

piano ЮРУМ

№1, 2010

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано



Владимир ВИАРДО:

«Для меня музыка — это не игра на рояле. Рояль — это «Роллс-ройс», а музыка — пассажир. Вот пассажир-то мне и нужен...»



Рурский фортепианный
фестиваль: секреты успеха

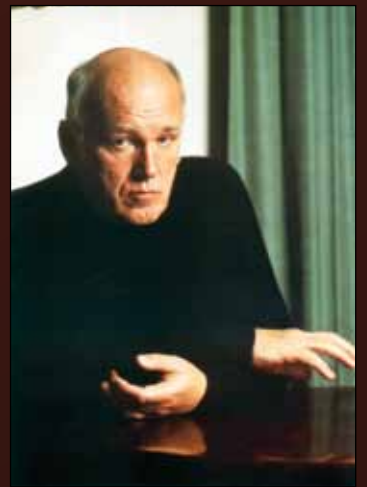
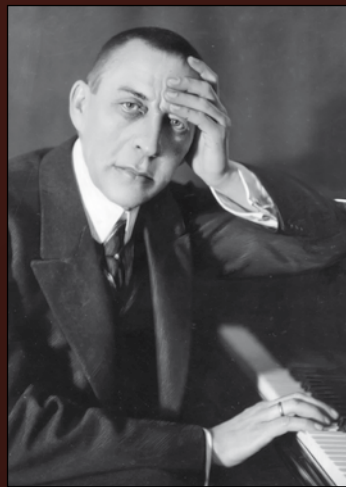
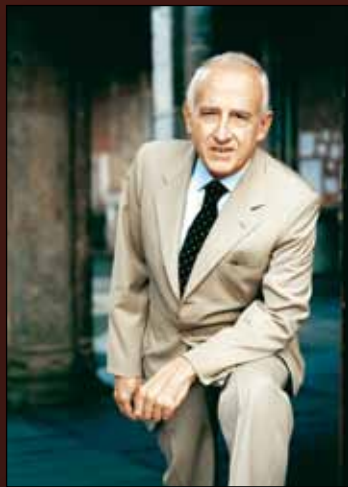


**Chopin
2010**

Год Шопена
на музыкальной
карте мира



Александр
Гольденвейзер
(1875-1961):
новый взгляд



www.pianoforum.ru

piano ЮРУМ

№ 1, 2010

Ежеквартальный журнал: все о мире фортепиано

Главный редактор

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Генеральный директор

Марина БРОКАНОВА

Адрес редакции:

125009 Москва, Брюсов пер., д. 2/14, стр. 8.

Тел.: (495) 692 0637

(495) 507 9281

pianoforum@mail.ru

www.pianoforum.ru

Издатель:

ООО

«Международная музыкально-техническая компания»

Дизайн, макет, верстка:

Александр АРЬКОВ

Типография:

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство ПИ № ФС 77-38829 от 11 февраля 2010 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРСОНА	3
Владимир Виардо: «Исполнитель — это ко-композитор»	
ФЕСТИВАЛЬ	10
Секреты Рурского фортепианного фестиваля — в эксклюзивном интервью его интенданта	
КОНЦЕРТЫ. РЕЦЕНЗИИ	18
А. Гиндин, Б. Березовский, М. Лидский, К. Цимерман, А. Зуев, В. Вартанян	
РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ	24
В. Рябов. Фантазия c-moll памяти М.В. Юдиной	
ГОД ШОПЕНА	27
Главные события и уникальная публикация	
МАСТЕР	36
Президент Ассоциации фортепианных мастеров России Владимир Частных: «Впервые в России — экзамен на европейский сертификат»	
КНИГИ	40
CD	44
КОНКУРСЫ	48



фото Павла Тарасова

В ДИАПАЗОНЕ ВОСЬМИ ОКТАВ

С тех пор, как очередной гениальный флорентинец изобрел свой *gravicembalo col piano e forte* с молоточковой системой механики, — со времен удивительного свершения Бартоломео Кристофори минуло ровно три столетия. А еще через сто лет после означенного великого изобретения родились Фридерик Шопен, Ференц Лист, Роберт Шуман, и наступила эра фортепиано, эра Рояля — поистине королевского инструмента, сыгравшего ключевую роль в истории искусства звуков. Когда немецкий мастер Готфрид Зильберман, увлеченный мыслью о совершенствовании молоточковых клавиатур, показал своей инструмент И.С. Баху, он не встретил одобрения, но все же получил некие рекомендации. Первым из великих, оценивших достоинства «королевского» инструмента, был Моцарт. А Бетховен участвовал конкретными советами в создании знаменитой венской механики, прославив *Hammerklavier* одним из величайших своих творений. После изобретения Себастьяна Эрара 1821 года фортепиано с двойной репетицией оказалось в центре внимания не только великих первых романтиков, но и представителей всех последующих периодов музыкальной истории. Главные фортепианные шедевры романтизма возникают после открытия Эрара. Фортепиано обретает современный вид, новую универсальную функциональность и становится самым популярным академическим инструментом в Европе, Америке, а теперь и в Азии.

Сегодня миллионы детей обучаются игре на фортепиано. Тысячи учителей посвятили себя фортепианной педагогике. Сотни лауреатов международных конкурсов готовы к активной концертной деятельности. Фортепиано давно уже стало неотъемлемым спутником творческого процесса композиторов. Весь устойчивый круг европейского музыкального инструментария в той или иной мере привязан к фортепиано. Фортепианно-ансамблевые жанры вместе с собственно фортепианными жанрами — ценнейшая часть мирового художественного наследия. Камерная вокальная музыка немыслима без участия фортепиано. Оно естественно входит в состав многосложных симфонических партитур и в состоянии воспроизвести содержательно-звуковую канву симфонических и оперных сочинений, относимых к мировой классике. Понятие фортепианного переложения, транскрипции, понятие «*Klavierauszug*» давно стали привычными, отражающими устойчивую практику. Массовое производство и распространение пианино, легко размещаемого в малогабаритном пространстве городских квартир, сыграло заметную роль в деле культурного становления целых наций. Да и сам инструмент в концертной

и бытовой своих разновидностях пережил долгую и сложную эволюцию. Уточнялись конструкция, технология изготовления, инструмент двигался к совершенным своим воплощениям и даже к контакту с электроникой.

Россия — великая фортепианная держава. Именно пианисты — братья Рубинштейн — в золотой век становления русского музыкального профессионализма встали у кормила консерваторского образования в стране. С пианизмом и фортепианными жанрами связаны звездные имена русской музыки — Рахманинов, Скрябин, Прокофьев. Целую плеяду исполнителей мирового класса подготовили первые русские консерватории на рубеже XIX и XX столетий, а советский период истории отмечен сотнями блестящих побед на международных конкурсах. Это также была эпоха массового распространения пианино, производимых на отечественных фабриках, не слишком качественных, но доступных по цене, что сделало начальное фортепианное образование массовым увлечением. Это стало предусловием расцвета отечественной фортепианной школы. Пианисты, получившие образование в России, трудятся сегодня в самых разных странах, на разных континентах, выполняя великую и бесценную работу в сфере созидания мирового культурного пространства.

Великое множество вопросов и проблем порождает «мир фортепиано». Мировой опыт подсказывает: эти вопросы должны обсуждаться на страницах специальных изданий. Так обстоит дело в самых «музыкально развитых» странах Европы, в Америке, теперь уже в Японии, Корее и Китае, и нам остается лишь с вниманием отнестись к этому опыту, основанному на «чувстве целесообразности». Мы открываем фортепианный журнал под титулом «PianoФорум», предполагая, что на его страницах будет обсуждаться широчайший круг проблем пианизма — начиная от строительства инструментов и заканчивая проблемами детского фортепианного образования. Вопросы профессионализма и любительского освоения фортепиано в век господства масс-культуры представляются нам равновеликими в значении своем. Фортепиано — один из символов высокой, «генной» культурной традиции. Это синоним Культуры, той самой, еще не оставленной Духом культуры, отразившей интеллектуальные возможности человека и определившей нравственные законы существования человечества.

Музыканты говорят: инструмент имеет свою «память». И горе тому композитору, который, обратившись к инструменту с многовековой историей, игнорирует его «память». Фортепиано «помнит» великие художественные эпохи. Искусство не знает прогресса в его механическом поглощении старого новым. Искусство знает лишь накопление качеств и не признает деактуализации состоявшегося искусства. Фортепиано принесло нам золотые страницы классицизма и романтизма из теперь уже далекого прошлого, оживило многое из еще более дальней эпохи музыкального барокко. Но оно продолжало оплодотворять весь XX век, и «память инструмента», осознаваемая великими творцами этого столетия, побудила их к созданию новых шедевров. Конечно же, искусство фортепианной игры, великое творческое наследие, созданное для этого инструмента, новые творческие открытия, реставрация в живом культурном пространстве забытого и потерянного в истории,

проблемы современного инструментария — все это окажется в центре нашего внимания.

Целостный спектр тем журнала «PianoФорум», видимо, не может быть определен как некая жесткая конструкция, повторяющая себя из номера в номер. Каждый номер мы предполагаем в виде живой подборки событий, наблюдений, тем для обсуждения. В наших планах создать журнал, теснейшим образом связанный с разворачивающейся жизнью и одновременно — с глубинами исторической ретроспективы. Мы хотим обсуждать инструменты, создаваемые сейчас, в сравнении их достоинств и недостатков. Мы планируем обзоры фортепианных сезонов в Москве, Санкт-Петербурге и других крупных центрах России. Мы собираемся обсудить проблемы современного фортепианного репертуара, вопросы, связанные с его формированием, пополнением и преодолением стереотипов. Рекомендательные представления новых творческих обретений и художественных явлений, отодвинутых по тем или иным причинам на периферию внимания, также входят в наши намерения. Мы предполагаем обсуждать клавирные фестивали и рецензировать акцентные события из области «фортепианных экспозиций» в главных концертных залах страны, обсуждать вопросы о функции пианистического искусства в концертных сезонах крупнейших залов мира. В качестве отдельной темы мы видим совокупность проблематики, связанной с понятием «фортепианный мастер». Анализ клавишного фонда концертных залов и учебных заведений также входит в круг обсуждаемых вопросов. Рубрика, связанная с информацией о фортепианных конкурсах и лауреатах, будет постоянно в поле внимания. Но мы хотим, чтобы *Homo ludens* стоял в центре наших наблюдений, и раздел «Персона» в ракурсах творческом, исполнительском, педагогическом и даже организационном займет достойное место в рубрикации каждого номера. Вопросы истории фортепианного искусства, крупнейшие фигуры прошлого, история строительства инструментов, формы концертирования и даже методы торговли инструментами также не минуют нашего внимания.

Однако читатель должен понимать, что в каждом выпуске невозможно охватить все названные содержательные позиции. Да и перечислены они далеко не полно. К примеру, рубрику «Виртуозы детской педагогики», в отличие от некоторых других, мы стараемся передавать из номера в номер, поскольку журнал мы намерены предложить читателю-профессионалу в широкопрофильной трактовке этого понятия. Мы планируем, что наше издание заинтересует и пианиста-виртуоза, и педагога ДМШ, и фортепианного мастера, и директора филармонии или фестиваля, и просвещенного любителя фортепианного искусства.

Ежеквартальник «PianoФорум» начинает свою жизнь в Год Шопена, когда весь мир отмечает 200-летие со дня рождения гениального поэта фортепиано. И мы воспринимаем это совпадение как счастливое, но весьма обязывающее обстоятельство, диктующее особое чувство ответственности перед великим и тонким искусством, которому мы собираемся посвятить свои усилия. ■

**Главный редактор,
доктор искусствоведения,
профессор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**

«Истинные таланты раздражают серую массу...»



фото Павла Тарасова

Владимир Виардо (род. 1949 в Краснодарском крае) детство провел в Запорожье. В 1969 окончил Музыкальное училище им. Гнесиных у И. Наумовой, продолжил образование в классе легендарного профессора Л. Наумова в Московской консерватории и аспирантуре.

В 1971 стал лауреатом III премии на Международном конкурсе им. М. Лонг — Ж. Тибо в Париже, в 1973 — победителем Международного конкурса Вэна Клайберна в Форт-Уорте. Однако насладиться победой в полной мере он не смог: вернувшись в Москву после нескольких концертов в США, он на 15 лет стал «невъездным». Преподавал в Московской консерватории, много гастролировал по СССР. С 1988 живет в США. Профессор Университета Северного Техаса, проводит многочисленные мастер-классы. Среди его учеников более 50 лауреатов первых и вторых премий международных конкурсов. В 1997–99 вновь преподавал в Московской консерватории.

В. Виардо активно концертирует в США, Европе и Азии, имеет широчайший репертуар. Выступает с лучшими оркестрами мира, в крупнейших концертных залах. Дискография артиста — произведения И.С. Баха, Дебюсси, Караманова, Лютославского, Метнера, Пендерецкого, Рахманинова, Франка, Шуберта–Листа.

Легендарный профессор Наумов называл Владимира Виардо одним из своих любимейших учеников. Теперь этот «ученик» — редкий гость в Москве, более двух десятилетий он живет в США. 11 февраля он вместе с другими воспитанниками Школы Наумова вышел на сцену Малого зала Московской консерватории, чтобы принять участие в концерте по случаю 85-летия со дня рождения профессора.

22 года назад Вы уехали в США. И о Вашей жизни и карьере «там» в России знают немногие. Расскажите, как Вам удалось «ассимилироваться».

Знаете, я ведь был в перестроечные годы одним из первых, кто объявил о своем желании остаться за границей с правом возврата. Меня друзья даже называли «первопроходимцем». Это потом уже «процесс пошел», и артисты стали уезжать и возвращаться в Россию... Тогда ведь еще господствовало рабское мышление, и руководители разных уровней просто не знали, что с нами делать.

Но я ни за что не хотел менять паспорт, потому что я патриот этой страны, что бы с ней ни происходило.

У Вас российский паспорт?

У меня их два: американский и российский. А что касается ассимиляции... Я читал об этом интересную статью. Сначала испытываешь эйфорию, ощущение свободы. Потом совершеннейшее неприятие: начинает казаться, что они все тупые. Третья же фаза — юаланс негативного и позитивного. И еще: мы ведь любим соперничество, у нас даже дружба — вид психотерапии. Я-то действительно интересуюсь, как у тебя дела, а они все говорят в одной фразе: «хауарюфайн», что значит — «не подходи близко».

А на каком этапе Вам стало в Америке хорошо?

Я не могу сказать, что мне стало хорошо. Очень тоскую. С другой стороны, в России мне тоже не все неудобно, все через усилия: такси — с боем,

через сугробы шагать — с боем, купить что-то — с боем. Я уже не привык терять мгновения человеческой жизни на простые вещи. В этом смысле, конечно, в Америке более вольготно, многое доведено до автоматизма. Если у тебя есть собственный внутренний мир — друзья, книги, ученики, — то все не так страшно. Но вообще, я скучаю по русскому языку, здесь сами стены вызывают ностальгию.

Вы следите за тем, что происходит в России?

Да, все время читаю русские газеты в интернете.

А за тем, что делается в музыкальной культуре?

Не очень, иначе я включусь в эту карьерную «собачью гонку», меня будет интересовать, почему некий бездарный и наглый человек по три раза в году иг-

«Серые люди любят узнавать в исполнителе собственную серость, истинные таланты раздражают массу. «Толпу» оскорбляет присутствие личностей».

рает в Большом зале Московской консерватории... А я и так знаю, кто, что и как играет. К тому же, меня давным-давно перестала интересовать карьера, хотя концерты по-прежнему играю. Я не карьерный человек, я пещерный человек.

Почему, на Ваш взгляд, складывается карьера у бездаря и не складывается у таланта? Потому что «публика — дура»?

Периодически слушатель глупеет во всем мире. Но слушатель — это последняя инстанция, не он сейчас решает «решает карьеру», куда важнее импресарио, менеджеры. Они «раскручивают», что и ставит их «вперед лошади».

Серые люди любят узнавать в исполнителе собственную серость, и истинные таланты раздражают массу. «Толпу», как правило, оскорбляет присутствие личностей. Слушатель (а уж тем более, если он недоучившийся или несостоявшийся музыкант), как водится, «конкурирует» с исполнителем. Даже члены жюри конкурсов часто конкурируют с «подсудимым»: как ты смеешь, если я не смел?

Кроме того, сейчас происходит индустриализация, я бы даже сказал «квантитизация» (от англ. «quantity» — количество) искусства. Народ растерян. Представьте: вы приходите в магазин при советской власти и вам не надо ни о чем думать, надо брать, что дают. А сегодня, зайдя в супермаркет, вы тратите массу времени на то, чтобы решить, что приобрести.

На концертной эстраде много лет наблюдается одна и та же картина: предпочтение виртуозного блеска и пустоты, нежелание (во всяком случае, американской публики) сострадательно слушать и сопереживать. Потому что уплачены деньги. Потому что концерт — это не работа души, а entertainment, развлечение. А в газетах ежедневных что? Раздел «Музыка» — это рэп, шоу. А мы — «classical», некая «резервация», музейный хлам. В головах у людей произошла какая-то вкусовая подмена. Чтобы привлечь к себе внимание, надо делать фокусы. Кто-то играет голым в Карнеги-холле, кто-то передельвается хирургическим путем в женщину, вот и газеты полны, реклама обеспечена.

Традиционный вопрос — о роли конкурсов в карьере пианиста.

Конкурс — это самый дешевый спо-

соб для бедных студентов показать себя. Но сегодня с конкурсами происходит что-то невероятное. Конечно, в жюри всегда была так называемая «политика», лоббирование тех или иных интересов. Но раньше все делалось «под столом», а теперь — совершенно неприлично, «на столе». Недавно председатель жюри при всех кричал мне и еще одному члену жюри: «Я больше не приглашу вас на свой конкурс, потому что вы не голосовали, как я хотел». Или — недавняя ситуация. Участник, которого главный организатор конкурса видел победителем, не выучил наизусть первую часть концерта с оркестром. И что вы думаете? За 10 минут до выхода на сцену всем объявили, что исполнять нужно только вторую и третью части... Исполнили. Стало ясно, что первая премия этому студенту все равно «не светит», потому что другой мальчик играл намного лучше. Тогда срочно ввели понятие «Гран-при», присудили его тому мальчику, а лоббируемый студент получил «первую» премию. Было большое жюри, но все молчали. Таких примеров уйма.

Сейчас крупные конкурсы — и конкурс Клайберна в том числе — теряют престиж. Чего ожидать, если в Форт-Уорте [имеется в виду Конкурс Клайберна-2009 — прим. ред.] собираются 12 членов жюри, из которых 7 не умеют играть на рояле! И объявляют победителем слепого японца, который, конечно, играть умеет, но к художественному творчеству это не имеет никакого отношения.

Финалисткой становится нужная девочка из итальянской семьи, которая не поступила бы в Московскую консерваторию. Почти все крупные таланты были «выкинуты» на начальных стадиях.

Неужели в мире нет ни одного приличного конкурса?

Есть. Мой. Сначала я проводил его в Калифорнии, потом в Нью-Йорке, Далласе. Прошло уже четыре конкурса. В Запорожье — другой «мой» конкурс <http://viardocompetition.com>. Теперь, кажется, нашелся постоянный спонсор, и, скорее всего, конкурс будет проходить в одном большом калифорнийском университете. Там нет фортепианного факультета, а значит — некому затевать свои «игры».

Считаю, что первый тур конкурса — это не выступление участников, а процесс отбора членов жюри. Я сам выбираю, кого пригласить. И это — не «нужники», которых ты зовешь с тем, чтобы потом позвали тебя.

И сразу всем говорю: «Если почувствую малейший запах лоббирования, имею право наложить вето на голосование члена жюри». И конкурс-то сделал потому, что мне претит многое из того, что творится на большинстве конкурсов в мире.

Как Вы относитесь к обсуждениям?

Считаю, что это может быть способом давления, но все зависит от людей.

Вы часто работаете в жюри конкурсов?

Пять-шесть раз в год.

А зачем Вы на это тратите время? Из-за денег?

Нет, конечно. Мне интересно, я пытаюсь исправить ситуацию.

Разве это возможно?

Как Вам сказать... Иногда, когда хотя бы два приличных человека в жюри собираются, и система оценок позволяет... Но вообще, конечно, конкурсы — это болезненное явление.



Л.Н. Наумов, В. Виардо

Вы не шокировали американцев, когда начали преподавать в Техасском университете? Суждениями, методами, принципами преподавания?

Система там, конечно, иногда поражает. Меня сразу спросили, на какую тему я писал диссертацию. Я сказал: «Поведение большого пальца левой ноги при нажатии педали». Вот вы смеетесь, а они все как один воскликнули: «Как интересно!». Или: профессор должен дать точный письменный отчет на экзаменах по 15 пунктам анкеты — «фразировка», «педализация» и т.д. «Научный подход»! Педаль... Да я могу предложить 200 вариантов педалей! Какая из них имеется в виду?

В общем, они, конечно, преступники, потому что они не дают образования, а думают, что дают.

Мой класс — это мой маленький мир. А тип обучения назвал бы семейным. Знаю о своих учениках все не потому, что спрашиваю, а потому, что они хотят рассказать. Моя студия красиво оформлена, есть диван, висят красивые картины. И нет часов. Кто хочет играть — приходите. Я ведь по контракту «свободная птица», не должен ходить на всякие заседания... И мои ученики считают, что владеют мной. Это совершенно иной тип отношений: я даю урок, в это время кто-то играет на компьютере, кто-то спит. Могут ворваться мальчишки и сказать: «Хватит заниматься, Вы идете с нами играть в футбол». И что вы думаете? Иду. Или — я очень люблю готовить, считаю, что это искусство. Раз в неделю мы собираемся, я им что-то готовлю... Кстати, Рихтер очень любил, как я готовлю. Помню, как раздобыл однажды крабы «ноги» и приготовил их с диковинным тогда соусом айоли, который он ел и не мог остановиться...

А сколько человек у Вас в классе?

Норма моя — 8 (хотя у других педагогов — 18), но сейчас занимаются 10. Многие хитрят, не сдают какие-то зачеты по другим предметам, чтобы остаться и еще год позаниматься.

Как Вы отбираете студентов?

Сначала они должны мне прислать запись, я очень тщательно слушаю. Или приехать прослушиваться. Некоторые просят после мастер-классов в различных странах.

Приглашаете только талантливых?

Или гениальных. У меня класс не хуже, чем в Московской консерватории. Сегодня все зависит не от школы или университета, а от педагога. Можно говорить: «Я из Московской консерватории» и не соответствовать ее уровню. Важно, не откуда, а от кого. Можно учиться у Крайнева в Германии, и это

будет «из Московской консерватории». Все решает личность. А в той же Московской консерватории полно «неличностей».

Не беру тех, кого не смогу полюбить.

Вы это чувствуете с первой ноты?

Нет, в тот момент, когда он или она входит в студию. Как вошел, как посмотрел, как отреагировал, как волнуется. Даже не важно, чтобы они играли хорошо с самого начала. Это я сделаю, если человек увлечется.

Важно совпадение музыкантского и человеческого. Однажды ко мне приехала югославка после Московской консерватории, которая хотела поступить в университет на полную стипендию. А мои ученики, с которыми я всегда вместе слушаю, говорят: «Маэстро, почему она просит полную стипендию, если у нее туфли за 500 долларов, а сумка за 400»? И я ее не взял, потому что она хитрила.

«Для меня музыка — это не игра на рояле. Рояль — это «Роллс-ройс», а музыка — пассажир. Вот пассажир-то мне и нужен...»

А вообще, ученики — это мой эмоциональный центр. Они потом становятся друзьями, но при этом не теряют уважения. Когда я преподавал в Москве, меня многие студенты на «ты» называли. Но уважения не теряли никогда, не теряют и по сей день.

Зачем в 90-е годы Вы возвращались в Московскую консерваторию?

Ностальгия... Но меня «съели», оказалось такое «осиное гнездо»! Я приезжал преподавать в Москву года два-три. Помню, в первый приезд я стоял в коридоре, и все проходившие мимо меня обнимали, целовали, поздравляли. А потом все разрушилось. Особенно мучительно было присутствовать на обсуждениях: за пять с минусом или пять дерутся, как за последний кусок хлеба. На «черное» говорят «белое»... И еще — зависть коллег, которая, к сожалению, отражается, прежде всего, на учениках.

Прав был в свое время Рихтер... Ему упростили согласиться преподавать в Московской консерватории, а для этого надо было написать заявление. Ему диктуют: «Прошу принять меня...» А он в ответ: «Я не прошу». — «Да нет же, Святослав Теофилович, это просто такая форма». — «Но я не прошу! Это Вы просите меня»... И не написал.

Что для Вас понятие «фортепианная школа»?

Может быть, надо называть это не «школа», а особенности некоторых классов, направление. Ведь даже про Льва Николаевича Наумова я не могу сказать «школа» или «метод», потому что он менял методы в зависимости от компонентов,

из которых «готовил». Ведь «блюдо» зависит и от ингредиентов.

Есть вещи, которые философски незыблемы, а есть... Я на первых занятиях всегда поясню новым ученикам: у вас одна голова, две руки, 10 пальцев, у меня — тоже. Но дактилоскопические отпечатки у всех разные. Мы составляем примерное соглашение о языке: что означает слово «стул», «стол» и т.д. Но произношение и тембр у всех разные. В этом «мелком» можно делать все, что хочешь. Но есть крупные вещи, постулаты, которые селекционируются с годами. Именно они делают направление в исполнительстве.

Вообще, стараюсь выстраивать работу от большого к маленькому. В один из первых уроков я задаю студентам вопрос: «Зачем ты играешь на рояле?» Некоторые говорят: «Потому что не могу не играть». Это очень редкий ответ. Другие теряются, не могут объяснить — тоже неплохо. А вот если начинают под-

робно объяснять, это очень плохо.

Есть вещи, которые нельзя хотеть объяснить. Что такое любовь? Что такое искусство? Хотеть почувствовать — нужно, это правильно. А объяснить — это уже подозрительно.

Но вот примеры. Общеизвестно, что в подавляющем большинстве произведений существуют «арки», повторы: реприза, рефрены, периоды повторного строения и т.д. Наше общее («большое», «крупное») правило — применять один из основных законов оркестровки. Композитор, скажем, повторил совершенно одинаково два такта, нужно, так сказать, «менять инструменты», а какие «инструменты» возьмешь — твоя дактилоскопия (а если композитор сам что-то изменил, тогда «инструмент менять» нельзя).

Или же «крупная» проблема «квадратности» (в классической, романтической и постромантической музыке очень много стоит по 4, 8, 16 единиц, скажем, тактов). И с ней обязательно нужно что-то делать. Динамически, тембрально выстроить по-разному, объединить суммарно и т.д.

