощущение, и ощущение собственного места в мире. И очень быстро пошёл процесс взросления. В ЦМШ, до-

Класс проф. А. Мндоянца



10

пустим, если не прийти на урок в должном виде, всегда поинтересуются, в чём дело, что происходит, за тобой следят. В консерватории никому нет до этого дела. Если студент самостоятельно не провёл тщательную работу с нотным текстом, профессор ничего нового ему не скажет. И не будет уговаривать заниматься, работать. Возможно, потом, когда наладятся более близкие отношения...

— *Ваше решение поступать в класс к профессору Доренскому было связано с тем, что именно его ассистентом является Николай Луганский — один из самых ярких учеников Татьяны Петровны Николаевой?*

— Да, и это не секрет. Когда мы встретились с Сергеем Леонидовичем с намерением более близко познакомиться, он сам сразу сказал, что моим «шефом» назначается Николай Львович. Но при этом я всегда был рад возможности поиграть и Павлу Тиграновичу Нерсесьяну, и Андрею Александровичу Писареву, и, конечно же, самому Сергею Леонидовичу. Его метод преподавания — особый. Доренский

не тратит слова впустую, он не работает над каждым тактом, но умеет лаконичнейшим образом расставить нужные акценты, обнажить смыслы. При этом всё, что он говорит, абсолютно естественно.

Но было бы не совсем правдой говорить, что в класс к Сергею Леонидовичу я попал только из-за Николая Львовича. О педагогах ведь так или иначе судят по их ученикам, а я не знаю класса с более разными выпускниками и студентами, чем у Сергея Леонидовича Доренского. Даже имена, которые первыми приходят в голову: Луганский, Мацуев, Нерсесьян, Писарев. Писарев, пожалуй, в чём-то ближе всех остальных к самому Сергею Леонидовичу по манере преподавания. Но, повторю, все три ассистента — разные, для меня это было очень интересно и необычно, особенно после того, как я 11 лет проучился в классе одного педагога.

А буквально через несколько месяцев после поступления в класс профессора Доренского меня ждало удивительное открытие. Отмечалось его 80-летие, и к юбилею были выпущены некоторые записи на CD, в том числе, мазурки

Шопена. Они произвели на меня сильнейшее впечатление — из разряда самых ярких, коих я для себя могу насчитать совсем немного.

— *Ваш «шеф» Николай Луганский в интервью нашему журналу сказал, что педагогика — это не его стезя.*

— С моей точки зрения, он немного лукавит в данном вопросе. Хотя бы вот почему: представьте, у человека 100 концертов в год, он прилетает в Москву на 2–3 дня и обязательно в один из этих дней приходит в консерваторию преподавать. Это и музыкантский, и человеческий феномен. Так же поражает меня и Денис Мацуев: когда мне приходилось с ним общаться, я ощущал, что в нём скрыт неиссякаемый источник энергии, как будто внутри работает какой-то реактивный двигатель. Я ни разу не видел Мацуева уставшим, поникшим, говорящим на несколько тонов тише... Это удивительное ощущение!

— *Вам никогда не приходилось страдать из-за своей знаменитой фамилии? Ведь не секрет, что потомки великих музыкантов зачастую обречены на зависть и неприязнь коллег по цеху.*

— Надо подумать... С завистью я, может быть, и сталкивался, но никогда её напрямую не чувствовал. Во-первых, я совершенно не мог понять, чему можно завидовать. И вообще, я в ЦМШ немного выбивался из общего ряда, потому что не был вундеркиндом. Сейчас ведь ученики ЦМШ включают в репертуар сочинения, по музыкальной и технической сложности не уступающие тем, что изучают в консерватории. А у меня руки, как говорят, «пошли» в том возрасте, в котором и должны «пойти» у любого профессионального музыканта, а не раньше.

А в консерватории всегда было много представителей разных музыкальных династий, так что в этом смысле я не особенно выделяюсь. Кроме того, моя бабушка, безусловно, известна, но её имя не звучит столь часто и не обсуждается столь широко, как, допустим, имена Рихтера или Гилельса.

— *Когда Вы упомянули про яркие музыкальные впечатления, Вы, вероятно, и записи Татьяны Петровны имели в виду?*

— Да, к сожалению только записи. Мне ведь не удалось услышать её на концертах: я родился в феврале, а в ноябре того же года она скончалась... Конечно, я с детства слушал и Баха, и Шостаковича в её исполнении, учился на этих записях. Я вообще считаю, что записи могут на-

учить не хуже, чем занятия с педагогом. Из них можно извлечь столько интересного и для ума, и для сердца!

— *Кто ещё обитает в Вашем «музыкальном пантеоне»?*

— Я очень люблю многих, кто уже оставил наш мир, особенно люблю записи, сделанные с концертов. У меня нет одного главного кумира. Я очень люблю Горовица; был большой период увлечения Софроницким; в чём-то мне близок Рихтер. Если говорить о тех, кто мне близок «от и до», то это всё-таки Рахманинов, Горовиц, Микеланджели.

Есть более «частные» случаи. Пару лет назад я увлёкся испанской музыкой и открыл для себя феерическую пианистку Алисию де Лароччу, которая практически всю испанскую фортепианную музыку записала.

А ещё я очень люблю ходить на концерты современников (и сверстников в том числе). Может, я чего-то не понимаю, но иногда мои впечатления от яркого молодого пианиста вполне сравнимы с впечатлениями от Гилельса. Поэтому я не поддерживаю разговоры о том, что раньше были высокая традиция, дух, а сейчас всё ушло.

Так что больше всего я слушаю либо «тех», великих, либо современников. В том числе, и Луганского, и Березовского, и Володося. Из молодых я всегда хожу послушать Лукаса Генюшаса, Колю Хозяинова, Филиппа Копачевского.

— *Что влияет на Ваше решение поехать на тот или иной конкурс?*

— Выбор конкурса — это непростое дело... Я к конкурсам отношусь как к необходимому злу, потому что не верю в объективность конкурсных оценок. Конечно, с одной стороны, на конкурсе оценивается уровень профессионализма, с другой стороны, само распределение по местам — первый, второй, третий (а сейчас стало популярно давать не более трёх премий) — мне не очень нравится. Но я понимаю, что это нужно для психологического становления, кроме того, это самый лёгкий способ пробиться на некий Олимп.

Имеет значение уровень конкурса, его история, его прошлые лауреаты. Но я подбираю конкурс «под себя» — под то, что мне удобно сейчас играть, то, что я собираюсь играть в этом сезоне, например. Конкурс Скрябина я выбрал именно потому, что в тот период очень увлекался Скрябиным, так что подготовка к конкурсу была очень естественной.



С Кливлендским оркестром

— *Вместе с тем, любой монографический конкурс — это довольно сложно, а Вам в период скрябинского марафона было всего 19 лет...*

— Конечно, было непросто. Но Скрябин — очень разный, мало кто из композиторов пережил в творчестве столь резкий перелом. Кроме того, ранний Скрябин — тоже разный. Не менее удивительный, чем поздний, в чём-то даже более разнообразный: тут и влияние Шопена, и современников, и, конечно, внутренний мир самого композитора — до полного погружения в эзотерику. В общем, Скрябиным я в своё время буквально «заболел».

— *Лауреатство на конкурсе в Кливленде принесло Вам что-либо, кроме премии: записи, концерты?*

— Честно говоря, Кливленд напрямую мне ничего не дал. Это типичный случай, когда «победитель получает всё». Пианистов много, поэтому на большинстве конкурсов делают ставку только на лауреата первой премии.

Знаете, на конкурсы и на гастроли я еду с ощущением праздника: я не чувствую, что еду на работу, я еду в путешествие. А путешествовать я очень люблю. Сольная карьера во многом привлекает меня в том числе и потому, что даёт возможность увидеть мир. Можно ведь за-

переться в студии и записывать компакт-диски. Но я очень хотел бы облететь весь земной шар! Жалко, что в Папуа — Новой Гвинее, наверное, не очень популярны фортепианные вечера...

— *В интервью, которое Вы дали как раз в Кливленде, сформулировано Ваше отношение к новой музыке: для Вас она заканчивается на Мессиаане...*

— Вероятно, я хотел сказать другое: что пока лично я ничего более нового, что услышал в музыке Мессиаана, не нашёл в музыке авторов после Мессиаана. Тут следует добавить, что это моё ощущение в 21 год, что мне ещё предстоит узнать немало новых сочинений. Но я чувствую во многих современных сочинениях «новизну ради новизны», то есть композитор стремится, в первую очередь, сделать так, как не было до этого. Но парадоксальным образом становится слышно, на что он опирается. И круг замыкается: мы возвращаемся либо к Мессиаану, либо к Шостаковичу, либо к Бартоку, либо к Стравинскому.

— *Ваш опыт игры новой музыки — это в основном обязательные сочинения на конкурсах?*

— Не только. Но, как ни странно, у меня не было случая, чтобы я играл музыку, которая



М. Воскресенский поздравляет победителя Конкурса им. А.Н. Скрябина

мне совсем не нравилась. Бывает, что я не в состоянии с первого взгляда влюбиться в сочинение, но пока я его изучаю, то обязательно нахожу что-то, что привлекает внимание, «цепляет».

Представьте, я играл и совсем новые опусы Щедрина. Так получилось, что 80-летию Родиона Константиновича был посвящён наш кафедральный концерт, и все популярные фортепианные сочинения «разобрали» до меня, а мне осталось только совсем новое. Я не ханжа, но с определённым содроганием подходил к сочинению, датированному 2006 годом. Тогда мне очень помогла Екатерина Мечетина — подсказала, что лучше выбрать, даже ноты дала. Я в итоге сыграл 4 пьесы из цикла «Простые страницы», и это было очень приятно.

Играл сочинения Николая Капустина, но его сейчас почти все играют, он очень популярен. Конечно, я не назову это новой музыкой, это, скорее новое явление: с точностью до последней ноты выписанный джаз или почти джаз.

— **Никогда бы не подумала, что Вас притягивает джазовая сфера...**

— Ну, это всё-таки не джаз в чистом виде, скорее, записанная импровизация. Но я помню своё первое позитивное впечатление, когда только услышал эти опусы. Сначала я услышал

студенческие исполнения, а потом к нам в гости пришёл Николай Львович Луганский (мы дружим семьями давно), принёс ноты и начал их, как обычно, читать с листа.

— **Про Луганского и чтение с листа рассказывают легенды. Вы не пытались достичь такого же уровня?**

— Знаете, я умею завидовать только одному: не тому, чего человек достиг, а тому, что ему дано природой. Я верю, что какие-то способности именно даются. Что-то, безусловно, ты в себе можешь развить, в том числе умение читать с листа, но до определённой степени. Если проводить аналогию с компьютером, то есть люди, у которых 512 Мб оперативной памяти, а есть те, у которых 2 Гб, и, как ни старайся, 512 Мб не могут работать, как 2 Гб. Конечно, то, как Николай Львович читает с листа, производит колоссальное впечатление. И я в какой-то момент даже поставил себе цель максимально приблизиться к его результату, потому что читка с листа была для меня определённой проблемой. Я всегда любил слушать музыку, но часто ленился взять ноты и поиграть то, что услышал. Когда я просто начал читать с листа всё подряд, всё, что мне нравилось, то добился некоторых успехов. Эти навыки бесценны, когда приходится на сцене что-то прочесть с листа, допустим, по просьбе инструменталиста, у которого заболел концертмейстер, в общем, при любой форс-мажорной ситуации.

— **Каждый выход на сцену — своего рода форс-мажор. Ведь даже самому знаменитому и опытному концертанту необходимо сценическое волнение, без этого не случится настоящего художества. Другой вопрос, как перевести это волнение в иную субстанцию, чтобы оно не помешало исполнению. У Вас есть собственный рецепт?**

— Пожалуй, это для меня сейчас один из самых острых вопросов. Если проблема, что и как делать с произведением, решается постепенно, по мере проникновения в его суть и смыслы, то проблема, как войти в правильное состояние, как научиться абстрагироваться и сосредотачиваться, очень непростая. Искусство сосредоточения, вот что это. Мне это интересно и с психологической точки зрения, я многое перепробовал, до сих пор пребываю в поиске...

— **В какой ситуации Вам наименее психологически комфортно: в конкурсной или экзаменационной, в большом или в камерном зале? Или Вы не ощущаете разницу?**



С профессором С.Л. Доренским

— Ощущения, с одной стороны, одинаковые... Меньше всего я люблю играть на зачётах и экзаменах, потому что мне не нравятся пустые залы. Я имею в виду не пустой зал после концерта, в котором иногда очень хочется поиграть, а пустой зал с единственным занятым рядом, в котором расположилась комиссия и приготовилась тебя оценивать... Как раз от этого я стараюсь полностью абстрагироваться. Любую публику, будь то три человека, которые пришли в музей, или полный Большой зал консерватории, я воспринимаю как «свою»: сейчас они пришли послушать меня, и мне есть, что сказать. И экзаменационную комиссию я стараюсь тоже воспринимать как публику. В конце концов, на 50% мы всегда играем «для своих», потому что и на концерте в зале всегда присутствует «наш круг», люди, имеющие непосредственное отношение к музыке. Кстати, у меня сложилось впечатление, что в последнее десятилетие на концерты в России стали ходить больше, это заметно даже по классным вечерам.

— *Вам не кажется, что сольные фортепианные вечера потеряли популярность? Слушатель не хочет идти на Klavierabend, он хочет, допустим, послушать пианиста с оркестром, это кажется более увлекательным.*

— Пожалуй, это верно. Я ведь пока не даю 100 концертов в год, чтобы высказать объективное суждение о том, в каких странах на какие концерты ходят. Но, безусловно, клавирабендов раньше, во времена Горовица и Гилельса было больше. В некоторых странах сейчас на пике востребованности камерные программы. Популярен и жанр, когда два музыканта объединяются, каждый играет по отделению.

— *В какую сторону Вам хотелось бы развивать свой концертный репертуар? Может быть, Вам кажется, что у Вас преобладает романтика, а надо бы «двинуться» в сторону венских классиков, или наоборот?*

— Как у каждого пианиста, есть сочинения и стили, которые мне более «по шерсти», есть то, к чему подойти сложнее. И сейчас я, наверное, в первую очередь развиваю репертуар в сторону того, что мне ближе. На данный момент самый трудный для меня композитор — Бетховен. Я всерьёз считаю, что нет ничего труднее его сонат. Имею в виду, конечно, не техническую сложность. Есть феерически виртуозные сочинения и у Листа, и у Шопена. Но мне легче представить, что я сыграю 24 этюда Шопена, нежели 32 сонаты Бетховена. Нет, даже не 32, а несколько сонат. Конечно, 32 сонаты Бетховена — это вершина фортепианной литературы, к ним нужно прийти...



15

У меня в репертуаре не так много сочинений Рахманинова, как могло бы быть. Я слушал множество записей, эталонными считаю, естественно, самого Рахманинова и Луганского, это самые близкие мне исполнения. Эту великую музыку играть, конечно, очень хочется, но — сложно. В том смысле, что это потребует дополнительной работы, дополнительных усилий над собой. Как ни странно, я больше понимал, что и как делать со Скрябиным, хотя его пианизм — очень специфический.

Отдельной удачей я считаю «репертуарную политику» Александра Ашотовича. Он предлагал мне именно то, что, во-первых, ставило звук, учило петь на рояле — например, я в детстве играл довольно много Грига. А ещё — «Мимолётности» Прокофьева: развивались и воображение, и слух. Я знакомился с разными стилями, жанрами, техниками... Это очень важно! Я знаю, что часто детей «сажают на диету»: Бах, венские классики, этюды Черни и по большим праздникам — Чайковский. И потом всю музыку, написанную более изощрённым языком (даже Прокофьева и Шостаковича), эти подросшие дети просто не воспринимают. Эффект тот же, как если неподготовленного слушателя, чей опыт не простирается дальше «хитов от классики», привести на концерт из сочинений Мясковского и Шостаковича...

Мне посчастливилось с детства погружаться в необъятные миры разных композиторов и ощущать себя как бы внутри каждого из них. А находясь «внутри», ты так или иначе проживаешь в каждом произведении жизнь его автора. Для меня это очень острое и даже мистическое переживание. ■

Беседовала Марина БРОКАНОВА
Фото на с. 8, 14, 15 — Юлия Антонова

А. Тарасевич-Николаев (род. в 1993) окончил ЦМШ при Московской консерватории в классе проф. А. Мндоянца, в 2011 поступил в Московскую консерваторию в класс проф. С. Доренского. Победитель международных конкурсов «Le Muse» в Италии (2003), в Калининграде (2005), Краснодаре, «Rovere d'Oro» в Италии и «Новые имена» в Москве (2008). В 2008–2010 участвовал в Международных мастер-классах Тель-Хай (Израиль), где занимался у профессоров Д. Башкирова, В. Деревянко, Н. Петрова.

В 2012 стал лауреатом I премии на Международном конкурсе пианистов им. А. Н. Скрябина в Москве, в 2013 — лауреатом II премии на Международном конкурсе пианистов в Кливленде.

Гастролировал в городах России, в Германии, Италии, Испании, Китае, США, Швейцарии. Участвовал в международных фестивалях в Шауляе и Каунасе (Литва), Rheingau Musik Festival в Германии, «Зелёный шум» в Сургуте, «Творческая молодёжь Московской консерватории» в Москве.



Андрей ГУГНИН — победитель XVI Международного конкурса пианистов имени Джинны Бахауэр в Солт-Лейк-Сити (США)

Престижный ныне конкурс пианистов в штате Юта «вырос» из летнего молодёжного фортепианного фестиваля, который в 1976–80 проводил частный Университет Бригэма Янга. В 1980 состязание «переехало» в Солт-Лейк-Сити под патронат Симфонического оркестра Юты, с 1983 вошло в состав Всемирной Федерации международных музыкальных конкурсов. В конкурсе-2014 приняли участие **37 исполнителей**. Их оценивали **Бао Хуэйцзяо** (Китай), **Сьюзан Дюльмейер** (США), **Киоко Хашимото** (Япония), **Паскуале Янноне** (Италия), **Ронан О’Хора** (Великобритания), **Марк Сильверман** (США), **Борис Слуцкий** (США), **Нелита Тру** (США), **Джек Уайнрок** (США).

Первая премия — это \$US 40.000, право на выступления в Карнеги-холле, в Абраванель-холле (Солт-Лейк-Сити), сольные концерты в рамках Истмэнского Международного фортепианного фестиваля в 2015 и Шанхайского фортепианного фестиваля в 2016, а также запись на лейбле «ArkivMusic». Кроме того, Андрей Гугнин получил Приз публики.

Заметим, что российским пианистам долгое время не удавалось покорить высшую ступень пьедестала в Солт-Лейк-Сити. Первым героем стал Лукас Генюшас в 2010 году.

Андрей Гугнин (род. 5 марта 1987) окончил Московскую консерваторию и аспирантуру в классе проф. В. Горностаевой. Лауреат множества конкурсов в России, международных конкурсов «Allegro vivo» в Сан-Марино (2008), «Citta di Cantu» в Италии (2009), им. С. Станчица в Загребе (2011). В 2013 получил II премию на Международном конкурсе им. Бетховена в Вене. Имеет большой опыт выступлений с оркестром. Участвовал в фестивалях в России и за рубежом, география гастролей — более 20 стран. Среди записей — фортепианные концерты Д. Шостаковича (с Московским Камерным оркестром и Константином Орбеляном) и произведения для двух фортепиано Дебюсси, Равеля и Рахманинова в дуэте с Вадимом Холоденко. ■

Интервью с пианистом — в следующем номере «PianoForum».

БОЛЬШОЙ ЗАЛ

МГК имени П. И. Чайковского



МОСКОВСКАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
mosconsy.ru

6+

3

ОКТАБРЯ

пятница 2014

начало в
19.00

ВСТАНЬ И ИДИ!

Благотворительный концерт
в помощь детям с ДЦП

Центральный
военный оркестр
Министерства
обороны РФ

Дирижёр –
народный артист РФ,
генерал-лейтенант

**Валерий
ХАЛИЛОВ**

Ведущая
**Оксана
МЫСИНА**

Андрей ГУГНИН

фортепиано

Игорь ФЁДОРОВ

кларнет

Алёна БАЕВА

скрипка

Сергей ТАРАСОВ

фортепиано

Екатерина СЕМЕНЧУК

меццо-сопрано

Сергей СУВОРОВ

виолончель

Елена РЕВИЧ

скрипка

В программе: **Бетховен, Лист, Сен-Санс,
Танеев, Бизе, Чилеа**

ПРОДЮСЕРСКИЙ ЦЕНТР
ART-BRAND

АДРЕСА ИНИЦИАТОРЫ



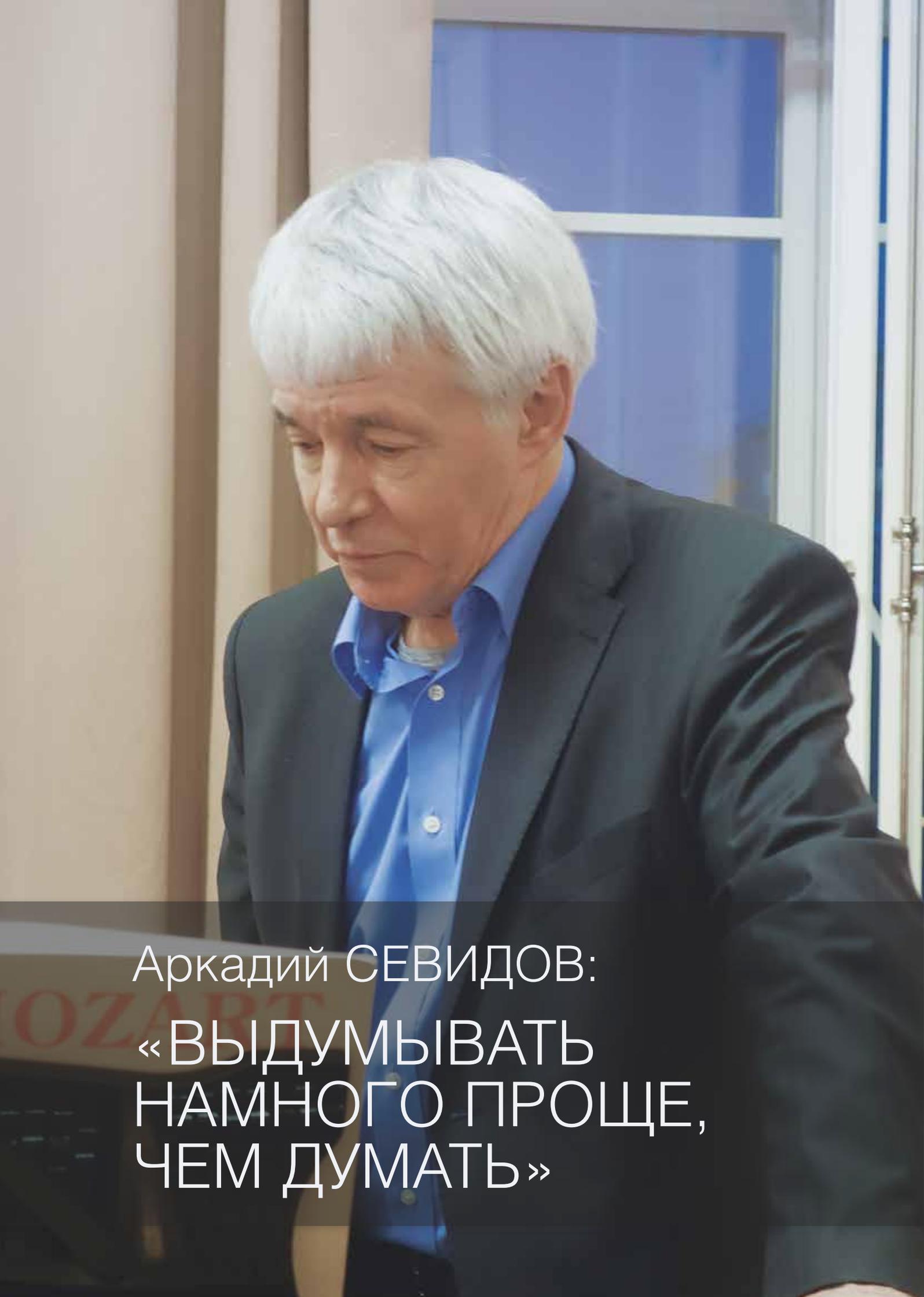
ОРФЕЙ
Музыкальный фонд

ЮРИЙ

Музыкальная
жизнь

CONCERT. RU ЗАКАЗ БИЛЕТОВ: 644 2222

ЗАКАЗ БИЛЕТОВ + parter.ru + 258 00 00



Аркадий СЕВИДОВ:

«ВЫДУМЫВАТЬ
НАМНОГО ПРОЩЕ,
ЧЕМ ДУМАТЬ»

Аркадий Севидов — романтик и философ, виртуоз и лирик, истинный представитель русской фортепианной школы. «Эмоциональность, выстроенная драматургия, индивидуальная интонация», — так он сам характеризует эту школу. Суждение, во многом определяющее творческий облик самого артиста. С народным артистом России, профессором Московской консерватории беседует его ученик Николай Кожин.

— По меркам сегодняшнего дня Вы довольно поздно начали заниматься на фортепиано — в 8 лет. Как начинался Ваш «путь в музыку»?

— Это очень забавная история. Город Елец Липецкой области. В детстве я много болел и почти всё время сидел дома. А дома была балалайка, и однажды отец принёс мне «Самоучитель игры на балалайке». Делать было нечего, и я выучил ноты и стал играть простейшие мелодии. Было мне лет шесть-семь. А в восемь лет я захотел играть на фортепиано, и вот почему. По соседству с нами жила семья врачей, сосланных из Ленинграда. У них стояло большое старое пианино, у которого не было спереди ни нижнего, ни верхнего щитов, и все струны были на виду. Когда после трёх балалаечных струн я увидел это «богатство», я просто не мог отойти от него минут пять... И, по-моему, 1 сентября сообщил отцу: «Пап, я пойду в музыкальную школу поступать». Пришёл в школу, которая была рядом, зашёл прямо в кабинет директора, а там народ по случаю начала учебного года «прекрасно себя чувствует». Моё заявление, что я пришёл поступать, было встречено хохотом. Я уже развернулся к двери, но вдруг директор спросил мою фамилию. Я назвал. Смех сразу прекратился, так как дядя мой был председателем Горисполкома. Но я-то тогда не понимал ситуации и на встречный вопрос просто уточнил имя дяди. Тут же меня повели прослушиваться, и я был принят в школу. А вскоре мне купили пианино.

— В 12 лет Вы не менее удивительным образом попали в ЦМШ при Московской консерватории, в класс известного педагога Натальи Андреевны Любомудровой.

— Примерно в пятом классе мой педагог в елецкой школе сказал, что со мной больше делать нечего и меня надо везти в Москву. Куда? До сих пор помню, как по радио передавали, что в Москве есть школа им. Гнесиных для одарённых детей. Поехали с отцом, но не специально, а с грузовиком, который отправился в Москву по совсем другим делам. Поискали школу, не нашли. Через год педагог опять настояла

на моём поступлении в Москву. Поехали опять на грузовике в позднее для вступительных экзаменов время — в конце июня. Далее последовала целая цепь случайностей. Нам указали примерно то место, где сейчас находится кинотеатр «Художественный». Встретив на пути постового регулировщика, отец спросил его об интересующей нас школе им. Гнесиных. Тот указал дорогу к ЦМШ через ГИТИС. Приходим. Всё в краске и в лесах — идёт ремонт. Отец решил присесть, перевести дух на лавочке прямо напротив входа в ЦМШ. Вдруг мимо нас пробегает Наталья Андреевна и на ступеньках, резко оборачиваясь, спрашивает: «Вы приезжие? Пойдём, мальчик, я тебя послушаю». Что ей показалось, я не знаю. Играть я не умел совершенно, занимался по часу в день. Когда она потом велела заниматься 4 часа в день, я чуть не заплакал... Из «достижений» моих ещё были маленький рост и маленькая рука, которой я с трудом брал октаву, а поступал в шестой класс! Но родители рискнули, я переехал в Москву, жил на квартире у знакомых до 1 декабря, пока не открыли интернат.

Расскажу ещё об одной случайности. Интернатовских ребят ближе к летним экзаменам пускали заниматься в школу. И вот тогда вставал «соревновательный» вопрос: кто больше всех занимается? Кто-то 6 часов, кто-то 7. И в течение минимум двух недель я принципиально занимался по 12 часов. На экзамене играл не лучшим образом, но был переведён на безусловное обучение. Наталья Андреевна велела летом вовсе заниматься, но в силу обстоятельств я на каникулах перестал практиковаться и не играл почти два месяца. Дней за пять до отъезда в Москву сел за рояль и — не смог ничего сыграть. У меня паника, никуда не попадаю, ничего не понимаю, но при этом оказывается, что я легко беру дециму. Впоследствии один спортивный тренер объяснил, что я попал в переходный возраст, сильно нагрузил руки и резко бросил занятия, а организм продолжал работать на растяжку. Я, кстати, однажды воспользовался подобным способом и «нарастил» девочке руки, заставив не заниматься два месяца летом. Результат есть, только нужно угадать правильный возраст.

— *Могли бы Вы теперь сформулировать особенности педагогики Натальи Андреевны?*

— Она приучила меня к двум вещам. Во-первых, что бы и как бы ни играть — *riano* или не *riano*, обязательно клавишу нужно «добирать» до донышка. Во-вторых, не играть резко. И действительно, мои однокурсники отмечали, что у меня никогда не было резкого *forte*. Из-за этого, кстати, было трудно учить Седьмую сонату Прокофьева: в конце первой страницы я просто не мог играть резко!

— *В Московской консерватории Вам повезло попасть в класс к Льву Николаевичу Оборину. Что было для Вас самым сложным на первых порах?*

— Мне очень не нравилось играть без разыгрывания. Сидишь в классе профессора часа полтора, потом идёшь играть: рук нет совсем, в том числе, и от волнения (вот почему я всегда даю ученикам несколько минут для разыгрывания). К тому же, в классе сидели не всегда доброжелательно настроенные люди, которые с особым интересом меня слушали. Была колоссальная разница между интернатовскими ребятами и «домашними» в ЦМШ, и она (в меньшей степени) сохранилась между «общежитскими» и «домашними» в консерватории. Надо было соответствовать. Производным от этого получилось следующее: пока я сам всё не сделаю, к Оборину не приходил. И Лев Николаевич потом это принял.

В классе я играл очень скованно, Л.Н. был недоволен тем, что я не свободен. Но, просидев полтора часа, я выкручивался с холодными руками, играл чисто. Кстати, хорошая тренировка для сцены. Ощущения такие: стоп, всё замерло, и в этом положении нужно проявлять максимальный контроль за каждым микродвижением! Иногда это приводило к тому, что какое-то произведение в классе не удавалось сыграть чисто, а на сцене всё получалось. Иногда я реагировал боковой поверхностью пальца на соседнюю цепляемую ноту, хотя в итоге не было даже и призывка. Конечно, это перебор, который потом сыграл свою роль. Виктор Карпович Мержанов рассказывал Юре Слесареву, что в их время учились не просто попадать на нужную ноту, а тому, как именно попадать. Мы тогда перепугались: мол, как же это возможно, а теперь я понимаю, что занимались примерно тем же самым. Мне надолго хватило этого опыта; я помню, когда записывал Большую сонату Чайковского, весь финал записал с одного варианта, не было ни одной некачественно взятой ноты.

— *Чему учил Оборин? Чувствовалась ли та самая преемственность от Игумнова — то, что называется «игумновской школой» в широком понимании этого слова, или же имели место личные творческие и пианистические откровения Льва Николаевича?*

— Огромную пользу, как я понял позже, принесли его воспоминания. Например, Лев Николаевич рассказывал, как приехал пианист Орлов и играл Первый концерт Чайковского: «Ты понимаешь, миленький, я ничего не понял. Он, не крупный человек, сел и, не напрягаясь, первыми аккордами вступления создал колоссальное впечатление... к потолку... всё засветилось...». Для меня это был повод задуматься, это застряло во мне надолго. И когда я начинал учить концерт Чайковского, играл добротнo, все аккорды всем весом и т.д. А потом Борис Яковлевич Землянский, ассистент Оборина, подсказал, что в правой руке верх играть нужно чуть жёстче, левую же руку — чуть мягче. И я стал искать.

Когда я приходил к нему с чем-то не свежeвыученным, а повторенным для концерта, Оборин часто говорил: «А давай поболтаем?». И вот в этом «поболтаем» я столько услышал! Чего стоят, например, его два прямых указания. Во-первых, Прокофьев, с которым Оборин был дружен и который хотел посвятить Седьмую сонату именно Льву Николаевичу (тот ответил отказом, из-за чего автор посвятил сонату Рихтеру), так вот, Прокофьев страшно ругался относительно исполнения финала своей Седьмой сонаты, которую играли и играют всегда в слишком быстрых темпах. Автор очень точно написал штриховые обозначения, которые в быстром темпе никто не выполняет. А второе прямое указание от Прокофьева через Оборина касается последнего «Сарказма» ор. 17: автору хотелось, чтобы этот Сарказм игрался всей рукой плашмя, неприятным звуком и не быстро. Ну никто же сейчас так не играет!