Из обязательных «больших» вещей также — добиться «управляемой спонтанности». Это, конечно, от Наумова. Для него самым дорогим было, когда что-то прямо на сцене придумывалось. В моем классе это введено в систему. Мы пробуем с учениками 15 вариантов развития, но я никогда не знаю, что они в итоге сделают на сцене. Говорю: «В одну реку нельзя войти дважды, ты уже делал подобное. А теперь покажи фокус, выдумай, почувствуй по-новому» (хотя «доза» изменений — это плохой или хороший вкус).



Меня лично «научил» этому Иван Соколов. Я только начал преподавать в консерватории, буквально «вылизал» с ним каждую ноту в Шестой сонате Прокофьева. Экзамен, сижу в комиссии. Соколов играет страшно интересно, но — все наоборот.

Я захожу к нему в артистическую, спрашиваю: «Ванечка, почему?». Вначале он замычал, пытаюсь объяснить, а потом растерянно сказал: «А я не знаю». Я обнял его. Мне было ясно теперь, что его интуиция и артистическая потребность создали нечто совершенно новое!

«Постулаты», вроде вышеприведенных, вероятно, и создают то, что Вы называете школой. Нужно, однако, помнить, что нет правил без исключений.

Но Иван Соколов — еще и композитор.

А я уверен в том, что мы, исполнители, — ко-композиторы. И не принимаю философию: «как автор написал, так все и осталось». Я недавно открыл: написанное изменяется. Со временем видишь в тексте другое и большее, чем написанное. Иногда надо развить мысль композитора в соответствии со средствами современного рояля.

Я знаю это по работе с сочинениями XX века. Как только я что-то туда приносил, авторы у меня тут же это «воровали»: «Как интересно!». Иногда тут же вносили в ноты поправки. Помню, перед премьерой концерта «Ave Maria» Алемдара Караманова в Большом зале Московской консерватории и записью я решил поиграть автору. И вдруг он «отпал» и воскликнул: «Ах вон как!» То есть он не знал о своей музыке такого, что я увидел.

Или Владимир Рябов, к творчеству которого я отношусь с большим уважением. Скажем, показывает мне новое сочинение. Я говорю: «Ты что, не видишь? Вот арка». — «Да, правда?». Он потрясающий мастер, но мастерство иногда работает «против» — закрывает авторам глаза, и они не всегда чувствуют степень глубины созданного. Вот почему нельзя поступающим в Московскую консерваторию композиторам представлять на экзамен фугу. Ибо гениальная конструкция фуги, если ее просто изучить и применить, может заслонить бездарность абитуриента.

Откапывание нового, скрытого, открытие других закономерностей, оркестровка, лепка конструкций и есть ко-композиция, этому можно и нужно учить. Потому что когда у исполнителя возникает чувство восхищения мастерством композитора, появляется и желание его «продлить».

Многие исполнительские средства развиваются. К примеру, играю Третью сонату Брамса, там у автора страшно «грязная» педаль. Я понимаю, что на самом деле — это не соната, это клави́р симфонии. И я применяю там 4 педали: левую, правую, среднюю и еще ручную — задерживаю те звуки, которые, по моему представлению, не должны быть «грязными». Вы думаете, Брамс бы не «схватился» за эту идею?

Если Вы когда-нибудь захотите написать книгу, это будет «Учебник по ко-композиции» или все-таки мемуары?

Хотелось бы соединить какие-то полезные вещи. Я думаю, это будет некая смесь: и воспоминания о тех, кого встречал, какие мысли приходили, и практические комментарии. И обязательно глава о несуразностях и ошибках, которые стали традицией.

Например, проблема педали у Бетховена. Если употребляется даже слово «педаль», значит, редактор безграмотен. В эпоху Бетховена использовали так называемую «виберсовскую» версию правой педали: ножной коленный рычаг, расположенный под клавиатурой. Он работал от движения колена вверх. Бетховен, в частности, и в прелюдии к «Лунной» сонате пишет: «senza sordino». И что думают люди? «Без левой педали». И мои ученики получают комментарии от безграмотных членов жюри: «Бетховен просил не брать левую педаль, а Ваш ученик взял». Sordino тогда называли демпферы, и «senza sordino» означает «с правой педалью».

Или: что такое *fp*? Можно было поставить *tenuto*, все, что угодно. Зачем писать *forte*, потом *piano*? Это же дольше писать! А на самом деле это обозначение изначально принадлежит недоучкам. Как правило, те, кто не выступает на сцене, имеют время редактировать. И вот они просто переставили буквы: а было-то *pf* — *росо forte*! К чему это приводит на практике? Неправильное стало традицией, и по традиции нужно сделать акцент. Не сделаешь — замечание на конкурсе или экзамене.

Вашим ученикам, видимо, непросто «пробиваться» со знаниями, не соответствующими «принятым в обществе» традициям?

Лев Николаевич всегда делал со мной минимум два исполнительских варианта, один из них — «официальный», например, для конкурса (то есть — чтобы не слишком «выделяться из массы», а лишь «на полмакушечки»). А уж после конкурса я был волен играть, как хочу.

Конечно, я говорю ученикам, что нужно построить свой внутренний мир, который позволит выжить. Это как религия: вы же не служите Богу, чтобы достичь успеха. И вы знаете, что многие не поймут вас, если начнете докапываться до глубин. Они же сделают вас довольно одинокими. Они же заставят многих разочароваться в своих кумирах.

А у вас кумиры есть?

Кумиров нет, есть любимые исполнители, но — не все во всем. Я обожаю Николая Метнера как пианиста, аккомпанировавшего Элизабет Шварцкопф, но мне не нравится, как он играет Бетховена.

Рихтер всегда был для меня «номер один». Но однажды, лет 15 назад я включил в машине радио и услышал, как кто-то играет Второй концерт Рахманинова. Как-то по-женски, коротенькими фразочками... Я решил дослушать, чтобы узнать, кто же это. Оказалось — Рихтер. И тогда я подумал, что магия имени заставляет меня слушать с определенной «установкой», что я гипнотизируем. И стал «очищать мозги».

Я очень люблю Рахманинова как пианиста, но иногда мне кажется, что со вкусом у него не все было в порядке. И только в прошлом году я вычитал высказывание Софроницкого: «Если бы Рахманинов не обладал таким бешеным фортепианным мастерством, можно было бы многое ему не простить». Хотя, конечно, «Карнавал» Шумана и многое другое он играет гениально...

У меня есть теория, что композиторы далеко не всегда умеют себя играть. Тот же Метнер... Или Шостакович: играет в бешеных темпах, словно не видит в нотах никакого подтекста. Рахманинова в конце жизни «затравил» модернизм, он и язык свой пытался изменить на более суровый. И это отразилось на его игре: ведь цеплять за сердце — его сильная сторона, а он этого стеснялся.

Вы даёте много мастер-классов. Существует ли отличие между разовыми занятиями и постоянным педагогическим процессом?

Интенсивность одинаковая. Но на мастер-классах я и показываю, и много говорю. Это мой способ борьбы с интеллектуальным воровством — идеи воруют очень часто. Поэтому я душу слушателей информацией. А записывать на видео не разрешаю.

Когда я только приехал в Америку, на мастер-класс в Джульярдской школе собрались 150 педагогов. Все мои комментарии и рекомендации фиксировали. На занятии рассматривались интересные проблемы. А потом в течение года мне показывают несколько вышедших публикаций по этим темам без ссылок на мой мастер-класс. Очень удобный способ сделать карьеру: для них уже все «отжато», и они могут блеснуть... Конечно, для учеников мне себя не жалко. Правда, не разрешаю им делать пометки в библиотечных нотах, для этого они должны сделать себе личную копию.

«Я уверен в том, что исполнители — ко-композиторы. И не принимаю философию: «как автор написал, так все и осталось». Я недавно открыл: написанное изменяется. Ты со временем видишь в тексте другое и большее, чем написанное».

Можно ли успеть что-то дать человеку на мастер-классе?

Конечно. Важно каждый раз решить «шахматную задачу», сразу определить, кто перед тобой. Вот недавно в Гнесинском училище был любопытный мастер-класс. Меня попросили послушать одну девочку. Она играла Этюд-картину es-moll Рахманинова, довольно бездарно. Вижу — сопротивляющиеся голубые глаза. Я сказал: «Тебя никто слушать не будет. Музыка — это не то, как ты играешь, а как ты чувствуешь или как находишься в параллельном мире. Можешь отдельно мелодию сыграть? Вот ставлю ноты, сыграю вместе с тобой. Но ты с первого же звука возьми быка за рога». И я ее взвинтил, она стала «шевелиться» и вдруг заиграла. У всех рты раскрылись. За три минуты сделалось так, что она «влезла» в произведение.

Это один из наумовских способов: протащить «на своей спине» через большое эмоциональное переживание, завести, создать ко-вибрацию: отойти,

посмотреть, завелся ли собственный моторчик, если нет — еще раз...

Любого ученика можно завести?

Практически да. Конечно, чтобы человек почувствовал нечто гениальное, он должен быть хотя бы талантлив. Бездарный человек не может почувствовать талантливое. На это я и опираюсь.

Кстати, именно плохие ученики учат меня, как учить: они генерируют новые способы. Возьмем, например, проблему памяти. Самая слабая и самая высокая память — интеллектуальная. Самая сильная — тактильная, мышечная, но она требует определенной затраты времени. Пока это время не наступило, работают другие, «вторичные» виды памяти в середине между интеллектуальной и мышечной: зрительная, ассоциативная, топографическая, музыкальная, образная... И у каждого смесь этих «памятей» индивидуальна, этим можно пользоваться.

Какие инструменты предпочитаете?

Я люблю хорошие рояли, если можно так сказать, «сопротивляющиеся». Мне нужна широкая клавиатура: раньше делали клавиатуры более узкие, и аккорды между черными клавишами приходилось играть «бочком». Вообще, играть на разных роялях — это интересный вызов судьбе. Ведь органисты каждый раз переписывают партитуру, делают регистровку. То есть происходит приспособление — тоже ко-сочинительство.

Это как педаль, которую, как видится, нельзя выучить. На ее применение влияет множество факторов: разная акустика, разное настроение, разная размятость рук... Педаль левая, левая со средней (одной ногой), ручная... Я не люблю кричащих роялей. У меня нет одной левой педали, их несколько. И инструмент должен давать возможность применять их. Так, если вы мне дадите большее количество продуктов, я сделаю лучше по вариантности еду.

Случаются экстремальные ситуации, к ним нужно приспособливаться. Но мне нравится, это как решение кроссворда. Однажды я выступал в одном костеле в Португалии. Мне сказали: «Тут играл Рихтер!», — и я не проверил акустику. А она продлила звук на семь секунд! То есть вовсе нельзя использовать никакую педаль! В программе — Четвертая соната Прокофьева... Публику посадил почти у рояля, под инструмент подложил все тряпичное, что только

нашлось, играл без педали вообще и все темпы изменил.

У Вас были определенные репертуарные предпочтения в разные периоды жизни?

Я «добирал» то, чего по халатности не успевал. Наумов не очень следил за репертуаром, говорил, хочешь — играй. И никогда не давал определенные произведения. Я обнаруживал, что мало играл Бетховена и садился на «бетховенскую диету». Когда укоряли, что я играю слишком много программ из мелких сочинений, брался за сонаты Брамса. Долго «огибал» Шопена...

Сейчас выучил несколько новых сочинений Шуберта—Листа, транскрипции Метнер—Рахманинов. В очередной раз записываю Сонату Romantica Метнера, я ее уже трижды записал. Рахманинов говорил, что феномен Метнера в том, что чем ближе подходишь, тем больше очаровываешься. В первый день — интересно, но ты не вовлечен. Второй раз — не можешь отделаться. А на третий начинаешь плакать... Поэтому не все музыканты могут его понять с первого раза.

Вас волнуют отзывы прессы? Ведь считается, что именно рецензиями меряется «протокольный успех».

Волнует, если пишет тот, кто понимает. А если меня хвалят за хорошее piano... Похвала глупца мало чего стоит. Кто сейчас рецензирует? У активных в профессии музыкантов на это просто нет времени. А если время есть, значит, ты в плохой форме и мыслить будешь недостаточно глубоко.

Я играл в Нью-Йорке, когда умер Бернштейн, и, провозжая его в последний путь, исполнил Прелюдию es-moll Скрябина, которая, как известно, состоит из восьми тактов. Критика высказалась: «Он был настолько потрясен утратой, что не смог доиграть до конца»...

К сожалению, получается обидная цепочка. Бог внушает гениальную идею композитору, который ее воплощает, но, конечно, не целиком. Исполнитель видит ноты, делает то, что может. Но — тоже не целиком. Следующий — слушатель, который, может быть, тоже не до конца понимает, что артист делает. А после этого приходит критик и ставит «жирную точку».

Знаете, для меня музыка — это не игра на рояле. Рояль — это «Роллс-ройс», а музыка — пассажир. Вот пассажир-то мне и нужен... ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА.
Материал подготовили
М. Броканова,
Катерина ЗАМОТОРИНА**



Канадская пианистка Анжела ХЬЮИТТ — Музыкант года по версии Midem Classical Awards.

Церемония награждения лауреатов прошла в Каннах, на Международной выставке-ярмарке музыкальной индустрии MIDEM-2010.

Анжела Хьюитт (род. 1958) в 1985 стала победительницей Международного конкурса им. И.С. Баха в Торонто, и именно исполнение сочинений Баха принесло ей мировую славу. В 1994 Хьюитт начала грандиозный проект по записи всех клавирных сочинений Баха, который завершился пару лет назад (это 14 CD). Диски вышли на лейбле «Hyperion». Фирма «Deutsche Grammophon», которой было предложено участие в проекте, отказалась записывать Хьюитт по причине «отсутствия баховской ниши на рынке». Как показала практика, специалисты «DG» ошиблись... В 2007–08 Анжела

Хьюитт совершила настоящий подвиг: она **исполнила все Прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» в 27 городах мира**, в том числе, в Нью-Йорке, Лондоне, Токио, Сеуле, Варшаве, Глазго, Милане и Мельбурне.

Но — не только Бах. Репертуар пианистки огромен, его акценты — Моцарт, Бетховен, Шопен, французская музыка, а в нынешнем сезоне — еще и Шуман.

Март-2010 сама пианистка назвала «безумным месяцем».

4.03 — Концерт Шумана с Шотландским Симфоническим оркестром BBC в Глазго.

6, 7, 8.03 — программа «Приношение Баху» со штутгартским оркестром «Bach Collegium» во Флоренции, Савоне и Верчелли.

12, 13, 14.03. Концерт № 1 Шопена с Симфоническим оркестром Польского радио в Штутгарте, Фрайбурге и Люцерне.

15.03. — участие в исполнении «Forellenquintett» Шуберта в миланском «Ла Скала».

19, 22.03 — клавирабенды в Бамберге и Мюнхене: Бах, Бетховен, Брамс, Шуман.

25.03 — Концерт № 27 Моцарта с Симфоническим оркестром Мальме (Швеция).

Один из важнейших концертов сезона — в лондонском Wigmore Hall 7 апреля: произведения Шумана и Брамса.

В России Анжела Хьюитт играла дважды: в 2004 — на «Декабрьских вечерах Святослава Рихтера», в 2006 — в рамках абонемента Московской филармонии.

Желающим познакомиться с искусством пианистки можно порекомендовать совершить путешествие в Италию: **Хьюитт основала музыкальный фестиваль в городе Маджоне, на озере Тразимено.** В программе-2010 — и Бах, и Бетховен, и Шуман, и Шопен. С 26 июня по 2 июля Анджела Хьюитт выступит в шести программах — сольных и камерных. ■

Кирилл ГЕРШТЕЙН получил Gilmore Artist Award.

Премия — это **300.000 долларов**, 50.000 из которых пианист может потратить по собственному усмотрению, а остальное — **исключительно на развитие карьеры.**

Солидной премией потомки стремятся увековечить память бизнесмена, мецената и страстного любителя фортепианной музыки Ирвинга Гилмора, который жил и работал в городе Каламазу (штат Мичиган, США). **Премия вручается с 1991 каждые четыре года.** Среди лауреатов: Дэвид Оуэн Норрис, Ральф Готони, Лейф Ове Андснес, Петр Андержевски, Ингрид Флитер.

Принципиальное отличие Премии Гилмора, которую учредители позиционируют как своего рода конкурс, от иных музыкальных состязаний состоит в том, что члены худсовета (а их 6) работают «инкогнито». Посещают концерты, слушают записи, читают рецензии. Возрастных ограничений для потенциальных кандидатов нет. Главные критерии оценки — **яркость артистического и музыкантского облика, а также воля к творческому развитию.** В этом конкурсе не бывает проигравших, поскольку объявляется лишь одно имя — имя победителя.

С 1990 присуждается также Молодежная премия Гилмора (15.000 долларов), в 2002 ее лауреатом был нынешний триумфатор — Кирилл Герштейн.

К. Герштейн (род. 1979 в Воронеже) с 14 лет живет в США. Учился в Манхэттенской школе музыки у Соломона Миковского, в Мадриде у Дмитрия Башкирова, в Будапеште у Ференца Радоша. Лауреат I премии Международного конкурса им. А. Рубинштейна в Тель-Авиве (2001). С 2003 — американский гражданин. С 2006 — профессор Высшей школы музыки в Штутгарте.

С 24 по 30 апреля Кирилл Герштейн гастролирует с Государственным академическим симфоническим оркестром им. Е. Светланова п/у М. Горенштейна в Швейцарии. В Цюрихе, Берне, Женеве, Сент-Галлене и Виспе он исполнит Первый концерт Чайковского. А 8 мая будет главным героем The Gilmore Artist Gala «на родине» премии — в Каламазу. ■



Евгений КИСИН — лауреат премии «Grammy».

Так Американская академия звукозаписи оценила компакт-диск «EMI» с записью Второго и Третьего фортепианных концертов Прокофьева. Евгений Кисин победил в номинации «Лучшее инструментальное исполнение с оркестром». Пианисту аккомпанирует лондонский оркестр «Philharmonia», дирижер Владимир Ашкенази.

В Россию Евгений Кисин в ближайшее время не собирается. В октябре 2011 пианисту исполнится 40 лет, по этому случаю пройдет большой фестиваль в Японии. Кисин проведет в Стране Восходящего Солнца около полутора месяцев.

С марта по июнь 2010 у Кисина — так называемые «каникулы»: время для занятий, и никаких концертов. А затем — фестивали в Вербье и Зальцбурге, концерты в Хельсинки, Люксембурге, Милане, Лиссабоне, Лондоне.

28 октября — Таллинн. Программа соответствует юбилейным датам 2010 года: Шопен. Четыре баллады. Шуман. «Фантастические пьесы». Токката. ■



Лан ЛАН сменил «Deutsche Grammophon» на «Sony».

Решающим моментом в карьере пианиста стало выступление на фестивале в Равинии: в 1999 он в последнюю минуту заменил внезапно заболевшего Андре Уоттса и исполнил Первый концерт Чайковского. Тогда Лан Лан был студентом Института Кертис (класс проф. Г. Графмана), а по окончании его, в 2002 подписал эксклюзивный договор с «Deutsche Grammophon». Первый диск на «DG» вышел в 2003 (все тот же Первый концерт Чайковского плюс Концерт Мендельсона с Чикагским симфоническим оркестром и Даниэлем Баренбоймом). Для артиста эксклюзив с «DG» сравним с обретением продюсера топ-класса. Надо ли говорить, что начало XXI века стало периодом бешеной популярности пианиста — и в США (билеты на его сольные концерты в Карнеги-холле раскупались мгновенно), и на родине в Китае, и в Европе. Правда, популярность эта постепенно перешагивала академические границы. Конечно, Лан Лан — пока не Ванесса Мэй, но... Он по-прежнему играет в лучших залах мира и — с удовольствием участвует в различных ТВ-шоу и выступает на корпоративных мероприятиях (например, на праздновании 100-летнего юбилея «Audi» в Германии), уже написал книгу «Путешествие в тысячу миль. Моя история», создал Музыкальное общество имени себя в Европе. В общем, создает много информационных поводов.

Как бы то ни было, по свидетельствам осведомленных источников компания «Sony» перекупила артиста за 3 миллиона долларов. (Забавно, но именно за такую сумму неизвестным коллекционером был в свое время куплен рояль, на котором Лан Лан открывал Олимпийские игры-2008 в Пекине).

Официальный комментарий менеджеров Лан Лана таков: компания Sony представляет больше возможностей для продвижения артиста, прежде всего — технических. Кстати, в 2008 Лан Лан был «лицом» рекламной кампании Sony, продвигавшей электронные товары.

Первым релизом на «Sony» будет запись сольного концерта пианиста в венском Musikverein. 28 февраля 2010 он представил две сонаты Бетховена (op. 2 C-dur, op. 57 f-moll), Сонату № 7 Прокофьева и произведения Альбениса.

В марте-апреле Лан Лан совершает большое турне по США, затем даст три концерта в Китае. Ближайшая возможность послушать его в Европе — 9 мая в Театре Сан-Карло в Неаполе. Программа — та же, что и в Вене. ■



Фортепианное чудо на берегах Рура

Рурский фестиваль — крупнейший в мире форум фортепианной музыки. Он проводится ежегодно с мая по июль, в его программе, как правило, до восьмидесяти концертов. Среди регулярных участников фестиваля большинство крупнейших мировых исполнителей: назовите любого знаменитого пианиста — почти наверняка не ошибетесь. Достаточно сказать, что на фестивале 16 раз выступал Даниэль Баренбойм, 11 раз — Марта Аргерих и Пьер-Лоран Эмар, девять концертов дал Чик Кория.

Сюда приезжают и молодые исполнители: от лауреатов международных конкурсов до совсем юных музыкантов. Каждый год двадцать из них дают здесь свой первый сольный концерт. В программе форума — классика и джаз, сольные, ансамблевые и оркестровые концерты, мастер-классы и лидерабнды, специальные детские программы. Каждый год для фестиваля пишется ряд новых сочинений — тут состоялось около 60 мировых премьер. Фестиваль также возрождает забытые сочинения прошлого: здесь звучали фортепианные

концерты Регера, Пфицнера, Фуртвенглера, Такемицу. Аудитория форума — около 60.000 слушателей ежегодно. Записи лучших концертов выпущены на нескольких десятках CD.

Рурский фестиваль с большим вниманием относится к юбилеям; за последние годы здесь отмечались памятные даты, связанные с именами Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Брамса, Регера, Прокофьева. В этом году форум приурочен к 200-летию со дня рождения Шумана и Шопена. Поскольку Эссен, один из городов Рурской области, является культурной столицей Европы 2010 года, третьим героем нынешнего фестиваля станет Иоганн Себастьян Бах, чье наследие — краеугольный камень музыкальной истории Европы. Как всегда, перед слушателями предстанут лучшие пианисты и ярчайшие коллективы: Пьер-Лоран Эмар и Камерный оркестр Европы, Тон Коопман и Амстердамский барочный оркестр, Мюррей Перайя и Академия Св. Мартина в Полях. Даниэль Баренбойм и Берлинская Штаатскапелла исполнят оба фортепианных концерта Шопена в один вечер.

Один из последних концертов на посту главного дирижера Симфонического оркестра Западногерманского радио даст маэстро Семен Бычков: в первый вечер фестиваля 8 мая в Бохуме он представит программу музыки Рихарда Штрауса. Из композиторов нашего времени на фестивале ждут Ханса Вернера Хенце; так, 6 июня тенор Изн Бостридж споет его песни в один вечер с песнями Малера.

10 июня в Эссене — концерт Григория Соколова, в программе Бах, Брамс и Шуман. Среди участников фестиваля также Марта Аргерих, Елена Башкирова, Элен Гримо, сестры Лабек, Елизавета Леонская, Анне-Софи Муттер, Лейф Ове Андснес, Эмануэль Акс, Кристоф Эшенбах, Лан Лан, Чик Кория, Аркадий Володось и даже Альфред Брендель: он прочтет лекцию о... Джоне Кейдже. Форум завершится 23 июля джазовым гала-концертом.

... Свою историю Klavierfestival Ruhr ведет с 1989 года: тогда фестиваль «Бохумское фестивальное лето» обрел поддержку свежесозданной Рурской инициативной группы. Но главным импульсом для превращения

«Я знаю об артистах больше, чем их импресарио»

небольшого периферийного события в фестиваль международного значения стало приглашение в 1996 на пост художественного руководителя Франца Ксавера Онезорга.

Франц Ксавер Онезорг родился в 1948. Окончил три факультета Мюнхенского университета: экономический, музыкальный и истории искусств. Был директором Мюнхенского Филармонического оркестра (главная заслуга — приглашение Серджиу Челибидахе на пост главного дирижера), с 1983 — основатель и директор Кельнской филармонии (возглавлял в течение 16 лет). В 1999 по приглашению Исаака Стерна стал генеральным и артистическим директором Карнеги-холла в Нью-Йорке (кстати, впервые на этот пост был приглашен «неамериканец»). Через два с половиной года Онезорг вернулся в Германию, по приглашению Сената Берлина он стал интендантом Берлинского Филармонического оркестра. На этом посту он проработал до 2003, завершив процесс создания Фонда оркестра и тем самым обеспечив перспективное финансирование.

С 1996 Франц Ксавер Онезорг — художественный руководитель Рурского фортепианного фестиваля, с 2005 — генеральный директор (интендант).

Онезорг — кавалер двух Орденов заслуги в области науки и искусства Австрии, лауреат Баварской академии изящных искусств, профессор. ■



Об особенностях Рурского фортепианного фестиваля в эксклюзивном интервью Марине Брокановой рассказал его интендант, профессор Франц Ксавер Онезорг.

Вы возглавили фестиваль в 1996. С чего Вы начали его реформу, какие основные линии развития наметили? Каким образом удалось превратить фестиваль из «одного из многих» в «один из самых»?

В первую очередь, я должен был завоевать, точнее «перенести» то доверие, которым я как директор Кельнской филармонии пользовался у многих именитых пианистов, на фортепианный фести-

валь в Руре. Естественно, что стремлением учредителей — Инициативной группы Рура — было поставить фестиваль на «новые рельсы», придать ему новый масштаб. Это означало, прежде всего, что я должен



С Чиком Кория



С Мартой Аргерих

был связать Рурский фестиваль с именами исполнителей, принадлежащих к мировой фортепианной элите. С самого начала моим заветным желанием была систематическая поддержка молодых пианистов. В этом мы преуспели, особенно после появления серии компакт-дисков под собственным лейблом, выпускаемых в сотрудничестве с Западногерманским и Германским радио, а также с музыкальным журналом «FonoForum». На сегодняшний день вышло уже 75 CD, кстати, один из последних представляет российского пианиста Константина Шамрая, который в 2008 стал победителем Международного конкурса пианистов в Сиднее.

Каковы, на Ваш взгляд, основные особенности фестиваля?

Я пришел к мысли, что надо, прежде всего, развивать долгосрочные программные линии, избавляясь от привычных ежегодных композиторских акцентов, связанных с памятливыми датами. Конечно, мы принимаем во внимание юбилеи. Но при этом часто

исполняем неизвестные или редко звучащие произведения: например, позднеромантические фортепианные концерты Макса Регера, Ганса Пфизнера, Ферруччо Бузони или Вильгельма Фуртвенглера. Постоянно привлекаем внимание к произведениям современных композиторов: несколько раз на фестивале была организована почти полная экспозиция фортепианного творчества К.-Х. Штокхаузена и П. Булеза. И я особенно счастлив, когда звучат заказанные молодым композиторам сочинения.

К особенностям Рурского фестиваля относится, несомненно, и то, что мы выстроили высоко инновационную образовательную программу. Мы отважились на эксперимент — привлечь в мир фестиваля детей в возрасте от 2 до 6 лет. Сегодня 200 детей этого возраста посещают «Little Piano School», которая функционирует в 15 детских садах при евангелических церквях.

Уже в течение нескольких лет мы организуем встречи

юных пианистов Рурской области с участниками фестиваля. Об этом снят документальный фильм, премьера которого состоится на следующем фестивале. И, наконец, мы представляем проекты «Discovery» в многочисленных школах — особенно в тех, которые принято называть «проблемными». Там обучается большой процент иностранцев, и мы способствуем интеграции этих учеников и их семей. В рамках проекта «Discovery» дети и подростки сочиняют музыку на определенные темы, а потом имеют возможность исполнять ее в концертах Рурского фестиваля. Многие записи, кстати, представлены на нашем сайте.

Каким образом происходит формирование концепции каждого года? Кто непосредственно принимает в этом участие?

Концепция, конечно, сначала возникает в моей голове и в диалогах с моей командой и с исполнителями. Своими планами я делюсь обычно с Экспертным советом фестиваля, затем составляю репертуар грядущего форума. За 15 лет я разработал 15 постоянных программных линий, которые в зависимости от тематических акцентов того или иного фестиваля взаимодействуют между собой, насыщая тем самым содержание.

В чем, на Ваш взгляд, основная задача интенданта крупного фестиваля?

Я думаю, что интендант должен обладать перспективным видением своего фестиваля, видением на многие годы вперед. Он должен при реализации планов вникать во все детали, обязательно иметь время для общения с исполнителями, постоянно думать о своей публике. А главное, своей собственной работой баловать и приятно удивлять партнеров.

Если ему это удастся, то долгосрочный успех

неизбежен. Естественно, ежедневная работа — это не только искусство, но и забота о финансах и, не в последнюю очередь, о том, каким образом добытые средства использовать наилучшим образом для художественного результата.

Каким образом Вы отслеживаете молодых пианистов? Что должен сделать исполнитель, если хочет попасть на Ваш фестиваль?

Одна из моих важнейших задач — всеобъемлющее отслеживание мировой фортепианной сцены и формирование собственного суждения о ситуации. Конечно, я регулярно интересуюсь крупными фортепианными конкурсами, немаловажное значение имеют беседы с опытными пианистами и педагогами, которые могут порекомендовать новые таланты.

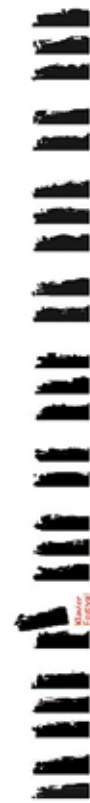
Лауреатов каких конкурсов Вы готовы пригласить, не зная их фамилий?

Мы регулярно приглашаем победителей 6-8 международных конкурсов — обычно, когда я сам могу составить представление о лауреатах. Исключение составляют те конкурсы, которым я полностью доверяю, как например, конкурс имени Шопена в Варшаве или конкурс имени Бетховена в Бонне — лауреатов этих конкурсов я приглашаю даже тогда, когда не знаю их имен.

Есть ли аналог Вашему фестивалю в мире?

Безусловно, я отношусь с уважением к другим фестивалям, например, к замечательному парадю пианистов в





Рок д'Антероне во французском Провансе. Но там преобладают концерты на открытом воздухе, а особенность нашей концепции в том, что мы устраиваем концерты на 30 площадках в 15 городах Рура. Разумеется, я слежу за тем, каких пианистов представляет Гилмор-фестиваль в США (см. с. 8). Но мы, конечно, не лишены честолюбия и хотели бы быть важнейшим фортепианным событием мирового значения. Я думаю, нам это удалось.

В чем секрет успеха одного фестиваля и неуспех другого? И вообще: что такое успешный фестиваль?

Я не люблю говорить о неудачах других. А успех, по моему мнению, достигается тогда, когда последовательно воплощаются в жизнь продуманные программные линии или принципы и таким образом появляется возможность охватить весь фортепианный мир.

У Вас есть близкие друзья среди музыкантов или Вы предпочитаете поддерживать деловые отношения?

Дружеское доверие и обоюдная верность — это, конечно, основа успеха нашего фестиваля. Я знаю многих исполнителей более 30 лет,

и естественно, за это время укрепились те или иные дружеские отношения. О некоторых исполнителях я знаю больше, чем их собственные импресарио. И это — тоже в плюс фестивалю.

Каков общий бюджет фестиваля, из чего он складывается? Есть ли государственная поддержка?

Наш фестиваль полностью финансируется из частных источников, и каждый год мы, можно сказать, начинаем бюджет с нуля. Мы сознательно не афишируем цифры бюджета. Но я с удовольствием Вам сообщу, что большая часть расходов — это гонорары и стоимость организации концерта/постановки, затем — маркетинг и продажи билетов, на третьем месте — расходы на нашу образовательную программу. Доходная часть имеет три источника поступлений. Основное финансирование — это членские взносы предприятий, входящих в Инициативную группу Рура, затем — ежегодно привлекаемые мною новые спонсоры; третий источник — выручка от проданных билетов, за что я благодарен нашей публике. Мы сознательно не прибегаем до сих пор к поддержке

государства. Это — основная идея учредителей фестиваля, Инициативной группы Рура, которые своими силами хотят способствовать превращению Рурской области из исключительно промышленной, горнодобывающей в современное индустриальное общество с развитой культурной инфраструктурой. Без этих усилий вряд ли Рурская область стала бы культурной столицей Европы-2010.

С 1998 вручается Приз Рурского фортепианного фестиваля. Каким образом принимается решение о его присуждении? Что это — денежная премия или памятный знак?

Это почетный приз, который вручается за жизнь в искусстве, за жизнь, посвященную искусству. Среди наших лауреатов — Даниэль Баренбойм, Дмитрий Башкиров, Альфред Брендель, Маурицио Поллини, Марта Аргерих и Пьер-Лоран Эмар. Пьер Булез, чьи сочинения имеют большое значение для фортепианной литературы XX века, получил этот приз в связи с 80-летием. В 2010 Приз фестиваля будет вручен Григорию Соколову.

Сам приз — это статуетка работы дюссельдорфского скульптора Фридриха

Вертмана. Но, может быть, самое важное: наш лауреат получает возможность приобрести годовую стипендию юному пианисту по своему выбору. А через год мы приглашаем этого пианиста на фестиваль для дебютного выступления.

Вы наверняка анализируете состав публики. Можно ли определить, кто Ваш слушатель? И каково процентное соотношение туристов и местных жителей?

В течение года, как я уже упоминал, мы даем около 70 концертов в 15 населенных пунктах, на 30 площадках. Благодаря предварительной продаже билетов мы знаем, что многие люди используют пребывание на фестивале для того, чтобы открыть для себя совершенно особую Рурскую область. За 15 лет моей деятельности мобильность наших слушателей значительно выросла. И это, без сомнения, успех нашей маркетинговой стратегии. Например, мы предлагаем услуги по бронированию гостиниц, что привлекает все больше людей, живущих за пределами Рурской области, для совершения познавательных поездок.

Вы возглавляли крупнейшие музыкальные организации в Германии и США. Американский опыт отличается от европейского?

Конечно, имеется много структурных различий в руководимых мною учреждениях Германии и Америки. Для филармонии в Кельне и для Берлинского Филармонического оркестра выделяются в основном государственные средства. Рурский фестиваль существует полностью за счет частного финансирования, что скорее сравнимо с американскими учреждениями. Я с

уверенностью могу сказать, что именно опыт, приобретенный в Америке, помог мне в последние годы утроить спонсорские средства для фестиваля в Руре.

Кажется, фестиваль охватывает все ипостаси рояля. Есть ли что-то, что Вы планируете привнести в его концепцию в будущем?

Да, действительно, мы хотим охватить все ипостаси рояля, показать фортепианный мир во всем его многообразии. И именно поэтому я, прежде всего, думаю о публике

будущего, поэтому акцентную образовательную программу. Нашим инновационным начинанием мы хотим привлечь и тех людей, чьи семьи стали переселенцами, здесь мы видим политическую роль фестиваля в вопросах интеграции. Над этим мы интенсивно работаем, ибо я убежден, что именно музыка — язык, способный объединить людей. ■

*Перевод
Ольги ПОТАПОВОЙ*

Инициативная группа Рура — это 59 ведущих предприятий области, среди которых — «Aldi», «Commerzbank», «Deutsche Bahn», «Deutsche Bank», «Deutsche Telekom», «E.ON Ruhrgas», «HOCHTIEF», «PricewaterhouseCoopers», «Siemens», «ThyssenKrupp», «TRIMET ALUMINIUM» и многие другие.

АНОНС

ФОНД «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОЛИМП» ПРЕДСТАВЛЯЕТ

20 апреля
Большой зал Санкт-Петербургской филармонии

22 апреля
Большой зал Московской консерватории

András Schiff
Андрас Шифф фортепиано

Справки о билетах и дополнительная информация:
В Москве тел. 8 916 792 0272
В Санкт-Петербурге тел. 356 6104

E-mail: mo@musicalolympus.ru
<http://www.musicalolympus.ru>

Андрас Шифф (род. 1953 в Будапеште) окончил Академию им. Ф. Листа. Центральное место в репертуаре пианиста занимают Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Шопен, Барток, Дебюсси, Равель. В 1974 стал лауреатом IV премии на Конкурсе им. П.И. Чайковского (I премию тогда получил Андрей Гаврилов). В 1989–98 Шифф был художественным руководителем фестиваля камерной музыки «Musiktage Mondsee» под Зальцбургом. В 1995 совместно с Хайнцем Холлигером основал фестиваль «Ittinger Pfingstkonzerte» в Швейцарии. В

1998 организовал цикл концертов «Homage to Palladio» в Театро Олимпико в Виченце. В 1999 создал камерный оркестр «Carpella Andrea Varga». Каждый год дирижирует Лондонским Филармоническим оркестром и Камерным оркестром Европы.

В 2004 он исполнил все сонаты Бетховена в 20 городах мира, концерты этого цикла выпущены на CD компанией «ECM New Series».

Андрас Шифф — лауреат многих международных наград, одной из последних (2009) стал приз Рурского фортепианного фестиваля. В 2007 он получил итальянский

приз «Premio della critica musicale Franco Abbiati», в 2008 — медаль Wigmore Hall. Лауреат музыкальной премии «Leonie Sonnings» (Копенгаген, 1997).

В 2006 А. Шифф и издательство «G. Henle» начали проект издания произведений Моцарта. В ближайшие годы выйдет собрание фортепианных концертов Моцарта в оригинальной версии, к которой Шифф добавит свою аппликатуру и каденции.

Шифф — Почетный профессор Высших музыкальных школ в Будапеште, Детмольде и Мюнхене.

Его предыдущие выступления в России проходили в 2007. ■



АВАЛЛОН

Компания «АВАЛЛОН» предлагает широкий выбор классических духовых, струнно-смычковых и народных инструментов, осуществляет продажу роялей и пианино, аккордеонов и баянов, струн, аксессуаров, а также специального оборудования. В портфолио компании — контракты с Государственным академическим Большим театром России, Государственным камерным оркестром джазовой музыки О. Лундстрема, Российским государственным симфоническим оркестром кинематографии, Президентским оркестром МКМ ФСО, Государственным музыкальным колледжем им. Гнесиных и многими другими. Принимая участие в развитии музыкальной жизни России, компания «Аваллон» регулярно выступает в качестве организатора или генерального спонсора различных музыкальных фестивалей, концертов и других культурно-просветительских мероприятий.



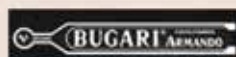
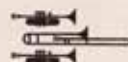
Пианино и рояли



Духовые инструменты



Аккордеоны и баяны



От редакции: предваряя рубрику



фото Павла Тарасова

Одной из задач журнала мы объявляем **создание панорамы фортепианного образования в современной России**. Здесь нам видятся две главные рубрики: **1) представление фортепианных факультетов российских консерваторий и 2) представление виртуозов детской педагогики**. Вторая тема в большей степени связана с персоналиями, индивидуальными методиками и лишь опосредовано — с проблемами музыкальных школ, поскольку эти проблемы весьма различны в разных регионах и к тому же связаны с разной профильной направленностью школ (дистанция между обычной районной музыкальной школой и специальными школами при консерваториях огромна). Зато первая тема обязывает к созданию **системного обзора положения дел в области вы-**

сшего фортепианного образования.

Представить фортепианные факультеты наших консерваторий — задача, решение которой вряд ли может быть подчинено какому-либо клише. И не только потому, что исторические пути, пройденные разными факультетами, разнятся и продолжительностью, и интенсивностью, и резонансом в мире. Ясно, что факультеты Санкт-Петербургской и Московской консерваторий выделяются и традициями, и историческими заслугами, и масштабом деятельности на всем протяжении своего существования. Но ясно также, что фортепианные факультеты других консерваторий выполняют важнейшую работу для своих регионов, и деятельность их определяется спецификой конкретных условий, уровнем базы среднего звена, реальными

потребностями музыкальной жизни в том или ином крае.

Вместе с тем, общая проблематика так же очевидна, и она должна пронизывать все наши журнальные экспозиции такого рода. Вне зависимости от специфики конкретной жизни факультета. Во-первых, — обязательность исторической справки, включающей информацию о времени существования факультета (кафедр), его первых и последующих руководителей, о выдающихся профессорах прошлого, о выдающихся выпускниках. Во-вторых, сведения о современной структуре факультета с указанием количественных параметров, принципов комплектования кафедр. Перечень педагогов, по-видимому, должен содержать краткие сведения о каждом. Кроме представления всех, желанны также акцентные представления самых ав-

торитетных из работающих ныне профессоров.

Важной темой представляется обсуждение культурно-социального аспекта деятельности факультета. Во-первых, — это судьба выпускников, их востребованность. Проблемы развития (в равной мере — стагнации) факультета, обсуждение конкретных местных проблем на фоне общезначимой проблематики фортепианного дела и музыкальной культуры вообще — все это может быть в сфере внимания журнальных публикаций на данную тему. Так же, как обсуждение концертной деятельности кафедр, участия (неучастия) факультета в художественно-просветительской деятельности в своем регионе, вообще концертной практики (включая ансамблевое музицирование и концертное присутствие кафедр аккомпанемента). В идеале подобные экспозиции могут обозначить такую смысловую цепь: кафедра—факультет—консерватория—город—край—страна — мир. Сегодня не только кафедры Москвы и Санкт-Петербурга могут похвастать возможностью охватить всю цепь значений.

Детское фортепианное образование профессионального профиля может обсуждаться в ходе факультетских представлений. Нет нужды говорить, сколь важен разговор о традиционных «младших классах» консерваторий. Проблема же «общего» фортепианного образования, проблемы обычных музыкальных школ будут затрагиваться и сами по себе, и в ходе персональных представлений выдающихся умельцев в этой сфере. ■

W. HOFFMANN



Лучший европейский инструмент
по соотношению цены и качества.
Конструкция фирмы «C. Bechstein».
Сделано на фабрике
«C. Bechstein Europe» в Чехии



«W. HOFFMANN»
ждет Вас в салоне «Бехштейн»
в Московской консерватории.
Телефон: (495) 504 30 85

«Приготовленный» рояль для «неприготовленной» публики

27 января.

Александр ГИНДИН,
Борис БЕРЕЗОВСКИЙ

Программа ★★★★★

Исполнение ★★★★★



Они встретились в Мюнхене и — решили сыграть вместе. Наверное, эпиграфом к концерту фортепианного дуэта Александр Гиндин—Борис Березовский могло бы послужить восклицание: «Слава баварскому пиву!». Ведь именно за распитием этого несравненного напитка и была достигнута договоренность о совместном музицировании, в результате чего более двух тысяч слушателей, собравшихся в Светлановском зале Московского международного Дома музыки, смогли услышать воплощение еще более несравненной, можно сказать, уникальной программы.

После знаменательной встречи двух пианистов в Мюнхене прошло три года. И лишь после того, как Александр Гиндин в 2009 совершил большое турне по Соединенным Штатам (более 50 концертов) и обзавелся нотным материалом (острый недостаток которого у нас очевиден), решение приняло очертания конкретной программы.

Идея воспроизвести американскую программу была обусловлена найденным в

Америке нотным материалом. Но ключевым, акцентным моментом, предложенным Борисом Березовским, стало намерение исполнить весьма обширную по времени звучания композицию Джона Кейджа — знаковой фигуры в контексте послевоенного музыкального авангарда. И дело вовсе не в том, что пианисты вознамерились сыграть Кейджа. Сочинения этого композитора время от времени звучат в элитных программах элитных фестивалей, в камерных залах, перед избранной аудиторией. Дело в том, что произведение таких представителей авангарда, как Джордж Крам и Джон Кейдж, впервые в России оказались вынесенными в самый большой концертный зал мегаполиса, на самую демократичную и, в сущности, неподготовленную аудиторию. Сильный и совершенно неожиданный жест. На него могли отважиться только большие мастера.

Мы привыкли к фортепианному дуэту Александр Гиндин — Николай Петров. Замечательный ансамбль, создавший не один исполнительский шедевр. В их репертуаре классика (в широком смысле понятия), и именно фортепианная классика. Петров и Гиндин — устойчивая данность наших концертных сезонов, важное художественное обретение, относимое ценителями искусства к самым желанным событиям филармонических вернисажей. Ансамбль Гиндин — Березовский — явление одноразовое (а потому — единственное в своем роде). Соединившись, они договорились о главном: программа должна содержать уникальные составляющие, она должна отойти от классики

и даже от привычного понятия фортепианной композиции. Американская музыка оказалась наиболее удобной для решения подобной задачи. Одновременно она позволяла сочетать ожидаемое (узнаваемо знакомое) и совершенно неожиданное, неслыханное.

Итак, программа. Открылся вечер **сюитой из четырех рэгтаймов У. Болкома под названием «Сад эдема»**. Вполне ожидаемое интонационно-ритмическое поле «a la jazz», в котором все же содержался момент неожиданности. Во-первых, музыка, воспроизводящая эффект импровизации, исполнялась по нотам, т.е. была однозначно выверена и композитором, и исполнителями (довольно странное визуальное впечатление). Во-вторых, эпизоды тончайшего pianissimo выдавали академическое мастерство пианистов (недоступное большинству джазовых музыкантов) и вообще намерение «академизировать» жанр, родившийся за пределами традиционной сферы интонаций концертного зала. Однако, закрыв глаза, слушатель в определенные моменты мог представить ситуацию вольной импровизации, когда исчезают ноты, а пианистов можно вообразить с сигарами в зубах, лихо воплощающими ритмо-гармонические «квадраты». Но это во внутреннем визионизме, который удобнее всего актуализировать во время звучания третьего рэгтайма под титулом

«Поцелуй змеи» (той самой «райской змеи», породившей неудержимую экспрессию любовного «греха»). Динамический вектор формы был воплощен столь виртуозно, что публика «до срока» вспыхнула громом оваций, отстранивших на время тихий и изящный финал.

Примечательно, что Березовский давно известен как пианист, владеющий импровизационно-джазовым искусством. А то, что Гиндин оказался совершенно идентичным ему в манере воспроизведения подобной интонационности, в определенном смысле стало новостью для всех, кто знаком с его искусством.

Прозвучавший вслед за циклом Болкома **«Кубинский танец» маститого Аарона Копленда** совершенно не затронул публику. Видимо, по причине бесталанности самой композиции, представляющей толкучку из микро-вариантных превращений одного мотива, форму безвекторную, что-то промежуточное между минимализмом и слитно-вариационной конструкцией с элементами остинатности



— бледный отголосок тончайшей техники Стравинского, к тому же отголосок безнадежно растянутый и скучный. Жидкие хлопки избранных посетителей стали заслуженной наградой усилиям по воплощению этого опуса.

Куда как живее воспринимался знаменитый **«Американец в Париже» Дж. Гершвина в транскрипции для двух роялей Г. Стоуна**, хотя и эта композиция не вызвала большого энтузиазма в публике, несмотря на всю «блюзовость» и интригующую контрастность формы. Однако, на сей раз по причине «совпадения с ожидаемым». Вместе с тем, для просвещенного уха в двухрольном «Американце» оказался поразительным эпизод перед финалом, где совершенно отчетливо зазвучали «стравинско-петрушечные» интонации, скрытые в основной оркестровой версии произведения. Самобытная оркестровка Гершвина полностью поглощает этот «элемент влияния». А вот фортепианное переложение позволило его «извлечь», чем виртуозно воспользовались исполнители. (Воистину начинаешь думать, что Стравинский также и американский композитор).

Две обширные композиции второго отделения — **циклы Джорджа Крама** (в ходовой русской транскрипции — Крамба) и **Джона Кейджа** уводят далеко в сторону от привычных интонационных стереотипов «a la jazz». Для публики, адаптированной в обычной жанровой сфере фортепианных вечеров, здесь все могло показаться необыкновенно новым, эпатажным и даже шокирующим. Последние эффекты в **большей** мере относятся к композиции Кейджа, но Крам заставил с оттенком удивления вслушиваться в новую сонористику фортепианных звучаний. **Цикл Крама под названием «Дух времени»** содержит три программных раздела: «Предзнаменование», «Два арлекина», «День кометы». Это три разных типа экспрессии, порожденных с помощью эксплуатации различных способов

фортепианного звукоизвлечения: посредством обращения к клавиатуре и непосредственно — к струнам рояля и педальным демпферным эффектам. Обращение к клавиатуре нередко связано с привлечением интонационных формул, не порвавших с традицией восприятия. Особенно это ощущалось в «Двух арлекинах», где тончайшие *pianissimo* в имитационных переключках буквально заволаживали слух.

Эта композиция Крама была объявлена как сочинения для двух «подзвученных» фортепиано. На самом деле подзвучивалось все в этой программе. В Светлановском зале Дома музыки, к великому нашему сожалению, фортепианный звук (особенно в тишайшей своей ипостаси) вряд ли достиг бы дальних рядов, которые тоже были заполнены в этот вечер. Но вот ведь оказия: все без исключения элементы программы позволяли (и даже требовали!) подзвучку. Все сочинения были рождены и во время и в жанре «подзвученных звучаний». Просто сочинение Крама требовало особого подзвучивания, связанного с «ненормативным» (с точки зрения традиции) характером звукоизвлечения. Композиция Крама была исполнена на высшем уровне понимания замысла, блеска и виртуозного совершенства.

И, наконец, Джон Кейдж — инициатива Бориса Березовского. Может быть, самая ценная в плане привнесения эффекта неожиданности и вполне экспериментальная в плане вынесения подобной инициативы в большой концертный зал с неподготовленной к такого рода звуковым впечатлениям аудиторией. **«Три танца» Кейджа** созданы в 1945 году и, с учетом возраста сочинения, могут быть отнесены «к музыке прошлого». Но прошлое столетие изобиловало таким количеством звуковых экспериментов, не способных пробиться сквозь непроницаемый железный занавес, что только сейчас возникает возможность поверить «публичную активность» и, в конечном итоге,

— целесообразность некоторых из них. Дело в том, что эти «Три танца» предназначены Кейджем уже для «приготовленных» (а не только подзвученных) фортепиано. По существу это уже не фортепианное произведение. Это композиция для двух клавиатур, позволяющих привлечь фортепианную механику для воспроизведения совершенно не фортепианных звуков. Кейдж был первым, кто начал «приготавливать» рояль, т.е. кардинально исказить природное звучание инструмента. Рояль, путем особого зажатия струн и обработки молоточков, превращается в собственно ударный инструмент. «Ударность», которая вообще в природе рояля и которая, как правило, преодолевается, превращаясь в «пение» на рояле, в достижение линейности и продленной резонансности, эта «ударность» у Кейджа обнажается до предела и эмансипируется, становясь единственным звуковым результатом эксплуатации клавиатуры. *Forte* и *piano*, как отдельные нюансы, исчезают. Исчезает само название инструмента.

Когда Березовский и Гиндин сели за другую пару роялей, куда двинулись микрофоны подзвучки и камеры записи, зал замер в «ожидании неожиданности». Ожидание оказалось оправданным, и пианисты действительно явили слушателям нечто неслыханное прежде в подобных аудиториях и нечто совершенно не связанное с представлениями о фортепианном звуке. Но клавиатуры оставались клавиатурами, и техника сочинения (а вслед за тем и исполнения) исходила из возможностей именно этого аппарата. Ритмические преграды

для ансамблевого воплощения оказались близкими к предельным, но преодолены они были с абсолютной мерой виртуозности. Сложность воспроизведения Кейджа — в соблюдении уровня энергетики гипнотически заволаживающего движения, совершенно монотонного и, казалось бы, никуда не направленного, долго длящегося в минималистской вариантности, интригующего именно этими микросдвигами. Воплотить подобное могли только большие мастера.

Гром оваций после долго длящегося Кейджа был наградой дуэту. Всем, кто не терпит авангардного экстремизма и обрушения традиции, подобное, наверное, показалось кощунством. Но факт остается фактом. Победили эффект неожиданности в совокупности с мастерством. Получить «право на бис» после Кейджа означало и непобедимое мастерство пианистов и право композитора на большое концертное экспонирование. Одновременно подумалось: а возникла бы тяга к повторному прослушиванию подобного сочинения? Пожалуй, нет. Уровень «интонационной событийности» в таких композициях сведен к минимуму. Лишь изошренное сознание может ощутить потребность многократного вслушивания в микрорезольвации формы. Однако один раз подобное услышать следует. Но только на том совершенном уровне исполнения, который и стал основой впечатления от всей этой удивительной программы и творческого союза двух музыкантов, союза, соединившего случайность и закономерность и создавшего неповторимость конечного результата творческого усилия. ■

Павел КАРТУШ

Абонемент Александра Гиндина «Торжество рояля» продолжится 22 АПРЕЛЯ в Светлановском зале ММДМ. На этот раз рояль восторжествует в дуэте с органом: партнером пианиста станет Оливье Латри — органист Нотр-Дам де Пари, преподаватель Национальной Парижской консерватории. Кстати, это не единственный концерт дуэта: маршрут пролегает от Парижа через Москву в Самару и Нижний Новгород.