Есть ещё один момент, который я невольно перенял от Оборина: эскизность передачи информации. Начиная объяснять, как нужно играть Шопена, например, левой рукой играть тише, а правой звучать, он сразу переходил на показ. И все мы поражались, как он «тыкал» ноту прямым пальцем, а рояль при этом звучал изумительно! Каким образом? Нас же учили, что нужно приготовить руку, оформить палец, а потом опускать. Отсюда вывод: главное — знать точно, какого результата хочешь добиться. Человек знал, чего хотел, поэтому мог сыграть хоть костяшкой. Мы-то были обучены как? Поставил руку по правилам и ждёшь, что в ито-



ге получается. А нужно просто определить для себя, чего ты хочешь, какого желаешь звука, а не ждать, что будет после того, как ты сделал всё по правилам. Это вещь принципиальная, этому я научился у Оборина.

Не могу сказать, что у Льва Николаевича была школа. Сам он никогда не претендовал на неё и часто говорил: «Какая школа?». Когда ему исполнилось 60 лет, многие проявили желание устроить юбилейные торжества, на что Лев Николаевич эмоционально отреагировал: «Что Вы из меня икону делаете? Я живой ещё! Какая школа? Что это такое?».

— *Насколько мне известно, важную роль в Вашем творческом становлении сыграл Борис Яковлевич Землянский.*

— Безусловно. Мне, конечно, страшно повезло, потому что он согласился повторно начать заниматься со мной. Объясню. На первом курсе Землянский был ассистентом Оборина. Наталья Андреевна договорилась, и меня распределили именно к нему (как к ассистенту). А я тогда толком не осознавал, как мне повезло: я же был «творцом», а мне вдруг говорят, как надо делать. Я это воспринимал как посягательство на свою творческую свободу. А Борис Яковлевич понимал, что

я был «диким клиентом», и у него не было времени подробно всё объяснять, он просил меня делать то, что надо было делать, а потом слушать результат. Я же, не выполняя этого, сразу начинал протестовать. Мне до сих пор стыдно: Землянский назначал урок, а я не приходил. К нему в коридоре стояла очередь, а я не являлся...

На втором курсе он ушёл, целый год не работал, болел. И тут мне ещё раз повезло. Ассистентом Оборина стала Элисо Константиновна Вирсаладзе. Когда с ней шёл разговор о музыке, это был тот самый случай, когда говорят, что «можно спички зажигать». Это было нечто! Я начал совершенно по-другому относиться к творческому процессу, я понял, что так тоже можно и даже нужно.

На третьем курсе уже был Всесоюзный конкурс. Кстати, Лев Николаевич не любил конкурсы и совершенно не приветствовал моё участие в отборе на этот конкурс, но я сыграл, прошёл, поехал в Таллин, где мы с Юрой Слесаревым и разделили I премию [речь идёт о III Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в 1969 г.— прим. ред.]. В середине учебного года, в феврале объявили отбор на IV конкурс им. П.И. Чайковского. Мы с Юрой решили, что получили своё в декабре, и достаточно: где мы



и где конкурс Чайковского? К тому же, именно на том Всесоюзном конкурсе отменили правило, согласно которому лауреат I премии автоматически допускался к участию в конкурсе Чайковского. В общем, от идеи участия меня отговаривали и Оборин, и Кагельский, который к тому времени стал его ассистентом. Я особо и не собирался, к тому же мы об этом договорились с Юрой. И вдруг я встречаю его, идущего с виноватым видом рядом с очень суровым Мержановым. Выяснилось, что Виктор Карпович настаивал на участии Слесарева в отборе, до которого оставались считанные дни.

Я в отчаянии кинулся к Землянскому и попросил послушать меня. Как ни странно, он согласился, и я сыграл Сонату h-moll Листа. Часа за полтора мы прошли всю сонату, я вышел совершенно оглушённый: «Идиот! И эти уроки я пропускал?!». После этого я официально реоформился к Борису Яковлевичу (как ассистенту Оборина). Вот тут-то я стал получать информацию такими дозами, что иногда лопалась голова. Перед конкурсом мы занимались ежедневно по вечерам часа по три. Уроки выматывали равно так же, как и концерты. А затем, насколько я понял, и Борису Яковлевичу стало интересно работать со мной. И даже когда всё было сделано, он говорил: «Что-то не так. Как тебе сказать... это хорошо, но не гениально...». Он добивался, чтобы я перестал себя удерживать и расслабился. В этом отношении конкурс Чайковского стал для меня переломным моментом.

Но даже после конкурса довольно длительное время я был поджат, из-за чего подвывал во время исполнения. А это рычание всегда является признаком несвободы. Это значит, что я всю свою мускулатуру, торс зажал, собрал, а дышать нечем. А собрался я, чтобы всё было под контролем. Года три, наверное, было тяжёлых, когда моё рычание мешало слушать. Но немного «излечили» от этого записи.

— Ваша педагогическая деятельность длится уже более 40 лет. А началась она с ассистентства в классе Евгения Васильевича Малинина, который был продолжателем нейгаузовской школы, а не игумновской. Ощущали ли Вы разницу между этими крупными школами?

— Видишь ли, я слабо верю в существование нейгаузовской или игумновской или ещё какой-либо школы. Люди об этом книги пишут, удобно формулировать. Но после Землянского я в это не верю, потому что знаю, где находится оптимальный вариант, а это уже не зависит от школы. Всё зависит от конкретного человека, и я абсолютно уверен: любой из вышеупомянутых музыкантов только бы порадовался, если бы ему предложили не очень привычный, но убедительный вариант исполнения.

Я не люблю также разговоров на тему традиции. Давай разберёмся на уровне простой бытовой логики. Что такое традиция в исполнительстве? Говорят, например, что есть традиция в таком-то месте играть таким-то образом. Это, извините, не традиция, а создание штампа...

— А что есть традиция?...

— А нет традиции, кроме общих музыкантских разговоров. Традиция может быть одна — играть по максимуму! Лет десять назад я разговаривал с покойной ныне Брижит Анжерер. Зашла речь о традиции Парижской консерватории, которая, условно, заключается в том, что не нужно играть эмоционально. Это — credo Парижской консерватории. Хорошо, не надо играть эмоционально, но, если написано forte, играй forte, а не mf, написано piano — играй piano, а не ppp.

Ещё пример. Один мой коллега однажды совершенно серьёзно заявил, что он пианист не эмоционального плана, а интеллектуального. Если нет у тебя чего-то, не делай из этого си-

стему! Хорошо тогда, когда интеллектуальное начало пианиста не противопоставляется эмоциональному. Как можно разорвать эти понятия? Эмоции без интеллекта — это такой бардак, который может привести и к безвкусице, и к уничтожению авторского замысла.

— *В Вашей биографии педагогическая и концертная деятельность всегда существовали параллельно. Насколько совместимы эти направления?*

— В отношении противопоставления преподавания и концертирования у меня жёсткая позиция. Я знаю, что были выдающиеся исполнители, которые говорили, что исполнитель не может быть педагогом. У меня есть твёрдая уверенность, что эти исполнители при всей их значимости не всегда отдавали себе отчёт в том, почему они играют именно так, а не иначе. Если бы отдавали отчёт, значит, могли бы объяснить и другому. Но если я, к примеру, как исполнитель, не могу объяснить другому, значит, я сам не понимаю этого. И наоборот: преподаватели, утверждающие, что педагогика не совместима с концертной жизнью, — это люди, у которых не получается исполнять.

Когда-то меня спросили: «Зачем тебе преподавать?». Как зачем?! Я же прошёл почти весь фортепианный репертуар чужими руками. Я предлагаю те варианты, которые сам бы пробовал. Особенно это интересно со способными людьми. Очень многие произведения входили в мой репертуар после того, как я проходил их со студентами. Так было, например с «Крейслерианой», которая в голове у меня была уже «сделана».

— *Как бы Вы определили свою цель как наставника и учителя?*

— Ровно так, как в своё время Борис Яковлевич Землянский: чтобы студент научился читать музыкальный текст.

— *Как Ваш ученик я понимаю, о чём Вы говорите. И всё же прошу Вас остановиться на этом ключевом моменте более подробно.*

— Пожалуйста. Сколько раз я прокалывался на деталях. Построишь конструкцию, довольный приходишь на урок. А Борис Яковлевич подзывает к себе и пальцем указывает на какую-нибудь выразительнейшую фразировочную лигу, которую я проигнорировал. Вот с тех пор ненавижу, когда говорят, что исполнение должно быть цельным. «Цельным» — значит, исполнитель сознательно будет опускать

какие-то яркие моменты и т.д. Это стёртость во имя цельности. Да наоборот же — чем больше этих моментов, тем лучше. В таких случаях могут сказать: «Будет пёстро...». Может быть. Значит, с чем-то не угадали. Иногда бывает так: угадали с обилием подробностей, но не угадали с темпом изложения. Чем больше подробностей, чем теснее они соприкасаются друг с другом (желательно непрерывно), тем вернее будет создаваться форма. Классика — святое дело: там нужно понимать, например, что по условиям задачи главная, побочная и заключительная партии не могут быть сыграны в одном характере и в одинаковой тембровой краске.

Беда сегодня во всём мире с трактовкой самого понятия «исполнение». Потому что мало кто берёт произведение, сидит и ломает голову, пытаюсь понять, что и как написано. От исполнителя в случае, если он всё «вскрыл», зависит только дозировка каких-то моментов, что делает исполнение не похожим на другие. Ну, например, человек с большей эмоциональностью преувеличит некоторые моменты и т.п. Проблема в том, что нотный материал рассматривается сегодня как повод для самовыражения в первую очередь. Казалось бы, что плохого? А если это ведёт к отрицанию авторского текста? Я считаю, что это неприлично. Личные амбиции исполнителя могут привести к искажению авторского замысла, иногда с полным уходом от него, иногда с жутким упрощением.

Знаешь, что мне это сильно напоминает? В 70-е годы проходила целая волна театральных постановок по мотивам того или иного автора. И вот сейчас многие пианисты играют именно «по мотивам». Это, конечно, путь наименьшего сопротивления. Максимум, что можно делать в таком случае, — выдумывать. А выдумывать намного проще, чем думать.

Ещё одно важное качество заключается в умении чувствовать. Недавно один из моих студентов заявил: «У меня нет этого в характере». Если нет в характере, значит, не стоит брать эту музыку? Наоборот, надо учиться чувствовать, подобно актёрам. Не бывает такого, чтобы человек смолodu владел всем разнообразием человеческих чувств. Я абсолютно уверен в том, что настоящий профессионал должен уметь играть всё. Любить всё — нет, но уметь всё — да! Кстати, абсолютно согласен с Андреем Диевым, который в одном из интервью [«PianoФорум» № 3, 2012] сказал: «Процесс радостного развенчивания профессионализма приобретает сегодня глобальные масштабы». ■

ПОЭТИЧЕСКИЕ АКЦЕНТЫ ВАДИМА ХОЛОДЕНКО

Вадим ХОЛОДЕНКО

21 июня, Санкт-Петербург
Концертный зал Мариинского театра

Н. Метнер. «Сказки»
ор. 9 № 2, ор. 14 № 2, ор. 42 № 2
М. Балакирев. Соната b-moll, ор. 5
Й. Брамс. Семь фантазий, ор. 116
Ф. Лист. «Призыв» из «Поэтических
и религиозных гармоний», S. 173
Венгерская рапсодия № 19 d-moll, S. 244



24

Первая рецензия на концерт Вадима Холоденко, написанная мной после его выступления здесь же, в Концертном зале Мариинки вскоре после триумфа пианиста на Конкурсе Клиберна, попала в мусорную корзину. Её не опубликовали, и я не настаивала. Не стала даже выкладывать в своем блоге (il-canone.livejournal.com). Статья вышла резкой, а мне известно, сколько труда стоит за каждой нотой, сыгранной на сцене пианистом, поэтому я решила ещё подумать, прежде чем публично высказаться.

И, получив лестное предложение отрецензировать очередной «речиталь» Холоденко, я вновь отправилась его слушать.

Оказавшись на первом отделении этого концерта без программки в руках, легко почувствовать себя *in the middle of nowhere*, ибо Сказки Метнера, несмотря на постоянно подогреваемый к ним интерес со стороны разных прекрасных пианистов, до сих пор стоят в стороне от мейнстрима, а b-moll'ная соната Балакирева — совсем уж редкий гость клавирабендов.

Цена подобного репертуарного решения, исходящего от пианиста, чьё имя ещё не продаёт само себя, — неполный зал. В то же время, когда расширять репертуар, играть то, что нравится, если не в молодости? Начинать с того, что идти на поводу у кассы, — а потом удивляться, когда

к сорока годам выяснится, что репертуара как не было, так и нет?..

Мои уши «открылись» на третьей Сказке Метнера. Причудливый образ, эlegantность, блики света в звуке заинтриговали и заставили усесться поудобнее.

Соната Балакирева произвела впечатление, несмотря на её эпигонную сущность: аллюзии к лирике Шопена, листовской фактуре и тематизм, близкий к Римскому-Корсакову. Причём, подозреваю, не будучи близко знакомой с этой пьесой, что в отличие от Листа с его стопроцентными пианистическими инстинктами, когда со стороны виртуозность кажется запредельной, а написано затейливо, но удобно, здесь, у Балакирева, наоборот: фактура головоломная, а эффект не тот. К слову — владение инструментом Холоденко демонстрирует абсолютное, в лучших традициях русской школы; здесь к нему, что называется, нет вопросов. Качественно весь концерт был сыгран на уровне, достойном записи.

Второе отделение началось с пьес Брамса. В них пианист, как мне показалось, обрёл подлинный контакт с аудиторией. Брамс, бесспорно, — холоденковский композитор. Эмоциональная сдержанность Брамса свойственна Вадиму, и, главное, есть ощущение трагического подтекста, того подлинного трагизма, одетого в будничные одежды, пронизывающего искусство и жизнь Брамса, без связи с успехом и благополучием. Брамс Холоденко — прямое попадание в цель, бинго.

Вся вторая половина концерта была выстроена мастерски и слушалась на одном дыхании.

«Призыв» из «Поэтических и религиозных гармоний» Листа стал мощной, драматической и впечатляющей увертюрой к 19-й Рапсодии, великолепно завершившей концерт.

Лист — также территория Холоденко, хотя здесь ярко выявляются и другие, с позволения сказать, дирижёрские наклонности пианиста.

Масштабное мышление, где детали подчинены магистральной логике, ясность замысла и реализации, мультифункциональный слух, непреклонность волевого импульса...

Получило объяснение и то, что мне часто мешало в его игре, — резкое forte, каким он «врубает» какую-то тему, голос или аккорд. К Листу стало понятно, что Холоденко так слышит тембр и атаку: как в оркестре — вступление трубы или валторн. Как в пианисте мне в нём не хватает специфической фортепианной чувственности в звуке, изощрённости приемов, типичной для пианистов субъективности темпоритма.

Холоденко за роялем скорее объективен, как Голландский суд или как дирижёр, у которого каждый голос должен точно вступить в ответственный ему миг, не раньше и не позже.

Фантазируя, я могу его представить за пультом оркестра. Правда, как пианист Вадим Холоденко состоялся, а дирижирование — это другая

профессия, и повезёт ли ему там? По статистике музыканты, состоявшие в другой исполнительской профессии, редко столь же успешны в дирижировании. К тому же, как в том мрачном анекдоте о месте на престижном кладбище («ложиться надо завтра»): начинать дирижировать надо было уже вчера, время летит... Но, несмотря на очевидные риски, хочется пожелать пианисту дать себе такой шанс и обрести возможность встать за дирижёрский пульт.

Не раз в этот вечер пианист возвращался за рояль после поклонов. Публика горячо приняла Вадима Холоденко и не отпускала без бисов; сначала прозвучал «Граунд» Перселла–Батагова, затем — классический бис, знаменитая Прелюдия h-moll Баха–Зилоти. Совершенно понятно даже по программе одного концерта, что репертуарные интересы молодого музыканта простираются очень широко, и в этом — огромный ресурс развития артистического облика и карьеры многообещающего Вадима Холоденко. ■

Марина АРШИНОВА

ЗАКОНОВ ВЕЧНЫХ ВЕЧНАЯ ВРАЖДА



Клавирабэнд состоялся в рамках серии концертов «Звёзды российского пианизма. XXI век». На сей раз программа концерта была более традиционной, чем это обычно бывает у Юрия Фаворина, и всё же в неё вошли

Не совесть (какая уж там совесть после мировой войны!), не страх (он был слишком легкомыслен), не жалость к обречённым (они были слишком далеко) обдавали его ознобом и жаром.

Он с ужасающей ясностью понял, что вот от одного этого оборота рукоятки он становится врагом человечества.

А.Н. Толстой. «Гиперболоид инженера Гарина»

некоторые редкости — этюды Бартока и поздние пьесы Листа.

Прозвучавшая соната Шуберта не единственная в репертуаре Фаворина, поэтому можно сделать некоторые выводы об особенностях взгляда пианиста на фортепианное творчество великого венца. Музыкант подчёркивает не столько романтические, сколько классицистские корни шубертовского творчества — чистоту звучания, ясность мысли, внятность композиторских решений, структурность, своеобразие и совершенство формы, а через классицизм, как бы минуя романтизм, неожиданно сближает его с гораздо более поздней стилистикой, в результате чего Шуберт звучит в духе неоклассицизма начала XX века, дополняясь некоторыми штрихами из испол-

Юрий ФАВОРИН

25 июня, Москва
 Концертный зал «Вернадский»
 Государственного геологического музея
 им. В.И. Вернадского
 Ф. Шуберт. Соната A-dur D. 664)
 Б. Барток. Три этюда op. 18
 Ф. Лист. «Disastro» S. 208, «Sospiri» S. 192v.
 Соната h-moll
 К. Шимановский. Этюд op. 4 № 4
 Ф. Лист. «Забывтый вальс» № 4

26

нительской практики последнего столетия, что весьма необычно.

Этюды Бартока — творческая территория, на которой мало кто из исполнителей может соперничать с Фавориным. Юрий обладает удивительным даром, который позволяет самую сложную и необычную музыку, почти не прикасающуюся с наиболее востребованной широкой публикой композиторской стилистикой, подавать столь убедительно, как будто это самая любимая слушателями классика. Редкое артистическое качество!

После недавнего исполнения сонаты Алькана «Четыре возраста», в которой затронута фаустианская тематика, вполне логично было ожидать появления в программах Юрия Фаворина Сонаты h-moll Листа, которую прекрасно подготовили две пьесы углублённо-мрачного характера, типичные для позднего листовского творчества. Соната началась без аплодисментов сразу после них. Сюрпризы начались с первых же тактов, когда Юрий после спокойно-величавого «надмирного» вступления, проведённого на полтона выше, чем в репризе, и как бы выходящего «за скобки» сонатной формы, всю её пронизывая насквозь и являясь чем-то вроде «грунта» для живописной работы, подал 1-ю («фаустовскую») главную тему *Allegro energico* на умеренном *forte*, а не на почти уже «традиционном» *fortissimo*. Идущую же следом барабанящую 2-ю («мефистофельскую») главную тему он сыграл гораздо значительнее — так? что она откровенно подавляла 1-ю, что сразу повергло меня в пучину тяжких размышлений, и тут же возникло предчувствие, что нехорошая, бедовая выйдет из-под пальцев Фаворина соната! И предчувствия меня не обманули!

Обе главные темы вступают в противоборство и тесно переплетаются, а последующая мажорная октавная кульминация на материале «фаустовской» темы у Юрия выглядела, как торжество с примесью сатанинского сарказма. Октавы темброво были предельно оголены и зву-

чали очень жёстко, педаль почти не ощущалась, и этот тембровый аскетизм исполнения ещё сильнее подчёркивал нечеловеческий характер происходящего. Большинство пианистов в этом эпизоде щедро использует педаль не только для того, чтобы увеличить общую массу звучания, но и для сглаживания неизбежных фонических разрывов. Но не так у Юрия, который не воспользовался этим штампом: он нарочно выставил напоказ все острые углы. Получилось так, что фаустовская тема целиком и полностью с самого начала находилась во власти зла и сама была его частью.

1-я побочная тема («Всевышний») не принесла ожидаемой благодати, а её грандиозно-возвышенная кульминация не выглядела как снятие напряжения: в исполнении Фаворина в ней также ощущалось нечто нечеловеческое.

И только 2-я побочная партия («Маргарита») привносит, наконец, новое настроение в фаворинскую трактовку, обнаруживая единственный человеческий образ — мягкий, женственный, где были и краски, и лирика, и нежность. Палитра Фаворина в этой теме словно бы «оттаяла», смягчилась.

Когда зазвучала 2-я побочная, невольно вспомнилось из Лермонтова:

Творец из лучшего эфира
 Соткал живые струны их,
 Они не созданы для мира,
 И мир был создан не для них!

Интересно была решена середина произведения, представляющая собой как бы «сонату в сонате» и (за исключением одной темы, которая получит важную роль в коде) построенная на материале крайних разделов формы. Тема «Всевышнего» выглядела здесь ещё более страшной, чем в экспозиции: она тяжело вздымалась и выглядела скорее угрожающе, нежели обнадеживающе, хотя и привела к центральной кульминации на материале начала разработки. Рисунок несколько раз нисходящей с всё более высокой вершины гаммообразной темы в завершении разработки (знаменитая «тихая кульминация») калькирует рисунок ниспадающих октав в коде, и Юрий эту аналогию провёл достаточно внятно, не позволив теме утонуть в импрессионистском тумане!

Фугато в репризе, справедливо считающееся выражением едкой иронии в отношении угадываемого музыкально-философского «сюжета» и воплощающих его музыкальных тем, прошло в ровном темпе и на ровной динамике,

но в «спокойствии», с которым Лист издевается над собственными музыкальными темами, угадывалась не знающая пределов сила: дьявол прикидывался овечкой.

«Гарин заложил руки в карманы... Весь он казался фатоватым, несерьёзным. Одна Зоя угадывала его стальную, играющую от переизбытка, преступную волю» (А. Н. Толстой).

Спокойно проведя фугато, неожиданным взрывом динамики Юрий воплотил фаустовскую тему на фоне басовых октав, и в этом ощущалась неистовая мятежность, стремление вырваться из оков взятых на себя непомерных обязательств, но настоящая борьба ещё была впереди. Возвращается тональность h-moll, и абсолютно точно повторяется эпизод противоборства обеих главных тем из экспозиции. Но это уже не шуточки, это всерьёз, и это демонстрация того факта, что пройденный ранее путь не привёл к решению, что нужно что-то ломать, и Лист даёт резкий фактурный, темповый, ритмический и динамический срыв.

Этот момент просто поражал сатанизмом: что-то должно было произойти, чтобы вырваться из этого порочного круга, и Лист находит гениальное решение, которое Юрий ухватил абсолютно правильно. В этом месте почти все пианисты начинают торопиться, а также форсировать, но Фаворин не таков! Он придержал динамику ради того, чтобы показать во всей красе infernalный вихрь: притаился в низах, уведя туда гаммообразную тему, пригасил звучность, а затем дал взлетающие пассажи на предельном в этой ситуации fortissimo! Я заметил, что в этот момент несколько слушателей, сидевших в зале, дружно схватились за спинки передних кресел: исполнение просто «сметало с места».

Октавное бушевание и выдалбливание мефистофельской темы поражало нечеловеческой жестокостью, но дальше... В следующем эпизоде меня посетила иная аналогия из Гёте:

Маргарита:

... Вы, ангелы, с небес ко мне слетите,
 Меня крылами осените!
 Ты, Генрих, страшен мне!

Мефистофель:

Она
 Навек погибла!

Голос свыше:

Спасена!

Вот здесь это «Спасена!» олицетворяется нарочито сдержанным проведением триумфальной 1-й побочной — уже в основной тонально-

сти сонаты, то есть — как констатация факта и «предзвук» генеральной кульминации.

Некоторые исполнительские жесты Фаворина казались чрезмерно экспрессивными, некоторые фразы слишком резко оборванными, но всё же у Юрия эти исполнительские средства служат некой цели — часто они создают впечатление некой безжалостности, и в Листе таких моментов было предостаточно. По сути дела, при таком подходе к листовскому материалу «человечным» оказался единственный образ — «Маргарита» во 2-й побочной. Всё остальное, даже Фауст — бесчеловечно. В подходе Юрия отражалось мировое зло, мировое равнодушие, жалкие потуги это положение дел изменить, затем страдальчество и в конце — крах всего этого.

Разные пианисты — в том числе и самые великие — акцентировали в этой сонате разное: Нейгауз и Флиер выдвигали на первый план горделивую героину, Корто находил в ней перманентный драматизм, Игумнов раскрывал философское значение лирических эпизодов, именно их беря за основу своего понимания сонаты; Горовиц и Софроницкий видели в сонате трагедийно-демоническое начало; Рихтер — эпопею вселенского размаха, по духу близкую вагнеровской. Фаворин нашёл свой путь к этой сонате, и его решение беспрецедентно: он показывает абсолютное зло, причём, ясно, что он знаком с очень многими исполнениями, потому что ничего не повторяет вослед за великими предшественниками. Видимо, Юрий проанализировал чужую игру и не позволил себе вольно или невольно воспользоваться чужими решениями. И «раздетый» тембр — это тоже «фирменный» фаворинский звуковой подход, применённый здесь в очень откровенном виде везде, кроме «Маргариты»: судя по всему, такое решение принципиально и концептуально.

Где столь радикальная концепция могла быть почерпнута молодым пианистом? Когда в своё время Марию Юдину спросили, почему она так странно сыграла как-то раз Баха, так жёстко и напористо, она ответила: «А сейчас война!». Мне кажется, это ключ к пониманию фаворинской трактовки. Кроме того, не следует сбрасывать со счетов его интерес к ультрасовременной музыке с её жёсткостью, структурностью и бескомпромиссностью.

В заключение хочу высказать мысль, которая покажется многим в устах критика парадоксальной. Соответствует ли трактовка Юрия Фаворина моему собственному пониманию Сонаты h-moll Ференца Листа — одного из величайших

произведений мировой музыкальной литературы? Со всей откровенностью должен сказать:

— Нет!

Но признаю ли я право исполнителя на подобные трактовки, готов ли я пойти за ним, понять и принять его решение? И тут я скажу:

— Да!

Закончу тем же, чем начал: «... да что же такое человек в конце концов? Ничтожнейший ми-

кроорганизм, вцепившийся в несказуемом ужасе смерти в глиняный шарик Земли и летящий с нею в ледяной тьме? Или это — мозг, божественный аппарат для выработки особой, таинственной материи — мысли,— материи, один микрон которой вмещает в себя всю вселенную ...» (А.Н. Толстой). ■

Валентин ПРЕДЛОГОВ

СВОЯ КОЛЕЯ



Николай ЛУГАНСКИЙ

С. Франк. Прелюдия, хорал и fuga

С. Прокофьев. Соната № 4

С. Рахманинов. 13 прелюдий op. 32

найдёшь таких искусников, способных качественно «смешивать, но не взбалтывать» два ремесла — критику и исполнительство? К тому же, как мне кажется, в задачу критика входит не столько отчёт о прошедшем событии и его сравнение с гипотетическим эталоном, сколько попытка понять музыканта, услышать то, что он хотел сказать, но, может быть, недоговорил, определить «погоду» в пианистическом «доме» и, если получится, спрогнозировать её изменение. Два недавних концерта Николая Луганского, на которых мне довелось побывать, предоставили обильную пищу для размышлений в этом направлении.

Когда удаётся услышать серьёзного исполнителя с одной и той же программой хотя бы дважды на протяжении достаточно короткого времени, то идея, произвольно извлечённая из афоризма Стравинского, выглядит уже не такой утопической. Каждое последующее исполнение становится если не комментарием к предыдущему, то его существенным дополнением, и воспринятые впечатления будто бы сами вступают в некий диалог друг с другом. В результате в сознании рецензента возникает своеобразный стереоскопический эффект наложения, эдакий «фантом концерта», позволяющий уловить в искусстве интерпретатора некие закономерности, может быть, и не столь явные при однократном восприятии. Так о чём же меня заставили задуматься концерты Луганского? Попробую разобраться.

«Уж сколько раз твердили миру» о том, что содержание музыки нельзя адекватно передать вербальными средствами. Мастер парадоксов И. Ф. Стравинский утверждал: «Единственно возможный комментарий к музыкальному сочинению — другое музыкальное сочинение». В таком случае, что же может служить комментарием к факту исполнительского искусства? Неужели другое исполнение? Наверное, это был бы идеальный, но и безумно фантастический вариант, когда некий суперкритик, не согласный с предложенной концепцией только что исполненного опуса, сразу же, в противовес услышанному, представил бы «городу и миру» свою безупречную во всех отношениях интерпретацию, которая, вполне вероятно, могла бы, в свою очередь, не понравиться какому-нибудь другому суперрецензенту. Но где

ЭПИЗОД ПЕРВЫЙ

Место действия: Берлин, Konzerthaus, строгий и в меру, без излишеств нарядный Малый зал. Время действия: 16 мая 2014 года, довольно прохладный весенний вечер. Действующие лица: народный артист России, пианист Николай Луганский; берлинская публика и прикнувшийся к ней «Ваш покорный слуга».

Концертом Луганского открывался Фестиваль фортепианной музыки (Berliner Klavierfestival), в котором были также заявлены молодой итальянец Франческо Пьемонтези, хорошо знакомый нашей публике Фредерик Кемпф, признанная «бахистка» из Канады Анджела Хьюитт и великолепная Элисо Вирсаладзе. Как видим, двое из пяти участников — наши соотечественники, что даёт некоторые основания сделать вывод о весьма достойном месте русского пианизма на европейской сцене.

Принимая во внимание мировую известность Луганского, удивительно, что это был его сольный дебют на берлинской сцене. Зал был полон до отказа. Выходя на эстраду, пианист выглядел чрезвычайно сосредоточенным, собранным и, как всегда, подчёркнуто элегантным. Аудитория встретила его нейтрально-учтивыми аплодисментами и вежливо-насторожённой тишиной. Буквально с первых звуков глубоко религиозного, мистического триптиха Франка артист мягко, в то же время, настойчиво и властно стал притягивать внимание публики и завоёвывать её доверие, всё возрастающее по мере продолжения концерта. Попробуйте-ка тут обойтись без «вербальных средств», так справедливо порицаемых Стравинским, пытаюсь хоть как-то передать, казалось бы, внятный всем смысл неудержимо несущегося из недр рояля звукового потока! Кто будет спорить, что очень проблематично выразить словами безысходное «томление духа», ввергнутого в пучину земных страданий, и горестные сетования Прелюдии? Но как же ещё поведать о смиренной и горячей молитве, прерываемой сначала мертвяще-тихой, но затем всё более грозной, неумолимой и, наконец, ставшей тяжёлой, как шаги самой вечности, поступью нисходящих аккордов Хорала? Каким же образом рассказать о том, как слушатели совместно с исполнителем смогли одолеть тернистый путь Фуги, чтобы, выбравшись из лабиринтов контрапункта, прийти, наконец, к Вере и таинству Преображения в победно ликующем Си мажоре! Сознаю, что Луганскому за роялем это удалось гораздо лучше, чем мне, пишущему эти строки. Причём удалось без помощи обветшалой патетики и ме-

лодраматических эффектов, сохраняя полное самообладание, предельную ясность всех фактурных пластов и единую, неуклонную линию развития.

Завершившая первое отделение прокофьевская сумрачная «сага» с неожиданно буффонным финалом (конечно, имею в виду Четвёртую сонату) вызвала ещё большее одобрение публики. Хорошо запомнился обстоятельный, неспешный, наивный и, в то же время, причудливый, как старинная легенда, «рассказ» первой части. Впечатлил какой-то стихийно-первозданный и нелюдимо-суровый, словно Земля в эпоху динозавров, эпический колорит *Andante assai*. Захватила деятельная энергия и карнавальная суэта финала, с его стремительно взрывающимися, будто ракеты праздничного салюта, пассажами. И вновь в игре Луганского — никаких «излишеств», динамических и эмоциональных; только безукоризненная лепка формы, логика и прочность звуковых конструкций, уместный темперамент и весьма качественный пианизм. Первый «раунд», если принять столь распространённую в нынешней филармонической практике спортивную терминологию (вспомните хотя бы абонемент «Высшая лига», — а Луганский, бесспорно, к ней относится), остался за пианистом.

В антракте, наблюдая за чинно прогуливающейся в фойе (кое-где и с бокалом шампанского) и оживлённо беседующей публикой, невольно проникаешься этой вальяжной атмосферой такого благополучного, добропорядочного, бюргерского «культурного досуга». Может быть, я и не справедлив, оценивая, так сказать, «среднюю температуру по палате», но, как мне всё-таки кажется, запросы большей части собравшихся вряд ли были связаны с неутолимой «духовной жаждой» каких-либо откровений и потрясений. Не буду бояться махровых штампов: «народ пришёл на встречу с прекрасным». И кто скажет, что это плохо? Наверняка на концерте присутствовали и профессионалы, и «просвещённые любители», для которых искусство значит много больше, чем приятное времяпровождение: аудитория чутко реагировала на самые тонкие нюансы замыслов музыканта, охотно следовала за ним. Но торжествовали благовоспитанность и спокойная доброжелательность — сами по себе весьма достойные качества, присущие высокому уровню культуры потребления. Публика явно с удовольствием предвкушала второе отделение: произведения одного из самых «конвертируемых» русских композиторов — С. В. Рахманинова в добротной интерпретации

(в чём уже не было никаких сомнений) именно русского пианиста, имеющего к тому же, как общали рекламные буклеты, репутацию эксперта по данному автору. И, следует признать, что ожидания эти полностью оправдались.