Фридерик Шопен до сих пор интригует пианистов: как играть, как интерпретировать его наследие, не меркнувшее во времени, прошедшее через разные эпохи, через множественно выраженный опыт индивидуальной трактовки. Как выразить себя в интонациях многократно воспроизведенных, как внести свой индивидуальный знак? Разумеется, это вопросы, возникающие перед мастерами, обладающими и фантазией, и средствами пианистической реализации сформулированной перед самим собой задачи. Собственно, «формула задачи» и есть главное в этом случае.

23 января 2010 в Камерном зале московского Дома музыки с шопеновской программой выступил Михаил Лидский — пианист, владеющий полным арсеналом «фортепианной вооруженности» и ставящий во главу угла очевидность индивидуального (и при том сугубо своего) преломления любой интонационной сферы, и уж, конечно, шопеновской, что называется, «заезженной» бесчисленным множеством интерпретаций. Превосходное намерение. Остается лишь оценить результат усилия, притом оценить «вместе с залом».

Как же развертывалась программа Михаила Лидского,

охватившая почти все сользные жанры Шопена (минуя сонаты и скерцо)? **Три мазурки (cis-moll, B-dur, c-moll)** открыли первое отделение и для слушателей воплотили «время адаптации» в интерпретационной манере пианиста. Не сразу стало понятно, что мазурки Лидского несут не столько образ танца, сколько повествование об этом образе. Слушатель постепенно втягивался в «звуковую ситуацию», воспроизводимую исполнителем. Мелодические линии тяготели не столько к привычному «пению», сколько к «декламации в пении», когда весомость каждого звука в линии подчеркивалась, нюанс *ritardando* казался «жирноватым», а целостный образ неожиданно обретал черты нарративности. Следующий за мазурками **фа-мажорный Экспромт** продолжил эту же исполнительскую установку, и только **вальсы** с их пленительным движением типа *brillante* и особенно **полонезы (A-dur, c-moll)** открылись слушателю в своей первозданной чувственной красе. Полонезы, особенно до-минорный, прозвучали как поэмы открытого мужества и силы. И вот вслед за полонезами зазвучала **Баллада F-dur**. Тут-то у слушателя и начало окончательно складываться понимание главной интерпретационной установки пианиста. Баллада начала развертываться именно как «баллада» — рассказ, повествование, где чувственная экспрессия не могла быть явлена открыто, где все обретало нарративный оттенок, где страсть превращалась в рассказ о страсти, а кульминации представляли не «событие», а его повествовательную интерпретацию. Интересно. Но не взрывчато в чувственном отношении.

Все, кто обладал искусственным слухом, все адаптированные в привычной шопеновской интонации (их присутствие было ощутимо), с интересом ждали второго отделения. И это несмотря на то, что зал в целом оставался спокойным. **Баллада As-dur**, открывшая второе отделение, окончательно разъяснила исполнительскую позицию пианиста. «Баллада по Лидскому» это действительно баллада — повествование, где нет места открытой энергии чувствования, где все подернуто флером трактовки «рассказчика», это повествование о переживании и страстях, но не сами эти страсти и переживания. Интересно. Чрезвычайно интересно для просвещенного уха, тем более, что намерение это было воплощено тонко и точно. Но все, что могло бы быть связано с обнажением чувства, особенно в моментах переломно-экспрессивных (а Шопен будто просит подобные), все это оказалось поглощенным «интонацией повествования». И зал, выслушав «рассказ», вновь остался относительно спокойным.

А что же дальше? И **ноктюрн fis-moll**, и три следующие мазурки — все это так же продолжало сохранять оттенок нарративности. К **мазуркам (H-dur, cis-moll, g-moll)** вообще мог быть приписан условный характер «*molto nostalgico*». Это тоже были весьма своеобразные «рассказы о мазурках», воспринятых сквозь ностальгическую дымку воспоминаний. Интересно. Но невольно задумываешься: чем было обращение к мазурке для самого Шопена? Компенсацией ностальгических терзаний или «перелетом», фантазийным

перенесением в родную Польшу, жадной реального отражения образа вечно живущей в душе отчизны? Скорее всего — и то, и другое. И наверное совмещение этих оттенков может соответствовать «интерпретационному идеалу», но то, что сделал Лидский — чрезвычайно интересно. Для просвещенного уха. Поэтому зал оставался спокойным. И только после знаменитого **Полонеза-фантазии**, переполненного истинно фантазийными контрастами, содержащего весьма прихотливую интонационную фабулу, зал разразился скандирующим аплодисментом. Это было завершение программы, исполненное все в том же нарративном духе, наподобие еще одной «баллады», завершение, окончательно фиксирующее основную позицию трактовки артиста. Интересно. Скандирующие аплодисменты зафиксировали признание безусловного мастерства и столь же безусловной индивидуальности дарования пианиста. А их непродолжительность, фиксирующая сокрытие в тени всех открыто-чувственных моментов шопеновского интонационного поля, не привела к нормативным «бисам». Однако в искушенном слушательском сознании Шопен, тонко и умно трактованный Лидским, оставил глубокий след, побуждающий к следующим встречам с этим выдающимся артистом. ■

Павел КАРТУШ

Абонемент «Фортепианные вечера с Михаилом Лидским» продолжится в ММДМ Вечером камерной музыки 9 АПРЕЛЯ.



Февральское турне Кристиана Цимермана по Италии стало одним из ключевых событий Года Шопена в этой стране. Состоялись концерты в Милане, Риме, Ферраре...

Кристиан Цимерман — имя известное со времен его победы на Шопеновском конкурсе 1975 года в Варшаве, имя, восславленное регулярными усилиями фирмы «Deutsche Grammophon», зафиксировавшей почти все его исполнительские работы. Концерты итальянского турне показали: «DG» не ошиблась, остановив свое внимание на К. Цимермане, которого по праву можно расположить в первом ряду ярчайших представителей мирового фортепианного искусства наших дней.

Видимо, К. Цимерман понимал, что «шопеновский тупик» в программах юбилейного 2010 года — абсолютная неизбежность, тем более для него, самого авторитетного на сегодняшний день польского пианиста. Но Шопен вместе с тем позволяет избрать различные векторы экспонирования своего жанрового разнообразия. Цимерман пошел по наиболее трудному пути, поставив **две сонаты** (точнее, две «фортепианные симфонии»)

в качестве центральных опор своей шопеновской программы. **Ноктюрн Fis-dur и скерцо b-moll** в первом отделении, да **Баркарола** во втором — вот все дополнения к самым монументальным опусам композитора. На первый взгляд странным казалось сочетание ноктюрна и Баркаролы с сонатами. Но обе эти пьесы в тональности Fis, которая обрамляла тональности сонат и скерцо b и h. Нечасто можно встретить план программы, продиктованный не только жанровой, но и тональной логикой. В этом смысле Цимерман обнаруживает поистине композиторское мышление.

С первых же звуков ноктюрна стало ясно, что перед нами пианист мирового класса: насыщенность фортепианного колорита, тонкость звуковедения, безупречность вкуса — все эти качества породили ожидание встречи с главным — с сонатами. И можно сказать, что впечатления превосшли ожидания. В **Сонате b-moll** первая часть была сыграна по-бетховенски мощно, почти *non rubato*, с полным раскрытием колоссальной энергетики разработки, которая, к тому же, артикуляционно была решена в плане предельно накаленной ораторской речи. В средней части скерцо трели непостижимым образом превращались из середины траурного марша. Последний изобиловал тонкими звуко-колористическими градациями репризных повторов и великолепно найденной затухающей концовкой, воспроизводящей образ удаляющегося траурного шествия. Впечатление жуткое и величественное одновременно. Наконец,

финал, лишенный привычного изображения «ветра над могилой» и поданный как напряженный и внутренне яростный этюд, несущий в большей мере энергию протеста, нежели образ могилы, занесенной выжженным ветром забвения. Следовавшее за сонатой **Скерцо b-moll** также содержало неповторимую особенность трактовки, ярче всего проявленную в концовке, где особая концентрация начального мотива породила эффект, близкий сонорному, а вместе с ним — необычный масштаб экспрессии.

Соната h-moll, в сущности, подтвердила избранную пианистом позицию трактовки монументальных опусов Шопена. Он явно чувствует в сонатах продолжение бетховенского духа, бетховенской энергетики и, в конечном итоге, — симфоничности. Но если для сонаты b-moll это совершенно органично, то по отношению к Третьей шопеновской сонате это в определенной мере дискуссионно. Первый же гениальный тематический мотив, всегда представлявшийся чем-то не совсем материальным, будто возникающим ниоткуда, соскользнувшим с облаков и постепенно обретающим земные очертания, этот мотив сразу был подан твердо и сильно, по-бетховенски ясно и определенно. А вся первая часть, несмотря на полисемантическую насыщенность, изобилие контрастных элементов, была развернута в максимальном приближении к единому, жестко выдержанному темпу, вдалеке от традиционного *tempo rubato*, естественно ожидаемого слушателем.

Легко отойдя от привычно-шопеновского стереотипа

в первой части, Цимерман столь же пластично возвращается сугубо шопеновскую атмосферу звучания в блестящем скерцо и в глубочайшем Largo — лирическом центре сонаты. А вот финал вновь возрождает главную привнесение пианиста — истинно симфоническую мощь и устремленность энергии, симфоничность, порождающую эпический масштаб звучания. В этом смысле первая часть, далекая от привычных трактовок, вызывающая поначалу некое слушательское отторжение, после финала вспоминается как нечто предвосхищающее финал и даже предвещающее его.

Можно спорить, следовало ли заканчивать подобную программу Баркаролой, сыгранной превосходно, со множеством звуковых тонкостей, но слабо корреспондирующей с эпическим финалом предшествовавшей сонаты. Однако, вспомним про тональный план программы, который также является частью замысла. Удивительно, но после довольно странного на первый взгляд завершения, чувство неорганичности не возникает. Конечно, секрет, кроме всего прочего, — в первоклассном пианизме, в абсолютной виртуозной безупречности, в редкой красоте и богатстве звукоизвлечения, когда *forte* необыкновенно мощное, но округлое и благородное, без тени крикливости, а *riano* — поющее и насыщенное жизнью. Быть может, наиболее ценными в его манере являются градации нюансов с индексом *mezzo*. Богатая палитра фортепианных красок, двух-, а порой трехслойные фактурные оформления дают ему так же легко, как пассажи типа *brillante*, либо октавные и пластовые массивы.

3 февраля. Феррара.
Кристиан ЦИМЕРМАН
Программа ★★★★★
Исполнение ★★★★★



Castello Estense в Ферраре.
Фото из архива М. Брокановой

Словом, Кристиан Цимерман — пианист уникальный. Слушая в его исполнении шопеновскую программу, можно предположить, что соотношение этого пианиста с любым из классических стилей завершится вожделенным «элементом неожиданности», который в конечном итоге и является знаком подлинного исполнительского творчества. ■

Павел КАРТУШ

Насладиться шопеновской программой К. Цимермана в марте можно было в Германии, Франции, Великобритании. **18 АВГУСТА** — сольный вечер пианиста на Зальцбургском фестивале.

Один Вебер, два Шопена

14 февраля.
Алексей ЗУЕВ
Программа ★★★★★
Исполнение ★★★★

18 февраля.
Вазген ВАРТАНЯН
Программа ★★★
Исполнение ★★★

К традиционному списку вредных профессий 2010 год, несомненно, прибавит еще один пункт: прослушивание клавирабендов из музыки Шопена и Шумана. Специфика концертной жизни позволяет праздновать 200-летие со дня их рождения два сезона, чем и пользуются (на всю катушку) исполнители. И без того популярная фортепианная музыка обоих авторов превращается в суперхит. Больше «повезло» Шопену: его наследие компактнее, в целом, более освоено, а эмоциональный мир польского автора привлекательнее для разнокалиберных пианистов, чем мир шумановский. Как водится, количество не всегда переходит в качество.

Два предлагаемых события, в общем, подтверждают это, но по-разному.

Концерту **Алексея Зуева** (Рахманиновский зал Московской консерватории, из цикла «**Алексей Любимов представляет...**») предшествовали большие ожидания. Во-первых, воспитанник Алексея Любимова в зальцбургском «Мозартуме» в России почти не играет: после победы в 17-летнем возрасте на Международном конкурсе им. С. Прокофьева в Санкт-Петербурге (1999) Зуев до самого последнего времени практически отсутствовал в нашей концертной жизни. Напомним, в 2008 он стал пятым на Международном конкурсе

им. С.Т. Рихтера в Москве. Во-вторых, принадлежность школе Любимова обязывает к широте репертуарного, стилистического кругозора, к мультиинструментализму (важен не только сам факт перехода с одного вида клавира на другой, но и привносимый контекст звукоизвлечения, ритмической организации, интерпретации вообще). Но главное — редко о каком своем ученике Алексей Любимов говорит столь охотно и убедительно: «Используя все ресурсы своей отточенной техники (которой он, впрочем, не бравирует), владея тайнами звука, Зуев с легкостью перевоплощается в тончайшего лирика (Шуберт), остроумного



иллюзиониста (Вебер, Лист), он может быть графичным без сухости (Скарлатти и... Шопен!), brutальным без агрессии (Прокофьев), мечтательно-порывистым (Шуман, Брамс) и всегда пропорционально классичным».

В некотором смысле, ожидания оправдались. Первое отделение — **Шопен и Вебер на романтическом clavire** («Эрар», 1840, из коллекции А. Любимова), второе — **Вебер и Шопен на современном фортепиано**. Все вместе несколько напомнило известную музыкантам сонатную форму с зеркальной репризой; в ней, как известно, побочная тема (в данном случае Вебер) в репризе идет раньше главной (Шопен). Драматургия концерта была просто образцовой: с одной стороны, важнейший пунктир в виде **Фантазии ор. 49 Шопена** на романтическом clavire, **Третьего и Четвертого скерцо и Третьей баллады** — на фортепиано; с другой, — сопоставление этих хрестоматийных сочинений с малоизвестными образцами обоих композиторов. Самый большой сюрприз — **Вариации на тему ирландской народной песни** («О, приди ко мне с солнечным восходом»; из Томаса Мура, 1826) **для четырехручного clavira** (на clavire же, при участии Любимова, и сыгранные). Сочинение найдено совсем недавно в копии переписчика, без первой и последней страни; они восстановлены польским пианистом Яном Экером. Конечно, это еще несколько наивный, трафаретный Шопен: музыка скроена по лекалам строгих орнаментальных вариаций классицизма, а интонации эпохи превалируют над индивидуальностью автора. Однако местами угадывается будущий романтический гений.

Из сочинений Вебера совершенно не известны **Вариации на тему русской песни «Прекрасная Минка»**; чуткое ухо критика уловило явные черты известного шедевра русско-украинского фольклора — «Ехал казак за Дунай». Другая композиция раннего немецкого романтика — **Первая соната для фортепиано C-dur** (ор. 24; J. 138; 1812) — известна у нас только формально. Ни она, ни три последующие сочинения Вебера в этом жанре у нас практически не звучат.

Между тем, все они у Алексея Зуева — в активном репертуаре, и это очень хорошо слышно. Пианист провел сочинение на одном дыхании, увенчав его вызывающе легко сыгранным финалом, из которого, перифразируя Гейне, «выросло много душистых скерцозных цветов» Феликса Мендельсона.

Вряд ли предполагалось, что этот финал первого отделения станет и апофеозом всего концерта, — но отчасти вышло именно так: причина — некоторые проблемы вкуса в обоих скерцо и балладе Шопена. При всем кругозоре и упоминанием исполнительском контексте, Алексей Зуев предложил несколько высушенные трактовки, в которых невероятно быстрые темпы, свобода и даже упоение пианизмом как таковым обесцветили палитру шопеновских нюансов. Слов нет, — звучало и «хияляло» все, но звучало в общем: очаровательные же частности (вроде пунктира в теме Третьего скерцо) напоминали не то «непрояснен» в ткани, не то досадное расплывчатое пятно на свежепроявленной фотографии. Иллюзионист несколько затмил лирика, заставив вспомнить о лучших образцах жанра, вроде Алексея Султанова. Завершение концерта, впрочем, скорректировало общую картину: на бис Алексей Зуев превосходно сыграл Менуэт из Сонаты G-dur (ор. 78, D 894) Ф. Шуберта.



Концерт **Вазгена Вартаняна** (Большой зал Московской консерватории; в

программе — **4 баллады и 4 скерцо Шопена**) сопровождался массивной рекламной и пиар-кампанией, построенной скорее по попсовым лекалам, чем по гласным и негласным законам, принятым в мире классики. Здесь и билборды, и афиши, густо усеявшие столичный ландшафт, и ссылки на мировое турне, и очевидный — совершенно без нюансов — запах дороговизны, и желание не то пустить пыль в глаза, не то высечь искры из этих самых глаз. Как водится, дьявол скрыт в деталях, — а они настояжили с самого начала. То Вазген Вартанян «был удостоен степени Магистра изящных искусств в Джульярде, получив полную стипендию на обучение» (означенный «магистр» — это просто нормальное звание выпускника высшего учебного заведения; а полная стипендия — вовсе не редкость для уезжающих «туда» наших пианистов даже среднего уровня). То в программке высказывания Владимира Крайнева о «большом таланте» и о том, что для него «подарок общаться с таким музыкантом» (к сожалению, пока не удалось выяснить, где, когда и по какому поводу они имели место, — а контекст в данном случае имеет решающее значение) соседствуют (простите за каламбур!) с размышлениями «музыкального критика», персонажа эстрадной «тусовки» г-на Соседова, известного скорее эпатажной и подчеркнуто гомоэротической гламурностью.

Заглянув на сайт артиста, я обнаружил несколько «милых деталей», вроде Скерцо Мендельсона из музыки к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», — естественно, в обработке Рахманинова и — в редакции г-на Вартаняна. Противник иконизации классики, я, тем не менее, полагаю, что для улучшения изумительной рахманиновской транскрипции нужны веские основания, например, — гениальность артиста. И пусть в консерваторские времена

Вазген Вартанян гением не слыл, — мало ли музыкантов, расцветающих позднее, к своим сорока?..

Моментом истины стала **Первая баллада Шопена**. Многозначительное, преувеличенно медленное вступление обещало интригу, — однако к коде она была похоронена. Последующее лишь подтвердило впечатление, обогатив его (впрочем, обогатив ли?) новыми подробностями. Итак, перед нами пианист спортивного стиля, прямолинейный и неважно слушающий музыкальную ткань. Завершения всех баллад и скерцо вместо экзотического восторга погрузили нас в громкий, совершенно не дифференцированный звуковой поток. Вазген Вартанян игнорирует всю историю шопеновских интерпретаций, в его игре не за что зацепиться, она проста, и, увы, это совсем не высокая простота больших артистов. К тому же для «спортсмена» Вартанян не преуспел в «обязательной программе»: слишком многие «прыжки» и «вращения» катастрофически не докручены. Апофеоз дурного вкуса — исполнение **двух этюдов из ор. 25** (№ 6 gis-moll, № 11 a-moll) подряд и их соединение не принадлежащим композитору неуклюжим аккордом.

«Касаясь чуткими пальцами клавиш и выходя на связь со струной, он приближает к нам иную цивилизацию, универсальным языком общения в которой является музыка, или, точнее, музыкальная мысль», — пишет критик Соседов. Надеюсь, эта самая цивилизация все еще слишком далека, и мы еще проживем в мире, где исполнение Шопена рождает ассоциации с пианистическим искусством, а не с фигурным катанием. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

10 АПРЕЛЯ в Малом зале Московской консерватории Вазген Вартанян исполнит произведения Шумана.

Отзвук трех столетий



27 февраля в концертном зале московского Дома композиторов случилось событие, осознаваемое, на первый взгляд, в ряду подобных, но оказавшееся как раз из ряда вон выходящим. Московский композитор Владимир Рябов объявил экспозицию своей фортепианной музыки в программе, носящей «юбилейный» оттенок.

Э то был концерт навстречу 60-летию композитора — явление обычное для этого зала и для подобных ситуаций. Необычным оказался уровень представленной музыки и уровень исполнительской ее подачи. В результате концерт в зале, вмещающем около 300 человек, по своим суммарным достоинствам может быть отнесен к самым акцентным событиям зимнего концертного сезона 2010 года.

И то сказать: целое созвездие мировых «фортепианных величин» собрала программа Владимира Рябова. **Андрей Диев, Константин Лифшиц, Александр и Никита Мндоянцы, Андрей Коробейников, Владимир Овчинников** — все они принадлежат к мировой элите фортепианного искусства. Даже беглый взгляд на афишу рождает мысль о том, что не одно лишь дружеское расположение этих блестящих

пианистов к композитору стало причиной их присутствия в программе. И подумалось мне, что **парад таких музыкантов в авторском концерте — это уже оценка творчества**, и пропустить это событие нельзя.

И я не пропустил. Пришел. И должен признать: впечатления превзошли ожидания. Музыка Владимира Рябова предстала как явление драгоценное, единственное в своем роде, подлинно

художественное, несущее в себе неповторимость индивидуально-авторского мышления, сокровенные догадки о тайнах мироздания и яркие обобщения. Это несомненно событийное творчество — явление, способное выступить в значении «репрезентативного символа» современной музыкальной России.

Накануне концерта в московском издательстве «Композитор» вышел первый том из планируемого четырехтомника фортепианных сочинений В. Рябова. Поскольку мы хотим обратить внимание читателя на творчество этого композитора, назову произведения, вошедшие

в I том (М., «Композитор», 2010, 75 с.): Четыре хроматических этюда соч. 45; Шесть багателлей соч. 46; Три пьесы соч. 65: Каприччио памяти Брамса, Молитва и Адриатическая волна; Четыре евангельских сюжета: «Воскресение Лазаря», «Хождение по водам», «Вход Господень в Иерусалим», «Гефсиманский сад». Все содержание первого тома легло в основу «юбилейного» концерта. Но завершилась авторская программа Рябова одним из самых значительных его фортепианных сочинений — Фантазией до-минор памяти М.В. Юдиной. На это произведение мы и хотим в первую очередь обратить внимание концертирующих пианистов, озабоченных расширением своих репертуарных списков (М., «Композитор», 1998). Фантазия помечена автором как ор. 21, создана она значительно прежде остальных названных сочинений, но в полной мере отражает важнейшие тенденции и устремления творческой мысли композитора.

Какова же природа его мышления? Скажу прежде всего, что Рябова можно объявить одним из ярчайших представителей неоромантизма. Ни в коем случае не пост-романтизма, а именно «нео». И это потому, что многие эстетические установления романтизма, его жанры, привязка замыслов к определенному типу программности и даже принципы формы свободно заимствуются автором, но... осознаются в новой музыкально-грамматической системе. Его язык целиком принадлежит ко второй половине XX столетия. Его муза не имеет ничего общего ни с «договариванием недоговоренного» (в близкой языковой манере), ни с современными пробами письма в манере «ретро», ни с коллажем, ни с полистилистикой в расхожем понимании, ни с привычной «цитатностью» как инициальным источником. Не столько он в плену у романтизма, сколько романтизм пленен его фантазией, постоянно ищущей пути переосознания

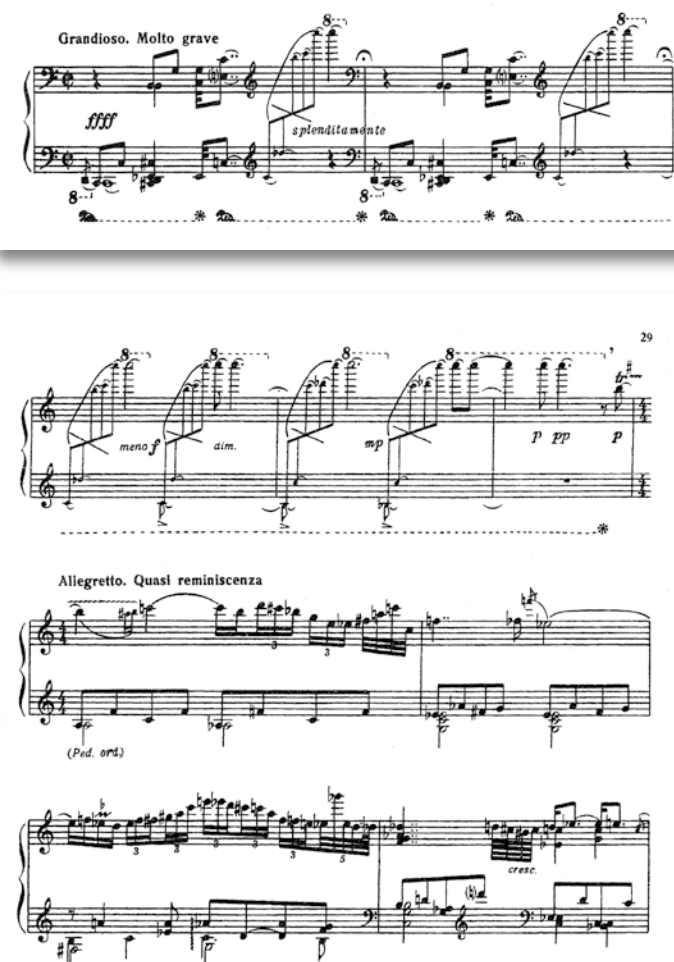
ключевых «интонационных формул» романтизма. В его памяти все многовековые наслоения нашего искусства, но на авансцене прежде всего романтический слой истории, заставляющий все иные (предшествовавшие) интонационные символы видеть сквозь призму этого слоя. Да и сам романтический пласт великого европейского наследия преломляется в его сознании в нечто совершенно новое.

Обольщение романтической красотой не покидает его во всю творческую жизнь. Он сознательно стремится к красоте. К своей, а значит — к новой красоте. Он вдохновляется конкретными стилями и интонациями. Брамс для него — объект влюбленности. А также Бетховен, Лист, Шуман... Из них он может взять любую интонацию и сделать так, чтобы они узнавались, но в совершенно ином обличье. Он может положить эту узнаваемо-неузнаваемую интонацию в инициальное тематическое начало, но может высветить ее в ходе развертывания формы. А формы его исповедуют репризность, иногда «тотальную» классицистскую репризность (например, в 4-м хроматическом этюде, написанном в форме «квадратной» темы с вариациями). Как это немодно! — скажете вы. Но ему важно другое: репризная форма позволяет еще раз оценить красоту найденного, еще раз обольститься изящно изобретенной индивидуальной красотой. Это старое мышление. Но вот изобретения в гармонии, в виртуозной фигуративной технике, в полифонических сочетаниях, ритмике, сонорные привнесения — все это совершенно новое, а главное — индивидуально новое. Его музыка сразу распознается как созданная во второй половине XX века, несмотря на такие названия, как «Отзвук Мефисто-вальса», «Каприччио памяти Брамса», «Трансцендентные вариации на тему Листа» etc. Фантазия до-минор — тот же анахронизм в названии и та же поражающая новизна в результате. Путь к ней в нем самом шел через вершинные

ПРИМЕР 1



ПРИМЕР 2



образчики жанра у Баха, Моцарта, Шумана, Листа, Шопена... Все эти Фантазии были в репертуаре великой и незабвенной Марии Вениаминовны Юдиной, все они так или иначе отразили трагические коллизии бытия, столь остро ею ощущавшиеся. Но Рябову важно, чтобы слушатель понял «путь посвящения», эту «красную нить» замысла, и композитор искусно создает то, что обычно называют аллюзиями. И в данном случае

это аллюзии не стилей, но конкретных Фантазий. Лучше всего обратиться к примерам, обнажающим его, рябовскую технику переосознания вовлекаемого материала, столь далекую от привычного цитирования.