Виноват! Но вновь не смогу обойтись без предосудительного литературоцентризма. Итак... Свежим весенним ветром из распахнутого окна ворвалась на удивление короткая для Рахманинова До-мажорная прелюдия. Вкрадчивый и какой-то «половецкий» танец си-бемоль-минорной заворожил гибкой трёхдольностью и «восточными пряностями» гармоний. Праздничные колокола и пестрота ярмарки Ми-мажорной прелюдии сменились истовым, былинным тоном ми-минорной (вспоминались и «дела давно минувших дней...», и далее по тексту). Лирическим откровением вечера, пленительной акварелью, «островком», о котором хотелось сказать не просто «здесь хорошо», а «здесь очень хорошо», — стала Соль-мажорная прелюдия, насквозь пропетая кристально-чистым, будто светящимся изнутри звуком. Далее грозные сполохи тревожной фа-минорной пьесы сменились настроженным затишьем Фа-мажорной. А затаённая грусть бесконечной, наверное, зимней, со снежной пылью и ухабами дороги (прелюдия ля минор) — широким, спокойным, вольным дыханием бескрайних, равнинных, степных российских просторов (Ля мажор). Не знаю, замечал ли кто-нибудь, что объединяет контрастную пару трагически-безнадёжной си-минорной прелюдии и угрюмо-танцевальной Си-мажорной? Это, во-первых, дактилические структуры, несущие за собой семантический шлейф неизбывной печали никитинских и некрасовских трёхсложников (опять литература!), а во-вторых, сменяющие друг друга свет и тени мажоро-минорных переходов. По крайней мере, в прочтении Луганского я это явственно услышал. Соль-диез-минорная прелюдия — одна из самых популярных в цикле — прозвучала на редкость трепетно и тонко: «Русь-тройка», мерный перезвон колокольчиков, устремлённость в неоглядные, манящие дали, «сердечная тоска», расцветающая надежда и дорога, дорога... Финал цикла я ожидал с опаской. Не думаю, что это самое удачное произведение Рахманинова. Мне оно отчасти напоминает «образцовые проекты» архитектора Константина Тона, прочно и весомо стоящие на земле. Экономно используя динамические и агогические ресурсы, Луганскому удалось избежать тяжеловесной помпезности и велеречивости, на которую постоянно провоцируют «многоэтажная фактура» и достаточно нейтральный тематизм прелюдии.

Подытоживая сказанное, признаюсь, что я, пожалуй, впервые услышал весь 32-й опус не как собрание разнородных пьес, а как цикл, обладающий не только стилистическим единством, но и цельной, выверенной драматургией. Второй «раунд» закончился вновь победой Луганского «ввиду явного преимущества». Но «с кем протекли его боренья»?

«Бисы» назрели. Они были необходимы и желанны, как десерт после званого ужина. Единодушное, мечтательное «Ах!» вырвалось у зала после ангельски бесплотных, исчезающих в вышине звуков «Ариетты» Грига. Этюд ор. 10, № 8 Шопена пронёсся упоительно-радостным, освежающим вихрем, в котором каждая нотка сверкала и искрилась на солнце, и вызвал бурю восторгов. Светлая печаль *Canzona serenata* Метнера, элегической, как полотна Борисова-Мусатова, и славянская грусть в соединении с парижским шармом знаменитого до-диез-минорного Вальса Шопена оставили у публики благородное «послевкусие концерта» и искреннее сожаление, что прекрасный вечер завершён. Мне так кажется...

ЭПИЗОД ВТОРОЙ

Место действия: Россия, Екатеринбург, Концертный зал Свердловской филармонии, в строгом классицистском облике которого дореволюционные, идеологически невыдержанные грифоны и медальоны с атрибутами искусства мирно уживаются с гордо колоссящимся на центральном плафоне потолка гербом Советского Союза. Время действия: 28 июня 2014 года, довольно тёплый по уральским меркам летний вечер. Действующие лица: народный артист России, пианист Николай Луганский; екатеринбургская публика. Программа выступления: та же, что и в Берлине.

Клавирабэндом Луганского закрывался камерный сезон Свердловской филармонии. В городе пианиста знают, любят и всегда ждут. Нарядный зал полон до отказа и радостно оживлён. Выход концертанта сопровождается тёплыми и, как говорится, продолжительными аплодисментами. Но вот «гул затих...».

Буквально с первых звуков глубоко религиозного, мистического триптиха Франка... Нет, не могу. Прервусь. Не буду больше себя цитировать, а просто скажу, что с каждым тактом я всё больше и больше начинал ощущать то, что Мандельштам назвал «выпуклой радостью узнавания». Пишу это безо всякой иронии, потому, что это была действительно радость. А почему бы

и нет? Неужели вы не испытываете радости, приезжая в далёкий и прекрасный город, например, в Венецию, и находя практически без изменения полюбившиеся площади, мосты, каналы, монументы? И неужели вас не огорчат разительные перемены, до неузнаваемости искажившие облик любимых мест? Может быть, вы их полюбите когда-нибудь и в новом виде, если с ними будет связано что-нибудь, ставшее для вас дорогим. И когда-то ещё это случится! Трудно отрицать, что память — штука ненадёжная, более того — творческая, способная преобразовывать прошлое. Доказательством тому — мемуары всевозможных «друзей» и «современников» великих людей. Но, «клянусь четой и нечетой», сидя в зале Свердловской филармонии, я узнавал и мосты, и каналы... то есть темпы, оттенки, фразировку, звуковой колорит,— словом, по актёрской терминологии — сохранный «рисунок роли».

Наверняка исполнения в Берлине и Екатеринбурге отличались в отдельных деталях,— иначе и быть не могло. И эти изменения вряд ли того же наивного свойства, как это бывает в забавных журнальных картинках с подписью «найдите столько-то отличий». Но поражала устойчивость инварианта, в чём я ещё раз убедился, прослушивая «пиратские» записи этой же программы, попавшие на YouTube, с февральского парижского и майского московского концертов. Конечно, для музыканта, гастролирующего с такой интенсивностью, как Луганский, постоянство — скорее достоинство, чем недостаток. Попробуйте-ка на каждом концерте играть «на разрыв аорты»! Наверное, только сам артист и его близкие знают, какого ежедневного духовного и физического напряжения стоит эта «стабильность — признак мастерства». И я не сомневаюсь, что на каждом концерте он, что называется, «выкладывается» в полной мере. Иначе екатеринбургская публика не получила бы в результате такой же качественный «художественный продукт», как и парижская, берлинская, московская. Но она его получила и была искренне благодарна артисту. К сожалению, не помню — были ли цветы от слушателей в Берлине. Но даже если и были, то уж точно не в таком щедром количестве, как в Екатеринбурге.

Мне так кажется...

ЭПИЛОГ ПЕРВЫЙ: О ПУБЛИКЕ

Перейду к кратким размышлениям по поводу. Наблюдения за отечественной концертной жизнью показывают, что «контингент»

наших крупных концертных залов в условиях ещё не вполне цивилизованного капитализма существенно изменился. Исчезают как класс «тургеньевские девушки», ушёл с головой в Интернет «юноша бледный со взором горящим», страстные меломаны из числа бюджетников, студентов и пенсионеров, не находя денег на «престижные» концерты, осваивают нишу бесплатных концертов в учебных заведениях искусства, смотрят «Mezzo», слушают радио «Орфей», кто помоложе — мигрируют на интернетовские форумы о классической музыке. В работе филармоний экономический фактор стал играть решающую роль. Поэтому в большинстве случаев делается ставка на «звёзд» академического исполнительства, особенно охотно на тех, которые не чураются контактов с шоу-бизнесом. Концерт стал товаром, концертная деятельность — сферой услуг, обеспечивающей приятное времяпровождение тех, кто в состоянии за него заплатить. Так вместе с социальным расслоением происходит расслоение культурное. Искусство уже не «принадлежит народу». Может быть, и раньше оно ему не очень-то принадлежало, но, согласитесь, возможность непосредственных контактов с ним для желающих всё-таки существовала. Теперь так называемое «высокое искусство» становится привилегией элиты или тех, кто себя считает таковой. Она (элита) стремится к качественному потреблению, в том числе и в культурной сфере, в чём видит подтверждение своего высокого социального статуса. Поэтому в, увы, немногочисленных отечественных концертных залах, особенно столичных, на вечерах «раскрученных» исполнителей всё более и более ощущается атмосфера «протокольных мероприятий» или в лучшем случае — благополучного «культурного досуга». Публика, взыскующая «высот духа», правдами и неправдами ещё прорывается на концерты своих властителей дум, но уже не она определяет «погоду» в концертном доме.

Предамся утопическим мечтам: массовое строительство академических концертных залов, наверное, смогло бы как-то изменить ситуацию,— благо у нас в стране пока нет недостатка в хорошо обученных профессиональных музыкантах, чего не скажешь о деньгах «на культуру». Так что пока строятся стадионы. Я ничего не имею против футбола, тем более в ожидании Чемпионата мира 2018 года, который будет проводиться в России и, кстати, отчасти в Екатеринбурге. Концертный зал филармонии в Екатеринбурге рассчитан на 700 (семьсот) мест. Стадион же к, извиняюсь за выражение, «мун-

диалю» будет построен на сорок тысяч болельщиков. Футбол — хорошая игра. Но я что-то не припомню ни одного случая, чтобы публика, выйдя на улицу после симфонического или камерного концерта, начала громить витрины и поджигать автомобили. У классической музыки нет «фанатов», у неё есть «старомодные» любители, обожатели, знатоки. Любителям квартетной и фортепианной музыки никогда не придёт в голову обматываться шарфами определённых цветов и идти друг против друга «стенка на стенку», выкрикивая дебильные речёвки. Они, как правило, народ миролюбивый и помнят призыв Бетховена—Шиллера: «Обнимитесь, миллионы!». Хотя, может быть, я их несколько идеализую.

ЭПИЛОГ ВТОРОЙ: О НИКОЛАЕ ЛУГАНСКОМ

Сначала скажу о фортепианном исполнительстве в целом. Слава Богу, эта сфера ещё сопротивляется «чуме XX века» — безоглядному режиссёрскому осовремениванию классического наследия, свирепствующему в оперном искусстве. Ведь если в современной оперной постановке классики отсутствуют Сталин или Гитлер, то её уже можно называть всецело традиционной, читай — ретроградной. Вполне объяснимая консервативность системы музыкального образования, особенно отечественного, пока оберегает нас от этой напасти. Определённая инертность концертной жизни, контролируемая экономическим фактором, осторожная репертуарная политика филармоний, делающих ставку, прежде всего, на хорошо известный, апробированный репертуар, также вносит свою лепту в усиление охранительной тенденции. Жёсткая конкуренция заставляет музыкантов искать свою «нишу» в исполнительской иерархии. Нередко это связано с репертуарной специализацией: кто-то находит себя в рамках «исторически информированного исполнительства», кто-то становится сподвижником композиторов-экспериментаторов, кто-то остаётся в русле традиционного репертуара, пожалуй, наиболее востребованного на мировом рынке академической музыки. К этим последним по порядку, но не по значению, и относится Николай Луганский.

Успешная международная карьера современного пианиста невозможна без высочайшего профессионализма, и Луганский им обладает. Он пока не склонен к репертуарным экспериментам — его репертуар хотя и обширен, но достаточно традиционен, и в этом плане он не унаследовал уникального универсализма

своего консерваторского педагога — Т. П. Николаевой. Артур Рубинштейн называл свой репертуар музеем. «Музей» Луганского весьма представительен и академичен. В коллекцию этого «музея» входят шедевры фортепианной литературы, в основном, классико-романтического направления, и в нём ещё не построено залов, предназначенных для несправедливо забытой или только что созданной музыки.

Пианист обладает замечательным качеством — он, так сказать, «стилистически прозрачен». Сквозь его индивидуальность прекрасно различимы достоверно воспроизводимые миры Бетховена, Шопена, Франка, Рахманинова, Прокофьева. Его искусство отличается ровным, а иногда и мощным энергетическим посылом, душевным здоровьем. Отсюда — естественная ритмическая дисциплина, прекрасное ощущение формы, детальная проработка фактуры. Для Луганского не характерны астенические эмоции, маньеристский надлом, нервная импульсивность, болезненная хрупкость, пугающе причудливая и демонстративная экстравагантность. Это не значит, что его искусство лишено тонких нюансов, оно лишено крайностей. Ведь он, как мне кажется, по самой своей сути человек середины. Не в том обидном смысле, которое вкладывается в слово «середняк». Нет, нет! Луганский чрезвычайно талантлив. А в некоем центральном положении его душевной организации в шкале эмоциональной жизни человека. Поэтому добавлю: он человек и художник золотой середины.

Давно навязли в зубах рассуждения о пресловутой широте «загадочной» русской души. О том, что, дескать, «умом Россию не понять, аршином общим не измерить», что: «Коль любить, так без рассудку, Коль грозить, так не на шутку, Коль ругнуть, так сгоряча, Коль рубнуть, так уж сплеча!». Луганский не может — и слава Богу! — играть «без рассудку». Его рафинированный пианизм не допускает «рубки с плеча», не подвластен молодецкому лозунгу «Раззудись, плечо! Размахнись, рука!». Он, как мне представляется, является замечательным примером того направления, которое И. Ф. Стравинский называл «русским европеизмом» и к которому он сам же и принадлежал. К игре Луганского применима похвала, которую любил М. И. Глинка: «Он играет отчётливо». Если просматривать, так сказать, «художническую генеалогию» пианиста, то думается, что он продолжает не стихийно-демоническую традицию «громовержца» Антона Григорьевича Рубинштейна, а, скорее, более уравновешенную линию «московского» Рубинштейна —



Николая Григорьевича (естественно, только в области пианизма).

Не помню, кто разделял всех творцов на два типа: «дневной» и «ночной». Для «дневного» якобы характерно восприятие преимущественно светлых сторон бытия, «ночной» же живёт в том опасном времени, «когда всё доброе ложится, а всё недоброе встаёт». Луганский — «дневной художник». Согласитесь, что при дневном свете всё же лучше видно, чем в темноте. Поэтому Луганский «ясно мыслит и ясно излагает»: не случайно — он большой поклонник шахмат. Отчаянно забубённая, иррациональная ночная тоска, «всемирный запой», вот это самое: «Пуускай я умру под забором, как пёс», — ему органически чужды. Часто говорят, может быть и справедливо, что Россия — страна крайностей. И к русским художникам (беру это слово в широком смысле) русская публика нередко предъявляет требования с категоричностью ветхозаветного пророка: «О, если бы ты был холоден, или горяч!». Луганский горяч в своём ревностном отношении к профессии, — иначе он бы не достиг своего нынешнего профессионального уровня. Но на эстраде он бывает и «тёпл», и это теплота согревает публику, не обжигая её. Не с лёгкой ли руки А. С. Грибоедова «умеренность и аккуратность»,

приписанные им отрицательному персонажу — Молчалину, стали в нашем национальном сознании весьма сомнительными достоинствами? А, между тем, что такое «умеренность»? Это не что иное, как чувство меры, избегание пугающих крайностей, в конце концов — хороший вкус. Противоположностью аккуратности является неряшливость, которая издавна является заслуженной привилегией дилетантизма. Так вот, Луганский в полной мере обладает «умеренностью и аккуратностью», а сверх того — ещё и талантом.

Луганский не колеблется по репертуарному и гастрольному бездорожью. Он не обойден официальным призна-

нием, играет в самых престижных залах мира, достойно, на высочайшем уровне представляя русское искусство. У него превосходные записи, удостоенные международных наград, талантливые, известные, высокопрофессиональные партнёры. Как у многих музыкантов такого уровня, его гастрольные маршруты расписаны задолго наперёд. У него есть свой, узнаваемый, интеллигентный исполнительский почерк, своя интеллигентная публика, свой «светлый путь» в искусстве, своя дорога, своя колея. Весьма почтенная, как нынче говорят, элитная колея широко востребованного международного концертанта, в которую многие бы мечтали попасть. Как когда-то пел Высоцкий, «условья, в общем, в колее нормальные...». Но, как знать! Может, со временем эта колея станет ему тесной и чуждой? И тогда генетическая память неприкаянного русского художника, та самая крамольная «широта русской души», в которой бродят и колобродят бактерии беспокойства, «охоты к перемене мест», разъедающей душу неудовлетворённости всем сущим властно повелят ему вырваться на другую, неторную, но уже совсем-совсем свою дорогу. ■

Борис БОРОДИН



ЗВЁЗДЫ ШВЕЙЦАРСКИХ НОЧЕЙ

Каждый год в середине лета живописный швейцарский городок Вербье превращается в Мекку для молодых исполнителей и прославленных артистов, преподавателей музыки и импресарио, журналистов и, конечно, поклонников классической музыки: здесь для них настоящий праздник длиною в две недели. «Это идеальное место для музыкального фестиваля,— говорит основатель и исполнительный директор фестиваля Мартин Энгрём.— Здесь уникальная атмосфера для любителей прекрасного: вы можете замедлить шаг, остановиться, поразмышлять и послушать прекрасную музыку».

Музыка воистину преображает всё: взгляд скользит по витринам спортивных магазинов, украшенных так радующими глаз музыканта скрипичными ключиками, декоративной вязью восьмушек и шестнадцатых; у входа в местное фотоателье вы обязательно увидите фотографии музыкантов, особенно приятных глазу гостя из России: Евгений Кисин, Юрий Башмет, Максим Венгеров, Михаил Плетнёв, Даниил Трифонов, Миша Майский, Марта Аргерих... Все они неизменные гости фестиваля. Вы смотрите вокруг: улицы наполняются интеллигентного вида людьми с бэджиками на синих и зеленых лентах; повсюду брошюры, программы, информационные стенды, говорящие на всех европейских языках волонтеры. Добро пожаловать на Музыкальный фестиваль в Вербье!

Отпраздновав свое двадцатилетие в прошлом сезоне [см. «PianoForum» № № 3–4, 2013], нынешний XI фестиваль представил широчайший спектр музыкальных программ и образовательных проектов, ставших его фирменным стилем. Фестиваль традиционно включает в себя грандиозную концертную программу, образовательно-академический проект «Академия Фестиваля Вербье», Музыкальный лагерь для оркестрантов, а также международный фортепианный конкурс «Vendome Prize». И так, обо всём по порядку.

Фестиваль содержит два собственных оркестра, преимущественно молодёжный состав которых ежегодно обновляется на конкурсной основе: это Оркестр Фестиваля Вербье и Камерный Оркестр Фестиваля Вербье. Каждый год Фестиваль приглашает дирижёров — представителей разных стилей и школ: в этом сезоне за пультом стояли швейцарец Шарль Дютуа, венгерский скрипач и дирижёр Габор Такач-Надь, эстонско-американский пианист и дирижёр, основатель Балтийского молодёжного оркестра Кристиан Ярви, маэстро Юрий Темирканов, француз Марк Миновски, испанец Хесус Лопес Кобос, английский дирижёр, преемник легендарного Клаудио Аббадо — Дэниэл Хардинг, знаменитый израильский скрипач и дирижёр Пинхас Цукерман, музыкальный руководитель и главный дирижёр Оркестра Концертхауса в Берлине Иван Фишер.

Шарль Дютуа, известный своими интерпретациями русской и французской музыки, открыл концертную программу фестиваля «Испанской рапсодией» М. Равеля в концертном зале Комба (который, к слову сказать, представляет собой уникальное сооружение: зал-транс-

формер, собственность кантона Вале, который ежегодно собирается и разбирается строителями специально для фестиваля). Особенно эффектно, вслед за тончайшей равелевской оркестровой звукописью, прозвучал Первый концерт Чайковского в исполнении легендарной **Марты Аргерих**. Второе отделение — Первая симфония Брамса. Это был один из самых аншлаговых концертов фестиваля, билеты на который были распроданы за два месяца до его начала.

Юрий Темирканов для своего концерта выбрал эпическую русскую программу. В первом отделении — Третий концерт Рахманинова с блистательным **Даниилом Трифоновым** (заметим, что воодушевлённая публика буквально не отпускала артиста со сцены, и Даниил исполнил свой излюбленный бис, безукоризненно вписавшийся в программу вечера: «Гавот» Баха в обработке С. Рахманинова), во втором — монументальная кантата С. Прокофьева «Александр Невский», созданная композитором в 1939 году на основе его же музыки к одноимённому фильму С. Эйзенштейна. Один из самых впечатляющих составов всего фестиваля вышел в этот вечер на сцену зала Комба: Оркестр Фестиваля Вербье и Академический Хор США «Collegiate Chorale», основанный в 1941 году в Нью-Йорке. Сольный номер кантаты «Мертвое поле» исполнила солистка Мариинского театра Екатерина Семенчук: после грандиозной сцены битвы, буквальной «вжавшей» публику в кресла, в контрастном, прозрачном сопровождении струнных женский голос звучал пронзительно драматично и трогательно. Солистка будто накинула невидимое покрывало на зал, заморозив силой образа и собственной артистической энергией. И хотя великая музыка говорит сама за себя, русский текст переводился на французский язык в виде субтитров на бегущем экране над сценой. И задумчивые лица состоятельных гостей фестиваля подсказывали, что звучание кантаты откликнулось в их сердцах размышлениями о событиях в современном мире...

Завершился фестиваль не менее триумфально Шестой симфонией Малера («Трагической») под чуткой дирижёрской палочкой Ивана Фишера, а также его оркестровым сопровождением **Михаила Плетнёва** в Фортепианном концерте Р. Шумана.

Концертная программа фестиваля порадовала не только любителей симфонической музыки, но и самых взыскательных поклонников фортепианного искусства. Программа первой недели безжалостно баловала меломанов клавирабендами целой плеяды блистательных пианистов.



Даниил Трифионов представил стилистически безупречно выстроенную сольную программу на основе формо- и смысло-построения: вариации. Клавирабенд, как и все сольные концерты в зале Комба, предваряла получасовая лекция известного британского музыковеда Стивена Джонсона, посвящённая на этот раз «Симфоническим этюдам» Р. Шумана. История создания, особенности фактуры, детали тематизма — все комментарии лектора сопровождалось музыкальными примерами (записи С. Рихтера), а обстановка мероприятия приятно напоминала консерваторскую лекцию по истории исполнительского искусства и истории музыки, что вызвало в сердце автора этих строк не только глубокое уважение к организаторам фестиваля, но и лёгкую ностальгию. Прекрасная подготовка слушателей к предстоящей программе: П. Чайковский. «Тема с вариациями F-dur» ор. 19; С. Рахманинов. «Вариации на тему Шопена» ор. 22; Р. Шуман. «Симфонические этюды».

Когда играет Д. Трифионов, кажется, что он всем сердцем влюблен именно в то произведение, которое исполняет. «Прежде музыка должна войти в мое сердце, только потом я начинаю работу над произведением», — говорит он. Технически безупречное и, несмотря на молодой возраст (23 года!), мастеровитое его исполнение деликатно-академично, по-русски

глубоко прочувствовано, харизматично, артистически неповторимо и трогательно. Выразительный мелодизм и яркая образность Чайковского, суровый романтизм с расцвеченными, словно в калейдоскопе, лирическими эпизодами Вариаций Рахманинова и оркестровая монументальность цикла Шумана в исполнении русского пианиста произвели фурор в зале, обеспечивший к всеобщей радости ещё три биса. Заметим в скобках, что на сольный концерт Даниила Трифонова пришло не только всё руководство фестиваля, но и основные его звёзды: лучшие места первых рядов разделили Евгений Кисин с Анной Павловной Кантор, Марта Аргерих, Хоакин Акучарро (о нем — чуть позже), Миша Майский, Памела Франк. Все они сердечно поздравляли молодого пианиста после концерта: это большая и, безусловно, заслуженная честь.

Особым событием фестиваля стал концерт легенды современного фортепианного мира **Григория Соколова**, появления которого на сцене с особым трепетом ждут меломаны всего мира. В этом фестивальном сезоне пианист представил монографическую программу из произведений Ф. Шопена в церкви Леглиз, оборудованной на время фестиваля в камерный концертный зал: именно его пианист предпочитает большому залу Комба. Третья соната ор. 58 и десять мазурок (русская публика



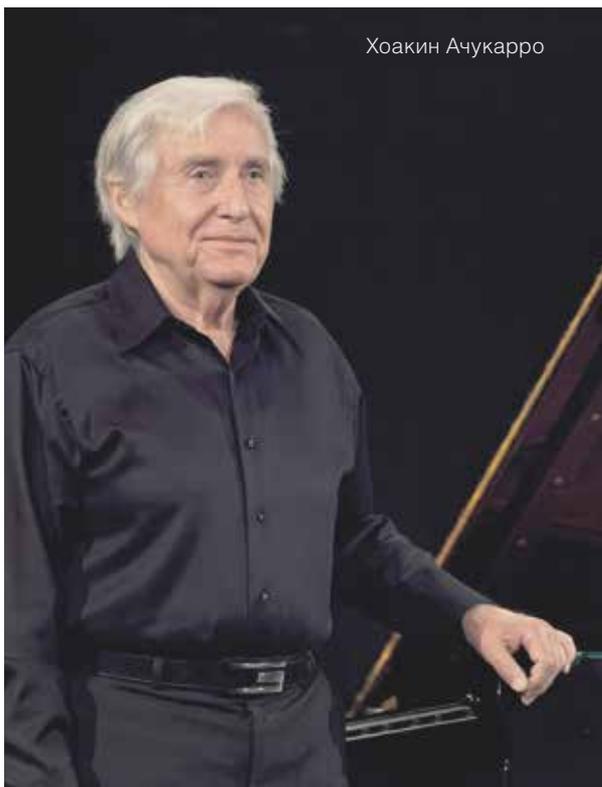
уже имела возможность слышать программу на единственном ежегодном концерте пианиста в Санкт-Петербурге летом этого года). Соната Шопена — основательность, убеждённость, яростная устремлённость звукотворческой воли, сверхчеловеческая аккуратность и точность в сочетании с необыкновенно личностным, безудержно романтическим прочтением... Негласным эпиграфом ко второму отделению могло бы стать выражение «Жизнь прожить за несколько минут»: каждая мазурка — история одной жизни, и казалось, что не пианист на сцене, но Волхв. В этот вечер было 7 бисов, но долго ещё публика не расходилась, желая сказать артисту слова благодарности.

Нельзя обойти вниманием и концерт испанского пианиста и педагога **Хоакина Ачукарро**, к сожалению, почти не известного российской публике. «Вечно молодой», как его называет европейская пресса, 80-летний пианист, в 2000 году удостоенный звания «Артист мира ЮНЕСКО», сам вёл свой концерт, что создавало невероятно доверительную атмосферу в зале. Несмотря на почтенный возраст, маэстро Ачукарро отличают блестящая пианистическая форма, живость ума и удивительное артистическое обаяние. В программе речитала «Прелюдия и Хорал» Баха–Бузони, «Фантазия» ор. 17 Шумана, музыка испанских композиторов Момпу, Гранадоса, Альбениса и «Альборада» Равеля.

С первых же нот прелюдии Баха–Бузони ясно: перед нами мастер и художник с большой буквы. Академическая деликатность интерпретации «Фантазии» Шумана наполнила сердце автора этих строк ликующей консерваторской радостью, а красочная живопись и почти кинематографическая образность испанской темы второго отделения оставили ощущение настоящей каталонской сказки. Как жаль, что российский слушатель не имеет возможности услышать этого пианиста live.

Ежегодный почетный гость фестиваля **Евгений Кисин** традиционно выступил с сольной и камерной программами. Фортепианный вечер он построил по принципу контраста: Соната D-dur D 850 Ф. Шуберта, «Соната-фантазия № 2», Восемь этюдов из ор. 8. А. Скрябина. Во время концерта царила такая тишина в зале, что слышно было, как тикают наручные швейцарские часы у сидящих рядом. На бис король сцены исполнил до-диез минорный этюд Скрябина ор. 42 и «Сицилиану» Баха.

Камерный вечер с участием Евгения Кисина объединил прославленных музыкантов Рено Капуссона и Кирилла Трусова (скрипка), Нобуко Имаи (альт), Мишу Майского (виолончель) и пианистов Кирилла Герштейна и Лили Майски (дочь прославленного виолончелиста). В программе вечера звучала малоизвестная широкой публике музыка композиторов XX века:



Хоакин Ачукарро

М. Мильнера, Э. Блоха, А. Крина, А. Веприка и М. Вайнберга.

Камерная музыка — любимый вид музицирования многих выдающихся солистов-инструменталистов — была представлена широким спектром программ в исполнении прославленных артистов. Слушатели имели возможность услышать американского скрипача, лауреата премии «Грэмми» Джошуа Белла, виолончелиста Стивена Иссерлиса, легендарного Менахема Пресслера (сегодня пианисту 91 год!), Юрия Башмета, скрипачей Кирилла Трусова и Дэниэла Хоупа, прославленного канадского пианиста Марка-Андре Амлена, греческого скрипача и дирижера Леонидоса Кавакоса...

Несколько вечеров были посвящены **вокальному искусству**: камерные концерты с участием шведской певицы Анне Софи фон Оттер (меццо-сопрано) и южноафриканской певицы Претти Йенде (сопрано) стали изящным украшением программы фестиваля.

Жанровым акцентом в этом году стала **опера**. На сцене Комба были представлены концертные постановки четырех опер: «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза под управлением Шарля Дютюа; «Фиделио» Л. Бетховена (дирижер Марк Миновски), а также объединённые в одном концертном вечере одноактная опера Дж. Пуччини «Плащ» и третий и четвёртый акты итальянской версии оперы Дж. Верди «Дон Карлос» (дирижер Дэниэл Хардинг).

С особым азартом публика следила за заключительным этапом **международного конкурса Vendome Prize**: его финал впервые проходил в Вербье, в рамках фестиваля. Основанный в 1999 году, проводимый раз в три года, этот конкурс считается бриллиантом короны ведущих конкурсов мира. Для участия в отборе конкурсантам необходимо предоставить отзывы на свои концерты и характеристики от ведущих музыкантов мира, рекомендательные письма из лучших консерваторий; также обязательным условием являются наличие побед на ведущих международных конкурсах и обширный репертуар. К слову сказать, среди предыдущих победителей конкурса — уже хорошо известные российской публике пианисты Денис Кожухин, Евгений Судьбин (вошедший в состав жюри в этом году), Андрей Коробейников. Одиннадцать финалистов соревновались в одном из специально оборудованных шале за право выступить с сольным концертом на следующем фестивале в Вербье, а также за солидные денежные призы. **Лауреатом первой премии стал 25-летний корейский пианист Йеквон Санву**, обучавшийся в Корее и в двух престижнейших консерваториях США — Кёртис-институте и Джульярдской школе. Второе место получил лучезарный 18-летний американский пианист-виртуоз Джордж Ли, третью премию завоевал австралийско-британский пианист Джейсон Гилхэм.

Важнейшую концептуальную часть Фестиваля составляет образовательный проект «Академия Вербье Фестиваля», собирающая одарённых молодых солистов-инструменталистов со всего мира под педагогический патронат известных профессоров и артистов. В «Академию» ежегодно отбираются молодые музыканты (по специальностям фортепиано, скрипка, альт, виолончель, камерный ансамбль, академический вокал, композиция), которые получают стипендию на обучение здесь. *«Проект «Академия» существует со дня основания фестиваля, — говорит директор Академии и специальных проектов Кристиан Томпсон. — Каждый год мы отбираем 30 лучших молодых исполнителей, здесь они обучаются у лучших профессоров мира, которые приезжают в Вербье на время фестиваля. Молодые исполнители имеют возможность выступить вместе с известнейшими музыкантами мира. Нигде в мире нет ничего подобного!».*

Программа Академии состояла из мастер-классов, камерного музицирования и концер-

Менахем Пресслер, Джошуа Белл



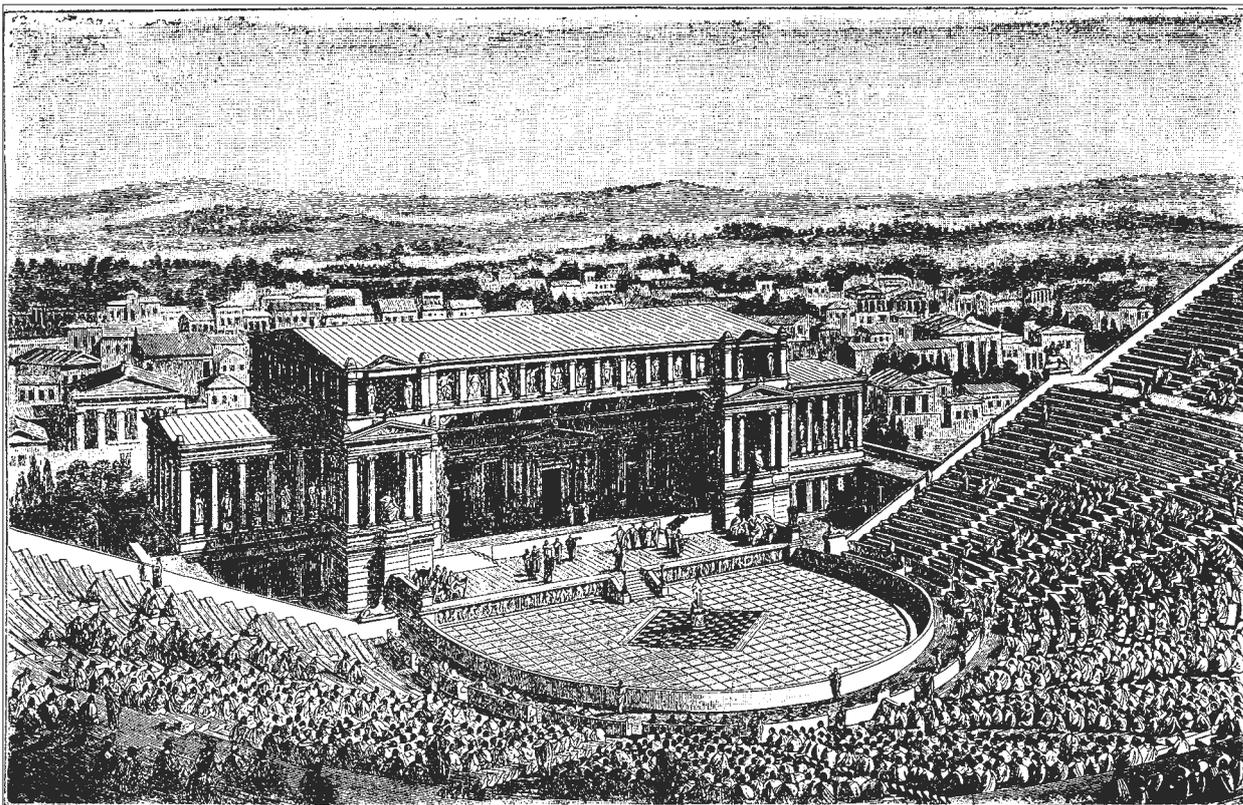
39



Победитель Vendome Prize Йеквон Санву

тов участников Академии, все мероприятия открыты для публики. Академия пользуется огромной популярностью в среде студентов музыкальных вузов мира. В этом году фортепианные мастер-классы вели профессор Музыкальной академии им. Ф. Листа в Будапеште, учитель Андраша Шиффа **Ференц Радош**, американский пианист и дирижёр **Стивен Ковачевич**, немецкий пианист **Клаус Хельвиг**. Скрипачей консультировали Маурицио Фукс и Захар Брон, с альтистами работали Лоуренс Пауэр и Юрий Башмет, мастер-классы для виолончелистов давали Франц Хелмерсон, Миклош Переньи и Нобуко Имаи. Самыми популярными среди публики были мастер-классы по камерному ансамблю (Габор Такач-Надь) и вокальному искусству (с певцами работали английский баритон Томас Аллен и театральный режиссёр из Нью-Йорка Тим Кэрролл). В преддверии закрытия фестиваля специальная комиссия назвала лауреатов Академии по каждой номинации, которые выступят с концертами на Международном фестивале «Музыкальный сентябрь в Монтрё» (Швейцария). Но это будет уже совсем другая история. ■

Светлана ЕЛИНА
 Фотографии предоставлены
 пресс-службой фестиваля



МИСТЕРИЯ АККОМПАНЕМЕНТА

Почему в мироздании существует аккомпанемент?.. На громко поставленный вопрос — и ответ должен быть необычным настолько, что вряд ли кто ему сразу поверит: потому существует в мире аккомпанемент, что и всякому явлению в бытии аккомпанирует то невидимое, что в нём приоткрывается. И всё случающееся и кажущееся случайным на самом деле есть частичка всеобъемлющего Промысла. И всякая частная мысль окружена океаном всеобъемлющей совокупной мысли, который мы называем смыслом, — почему и полагает Монтескье мысль глубокой, когда за высказанным стоит много невысказанного. А без того перед нами псевдомысль, симулякр. На-

стоящая же мысль не только удивляет глубиной смысла, но и восхищает, воскрыляет, наполняет душу обновлением бытия. Что же даёт музыкальный аккомпанемент? Он — и все вообще аккомпанирующие пласты фактуры — делают эту таинственную глубину живо ощущаемой.

В силу сказанного формирование гомофонно-гармонического склада, противопоставившего мелодии фон, следует признать великим откровением в истории развития музыкального мышления.

Таков наш тезис о таинственной, сакральной по существу, действенной и устремлённой в беспредельность силе аккомпанемента. Не противоречат ли столь пышные слова здравому

смыслу? Ведь аккомпанирующие слои фактуры — это, конечно же, фон, а фигурой на первом плане восприятия оказывается мелодия. К ней приковано внимание, в то время как сопровождение прячется в тени. Главное важнее неглавного — это кажется аксиомой.

Как идти против очевидного? Всё же факты сильнее аксиом. Неглавное бывает в определённом отношении важнее главного.

Возьмем арию «Dignare» Генделя из кантаты «Te Deum». Начальные слова молитвы: «Помоги, Господи, в день сей сохраниться от греха».

Без сопровождения нежная мелодия кажется одинокой, худосочной, невзрачной. Присоединение аккомпанемента преобразует её. Откуда чудо? Оттого, что здесь отражена главная тайна молитвы. Великий чудотворец, беседовавший с людьми на любых языках мира от корейского до шведского, отвечавший по телефону из-за гроба звонившим ему людям, не знавшим о его смерти, преподобный афонский старец Порфирий Кавсокаливит (канонизированный в 2013 году) говорил: «Будем обращаться к Богу как смиренные рабы, умоляющим и просящим голосом. Тогда наша молитва будет угодна Богу... тогда во мгновение ока приходит Божественная благодать. Тогда человек становится благодатным». Благодать, говорил старец, создает насыщенную атмосферу молитвы, которая, как очевидно, отлична от интонации молитвы. Именно эту синергию человеческой и божественной энергии мы видим и у Генделя:



В сопровождающем пласте обратим внимание не только на очевидную роль церковной молитвенной псалмодии, но и на восходящую ободряющую линию баса, и на движение к мажору на слове «Господи».

Великое множество подобных примеров, в частности, и в области оркестровки, заставляют вспомнить слова Христа апостолу Павлу: «Сила Моя в немощи свершается». Человек немощен, но поддерживающая его благодать способна горы передвигать.

Другой божественный архетип фактуры связан с фигурациями и идёт от традиций фигурированного хора и мелизматических органумов.

Твёрдая силлабика, ясно очерченные мотивы — это как бы слова, а фигурации, общие формы движения, мелизматика, даже простые форшлагги, — веяния Духа.

Первые два такта Adagio Патетической сонаты Бетховена без фигураций — гармоническая задачка, оборот, который многие абитуриенты осваивали в игре секвенций. А фигурация, вне контекста примитивная и бессмысленная, сразу погружает нас в атмосферу божественной красоты. Она от того, что фактура воспроизводит сразу два прообраза: духовное устроение человека и внутрибожественную жизнь Троицы плюс синергийные отношения между ними. Всякая настоящая мысль человека исходит из непостижимой глубины не оголенная, а вместе с духом. И Бог определяет Свое бытие как любовь, вечно рождая Сына-Слово и испуская Духа, отвечающие любовью же. Человек создан по образу Троической божественной любви, чтобы жить ему в Боге и Богу в нем. Получается, что в абсолютной несоизмеримости онтологических уровней Творца и творения заложен и момент соизмеримости, которому нет предела. Потому Бог имел возможность вочеловечиться, а человек силой Христовой может обожиться. И эта дивная синергия тоже включается в чудо фактуры, где логосная основа мелодии омывается фигурациями, как веяниями Духа; оба эти начала сливаются в неисследимой глубине их единства.

Тот же архетип мы видим в «Лунной» сонате Бетховена и в тысячах иных шедевров.

Это были примеры вертикальных отношений, а есть ещё драматургическая горизонталь.

И здесь неглавное бывает важнее главного. Ведь и в жизни так случается: какой-то тихий голос в душе, который называют интуицией, а иные ангельским советом, подсказывает: не делай этого. Мы делаем, а потом сожалеем о последствиях, ибо явная мысль — от нас, не ведающих будущего, а тайный голос — отвыше.

Искусство учит онтологическому вниманию к неглавному. Чехов говорил: если в первом акте на сцене висит ружье, в последнем оно должно выстрелить. Ружье — ничтожнейший элемент фактуры спектакля, однако несёт в себе более обширное ведение, чем самосознание героев.

И в музыке так. Аккомпанирующая партия, смиренно остающаяся на втором плане, — мудрее солирующего голоса: она знает будущее, смотрит выше и глубже, ей вменена онтологическая обязанность комментировать, предупреждать, поддерживать, успокаивать, побуждать, вдохновлять солиста. Призвание аккомпаниа-

тора — оставаясь в тени, никоим образом не покушаясь на свободную волю солиста, всё же действительно любить и поддерживать его. Стоит аккомпаниатору отступить от призвания — выплзает пошлость.

Возьмем романс Чайковского «Кабы знала я, кабы ведала». Его красота тускнеет, перестает радовать, когда пианист, вяло подлаживаясь под певицу, равнодушно влачит-ся за ней без желания остеречь, пробудить к внимательности жизни. Если героиня страдает — аккомпаниатор вовсе не обязан играть тоже скорбно, тяжело, обреченно.

А исполнение того же романса М. Ростроповичем и Г. Вишневецкой — шедевр! Ростропович аккомпанирует не просто заинтересованно, инициативно: он горит тревогой и пребывает в ответственности за каждое движение души певицы. Такое исполнение соответствует природе аккомпанемента и истине бытия, — потому прекрасно и восхищает слушателей. Так в прекрасном исполнении выявляется истинная функция сопровождения — сакральная. Она богозданна, дарована с Неба.

В этом можно убедиться, проследив тысячелетия культурной традиции.

Потому проведём сейчас поразительную аналогию между рождением гомофонно-гармонического склада из тысячелетней традиции средневековой церковной монодии и полифонии и рождением античного театра из мистерий.

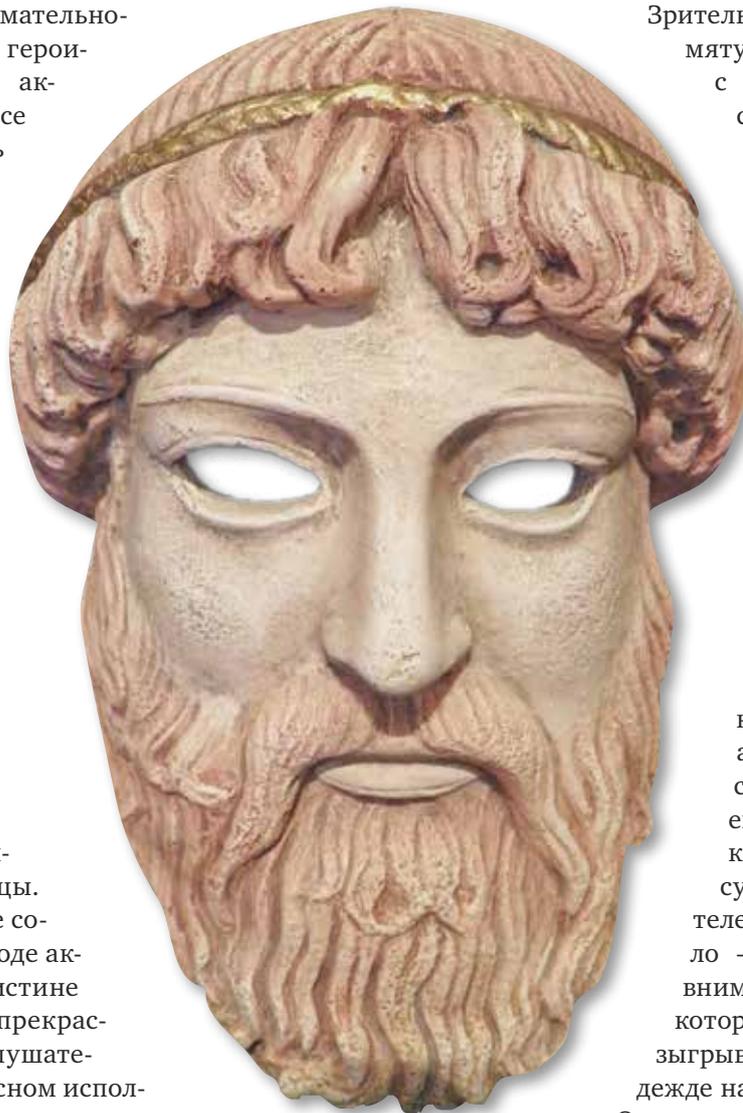
Как на заре светского искусства проявляла себя вечная функция сопровождающей сакральности?

Самым важным элементом античной трагедии признаётся хор, а не актёр, хотя к нему и приковано сочувственное внимание зрителя. Судьба героя волнует его, ибо герой — как бы он сам. С одним отличием: сознание героя ограничено, он не знает своей судьбы. Судьба выше героя, пред ней он слеп.

Зритель же смотрит на него, мнящегося в страстях, с амфитеатра, как с неба, ибо причастен духовному зрению и знает мистический смысл происходящего — знает от хора. А хор — откуда?

Хор рождался из священнодействующей коллегии жрецов. Сакральность в мистериях была не сопровождающей, как в театре, а всепроникающей, тотальной (здесь полная аналогия с христианским богослужением, естественно, только по форме, а не по существу). Потому зрителей не существовало — были молитвенно внимающие богам, пред которыми возле алтаря разыгрывалось действие в надежде на их благосклонность.

Один из двенадцати жрецов, корифей, взывая, вопрошал, другие отвечали. Хор выступал как носитель высшего знания. Содержание текстов было закликательным и гимническим. Сколь великая ответственность ложилась на жрецов в плане артикуляции веры, с какой внимательностью и бодренной искренностью исполняли они свои действия! Эта молитвенная сосредоточенность тоже передастся впоследствии сопровождающим голосам в гомофонии, как мы видели в арии Генделя. Целью мистерий было



(насколько это возможно для языческой религии) почувствовать, ощутить всем своим существом присутствие невидимых вышних сил, чтобы получить от них удачу в жизни.

Моментом рождения трагедии из мистерии считается тот, когда к хору был добавлен актёр (сначала один). С ним появилась и сцена — как бы экран сознания зрителя (в то время как в мистериях всякий участник чувствовал себя со всех сторон окружённым божественным видением и потому зрителем не был). Богослужение, разыгрываемое на сцене, перестаёт быть богослужением, хотя сакральная функция и не исчезает, но постоянно присутствует как фон.

Сходным образом рождалась гомофония из священных недр средневекового многоголосия. Певец-актёр — отнюдь не корифей хора, хотя оба и «солируют». На роль корифея в музыке претендовала скорее тема хорала в хоральных обработках или тема фуги, которая раньше по-русски именовалась «вождём» (в немецкой терминологии это был «фюрер»). Корифей в греческом языке — тоже вождь, предводитель. Актёр же не вождь, а ведомый — ведомый неведомой ему судьбою. Эта функция неполноты ведения передалась мелодии, в то время как за сопровождением осталась функция сакрального знания, соответственно и комментария, молитвенной и судьбоносной поддержки. Как античный хор пел от лица невидимых сил, зрящих на участников действия из всех точек пространства, так и мелодия мыслится словно бы окружённой сопровождением и погружённой в него.

В рамках античной трагедии хор по-прежнему нёс с собой свою, унаследованную от мистерий, религиозную функцию. С хора начиналось и им заканчивалось действие (подобно тому, как и в романсах партия фортепиано часто открывает и завершает произведение). Хоры вступали и в середине — в самых напряжённых местах (аналогично и в романсах бывают срединные соло фортепиано). Танцевально-сценические передвижения поющего в сопровождении флейты хора¹ (строфа и антистрофа) создавали эффект общения с божественными силами. Благодаря хору и трагедия в целом продолжала выполнять религиозную функцию. Аристотель имел полное право перенести на искусство религиозное понятие катарсиса (очищения), которым мы пользуемся доныне.

Сакральная функция хора раскрывается в множестве действий. По Шиллеру, в его обязанности входило высказывать суждения о прошедшем и грядущем, о далёких временах и народах, обо всём человеческом вообще, подводить итоги жизни, напомнить об уроках мудрости. Хор имел право сообщать действующим лицам и зрителям волю богов, предвещать дальнейшие события, предостерегать и советовать, молиться, повествовать, восхвалять и порицать, оплакивать, выражать сомнение, сострадать, утешать, оплакивать. Он создавал общую атмосферу трагедии, способствуя формированию её общего монументально-патетического стиля, который будет активно подхвачен в Новое время, особенно в эпоху барокко. Все перечисленные функции обнаруживаются и в музыке.

Плодотворна для музыки и мысль Шеллинга о функции античного хора как об объективированной и персонифицированной рефлексии. Только надо очистить это понятие от сухого картезианского мировоззрения. Духовная, не рассудочная рефлексия — когда мы пытаемся смотреть на наши мысли с Божественной точки зрения, в свете Евангелия, взглядом Божиим. Тогда рефлексия теплеет, оживает в любви и умном свете.

Гомофонная музыка содержит в себе такую живую рефлексия. Чтобы вознестись мыслью над мыслью, нужно первую мысль опредметить, объективировать. Это и будет мелодия, воплощающая, например, стенания героини или скорбь героя. Рефлектирующая же мысль должна быть мыслью не междусобойчиково-человеческой, а христиански-богочеловеческой. Над сознанием простирается небо богосознания. Притом это не только ум Божий в его свете истины, но и воля Божественной любви, и высшее блаженство духа, которое образуется слиянием истины и любви.

Такой взгляд и обнаруживает музыка, и он часто опредмечен в рефлексивности аккомпанемента.

... Думаю, беспредельность и важность темы очевидны. Можно представить себе большую конференцию, где не только теоретики, но прежде всего практики, педагоги исполнительских дисциплин — концертмейстеры, пианисты, дирижёры — поделились бы своими мыслями о смысловых тонкостях отношений мелодических и сопровождающих голосов. ■

**Доктор искусствоведения, профессор
Вячеслав МЕДУШЕВСКИЙ**

¹ Звук флейты, как и всех инструментов, во всех древних культурах, включая и ветхозаветную, не был голосом человека — был гласом Неба.



КОНЦЕРТМЕЙСТЕР: ТВОРЧЕСТВО И СТАТУС

Слово «концертмейстер» не нуждается в этимологическом прояснении. В центре понятия — мастер. Мастер особого рода, искусство которого отлично от искусства концертирующего пианиста. Сотворение контекста для жизни солирующей идеи — задача тонкая и сложная. Точнее — многосложная, ибо концертмейстер призван ясно передать главные параметры стиля сочинения, соотнестись с индивидуальностью солиста и явить своё лицо в суммарном исполнительском результате. Неисчислимо количество пианистов посвятило себя этой ветви фортепианного исполнительства, и мы открываем обсуждение широчайшего круга проблем в этой сфере.

Гильдия пианистов-концертмейстеров была создана в декабре 2003 года. Она занимается вопросами социального и творческого статуса профессии, помощью в трудоустройстве, поддержкой конкурсов и фестивалей, организацией творческих школ в Москве и регионах, лекций и мастер-классов. Материал о Гильдии мы начинали готовить совместно с её генеральным директором, журналистом и продюсером Марией Баранкиной. 31 января нынешнего года она скончалась на 46-м году жизни. Эта публикация — в том числе, долг её памяти. О работе Гильдии рассказывает Ольга Бер, ныне — генеральный директор.

— Как возникла идея создания Гильдии?

— Подобно многим удачным идеям — в столовой Академического музыкального колледжа при Московской консерватории, где мы работали вместе с Марией Баранкиной: Маша — концертмейстером на вокальной кафедре, я — на духовой, в классе профессора Валерия Сергеевича Попова. Зашла речь о том, что кого-то из наших коллег недооценили, кому-то недоплатили и что надо менять ситуацию. Возникла идея создать творческий профсоюз работников нашего цеха для того, чтобы объединить и укрепить статус людей, которые болеют этой профессией, понимают её важность и любят её.

Одно из главных наших детищ — Школа концертмейстерского мастерства, традиционно проходящая в январе в Москве, как правило, в зале имени Мясковского. Это недельный курс занятий, направленных на повышение квалификации концертмейстеров. В январе 2014 года Школа состоялась уже в восьмой раз. Слушателям Школы мы предлагаем ежедневные мастер-классы по разным направлениям концертмейстерской работы, каждый из которых длится не менее трех часов. Стараемся организовать интерактивную работу: одни хотят попасть на урок к интересному педагогу, других интересуют занятия с детьми, третьих — посещение оперных спектаклей и концертов. По окончании занятий участники и слушатели получают свидетельства Гильдии о прохождении Школы. Все мастер-классы мы записываем на DVD. Эти диски пользуются колоссальным спросом как у слушателей Школы, так и у концертмейстеров, с которыми мы встречаемся на конкурсах и фестивалях в разных регионах России.

Все эти годы мы также поддерживаем различные конкурсы концертмейстеров, а также конкурс вокально-фортепианных дуэтов «Piano & Voice», уже дважды прошедший в Московской консерватории.

— Чем конкретно Гильдия может помочь этим конкурсам?

— В первую очередь, речь идёт об информационной поддержке. Кроме того, мы вручаем дипломы, памятные призы: обычно это DVD с эксклюзивными записями наших мастер-классов, о которых я уже говорила.

На данный момент их у нас 54, и самые интересные мы дарим победителям. В нынешнем году также провели 6-часовую конференцию по вопросам концертмейстерского мастерства. Много лет сотрудничаем с Международным



Ольга Бер, Мария Баранкина

благотворительным фондом «Наше будущее», организующим ряд фестивалей и конкурсов. Я там регулярно бываю, слушаю выступления концертмейстеров. Лучшим мы всегда даём наши дипломы — многие об этом знают и серьёзно готовятся, благодаря чему уровень выступлений за последнее время заметно вырос. В результате совместной работы с фондом о нашей Гильдии узнали и в регионах. Мы также тесно сотрудничаем с агентством «Турне» и с газетой «Музыкальный Клондайк», нашим информационным спонсором.

— На сайте Гильдии перечислен ряд акций: цикл «Концертмейстер приглашает солиста», конкурс «Дети играют старинную музыку», оперные спектакли, ставившиеся при участии членов Гильдии. Расскажите о них подробнее.

— «Концертмейстер приглашает солиста» — бессрочный цикл, стартовавший через год после создания Гильдии. Не реже двух раз в год, в декабре и в мае, мы проводим концерты членов нашей организации; последний концерт прошел 25 мая в концертном зале Академического колледжа и посвящался памяти Маши Баранкиной. В центре внимания здесь именно концертмейстер, член Гильдии; желающих участвовать много, иногда концерты превращаются в настоящие марафоны. Вначале было особенно заметно, как пианисты волновались: им



Участники Школы концертмейстерского мастерства-2014

было непривычно, что основное внимание направлялось на них, что концертмейстер в этих концертах — главный.

Что касается оперных спектаклей, то Маша последнее время активно занималась музыкальным менеджментом, это был её проект. Он возник благодаря контактам с артистами Камерного театра имени Покровского и Михаилом Кисляровым — ещё до того, как он стал главным режиссёром театра. Они придумывали очень интересные антрепризные спектакли с минимумом декораций, которые были бы легко переносимы из зала в зал; постановки шли во многих городах России и за рубежом. Как правило, это были отрывки из опер, адаптированные для небольшого количества исполнителей. Очень яркие получались спектакли.

«Дети играют старинную музыку» — проект Арт-центра с нашим участием. Он проходит каждое лето в июне. Мы слушаем конкурсантов и вручаем дипломы. На состоявшемся только что пятом конкурсе лучшим концертмейстерам дополнительно были оформлены сертификаты на бесплатное посещение нашей Школы в 2015 году.

— *Как существует Гильдия теперь, без Мари Баранкиной?*

— Идея Гильдии принадлежала в первую очередь Маше, и на протяжении этих десяти лет всё делалось нами вместе. У нас сложилось естественное разделение труда: я больше занималась исполнительской работой, Маша была «мозговым центром». У нее были прекрасные журналистские способности, почти все тексты о нашей деятельности писала она. Без Маши очень тяжело, а одной этим заниматься и невозможно, и неправильно. Случившееся показало, что для сохранения организации нужно несколько человек. Новый исполнительный директор Гильдии — Наталья Белькова, член Гильдии с 2010 года, старший преподаватель Московской консерватории, замечательный концертмейстер.

— *Много ли новых членов вступает в Гильдию, кто они и откуда?*

— Достаточно много, чаще всего в период проведения Школы. За эти годы членами Гильдии стало более 350 человек, работающих в музыкальных учебных заведениях от школ до ВУЗов и занимающихся всеми направлениями концертмейстерской деятельности. Но одни

остаются с нами, другие уходят. Сейчас в Гильдии около 180 человек, платящих взносы и активно участвующих в её работе. Географический охват Гильдии очень широк: её члены есть в России, — от Воркуты и Белгорода до Камчатки и Улан-Удэ — в Германии, Белоруссии, Украине.

— *У вас также есть почётные члены, первым из которых стал Важа Чачава...*

— Важа Николаевич — мой учитель. Когда я к нему обратилась с нашей идеей, он очень её поддержал. Мы дружили, я всегда перед ним преклонялась. Все эти годы он проводил у нас мастер-классы — восемь из них записано. Когда он уехал в Тбилиси и бывал в Москве время от времени, мы старались использовать каждый его приезд для мастер-классов; последний прошёл в апреле 2011 года. Когда его не стало, мы провели вечер памяти на сорок дней. Через год — ещё один, уже не в зале Мясковского, а в Малом. Почетные члены Гильдии также — профессор Московской консерватории Марина Николаевна Белоусова, доцент консерватории Владимир Парамонов, профессора Гнесинской академии Татьяна Владимировна Кандинская и Мария Наумовна Бер — концертмейстер с более чем сорокапятилетним стажем.

— *Как вы оцениваете настоящее и будущее Гильдии?*

— Гильдия сегодня — устоявшаяся организация, хорошо известная в среде профессионалов. Новый этап нашей работы — сотрудничество с Фондом Елены Васильевны Образцовой: недавно проводилась школа вокального мастерства Образцовой при нашем активном содействии. Из регулярных проектов следует назвать конкурс «Юный концертмейстер», который проходит раз в два года в Кисловодске. От Гильдии там и памятные подарки, и дипломы. Наш представитель Мария Наумовна Бер работает там в жюри.

Новых проектов немало, Гильдия продолжает развиваться. Но многое ещё не доделано. Нужно на государственном уровне менять статус профессии — это нелегко, но необходимо; вплоть до смены названия специальности, будь то «педагог-репетитор» или «coach», как это называется по-английски. Это дало бы нашим коллегам равноправие с педагогами. А пока у концертмейстера нет возможности роста «по служебной лестнице», как у педагога, который может стать доцентом, затем профессором. Отсюда и уровень наших зарплат, что ох как влияет на статус и престиж профессии...

— *Получается, что концертмейстер в нашем обществе — фигура во многом бесправная. Как с этим обстоит дело в мире?*

— В цивилизованном мире такой должности фактически нет. Там пианисты, которые выступают на сцене в ансамбле с певцом, с одним или несколькими инструменталистами, — равноправные члены ансамбля, на афишах их имена пишут шрифтом одинакового размера. А в Московской консерватории имя концертмейстера, играющего ту же роль, принято писать мелким шрифтом: «партия фортепиано — такой-то». В мире же люди, выходящие на сцену, равноправны. В учебных заведениях многие используют своих же студентов: час работы профессионального концертмейстера-педагога дорог — пианист приходит только на репетицию и на выступление, будь то зачёт, экзамен или концерт. А пианисты, которые работают в учебных заведениях как концертмейстеры, — универсалы, не привязанные к конкретным классам: играют со струнниками, духовиками, певцами — тяжелейшая нагрузка, огромный репертуар. Боюсь, настоящего творческого качества в этой ситуации невозможно добиться — произведение зреет в процессе работы.

— *Каковы возможности Гильдии по части трудоустройства коллег, повышения статуса профессии?*

— У нас широкий круг связей и, когда к нам обращаются, мы нередко можем помочь людям найти работу. Что касается повышения статуса, этот процесс идёт, хотя и медленно. Об этом свидетельствуют мнения членов Гильдии и не только их: коллеги говорят, что по мере того, как они рассказывают о работе Гильдии у себя в школах, учебных заведениях, регионах, отношение к ним становится более уважительным, внимательным. При нашем содействии в течение года на радиостанции «Орфей» еженедельно шла передача «Концертмейстер — мастер концерта». Гильдия рекомендовала многих героев для этих передач: среди них и Маша Баранкина с мужем — солистом Театра имени Покровского Алексеем Мочаловым, и профессор Московской консерватории Александр Зиновьевич Бондурянский, и наши выдающиеся певцы — Маквала Касрашвили и Зураб Соткилава, и Мария Наумовна Бер, и другие. Все говорили о том, как необходим концертмейстер, как много от него зависит, какая это великая профессия. Надеюсь, вода камень точит. ■

Беседовал Илья ОВЧИННИКОВ



Среди всех детских циклов, «посетивших» страницы нашего журнала, герой сегодняшней публикации стоит особняком. Сборник пьес для репертуара ДМШ «Страна Дагестания» Ширвани Чалаева может быть охарактеризован, как «детская музыка для взрослых» и одновременно — «взрослая музыка для детей». По инструктивным задачам большинство пьес отвечает уровню репертуара ДМШ, но их художественное содержание проникнуто мудростью, философским осмыслением, часто эпическим масштабом, поэтому, безусловно, многие пьесы будут интересны зрелым пианистам. Таким образом, «Страна Дагестания» — это фактически сборник миниатюр для фортепиано, который технически доступен учащимся средних классов ДМШ.

В музыкальном образовании в нашей стране, особенно на уровне школ и колледжей, есть существенная проблема: ученики не общаются к специфике сонорного мира современной музыки. В старших образовательных звеньях они вынуждены, часто лишь по собственному желанию, этот пробел ликвидировать самостоятельно. Бытует мнение, что детей

не следует «грузить» диссонантностью XX века. В результате музыкальные школы, в основном, формируют слушателя позапрошлого века. Отсюда и неприятие многими профессиональными музыкантами современной музыки — что же говорить о любителях! Однако практика показывает, что дети при систематическом знакомстве с семантикой современной музыки очень легко формируют собственные образы и, не имея предубеждений, воспринимают её как естественную часть эволюционного музыкального пути.

Главная практическая ценность сборника Ш. Чалаева, на наш взгляд, как раз и заключается в современности и самобытности его музыкального языка. Сыграв несколько пьес цикла, юный исполнитель познакомится с основными «локомотивами» современной музыки: диссонантностью, ритмической и метрической переменностью, расширенной тональностью, нетерцовым типом аккордики, сонорикой. В арсенале педагогов не много фортепианных циклов, последовательно и на высоком художественном уровне решающих задачу приобщения детей к миру современной музыки, поэтому именно

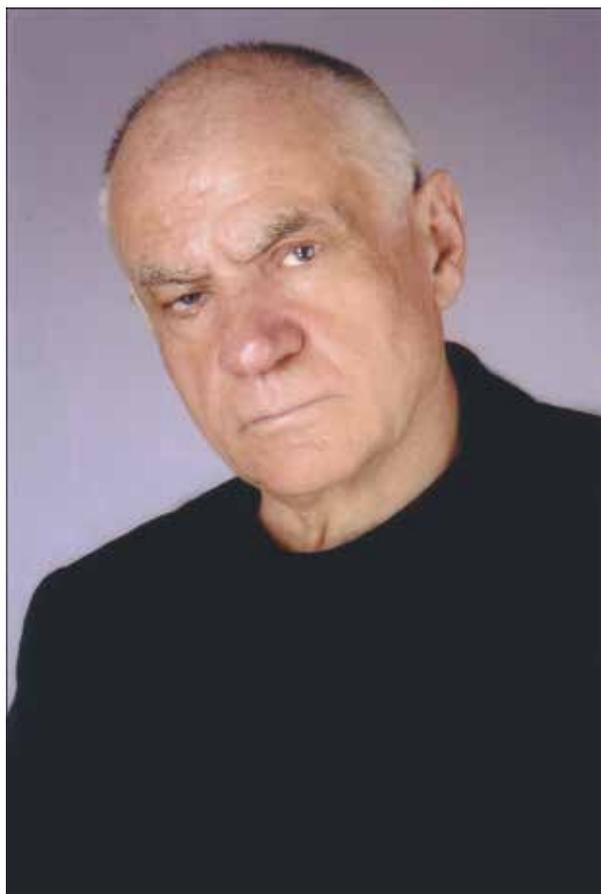
на данном аспекте мы сделаем акцент при разборе пьес. В то же время, весь комплекс традиционных технических задач здесь представлен также весьма разнообразно. Особенно выделяется необходимость пения на инструменте, так как вся мелодика автора по своей природе вокальна.

Ширвани Рамазанович Чалаев — признанный корифей современной дагестанской музыки, её певец и создатель. В ходе экспедиций по сёлам и аулам Дагестана им были собраны сотни подлинных народных песен. Вся его музыка проникнута национальным духом, мироощущением истинного горца, однако её яркая народность лишена сувенирно-преувеличенной этничности. Сонорный мир музыки автора суров, как острые грани тёмных скал, и часто неуютен, как жизнь в далёких горных деревнях. Но в ней есть своё очарование, ощущение вечности, диковатой красоты картин первозданной природы гор. В её звуках заключена, наверное, истина национального духа Дагестана. Поэтому музыка Чалаева будет особенно понятна и близка там, где этот великий дух живёт — на малой Родине автора. Однако её современный стиль, очевидные художественные достоинства и инструктивная польза делают цикл миниатюр чрезвычайно интересным для любого музыканта.