Первый пример — переосмысление коды Хроматической фантазии (перед фугой) И.С. Баха. Второй — сомкование идей (иначе не скажешь) из Фантазии Шумана и из Фантазии Моцарта.

Причем в первом случае максимальное приближение (в рябовском понимании) к цитированию, а во втором — максимальное отдаление от него. А результат в обоих случаях конкретный: это новая, другая музыка.

Как же приятно писать отзыв в восторженном тоне! Конечно, для подобного должен быть соответствующий повод. Но даже если он очевидно присутствует, как правило, подпускается какая-нибудь капля дегтя, какой-нибудь элемент брюзжания. Мы отвыкли от восторженных рецензий. А мне вот после прослушивания Фантазии Рябова захотелось тоже стать «неоромантиком» в своих писаниях и воскликнуть: «Шапки долой, господа!» Но... я удержусь. Другие композиторы обидятся. А вот западные критики более откровенны в своих порывистых откликах, выражающих высокий чувственный и интеллектуальный восторг перед новым искусством. И когда нам твердят, что со смертью Шостаковича золотая струна нашей звуковой поэзии оборвалась, я не верю этому, ибо слышу ее волшебство и сегодня. И не один я слышу это. Вот что пишет итальянец из Триеста Этторе Брук — маститый критик и искушенный знаток искусства. Его отзыв лучше всего представляет Фантазию Рябова, а для нас важно, что отзыв этот «со стороны», «оттуда», где новая русская музыка (помимо классических имен) представлена чрезвычайно скупой (если представлена вообще). Вот эти примечательные слова, приводимые нами с небольшими сокращениями:

«В конце программы молодого пианиста из Советского Союза прозвучало произведение, эффект от которого произвел впечатление «разорвавшейся бомбы». Это была Фантазия до-минор памяти Марии Юдиной московского композитора

Владимира Рябова... Следует отметить абсолютную уникальность этого сочинения во всех аспектах. Тональность до-минор, входящая в название сочинения (в конце XX века!) является символическим олицетворением борьбы за Гармонию вопреки Хаосу... Эта борьба происходит в течение всего произведения, длящегося более 20 минут. Времени слушатель, впрочем, не замечает, так как оно астрально, и даже трансцендентно, а изложение художественной мысли настолько сконцентрировано, что отвлечься невозможно ни на секунду. Время от времени в Фантазии возникают как бы «тени» шедевров европейской музыки (Бах, Моцарт, Шуман, Шопен, Лист), и на каждой такой «тени» лежит ярко выраженная «печать» Нового Художника.

Крайне необычна также структура произведения, состоящая из двух Сонат, разделенных Траурным маршем и обрамленных Интродукцией и Кодой... В заключительном разделе Фантазии Гармония и Хаос приходят как бы к согласию (как в процессе мироздания). Использование всего многообразия фортепианной фактуры и технологии, акустических возможностей инструмента, новых приемов звукоизвлечения (и даже, что невероятно, «звукопродолжения»), динамического спектра на предельных рубежах (если не за ними?) — все, абсолютно все в Фантазии происходит в первый раз... Произведение насквозь романтично, хотя в нем использована и 12-тоновая техника письма (как бы «незаметная» на слух) и даже пресловутые кластеры, которыми так изобилует современная «фортепианная» музыка. Здесь, однако, все удивительным образом сочетается, чуть ли не в единственно возможном варианте. Ни на йоту эклектики, все естественно.

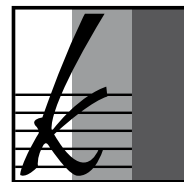
Фантазия памяти Марии Юдиной, как некий синтез, является редкостным воплощением совершенства всех его составляющих: полный охват европейской музыкальной культуры трех столетий и вместе с тем — подлинное новаторство; изложение музыкального текста является в полной мере фортепианным и в то же время в музыке постоянно присутствуют черты симфонизма; свобода, с которой передается слушателю музыкальная мысль, ощущается параллельно с неумолимой логикой развития формы. В сочинении есть стремительно мощная сила и трогательная нежность, ясность и загадочность, воля и трепет, мгновенность и бесконечность и все это — Фантазия до-минор.

Имея за плечами почти 50-летний опыт работы в музыкальной критике и являясь автором нескольких художественных произведений о музыкантах, я глубоко убежден, что это сочинение не только может, но и должно исполняться пианистами в одной программе с шедеврами мировой фортепианной музыки. Фантазия наверняка выдержит любое «соседство» в концерте, так как по своим художественным качествам, отточенности письма и широчайшему охвату в смысле философском и эстетическом она сравнима, пожалуй, лишь с «Крейслерианой» Шумана и Сонатой h-moll Листа. В фортепианной же музыке XX века Фантазия до-минор Владимира Рябова — одна из крупных вершин, к сожалению, пока еще «малоизученных».

Несмотря на мгновенный успех у любой публики, не чуждой Музыке, истинная ценность и уникальность произведения будет, вероятно, понятна не в скором будущем, поскольку это творение Мастера загадочно, а может быть, в нем есть и Тайна («Концертное обозрение», приложение к газете «Giornale dello Spettacolo», Триест, 1989. Перевод с итальянского Нины Пастернак). ■

Павел КАРТУШ

НОВЫЕ НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ



«КОМПОЗИТОР», Москва
www.idk.su

А. Гольденвейзер.
«Контрапунктические эскизы» для фортепиано.
Тетради 1, 2.

И. Жванецкая.
Вальсы для двух фортепиано.

Р. Калимуллин.
Концерт для фортепиано с оркестром. Партитура

А. Кокжаев.
Печальная импровизация для фортепиано и струнного оркестра.
Памяти Е. Светланова.

С. Крымский.
14 еврейских танцев для фортепиано.

А. Муравлев.
Три маленькие сонатины для фортепиано.

Ю. Николаев.
Сонатина для фортепиано.
Ю. Николаев.
«Пушкинские вальсы».
Тетрадь из 10 пьес для фортепиано

В. Рябов.
Сочинения для фортепиано. Том I.

Т. Сергеева.
Концерт № 3 для фортепиано и симфонического оркестра. Партитура.

Р. Щедрин.
Сцены из балета «Конек-горбунок».
Переложение для двух фортепиано (восемь рук)
Константина Челпана.
1. Горе.
2. Танец с балалайками.
3. Девичий хоровод.
4. Ярмарочное гуляние.



Юбилейный аккорд

Год Шопена — это сотни различных по формату и значению событий во всех уголках земного шара. Нет пианиста, не включившего в программы сезона шедевры польского гения. Юбилейной дате посвящают фестивали, конференции, выставки, кино-, фото- и хореографические проекты... Выпускают майки «I love Chopin». Уникальный музыкальный марафон организовали во Франции: 27–28 февраля состоялись 10 концертов (15 часов музыки!), в которых 60 пианистов в хронологической последовательности исполнили все сочинения для фортепиано соло. В Лодзи международная команда работает над созданием анимационного фильма в формате 3D «The Flying Machine» на музыку Шопена. 9 мая в Варшаве — премьера балета «Шопен», созданного хореографом Патрисом Бартом для Национального Польского балета. До 15 ноября принимаются работы на конкурс мультимедиа проектов «Шопен в XXI веке». Польский институт в Будапеште и Венгерский культурный центр в Варшаве объявили конкурс на лучший постер, вдохновленный музыкой Шопена и Листа (это уже — навстречу 200-летию со дня рождения Ф. Листа в 2011). 1413 работ 522 авторов из 52 стран представлены на конкурс мультфильмов «Улыбка Шопена».

Что уж говорить о конкурсах пианистов имени Шопена! Они проходят в Варне и Нарве, Будапеште и Токио, Бангкоке и Сантвиде (Словения), Хартфорде (США) и Марианске Лазне (Чехия), в Польше — в Шафарне, Антонине и Сохачеве. Все это — не считая главного, варшавского состязания.

Конечно же, ключевую роль в торжествах играет Национальный институт Шопена (создан в 1934 как Институт Шопена, с 1950 — Общество им. Шопена, с 2001 — нынешнее название) — польское государственное учреждение, цель деятельности которого — изучение и промоушн творческого наследия композитора. Именно этот Институт почти полтора десятилетия работает над выпуском Полного собрания сочинений Шопена (готовы 27 из планируемых 37 томов), именно этот Институт создал всеобъемлющий календарь событий, посвященных Году Шопена во всем мире, — ресурс chopin2010.pl.

Не осталась в стороне и Россия. Правда, особенной креативностью наши проекты не отличаются. В основном это концерты пианистов различного ранга с шопеновскими программами. На этом фоне выделяется проект Рэма Урасина «Фридерик Шопен. Полное собрание сочинений в 11 концертах», который пианист реализует в течение сезона 2009—10. Урасин — победитель Международного конкурса юных пианистов им.

Ф. Шопена в Москве (1992), лауреат Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве (1995). В шопеновский цикл он включил восемь сольных программ, исполнение двух фортепианных концертов с оркестром, вокальную и камерную программы. 11 концертов состоялись в Казани, на родине пианиста; он также представил некоторые программы во Владивостоке, Екатеринбурге, Иркутске, Красноярске, Перми, Самаре, Смоленске, Томске, Хабаровске, Чите.

Общество им. Ф. Шопена в Москве (создано в 1990) отметило день рождения композитора концертом в Государственном музее А.С. Пушкина. Выступили лауреаты Московского международного конкурса юных пианистов им. Ф. Шопена разных лет: Рэм Урасин (I премия, 1992), Федор Амиров (I премия, 1996), Галина Чистякова (I премия, 2000), Константин Алексеев (V премия, 2004), Дмитрий Шишкин (I премия, 2006), Николай Хозяинов (II премия, 2008). На концерте также состоялась презентация DVD «Играют лауреаты VI Московского международного конкурса юных пианистов им. Ф. Шопена, 2008».

Представляем четыре наиболее ярких события Года Шопена. Об остальных можно составить впечатление, посетив сайт www.chopin2010.pl ■



VI Международный фестиваль «Шопен и его Европа» 1 августа – 3 сентября | Варшава

Фестиваль «Шопен и его Европа», проводящийся варшавским Институтом Фридерика Шопена, — центральное событие шопеновского года. Продолжительность форума — более месяца, в его программе свыше тридцати концертов; в 2005 году, когда он состоялся впервые, он длился всего лишь неделю. Задача фестиваля неизменна — представить музыку Шопена в широком контексте, от XVIII века до наших дней; при этом тема форума каждый год меняется. «От Моцарта до Фридриха Гульды», «На орбите романтизма», «От Погорелича к Чайковскому» (речь шла о польском композиторе Анджее Чайковском, а не об одном из российских Чайковских) — вот некоторые из девизов прошлых фестивалей. Нынешний, разумеется, посвящен Шопену вдвойне — и по определению, и в честь юбилея, однако идея переклички эпох не забыта: на открытии прозвучат шопеновская Мазурка f-moll и Месса h-moll Баха в исполнении международной команды солистов и берлинской Академии старинной музыки. Среди участников также — пианисты Белла Давидович, Менахем Пресслер, Николай Луганский, Мишель Дальберто, Аркадий Володось, Олли Мустонен, Лилия Зильберштейн, Мария Жоао Пиреш, Станислав Бунин, скрипачи Томас Цзэтмайр и Джошуа Белл, дирижеры Михаил Плетнев, Валерий Гергиев, Франс Брюгген, Фабио Бьонди, Филипп Херревеге, ансамбль «Il Giardino Armonico» и многие другие — даже Бобби Макферрин. В фестивальной афише — старинная музыка, опера «Норма» в концертном исполнении, а в первую очередь — музыка Шопена и его современников.

Шопен на Зальцбургском фестивале 30 июля, 2, 18 и 22 августа | Зальцбург

Маркус Хинтерхойзер, директор концертных программ Зальцбургского фестиваля, спокойно относится к юбилеям. Он ориентируется не на круглые даты, а в первую очередь на то, что Зальцбург должен предлагать своей публике нечто особенное, чего она не услышит больше нигде. Поэтому на ближайшем фестивале, например, не будет широко отмечаться 150-летие со дня рождения Густава Малера — его сочинения и без того звучат во всем мире. С Шопеном ситуация иная: поскольку летом в Зальцбург традиционно приезжает целая команда пианистов мирового класса, в том числе сильнейших шопенистов, было бы неправильно оставить в стороне этот юбилей. В первые дни фестиваля, 20 июля и 2 августа, две программы из сочинений Шопена и Шумана представит Евгений Кисин. Эстафету подхватит Кристиан Цимерман — 18 августа он исполнит Вторую и Третью сонаты Шопена. А четырьмя днями позже на сцену Большого зала Festspielhaus выйдет Маурицио Поллини; его шопеновский вечер составят 24 прелюдии и 7 этюдов.



Варшава. Конец XIX века

Мировое турне Маурицио Поллини 1, 11, 15, 18, 25, 29 апреля, 4, 9 мая, 3, 6 июня | Берлин, Чикаго, Вашингтон, Нью-Йорк, Бостон, Норфолк, Вена, Амстердам

Хотя Маурицио Поллини известен широтой своего репертуара, Шопен был и остается для него одним из самых важных композиторов. Карьера Поллини началась как раз с победы на Конкурсе имени Шопена (1960), после которой пианист несколько лет обучался у Артуро Бенедетти Микеланджели. В 2007 году Поллини получил «Грэмми» за альбом Ноктюрнов Шопена, хотя ни к подобным наградам, ни к пианистическим конкурсам не относится слишком серьезно. С тех пор Поллини выпустил на «Deutsche Grammophon» еще два шопеновских альбома, и неудивительно, что почти все программы Поллини в этом году целиком отданы сочинениям Шопена. Исключением станут лишь концерт 1 апреля в Берлинской опере «Unter den Linden», где наряду с Шопеном будут звучать Дебюсси и Булез (знаменитый дирижер и композитор отмечает в этом году 85-летие), а также выступления 3 июня в венском Musikverein и 6 июня в амстердамском Concertgebouw, посвященные не только Шопену, но и Шуману. В остальном — один только Шопен, хотя репертуар практически не повторяется: три шопеновских вечера Поллини в нью-йоркском Карнеги-холле (18 и 29 апреля, 9 мая) — три разные программы. В плане американского турне Поллини также — концерты в Чикаго (11 апреля), Вашингтоне (15 апреля), Бостоне (25 апреля) и Норфолке (4 мая).

XVI Международный конкурс пианистов имени Шопена 1–23 октября | Варшава

Конкурс имени Шопена проходит раз в пять лет и посвящен исключительно музыке Шопена. Впервые проведен в 1927 году — тогда в нем участвовали пятеро молодых пианистов из Советского Союза. Первый выезд советских исполнителей на международный конкурс обернулся подлинным триумфом. Почетные дипломы достались Дмитрию Шостаковичу и Юрию Брюшкову; четвертое место занял Григорий Гинзбург, а победителем стал Лев Оборин. Второй, третий и четвертый конкурсы также выигрывали советские пианисты, а на пятом разразился скандал: члены жюри Лев Оборин и Артуро Бенедетти Микеланджели отказались признать итоги соревнования, протестуя против того, что Владимир Ашкенази был отодвинут с первого места на второе. В этом году среди конкурсантов также много музыкантов из России: из 346 подавших заявки их было без малого тридцать, из 160 допущенных к участию в очном отборе — чуть меньше двадцати. Среди них немало известных исполнителей — Илья Рашковский, Александр Лубянец, Мирослав Култышев, Юрий Фаворин, Лукас Генюшас, Екатерина Рихтер и другие. 1 октября, в Международный день музыки, в рамках конкурса состоится сольный концерт Мицуко Ушиды, днем позже выступят Марта Аргерих и Нельсон Фрейре, 3 октября стартует первый тур. 17 октября, в перерыве между окончанием третьего тура и объявлением результатов, будет исполнен Реквием Моцарта под управлением Филиппа Херревеге, а с 21 по 23 октября пройдут концерты лауреатов. В год 200-летия Шопена конкурс его имени — одно из важнейших юбилейных событий.

В.П. Задерацкий ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК ШОПЕНА



фото (1946 года)
из архива В.В. Задерацкого

Всеволод Петрович Задерацкий (1891–1953) — композитор, пианист, литератор, завершивший музыкальное образование в Московской консерватории и юридическое образование в Московском университете в 1916 году. Ученик С. Танеева и М. Ипполитова-Иванова по композиции, К. Киппа — по классу фортепиано. В период с 1916 по 1918 годы — офицер царской армии, участник боев первой мировой войны, с 1916 по 1920 — офицер белой армии А. Деникина. Последующая его жизнь протекала в провинциальных русских и украинских городах, включала периодические аресты, ссылки, заключение в ГУЛАГ. В конце жизни он живет во Львове. Им создано множество музыкальных произведений разных жанров (наиболее известны его фортепианные сочинения) и несколько литературных, которые ждут своего опубликования. Очерк «Творческий облик Шопена» написан в 1950 году как научная работа по плану кафедры специального фортепиано Львовской консерватории.

Очерк состоит из четырех частей, которые мы намерены последовательно предложить читателю в наших выпусках. Публикуется впервые.

Определение места Шопена в истории музыки, определение места Шопена в истории фортепианной культуры, общая направленность его творчества, последующие воздействия его творческого наследия, наше отношение к нему, проблема исполнения его сочинений, — все эти вопросы не могут быть решены вне исследования его творческого облика. Из этих про-

блем, может быть, самой острой является проблема интерпретации его сочинений. Личность, среда, события общественной значимости и реакция на них, композиторская деятельность, исполнительство и качества пианизма, общие эстетические убеждения, мысли о фортепианной педагогике — словом, все компоненты творческого облика Шопена — это ключи к исполнению его сочинений.

Личность Шопена противоречива, и противоречива

многократно. Эта противоречивость объединяется в некое психологическое единство натуры цельной и сильной. В этом содружестве противоречий есть своя оригинальная логика.

Однако в личности Шопена есть моменты постоянные, остающиеся неизменными на всю жизнь, несмотря на то, что жизненные обстоятельства могли бы нарушить это постоянство. Таким моментом является, прежде всего, чувство

патриотизма. Шопен принадлежал, по-видимому, к тем натурам, на которые впечатления детства, отрочества и юности оставляют след неизгладимый и становятся как бы сакраментальными. Отец определил многое в личности Шопена. Француз по национальности, он приехал в Польшу как служащий французской табачной фирмы, затем перешел на учительство, обучая французскому языку, и, наконец, открыл пансион. Польша ему очень нравилась

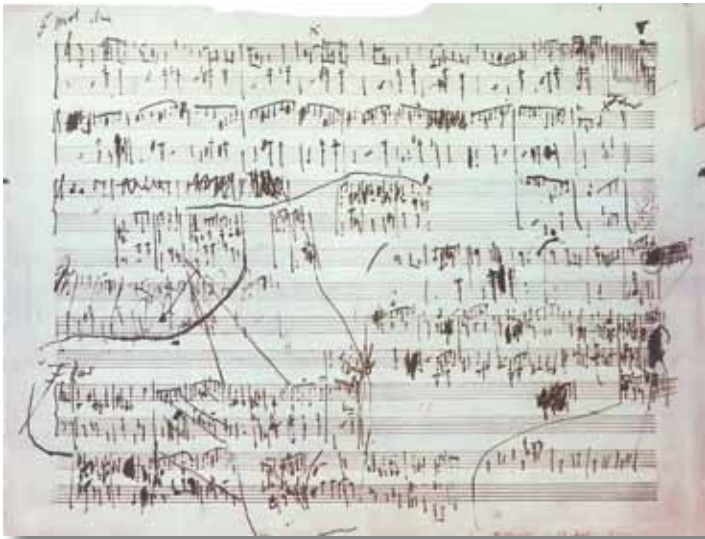
и, в конце концов, почувствовал Польшу, как своё второе отечество, окунулся в политическую жизнь страны настолько, что принял участие в восстании Костюшки, и, вообще, забыл Францию для Польши, чувствуя себя больше поляком, чем французом. Надо думать, что рассказы о восстании произвели сильное впечатление на подрастающего сына и пробудили в нем тот рыцарский дух, который так чувствуется в шопеновских произведениях крупного плана. Определив себя с отроческих лет поляком, Шопен-сын пошел по стопам Шопена-отца, живо интересуясь политической жизнью Польши в том же направлении, в каком интересовался его отец. Накаленная политическая атмосфера Польши, страстные чаяния, героические мечты того круга, к которому принадлежал Шопен, сделали из него патриота пламенного, самоотверженного, непоколебимого, патриота столь сильного, что пересадка в другую почву — из Варшавы в Париж — ничего не смогла изменить в его патриотизме. Этот патриотизм стал знаменем его жизни и среди путаных линий его личности выглядит прямой центральной линией, твердой рукой проведенной через весь жизненный путь. Это первая сквозная линия, не порванная контрверсами личности.

Шляхетская идеология, шляхетские традиции и шляхетский быт, аристократический душок воспитания в отцовском пансионе также оставили неизгладимый след в формирующемся мировоззрении юного Шопена. В пансионе отца огромное значение придавалось правилам внешнего поведения, манерам, этикету, и Шопен на всю жизнь сохранил своего рода культ этикета. Нарушение норм принятого этикета воспринималось им наравне с нарушением норм кодекса морали; сила реакции на нарушение тех и других норм была одинакова. Постоянное посещение с детского возраста польских аристократических салонов сделало для него кодекс

аристократического этикета столь же важным кодексом жизни, как кодекс норм религии, морали, эстетики, патриотизма. Как свидетельствует Жорж Санд, Шопен мог возненавидеть человека за нарушение им мелких правил вежливости и приличия. Он пишет родным о гамбургском профессоре ботаники: «Он разговаривал через стол с профессором Яроцким и в пылу увлечения дошел до такой рассеянности, что по ошибке вместо своей тарелки залез в мою и начал по ней барабанить пальцами... Во время этой барабанной игры я сидел, как на иголках, и, как только он кончил, старательно принялся вытирать следы его пальцев на своей тарелке...». Шопен, особенно в молодые годы, был человеком веселым и насмешливым. Он излагает забавный случай крайней рассеянности профессора без тени юмора; он сидит «как на иголках», шокированный до последней степени, вместо того, чтобы воспринять юмористически забавную рассеянность профессора. Эта гипертрофированная оценка приемов внешней вежливости и внешнего приличия, приведшая к настоящему культу этикета, есть вторая сквозная линия, через всю жизнь проходящая, однако часто прерываемая противоречиями личности.

Казалось бы, такой культ внешнего должен был сказаться на музыкальном творчестве и склонить композитора и исполнителя к увлечению внешним в музыке. Однако, этого не случилось. Утонченность манеры общения, быть может, привела к утонченности отделки. Но культу внешнего в бытовом общении соответствует прямая противоположность в творчестве и исполнительстве; исключительное самоуглубление и преданное служение музыкальному искусству, как поэзии звуков. Когда дело касается музыки, салонный кавалер неожиданно превращается в поэта, без всякого соблюдения этикета попирающего





салонных Герцов и Калькбреннеров. Виртуозный пассаж превращается Шопеном из самоцели в средство нарядного орнаментирования всегда глубокой мысли. Иногда такой пассаж прямо поставлен на службу великой идее, высокому образу, как например, в финале сонаты b-moll. Шопен поэтизирует все — даже виртуозный пассаж. Для такой поэтизации пассажа он изобретает особый прием: он насыщает пассаж мелодизмом. Шопен принимает салон, но входит туда, как поэт, уважающий изысканность салонного языка, однако говорящий отнюдь не салонные вещи. Не он один так делает: так поступают Лист, Гейне, Делакруа, Пьер Леру; они превращают известную категорию парижских салонов в своеобразный поэтический и философский клуб. В таких салонах можно было встретить пишущих дам — Жорж Санд, графиню Д'Агу. Последняя была женщиной с дешевым музыкальным вкусом. Для таких как она, Лист писал свои виртуозные произведения более низкой пробы. Шопен в отношении музыкального вкуса никогда не шел на компромисс. Это был рыцарь поэзии без страха и упрека. Служение поэзии в музыке, молчаливое игнорирование претендентов на дешевую салонно-виртуозную продукцию составляет третью сквозную линию в жизни Шопена, линию, противоречащую второй линии, как культ внешнего

противоречит подвижности. Культ внешнего этикета Шопен исповедует открыто. В своей любви к родине он исповедует перед наиболее близкими ему людьми. Но свое творчество, сокровенное в творчестве, он раскрывает не словесными декларациями — за него говорит фортепиано. Здесь он скуп на слова. Где он почти бессловесен — это в сфере интимных переживаний. Железным занавесом отделена внутренняя, интимная жизнь этого человека от окружающих. Именно поэтому так трудно разгадать этого любезного собеседника, этого великого молчаливника.

Мы заметили три линии, проведенных через его жизнь. Дальше мы видим не столько линии, сколько штрихи. Разбирая путанный узор черт и черточек, мы приходим в изумление от количества противоречий.

Одно из этих противоречий мы уже подметили: человек, для которого внешние нормы этикета имеют громадное значение, оказывается, живет непроницаемой внутренней жизнью, так что кажется, будто культ внешнего, любезная улыбка и любезная болтовня салонного завсегдатая есть только ширма, за которой бьется огромная внутренняя жизнь, не подлежащая оглашению и демонстрации.

Очень щепетильный в выполнении норм светского этикета, Шопен в салонах позволяет себе невозможные вещи: он дает с

ребячьей шаловливостью целые мимические представления. После гипнотизирующей импровизации он, вдруг, поднимается из-за рояля с лицом старухи или австрийского императора. Иногда он не склонен музичировать и весь вечер занимает общество своими мимическими упражнениями. Замкнутый, непроницаемый человек превращается в ребенка. В Шопене уживаются скрытность много пережившего взрослого человека с инфантильностью, светская вылощенность с ребячеством.

Шопен слаб физически. Но сила духа в сохранении эстетических убеждений неодолима. Шопен не нуждается в моральной поддержке Листа. Но Лист, трибун нового искусства, борец за него, эстрадный оратор и пропагандист, Лист, не однажды согрешивший, идя на компромисс с публикой дешевого вкуса, с публикой, обожавшей Тальбергера, — этот Лист нуждался в моральной поддержке слабого, больного человека, каким был Шопен. В слабом теле Шопена жил мощный дух борца за новое искусство.