В представляемый сборник (издательство «Композитор», Москва) включены три цикла: «Тропинками детства», «По аулам Дагестана» и «Страна Дагестания», а также ряд отдельных пьес, многие из которых де-факто образуют свои циклы, так как должны следовать без перерыва, *attacca*. Большинство пьес имеет названия, которые определяют три типа образов: живописные («Восход солнца», «Вечером на берегу тихого моря», «Рассвет» и др.), жанровые и песенные (лезгинки, «Горский танец», «Колыбельная», «Деревенская песня» и др.), пьесы-настроения и образные зарисовки («Светлая печаль», «Хорошее настроение», «Надо успеть!», «Трубачи» и др.).

Характерные особенности современного музыкального языка не сразу «обрушиваются» на юного музыканта, но появляются в цикле постепенно от простого к сложному, словно по спирали — с каждым витком добавляя новые задачи. В то же время в сборнике есть особые лирические «зоны», в которых диссонантность отступает, гармония и мелодизм традиционны и понятны.

Открывается сборник довольно простой в техническом и гармоническом планах миниатюрой «Я тоже был маленьким». Однако уже следующая пьеса — «У меня тоже есть бабушка» приобщает молодых исполнителей



к сонорному сопоставлению «многозначных» и далёких тональностей H-dur и f-moll, а также к особой терпкости звучания расщеплённой терции. Пьеса «Я иду на речку» — уже остро диссонантная, главная тема дублируется в интервал большой септимы, постепенно появляется кварто-квинтовая структура вертикали. В миниатюре «Светлая печаль» добавляется метрическая сложность: постоянное чередование размеров 3/8 и 2/8. Задумчивостью и морской свежестью наполнен образный мир пьесы «Вечером на берегу тихого моря» (Пример 1). Её окончание словно рисует ласковые и неторопливые набег мелких волн в морской штиль. Следующий номер — «Восход солнца» — красочная пасторальная зарисовка. В ней есть элементы расширенной тональности и мажоро-минорная переменность. Энергичный, бойкий и тревожный характер миниатюры «Надо успеть!», несомненно, понравится детям. Она позволяет привыкнуть к твёрдому звучанию квартаккордов, хотя их диссонантность нивелирована общим минорным окрасом музыки. Примечателен последний такт пьесы, где автор ставит *crescendo* на заключительном созвучии, заставляя исполнителя ощущать напряжение на угасающих вибрациях завершения. Пьеса «Рассвет» — в пастельных

матовых красках, спокойная и нежная — решает более традиционные задачи тонкой педализации и умения «вести» мелодию левой рукой. «Колыбельная» — спокойный, светлый номер. Кажется, что это не абстрактная колыбельная, но убаюкивание собственного ребёнка — в ней всё проникнуто теплом, заботой, нежностью. Обилие квартовых созвучий и артикуляционная острота в пьесе «Трубачи» делают её образ «заводным», разнообразным и понятным детскому восприятию. Похожая по духу пьеса «Весеннее настроение» (Пример 2), в которой энергичность и задор подаются через довольно диссонансную сонорику за счёт одновременного звучания D-dur и Es-dur. Но оканчивается номер гармонически мягким и при этом звонким переливом птичьих голосов. Не объединённые в цикл пьесы завершаются очаровательной, динамичной и ярко-образной миниатюрой «Ослик», которая может быть полезна для овладения штрихами legato и non legato, то чередуясь, то одновременно сочетаясь.

Цикл «Тропинками детства» более традиционен по музыкальному языку и задачам. В нём особенно выделяется номер «Дорога» (Пример 3). Довольно протяжённая пьеса решена в единой фактуре и характере: в партии левой руки звучит ритмическое остинато, создающее образ шагов или мерно двигающейся повозки. А в партии правой — бескрайняя, печальная и экспрессивная мелодия, будто неуютное, тревожное пение дудука, разносящееся в вышине над острыми скалистыми пиками. Здесь образ пути не с лёгким сердцем, а контроктавные терции в окончании пьесы и вовсе навевают мрачное настроение. В миниатюре необходимо уметь вести длинную мелодию, на «гаснущем» инструменте пропевая и стараясь имитировать тончайшие нюансы экспрессивного духового инструмента.

В следующем цикле — «По аулам Дагестана» — пьесы не озаглавлены и «градус современности» в нём не одинаков. Например, **второй номер** сравнительно более традиционен — это печальная, «текучая», осенняя музыка. Пьеса чрезвычайно полезна для выработки легатной артикуляции: в правой руке есть несовпадение слигованных четвертей и восьмых, а в левой необходимо вести главную мелодию. **Пьесы под номерами 5 и 6** — острые, диссонантные, с очень яркими характерами и весьма эффективные. «Зажигательный» тематизм Пятой пьесы сопровождается постоянной и «кардинальной» сменой метра (например, 5/8–2/4–5/8–7/8), при этом ритмический рисунок в тактах также не-

прост. Кроме того, необходимо решить задачу одновременного различного артикулирования в партиях рук. А в заключении пьесы появляется один из самых характерных элементов современной музыки: разнопротяжённые рифы, звучащие контрапунктом (Пример 4). **Седьмая пьеса** более проста в освоении, однако также интонационно ярка и диссонантна, но благодаря своему озорному характеру будет близка ребёнку.

Сборник завершается титульным циклом «Страна Дагестания». И здесь также автор не даёт названия пьесам. В цикле имеет место конструктивистский фактор, когда в основу сочинения ложится некий строго и последовательно претворённый композиторский принцип. Однако художественная ценность произведений от этого ничуть не уменьшается. Несмотря на отсутствие названий, создаётся ощущение, что весь цикл словно проживает один день в горных селениях Дагестана, начинается утром и оканчивается замирающими сумерками. Весьма интересен **Первый номер**. В нём взаимодействуют два элемента: медленно пульсирующие пустые и холодные квинты и короткие экспрессивные мелодии, которые иногда словно выплывают из тишины, а иногда будто взрывают её своим неожиданным появлением (Пример 5). Это вносит в музыку ощущение объёмной панорамности и воздушности образа. Слушатель будто стоит на вершине холма или горы перед восходящим солнцем и слышит пение, доносящееся из разбросанных в горном пространстве окрестных деревень. Подвижность и экспрессия пьес постепенно возрастают, достигая кульминации в **Пятом номере**, в котором звучит запоминающаяся, прихотливая, ярко национальная и подвижная мелодия с обилием увеличенных секунд. Завершает сборник пьеса, хоральный склад которой, пряные диссонансирующие гармонии создают образ спокойный и величественный, будто растворяющийся в сумерках пики гор Дагестана.

Мы представили лишь некоторые пьесы из довольно объёмного сборника, в который помещены 39 миниатюр. Бесспорно, произведение Ш. Чалаева может разнообразить моностилистический детский репертуар, научить ребёнка понимать совершенно особенную семантику языка современной музыки, дополнить его слуховые представления особой эстетикой, которая вбирает лучшие качества народной дагестанской музыки и вносит свой весомый вклад в духовную сокровищницу нашей поистине необъятной Родины. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

Пример № 1

Andantino, poco con moto

Пример № 2

Vivo

Пример № 3

Lento

Пример № 4

Пример № 5

Andantino, poco rubato



ОТ ПЕСНИ — К ПОЭМЕ

В продолжение «народного» акцента рубрики предлагаем читателю изумительное сочинение Владимира Рябова: «25 русских народных песен для фортепиано» в двух тетрадах **op. 73, op. 74**. Название цикла навеивает некоторые ассоциации с хрестоматией по народному творчеству, однако спешим заверить наших исполнителей, что в нём они найдут подлинные жемчужины фортепианного репертуара! В то же время, отсутствие в заглавии слова «обработки» не случайно, ибо в предлагаемых сочинениях структура народных песен с куплетами и припевами почти всегда пол-

ностью сохранена, но обличена в виртуозную и затейливую фактуру, отражающую характер содержания песен. В этом принципиальное отличие цикла от сочинений других авторов, основанных на народном тематизме.

Владимир Владимирович Рябов — один из самых известных отечественных композиторов. Его творческое кредо нетипично для современности, он плывёт против композиторского «мейнстрима» и весьма в этом преуспел. Надо сказать, композитор с юности был известен своим нонконформизмом, что в советское время (впрочем, и сейчас) — благодатная почва для возвра-

вания терний на собственном жизненном пути. Во время расцвета советского авангарда, стремления композиторов «опробергнуть» созданное предшественниками В. Рябов, напротив, подхватывает «не нужные» современникам стили и, подняв на щит, создаёт новую тенденцию в современной музыке, которую сам характеризует как «единый стиль широкого спектра». В его сочинениях оригинально и, главное, самобытно-талантливо, сосуществует множество стилевых тенденций: и духовная, и классическая, и неоромантическая, и — в нашем случае — фольклорная. Но самое поразительное (в этом и заключена тайна одарённости): Владимир Рябов создаёт из известных «ингредиентов» абсолютно новую художественную ценность.

Так случилось и с народными песнями, вошедшими в цикл. В отличие от многих авторов, обращавшихся к древним фольклорным архетипам, в основе сочинения Рябова лежат всем известные и любимые мелодии: «Ах, вы, сени», «Степь да степь кругом», «Из-за острова на стрежень» и т.п. Степень композиторского вмешательства ограничивается, по сути, аранжировкой для фортепиано. Однако аранжировкой нетипичной, но очень тонко совмещающей, с одной стороны, стремление раскрыть содержательность самих песен, а с другой — их личностное эмоциональное восприятие. В итоге рождаются очаровательные и различные по характеру фортепианные миниатюры, жанровым качеством и строением напоминающие знаменитые «Песни без слов» Ф. Мендельсона, а виртуозным типом пианизма — известные обработки В. Горовица, продолжающие традиции Листа.

Все пьесы цикла представлены в виде вариаций, преимущественно фактурных. Например, озорная и искристая «Ах, вы, сени мои, сени» (названная автором бурлеской) из Первой тетради состоит из темы и девяти вариаций (*Пример 1*). Все вариации строго соответствуют восьмитактовой структуре темы, а изменения сосредоточены в фактуре и гармонии. Даже в такой простой, казалось бы, песне заложен большой потенциал для гармонического варьирования, ведь она, по сути, модулирующая: начинается в G-dur, а оканчивается в D-dur. Это её качество, а также ладовая переменность вариаций создают особую интонационную и гармоническую остроту пьесы. Динамично, упруго и сухо звучит главная тема в унисон двумя руками. Но уже в первой вариации она «раскидывается» по партиям рук, и начинается тонкое лавирование по грани между мажором и минором. «Залихватские» тираты вскрывают заложенную

в образе игривость. Вторая и третья вариации наделяют его неуклюжестью и комичностью, свойственными низкому регистру, а также сгущают минорные краски. Но игривая мажорная солнечность возвращается в четвёртой вариации. В последующих проведениях сопоставление лада, регистров и характера темы продолжается. Эти контрасты возникают мгновенно и не позволяют вниманию «отлучиться» ни на секунду. Восьмая вариация — реприза: тема, динамизируясь и возвращая себе упругость, вновь звучит в неизменном виде. Заключительная вариация играет роль коды, эффектно «срывающей» последнюю ноту, — идеальное сочинение для лёгкого и непринуждённого биса!

Мерно и неуклонно разворачивается композиция «Эй, ухнем» — капрично, по определению автора. Тема будто приближается, с каждым проведением усиливая звучность. Начинаясь в хоральном складе, она постепенно облачается в «бисерно»-виртуозное одеяние и оканчивается стремительными пассажами, охватывающими весь диапазон инструмента.

Наиболее вольно композитор поступил с песней «Светит месяц», которую превратил в феерически виртуозную, яркую, азартно-динамичную и блестящую как по мастерству, так и по визуальнo-сонорным ассоциациям «русскую рапсодию». Кажется, что тема проходит все возможные ипостаси фактурного бытия. Уже первое проведение сопровождается острыми форшлагами (*Пример 2*), которые словно «подначивают» её озорной характер (да простит читатель нас за просторечье, но народность музыки требует «народности» в её описании). Острота форшлагов переходит в ритмическую прихотливость пассажных орнаментов, вплетающихся в фактуру. В дальнейшем — характерная черта «единого стиля широкого спектра» — тема словно «прислоняется» то к серьёзности и фактурной «выверенности» классицизма, то к ритмическому и гармоническому своенравию джаза, то к барочной фугированности, то к салонности романтизма, то к молитвенной сосредоточенности хорала, то, наконец, к мерцающим краскам сонорности (*Пример 3*). Однако фольклорный дух продолжает доминировать, словно примеряя различные стилевые наряды. И даже растворение темы в колокольных перезвонах в окончании пьесы ещё более усиливает впечатление народности музыки, облачённой в роскошный наряд композиторского и исполнительского мастерства. Благодаря своей продолжительности (около 5,5 минут) пьеса может стоять в программе самостоятельно в качестве виртуозного номера.

Пример № 1

Presto ♩ = 200

f secco

54

Пример № 2

Allegro ♩ = 128

mp leggiero

Пример № 3

Con moto. Misterioso

zefiroso

Col. Ped

Пример № 4

Funebre. Molto meno mosso

mp pesante

mf

Пример № 5

Grave. ♩ = 40

mf quasi Campane catedrali

Ped *mf* **Ped* *m.s.*

Несмотря на превалирование виртуозно-блестящих пьес, в цикле есть и проникновенные, тихие и небыстрые миниатюры. Таковыми являются, например, первые две пьесы в Тетради № 2. Содержание первой из них — «Степь да степь кругом» — не предполагает эффектной виртуозности. Напротив, автор, тонко чувствуя особенный колорит песни, сохраняет уникальную атмосферу взаимодействия трагического содержания и мажорного лада, раскрывая в звуках смысловую сторону народного эпоса: здесь есть и мастерское смешение разноладовых красок, и намеренная драматизация похоронным маршем (Пример 4). Но при этом состояние умиротворённого принятия судьбы, трагизма и светлости печали, картинности спокойного пейзажа, обрамляющего смерть человека, — вся гамма разнородных чувств, образов и явлений, наличествующих в песне, полностью сохранена и лишь искусно «раскрашена» композиторским восприятием.

Вторую пьесу — «Ах ты, ноченька» — пронизывает остигатный пласт уютно и матово звучащей медленной полутоновой трели. На его фоне возникает хрупкая мелодия, отмеченная одиночеством, печалью и тем особым состоянием напряжённости, ожидания, тревоги и таинственности одновременно, которое может быть только в тихую и безлюдную ночь. Вслушиваясь в приглушённые тёмные сонорные цвета пьесы,

вспоминается известная картина «Лунная ночь на Днепре» А. Куинджи, полная «напряжения» контрастных безмолвных красок.

Эффектной бисовой миниатюрой является пьеса «Вдоль по Питерской». Тема и все её 4 вариации искрятся жемчужным блеском виртуозности и бурлящего веселья «удалого» образа песни.

Пьеса «Вечерний звон» роскошна своей сонофорикой и красочностью! «Длинная» педаль, бархатные и раскатистые басовые удары и их далёкие звонкие отзвуки в «верхах» инструмента вызывают вибрацию всех струн фортепиано, погружая в сумеречный образный мир песни, наполненной отблесками уходящего заката и ароматами вечернего воздуха (Пример 5).

«25 русских народных песен для фортепиано» В. Рябова — это 25 ярких концертных бисов. Нет сомнения, что читатель — независимо от музыкальных вкусов и пристрастий — с первого знакомства полюбит это сочинение. К нему в полной мере применимо такое не совсем профессиональное, но понятное любому музыканту определение, как «красивая музыка». На редкость удачное сочетание шедевров народного мелодизма и мастерства их композиторской интерпретации обеспечивают циклу долгую жизнь и неизменный успех и восторг слушателей. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ



АЛЬМАНАХ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Концепцию сборников, включающих произведения в различных жанрах (этюды, полифонические пьесы, различные миниатюры, ансамбли), разработал председатель Союза композиторов России Владислав Казенин (1937–2014). Он же выступил редактором-составителем этой уникальной коллекции, отражающей творчество наших современников. Выпуски альманаха существенно расширяют учебный репертуар, внедряя в школьную программу современный музыкальный язык, новые техники и приемы игры на фортепиано, исподволь готовя юных музыкантов к дальнейшему активному сотворчеству с авторами наших дней.

Магазин издательства «Композитор»: Москва, ул. Садовая-Триумфальная, 12-14, 4-й этаж
+7 (495) 650 1670 / www.ikompozitor.ru



ФОРТЕПИАННЫЕ МАСТЕРА РОССИИ



Евгений Борисович АКИМОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 20 лет;
работает в ДМШ им. Бетховена

E-mail: evgeniy.akimov.1966@mail.ru

Тел.: 8 (916) 342-58-44



Александр Валентинович БЕЛОГУРОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в ЦМШ при Московской консерватории

Тел.: 8 (915) 125-20-70



Людмила ГРАЧИКОВА

Нижегородская область, г. Саров

Член Ассоциации фортепианных мастеров

Тел.: 8 (906) 357-70-27



Сергей Иванович КАРЕЛИН

Пятигорск

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 15 лет;
работает в Госфилармонии на Кавказских Минеральных Водах

E-mail: karelinpiano@yandex.ru



Михаил Петрович КРЫЛОВ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2007;
работает в ДМШ им. Алексеева

E-mail: krylov56@mail.ru

Тел.: 8 (926) 565-60-74



Геннадий Алексеевич ЛОКТЕВ

Астраханская область, г. Знаменск

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
Заслуженный работник культуры; преподаватель с 1971,
настройщик — с 1991; зав. отделом народных инструментов ДМШ

Тел.: 8 (960) 853-00-47



Дмитрий Виленович ОСАКОВСКИЙ

Москва

Член Ассоциации фортепианных мастеров
www.pianomaster.info

Тел.: 8 (903) 504-43-98



Вячеслав Петрович ПАВЛЕНКО

Магнитогорск

Член Ассоциации фортепианных мастеров;
работает в Магнитогорской государственной консерватории

Тел.: 8 (919) 320-26-08



Анатолий Николаевич ПРОХОДЦЕВ

Московская область, г. Кашира

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 25 лет;
работает в ДМШ № 2 г. Каширы

Тел.: 8 (903) 140-38-63



Александр Николаевич РУДЕНКО

Рязанская область

Член Ассоциации фортепианных мастеров с 2001; стаж — 39 лет;
работает в ДМШ № 1 г. Рязани

E-mail: alesanderrudenko@mail.ru

Тел.: 8 (910) 503-79-80



Александр Леонидович СЕЛЕЗНЁВ

Ярославль

Член Ассоциации фортепианных мастеров; стаж — 32 года;
работает в ДШИ № 1 г. Ярославля

E-mail: nastroishik@inbox.ru

Тел.: 8 (903) 646-91-10

С ПРИБЛИЖЕНИЕМ К ИСТИНЕ

58



(но не принижая достоинств)

Российское исполнительское искусство, в частности фортепианное, в XX столетии достигло исключительных высот. О «советском пианизме» принято говорить как о золотом веке отечественного исполнительства. Однако в чём и насколько это понятие отражает суть самого феномена отечественной фортепианной школы?

Слово «пианизм» толкуется в словарях весьма широко и при этом достаточно определённо — как искусство игры на фортепиано. Именно так употребляется это слово в известных книгах Г. М. Когана («Вопросы пианизма») и С. Е. Фейнберга («Пианизм как искусство»). В среде музыкантов-практиков под словом «пианизм» нередко понимают проблемы, связанные с фортепианно-исполнительской технологией, с пианистической «кухней».

Словосочетание «советский пианизм» («советское фортепианное искусство»), широко утвердившееся в музыкальном обиходе, может быть истолковано в двух смыслах:

1) в самом широком и обыденном — так его, не задумываясь, применяли и применяют постоянно — как собирательное понятие для фортепианного искусства Советского Союза, понимая под ним всё созданное работавшими здесь пианистами;

2) как своеобразный стилевой термин. Прилагательное «советский» невольно вносит в него некий политический и идеологический оттенок, который то и дело даёт о себе знать, когда мы начинаем задумываться об искусстве того или иного конкретного музыканта.

Тут мы имеем дело с той же проблемой, которая возникает при рассмотрении «советской литературы», творчества тех или иных «советских писателей», «советских художников». Всякий ли деятель искусства, живший или творивший в 1922–1991 годы, «советский»? Если в применении к некоторым писателям, поэтам, режиссёрам — представителям искусств, не чуждых политике и идеологии, — определение «советский» нередко представляется достаточно уместным, то как быть с музыкантами, тем более с музыкантами-исполнителями? Был ли, например, Прокофьев «советским композитором», а Игумнов, Нейгауз, Гилельс и т. д. «советскими пианистами»?

Осмыслить феномен «советского пианизма» помогает учение о «терминах движения», разработанное замечательным филологом, культурологом и музыковедом Александром Викторовичем Михайловым в многочисленных работах, в том числе собранных в книге «Языки культуры: Риторика и история искусств. Ключевые

слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки» (М., 1997).

«Терминами движения» Михайлов называет фундаментальные понятия, которыми оперируют науки об искусстве, например, «барокко», «романтизм», «классицизм», «бидермейер» и т. д. По Михайлову, «термины движения — это в науке о литературе (и в родственных ей дисциплинах) то, что действительно впитывает в себя смысл исторического, но никогда не может претендовать на какую-либо окончательность».

За время своего бытования в искусствознании и по ходу обыденного применения зрителями, читателями, слушателями «термины движения» подвергаются подчас глубокому переосмыслению. При этом они сохраняют в себе некое изначально заложенное зерно — след той культурно-исторической коллизии, которая приводит к появлению тех или иных новых художественных феноменов. Каждый термин движения обладает своей спецификой, своим внутренним устройством и логикой. Так, например, для классицизма наиболее значительна стилевая составляющая, упорядоченный свод стилевых особенностей, временная или пространственная организация материала — разумная, часто симметричная, иерархически организованная. Для бидермейера — бытовая, социальная составляющая — то, насколько это искусство вписывается в повседневную жизнь людей и т. д.

Сходную логику возникновения и существования обнаруживают и термины более частные, связанные с более узким кругом явлений, в частности, как «термин движения» может быть рассмотрен и «советский пианизм». К этому нас склоняют парадоксальные свойства, присущие исполнительскому искусству. С одной стороны, это один из наиболее консервативных элементов в музыкально-историческом процессе, что обусловлено особенностями профессионально-«ремесленного» формирования соответствующих музыкантов и спецификой репертуара — во многом ретроспективной в XX столетии. С другой стороны, исполнительское искусство напрямую зависит от текущих общественных условий — от организации концертной жизни, от критики, социального состава публики и т. д. Тем более эта зависимость наглядно проявлялась в условиях Советской России и СССР с их тотальной идеологизированностью.

Оставив в стороне упомянутое широкое толкование «советского пианизма», попробуем сосредоточиться на его стилистических свойствах. Сразу следует сказать, что в этом смысле «со-

ветский пианизм», как и другие «термины движения», представляет собой единую, довольно сложно организованную систему. Каждое из свойств, взятое в отдельности, может быть присуще самым разным художественным феноменам. Лишь в совокупности они способны создать вполне определённую картину, позволяют найти общее во всём многообразии исполнительских индивидуальностей отечественных пианистов.

* * *

Первое, что обращает на себя внимание, это присущая «советскому пианизму» преемственность по отношению к русскому романтическому фортепианному искусству второй половины XIX века, прежде всего к искусству братьев Рубинштейн. Под их прямым или косвенным влиянием сформировались крупнейшие пианисты, занимавшие центральное место в отечественной фортепианной педагогике первой половины XX века, — К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз и др. В целом консервативные вкусы последних повлияли на то, что идеи музыкального авангарда начала 1920-х годов мало проникли в фортепианно-исполнительскую среду.

Г. Нейгауз едва ли кривил душой в феврале 1936 года, критикуя Шостаковича на собрании Союза композиторов Москвы после публикации в «Правде» статьи «Сумбур вместо музыки»: *«Нельзя сравнить ни Шостаковича, ни Мясковского ни с Бахом, ни с Чайковским. В частных беседах я позволял себе не раз говорить такие вещи: когда же ЦК партии скажет о нашем хвостовстве? Мне казалось, что такой момент будет, и он пришёл. Я расцениваю статьи «Правды» как удар по хвостовству; удар, который пришёлся на голову Шостаковича, я делю на все наши головы, в том числе и на свою. Попросту говоря: по голове получило всё наше музыкантское поголовье. Вместе с тем, статьи эти — радостное явление. Статьи «Правды» не только не ставят крест над Шостаковичем, но, напротив, должны пробудить его к новой жизни. /.../ Шостакович — человек высокодаровитый и умный. Этого никто не будет отрицать. Если так, он должен быть благодарен, рад и счастлив. Это на него должно оказать прекрасное влияние».* Обширная докладная записка «Вопросы музыкального фронта» с резкой критикой модернизма, посланная А. Гольденвейзером в ЦК ВКП (б) А. А. Жданову, послужила дополнительным обоснованием для властей в печально знаменитой кампании 1948 года по борьбе с формализмом.

Один из самых ярких критиков и теоретиков фортепианного искусства Григорий Коган так

пишет о традициях, лежащих в основе «советского пианизма»: *«Идейная содержательность, «певучая» задушевность, правдивость, простота, стремление к реалистической передаче авторского замысла — таковы животворные художественные идеалы, взрастившие великих русских артистов прошедших времен. Бережно пронесённые через барьеры десятилетий преемственной связью поколений, эти прекрасные традиции стали в наши дни достоянием советского исполнительства, одним из сильнейших отрядов которого является советский пианизм».*

Разумеется, перечисленные качества без труда могут быть обнаружены в творчестве выдающихся пианистов самых разных национальных школ. Они становятся свойствами «советского пианизма» лишь в системном сочетании с другими факторами.

* * *

К таковым относится марксистская идеология. Прямо или косвенно она воздействовала на все сферы культурной жизни Советского Союза. При этом особую роль играла художественная критика в ежедневной и специальной прессе («Музыка и революция», «Пролетарский музыкант», «Советская музыка» и т.д.). Среди авторитетных критиков старшего поколения, печатавшихся с дореволюционных времен, надо упомянуть Леонида Сабанеева и Болеслава Яворского. В 1920-е годы, на волне революционного подъёма началась деятельность Григория Когана, Давида Рабиновича, Льва Баренбойма, занимавшихся к тому же вопросами теории пианизма.

За восторженным пафосом их критических статей стояла искренняя убеждённость революционеров-марксистов. *«Нет в настоящее время ни в одной области культуры иного пути к возрождению, кроме пути революционного, пути пролетарского, пути социалистического переустройства общества, — писал Коган. — Эти уроки прошлого должны знать и помнить наши советские пианисты. Это поможет им до конца освободиться от цепких ещё традиций буржуазного декаданса и найти тот путь вперёд, которого так и не нашёл величайший пианист нашей эпохи, последний гениальный представитель буржуазной пианистической культуры — Ферруччо Бузони».*

Показательны судьбы неистовых музыкальных критиков-революционеров. Как явствует из материалов архива Г. Когана, хранящегося в Московской консерватории, он с ранней юности и до конца своих дней был убеждённым марксистом-меньшевиком. На склоне лет,



в 1970 году он опубликовал в самиздате статью «О теории ленинизма и практике строительства социализма в Советском Союзе», в которой подверг критике СССР и предсказал его грядущий распад. Коган — основавший в Московской консерватории кафедру истории и теории исполнительского искусства, впервые разработавший курс истории фортепианного искусства — был изгнан из неё в 1943 году. Давид Рабинович, автор ценнейших работ по теории исполнительских стилей, был в 1948 году арестован и семь лет провёл в исправительном лагере.

Нельзя не отметить, что и некоторые ведущие артисты страстно увлекались социалистическими идеями. Примечательно высказывание Г. Нейгауза: «Мне стало ясно, что идея коммунизма победит так же, как 2000 лет назад победила идея христианства, с такой же закономерностью и непредотвратимостью (рискую показаться еретиком иному коммунисту, не видящему дальше своего партийного носа)». Можно было бы усомниться в искренности этих слов — не секрет, что в советской артистической среде, пожалуй, даже более, нежели в иных общественных кругах, процветало двоемыслие — художник говорил то, что хотели от него услышать, а не то, что думал на самом деле. Однако эти записи были выполнены Нейгаузом на скло-

не лет, в личном дневнике и не предназначались для чужих глаз и тем более для печати.

* * *

Яростный пафос утверждения нового искусства вёл к противопоставлению советских пианистов зарубежным и к идее о безграничном превосходстве первых. Для публики, да и для самих артистов доказательством этого превосходства служили победы на международных конкурсах — в Варшаве, Вене, Брюсселе. Показателен критический отзыв Г. Когана на московские концерты Игнаца Фридмана в 1934 году:

«Фридмановский Шопен совершенно чужд и неприемлем для советского слушателя и не выдерживает даже сопоставления с тем Шопеном, которого ищут и создают наши исполнители. При всей неодинаковости масштабов мастерства и дарования, при всех стилевых различиях, разделяющих советских пианистов, при всех ошибках и срывах, сопровождающих их искания, — насколько всё же Шопен Нейгауза или Оборина, Игумнова или Гинзбурга художественно и культурно выше фридмановского, насколько он ушёл вперёд от гвернантских карикатур на Шопена».

«Сколько раз уже, слушая знаменитого иностранного гастролёра, мы поражаемся тому, насколько падает на буржуазной концертной

„ТОВАРИЩ, ВЕРЬ: ВЗОЙДЕТ ОНА,
ЗВЕЗДА ПЛЕНИТЕЛЬНОГО СЧАСТЬЯ,
РОССИЯ ВСПРЯНЕТ ОТО СНА,
И НА ОБЛОМКАХ САМОВЛАСТЯ
НАПИШУТ НАШИ ИМЕНА!“
А. С. ПУШКИН



эстраде уровень художественной культуры, насколько мы ушли вперед от той пошлости, которой пропитана — в большей или меньшей степени — игра Жиль-Марше, Ив Ната, Итурби, Задоры, Бакауза, Фридмана и т.д.!»

Мы сегодня имеем прекрасную возможность согласиться с Коганом или оспорить его суждение, прослушав, например, фрагменты мазурки cis-moll op. 63 № 3 Шопена в исполнении Фридмана и Нейгауза. Представляется, что едва ли справедливо говорить ныне об однозначном превосходстве «советского пианиста» над «буржуазным». Шопен Фридмана и Нейгауза — это разные художественные миры, каждый из которых по-своему прекрасен... Томное своеволие танца и «шляхетский» гонор Фридмана представляются не менее

убедительными, нежели трогательная простота и наивность Нейгауза.

1930-е годы — время, когда в СССР последовательно формировался прекрасный миф о рождении нового мира и о новом человеке — строителе этого мира. Этот миф в той или иной мере преломился в созданиях талантливых творцов — поэтов Эдуарда Багрицкого и Ильи Сельвинского, художников Петра Кончаловского и Александра Дейнеки, архитекторов Алексея Щусева и Бориса Иофана, режиссёров Сергея Эйзенштейна и Григория Александрова. Все они — каждый по-своему, но единые в своей общей направленности — создавали образ времени. Героика, пафос, энергия, монументальность, оптимистическая устремлённость в будущее, эмоци-

ональная открытость — таков был господствующий духовный «модус» эпохи (во всяком случае, такой эпоха хотела видеть саму себя...).

Этот модус способствовал формированию и продвижению музыкантов определённого типа — тех, в чьём искусстве можно было распознать перечисленные черты. Именно такой героически-победный образ артиста нашёл свое воплощение в фигурах Григория Гинзбурга, Льва Оборина, Эмиля Гилельса, Якова Флиера, Розы Тамаркиной и многих других, вышедших на концертную эстраду в 1920–30-годы. Характерно, что в своей игре все они избегали творческого своеволия, спонтанности, иррациональности. Эта черта советской культуры была отмечена Г. Коганом:



«Борьба за примат сознательности над стихийностью стала одной из характерных черт советской идеологии, советской культуры, советской педагогики». Кстати, в центре научных интересов исследователя стояли, пожалуй, самые, так сказать, «сознательные» пианисты прошлого — Бузони и Гофман. (Бесспорно, вышеописанный артистический тип не исчерпывал собой всю картину советского пианизма тех лет. Так, в 1930-е–50-е годы достигает расцвета искусство Марии Юдиной и Владимира Софроницкого, во многом противостоящее господствующему «победному» стилю).

Разумеется, странным было бы искать в творчестве пианистов прямых проявлений идеологии — будь они хоть комсомольцами, хоть членами компартии (хотя Яков Флиер некоторое время возглавлял парторганизацию фортепианного факультета Московской консерватории). Однако насквозь идеологизированный культурно-исторический контекст несомненно воздействовал и на самоощущение художника, и на восприятие его искусства слушателями.