Два противоречивых настроения пронизывают творчество Шопена: героичность и элегичность. Иногда они сопрягаются по принципу контраста в одном крупном произведении, как например, в сонате b-moll, что сообщает ей огромный эмоциональный диапазон. Мостом между героикой и элегией служат страницы драматические, но их не так много. Большой частью героика и элегия выглядят как антиподы, как сосуществование в одном лице силы и слабости.

Шопен-юноша, узнав о готовящемся восстании, рвется в ряды добровольческих повстанческих отрядов. Это упрямый доброволец и только отъезд в Вену накануне восстания не делает его солдатом повстанческой армии. Пусть в этом стремлении в бой есть нечто юношески-рыцарственное, но мужество налицо.

И об этом мужестве мы не имеем права забывать

при исполнении сочинений Шопена. Это потомственный повстанец, идущий по стопам отца.

С другой стороны, портреты, художественно нарисованные Гейне и Листом, показывают нам, сколько в Шопене было женственно-го. Перелистывая ноктюрны, вальсы, мазурки, прелюдии, мы находим немало страниц, написанных женственным почерком композитора, таким непохожим на мужской почерк полонезов, скерцо cis-moll, многих страниц в балладах, в сонате b-moll, фантазии f-moll.

Снова противоречие: мужественное и женственное выглядят в творчестве Шопена, как антиподы, как показатели силы и слабости. Иногда мужественное заключается в героике, иногда оно охватывает другие настроения: трагическую борьбу, суровую траурность. Иногда женственное заключается в элегичности, иногда оно охватывает другие области: светлую мечтательность, грацию танца.

Следует оговориться, что слабость, женственность, как антипод силе и мужественности, никогда не выглядит у Шопена пораженчеством, не верим в себя. Грустная струна в его произведениях звучит не от слабости духа. Это печаль по многим несбывшимся мечтаньям — личным и общественным.

Шопен жадно ищет исполнителей. Натура в высшей степени впечатлительная, легко ранимая, он на всю жизнь чувствует себя надломленным ударом, достигшим его в Штутгарте — крушением польского восстания, последующим отрывом от родины. Восторженный юноша, однако, и тогда в силу своей психической конституции склонный к элегичности, — таким мы знаем его в Варшаве — превращается в Париже в молчаливо страдающего и прячущего своё страдание человека. Ему не хватает солнца оптимизма. И он ищет его, ищет, прежде всего, в музыке. Отсюда его моцартианство. Моцарт пленяет его не только технологически — совершенством

формы, не только стилистически — изяществом письма; Моцарт пленяет Шопена, прежде всего, оптимизмом своего творчества, тем оптимизмом, которого не чувствует в себе Шопен. От Моцарта Шопен получает то, чего не находит в себе самом. Моцарт восполняет тот изъян, который ощущает в себе Шопен. Таким же исполнителем Моцарт был и для Чайковского, не страдавшего избытком оптимизма. Ошибочно думать, что Чайковского пленяло, прежде всего, формальное совершенство Моцарта. Он мог найти такое же совершенство в симфоническом Бетховене, вокальном Шуберте, фортепианном Шопене. Чайковский, прежде всего, чувствовал в Моцарте исполнителя души своей. Ущербный, как и Шопен, в отношении жизненного оптимизма, он грелся в лучах моцартовской жизнелюбности. Шопен и Чайковский тяготели к Моцарту по одинаковой психологической причине. Шопен хотел бы, чтобы в его музыке зазвучали прогретые жизнеутверждающим солнцем безоблачные моцартовские небеса, но писал либо сумрачные элегии, либо нежные чары лунных ночей, либо трагедии общественного шторма. А если и появлялось солнце радости в его творчестве, то оно всегда проходило сквозь облака грусти.

Секрет увлечения Жорж Санд тот же, что и секрет моцартианства. Шопен потянулся к ней, как к живой противоположности. Энергичная, утверждающая себя в жизни, с мужественными чертами характера, она была призвана играть роль исполнителя.

Шопен сразу же отметил Жорж Санд, как свою противоположность: «Какая антипатичная женщина эта Санд. Да и женщина ли она? Я, право, иногда склонен в этом усомниться...».

Таков был отзыв Шопена о Жорж Санд, высказанный им Листу, как одно из первых впечатлений. Но дальше пошло по-иному. То, что отталкивало, стало притягивать. Надо полагать, что

влечение Шопена к Жорж Санд равнялось его влечению ощущать в себе радостный ток жизни, высокий тонус оптимизма — то, что было в избытке у Жорж Санд и чего ему не хватало.

Поиски восполняющего приводят к тому, что Шопен, склонный к ущербным настроениям, тяготеет к оптимизму Моцарта; всегда привлекаемый юностью и женственностью, отдает своё чувство зрелой и мужественной Жорж Санд.

Из Польши Шопен привез в Париж горсть родной земли и хранил ее всю жизнь. Эту горсть земли положили в его могилу. Судьба его родины была его судьбой. Если бы не поездка в Вену, мы увидели бы его в рядах сражающихся повстанцев. Был ли он политиком? Был ли он действенным борцом за восстановление польского государства? Нет. Он был только бардом Польши с траурной тяготели на устах. Слушая дебаты о реванше, он молча ходил по комнате, не вмешиваясь в разговор. О таких моментах говорит Лист: Шопен напоминал путника, стоящего на палубе корабля, носимого бурей по волнам: он смотрит в небо, на звезды, думает о своей далекой родине, следит за работой матросов, считает их ошибки и молчит, не чувствуя в себе достаточно силы, чтобы самому принять участие в спасении корабля». Участник национально-освободительного движения, был ли он демократом в широком и глубоком значении этого слова? Нет. Подлинный демократизм всю жизнь пугал и отталкивал его.

Он не мог приспособиться к демократической форме открытого концерта: масса его пугала, а не вдохновляла. Пугала Шопена титаническая мощь музыки Бетховена, идущая от демократизма его творчества. Отталкивал его открытый демократизм Жорж Санд, особенно в годы, предшествовавшие революционному 1848-му году. Разрыв Шопена с Жорж Санд был вызван конфликтом мировоззрений. Роман Санд

«Лукреция Флориани» был только поводом. Сын польского повстанца, сам потенциально повстанец, — Шопен не принял революцию 1848 года. Об этом прямо пишет Санд: «Наступила февральская революция, и Париж сделался ему невыносим». Пансион и польские аристократические салоны отравили Шопена ядом шляхетского аристократизма. Отсюда определённая ограниченность мышления. Любимый поэт — Адам Мицкевич. В этом нет ничего предосудительного. Предосудительно ограничение себя Мицкевичем. Читал он очень мало и то, преимущественно, по-польски. Философ Пьер Леру, идеи которого имели большое влияние на Жорж Санд, постоянно дарит ему свои сочинения; они остаются у него на столе неразрезанными. Политика его не интересует, философия также. Он живет кругом убеждений, сложившихся ещё в юности. Ни революционные сдвиги в Европе, ни демократически настроенные друзья не могут изменить его мировоззрения, воспитанного дворянской идеологией. Смелый новатор в музыке, он выглядит заржавевым консервативом в общественной жизни.

Аристократ по складу мышления, он в мазурках и своих польских песнях исходит от народного музыкального творчества и здесь он положительно демократичен. Черты аристократизма повсюду рассыпаны в его творчестве: они в утонченности, изысканности, изяществе его письма. Но плохо смотрит тот, кто за деревьями не видит леса: штрихи и черточки, мелькая перед глазами, не должны мешать видеть основную линию. Основной линией творчества Шопена является народность его творчества. Сонату b-moll мы воспринимаем, как грандиозную и трагическую народную эпопею, а не как шляхетское ущемление политической неудачей. В полонезах есть шляхетский шик, но, по существу, они звучат поэмами величия и падения польского государства, поэмами, которым именно чувство народности сообщает тот грандиозный размах, который отличает их от самых помпезных балльных танцев. Баллады навеяны поэмами Мицкевича — поэта, в творчестве которого чувство народности ощущается остро и непреложно. В драматическом размахе скерцо cis-moll, в драматическом





пафосе фантазии f-moll мы слышим не слабо резонирующие эмоции дворянских корпораций политического плана, а ощущаем эти произведения, как мощные полотна народных потрясений. Человек, воспитанный аристократически, пишет демократически. Аристократ по воспитанию и убеждению, он, помимо сознания своего, против воли своей, гениальным чутьем народного, превращается в демократа в своем творчестве.

Шопен остро чувствовал природу. По состоянию здоровья, ему, безусловно, необходимо было длительное пребывание в деревне. Там он быстро поправлялся, находил в себе душевное равновесие, избавлялся от психической депрессии. Однако, через некоторое время он начинал терзаться тишиной деревенской жизни. Его тянуло в город, в светскую обстановку салонов. Как только силы, накопленные в деревне и легко растрчиваемые в городе, приходили к концу, он снова, послушный велениям своего организма, рвался в деревню. Жизнь его делилась на жизнь в белых перчатках и жизнь без белых перчаток. Белые перчатки он одевал в городе. Он снимал их в деревне. Природа не раз рождала в нем высокие вдохновения. Ночь была волшебницей, которая особенно легко уводила его в мир поэзии. Ноктюрн делается одним из его любимых жанров. Перелистывая объемистый альбом ночных поэм Шопена, мы поражаемся тому богатству настроений, какое может вызвать

ночь: мы слышим звуковые откровения ночей лунных и безлунных, мятежных и безумных. Ночей, полных глубокой меланхолии, или блаженного покоя. Вальсы Шопена — яркий продукт его жизни в белых перчатках; его ноктюрны и прелюдии рождены жизнью без белых перчаток. В течение всей своей зрелой жизни Шопен не находит себе места на земле — «проездом в Лондон» он живет в Париже чуть не два десятка лет, попадая в Лондон уже умирающим; живя в Париже, он тоскует по оставленной Польше; живя в городе, страстно рвется в деревню; живя в деревне, стремится в город. Это одна из тех натур, которых не удовлетворяет та или иная сторона жизни; такие натуры жаждут объять жизнь целиком, во всех ее многообразных проявлениях. Такой хороший аппетит к жизни — показатель сильной, богатой, многогранной личности.

Углубление в свой психический мир привело Шопена к любованию нюансами интимных настроений. В его творчестве мы находим огромное количество интимных высказываний. С другой стороны, участие в политической жизни родины развило в Шопене острое чувство общественного. В его творчестве мы находим полотна огромной общественной силы. Не надо, однако, преувеличивать размах общественного мышления Шопена. Это мышление было ограничено национальными и классовыми рамками. Но высокий и рыцарственный патриотизм сообщал творческим высказываниям Шопена в общественном плане мощь и благородство. Интимное в его творчестве переливается нежнейшими красками, едва уловимыми оттенками, зыблется одухотворенным *rubato*. Эти перламутровые, опаловые произведения рождены необычайно тонкой нервной системой. Где тонко, там и рвется. Тонкость переходит в патологичность. Нельзя доверять данным о галлюцинациях Шопена,

но своеобразный внутренний визионизм, застилающий реальную жизнь, был ему присущ. Биографические данные говорят о ранимости нервной системы Шопена, о его неврастеничности. И вместе с тем, в нем живет отважный дух борца-патриота. Вот почему в его творчестве сопрягаются интимное и общественное, кованный ритм полонезов и зыбкое *rubato* мазурок, вальсов и лирических страниц, реалистические картины сонаты b-moll, фантазии f-moll и наваждения прелюдии Des-dur, c-moll.

Длительная болезнь, при хрупкости нервной системы, привела Шопена к мнительности. Эта мнительность часто рождала мысли о роковом конце. Отсюда обилие похоронных мотивов, плачей и заплачек в его творчестве. Образ смерти носит чаще всего клерикальный характер: он связан со звучностью погребальной хорала. Органо-хоральные звучности мы встречаем в прелюдиях Des-dur, (средняя часть), c-moll, в ноктюрне g-moll (средняя часть), колокольную звучность мы встречаем в первых тактах похоронного марша сонаты b-moll. Можно думать, что мнительность привела к страху смерти. Но когда смерть подошла к изголовью, она встретила человека огромного мужества, бестрепетно глядящего ей в глаза. «Вот начинается агония», — твердо сказал Шопен. Доктор стал утешать умирающего. «Не мешайте мне», — так же твердо прервал Шопен плоские утешения доктора. Неоднократно высказываемые в моменты обострения болезни опасения рокового конца, неоднократные *temento mori* в произведениях Шопена как будто указывают на боязнь смерти. Кончина демонстрирует его бесстрашие. Противоречие только кажущееся, если то, что мы принимаем за боязнь смерти, назвать жаждой жизни. Такая путаница понятий долгое время мешала правильному восприятию творчества Чайковского. Последние симфонии Чайковского считались

рожденными страхом смерти, между тем как совершенно очевидно, что симфонии эти являют собой картины титанической борьбы жизни со смертью. Такова же драматическая суть «Пиковой дамы». Принятие идеи неотвратимости рокового конца еще не означает пораженчества, капитулянтства перед ним. Принятие такой идеи может родить протест против нее, протест, отчаянный у Чайковского, спокойный у Шопена. Этот протест звучит в жизнерадостных мазурках, в светлой, влюбленной в жизнь лирике баркаролы, в вихревых эпизодах его вальсов. Чайковский сталкивает в борьбе жизнь и смерть, Шопен их противопоставляет серией контрастирующих картин.

Культ внешнего в быту — отсутствие культа внешнего в творчестве; слабое тело — мощный дух; героичность ряда крупных произведений — элегичность миниатюр; черты мужественные (рыцарственный патриотизм, бескомпромиссная принципиальность в искусстве) — черты женственные (нежность мелодики, гармонии, колорита); дворянская идеология, как критерий оценок общественной жизни — демократизм творчества, его народность в широком смысле слова; картины освободительной борьбы, писанные мужественной рукой широкими мазками — тщательная выписка деталей, филигранность отделки, скрупулезное психологизирование в интимных миниатюрах; мнительность при заболеваниях, неоднократные *temento mori* в творчестве — бесстрашие перед лицом смерти — таковы противоречия личности и творчества Шопена. Эти контроверзы не конфликтуют, не создают коллизий. Наоборот, противоположности объединяются, образуя цельную, со сложным узором характерологических черт личность и цельное, контрастное, но одностильное творчество. ■

*Продолжение —
в следующем номере.*

Bechstein Academy: звук Европы



фото Павла Тарасова

Серия роялей и пиано «Bechstein Academy» — одна из самых популярных на современном фортепианном рынке. Об особенностях этих инструментов рассказывает президент АО «Фортепианная фабрика С. Bechstein» Карл ШУЛЬЦЕ.

Серию «Academy» мы создали 10 лет назад. Это инструменты, которые отвечают высоким стандартам компании «С. Bechstein» — и по качеству используемых материалов, и по качеству изготовления и сборки, и, самое главное, по качеству звука. Это тот уровень музыкального высказывания, которого ждут сегодня от производителя профессиональные пианисты.

При этом нам удается поддерживать очень привлекательное соотношение цены и качества: это не эксклюзивные дорогие инструменты, а вполне приемлемые как для частных клиентов, так и для музыкальных организаций пиано и рояли.

В модельном ряду: пиано высотой 112, 116 и 124 см, рояли — длиной 160, 190, 208 и 228 см, — то есть практически полный спектр возможностей, вплоть до малого концертного инструмента.

Пианисты свидетельствуют, что «академическая серия» дает абсолютную свободу для интерпретаций: прекрасные ощущения от клавиатуры и механики, возможность тончайшей нюансировки, богатство динамики.

В целом, это традиционные европейские инструменты с европейским звучанием. Этому, кстати, способствует и то, что дека — душа инструмента — изготавливается из европейского дерева — горной сосны с севера Италии. Все пиано и рояли серии «Academy» мы производим на фабрике в Нижней Саксонии — там же, где «рождаются» и эксклюзивные инструменты серии «С. Bechstein».

Если сравнивать «академические» инструменты с азиатскими продуктами того же класса, то позволю себе такую формулировку: при техническом совершенстве как «Bechstein», так и коллег из Азии, наши пиано и рояли лидируют в области звуковых качеств. Они, если можно так выразиться, «живые», а потому дают исполнителю безграничные возможности звуковой палитры. ■



BECHSTEIN Academy

НОВОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ИНДУСТРИИ

Компания «Samick» приобрела 1,7 млн. акций компании «Steinway» на \$US 27.000.000.

Американская пресса уточняет, что полученный капитал «Steinway» направит на погашение долгов, а также на текущие инвестиции. В ближайшее время возможна покупка фирмой «Samick» еще 1,7 млн. акций.

Президент «Samick Musical Instruments» Й.С. Ким стал членом Совета директоров «Steinway». При этом 80% голосов в Совете директоров принадлежат его председателю К. Кирклэнду и коммерческому директору Д. Мессине.

По мнению экспертов, не исключено, что теперь марки «Boston» и «Essex», выпускаемые фирмой «Steinway» на фабриках в Японии и Китае, соответственно, теперь будут производиться на фабриках «Samick» в Корее и Индонезии.

Компания «Schimmel», признанная в августе 2009 банкротом, пока не нашла инвестора.

Банкротство руководство фирмы считает следствием мирового финансового кризиса: так, 1/3 производимых инструментов продавалась в США, а сбыт в этой стране упал почти на 70%. Кроме того, немецкие производители фортепиано винят в неудачах китайских конкурентов, предлагающих дешевый товар. По сообщению Немецкого союза производителей фортепиано, в год в мире производится 450.000 пиано и роялей, 280.000 из них — в Китае.

Проект фирмы «С. Bechstein» стал одним из победителей немецкого федерального конкурса «365 мест в стране идей».

День 19 января 2010 по инициативе «С. Bechstein» был объявлен «Днем маленьких изготовителей пиано». Дети и подростки от 6 до 16 лет в 12 городах Германии посетили «Бехштейн-центры» и познакомились с процессом создания фортепиано, узнали, как устроен инструмент.

МАСТЕР

Президент Ассоциации фортепианных мастеров России Владимир Частных:

**«НАША ПРОФЕССИЯ ДОЛГОЕ ВРЕМЯ НЕ ИМЕЛА
ОФИЦИАЛЬНОГО ИСТОЧНИКА ОБРАЗОВАНИЯ»**

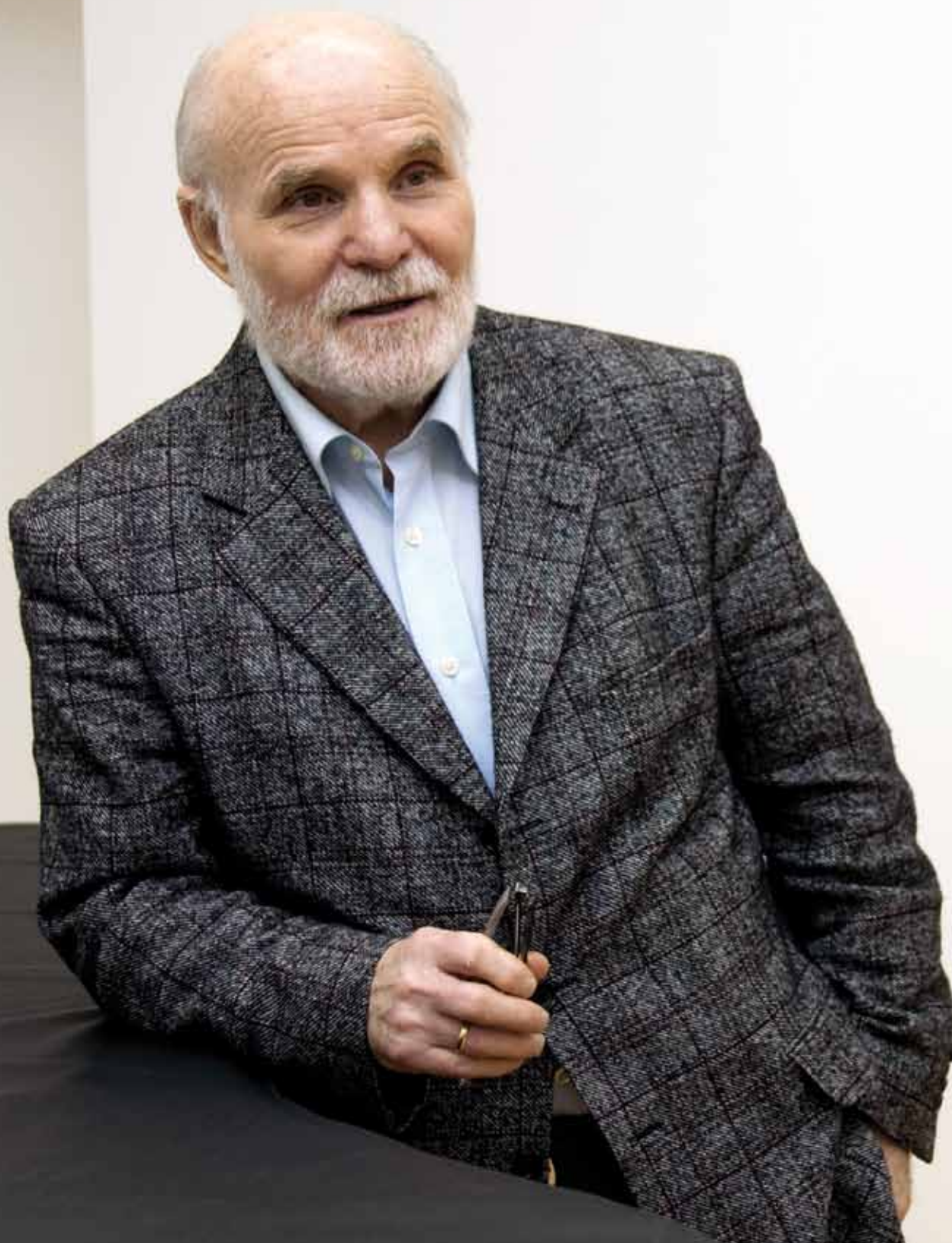


фото Павла Тарасова

Ассоциация фортепианных мастеров была создана в августе 1990. Объединяет мастеров России и стран СНГ. С 1995 — член «EUROPIANO» (Союза европейских ассоциаций фортепианных мастеров).

Основные направления деятельности АФМ связаны с образовательными программами, которые реализуются в технических семинарах, переводах специальной литературы и издании книг по профессиональной тематике. Переведено 80 статей из журнала «ЕВРОПИАНО», издано 5 книг (в том числе, справочники «Атлас номеров фортепиано» и «Номенклатура фортепиано»).

За два десятилетия существования АФМ провела 35 семинаров с участием специалистов крупнейшей европейской и японской фортепианных фабрик. Большинство из них зафиксированы в видеоформате.

Более 30 членов АФМ прошли стажировки на фортепианных фабриках Германии и Чехии.

Осенью 2010 года Ассоциация фортепианных мастеров России отметит свое 20-летие. Как будет отмечаться этот весьма солидный для профессионального сообщества юбилей?

Мы планируем целую серию мероприятий: это и семинар для мастеров, и заседание «Еuro piano» в Санкт-Петербурге, но самое главное — впервые в России состоится экзамен на получение сертификата «Еuro piano». Это новшество, которое возникло в связи с объединением Европы. Дело в том, что раньше, например, в Германии фортепианный мастер мог устроиться на работу, только предъявив диплом единственной в этой стране школы — Людвигсбургской школы фортепианных мастеров. Теперь ситуация изменилась, и учреждения не могут требовать от потенциального кандидата именно этот диплом: Европа единая, и на работу в Германию приезжают и португальцы, и французы, и норвежцы... И чтобы унифицировать представления о необходимом уровне мастера «Еuro piano» предложило ввести единый документ для всей Европы. Экзамены на этот сертификат уже прошли в Чехии, Испании, Португалии, Италии.

Как проходит этот экзамен, кто «судьи», кто может претендовать на получение сертификата?

Сдавать экзамен может любой желающий, возраст

не имеет значения, предпочтение отдается членам национальных Ассоциаций. По сложившейся практике эта «процедура» занимает два дня, включающие в себя письменные и практические задания. Для этого «Еuro piano» разработало специальные тесты и изготовило действующие модели пианино и роялей (всего — 12), которые возит на каждый экзамен.

«Поразительный факт: в России могут купить рояль за 100 тысяч евро и допустить к нему так называемого мастера, который не знает, как его обслужить...»

Оценивает мастеров международная комиссия из трех человек, в которую входят представители «Еuro piano» и той страны, где проходит экзамен. Причем председатель — «местный». В комиссию, как правило, входит Гюнтер Шайбле — председатель комиссии «Еuro piano», известный немецкий фортепианный мастер и педагог. Он, кстати, предложил очень полезную вещь: в течение двух дней он может провести экспресс-курс с мастерами — интенсивную подготовку к экзамену.

Мне кажется, что подобный экзамен — хороший способ для мастера «мобилизоваться», подготовиться, прочитать определенную литературу. И привести хаотично полученные знания в систему.

Сертификат «Еuro piano» — это, конечно, определенная гарантия профессиональной

Благодаря многолетним усилиям АФМ Министерство труда и социального обеспечения РФ в декабре 2003 приняло постановление о включении профессии настройщика пианино и роялей в перечень особо важных и ответственных работ, при выполнении которых устанавливается месячная тарифная ставка, исходя из 11 и 12 разрядов ЕТС.

Благодаря инициативе АФМ Департамент образования г. Москвы в 2006 разрешил открыть отделение по подготовке и повышению квалификации настройщиков пианино и роялей при Строительном колледже № 12. Это первое и единственное учебное заведение в России, которое выдает сертифицированный диплом по специальности «настройщик пианино и роялей».

125009 Москва, ул. Б. Никитская, 14/2.

Тел.: (495) 692 03 39

afm35@mail.ru

состоятельности того или иного мастера. Но даже в конце 2010 года обладателей этого сертификата в России будет не больше 12. А что же делать руководителю музыкальной организации, если к нему пришел человек устраиваться на вакантную должность настройщика? Какие документы запрашивать?

Хорошую практику теперь используют в ЦМШ при Московской консерватории: мастера, зарекомендовавшие

НИИ Валерий Григорьевич Порвенков создал частную школу по обучению профессии настройщика. У него есть своя программа и методика. По окончании обучения выпускник получает диплом. Но я повторяю, это школа частная.

Поэтому открытие в Москве при непосредственном участии Ассоциации фортепианных мастеров России отделения по подготовке и повышению квалификации настройщиков при Строительном колледже № 12 является событием историческим, так как профессия «настройщик пианино и роялей» приобрела свою легитимность в «образе» сертификата государственного образца.

То есть теперь есть школа общероссийского масштаба. Ведь раньше фортепианные мастера готовились на музыкальных фабриках или в крупных ремонтных мастерских. Исчезли фабрики и мастерские — исчезла практика подготовки специалистов в области фортепианостроения и сервисного обслуживания инструментов.