Само место музыкального исполнительства в общественной жизни страны было одним из важных элементов этого контекста. Фортепианное искусство казалось делом воистину государственной важности. Так, список советской делегации на конкурс им. Изай в Брюсселе в 1938 году рассматривался аж на Политбюро ЦК ВКП (б)! И это не было формальностью. Председатель СНК Молотов собственноручно вычерк-

нул из списка имена двух предполагаемых членов жюри — Константина Игумнова и Абрама Дьякова — и двух конкурсантов — Нины Емельяновой и Арнольда Каплана, а в голосовании, среди прочих, принимали участие Сталин и Каганович. Торжественные встречи победителей конкурсов, участие музыкантов в пышных официальных торжествах, покровительство высших партийных функционеров, в том числе самого Сталина — всё это кружило голову и артистам, и их близким, подчёркивало значимость фортепианного исполнительства в жизни Советского Союза.

Среди действенных факторов культурно-исторического контекста 1930–40-х годов должна быть отмечена особая звуковая среда, в которой жили люди: восторженные голоса дикторов и бодрые ритмы массовых песен, доносящиеся из репродукторов. Отголоски этих интонаций можно явственно различить в некоторых выдающихся исполнительских трактовках тех лет. Например, весьма красноречиво звучит средний раздел из As-dur'ного Полонеза Шопена в исполнении Э. Гилельса (запись 1937 года) в сопоставлении со знаменитым «Маршем энтузиастов» из кинофильма «Светлый путь» (1940). Гилельс исполнял этот Полонез постоянно на протяжении всей жизни — мне известны ещё три записи разных лет вплоть до 1978 года, однако ни в одной из них не слышится столь неукротимой и победной маршевой поступи.

Дело не только в том, что Гилельс становился старше, что его искусство углублялось, хотя и это имело место. Менялся сам «дух времени». В конце 1940-х — начале 1950-х годов известные постановления партии и правительства, а также кампания по «борьбе с космополитизмом» тяжело отразились на жизни консерваторий и концертных организаций. Дальнейшие исторические события — «оттепель», «эпоха застоя» и, наконец, «перестройка» — сопровождались радикальной сменой поколений: в 1960-е годы уходят Гольденвейзер, Нейгауз, Фейнберг, Гинзбург, в 1970-е — Оборин и Флиер, в 1980–90-е годы — Гилельс и Рихтер. Пафос социалистических утопий, окрашивавший ранние творческие свершения многих из них, начавший блекнуть ещё в 1950-е годы, к 1970-м годам окончательно сходит на нет. Бурное развитие международных конкурсов, оживлённые контакты музыкантов разных стран и, наконец, отъезд множества отечественных пианистов за рубеж с началом перестройки окончательно переводят «советский пианизм» в сферу истории и мифологии. ■

Сергей ГРОХОТОВ



А. Менцель. Флейтовый концерт в Сан-Суси. Фридриху Великому аккомпанирует Карл Филипп Эмануэль Бах

КАДЕНЦИЯ. МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ

12 типичных заблуждений, касающихся каденции солиста в XVIII — начале XIX века

Каденция солиста как определённая область музыкального искусства не была в поле зрения отечественных исследователей. Не рассматривается специально данная тема и в вузовских и училищных курсах истории музыки и истории исполнительского искусства. Вследствие этого в широкой исполнительской, педагогической, композиторской, во многом и музыковедческой среде сложились и укоренились далёкие от реальности представления о бытовании указанного жанра в эпоху барокко и венского классицизма. Эти представления закрепились благодаря коротким статьям в отечественных популярных и академических справочниках и энциклопедиях, а также книгам середины XX века, где эта тема затрагивалась лишь попутно. Уровень этих «касаний» темы часто не выдерживает серьёзной критики.

В данной статье мы стремимся развеять самые ходовые мифы на этот счёт и дать таким образом более объективную картину истории каденции солиста в XVIII — начале XIX¹ века. Подчеркнём, что речь идёт о бытовании недостоверной информации прежде всего в значительных по охвату кругах музыкантов самого разного профиля, и, кстати, не только российских.

Одно из распространенных заблуждений (обозначим его как **миф первый**) состоит в том, что **каденции солиста появились лишь в эпоху венского классицизма**, в творчестве, прежде всего, Моцарта и Бетховена, а в эпоху барокко — во всяком случае,

¹ Весьма подробно обозначенная тема раскрыта автором данной статьи в его книге «Каденция солиста в XVIII — начале XIX века». См. рецензию на с. 75.



до 1750 года — каденций не существовало. Такое заключение можно сделать, читая современный отечественный справочник по старинной музыке², охватывающий явления музыкальной жизни до второй половины XVIII века (а именно в такого рода изданиях, рассчитанных на массовую аудиторию, чаще всего представлены широко бытующие мнения). В отмеченной популярной энциклопедии вообще нет статьи о каденции солиста, из чего можно сделать вывод, что таковой в то время просто не было.

Это, конечно же, совершенно не соответствует действительности.

И. С. Бах, например, выписал прямо в тексте пространные каденционные вставки в Органной фантазии G-dur BWV 572 (1710), в Клавирной фуге d-moll BWV 948 (1720), в Пятом Бранденбургском концерте BWV 1050 (1721). По меньшей мере 9 образцов выписанных сольных каденций к своим инструментальным концертам 1710–1730-х годов оставил А. Вивальди, не говоря о том, что, как утверждали очевидцы, он постоянно играл развёрнутые каденции в своих скрипичных концертах.

В 1720–1730-х годах Дж. Тартини выписывал в нотах своих произведений каденции («a capriccio»). Дж. Локателли снабдил свои 12 скрипичных концертов, составивших «Искусство скрипки» ор. 3 (соч. 1723–27, опублик. 1733), 24 каденциями-каприччио. Г. Ф. Гендель, как свидетельствовали современники, выступал с каденциями, играя свои органные концерты в 1730–1740-е годы и т. д.

О засилье каденций в конце XVII — начале XVIII века писали И. Кунау в романе «Музыкальный шарлатан» (1700), Б. Марчелло в памфлете «Модный театр» (1720), П. Д. Този в своем вокальном трактате (1723), И. А. Шайбе в «Критическом музыканте» (1745). И. Кванц в своём флейтовом руководстве (1752) отмечал, что «обычные ныне каденции» появились у итальянцев около 1700 года и вошли в моду между

1710 и 1716 годами. Повальное увлечение каденциями характеризовали тогда словами «мода», «горячка», «злоупотребление». Для многих слушателей и артистов каденция солиста была «гвоздём» программы, «ключевым моментом» концерта.

Хотя некоторые отечественные исследователи указывали и точный период возникновения каденций солиста и их конкретные образцы в первой половине XVIII века, в сознании подавляющего большинства сегодняшних музыкантов разных специальностей господствует мифическое представление о начале эры каденций лишь со второй половины XVIII столетия.

Вообще же **история каденции солиста восходит по крайней мере к 1495 году**, которым датировано первое письменное упоминание данного термина. Однозначно для обозначения украшения в завершающих разделах произведения это слово (в варианте *Chadenzie*) применено в инструментальных руководствах: флейтовой и виольной «Школах» итальянца Сильвестро Ганасси (соответственно 1535 и 1542–43 годы).

Пассажные каденции на предпоследней ноте содержатся, в частности, в альбоме лютневых пьес Г. Нойзидлера (1535), в трактате Дж. Басано (1585). В сфере вокального искусства получили известность выписанные Дж. Каччини орнаментальные концовки в его четвёртой интермедии к «Паломнице» («*La Pellegrina*», 1589) и арии из оперы «Эвридика» (1601), а также две авторские версии (с украшениями и без таковых) окончания сцены из третьего акта «Орфея» К. Монтеверди (1607). О применении одним из певцов «множества каденций и пассажей» писал еще в 1618 году М. Преториус в третьем томе своего научного труда «*Sintagma musicum*». В своем трактате «*Musica Moderna Pratica*» (1658) В. Сербст описал каденцию как зародившийся в Италии вид украшения в вокальном и инструментальном искусстве...

Так что история каденции солиста гораздо длиннее, чем об этом принято думать. Даже если не акцентировать ранний этап в развитии жанра, то и тогда можно говорить о том, что каденционные добавления становятся весьма распространенными с конца XVII — начала XVIII века, когда их обозначали словами *solo*, *tenuto*, *ad libitum*, *ad arbitrio*. Наряду со словами *Cadenza* (*Cadenz*, *Cadentz*, *Cadentia*, *Cadence*, *Kadenz*) для этих же целей использовали термины *Capriccio*, *Fantasia*, *Fancy*, *Point d'Orgue*, *Ferma*, *Perfidia*, *Recherche*, *Close*, *Final*, *Schluss* и производные от них. Нередко каденция обозначалась просто знаками ферматы (двух фермат) или

² Булчевский Ю., Фомин В. Старинная музыка. Словарь / Испр. и доп. изд. М., 1996.



трели. Иногда она вообще никак не обозначалась.

Впрочем, отсутствие в нотном тексте каких-либо предписаний играть каденцию не являлось препятствием солисту её исполнить. Для этого подходили продолжительная пауза или любой выдержанный по времени устойчивый аккорд перед окончанием пьесы или арии (либо внутри части сонаты или концерта).

Более того, желающий непременно выступить с каденцией мог начать её и на устойчивом аккорде заключительной тоники, а уже после этого solo звучала ещё раз ритурнель tutti или повторялся отыгрыш сопровождающего инструмента. К примеру, среди баховских органых обработок выделяется Концерт C-dur BWV 594 (по Вивальди) с выписанной каденцией на тонике в третьей части.

Нельзя не упомянуть ещё, что не всегда, как многие думают, к каденции подводил оркестровый проигрыш — солист вполне мог сам (без участия оркестра) осуществить подвод к собственной каденции.

Каденция на квартсекстаккорде основной тональности — достижение уже эпохи венского классицизма (закреплению этого варианта — лишь одного из возможных в середине XVIII столетия — способствовал, по мнению немецкого музыковеда Х. Кнёдта, К.Ф.Э. Бах, давший в 1763 году во второй части своего трактата примеры каденций именно на кадансовом квартсекстаккорде). До этого времени широко бытовали каденции солиста как на доминантовой, так и на тонической гармонии, причём соответствующий бас нередко удерживался в виде органного пункта. При сольной каденции на тонике сочинение заканчивалось как бы дважды: первый раз — перед каденцией, второй — после

неё, а сама каденция выглядела уже как своеобразная кода.

Ещё одним ошибочным мнением, распространённым по сей день (обозначим его условно как **миф второй**), является представление, что сольные каденции в XVIII веке не выписывались, исключая моцартовские, и поэтому практически не дошли до наших дней. Например, в книге Л. С. Гинзбурга по истории виолончельного искусства и книге Е. и П. Бадурь-Скоды «Интерпретация Моцарта», которые широко используются в исполнительской и педагогической практике, указывается, что выписывание каденций к инструментальным концертам в XVIII веке — явление исключительное. М. Г. Рыцарева в популярной энциклопедии констатировала: «Раньше [до Бетховена] каденции не выписывали, а просто указывали в нотах место, где они должны быть».

Это расхожее утверждение далеко от реальности. Вероятно, авторы ряда упомянутых работ просто не обладали (особенно в 1950-е годы, когда издавались некоторые названные книги) всей имеющейся ныне информацией. Современный нам зарубежный исследователь каденций отмечает, что материал для его работы, охватывающей период с 1700 по 1770 годы, составили 360 (!) сохранившихся каденций — и это только инструментальные каденции (без вокальных) и каденции не за весь XVIII век и не за XVII век³. 200 образцов жанра составили материал для учебного пособия по каденциям для духовых инструментов в эпоху венского классицизма⁴. Приведенные цифры говорят сами за себя.

Ещё один из главнейших мифов, сложившийся вокруг каденций солиста времен барокко и венского классицизма (**миф третий**), — наивная убежденность многих в том, что каденции солиста всегда (или почти всегда) импровизировались. В реальности же так называемые «импровизированные» каденции большей частью сочинялись до выступлений и заучивались наизусть.

Об этом красноречиво свидетельствует уже само количество выписанных каденций, дошедших до нас с тех давних пор. Об этом же говорят строки из трактатов. Този, к примеру, писал о каденциях певцов, которые «вызубрены наизусть и перетаскиваются из одного театра в другой, а иногда украдены». Кванц, затрагивая вопрос о двойных каденциях, от-

3 См.: Johansen U. The Instrumental Cadenza of the Period c. 1700 – c. 1770. Uppsala, 1983.

4 См.: Lasocki D., Mather B.B. The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook. New York, 1978.

мечал: «Эти каденции заранее сочиняются и выучиваются наизусть, потому что очень редко можно найти двух певцов сразу, которые бы что-нибудь понимали в гармонии и композиции». Бетховен в 1804 году работал вместе с Ф. Рисом над заранее сочинённой своим учеником каденцией к Третьему фортепианному концерту и не видел в этом ничего особенного и зазорного.

О распространенности обычая предварительной подготовки каденции солиста говорят настойчивые рекомендации авторов трактатов, настаивавших не столько на импровизировании, сколько на импровизационном характере исполнения. Еще Този указывал на то, что «в импровизированном пассаже никогда не должна слышаться заученность». Д. Г. Тюрк в своей «Фортепианной школе» (1789) формулировал это правило следующим образом: «Каденцию, вне зависимости от того, была ли она заранее набросана и записана и выучена наизусть, сыграть необходимо так, как если бы это была фантазия, сымпровизированная тут же во время самого исполнения».

Миф четвертый — представление, что каденции в XVIII–начале XIX века были всегда тематически связаны с произведениями, в которые вставлялись. Указывая на это заблуждение, немецкий музыковед А. Шеринг ещё в начале XX века писал: «Понятие «свободная каденция», какое сегодня имеет хождение, — это наследие времён Моцарта. Мы здесь непроизвольно вспоминаем о тех длинных, искусно сработанных, ловко смешивающих темы разных частей каденциях, какие, например, были написаны Бетховеном, Рейнеке и др. Практика исполнения каденций в начале XVIII века (частично ещё и в начале и даже в середине XIX века. — А.М.) была иного рода». В таких каденциях, по мнению учёного, «нет и речи о разработке или простом повторении главных тем». В них «исключаются все ариозные и мелодические проведения», а «полифонического изложения полностью избегают».

Ярким примером авторской каденции, лишённой каких-либо связей с мелодическим содержанием произведения, является каденция немецкого клавесиниста И. Г. Гольдберга к первой части его Клавирного концерта d-moll (сочинён между 1751 и 1756 годами). Как утверждает Л. Хофман-Эрбрехт, «эта каденция, написанная рукой самого Гольдберга, музыкально ничем не связана ни с оркестровым ритурнелем, ни с предшествующими эпизодами соло». И далее исследователь в назидание добавляет:

«Исполнители и сочинители собственных каденций к другим концертам того времени должны были бы научиться на её примере тому, что каденции не всегда обязательно должны включать мотивные трансформации главной темы!».

Нетематические каденции даны в качестве примеров в «Школах» Кванца, К. Ф. Э. Баха, Тартини, Лелейна, Тромлица, Колмана, Кауэра, Мильхмейера; полностью пассажный материал имеют ряд сохранившихся каденций И. Г. Альбрехтсбергера, Л. Моцарта, К. Стамица, А. Сальери, Й. А. Штеффана, И. В. Гесслера, И. Д. Хайнихена, И. Е. Хандошкина.

Исторический контекст, в котором рождались каденции Моцарта и Бетховена, составляли, главным образом, каденции пассажные и мотивно-пассажные: в последних вместе с разнообразными пассажами используются и некоторые мотивы произведения — таковы, к примеру, авторская каденция к Пятому Бранденбургскому концерту И. С. Баха, отдельные каприччио Тартини и Локателли, позднее — каденции Л. Боккерини. При этом мотивы и пассажи для вставок ex tempore могли быть заимствованы из исполняемого сочинения, а могли быть — и чаще всего были — совершенно новыми и чужеродными. То, что последнее было в порядке вещей, однозначно подтверждается Мильхмейером. В его «Фортепианной школе» даётся определение «так называемой каденции» как раздела, «где можно свободно показывать свои мысли и свою находчивость и исполнять ак-



корды, пассажи, ходы, манеры и тому подобное, не имеющее с самой пьесой ни малейшей связи».

Традиция нетематических каденций была жива ещё и в середине XIX века. Ф. Вик в книге «Клавир и пение» (1853) рассказал, как одна певица, ничуть не стесняясь и говоря об этом публично, использовала в исполнении дуэта Адама и Евы из «Сотворения мира» Гайдна украденные ею каденции Виардо-Гарсиа из партии Розины в «Севильском цирюльнике» Россини! (Кстати сказать, из приведенного свидетельства видно, насколько живучи были и отмеченные Този более века до этого традиции не импровизировать и не сочинять ничего самостоятельно, а просто заимствовать каденции и ферматы у других).

Впрочем, что касается интонационного содержания каденций, всегда были исключения из правил, и какие! Известны два случая, когда Вивальди в начале XVIII века в выписанных им каденциях к финалам своих скрипичных концертов использовал мотивный материал из первых частей, и пример из Клавирного концерта К.Ф.Э. Баха (соч. 1771 года, Wq. 43, N. 474), где в выписанной автором каденции, помещённой в Финале (4-я часть), имеются реминисценции всех предшествующих частей. Оба композитора, таким образом, своими оригинальными решениями более чем на столетие опередили аналогичную идею, применённую казалось бы впервые в каденциях к заключительным частям уже в последней трети XIX века К. Рейнеке, С. И. Танеевым, В. И. Сафоновым...

Ещё одно бытующее заблуждение по поводу каденций солиста времен барокко и классицизма (**миф пятый**), заключается в том, что **каденции были короткие**. Исследователь творчества Хандошкина Б. Доброхотов указывал: «Все дошедшие до нас авторские каденции XVIII века более скромны по размерам, обычно имеют характер небольшой виртуозной вставки».

Хотя были и очень короткие, и умеренные по размерам (как у Моцарта) каденции, значительное место в то время занимали также длинные, развернутые, пышные каденции. Бах в органной транскрипции BWV 594 Скрипичного концерта Вивальди (PV 151, RV 208), используя авторскую каденцию в финале, довёл её до 103 тактов, что превышает треть всей части! Выписанное каденцеобразное соло в первой части Пятого Бранденбургского концерта охватывает 66 тактов и занимает более трети объёма части. А выписанная Бахом каденция в заключении его органной Фантазии (Piece d'Orgue) G-dur

BWV 572 длится около четверти общего времени звучания пьесы.

Если обратиться к началу XIX века, то столь же огромной по протяжённости представляется третья каденция Бетховена к его Первому фортепианному концерту, которая больше разработки и простирается на 127 тактов, занимая около трети времени всей части. Столь же велика (141 такт) и бетховенская каденция к фортепианной версии его Скрипичного концерта, которую можно определить (вместе с коротким оркестровым заключением) как «вторую разработку и вторую репризу».

Примечательно наблюдение А. Шеринга, констатировавшего в статье 1906 года: «*Большинство каденций, особенно в 1-й половине XVIII века... действительно обладают большой протяжённостью и в этом вполне сравнимы с современными*»...

В разных исторических источниках указывалась более или менее конкретная продолжительность некоторых тогдашних каденций: 2 минуты, несколько минут, 10 минут, четверть часа, полчаса. Близкой к рекордной является каденция Гаэтано Кривелли, который в Миланском оперном театре в 1815 году украшал два слова арии в течение 25 минут! Разумеется, спеть даже не столь длинные каденции «на одном дыхании» невозможно. К тому же данное условие никогда не было столь категоричным, как об этом думают. Ещё Този в 1723 году отмечал в своём классическом труде, что если взятие дыхания в середине слова «ошибка против природы», то «в длинных пассажах это не так строго требуется».

Ещё одно устойчивое заблуждение (**миф шестой**) заключается в том, что, как утверждается в одном популярном музыкально-энциклопедическом издании, «**в XVIII веке композиторы не сочиняли каденций... Бетховен первый стал сочинять каденции к своим концертам**»⁵. Автор другого аналогичного издания констатировал: «Начиная с Бетховена, композиторы стали сами сочинять и записывать каденции к своим произведениям»⁶. Эти констатации, адресованные прежде всего многочисленным любителям музыки, основаны на материалах статей в академических российских энциклопедиях и словарях. К примеру, автор одной из них указывал, что «уже со времен Бетховена каденции начали писать сами композиторы»⁷. Автор другой отмечал: «Впоследствии [до этого речь шла об эпохе венского классицизма.— А.М.] ка-

5 Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах. М., 1996. С. 61.

6 Рыцарева М. Музыка и я. Популярная энциклопедия. М., 2006. С. 119.

7 Раабен Л. Концерт // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. С. 925.



денции стали создаваться самими композиторами (начиная с Бетховена)»⁸.

В реальности композиторы времён барокко и венского классицизма задолго до Бетховена сочиняли и записывали каденции к своим опусам — делали это и для собственных нужд (поскольку выступали со своими произведениями), и для своих учеников, и для всех иных музыкантов, исполнявших их создания. Иногда они вписывали каденционные вставки прямо в текст своих произведений — так неоднократно поступали, например, Вивальди, Локателли, Хайнрихен, И. С. Бах, Тартини, Гольдберг, К.Ф.Э.Бах, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Боккерини, Клементи, Хандошкин, Гесслер. Ещё большее количество каденций фиксировалось отдельно от концертов и других произведений. К. Ф. Э. Бах оставил более 75 записанных им самим каденций к собственным клавирным концертам, у В. А. Моцарта выписанных каденций и «вступлений» только к его концертам — свыше 60, а у Бетховена — более 10 (благодаря новым находкам их число постоянно растёт).

Таким образом, авторы стали сочинять каденции к собственным произведениям по крайней мере за целое столетие до того, как это стал делать Бетховен! Если же вести отсчет от упомянутых выше орнаментально украшенных Каччини и Монтеверди концовок в разделах их собственных опер, то этот временной отрезок доходит до двух веков!

С именем Бетховена в связи с проблемой каденции связано два весьма распространенных заблуждения (мифы седьмой и восьмой).

Первое тесно связано с только что рассмотренным. **Считается, что Бетховен не только**

начал сочинять каденции, но и первым вписал каденцию в нотный текст концерта. Сведений, представленных выше, более чем достаточно, чтобы подтвердить обратное ещё раз: кочующие из одного отечественного справочного издания в другое⁹ утверждения, будто Бетховен в своём Пятом фортепианном концерте «впервые в истории выписывает фортепианную каденцию»¹⁰ — не более, чем миф: до него композиторы не только сочиняли, но и вписывали (хотя и нечасто) свои каденции прямо в нотную партитуру своего произведения.

Но дело не только в том, что Бетховен был далеко не первым в истории музыки, кто сочинял и вписывал каденции в свои сочинения. Апелляция в этой связи к его Пятому фортепианному концерту несостоятельна не только с исторической точки зрения, она абсурдна по самой своей сути: ведь композитор выписал в этом концерте не каденцию, а... отсутствие каденции! Он ограничился здесь лишь короткой вставкой ферматного типа, предпослав фрагменту специальную ремарку: «Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il sequente» («Не делать каденции, но сразу перейти к последующему»). Такое решение Бетховена было продиктовано, как неоднократно отмечалось, особым композиционным замыслом, требованием целеустремлённого музыкального развития.

При этом Бетховен отказал в каденции не только другим, но прежде всего самому себе — уникальнейшему сочинителю каденций и их восторженному поклоннику и проповеднику! Можно сказать, что «первая в истории выписанная каденция» — по сути вовсе не каденция, а ферматная связка, занимающая всего 11 тактов (из которых 4 такта приходятся на «заключительную» трель), после чего звучит без каких-либо изменений и в виде периода целиком (то есть совсем не в духе каденции) тема побочной партии, незаметно подхватываемая оркестром. В таком виде появление данной темы воспринимается как начало коды.

Попутно следует уточнить ещё одно широко бытующее упрощённое суждение, производное от предыдущего.

Поскольку считалось (хоть и неправомерно, как мы убедились выше), что именно Бетховен

⁹ Эти неверные суждения, широко распространенные, прекрасно живут и в современных учебных аудиториях, тем более, что темы «каденция солиста» нет ни в курсах истории музыки, ни в курсах истории инструментального (фортепианного, скрипичного, виолончельного, духового, вокального и т.д.) искусства. Так, в июне 2013 года на коллоквиуме у пианистов, поступающих в ассистентуру-стажировку, после того, как один из абитуриентов дежурно сообщил, что в Пятом Бетховена «впервые выписана каденция», члены экзаменационной комиссии — и педагоги-пианисты, и историки, и теоретики музыки — дружно закивали головами в знак одобрения...

¹⁰ Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. М., 1959. С. 60

⁸ Холопов Ю. // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. С. 632.



в Пятом концерте впервые выписал в нотном тексте каденции солиста, то из этого выводилось умозаключение (столь же неправомерное, как и посылка к нему), что тем самым именно Бетховен «положил конец» традиции, когда исполнитель должен решать проблему каденции, предвосхитив преобладающий композиционный уклад в концертах композиторов-романтиков. М. Друскин так и пишет в связи с каденцией к Пятому концерту: «... Вслед за Бетховеном так же поступают и Шопен, и Шуман, и Лист».

Столь явная привязка бетховенского решения проблемы каденции в Пятом концерте к романтическому типу концерта является, на наш взгляд, прямолинейной. Ведь если рассуждать таким образом, то уже по крайней мере Вивальди, Тартини, И. С. Бах и многие другие композиторы, вписывавшие сольные каденции в некоторые свои произведения, «закрывали» (хотя и безуспешно) эпоху исполнительских каденций. Следуя этой логике, можно было бы также говорить, что Моцарт, обошедший без каденций солиста в своём последнем инструментальном концерте (для кларнета с оркестром KV 616, октябрь 1791 года), пришёл к концу жизни к отрицанию каденций, что, конечно же, не так.

Всё отмеченное относительно Пятого фортепианного концерта Бетховена никак не означает, что композитор вообще наложил запрет на каденции солиста. Как раз в период работы над упомянутым концертом (1808–1809) Бетховен, по предположениям исследователей, зафиксировал все свои (в том числе и созданные ранее) каденции ко всем другим фортепианным концертам в качестве своего рода «Школы каденции» в противовес, как указывал сам композитор, «ничтожным пианистам, которые, импровизируя, только скачут с заученными пассажами вверх и вниз по клавиатуре». Ценность каденции и её смысловую весомость Бетховен отстаивал неистово. В частности, знаменитый его заголовок к одной из записанных им своих каденций «Cadenza (ma senza cadere)» [в буквальном переводе — «Каденция (но не падая)»] можно воспринимать и как гимн каденции и прочесть так: вот настоящая каденция, а не что-то, олицетворяющее падение, упадок, закат жанра!

Возведение Бетховеном каденции в ранг одного из основных драматургически значимых разделов формы и музыкальный контекст первых десятилетий XIX века невольно превратили конкретное творческое решение и частное к нему пояснение «Non si fa una Cadenza» — в обобщение и предвестие нового. Но связывать этот процесс и этот переход только с именем Бетховена было бы, на наш взгляд, упрощением.

Можно отметить более частные заблуждения, например (миф девятый), представление, что каденции делались только в конце части или произведения. Автор энциклопедической статьи ошибочно писал о каденции солиста исключительно как о «виртуозном заключении сольной вокальной или инструментальной музыкальной пьесы»¹¹. В действительности каденции вставлялись и в середину, и в начальные разделы сочинения. В частности, Пизендель поместил выписанную им каденцию солиста сразу же после первого оркестрового tutti в своем Скрипичном концерте D-dur. В принципе, исполнитель мог и начать произведение со своего рода каденции-прелюдии...

Столь же несостоятельно представление (миф десятый), что каждая часть или каждое произведение могло иметь только по одной каденции. Този, критикуя, указывал на три каденции в каждой арии, причем все три — финальные, то есть большие. Знаменитый Фаринелли позволял себе в одной арии семь каденций...

¹¹ Холопов Ю. Каденция. Указ соч. С. 632.

В заключение укажем ещё на два мифа, касающиеся скорее не конкретных исторических знаний об искусстве каденции, а некоторых общих представлений о культуре импровизации в обозначенное время.

Считается (**миф одиннадцатый**), что **музыканты времён барокко и венского классицизма в массе своей хорошо импровизировали и потому могли сыграть каденцию с ходу**, а уж подготовить её заранее для них не было никакой проблемы. На самом деле всё с точностью до наоборот. Авторы трактатов говорят о большой сложности сочинения каденции вплоть до рекомендаций для неопытного исполнителя отказаться от самостоятельного её сочинения. Авторы мемуаров в той или иной степени критикуют (нередко злобно) неудачи многих, даже именитых (а тем более малоизвестных) исполнителей в создании ими достойной каденции.

Так, Мильхмейер описывает трагикомический случай: *«Одна исполнительница покраснела, бедная, до кончиков пальцев, когда подошла к злополучной каденции, и этим достаточно ясно показала слушателям, что она не способна на изобретение, и что её воображение не может подсказать ей ни малейшей мысли. После того, как все инструменты уже за несколько тактов вперёд подготовили каденцию и слушатели в глубокой тишине ждали достойную одобрения блестящую каденцию, они были горько разочарованы, услышав простую трель, которую перепуганная исполнительница в довершение всего и сыграла-то плохо».*

Многие музыканты наших дней полагают также (**миф двенадцатый**), что **в указанные времена существовали единые, принятые всеми и всеми исполняемые правила сочинения каденции солиста**, которые лишь надлежит извлечь из глубины веков. Очередное наивное заблуждение! Аналогична, кстати сказать, неизбывная и неискоренимая вера многих неискушенных музыкантов, что есть одно, правильное, единственно верное исполнение какого-либо произведения.

Полифония стилей — причём нередко очень «контрастная полифония» — была характерна для XVII–начала XIX веков во взглядах на каденцию. Выдающиеся и невыдающиеся музыканты эпохи барокко и венского классицизма придерживались разных — в чём-то совпадающих, а в чём-то не совпадающих (вплоть до полной противоположности) позиций, которые они активно (подчас непримиримо) отстаивали и словом, и делом. Это касалось

практически всех сторон каденции солиста: и количества каденций, и места их расположения, и их интонационного содержания, и их протяжённости, и их тонального плана, и их метроритмической структуры, и их темповой драматургии, и их композиционного строения, и их образного смысла, и их связи (или несвязанности) с самим музыкальным произведением...

Правомерность самых разных решений какой-либо проблемы (в том числе, вопросов орнаментального варьирования и разного рода украшений) осознавали и некоторые музыканты XVIII века. Например, Ф. В. Марпург писал в 1756 году, касаясь вопросов орнаментики (а в известном смысле каденция — большой орнамент): *«Невозможно изобрести правил, которые отвечали бы всем возможным вариантам. Музыка как искусство слишком разнообразна, и один человек отличается от другого в её понимании. Если предложить десяти различным музыкантам исполнить какой-либо музыкальный отрывок, где украшения не отмечены, то каждый из них мог бы сыграть его в хорошем современном стиле. Некоторые из этих музыкантов в каких-либо случаях, возможно, придут к согласию, в большинстве же — отрывок будет исполнен по-разному».*

... Итак, мы остановились на главных заблуждениях, распространённых сегодня в широкой среде отечественных музыкантов разных специальностей. Пытаться дальше продолжать эту тему в избранном ракурсе едва ли возможно и целесообразно, поскольку её восприятие многими опирается уже не на мифы как некие ложные, хоть и устоявшиеся, знания, а на отсутствие самих знаний, а их восполнение — задача уже другой статьи. Столь сложная ныне ситуация с пониманием феномена каденции солиста в XVIII — начале XIX века обусловлена, как отмечалось, отсутствием до последнего времени в отечественной музыковедческой литературе статей и работ на эту тему — тему, столь важную и для историка музыки, и для концертанта, и для ученика, педагога, критика, композитора, сочиняющего каденцию по просьбе кого-либо...

«Лучше незнание, чем полужнание»... В условиях дефицита исторической информации эта парадоксальная поговорка, увы, оказывается справедливой. Впрочем, и то и другое, понятно, должно уступить место максимально полному знанию, чему и призвана способствовать данная статья. ■

Александр МЕРКУЛОВ



ВЫСОКАЯ ИНТОНАЦИЯ

Евгений Левитан. Времена и годы. Ред.-сост. Борис Бородин. М., «Дека-ВС», 2013. — 274 ил., нот., фотокладка: 40 с. Тираж 500 экз.

В декабре 2013 года 70-летие отметил выдающийся пианист, педагог, музыкальный просветитель, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии Фонда «Русское исполнительское искусство», профессор Евгений Александрович Левитан. Ученик Берты Соломоновны Маранц и Станислава Генриховича Нейгауза, Левитан со спокойным достоинством несёт знамя традиции, заложенной Генрихом Густавовичем Нейгаузом. Почти вся жизнь Е.А. связана с так называемыми периферийными консерваториями: он учился в Горьком (Нижем Новгороде), долгие годы работал в Екатеринбурге, а с 2005 года возглавляет кафедру специального фортепиано Челябинской государственной академии культуры и искусств. Нисколько не умаляя достоинств нестоличных музыкальных учебных заведений, заметим, что и в советское время, и в годы Новой России взор большинства талантливых исполнителей и педагогов, по объективным причинам, направлен в Москву и Петербург (Ленинград). Многие используют столицы как перевалочный пункт к месту назначения где-нибудь в Старом или Новом Свете. Левитан невольно идёт против течения: он приносит столичный дух всюду, где трудится, без всяких скидок на время, место или обстоятельства.