Пока не все так просто. Конечно, первый шаг сделан. Но для того, чтобы была создана полноценная школа, необходим сильный педагогический состав. Я знаю, что на новом отделении в Строительном колледже № 12 очень серьезно работает мастер Владимир Семехин, пытается заложить методический и педагогический базис школы.

себя в этом учебном заведении, экзаменуют потенциального коллегу.

Но конечно, глобальная проблема России именно в том, что профессия фортепианного мастера не имела официального источника образования. У людей просто не было возможности получить и подтвердить квалификацию, да еще так, чтобы документ о квалификации был авторитетен. Собственно, над этим АФМ и работает 20 лет.

Почему все едут в школу «Квинта 2»?

А что это за школа?

Когда-то в Подмосковье существовал НИИ фортепианостроения, который работал в области улучшения качества выпускаемых музыкальных инструментов в России.

В постсоветское время один из сотрудников этого

Пришел преподавать замечательный мастер из РАМ им. Гнесиных, член Президиума АФМ Николай Головкин. Сложность, как всегда, в финансировании. Отделение хозрасчетное, коммерческое. Стоимость обучения около 10.000 рублей в месяц. И если москвич еще может себе это позволить, то ребятам с периферии трудней. Надо ведь жить в Москве, питаться... Сейчас очень важно, чтобы государство создало этой школе режим максимального благоприятствования. Например, хотелось бы, чтобы региональные департаменты культуры предусмотрели бюджетные средства на повышение квалификации именно для мастеров по обслуживанию музыкальных инструментов — с тем, чтобы руководители музыкальных учреждений могли отправить на учебу представителя такой нужной для них профессии. Целевое направление денежных средств существенно увеличило бы и число студентов нашей школы. А значит, появились бы средства на приглашение иностранных педагогов, на издание специальной литературы, на оборудование.

Может быть, надо вести «кразьяснительную» работу с руководителями музыкальных организаций? Ведь во многом от их отношения к профессии фортепианного мастера зависит и состояние инструментов, и финансовое положение самого мастера.

Знаете, меня всегда поражало: купив концертный рояль за 100 тысяч евро, руководитель допускает к нему человека, который просто не может его обслужить...

Я знаю множество примеров, когда директор того или иного учреждения заинтересован в настройщике. Тогда он устанавливает ему достойный оклад, и мастер большую часть времени отдает именно этому учреждению. Но бывает и по-другому.

Ассоциация оказывает консультативную помощь музыкальным организациям. Например, можете Вы рекомендовать того или иного мастера для работы?

Мы относимся к этому очень осторожно. Конечно, тех, кто работает в Москве, мы знаем лучше. Но если мне звонят из другого города и спрашивают, брать или не брать кого-то на работу... Я могу лишь подтвердить, что данный мастер — член АФМ, что он посещал наши семинары. Но мы не знаем, каково качество его работы.

То есть членство в АФМ не является гарантией «качества»?

По Уставу членом АФМ может стать любой мастер, имеющий пятилетний стаж работы и представляющий две рекомендации от членов АФМ. Но мы же не знаем, как он работал эти 5 лет! Когда-то, в первые годы существования Ассоциации мы думали, что создадим узкий круг специалистов высокого класса. Но желание мастеров самого разного уровня присоединиться к АФМ привело к тому, что мы очень быстро стали «расширяться». С точки зрения создания профессионального сообщества это хорошо. Ведь на наши семинары приезжают мастера с разным «багажом». И получают колоссальный позитивный заряд от общения с коллегами, ведь это — тоже школа.

В чем Вы видите основную задачу Ассоциации?

Прежде всего, это повышение профессионального уровня наших мастеров на основе европейского опыта. Тогда наше сообщество можно будет действительно называть профессиональным и одновременно — позволит планомерно работать над повышением статуса и престижа этой профессии в обществе. ■

**Беседовала
Марина
БРОКАНОВА**



Ассоциация фортепианных мастеров России выпустила уникальные учебные пособия: «Регулировка механики пианино и роялей» и «Настройка пианино и роялей». Впервые в России появился базовый комплекс знаний, необходимый для системной подготовки фортепианных мастеров.

Автор книг — известный норвежский фортепианный мастер и педагог **Карл-Йохан Форсс**. Его учебники были созданы для совершенствования профессиональной подготовки мастеров Норвегии, но вскоре завоевали популярность во всей Европе и были переведены на немецкий и английский языки, а теперь — и на русский. **Блестящий перевод осуществил фортепианный мастер Владимир Клопов, которого в определенной степени можно считать «соавтором» К.Й. Форсса.**

В. Клопов: «Книга «Регулировка пианино и роялей» в полной мере предоставляет читателю возможность овладеть знаниями и навыками, необходимыми для выполнения этой сложной, тонкой и кропотливой, но в конечном итоге — необходимой и благодарной работы. Материал подкреплен большим количеством иллюстраций, благодаря которым понять и усвоить все предлагаемые автором приемы и методы работы становится проще.

Автор дает сведения и об оригинальных редко встречающихся механизмах прошлого (например, репетиционной механике пианино Лангера, патентованной рояльной механике Блютнера, венской рояльной механике и др.). Описаны в книге и конструктивные новшества последних десятилетий: регулируемые варианты репетиционных двуплечих пружин рояля, механики пианино с заменой пружин магнитами и пр.

Вопросы настройки фортепиано, то есть самой существенной части повседневной работы фортепианного мастера, довольно скупой и фрагментарно освещены в имеющихся немногочисленных пособиях на русском языке. Поэтому «Настройка пианино и роялей» К.-Й. Форсса — абсолютно необходимый учебник. Он поможет начинающему практически «с нуля» освоить искусство настройки на вполне серьезном профессиональном уровне. Предлагаемые автором подробно описанные задания и упражнения охватывают полный цикл обучения: от первого знакомства с приемами работы настроочным ключом до выполнения ответственных «концертных» настроек с учетом таких тонкостей, как негармоничность струн инструмента, особенностей акустики помещения и жанров исполняемой музыки. Кроме того, автор приводит объемный материал по различным вопросам теории музыкальных строев, истории звуковых систем и темперации, музыкальной акустики и акустики помещений, физиологии слуха и охраны труда настройщика».

Обе книги — «must have» и для начинающих осваивать профессию, и для состоявшихся мастеров. Они необходимы каждой музыкальной организации и даже тем, кто не ставит перед собой задачи овладения профессией фортепианного мастера, но хочет научиться грамотно обслуживать свой домашний инструмент. ■



Владимир Клопов род. 1947 в Москве. Первое пианино настроил в 13-летнем возрасте, прочитав книгу П. Зимина «Фортепиано и уход за ним», а вскоре стал настраивать и своим знакомым. Окончил Музыкальное училище им. Гнесиных, в 1972 — теоретико-композиторский факультет Московской консерватории. В годы учебы зарабатывал на жизнь именно настройкой. По окончании консерватории уехал в Алмату, преподавал в консерватории.

В 1983 начал официально работать в качестве фортепианного мастера в Алматинской ЦМШ, затем в консерватории и, наконец, в филармонии, где работает и сегодня. В 1988 защитил кандидатскую диссертацию, посвященную музыкально-акустической теме.



А.Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР.

Литературное наследие. Воспоминания.

Ред.-сост. Е. Гольденвейзер, А.С. Скрябин, А. Николаева. М., «ДЕКА-ВС», 2009. 560 с., фотокладка: 8 с.

10 марта 2010 исполнилось 135 лет со дня рождения Александра Борисовича Гольденвейзера (1875 — 1961). Великий артист, педагог, профессор и дважды (в 1922—24 и 1939—41) директор Московской консерватории (в которой он преподавал 55 лет!), Гольденвейзер стал одной из главных фигур отечественного пианизма за всю его историю. Его педагогика сочетала опору на объективные закономерности с отсутствием собственно метода в узком, догматическом смысле. Гольденвейзер не признавал единого «лекала» для всех, — потому из его класса вышли такие разные пианисты, как Самуил Фейнберг и Григорий Гинзбург, Роза Тамаркина и Татьяна Николаева, Дмитрий Башкиров, Дмитрий Паперно, Лазарь Берман...

Дни Гольденвейзера, прошедшие в Москве с 9 по 18 марта, — это концерты, мастер-классы, научные чтения. Их центр — знаменитая Музей-квартира профессора на Тверской, 17, за 55 лет своего существования ставшая таким же «намоленным» московским местом, как и музей-квартира Александра Скрябина в Николопесковском переулке.

Но при всей важности гольденвейзеровских празднований, одно из главных событий юбилейного года случилось чуть раньше: вышла книга, открывшая нам другого А.Б. Силу ее необыкновенного воздействия лучше понять, задав себе вопрос: что главное мы знали о Гольденвейзере и от кого мы это знали? Профессор прожил долгую жизнь, до последних дней он, что называется, находился в музыкальном процессе. Его последние прямые ученики застали А.Б. очень молодыми людьми. И конечно, он был для них живой легендой. Кажется, именно этот искренний взгляд снизу вверх, это неподдельное почитание сформировали и донесли до нас образ человека, знавшего все, вся и всех, несколько старомодного и «застегнутого». Образ существовал довольно долго, и даже публикация дневников его не поколебала.

Нынешний том без преувеличения — **новый этап понимания Гольденвейзера**: никогда еще фигура русского музыканта не представляла столь близкой, психологически детализированной. **Весь том делится на две части. Вторая из них — мемуары о современниках**, преимущественно музыкантах: среди них как коллеги Гольденвейзера по консерватории и, в широком смысле, по московской музыкальной жизни, так и выдающиеся артисты конца XIX—первой половины XX веков. Ряд мемуаров публиковался в различных сборниках, вышедших за последние три четверти века, по большинству — с купюрами, ныне «открытыми».

Эта вторая часть книги, безусловно, представляет огромную ценность. И все же главное открытие — **часть первая, никогда не публиковавшиеся воспоминания о годах детства и юности**, главным образом, прошедшей в Кишиневе и Москве. По собственному признанию Гольденвейзера, образцом для него были мемуары князя Ивана Долгорукова («Капище моего сердца, или Сло-

варь всех тех лиц, с которыми я был в разных отношениях в течение моей жизни»; М., 1890). В знаменитом Толковом словаре Д. Ушакова «капище» определяется как языческий храм или — в переносном смысле — место служения чему-нибудь; по словам Долгорукова, «сердце подобно храму, в котором многих богов прославляются изображения».

Самое поразительное свойство воспоминаний — их полнота, объемность и невероятное внимание к деталям. Практически любой факт обрастает многочисленными подробностями из прошлого, настоящего и будущего. Описывая людей, с которыми он общался (к примеру, товарищей по играм, соседей, соучеников), профессор вспоминает об их семьях, сестрах, братьях, будущих женах и мужьях, почти всегда указывает, что стало с той или иной ветвью семьи. Повествуя о московском быте, не просто перечисляет семейные жилища, но и рассказывает о домах, переулках, улицах, бульварах, парках, площадях; учебных заведениях, — не забывая указать, что с ними стало, что «сейчас» на этом самом месте и т.д. Из мемуаров мы узнаем о московском освещении, водопроводе, архитектуре и типе застройки; иногда выхватывается целый пласт истории отдельно взятой улицы (к примеру, Остоженка или Пречистенка). Память объемна, предметна и, в то же время, неповторимо личная: в одном авторе как бы сосуществуют историограф, краевед, исследователь, свидетель. Как результат — записки Гольденвейзера имеют еще и выдающееся краеведческое значение, напоминают о таких шедеврах, как «Старая Москва» Михаила Пыляева.

В появлении мемуаров Гольденвейзера трудно переоценить роль нескольких людей. Прежде всего, это упомянутая вторая жена музыканта, Елена Гольденвейзер. «Рукопись создавалась фрагментами, отрывками [в основном, с конца 1930-х по

конец 1940-х — М.С.]; одни эпизоды Александр Борисович диктовал, другие писал сам. В результате возникали повторы, перескоки, неожиданные обрывы. То есть это были всплывающие в памяти образы, картины, характеры, рассказанные и зафиксированные как отдельные кадры. Собственно, законченного жизнеописания не получилось... Составителем была сделана попытка бережно собрать разрозненные фрагменты, восстановить логическую связь событий, найти неожиданные «включения», а также резкие обрывы, и воссоединить их в единое целое. При этом возникали неизбежные внедрения в авторский текст; однако они минимальны; язык и стиль Александра Борисовича полностью сохранены» (Е.Г.). После смерти Елены Ивановны (1998) работу над книгой продолжили Александр С. Скрябин и Анна Николаева. Им же, вместе с Юлией Пушкиной, принадлежат великолепные комментарии.

В приложениях приведены несколько документов, расширяющих и дополняющих мемуары Гольденвейзера: это воспоминания его первой жены, Анны Алексеевны (урожденная Софиано) об А.Н. Скрябине; два письма будущей матери музыканта Варвары Щекотининой его будущему отцу Борису (до крещения — Рувиму); страницы воспоминаний любимой племянницы А.Б., Натальи Гершензон-Чегодаевой; автобиография А.Б. и ряд сведений, зафиксированных его второй женой, а также списки оригинальных музыкальных сочинений и тех, что вышли под редакцией Гольденвейзера.

«И в этот час, который краток, / Душой измученной зову — / Явись, продли еще остаток / Минут, мелькнувших наяву», — строки Александра Блока, ставшие эпиграфом воспоминаний. Составителям книги, безусловно, удалось не просто продлить гольденвейзеровские минуты, но и, в некотором смысле, сделать его нашим современником. ■

Из воспоминаний А.Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРА



Кишинев

I. В Кишиневе уже тогда было развито виноделие. Но вин более высоких качеств в то время было там еще мало. Зато было в огромном количестве легкое доморощенное вино, которое выделывали многие обыватели...

Наискосок от нас была винная лавочка, принадлежавшая какому-то еврею. В то время торговец, который имел магазин с вывеской, должен был платить за право торговли больше, чем тот, который торговал без вывески. Поэтому, не заводя вывески, этот еврей изобрел своеобразный способ привлечения покупателей. Он посадил у дверей своей лавочки мальчишку, который целый день неистовым голосом на трех языках выкрикивал о продаже вина. Торговля в то время в Кишиневе производилась на око (три фунта). И вот с утра до вечера мальчишка кричал, сначала по-молдавски: «Дзеши копиши ун око ди вин!» Потом по-русски: «Десять копеек око вина!» И, наконец, по-еврейски {на идише — М.С.}: «Цейн копекс ин око гитен вин!», — после чего снова начинал кричать по-молдавски, по-русски и по-еврейски. Когда же мальчишка уставал и умолкал, хозяин выходил из лавки, раздавалась звонкая затрещина, и мальчишка снова начинал истошным голосом кричать свое «дзеши копиши» и т.д.

(...) Во время жизни нашей семьи в Кишиневе туда изредка наезжали крупные артисты. Был однажды и Антон Рубинштейн. В том помещении, где он должен был играть, оказался очень плохой инструмент. Кто-то сказал ему, что у одного богатого кишиневского купца есть хороший рояль. К купцу этому обратились, но он наотрез отказался: «Что вы! Я и дочери своей только по праздникам разрешаю на нем играть!»



ул. Пречистенка

II. Пречистенка и Остоженка — улицы смежные, но по характеру они были совершенно разными.

Остоженка — улица плебейская. На ней было много магазинов и лавочек. В начале, на левой стороне — трактир Медведева и тут же в нижнем этаже его же большая «чайная и колониальная» торговля, так называемый, «Большой Медведев»; дальше в конце улицы была другая его лавка — «Маленький Медведев». Посредине улицы на правой стороне был магазин часовщика Петрова — одного из лучших московских часовщиков. Петров был культурный человек, бывавший у Толстого и, кажется, отчасти разделявший его взгляды...

В районе Остоженки и Пречистенки находилось несколько учебных заведений: во 2-м Ушаковском переулке, идущим влево от Остоженки в сторону Москвы-реки, помещалась женская классическая гимназия Фишер. Дальше по правой стороне Остоженки — огромное розовое здание — коммерческое училище. В этом доме родился историк С.М. Соловьев... На самом углу «крымка», на левой стороне помещалось большое здание лицея цесаревича Николая с большим прекрасным садом, подходившим к самой реке. Здесь когда-то был дворец Великой княгини Елены Павловны, впоследствии сгоревший, а еще раньше — популярное в начале XIX столетия «заведение минеральных вод»...

На Остоженке были две церкви — Вознесения и Успения. В переулках, идущих к реке, еще Ильи Обыденного и Зачатьевский женский монастырь, окруженный белой стеной с башнями и сетью запутанных переулков вокруг: Молочный, Проектированный (переименованный позже в Бутиковский) и др. В одном из трех Ушаковских переулков помещалась ткацкая фабрика Бутикова, выходившая и на набережную Москвы-реки. Раньше тут же был расположен ли-

тейный завод француза Гужона, позже переведенный в «Новую деревню» за Рогожской заставой.

III. Я всю жизнь интересовался вокальным искусством... У нас принято думать, что в России, сравнительно с Западом, особенно с Италией, мало хороших голосов. Я думаю, что это не совсем верно. Хороших голосов в России много, особенно на Украине, но вокальное мастерство не стоит у нас на достаточно высоком уровне. Главная причина, почему наши певцы поют в большинстве случаев несовершенно в смысле вокальной техники и гораздо раньше, чем западные певцы портят и теряют свои голоса, происходит оттого, что они обращаются со своим голосом недостаточно естественно. Они слишком увлекаются всякими теориями «постановки голоса», которые большей частью навязывают всем голосам одну и ту же, нередко искусственную, манеру пения, тогда как каждый человеческий голос имеет свой, ему свойственный тембр и манеру звукоизвлечения, далеко не всегда совпадающую у разных певцов. Основой всякой техники, как игры на инструменте, так и вокальной, должна быть свобода и естественность. Наши же певцы гонятся за предельно высокими нотами и форсированно сильной звучностью. Верхние ноты, даже у обладающих красивыми голосами, большей частью звучат напряженно. Злоупотребление напряженной манерой звукоизвлечения расшатывает в конце концов связки: начинается вибрация, в начале в среднем регистре, а постепенно расшатывается весь голос, и часто мы видим, что через два-три года прекрасные голоса портятся, а то и теряются совершенно.

IV. После Первого Рубинштейновского конкурса в Петербурге, состоявшегося в 1890-м году, на котором Бузони завоевал первую премию как композитор, он был приглашен Сафоновым профессором в Московскую консерваторию и оставался им в течение года. Его выступления в концертах на протяжении этого времени оставили хорошее впечатление. Профессионалы сразу почувствовали в нем выдающегося музыканта, но стиль его игры был несколько академичный и как бы бескрасочный, графический. Это было не письмо маслом, а как бы рисунок пером — очень четкий, но бедный красками...



Ферруччо Бузони

Между его отъездом и приездом в Россию прошло лет 8-10. Однажды Московское Филармоническое Общество пригласило Бузони в Москву для участия в каком-то симфоническом концерте... Он сыграл только что сделанную им обработку «Испанской рапсодии» Листа для фортепиано с оркестром. Совершенно удивительным оказалось то, что этот пианист, который остался у нас в памяти как бескрасочный, поразил всех совершенно необыкновенной фортепианной звучностью...

У нас существует обыкновение, если у кого-нибудь... тот или иной недостаток, припечатывать ему этот недостаток на всю жизнь, как ярлык, и добить его этим недостатком до такой степени, что он сам поверит, что никогда от него избавиться не сможет. Между тем, этот случай с Бузони доказал, что талантливый человек путем работы и сознательного отношения может совершенно преобразовать свой исполнительский лик... ■



Г. Г. НЕЙГАУЗ.
Литературное наследие.
Письма.

Ред.-сост. Анатолий Катц.
М., «ДЕКА-ВС», 2009.
636 с. Тираж 1.000 экз.

Письма Генриха Густавовича Нейгауза (1888—1964) неоднократно публиковались в тех или иных подборках. Каждая из них — очередное многоточие; точка, вероятно, будет поставлена еще очень нескоро. И дело даже не столько в широком круге его респондентов: для Нейгауза писание писем почти всегда

было духовным актом, — вот почему многие из них представляют собой и **шедевры словесности как таковой, и драгоценные ключи к пониманию личности их автора.**

Вот и предлагаемая книга не претендует на «финальность». И хотя ее аннотация начинается словами: «Настоящим томом завершается публикация литературного наследия Г. Г. Нейгауза (в четырех томах)...», — в предисловии редактора-составителя Анатолий Катц определяет главную цель: «донести до читателя... светлый и возвышенный облик великого Мастера во всех его проявлениях».

И действительно, нынешняя подборка представляет нам не просто важные — **сущностные черты нейгаузовского облика.** Во-первых, — в письмах, говоря словами Пушкина, «возвышающего обмана» значительно больше, чем «низких истин». «До конца своих дней он интересуется новой музыкой, (...) постоянно читает философские труды, художественную литературу, перечисляя произведения писателей и по-

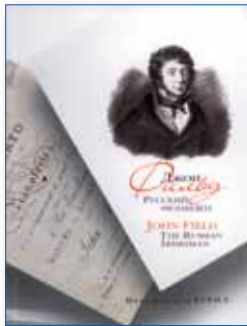
этов, знакомых нынешним поколениям молодых музыкантов разве что понаслышке... Он внимательно следит за музыковедческой литературой, даже выступает в спор с философом-искусствоведом В. Ф. Асмусом. И в то же время крайне мало пишет о своих основных профессиях — пианиста и педагога. Я хорошо помню, как после выхода первого издания книги «Об искусстве фортепианной игры» многие учителя начальных музыкальных школ жаловались, что в ней нет конкретики. Они ждали от Нейгауза прямых указаний: как надо учить, что делать с левой рукой, как поднимать пятый палец, в какой момент нажимать педаль... Они ждали «методических инструкций», а он писал о музыке, которая была его жизнью, его уделом» (А. Катц). Во-вторых, — **Нейгауз предстает во всех своих контрастах и, одновременно, гармонии.** Здесь и контрасты возраста (в «молодых» письмах, — в частности, родителям, — виден «будущий старик»; в письмах последних лет — «про-

шлый юноша»); но, главное, — контрасты стиля. Как яркое и жаркое светило, Г. Г. освещал и согревал лучами своих «собеседников»; для каждого из них он находил свою основную тему, свою манеру общения и даже свою лексику. В некотором смысле, предлагаемый том складывается из нескольких сквозных сюжетов. Один из них, длиною почти в 20 лет (1947—64) — письма педагогу детской музыкальной школы в Тбилиси Люси Аваковне Погосовой. Другой — известная драма 1931 года, уход первой жены Г. Г., Зинаиды Николаевны, к его другу Борису Пастернаку.

Совершенно особый интерес представляет **послесловие книги, написанное Леонидом Гаккелем.** Оно весьма необычно по жанру: созданию привычной «объективизированной реальности» петербургский историк пианизма предпочел, в сущности, **психоаналитические этюды,** цель которых — выявить, «что проделала жизнь с выдающимся российским музыкантом за 61 год, основная часть кото-



рых прошла в СССР». Не пытаясь пересказывать глубоко личные, иногда и критические (по отношению к персонажу) размышления Гаккеля, укажем лишь два их взаимосвязанных лейтмотива: отказ от собственно жизни в пользу искусства и необыкновенное по богатству внутреннее пространство как результат ограниченного внешнего (последнее самим Нейгаузом, особенно в конце жизни, воспринималось как трагедия). Предисловие и послесловие двух музыкантов, не являющихся впрямую учениками Нейгауза, но разделяющих его ценности, существующих в его системе координат, — тонкая и благородная оправда брильянта — текстов Г.Г. ■



Джон ФИЛЬД.
Русский ирландец.
Собрание материалов.
Ред.-сост. И. Васильева-Южина. При поддержке Чрезвычайного и Полномочного Посла Ирландии в РФ г-на Джасина Н. Хармана, Посольства Ирландии в РФ, ГЦММК им. М.И. Глинки, Администрации Санкт-Петербурга, Межрайонной централизованной библиотечной системы имени М.Ю. Лермонтова. М., Центр книги ВГБИЛ, 2009. 128 с., ил. Тираж 1.000 экз.

Традиционно у русского пианизма, во многом, лирический образ: к счастью, его не смогли поколебать ни «цивилизация», ни глобализация. В XXI веке, как и два столетия назад, русские пианисты еще могут

по-настоящему поразить мир не только количеством звуков в единицу времени, но и тонкостью, богатством оттенков музыкальной «речи». Предлагаемое собрание материалов — одновременно компактное и по-настоящему изысканное — посвящено русскому ирландцу Джону Фильду (1782—1837), стоящему у истоков отечественной пианистической традиции. О том, что это действительно так, свидетельствует хотя бы краткое «педагогическое древо» Фильда. К примеру, среди его учеников — Александр Виллуан и Александр Дюбюк, Алексей Верстовский и Иван Ласковский; уроки у ирландского пианиста брали многие люди, составившие славу русского искусства (в их числе Михаил Глинка, князь Владимир Одоевский и другие). Учениками Виллуана были братья Антон и Николай Рубинштейны, Дюбюка — Николай Кашкин, Милий Балакирев, Николай Зверев (учитель Зилоти, Рахманинова, Скрябина etc.). Однако еще важнее этих формальных связей сама сущность, лирическая сердцевина фильдовского пианизма, так отвечавшая влечениям, потребностям русского сердца.

Главную трудность разговора о Фильде, прикосновения к нему замечательно уловил как раз Александр Дюбюк: «Как я ни люблю некоторые сочинения (...), а признаюсь, что главная прелесть была в нем самом, в его исполнении. Красота удара (toucher), певучесть мелодии, воздушная легкость и отделка пассажа с



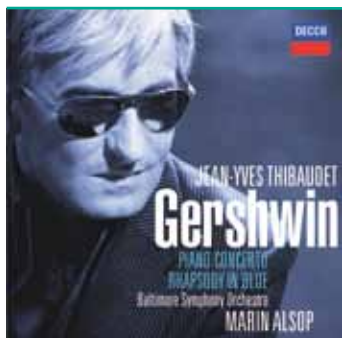
тончайшими оттенками, благородное эгегическое изящество всей передачи — одним словом, все то, что составляло личную, субъективную, «фильдовскую» черту в игре — об этом словами нельзя дать никакого понятия. Душа музыки Фильда умерла и схоронена вместе с ним».

И все же составителям сборника удалось передать, донести эту живую душу, неповторимую фильдовскую интонацию, прежде всего — через свидетельства современников: Михаила Глинки, Франца Листа, Роберта Шумана, Фридерика Шопена, Александра Дюбюка, Луизы Фюзи. Они и составили первый раздел. Во второй вошли посвященные Фильду фрагменты книг историков музыки и биографов: среди них Константин Кузнецов («История музыки в исследованиях и материалах»), Александр Алексеев («Русские пианисты»), Владимир

Музалевский («Русское фортепианное искусство») и, конечно, фрагмент монографии Алексея Николаева. Со строгой точки зрения, ни один из этих источников не является новым, — но, в первых, многие уже стали библиографическими редкостями, а во-вторых (и это главное), — все они вместе дают нам живой, эмоциональный, личностный срез памяти о Фильде, представляют не «портрет», а живого человека.