Двухчастная структура сборника складывается из статей Е.А. разных лет и его беседы с Антоном Бородиным.

В первом разделе мы найдём три известных материала («К портрету Б. С. Маранц», «Станислав Нейгауз — педагог», «Шопен, Соната си минор и её трактовка в классе С. Г. Нейгауза»), публикуемых в новой редакции, а также свежие статьи — «Бетховен. 32 вариации» (к проблеме интерпретации) и «П.И. Чайковский. «Времена года» (к вопросу об интерпретации цикла)». Два последних материала — синтез музыковедческого анализа и исполнительского комментария. Обширная статья о фортепианном цикле Чайковского изначально задумывалась как концерт-лекция; в литературной записи, к счастью, сохранён элемент спонтанности, импровизации, которые у больших мастеров всегда поверены строгим расчётом. Левитан давно известен как превосходный интерпретатор «Времен года»; надеюсь, мы ещё услышим лекцию-концерт в полном виде и на эстраде, и в высококачественной звукозаписи.

Беседа с Антоном Бородиным более или менее равномерно охватывает жизнь и творчество юбиляра — от ранних лет в Ленинграде и в эвакуации вплоть до последнего, челябинского периода. У этого диалога — замечательное послевкусие: о чём бы ни вспоминал Левитан, каких бы сложных моментов своей и чужих судеб он ни касался, — рассказчик сохраняет интеллигентную интонацию, к сожалению, утраченную многими современными мемуаристами. И, конечно, в немалой степени атмосфера беседа поддерживается интервьюером (Антон Бородин — один из учеников Е. А. Левитана).

Дополняют книгу вступительный материал Михаила Ивашкова (биография Е.А., список его учеников по годам с краткими сведениями о каждом из них), подборка писем Е. А. Левитану (среди адресатов — Б. С. Маранц, С. Т. Рихтер, Э. К. Вирсаладзе), отзывов и рецензий коллег, фотографии разных лет, а также CD с записями пианиста (фортепианные и камерные сочинения Моцарта, Шуберта, Шумана, Шопена, Чайковского, Скрябина, Рахманинова и других авторов). ■



МЕЖДУ ТЕКСТОМ И ИНТЕРПРЕТАЦИЕЙ

Павел Шатский. Фортепианные вариации Бетховена. Особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций. М.— «Музыка», 2013.— 216 с., ил.

В книге выпускника Московской консерватории, лауреата международных конкурсов, пианиста, педагога Павла Шатского вариационные циклы Бетховена изучаются в единстве самого текста и его многочисленных интерпретаций.

В кратком введении, а также в главах о конкретных сочинениях в концентрированном виде изложены важнейшие теоретические положения (место бетховенских вариаций в истории жанра, их эволюция, формообразование, стиль в целом и т.д.). В этом аспекте книга П. Шатского отчётливо реферативна: не столько изложены собственные, сколько обобщены основные идеи великих отечественных и зарубежных исследователей Бетховена.

В каждой из четырёх глав акцент сделан на многочисленных интерпретациях конкретных сочинений. Из двадцати циклов фортепианных вариаций П. Шатский фиксирует внимание на пяти: Шесть вариаций, ор. 34; Пятнадцать вариаций с фугой, ор. 35, Двадцать четыре вариации на тему Ригини (WoO 65), Тридцать две вариации (WoO 80) и, конечно, Тридцать три вариации на тему вальса Диабелли, ор. 120. Хронологические рамки темы огромны; в сущности, перед нами практически всё творческое поле Бетховена — с начала 1790-х (Ригини-Вариации) до 1823 года (Диабелли-Вариации). Здесь-то и кроется единственный вопрос автору: не логичнее ли начать обзор именно с Ригини-Вариаций, разворачивая дальнейшее повествование к «новой манере» и завершая его Диабелли-Вариациями? Вероятно, строгое следование хронологии придало бы и без того логичной книге большую законченность.

Важнейшим документальным фундаментом стали 164 аудио- и видеозаписи. Все они указаны в списке в конце книги. Естественно, имена пианистов повторяются. Отметим, что эта гигантская цифра относится не к 6 вариационным циклам, на которых сделан акцент, а ко всем 20. *«Обращение к записям накладывает определённые ограничения на период времени, который охватывается в данной работе. История механической записи начинается, как известно, в конце XIX века, однако полноценные качественные записи появились гораздо позже»* (П. Шатский). Самая ранняя запись — Тридцать две вариации в исполнении Сергея Рахманинова (1925); самые поздние — Диабелли-Вариации и Двенадцать вариаций на тему русского танца из балета П. Враницкого «Лесная девушка» (WoO 71) в исполнении Владимира Ашкенази — сделаны в 2007 году. ■



КАДЕНЦИЯ: ПОДЛИННАЯ ИСТОРИЯ

Александр Меркулов. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М., «Дека-ВС», 2014.— 160 с., ил., нот. Тираж 1.000 экз.

Книга профессора Московской консерватории посвящена важнейшей области музыкального творчества на стыке композиторской и исполнительской деятельности.

Трудно поверить, что до Александра Меркулова ни один русскоязычный автор не заинтересовался данной темой. И это ещё полбеды: со школьно-училищных времён многие музыканты вынесли весьма наивные и приблизительные представления о предмете: например, что каденция к собственному концерту появилась у позднего Моцарта или

даже Бетховена, — а ведь это произошло, как минимум, столетием раньше. В книге воссоздаётся подлинная история каденции в XVIII—первой трети XIX веков. На помощь русскому музыковеду приходят западные коллеги: А. М. Меркулов обильно цитирует первоисточники — от трактатов барочной эпохи до исследований, статей и высказываний современных музыковедов и исполнителей.

В первой главе («Место и роль каденций в музыкальной культуре эпохи») каденция рассматривается, прежде всего, как эстетический феномен. Важнейший штрих: в начале работы приводятся многочисленные термины и слова, которыми обозначалась каденция в разных европейских языках. Среди них — французское словосочетание *Point d'Orgue*, другое значение которого — «органный пункт». *«Не зная, что под Point d'Orgue подразумевается не только собственно «органный пункт», но и «каденция солиста», читатель едва ли поймёт смысл следующего фрагмента из книги Стендаля «Жизнь Россини» (1823), изданной на русский язык без необходимого комментария: «Россини дошёл до того, что певцы теперь не имеют уже возможности даже сочинить органный пункт (правильнее перевести в данном случае — «сочинить каденцию солиста» — А.М.); почти каждый раз они видят, что Россини украсил его («сочинил её»)».* В этой главе читатель узнает о взглядах на каденцию и даже станет свидетелем ожесточенных споров эпохи барокко.

Следующие главы (со второй по пятую) посвящены конкретным аспектам каденции: их классификации (подробно рассмотрены пассажные, мотивные, тематические каденции; отдельный раздел — о так называемых «каденциях-ферматах»); их протяжённости, важнейшим характеристикам и свойствам.

Последняя, шестая глава книги органично продолжает «исторические» разделы. Возможно, у неё не совсем удачное название («Методические аспекты подготовки каденции»). На самом деле речь идёт об интересном феномене современного исполнительства. Многие исследователи отмечают бум транскрипции (особенно фортепианной) в наши дни. Сочинение каденций к «старым» (в широком смысле) концертам стало таким же повальным увлечением; к счастью, оно охватило, не только весьма посредственных музыкантов, но и великих артистов. Исследуя разнообразный опыт XX—XXI веков, Александр Меркулов даёт практические советы молодым исполнителям и, более того, выдвигает (по-моему, вполне обоснованно!) идею семинаров и даже специализированных курсов каденции, которые, по его мнению, должны стать частью вузовского учебного плана.

Среди проблем, которым уделено особое внимание, — стилистическое единство «чужой» (то есть, неавторской каденции) и сочинения в целом. Многие каденции пишутся десятилетия и даже столетия спустя самого сочинения, и вокруг этой темы сломано немало копий. Основная мысль А. Меркулова: непереносимое требование стилистического единства — дань скорее не историческому знанию, а историческим же, а также педагогическим предрассудкам. Музыковед осуждает (впрочем, мягко и ненавязчиво) «внешний», стилизаторский подход к каденции: *«Весь её смысл заключается в проявлении солистом своего — отличающегося от авторского — творческого «я», которое благодаря непохожести и новизне лишь оттеняет стиль автора концерта и подчеркивает специфику его музыкального языка, при том, разумеется, что образно-смысловые связи с прозвучавшей частью остаются неизблемыми».* Один из примеров каденции, «приводящей в изумление неожиданностью и глубиной проникновения в сущность музыки», — каденция Михаила Плетнёва к Клавирному концерту G-dur (Ноб. XVIII/4) Йозефа Гайдна. Изо-

бретательная в фактурном отношении, чрезвычайно смелая в смысле тонального плана и модуляций, она, тем не менее, глубоко родственна музыке венского классика (великолепный пример так называемого «производного контраста»!).

Александр Меркулов оперирует огромным массивом музыкальных сочинений — от арий до произведений концертного плана под разными названиями. В исторических главах внимание уделено как клавирному (фортепианному), так и струнному, духовому, вокальному исполнительству. В развитии книги её фортепианная составляющая становится всё более важной, а в последней главе — подавляющей. Это вполне естественно: уже несколько десятилетий основным вектором исследований профессора Меркулова является именно фортепиано.

Не только композиторское, но и музыковедческое творчество наших дней испытывает сильное влияние пост-пост- (и так далее) модернизма. Многие статьи, диссертации и книги не очень интересны даже их авторам. Книга Александра Меркулова убедительно доказывает, что новые, оригинальные и по-настоящему интересные темы, неисследованные пласты — совсем рядом, буквально на поверхности, и когда к ним прикасается талантливый и увлечённый человек, обогащаются и музыковедение, и исполнительство. ■

ЛЁГКАЯ КНИГА И ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА

Стюарт Исакофф. Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками. Перевод с английского Льва Ганкина. М., АСТ: CORPUS, 2014.— 480 с., ил. Тираж 3.000 экз.



Для профессионала в любой области знания чтение популярной литературы часто становится настоящим испытанием. В наше прекрасное время каждый может стать писателем, а некомпетентность или глупость — притвориться оригинальностью. Книга пианиста, композитора, музыкального критика, основателя журнала Piano Today и постоянного автора The Wall Street Journal — одно из счастливых исключений; это оригинальный взгляд на историю пианизма, пианистов, фортепианостроения, фортепианной индустрии.

Из многочисленных достоинств книги выделим два. Во-первых, в ткань авторского повествования встроен разнообразный фактический материал — от специальной литературы, монографий, исторических трактатов до интервью, воспоминаний, статей современных исполнителей. Своими соавторами Исакофф называет Эмануэля Акса, Альфреда Бренделя, Ефима Бронфмана, Владимира Горовица, Клода Дебюсси, Илью Итина, Билли Джоэла, Ванду Ландовску, Гаррика Ольссона, Мюррея Перайю, Оскара Питерсона, Менахема Пресслера, Андраша Шиффа, Юнди Ли, Билли Тейлора и других. Во многих случаях используются материалы бесед с исполнителями, иногда эти разговоры буквально на вес золота (именно Исакоффу дал своё последнее интервью Оскар Питерсон). Во-вторых, — автор рассматривает музыку как единое поле стилистических, звуковых и прочих экспериментов: помимо классического, его интересует фортепиано в джазе, роке и, отчасти, других направлениях музыкального искусства.

В целом придерживаясь хронологического принципа, Стюарт Исакофф часто позволяет себе рискованные, но вполне оправданные «прыж-

ки» через эпохи, смелые исторические сопоставления. Весьма характерный пример — параллелизм поисков в области гармонии Александра Скрябина — и Билла Эванса и Майлса Дэвиса. Авторы фортепианной музыки Исакофф выделяют в следующие группы: «алхимики», «ритмизаторы», «мелодисты» (в переводе на привычный классическому музыканту язык — композиторы, экспериментировавшие преимущественно в области гармонии, ритма или искавшие мелодической выразительности). Каждой группе посвящена отдельная глава. Любопытно, что отдельных разделов удостоены «русские» и «немцы»..

За главный недостаток русскоязычного варианта книги Стюарт Исакофф не несёт никакой ответственности. Как можно догадаться, речь о русском переводе. Уж сколько раз твердили миру, что книги для массового читателя (особенно переводные) нуждаются в квалифицированном присмотре научного консультанта даже больше, чем академические издания. Да только всё не впрок! Как результат — ворох нелепостей: перевернутые фамилии (вроде спутницы Франца Листа Кэролайн Витгенштейн, — надо полагать, баронесса была американкой!), «девятые» и «одиннадцатые» ступени в аккордах Дебюсси (заменить дословный перевод корректным — несложная задача для профессионала) и т.д. В некоторых случаях можно говорить об авторских ошибках («Если Рахманинов и Горовиц символизировали лёд и пламень, то взаимоотношения Святослава Рихтера и Владимира Ашкенази, первых лиц следующего поколения (?) российских пианистов, были куда сложнее»). Сам труд из «Естественной истории фортепиано...» (A Natural History of the Piano) почему-то превратился в «Громкую...», а английское словосочетание everything in between в русском варианте звучит «со всеми остановками» (вероятно, более литературный, близкий духу оригинала вариант — «во всех подробностях»). Надеюсь, трудности перевода не помешают читателю насладиться лёгкой (в хорошем смысле) книгой американского автора. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



ПРИСЛУШАЕМСЯ К ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРУ

Наставник. Александр Гольденвейзер глазами современников.

М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014.— 518 с. Серия «Письмена времени».

Я не хочу иметь точку зрения. Я хочу иметь зрение.

Марина Цветаева

Место, занимаемое Александром Борисовичем Гольденвейзером в пантеоне отечественной культуры (и не только музыкальной!), весьма значительно. Ученик С.И. Танеева, А.С. Аренского, М.М. Ипполитова-Иванова по композиции, А.И. Зилоти и П. Пабста по фортепиано, В.И. Сафонова по камерному ансамблю, музыкант, игравший с С.В. Рахманиновым, друживший с А.Н. Скрябиным и Н.К. Метнером, человек, которому доверял Л.Н. Толстой, педагог, воспитавший за более чем пятидесятилетнюю деятельность в Московской консерватории блистательную плеяду учеников, ставший одним из основателей советской системы музыкального образования, — Гольденвейзер являлся неоспоримым свидетельством нерасторжимой связи века двадцатого с классическим наследием русского искусства, был живым носителем его неувядающих

традиций. Без преувеличения, Гольденвейзер — один из символов «золотого века» Московской консерватории. Пианист, композитор, педагог, общественный деятель, он обрёл не только по справедливости высочайший авторитет в профессиональной среде, но и познал вполне заслуженное официальное признание. Шутка ли, — музыканту в разные годы дважды доверяли возглавлять *alma mater*, он был награждён многочисленными орденами и медалями, удостоен звания лауреата Сталинской премии первой степени (1947 г.), да ещё и при жизни в 1955 году «получил» настоящий музей своего имени!

По сравнению с драматическим арестом и ссылкой Г.Г. Нейгауза или, скажем, подвижническим аскетизмом вечно гонимой М.В. Юдиной, жизнь Гольденвейзера предстаёт, на первый взгляд, внешне весьма благополучной и обеспеченной. Вся страна жила «в роскошной бедности, в могучей нищете». Старший коллега Гольденвейзера — К.Н. Игумнов, также орденосец и лауреат Сталинской премии — никогда не имел собственной московской квартиры, В.В. Софроницкий — пианист, искусство которого даже затёртому словосочетанию «поэт фортепиано» способно придать изначальный смысл и глубину, в домашних занятиях вынужден был довольствоваться разбитым роялем из Музпроката. И трудно отрицать, что аккуратная и вполне скромная по нынешним «олигархическим» меркам квартира Гольденвейзера на улице Горького, вместе с ценнейшей библиотекой и мемориальными вещами переданная самим музыкантом государству для музея, всё же разительно отличалась и от последнего пристанища Г.Г. Нейгауза — типовой «двушки» на Комсомольском проспекте, которую он со свойственным ему сарказмом называл «Палаццо Дожили», а также и от уютных и безбытных обиталищ М.В. Юдиной.

Но оставим в стороне пресловутый «квартирный вопрос» и перейдём к другой, весьма неудобной и часто замалчиваемой теме. Не секрет, что при всём безусловном пиетете к имени Гольденвейзера в музыкантской среде вновь нет-нет да и всплывают иронические реплики в его адрес, некогда неосторожно слетевшие то ли с уст Игумнова, то ли артистически небрежно брошенные весьма острым на язычок Нейгаузом, — эдакие фольклоризированные свидетельства творческих и человеческих (порой «слишком человеческих»!) разногласий между отцами-основателями отечественной пианистической традиции. Спохохи былых «клановых» размолвок и недоразумений до сих пор тревожат своим тусклым и неверным светом страницы достаточно многочисленной мемуарной литературы. В них часто и, порой, безапелляционно высказываются «точки зрения», диктуемые «партийной принадлежностью» мемуаристов. Поэтому появление книг, в которых с академической беспристрастностью были бы собраны материалы, в совокупности создающие достоверные, многогранные характеристики отцов-основателей отечественного пианизма и объёмный облик эпохи, трудно переоценить. Эти книги даруют нам незамутнённое «историческое зрение», научают нас видеть.

Таким подарком для всех, интересующихся прошлым и настоящим русского искусства, стал сборник «Наставник: Александр Гольденвейзер глазами современников». Этот том можно считать ценнейшим дополнением к изданным ранее, ещё в 90-х годах, двум выпускам «Дневников» Гольденвейзера и к его же интереснейшим «Воспоминаниям», опубликованным в 2009 году издательством «Дека-ВС». Примечательно, что и «Воспоминания», и рецензируемое издание были подготовлены к печати учёными, непосредственно работающими в Музее-квартире А.Б. Гольденвейзера. Это старший научный сотрудник, кандидат исторических наук Александр Серафимович Скрябин (автор проекта) и заведующая этим музеем Анна Юрьевна Николаева.

С каким бы скепсисом и недоверием не относиться к самому понятию «фортепианно-исполнительская школа», какие бы индивидуальные отличия её гипотетических представителей не выступали на первый план, при знакомстве с данным трудом невольно и постепенно возникает непреодолимое ощущение органического единства не только включённых в него материалов, но и, так сказать, всего внутреннего пространства сборника. Книга издана с любовью и тщанием, в чём немалая заслуга опытного редактора — Л. Л. Тумаринсона. Её отличает продуманная и логичная структура: эпистолярный и мемуарный блоки подытоживаются разделом, содержащим статьи и исследования. Среди адресантов Гольденвейзера выделяются имена С. Г. Бирман, М. О. Гершензона, А. И. Зилоти, Вяч. И. Иванова, С. А. Кусевицкого, Н. Я. Мясковского, М. С. Неменовой-Лунц, М. А. Олениной-д'Альгейм, А. В. Оссовского, Ю. А. Шапорина, В. Я. Шебалина, М. О. Штейнберга. В свою очередь, Гольденвейзеру писали Андрей Белый, М. П. Беляев, Ф. М. Блуменфельд, Р. М. Глизэр, Н. Д. Кашкин, Н. А. Римский-Корсаков, Л. В. Николаев... Всё это цвет отечественной культуры, и поэтому частные письма становятся подлинными «письменами времени» (напомню, что именно так называется серия, в которой и вышел данный том). Письма снабжены подробными комментариями, вводящими читателя в контекст событий, — будь то редакция собрания сочинений Р. Шумана или переговоры о так и не состоявшейся постановке оперы «Вешние воды». Эпистолярный стиль Гольденвейзера — ясный, корректный, немногословный, сразу подводящий к сути дела. Такой же ясности и определённости он ожидает и от своих корреспондентов. Поэтому, почувствовав сложность ситуации, как это было, например, в переписке с С. Г. Бирман или с Н. Я. Мясковским, он, сохраняя предельно вежливый тон, сразу же задаёт прямые вопросы, ответы на которые не допускают никакой двусмысленности. «Стиль — это человек», — говорил Бюффон. И разве не то же стремление к ясности и определённости отличает исполнительскую манеру Гольденвейзера, его редакторские установки, педагогические принципы?

Кстати, о принципах, на этот раз — о принципах, которыми он руководствовался в жизни. Как известно, они формировались у молодого музыканта под непосредственным влиянием личности Льва Николаевича Толстого. Гольденвейзер их никому не навязывал, хотя сам следовал им неукоснительно. Главные среди них — это толстовское «уважение к жизни», стремление быть в ладу с собственной совестью, оставаться честным с самим собой и окружающими. Именно об этом повествует второй раздел сборника — воспоминания учеников Александра Борисовича, многие из которых публикуются впервые. Несмотря на типичную для мемуаристики неравноценность представленных материалов, их лейтмотивом стали слова об Учителе, сказанные М. С. Лебензон: «Он был, прежде всего, человеком чести...».

«Школа — это то, от чего человек уходит», — лаконично изрёк Л. В. Николаев. Думается, что для учеников Гольденвейзера этот афоризм звучит излишне категорично. Каждый из них взял те качества своего наставника, которые соответствовали их натуре, и развил их до той степени, которой учитель в силу ряда обстоятельств, может быть, и не обладал в полной мере. Присущее Гольденвейзеру стремление «играть чисто и внятно» восприняли практически все его ученики, — их академическая выучка, как правило, безупречна. Столь желанный для него перфекционизм воплотился в естественном пианизме Р. В. Тамаркиной и в филигранной игре Г. Р. Гинзбурга. Широта охвата значительных массивов фортепианной литературы, осуществляемая Гольденвейзером в редакторской деятельности, трансформировалась в «репертуарный универсализм» С. Е. Фейнбер-

га и Т.П. Николаевой, которые, к тому же, приняли от профессора и его «композиторскую эстафету». Но Александр Борисович умел культивировать и те особенности молодых дарований, которые ему лично были совсем не по нутру. Глубоко индивидуальный, экспрессивный стиль игры С.Е. Фейнберга имеет мало точек соприкосновения со сдержанной исполнительской манерой его преподавателя. Строгая дисциплина чувств, отличавшая искусство Гольденвейзера, не помешала ему воспитать такого эмоционально открытого и импульсивного музыканта, как Д.А. Башкиров. Отмечаемый многими рецензентами камерный тон Гольденвейзера-пианиста не стал препятствием для формирования мастерства масштабных звуковых построений у Л.Н. Бермана.

«Уважение к жизни» немыслимо без благодарного приятия её разнообразия. Быть может, в этом и кроется секрет педагогики Гольденвейзера. Буквально все его ученики отмечают неизменно доброжелательное отношение своего профессора к окружающим, независимо от их возраста или социального положения. Ученики его искренне любили. Гольденвейзер, в свою очередь, настолько ревностно относился к своим подопечным, что это порой невольно приводило его к вполне объяснимому «греху необъективности», что, впрочем, свойственно не ему одному. Он свято хранил благодарную память об ушедших родных и близких — их портреты словно бы расширяли жизненное пространство его квартиры, дополнительно создавая некое «историческое измерение». Читая «Воспоминания» Гольденвейзера, не перестаёшь удивляться цепкости и прочности его памяти, вмещающей целые миры разворачивающихся рядом с ним судеб, причём со всеми бытовыми мелочами и колоритными подробностями. А всё дело в том, что ему с юных лет и до глубокой старости было интересно жить, работать, познавать. «Человек, который перестал удивляться, мёртв», — говорил он ученикам. Сам он не уставал удивляться людям, природе, произведениям искусства.

Ни его в дневниках, ни в письмах мы практически не найдём бездоказательно резких, обидных, язвительных замечаний о ком бы то ни было. Если что-то ему не нравится, он прямо высказывал это, но не как приговор, а как личное мнение, не забывая попутно отметить и положительные стороны, если, конечно, таковые существовали. Например, личность и художественный облик Г.Г. Нейгауза ему не были близки, но, тем не менее, Гольденвейзер, порой сурово критикуя его выступления, ни на минуту не сомневался в его значимости и даже признавал его превосходство над собой, — это отмечено в целом ряде его дневниковых записей. Более всего критических стрел им направлялось в собственный адрес — здесь нередки сетования на свою якобы недостаточную музыкантскую одарённость, горестное сознание собственных несовершенств.

Незаживающей душевной раной, время от времени дававшей о себе знать и в его письмах, было для Гольденвейзера обескураживающее общественное равнодушие к его композиторскому творчеству. Эту боль он переносил со смирением и печально констатировал, что в подобном несчастье он не одинок. Так, посетив выставку художника Н.Н. Вышеславецца, он заносит в свой дневник: «Большой он мастер и тонкий художник. А вот — никому не нужен. Дико!». После концерта А.Ф. Гедике следует запись, которую Александр Борисович, вероятно, мог бы отчасти отнести и к себе: «Прекрасная музыка, написанная рукой большого, подлинного музыканта, мастера. Чего же не хватает? Немногого — того, что Толстой гениально называл изюминкой!.. А всё-таки возмутительно это равнодушное игнорирование такого большого музыканта и широкой публикой, и критикой». Похоже, что судьбу композиторского наследия Гольденвейзера, увы, разделяют и творения его учеников — Т.П. Нико-

лаевой и С. Е. Фейнберга, по большей части томящиеся в «запасниках истории» и ожидающие своего часа. Что же тут скажешь? Не повторять же всё время как оправдание пушкинский вердикт, что «мы ленивы и нелюбопытны»! Может быть, предстоящий (в 2015 году) 140-летний юбилей Наставника изменит это положение.

Вообще, чем больше внедряешься в разнородные материалы, касающиеся А. Б. Гольденвейзера, читаешь его книги (особенно «Вблизи Толстого» и «Дневники»), анализируешь его редакции, знакомишься с многочисленной дискографией, тем более, так сказать, светлеет его облик (естественно, говорю о личных впечатлениях). И тогда известное нейгаузовское «словцо» по поводу старшего коллеги — «кроткий старец» — постепенно теряет свой иронический потенциал. Эта кротость (безо всяких кавычек), порой, действительно обезоруживает, и она отнюдь не является свидетельством слабости. Никакой авторитет не мог заставить Гольденвейзера согласиться с мнением, идущим вразрез с его воззрениями. Так, в письме к М. А. Олениной-д'Альгейм он полемизирует даже с самим Л. Н. Толстым по вопросу о непрременной доступности подлинного музыкального искусства. Он пишет: *«Подавляющее большинство слушателей СССР, когда по радио передают фортепианную игру, или квартет, или какую-нибудь классическую симфонию, поспешно выключает радио, не желая слушать эту «скучную» музыку. Поэтому при оценке музыкальных произведений решающим фактором считать то, что это произведение нравится «народу», было бы большой художественной ошибкой»*. Принимая во внимание «исторические» партийные постановления, понуждающие советских композиторов создавать музыку, «понятную народу», слова Гольденвейзера звучат вполне крамольно. И в самом деле, нужно было обладать мужеством, чтобы в эпоху «холодной войны» и идеологического противостояния утверждать, что *«было бы величайшей ошибкой, если бы <...> мы продолжали бы вариться в собственном соку в отношении музыки»*.

Но вернёмся к обзору сборника. Его третий раздел демонстрирует обширность интеллектуальных интересов и творческих контактов А. Б. Гольденвейзера. В публикуемых статьях прослеживаются четыре главные линии. Во-первых, это истоки и преемственность того художественного организма, который можно назвать «школой Гольденвейзера» (статьи А. Меркулова, С. Сенкова, В. Бунина). Во-вторых, анализ интерпретаций пианиста (авторы Д. Благой, А. Маслякова, В. Носина). В-третьих, его контакты с коллегами — Г. Катуаром, Н. С. Головановым, А. Ф. Гедике, Е. Ф. Гнесиной и В. И. Сафоновым (исследования А. Засимовой, О. Захаровой, Е. Кривицкой, В. Троппа, Л. Тумаринсона) и Музеем Скрябина (А. Скрябин, А. Николаева, П. Шатский). И в-четвёртых, материалы, выходящие за пределы музыки: в область изобразительного искусства (статьи Л. Даниловой, О. Рожновой, Л. Тумаринсона), литературы (Т. Петрова, М. Чегодаева) или столь любимых им шахмат (С. Карастелин).

Дни А. Б. Гольденвейзера были неизменно наполнены трудами. Бесцельная трата времени его возмущала: *«Убить время! — восклицал он. — Я не могу без содрогания слышать об этом убийстве. Так мало нам дано жить, так много интересного, живого в жизни, так многое хочется наблюдать, так многому научиться и многое перестрадать. Мне жаль «неинтересно» проведённого часа»*. Прислушаемся к Гольденвейзеру. Надеюсь и даже уверен, что часы, проведённые читателем с рецензируемой книгой, будут поучительными, интересными и не пройдут зря. И будем учиться видеть. ■

Борис БОРОДИН

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА
ПОЛЬСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · КРАКОВ
ФОНД ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА · ВАРШАВА

представляют Новое полное собрание сочинений ФРИДЕРИКА ШОПЕНА
Подготовка текстов и комментарии Яна Экера и Павла Каминского

СЕРИЯ А: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПРИЖИЗНЕННО

- Том 1 A/I: Баллады (op. 23, 38, 47, 52) РМИ 2001 (ISMN 979-0-3520-2001-6)
Том 2 A/II: Этюды (op. 10, 25, три этюда для Méthode des Méthodes)
РМИ 2002 (ISMN 979-0-3520-2002-3)
Том 3 A/III: Экспромты (op. 29, 36, 51) РМИ 2003 (ISMN 979-0-3520-2003-0)
Том 4 A/IV: Мазурки I (op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, 63, Мазурка a-moll («Gaillard»),
Мазурка a-moll из альбома «La France Musicale» (Notre Temps)
РМИ 2004 (ISMN 979-0-3520-2004-7)
Том 5 A/V: Ноктюрны (op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62) РМИ 2005 (ISMN 979-0-3520-2005-4)
Том 6 A/VI: Полонезы I (op. 26, 40, 44, 53, 61) РМИ 2007 (ISMN 979-0-3520-2006-1)
Том 7 A/VII: Прелюдии (op. 28, 45) РМИ 2007 (ISMN 979-0-3520-2007-8)
Том 8 A/VIII: Рондо (op. 1, 5, 16)
Том 9 A/IX: Скерцо (op. 20, 31, 39, 54)
Том 10 A/X: Сонаты (op. 35, 38)
Том 11 A/XI: Вальсы I (op. 18, 34, 42, 64) РМИ 2011 (ISMN 979-0-3520-2011-5)
Том 12 A/XII: Отдельные произведения I (Блестящие вариации op.12, Болеро, Тарантелла,
Allegro de concert, Фантазия op. 49, Колыбельная, Баркарола; приложение –
Вариация VI из «Hexameron»)
Том 13 A/XIIIa: Концерт e-moll op. 11 для ф-но с оркестром (редакция для ф-но соло)
Том 14 A/XIIIb: Концерт f-moll op. 21 для ф-но с оркестром (редакция для ф-но соло)
Том 16 A/XIVb: Большой полонез Es-dur op. 22 для ф-но с оркестром (редакция для ф-но соло)
Том 18 A/XVb: Концерт e-moll op. 11. Партитура (историческая версия)
Том 21 A/XVe: Концерт f-moll op. 21. Партитура (историческая версия)

СЕРИЯ В: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПОСМЕРТНО

- Том 25 B/I: Мазурки II (B-dur, G-dur, a-moll, C-dur, F-dur, G-dur, B-dur, As-dur, C-dur,
a-moll, g-moll, f-moll) РМИ 2025 (ISMN 979-0-3520-2025-2)
Том 26 B/II: Полонезы II (B-dur, g-moll, As-dur, gis-moll, d-moll, f-moll, b-moll, B-dur,
Ges-dur) РМИ 2026 (ISMN 979-0-3520-2026-9)
Том 27 B/III: Вальсы II (E-dur, b-moll, Des-dur, As-dur, e-moll, Ges-dur, As-dur, f-moll,
a-moll) РМИ 2027 (ISMN 979-0-3520-2027-6)
Том 29 B/V: Отдельные произведения III (Похоронный марш c-moll, [Варианты] /Воспоми-
нание о Паганини/, Ноктюрн e-moll, Экосезы D-dur, G-dur, Des-dur, Контрданс,
[Allegretto], Lento con gran espressione /Ноктюрн cis-moll/, Cantabile B-dur, Presto
con leggerezza /Прелюдия As-dur/, Экспромт cis-moll /Фантазия-экспромт/,
«Весна» (версия для ф-но), Sostenuto/Вальс Es-dur, Moderato/Листок из альбома,
Галоп «Маркиз», Ноктюрн c-moll)
Том 30 B/VIa: Концерт e-moll op. 11 для ф-но с оркестром (редакция для 2-х ф-но)
Том 31 B/VIb: Концерт f-moll op. 21 для ф-но с оркестром (редакция для 2-х ф-но)
Том 33 B/VIIIa: Концерт e-moll op. 11. Партитура (концертная версия)
Том 34 B/VIIIb: Концерт f-moll op. 21. Партитура (концертная версия)

Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной
офсетной бумаге. Формат издания — 24 × 31,5 см.

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное
Издательство. Россия, 105120, Москва, а/я 49 «РМИ». Тел.: +7-495-928-0571,
факс: +7-495-911-3132 / www.rmi.ru, www.baerenreiter.ru. e-mail: info@rmi.ru.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA · Krakow / www.pwm.com.pl. Fundacja Wydania
Narodowego Dziel Fryderyka Chopina · Warszawa / www.chopin-nationaledition.com





ОБОЛЬЩЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ПОБЕДОЙ

Книга рекордов Гиннеса, несмотря на свой внушительный объём, не может похвастаться большим количеством фиксированных достижений в академической музыке. Да и само понятие «рекорд» — весьма далёкое от мира искусства, основанного на качественно иных категориях, не измеряемых в системах чисел. Однако достижения молодого российского пианиста Александра Яковлева — это именно рекорд, бесспорный и непревзойдённый: Александр Яковлев покорил 56 конкурсных «олимпов»! В мире нет более опытного в музыкальных состязаниях исполнителя. Как выиграть конкурс? Как стать востребованным пианистом? Как судит жюри? Всё о конъюнктуре конкурсного мира Александр Яковлев рассказывает в интервью нашему журналу.

— *Вы во многом опровергаете сложившиеся стереотипы. К примеру, Вы довольно известны на Западе, имеете множество концертов во всём мире, но при этом миновали столичный «трамплин». Расскажите, как такая ситуация стала в принципе возможной.*

— Дело в том, что я учился у легендарного педагога — Сергея Ивановича Осипенко, последнего ученика Льва Оборина. Все свои навыки и умения я получил в избытке, находясь в Ростовской консерватории, она и стала для меня «трамплином». Потом лишь появлялись новые «границы», опыт, расширение творческого общения. Впоследствии я учился в Зальцбурге у Алексея Любимова и пять лет у Паскаля Девуайона в Берлине — француза, который в своё время выиграл вторую премию на Конкурсе Чайковского (первую тогда получил Михаил Плетнёв). Довольно рано жизнь меня вынудила поехать на конкурс, мне никто не советовал. С этого и началась моя насыщенная концертная жизнь.

— *Второй стереотип: чтобы гастролировать по миру и уж тем более выступать на престижных площадках, нужны влиятельные агенты. И его Вы, кажется, также опровергаете. Как организуются Ваши концерты?*

— На самом деле у меня есть агенты. В хорошие залы нельзя попасть только потому, что хорошо играешь или имеешь миллион просмотров на YouTube. Кстати, именно этим прославилась пианистка Валентина Лисица. Она вышла на улицу, подтянулась, посмотрела на птичек — и собрала миллион просмотров, выпила кофе — два миллиона просмотров, все её очень любят, она красива, как ангел. Это, конечно, исключительный случай. Как попасть, к примеру, в зал Берлинской филармонии начинающему пианисту? Да никак. Можно, конечно, сидеть по 12 часов в Facebook, всем писать, — и тебе, может быть, предложат концерты. Я сам этим пользуюсь. Чтобы сделать карьеру на несколько лет вперёд, пианисту нужно выиграть 3–4 крупных конкурса. За эти годы он должен найти агента, если не находит — всё заканчивается. Получается, что замечательные пианисты, брюсселевские лауреаты первых премий сидят в каких-то деревеньках и в лучшем случае преподают, а то и вообще музыкой не занимаются. Кстати, Анна Винницкая, победившая в Брюсселе в 2007 году, активно гастролирует именно благодаря сети агентств, которые ей устраивают концерты.

Я занимаюсь организацией концертов и самостоятельно. У меня расписаны выступления до конца 2015 года, и их количество постоянно увеличивается. Люди слушают мои записи в YouTube, связываются по Facebook и предлагают концерты. Буквально перед нашей беседой предложили сыграть два концерта в Италии и один в Волгограде. То есть концертная жизнь моя спонтанна и насыщена. Иногда даже приходится отказываться из-за накладок в расписании. В октябре будут интересные гастроли в Екатеринбурге и окрестностях. Кроме того, мой французский менеджер также предлагает концерты. Я открыт для предложений, потому что хочу насытиться концертной деятельностью. Сейчас я играю около 5 концертов в месяц.

— *В то время, как многие пианисты рассуждают на тему вредности невероятно расплодившихся конкурсов, Вы уверенно ими пользуетесь и являетесь экспертом в этой области. Расскажите о конкурсном мире и своём опыте в нём.*

— По возрасту я уже не подхожу под большинство конкурсов, поэтому могу говорить то, что думаю, и не бояться, что меня накажут. Многие считают, что конкурсы могут реализовать мечту пианистов — попасть в «обойму», играть большое количество концертов: у некоторых бывает до 25 в месяц. Но мне непонятно, как можно нести чистую искреннюю музыку 25 раз подряд в месяц. Конкурсомания — это болезнь. Недавно я отдыхал в Неаполе, увидел там афишу какого-то конкурса, не удержался, принял участие — и выиграл его. Это была моя 55-я или 56-я премия — я перестал считать на цифре 50. На гастролях в Японии известная журналистка — жена представителя «Fazioli» Алека Вайля — просила меня надиктовать книгу для японцев на тему «Как выиграть конкурс». Их интересует, есть ли какая-нибудь система, ноу-хау. Системы, на самом деле, нет. Просто к каждому выступлению я пытаюсь подходить, как к концерту. Это требует здоровья, потому что иногда бывало и по 7, и по 10 конкурсов за лето. Мне просто нравилось играть такое количество концертов. При этом я не подходил ни под один из господствующих шаблонов ни в облике, ни в интерпретациях. Задаю себе вопрос: как же, в таком случае, в принципе было возможно выигрывать конкурсы? Я спрашивал у разных членов жюри, они говорили: «Ты просто раздражаешь своей неординарностью, твоя игра бывает настолько смелой, что мы поражаемся твоей «наглости»! Как можно

не дать первую премию?!». Я старался общаться с членами жюри, и сейчас у меня много связей и знакомств, но я уже не могу ездить по конкурсам, так что «мафия» не состоялась. Вот если бы эти связи были лет 10 назад, я был бы настоящим «криминальным авторитетом». Но я всегда ездил на конкурсы, не зная никого из судей. И один из членов жюри, присудивший мне 7 первых премий на разных конкурсах, как-то раз возмутился: «Ко мне люди ездят на мастер-классы, записываются за 3 года, советуются, можно ли поучаствовать в конкурсе, а ты седьмой раз подряд получаешь из моих рук первую премию, и мы даже не знакомы!».

Думаю, я брал только искренностью исполнения, потому что всегда играл честно и увлечённо. Более того, это всегда было анти-стереотипно и анти-конкурсно. У меня до сих пор нет системы занятий. У японцев, китайцев строгий график, а я мог не заниматься несколько дней, чтобы «выносить» какую-то идею.

— То есть Вы выходили на конкурсные прослушивания после продолжительного перерыва в занятиях?

— Да, иногда была такая практика. Бывало, я готовился к конкурсу уже в процессе участия в нём. Мне важно было «стряхнуть пыль» с заигранного и всем известного репертуара. Не секрет, что всё уже сказано, всё сделано, и удивить каким-то неповторимым стилем исполнения нельзя. Можно поразить только естественностью выражения и полной самоотдачей. Это всегда заметно и заставляет слушать.

Полезным для меня был конкурс в Такамацу, один из самых известных, потому что организаторы делают хорошую раскрутку по Японии, дают отличные оркестры. Мне не раз доводилось играть с Токийским камерным оркестром, это очень престижно. В этом году мне организовали гастроль и даже записали диск. Интересный конкурс был в Америке в Цинциннати, я в 2012 году там получил первую премию. Это старейший американский конкурс, но в то же время — растущий и с большим будущим. Думаю, через 3–5 лет он будет в тройке крупнейших. Я там играл Четвёртый концерт Бетховена — совсем не конкурсное сочинение. Удивительно: мне с ним удалось одержать 4 или 5 побед.

Помимо прочего, конкурс — удивительная возможность посмотреть страну. Я всегда находил время погулять по городу и сходить в музей.

Конкурсы нужны, главным образом, для того, чтобы как-то «засветиться» в широком музыкальном мире. Это можно сделать и с по-

мощью пиара. И здесь разные способы возможны, начиная со всяких женских «штучек» — красота всегда была и будет во главе угла — и заканчивая тем, что молодые артисты пытаются быть похожими на великих композиторов или исполнителей, иметь такую же причёску и такой же макияж. Я знаю нескольких немецких менеджеров, которые штампуют таких «звёзд». Сейчас процветают разного рода стереотипы. Публике нужен готовый «продукт». Но это в Европе — в России всегда была своя система критериев. Европейец хочет увидеть лауреата таких-то конкурсов, выступившего с такими-то дирижёрами, переигравшего в таких-то залах — например, Concertgebouw, Musikverein, Карнеги-холл, то есть — портфолио. Именно по нему он принимает решение: пойти или не пойти на концерт. Кроме представительного портфолио, важно сделать качественную фотографию. При этом здорово, если ты похож на Шопена или Листа — это сейчас самые популярные стереотипы. Например, в последнее время активно раскручивают Яна Лисецкого. Парень выучил один или два концерта — не успел наработать большой репертуар, но уже играет по всему миру, его крутят на всех каналах: ему 19 лет и он похож на Шопена. Его перспективность как музыканта — не главное, он — готовый продукт. Но это антимзыкально! Когда ученица Сергея Васильевича Рахманинова спросила, о чём додиз минорная прелюдия, он ответил, что «это когда нечего кушать». Музыка является, прежде всего, неким посланием, и человек должен работать, чтобы добраться до сути.

К сожалению, музыка сейчас — это шоу-бизнес, бесконечный конвейер с быстроиграющими, поражающими виртуозностью, красивыми, блестящими и накрашенными людьми.

Я тоже столкнулся с шоу-бизнесом. В Японии очень любят изображения артистов любого рода. Одна карикатуристка нарисовала мой портрет, а я заказал сделать значки с его изображением. После концертов в Японии стояла огромная очередь, никто не хотел автограф, зато все хотели купить значок. Я тогда пожалел, что не сделал майки с карикатурой [смеётся — прим. автора]. Лан-Лан этим тоже пользуется — кроссовки выпускает. Конечно, это смешно и не имеет отношения к искусству. Я человек с юмором, и мне просто было интересно, что будет, если сделать значки — и это сработало. Часто самые банальные и простые решения могут быть полезны для собственной раскрутки. И молодые пианисты, похожие на Шопена или



Листа, всегда будут будоражить богатых швейцарских тётушек. Конечно, карьера такого музыканта пойдёт вверх, но что он оставит после себя в истории? Всё это, на мой взгляд, тёмное пятно на исполнительстве в высоком понимании этого явления.

— *Коррупционность жюри: эта проблема в XXI веке не стала менее актуальной?*

— Конечно, нет. На многих конкурсах членам жюри запрещено иметь среди конкурсантов своих учеников, но это не действенная мера. Дело в том, что есть всего 30–40 человек, которые постоянно судят все конкурсы, они просто меняются друг с другом местами в жюри. Естественно — созваниваются, договариваются, поддерживают учеников друг друга. На некоторых конкурсах участники играют за ширмой. Но и в этом случае есть множество способов узнать, кто именно выступает. Поэтому конкурс и коррупция — понятия созвучные. Мне до сих пор непонятно, как я выигрывал конкурсы, потому что ни с кем не договаривался. Густав Алинк, эксперт по фортепианным конкурсам, руководитель Фонда Алинк–Аргерих, постоянно меня допытывает вопросом о коррупционности, хочет создать рейтинг не по значимости конкурсов, а по их привлекательности: стоит или не стоит ехать. Я ему не реко-

мендовал этого делать, потому что взбунтуется весь конкурсный мир, в котором есть и влиятельные люди.

— *Конкурсы за рубежом и конкурсы в России. Есть ли принципиальная разница?*

— Конечно, и в первую очередь в вопросе организации. В России не существует такого количества конкурсов, как, например, в Италии — там их более трёхсот. Причина в том, что в Италии организаторы конкурсов имеют налоговые послабления — это выгодное мероприятие. Сделал конкурс на 2000 евро — «отмыл» 500.000. Власти городов также заинтересованы в привлечении инвестиций и помогают организаторам. Буквально в каждой итальянской деревне были свои конкурсы, сейчас их количество сократилось. В одном неизвестном городке — Фраттамажоре — была премия 10.000 евро. Люди хотели сделать событие мирового масштаба, но по неопытности не знали, как раскрутить конкурс. В результате он был проведён один раз и исчез. Это очень распространённая ситуация. Часто происходит недобор участников: должно быть 40–50 человек, а заявились 12–13. А тут я еду мимо на поезде и решаю участвовать в конкурсе, и меня регистрировали после дедлайна. Это возможно в Италии, иногда в Испании. Конечно, речь не идёт о больших

конкурсах, где даже на 15 минут нельзя опоздать подать заявку.

В России сейчас высокие политические круги заинтересовались культурой. Очень многое в этом направлении делает Валерий Гергиев. Благодаря ему, например, Конкурс им. Чайковского возвращает лидирующие позиции среди наиболее значимых мировых состязаний. Он сделал лауреатам ангажементы по всему миру. Конкурс всегда нуждается в каком-то влиятельном и авторитетном в музыкальных кругах патроне. Владимир Ашкенази патронирует некоторые конкурсы в Китае, а потом с лауреатами играет по всему миру. Часто конкурсы организуют не музыканты — бизнесмены, например. Им очень сложно договариваться о залах для своих лауреатов: без знакомств ничего не получается.

— Что, по-Вашему, определяет успех на конкурсе?

— Индивидуальность. Всегда. У меня есть интересный пример. На последнем конкурсе в Такамацу победила корейская пианистка. Я решил послушать её и был шокирован тем, насколько её запись Четвёртого концерта Бетховена похожа на мою! Сложилось впечатление, что она проработала весь алгоритм моего выступления, «выточила» все фразы, интонирование — сделала всё, как по лекалу. И жюри не разобралось, что это просто копия. Я написал этой пианистке и спросил, насколько ей знакома моя запись. И она мне честно ответила, что, в основном, занималась именно под неё (поскольку именно я победил на этом конкурсе ранее). Но я-то, играя на конкурсе, просто исполнял Бетховена, как я его понимаю и чувствую, причём каждый раз по-разному. Очень часто лауреаты крупнейших конкурсов просто копируют чьи-то записи. Они пытаются просчитать какие-то алгоритмы, плотность звука, движения тела — основательно изучают, но не понимают, что человек творил музыку, а не создавал лекало для копирований. Мне достаточно в течение 5 секунд послушать какого-нибудь лауреата — не всегда, конечно, но очень часто, и я понимаю, кого он копирует. Это так распространено, что уже есть копии копий! Скоро просто нечего будет копировать.

— Что ждёт жюри от исполнителя на конкурсе?

— Я спрашивал своего друга — известного итальянского профессора, который сидит на многих конкурсах, — как жюри судит, по ка-

ким критериям и как нужно играть, чтобы выиграть конкурс. Рассказывает, что есть, например, в каком-нибудь эпизоде произведения 10–15 видов *rubato*, «выработанных» годами и всем известных. Если кто-то их не выполняет, то рука опускается, и жюри ставит галочку: здесь он не сделал то-то.

Однажды мне самому посчастливилось сидеть в жюри с очень известным и авторитетным музыкальным судьёй — Марчелло Аббадо, братом великого Клаудио Аббадо. Удивительно, он во время игры конкурсантов спал! Но просыпался, когда ему что-то не нравилось. Я видел его лист с отметками, которые он делал во время выступлений — в нём не было замечаний, а были только фамилии выступающих и точки. Если есть точка — значит, человек проходит, нет — «слетает». Я его спросил, что у него за система оценок. Он мне ответил: «Понимаете, если меня что-то раздражает, я исключаю этого человека». То есть ничего не должно раздражать.

— Получается, что всё должно быть «сглажено»...

— ... и стереотипно, к сожалению. Для многих людей их конкурсные выступления — самые значительные события в творческой жизни. Они с гордостью рассказывают, на каких конкурсах играли и ставят ученикам записи с них. Но победа на конкурсе — лишь ступенька, которая позволяет прыгнуть выше, но никак не предел какой-то. Быть настоящим Мастером, истинным Музыкантом — это значительно больше, чем взять премию на самом крутом в мире музыкальном конкурсе.

— Значит, критерии конкурсных оценок и художественной ценности исполнения не совпадают. Играете ли Вы принципиально по-разному одну и ту же музыку на конкурсах и на гастролях или нашли универсальное прочтение сочинений, приемлемое в обоих случаях?

— На концертах я играю принципиально по-другому, потому что не пытаюсь понравиться. А на конкурсе обязательно нужно понравиться, причём не публике, а только жюри. И это удавалось, несмотря на то, что я никогда не мог сыграть шаблонно-идеально и ровно. На последних гастролях в Америке я исполнил «Картинки с выставки» с некоторыми собственными изменениями. Я думаю, Мусоргский чувствовал, что это сочинение оркестровое, ему наверняка не хватало рояля. Он



хотел донести общую идею, поэтому инструмент, на мой взгляд, использован очень скупо. Это даже не столько фортепианное произведение, сколько трансцендентальное. Я постарался всё отбросить и представить идею в чистом виде. Мне кажется, автор даже подразумевал, что пианисты будут эту идею переваривать и предлагать нечто своё в фактурном воплощении. На конкурсе моя «вольность» гарантировала бы мне порицание, но после концерта в Карнеги-холл некоторые критики в принципе не поняли, что были какие-то изменения. А один из слушателей, который оказался замдиректора Метрополитен-музея, в благодарность за Мусоргского устроил мне индивидуальную экскурсию по музею, который ради меня закрыли на два часа!

— *Пересуды о профессионализме жюри сопутствуют почти любому музыкальному состязанию. Как известно, в жюри включают не только исполнителей и даже не только музыкантов. Кто из судей, на Ваш взгляд, «ест чужой хлеб»?*

— Состав жюри часто зависит от бюджета конкурса. Иногда не хватает денег, чтобы пригласить хороших «жюристов». Кстати, у них, как и у исполнителей, есть свой ценовой рейтинг, и организаторы знают, сколько «стоит» тот или иной член жюри. Зачастую приглашают 3–4 из-

вестных судей, а остальные 5–6 — просто «добр» из профессоров местных ВУЗов или даже просто знакомых организаторов. Бывает, сажают одного менеджера, одного продюсера, одного звукорежиссёра. И тут случаются чудеса: они приходят к диаметрально противоположным мнениям. Мне рассказывал один известный продюсер и звукорежиссёр, обладатель более 10 премий Grammy, которого несколько раз приглашали «жюрировать» крупнейшие европейские конкурсы, что после состязаний он никого не приглашал к себе на запись, чем разочаровал организаторов. На их возмущение он ответил, что ему просто не нравятся лауреаты, и он ищет людей, которые могут чем-то удивить, искренних, а не наученных.

— *Он профессиональный музыкант?*

— Он замечательный музыкант, но не играет на инструментах. Однако сделал карьеру самым известным музыкантам планеты.

— *Не секрет, что обычно программа «коцует» от конкурса к конкурсу в неизменном виде, в результате репертуар почти не обновляется. Удаётся ли Вам решать эту проблему? Какие рекомендации по конкурсному репертуару Вы могли бы дать?*

— У меня бывают самые разные программы. Я думаю, для конкурса не нужно выбирать



что-то пафосное и виртуозное, как «Исламей» или «Петрушка». Возможно, это где-то пройдёт, но, прежде всего, должен быть слышен глубокий музыкант и искреннее, неподдельное чувство любви к музыке независимо от её автора. Часто на конкурсах исполняют Шопена. Однако я считаю, это камерный композитор и совсем не конкурсный, несмотря на то, что он регулярно звучит в больших залах. Шопен любил тихую звучность, играл в небольших комнатах. Сейчас через каждый номер слышишь 23-й и 1-й этюды. Иногда бывает 2-й этюд, но очень редко. В последнее время появилась тенденция играть на конкурсах этюды Шопена целиком, не как виртуозное произведение, а как целое сочинение. И мне это очень нравится.

У любого пианиста в репертуаре есть свои «коньки». Однако их очень сложно исполнять на концертах, потому что нужно перестроиться и сыграть по-новому тысячи раз игранное произведение. В последнее время на конкурсах я рисковал и ставил совершенно новую программу, старался играть, как на концертах. Но в этом, конечно, большой риск быть непонятым некоторыми членами жюри. Был интересный случай. У меня есть произведение, идеальное для прохождения первых туров — Вариации на тему Паганини Брамса. Я его играл очень часто. Во II тетради в 8-й вариации руки играют

вразлёт пассажи по ля-минорному трезвучию. И есть два варианта: основной — для «чайников», и более сложная *ossia* с ярким венгерским колоритом. Мне так надоел простой вариант, что я пару раз сыграл «оссию». У членов жюри было невероятное удивление! Двое из них — высококвалифицированные люди — сказали мне, что я забывал там текст. А ведь это написал Брамс!

— Вашу конкурсную «коллекцию» составляют «кубки» из всех частей света. Чем отличаются конкурсы в Европе, в Азии и в Америке?

— «Старушка» Европа очень традиционна. В моде по-прежнему игра высшего качества, тщательно продуманная интонационная работа в рамках сложившихся традиций, чистота стиля с аутентизмом.

Америка, несмотря на то, что там стараются привить европейские традиции, всё же далека от Европы не только географически, но и во вкусах. Однако этого не скажешь об американских оркестрах, которые являются одними из лучших в мире. В Америке сильнее ощущается контакт с публикой, поэтому исполнители часто ориентируются на темперамент, происходящий зачастую из трезвого расчёта. Ведь если на конкурсе весь зал вста-



нет, то жюри будет труднее такого конкурсанта «завалить». В Европе всё это также есть, но в меньшей степени.

В Азии пока нет настоящей конкурсной традиции. В Китае конкурсы совсем молодые: им по 5–6 лет, но за счёт денег и ангажементов они постепенно набирают вес. Старейшие азиатские конкурсы — в Японии: в Хамамацу и в Сендае. Японцы специально посещают европейские конкурсы и скрупулёзно изучают все вопросы их организации, пытаются вывести правила создания крупного и популярного конкурса. Ажиотаж среди публики в Японии небывалый. Даже в маленьких городках есть хорошие залы с тысячей и более мест — и все они заполнены во время конкурса. В обществе идёт жаркое обсуждение состязаний, их записи в YouTube набирают сотни тысяч просмотров.

— *В завершение темы конкурсов, посоветуйте что-нибудь менее опытным конкурсантам.*

— Хорошо, несколько правил.

Во-первых, будьте осторожны, чтобы не «подсесть» на этот скользкий путь.

— *То есть, свой опыт Вы считаете негативным?*

— Нет, мне повезло: я отношусь к этому с долей юмора. Для меня никогда не было трагедией, если я вылетал с конкурса — я даже не расстраивался. И боже упаси слушать членов жюри после конкурса! Они все говорят абсолютно противоположные вещи, и единственное, что ты выносишь от общения с ними, — это вывод, что не умеешь играть. Мне часто приходилось утешать молодых ребят, убеждать их выбросить из головы всё, что им сказало жюри. Бывает, разрушаются целые судьбы! Здесь должна быть железная выдержка.

Во-вторых, работайте над собой.

В-третьих, «в здоровом теле — здоровый дух». Конкурсы — это своего рода спорт, и надо рассчитывать свою энергию, чтобы они не мешали развитию музыкантских качеств. Если ты можешь перестроиться после них и стать прежним — пожалуйста, участвуй. Как музыкант в 99% случаев человек не раскрывается на конкурсе и на концерте играет лучше. А на конкурсе надо просто вынести, что выучил и понравиться жюри.

В-четвёртых, не играйте одно и то же. Это плохо скажется на вашем умственном и физическом здоровье. ■

**Беседовал
Павел ЛЕВАДНЫЙ**



ШОПЕН НА ГОРЕ БУДДЫ

Московский Международный конкурс юных пианистов имени Фридерика Шопена, ведущий свою историю с 1992 года, в XXI веке превратился не только в устойчивое явление на музыкальной карте России, но и в настоящий бренд, интерес к которому проявляют в разных странах мира и особенно — на азиатском континенте. В 2006 и 2011 состоялись «выездные» конкурсы в Пекине, в августе нынешнего года состязание «гастролировало» на юге Китая — в городе Фошань (буквальный перевод — Гора Будды). Впрочем, определение «гастроли» тут не совсем уместно: конкурс стал полноценным совместным **российско-китайским проектом**, осуществлённым двумя музыкальными организациями без какой-либо государственной поддержки — Обществом имени Фридерика Шопена в Москве и Музыкальной школой фортепианного искусства Лю Шикуня в Фошане.

... Первый фортепианный концерт в Китае состоялся 110 лет назад: в 1904 году в Шанхае выступил итальянец Марио Пачи. Первый в истории Китая конкурс пианистов (точнее, конкурс «Китайское фортепианное творчество») прошёл 80 лет назад: в 1934 году его провёл выпускник Санкт-Петербургской консерватории, композитор и пианист Александр Черепнин (кстати, на собственные средства). Сегодня успехи Китая в области фортепианного искусства (как творческие, так и экономические, если иметь в виду фортепианостроение) впечатляют весь

мир, а популярность фортепиано в этой стране, пожалуй, не имеет аналогов на нашей планете. Соответственно, растёт и количество конкурсов пианистов, однако лишь единицы из них попадают в поле зрения специалистов за пределами Китая. Так, членами Всемирной Федерации международных музыкальных конкурсов являются лишь два состязания: в Пекине и Сямыне. И вот — Фошань. Город, который не входит в десятку крупнейших, старинный центр по производству фарфора, шёлка и мебели, знаменитый своими природными достопримечательностями. Иными словами, отнюдь не культурный центр. Организаторы шопеновского конкурса на десять дней превратили его в город музыкальный, поразив и публику, и руководство округа и провинции Гуандон масштабностью и значимостью события.

Концерт-открытие сочетал в себе европейскую основательность в построении и качестве программы и красочность китайского праздника. Члены жюри исполнили произведения Шопена, Рахманинова, Скрябина и Чайковского, а затем каждый оставил отпечаток на глиняной пластине (см. фото вверху страницы), которую после обожгли в уникальной печи: по преданию, она не гаснет уже 2.000 лет. Тут следует особо сказать о формировании состава жюри. На многих юношеских конкурсах организаторы — во многом, из экономических соображений — заботятся о привлечении одной солидной фигуры международного масшта-



М. Воскресенский



М. Александров

ба, а остальные судьи подбираются из местных учебных заведений. Московский шопеновский конкурс всегда провозглашал принцип высокопрофессионального международного жюри, ибо судить юных исполнителей — задача порой более ответственная, нежели аналогичная задача на конкурсах «взрослых». В **жюри-2014** работали профессор Московской консерватории **Михаил Воскресенский** (сопредседатель), профессор, декан фортепианного факультета Центральной Пекинской консерватории **Ву Ыинг** (сопредседатель), художественный руководитель конкурса и Общества им. Ф. Шопена в Москве **Михаил Александров**, профессор Университета Алабамы **Яков Касман** (в 1997 — лауреат II премии Международного

конкурса Вэна Клайберна), **Лим Дон Хёк** (лауреат множества международных конкурсов, в том числе — им. Ф. Шопена в Варшаве, участник проекта «Марта Аргерих представляет»), профессор Варшавского Музыкального университета им. Ф. Шопена и Университета в Калгари **Кшиштоф Яблонски** (лауреат варшавского Конкурса им. Ф. Шопена), преподаватель Музыкальной школы в Фошане **Сергей Калачёв**.

Новшеством конкурса стало наличие **двух возрастных групп** участников: юношеской (до 17 лет) и молодёжной (17–22 года). Конкурс изначально позиционирует себя как своего рода «стартовую площадку» для состязания в Варшаве (монографическая программа практически совпадает), поэтому для участников молодёжной группы он мог стать «генеральной репетицией» перед поездкой на главный турнир шопенистов. По итогам предварительного отбора (по видеозаписям) в юношеской группе соревновались 36 пианистов (28 — Китай, 3 — Канада, 2 — Тайвань, по 1 — Республика Корея, Россия, США), в молодёжной — 10 (Китай — 5, Латвия — 2, по 1 — Россия, США, Тайвань).

В юношеской группе участники представляли два сольных тура, в третьем исполняли один из концертов (в сопровождении фортепиано: с этой задачей блистательно справился член жюри Яков Касман, во многом помогавший волнующимся полуфиналистам). В молодёжной группе — три сольных тура (с обязательным исполнением одной из сонат в третьем). Финал — одинаков у обеих групп: концерт в сопровождении оркестра. И тут нас ждёт ещё один сюрприз конкурса: участие в финальном туре **Государ-**



Директор конкурса Шен Ин



By Инг и лауреаты II премии Георгис Осокинс, Хьюго Китано



Лауреаты I премии Эрик Лу, Энни Жу

ственного молодёжного оркестра Армении под управлением художественного руководителя и главного дирижёра Сергея Смбатяна. Получился своего рода трёхсторонний проект: Россия — Китай — Армения. Инициаторами приезда именно этого оркестра в Фошань были члены Попечительского совета конкурса Ирина и Геннадий Алференко, которые

буквально с первых лет существования состязания оказывают ему всяческую помощь. Активными попечителями конкурса также являются Юлия и Синиша Волявец (компания «Регион-Инжиниринг»).

Но вернёмся к оркестру. Помимо выступления в финале, коллектив принял участие в заключительном концерте, а также дал соб-



Дирижирует Сергей Смбатян



Ирина и Геннадий Алференко с вице-мэром г. Фошань

ственный концерт в Зале радио и телевидения Фошаня. Успех был огромный, что ещё раз продемонстрировало большой интерес городской публики к высокому искусству. Возможно, именно проведение Конкурса им. Ф. Шопена станет тем фундаментом, на котором будут возведены в Фошане международные музыкальные акции в будущем.

А теперь — о будущем лауреатов завершившегося конкурса. Помимо денежных премий (об этом отдельно), их ждут и ангажементы. Это концерты в Вене, Бирмингеме (штат Алабама), Ереване (сюрприз от Государственного молодёжного оркестра Армении). Кроме того, Попечительский совет разрабатывает проект показа лауреатов в Канаде, Китае, России и США.

Всю финансовую и организационную часть конкурса на этот раз взяла на себя китайская сторона. И, надо сказать, что директор конкурса **Шен Ин** (он же — директор Музыкальной школы фортепианного искусства Лю Шикуня в Фошане) блестяще справился с задачей. Вот лишь «маленькая» деталь: зачастую в случае разделения одной из премий на двоих исполнителей её лауреаты получают суммы меньшие, нежели лауреаты более низкой премии. В юношеской группе первые премии были вручены двум финалистам, и каждый из них получил сумму, заявленную в условиях — \$US 5.000. То же — и в молодёжной группе: две вторых премии по \$US 4.000.

По мнению художественного руководителя конкурса М. Александрова, соревнование традиционно прошло на высоком творческом уровне и отличалось прозрачностью и искренностью решений жюри. В чём, добавим, огромная заслуга профессора Михаила Воскресенского, опытного и мудрого судьи, недавно избранного Президентом Общества имени Фридерика Шопена в Москве.

Следующий Московский международный конкурс юных пианистов им. Ф. Шопена состоится в сентябре 2016 года. Десятый, юбилейный конкурс. ■

Павел ТАРАСОВ

ЛАУРЕАТЫ

Юношеская группа

I премия —

Эрик Лу (США),

Энни Жу (Канада)

III премия —

Чен Суюн (Китай)

Молодёжная группа

II премия —

Георгис Осокинс (Латвия),

Хьюго Китано (США)

III премия —

Жао Йилан (Китай)

АВТОРЫ «PIANOФОРУМ»

№ 2 (18) 2014

94



Марина АРШИНОВА

Пианистка, выпускница Санкт-Петербургской консерватории, музыкальный критик, продюсер.



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Аспирант Московской консерватории (композиция) и Ростовской консерватории (фортепиано, композиция). Член Союза композиторов РФ.



Борис БОРОДИН

Доктор искусствоведения, профессор Уральской консерватории. Автор более 80 научных работ, фортепианных транскрипций, монографии «История фортепианной транскрипции».



Вячеслав МЕДУШЕВСКИЙ

Доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории.



Сергей ГРОХОТОВ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории.



Александр МЕРКУЛОВ

Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор более 150 научных трудов.



Светлана ЕЛИНА

Кандидат искусствоведения, пианистка, лауреат международных конкурсов, переводчик, преподаватель кафедры фортепиано Академии хорового искусства им. В.С. Попова.



Илья ОВЧИННИКОВ

Музыкальный критик. Член экспертного совета Московской филармонии.



Николай КОЖИН

Пианист, выпускник Московской консерватории и аспирантуры, лауреат международных конкурсов.



Михаил СЕГЕЛЬМАН

Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Организатор ряда крупных художественных проектов. Руководитель международного отдела Московского театра «Новая Опера».

Alink - Argerich Foundation*

Piano Competitions Worldwide



* founded November 1999
by Gustav Alink and Martha Argerich

www.alink-argerich.org

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue



Национальный фонд
поддержки правообладателей

**НФП РЕАЛИЗУЕТ УНИКАЛЬНЫЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ - «ФОНОХРЕСТОМАТИЯ»
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ, УЧИТЕЛЕЙ И ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ**



Предлагаем музыкальным учебным заведениям получить образовательную серию CD-дисков «Фонохрестоматия» на безвозмездной основе. Для этого нужно связаться с нами и заказать нужное количество дисков.

Подробнее по телефону: +7 (495) 418-02-20, e-mail: info@cfund.ru
www.cfund.ru