В предлагаемый контекст прекрасно вписаны и три новых материала — вступительная статья Чрезвычайного и Полномочного Посла Ирландии в РФ, г-на Джасина Н. Хармана, редактора-составителя И. Васильевой-Южиной («Наш незабвенный Фильд») и эссе Юрия Давыдова «Жемчужины Фильда». ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



Жан-Ив ТИБОДЕ | Джордж Гершвин | Десса

Жан-Ив Тибодде выступал в Москве четыре года назад; тогда в его программе были Шуман и Равель. В обширной дискографии пианиста Равель занимает одно из первых мест наряду с Шопеном, Рахманиновым, Дебюсси и Сати. Присутствуют там и два джазовых альбома: «Размышления о Дюке» и «Разговор с Биллом Эвансом». Теперь к ним добавился третий, посвященный музыке Гершвина: его сочинения Тибодде исполнял и прежде, однако гершвиновский альбом записал впервые. Конечно же, здесь не обошлось без «Голубой рапсодии» и Фортепианного концерта Фа мажор, однако звучат они необычным образом — в обработке для джазового оркестра, выполненной легендарным аранжировщиком Фредом Грофе (ему же принадлежит более поздняя и наиболее популярная оркестровка «Голубой рапсодии»). Балтиморским симфоническим оркестром дирижует Мэрин Элсон, известная в первую очередь своими записями американской музыки: одна из них недавно получила «Грэмми», еще одна была номинирована на эту престижную награду. Украшают альбом вариации Гершвина для фортепиано с оркестром на тему его же хита «I Got Rhythm». ■



Элис Сара ОТТ | Все вальсы Шопена | DG

Есть как минимум два способа услышать музыку Шопена по-новому: один — представить ее в том или ином неожиданном контексте, который помог бы услышать ее как бы впервые; второй — найти молодого исполнителя, способного на неожиданное прочтение. Именно такой музыкант — победительница международных конкурсов Элис Сара Отт: обучение в университете Моцартеум, выступления в Байройте и Зальцбурге, участие в престижных фестивалях, таких как Шлезвиг-Гольштейнский и Рурский, признание критики — это всё о ней. Два года назад исполнительница стала «эксклюзивным артистом» лейбла Deutsche Grammophon, на котором дебютировала с альбомом Трансцендентных этюдов Листа. За ним последовало полное собрание вальсов Шопена, записанное специально к нынешнему юбилею. В интерпретации Отт вальсы, часто звучащие как фоновая музыка, таковы, что от них невозможно оторваться: захватывающее и убедительное исполнение заставляет с нетерпением ждать следующего релиза от Элис Сары Отт. ■



CHOPIN GOLD: знаменитые пианисты играют Шопена | DG

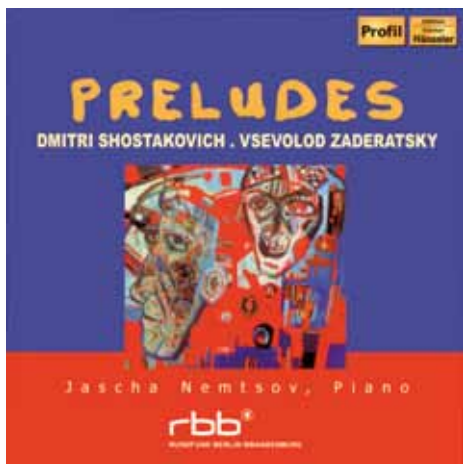
200-летие со дня рождения Шопена — не единственный из юбилеев 2010 года: в течение ближайших месяцев будут отмечаться также даты, связанные с именами Шумана, Малера и Барбера. Шопен, однако, на особом положении: чем больше в течение года играют его музыку, тем более очевидно, как трудно сказать о ней что-то новое после Рубинштейна, Горовица, Корто, Аррау и других великих мастеров. За последние десятилетия ряду пианистов это все же удалось: об их интерпретациях напоминает этот альбом из двух дисков, доступный по цене одного. Правда, с его составителями хочется поспорить: почему, например, у Поллини, Аргерих, Пиреш и Ашкенази — по три номера, а у Гилельса, Рихтера, Баренбойма и Горовица по одному? Впрочем, каждый составит подобную антологию по-своему, и лучше радоваться тому, что в нее вошло, чем грустить о том, что осталось за ее рамками. Одни предпочтут Шопена от Микеланджели и Плетнева, другим по душе окажутся Ланг Ланг и Элен Гримо, в любом случае это вполне репрезентативная, хотя и не исчерпывающая, юбилейная подборка. ■



Марта АРГЕРИХ | Шопен (архивные записи) | DG

Марта Аргерих записывается достаточно активно, и сочинения Шопена составляют значительную часть ее дискографии. Тем не менее, к 200-летию со дня рождения композитора выпущен ее альбом, полностью состоящий из записей, ранее не издававшихся; более того, на нем среди других представлены произведения, до сих пор отсутствовавшие в шопениане Аргерих — Четыре мазурки, Баллада № 1, Этюд до-диез минор. Записи были сделаны в радиостудии Кельна и Высшей музыкальной школе Берлина в 1959 и 1967 годах соответственно. Это поистине триумфальный период для пианистки: в 1957 году она завоевала первые премии на конкурсах в Женеве и Больцано, восемь лет спустя стала победительницей Шопеновского конкурса в Варшаве, где ее исполнение вальсов и мазурок Шопена было отмечено спецпризами. Аргерих давно уже не выпускала сольных программ, предпочитая им записи фортепианных дуэтов, камерных ансамблей или концертов с оркестром; этот исключительный диск напоминает о том, как великолепно может быть она сама по себе, без всякого сопровождения, и дает иллюзию присутствия на ее воображаемом концерте. ■

Илья ОБЧИННИКОВ



ВЫБОР РЕДАКЦИИ

PRELUDES
ШОСТАКОВИЧ (1906–1975).
24 прелюдии (1933).
ЗАДЕРАЦКИЙ (1891–1953).
24 прелюдии (1934).

Яша НЕМЦОВ, фортепиано
 Haenssler-Rundfunk
 Berlin-Brandenburg, PH 09040

Диск представляет два цикла из 24 прелюдий. Один из них — пера Дмитрия Шостаковича — известный и, в чем-то, даже хрестоматийный; другой, написанный Всеволодом Задерацким, — сравнительно недавно завоевал популярность в Западной и Восточной Европе. Ныне это самое известное и часто исполняемое сочинение композитора, на долгие десятилетия вычеркнутого из искусства XX века.

Выдающийся композитор и музыкант; ученик Сергея Танеева и Карла Киппа; учитель музыки цесаревича Алексея (наследника русского престола, сына Николая II); офицер царской армии, а затем — армии Деникина, композитор Всеволод Задерацкий в советские годы чудом избежал расстрела, был лишен избирательных прав и возможности проживания в крупных городах. Несмотря на членство в Ассоциации современной музыки, а позднее — Союзе композиторов, он ни разу не имел возможности публично показать

свое творчество.

Заде́рацкий — композитор разностороннего дарования; ему принадлежит оперная, симфоническая, камерная музыка. В настоящее время особенно активно исполняются фортепианные и вокальные сочинения композитора.

В 2009 в московском издательстве «Композитор» вышла книга «Per aspera» (по версии газеты «Книжное обозрение» и журнала «Что читать» — «Книга года»), которую написал о композиторе его сын — д-р иск., проф. Московской консерватории, лауреат Государственной премии РФ Всеволод Вс. Задерацкий. **В ближайшее время будет издан мемуаральный цикл 24-х прелюдий и фуг,** написанный В.П. Задерацким в одном из лагерей ГУЛАГа в конце 1930-х (то есть, ранее полифонических циклов Шостаковича и Хиндемита).

Из книги «Per aspera»: «Как и другие произведения В.П., 24 прелюдии для фортепиано не были известны ни при жизни автора, ни в посмертные два десятилетия. Они постепенно входили в художественную жизнь после выхода в свет в Киеве в издательстве «Музычна Украина» (1970) Тогда же состоялось первое исполнение, осуществленное пианисткой Аллой Задерацкой в Киевской консерватории, где были показаны 12 пьес из 24-х... В Киеве прелюдии В.П. очень скоро стали объектом внимания консерваторской профессуры и почти сразу вошли в учебный репертуар... Первое полное исполнение цикла на Украине состоялось лишь в 2002. Львовская музыкальная академия [историческая преемница Львовской консерватории, в которой в последние годы жизни преподавал композитор — прим.

ред.] объявила фестиваль музыки В.П. Задерацкого... Через 10 лет после издания прелюдий в Киеве выходит книга «Українська радянська фортепіанна музика» («Украинская советская фортепианная музыка», К., 1980). На страницах названного издания впервые дается аналитическое описание цикла 24-х прелюдий В. Задерацкого, и это первая серьезная публикация о его музыке вообще...

Судьба цикла 24-х прелюдий Задерацкого в России весьма прихотлива. В Москве весь цикл был впервые сыгран тогда еще молодым пианистом Александром Марковичем, снискавшим впоследствии известность на Западе. Это произошло в середине 80-х годов, но понадобилось еще десятилетие, чтобы на это произведение обратили внимание издатели и видные представители «цеха»... Александр Райхельсон... стал первым интерпретатором полного цикла, исполнение которого, наконец, произвело впечатление подлинного открытия потерянного в сумраке нашей недавней истории композиторского имени. Через несколько месяцев Райхельсон повторяет в том же Малом зале исполнение цикла перед специально собравшимся Ученым советом консерватории. Это и стало подлинным «акцентом признания» возвращенного к жизни произведения. В 2006 цикл прелюдий выходит в московском издательстве «Дека-ВС». Подлинного триумфа это произведение удостоивается в Германии и в Голландии, где оно многократно исполняется в разных городах Яшей Немцовым — выпускником Ленинградской консерватории, ныне известным немецким пианистом и музыковедом».

Яша Немцов род. 1963 в Магадане. В 1986 окончил Ленинградскую консерваторию. С 1992 живет в Германии. Работает в Школе еврейских исследований Потсдамского университета; в 2004 защитил кандидатскую диссертацию на тему «Новая еврейская школа в музыке».

Огромная часть репертуара Немцова — музыка еврейских и русских авторов XX века. Диски Я. Немцова удостоены ряда престижных премий, в том числе таких изданий, как «Le Monde de la Musique» и «BBC Music Magazine». ■

CD «Прелюдии» был с большим интересом воспринят в Европе.

«Словно для сопоставления масштабов Немцов представляет 24 Прелюдии Задерацкого вместе с циклом Шостаковича, написанным на год раньше — в 1933. Оба фортепианных цикла обозначают для каждого из их создателей классицистский новотональный рубеж — после периода авангардистского «бури и натиска». Однако если Шостакович, подобно Пикассо, развивает из «брошенных» формул рельефные эссе — то проникнутые сарказмом, то депрессивные, то Задерацкий, ученик «русского Брамса» Сергея Танеева, остается и в искусстве настоящим джентльменом. Его прелюдии несут в себе мелодические черты Шопена или Шумана, разумеется, с функционально свободными/подвижными, модулирующими в хроматическое «никуда» гармониями» (**Керстин Хольм, «Frankfurter Allgemeine Zeitung»**). ■

«Яша Немцов сопоставляет в своей программе два цикла, которых отделяет друг от друга лишь год. И оказывается, что музыка Задерацкого не просто достойна сравнения, но — на равных с музыкой Шостаковича. Авторский стиль Шостаковича более ярко выражен, его прелюдии далеки от привычных традиций и пронизаны столь типичным для композитора «кусающимся» юмором и гротеском. От цикла Задерацкого веет романтизмом, причем романтизмом нескрушимым. И цикл этот оставляет более серьезное и цельное впечатление, нежели цикл его знаменитого коллеги» (**Франк Зиберт, «Fono Forum»**). ■



Владимир Ашкенази | Все сочинения Шопена для фортепиано | DECCA

Как и Марта Аргерих, Владимир Ашкенази регулярно выпускает новые записи, однако на них он все чаще выступает как дирижер, а не как пианист. В том числе на диске с двумя концертами Прокофьева, недавно получившем «Грэмми» — когда-то они входили в золотой репертуар пианиста Ашкенази, теперь же маэстро записал их с Евгением Кисиным за роялем. Тем более знаменательно в шопеновский год переиздание полного собрания фортепианных сочинений Шопена, которое Ашкенази записывал с 1974 по 1984 год. Как в любой антологии подобного масштаба, здесь есть свои слабые и сильные стороны: скажем, этюды и сонаты лучше звучат у Маурицио Поллини, экспромты более убедительно исполняет Мюррей Перайя, но в ноктюрнах, полонезах, мазурках, балладах, вальсах Ашкенази неповторим. Поклонникам творчества Шопена этот набор из 13 дисков просто необходим, надо лишь заранее быть готовыми к тому, что техническое качество записей, составивших антологию, может варьироваться в зависимости от студии и года исполнения. ■



Фридрих Гульда | Шопен | DG

Еще одна блестящая подборка не издававшегося прежде материала, которой мы обязаны юбилею великого польского романтика, — двойной альбом шопеновских записей Фридриха Гульды. Очередной, пусть и посмертный, сюрприз от пианиста, который при жизни только и делал, что удивлял публику: не случайно критики прозвали его «трудным ребенком концертной эстрады». Завоевав репутацию прирожденного исполнителя Бетховена, Гульда увлекся джазом, и вскоре хобби стало всё больше влиять на его основную деятельность. Он мог симпровизировать джазовую каденцию к одному из фортепианных концертов Моцарта или шокировать аудиторию совмещением серьезной и легкой музыки в одной программе; из этого родились сочинения Гульды на стыке классики и джаза — прообраз того, что сегодня называется crossover. Более того, Гульда не раз говорил о своей мечте умереть в день рождения Моцарта — и в 2000 году она исполнилась. А почти за полвека до того Гульда неоднократно исполнял 24 прелюдии и 4 баллады Шопена; в этот альбом вошли концертные записи этих циклов, сделанные в 1955 году в Граце и Триесте. Изюминка релиза — импровизация Гульды «Эпитафия любви», в том числе и на шопеновские темы; она издается впервые, как и другие составившие альбом записи, за исключением Первого фортепианного концерта в оркестровке Балакирева. ■

Илья ОВЧИННИКОВ

НОВОСТИ ЗВУКОЗАПИСИ



Юнди подписал контракт с «EMI» Classics.

Контракт предполагает запись всех сольных фортепианных произведений Шопена. Первый CD вышел в марте: это «Ноктюрны».

Юнди (ранее известный как Юнди Ли) стал знаменитым после победы на Международном конкурсе пианистов им. Ф. Шопена в Варшаве в 2000. При этом первая премия на этом состязании не присуждалась с 1985 года.

В 2001 Юнди Ли подписал эксклюзивный договор с «Deutsche Grammophon», за 8 лет записал 7 CDs. В том числе, Сонату № 3, все этюды, все скерцо и экспромты, фортепианные концерты Шопена. Особо благосклонно была принята критиками последняя работа Юнди: Концерт № 2 Прокофьева и Концерт G-dur Равеля (дирижер Сейджи Озава).

Нынешней весной Юнди, конечно же, играет только Шопена. Четыре ноктюрна, Andante spianato et Grande Polonaise brillante, четыре мазурки и Сонату № 2 он исполнял в Лондоне, Дортмунде, Люксембурге, Страсбурге, Валенсии, Порто. 30 мая эта же (слегка подкорректированная) программа будет представлена в нью-йоркском Карнеги-холле. ■



РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА

и издательство

БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА

представляют Полное собрание произведений для органа Иоганна Себастьяна Баха
Уртекст Neue Bach-Ausgabe (11 томов)

Johann Sebastian Bach.

- Том 1: **«Органная книжечка»** BWV 599-644, (приложение: BWV 620a, 630a, 631a, 638a) / **Шесть хоралов различного рода** («Шюблеровские хоралы») BWV 645-650 / **Хоральные партиты** BWV 766-768, 770 (приложение: варианты вариаций BWV 768/I-III). Подготовка текста и комментарии Хайнца-Харальда Лёлейна. РМИ 5401 (ISMN 979-0-3520-5401-1)
- Том 2: **Органнне хоралы из «Лейпцигского автографа»** BWV 651-668 / **Канонические вариации «Vom Himmel hoch»** BWV 769 (в версиях автографа и оригинального издания). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5402 (ISMN 979-0-3520-5402-8)
- Том 3: **Отдельные органнне хоралы** (BWV 690, 691, 694-701, 703, 704, 706, 709-715, 717, 718, 720-722, 722a, 724-738, 729a, 732a, 735a, 738a, 741). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5403 (ISMN 979-0-3520-5403-5)
- Том 4: **Клавирные упражнения III** (BWV 552, BWV 669-689, BWV 802-805). Подготовка текста и комментарии Манфреда Тессмера. РМИ 5404 (ISMN 979-0-3520-5404-2)
- Том 5: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги I** (BWV 531-550, 562). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5405 (ISMN 979-0-3520-5405-9)
- Том 6: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги II** (BWV 551, 563-566, 568-570, 573-575, 578-579). Ранние редакции и варианты к томам 5 (I) и 6 (II): BWV 532a, 533a, 535a, 536a, 543a, 545a, 549a, 574a, 574b. Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5406 (ISMN 979-0-3520-5406-6)
- Том 7: **Шесть сонат** BWV 525-530, **отдельные произведения** (BWV 572, 582, 583, 588-590). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5407 (ISMN 979-0-3520-5407-3)
- Том 8: **Обработки сочинений других композиторов** (обработки концертов А. Вивальди и принца Иоганна Эрнста BWV 592-596, переложения отдельных инструментальных трио BWV 585-587). Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5408 (ISMN 979-0-3520-5408-0)
- Том 9: **Органнне хоралы из собрания Ноймайстера** (35 хоральных обработок BWV 714, 719, 742, 957, 1090-1120 по списку LM 4708). Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5409 (ISMN 979-0-3520-5409-7)
- Том 10: **Органнне хоралы из разных источников** (BWV 702, 705, 707, 708, 708a, 713a, 716, 739, 743-745, 747, 749-750, 754-757, 762, 764-765, BWV Anh. 49-55, 58, 62a, 62b, 63-66, 69-70, 72, 75, 79, BWV deest (Emans № 25, 27, 30, 34, 36-37, 48, 63, 69, 72-73, 85, 100-101, 105, 111, 121-122, 125, 127, 129, 132, 140), BWV deest / BWV 288). Подготовка текста и комментарии Райнмара Эманса. РМИ 5410 (ISMN 979-0-3520-5410-3)
- Том 11: **I. Свободные органнне произведения** (BWV 131a, 545b, 561, 571, 577, 591, 598, 1121, BWV Anh. 42, 90, 97), **II. Хоральные партиты из разных источников** (BWV 758, BWV Anh. 77-78). Подготовка текста и комментарии Ульриха Бартельса (I) и Петера Вольни (II). РМИ 5411 (ISMN 979-0-3520-5411-0)

Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной офсетной бумаге. Формат издания — 31,7 × 24,3 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.

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag / www.baerenreiter.com.



ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ

◆ Международный конкурс юных музыкантов «The Muse Junior»

3–7 сентября 2010, Сандорини (Греция)
Возрастные группы: младшая — до 10 лет, средняя — 11–13 лет, старшая — 14–17 лет (включительно).
Документы принимаются до 10 июля 2010.
www.themuse.gr

◆ VII Международный конкурс юных пианистов имени Фридерика Шопена

17–25 сентября 2010, Минск
Документы принимаются до 15 июля 2010.
В программе — только произведения Ф. Шопена.
125009 Москва, Брюсов пер., д. 2/14, стр. 8, Международный союз музыкальных деятелей.
Оргкомитет Международного конкурса юных пианистов им. Ф. Шопена.
Тел./факс: + 7 (495) 692 0674.
alexpiano@yandex.ru
www.chopin-competition.ru

◆ Международный конкурс юных музыкантов в Энсхеде (Нидерланды)

23–29 октября 2010
Возрастные группы: А — род. в период с 1.10.1994 по 1.10.1999; В — род. в период с 1.10.1990 по 1.10.1994.
Документы принимаются до 1 июля 2010.
www.pianocompetition.com

◆ V Международный детский конкурс пианистов им. Д.Д. Шостаковича

1–12 ноября 2010, Москва
Возрастные группы: до 9 лет, до 12 лет, до 15 лет, спец. группа (учащиеся ССМШ).
Документы принимаются до 31 мая 2010.
111402 Москва, ул. Аллея Жемчужовой, д. 16, ДМШ им. Д.Д. Шостаковича
Тел.: (495) 375 0907, 375 8201. Факс (495) 375 1360.

◆ VIII Международного конкурса-фестиваля юных пианистов им. К.Н. Игумнова

16–20 ноября 2010, Липецк
Номинация «Детские музыкальные школы и школы искусств»: младшая группа — до 11 лет; средняя группа — 12–14 лет; старшая группа — 15–16 лет (включительно).
Номинация «Специальные музыкальные школы, училища, колледжи, высшие учебные заведения искусств»: младшая группа — до 11 лет; средняя группа — 12–14 лет; старшая группа — 15–16 лет; юношеская группа — 17–20 лет (включительно)
Документы принимаются до 1 августа 2010.
398050 Липецк, ул. Семашко, д. 1, Учебно-методический центр по образованию, Конкурс-фестиваль им. К.Н. Игумнова.
Тел.: (4742) 724 610, 274 282; тел./факс: (4742) 724 643.
<http://igumnov.inlipetsk.ru>

◆ Международный конкурс юных пианистов в Усти-над-Лабем (Чехия)

18–20 ноября 2010
Возрастные категории: А — 11 лет, В — 12–13 лет, С — 14–15 лет.

Документы принимаются до 15 сентября 2010.
www.zuserandove.cz/virtuosi

◆ VII Международный конкурс молодых музыкантов «Посвящение Ференцу Листу»

20–28 ноября 2010
Конкурс проводится на базе Центральной музыкальной школы при Московской консерватории.
Возрастные группы в номинации «Фортепиано»: до 13 лет включительно, до 19 лет включительно.
Документы принимаются до 15 сентября 2010.
Тел./факс (495) 691 0092
E-mail: konkurs-cms@mail.ru
www.cmsmoscow.ru

◆ XXIII Всероссийский конкурс молодых музыкантов им. Д.Б. Кабалевского

29 ноября–5 декабря 2010, Самара
Возрастные группы в номинации «Фортепиано»: 10–12 лет, 13–16 лет, 17–19 лет, 20–22 года.
Документы принимаются до 30 сентября 2010.
443010 Самара-10 а/я 213, «Агентство социокультурных технологий», конкурс им. Д.Б. Кабалевского.
Тел./факс: (846) 332 2522, 332 1247.
artmetod@mail.ru

ВЗРОСЛЫЕ

◆ Международный конкурс пианистов «Рина Сала Галло»

25 сентября–3 октября 2010, Монца (Италия)
Возраст: род. в период с 3.10.1980 по 25.09.1995.
www.concorsosalagallo.com

◆ Международный конкурс пианистов в Китае

28 октября–7 ноября, Сямынь
Возраст: 17–32 года.
I премия — \$US 30.000.
Документы принимаются до 20 июня 2010.
www.cipc.cc

◆ Международный конкурс им. Исана Юна

30 октября–7 ноября, Сеул (Республика Корея)
Возраст: 15–29 лет.
I премия — \$US 30.000.
Документы принимаются до 14 августа 2010.
www.isanguuncompetition.org

◆ Международный конкурс пианистов в Андорре

13–20 ноября 2010
Возраст: 18–32 года.
I премия — 10.000 евро.
Документы принимаются до 11 октября 2010.
www.pianocompetitionandorra.com

◆ Международный конкурс им. П.И. Чайковского

Москва, 14 июня–2 июля 2011
Возраст в номинации «Фортепиано»: 16–30 лет.
Гран-при — 10.000 евро дополнительно к сумме I премии;
I премия — 20.000 евро.
Документы принимаются до 1 декабря 2010.
www.tchaikovsky-competition.com

Народный артист СССР Владислав Пьявко избран президентом Международного союза музыкальных деятелей.

Таково единогласное решение делегатов внеочередного съезда Союза, состоявшегося в Москве в конце февраля.

В столице собрались представители региональных и зарубежных отделений международной творческой организации, которую в недавнем прошлом возглавляла знаменитая оперная певица Ирина Архипова. Прославленная артистка скончалась 11 февраля на 86-м году жизни.

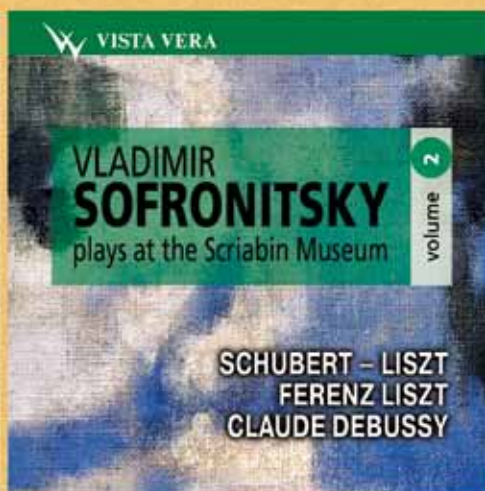
В работе съезда приняли участие делегаты из городов России, Киргизии, Молдавии, Латвии, Украины, Белоруссии, Эстонии и других стран. В центре внимания участников съезда были такие вопросы, как сохранение единого культурного пространства, оказание всесторонней помощи творческой молодежи, увековечивание памяти Ирины Архиповой, продолжение всех творческих направлений, идей, которые реализовывались по инициативе Ирины Константиновны.

После заседания делегаты съезда почтили память великой русской певицы. Они возложили цветы на ее могиле на Новодевичьем кладбище.



125009 Москва, Брюсов пер., д. 2/14, стр. 8
Тел./факс: (495) 629 6029
Тел.: (495) 629 1013
info@arhipova.org
www.arhipova.org

Подлинная классика • Genuine classical music



www.cd-classika.ru

VISTA VERA

www.vistavera.com

МЕЖДУНАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ КОМПАНИЯ

Продажа и техническое обслуживание роялей
и пианино ведущих мировых производителей



STEINWAY & SONS.

W. HOFFMANN



C. BECHSTEIN



SEILER



PETROF®
PIANOS SINCE 1864

YAMAHA

AUGUST FÖRSTER

Bösendorfer



Steingraeber & Söhne

Телефон: 8 (800) 555-00-27
(11.00–21.00

по московскому времени)

Звонок из любого региона

России бесплатный.

Телефон: (495) 504-30-85

E-mail: 88005550027@rambler.ru

