

piano FORUM

№2, 2010

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Николай ЛУГАНСКИЙ:

«Музыка — настолько божественное искусство, что ни общественный строй, ни политическая ситуация не могут на нее кардинально повлиять».



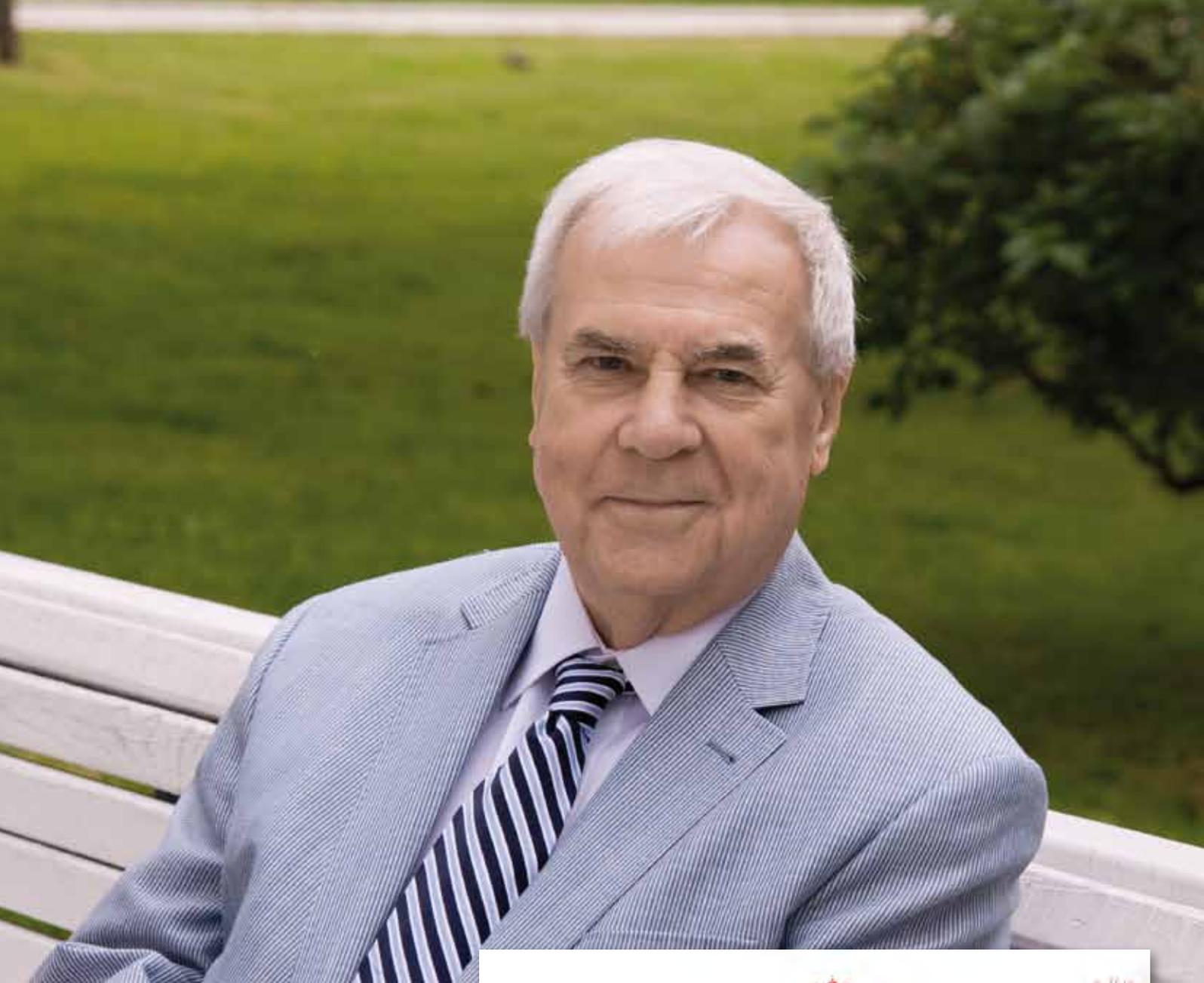
Денис
Мацуев:
магнит
предельной
виртуозности



Рояль
Шопена:
первая
в мире
копия



Александр
Мельников:
новая запись



9 июня главному редактору журнала «PianoФорум», заслуженному деятелю искусств РФ, лауреату Государственной премии РФ, доктору искусствоведения, профессору Московской консерватории, заместителю председателя Союза композиторов РФ, художественному руководителю Академии музыки «Новое передвижничество» Всеволоду Задерацкому исполнилось 75 лет.

9 014


ПРЕЗИДЕНТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТЕЛЕГРАММА

Дата: 9/6 - 09 52	Вх. номер: 0031
№: 27000937/51	

ТЕЛЕГРАММА

МОСКВА 073/23001 85 09/06 0950=

ПРЕЗИДЕНТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ УВЕДОМЛЕНИЕ ТЕЛЕГРАФОМ МОСКВА
В В ЗАДЕРАЦКОМУ=

УВАЖАЕМЫЙ ВСЕВОЛОД ВСЕВОЛОДОВИЧ ВСКЛ
ПРИМИТЕ МОИ ПОЗДРАВЛЕНИЯ С 75-ЛЕТИЕМ И САМЫЕ ДОБРЫЕ ПОЖЕЛАНИЯ.
ТАЛАНТЛИВЫЙ И ШИРОКО ЗРУДИРОВАННЫЙ ЧЕЛОВЕК, ВЫ ЯВЛЯЕТЕСЬ ОДНИМ ИЗ
ВЕДУЩИХ РОССИЙСКИХ МУЗЫКОВЕДОВ. ВАШИ РАБОТЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ
ТВОРЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ ВЫДАЮЩИХСЯ КОМПОЗИТОРОВ, ПОЛУЧИЛИ ПРИЗНАНИЕ НЕ
ТОЛЬКО СПЕЦИАЛИСТОВ, НО И МНОГИХ ЦЕНИТЕЛЕЙ ПРЕКРАСНОГО. БОЛЬШОГО
УВАЖЕНИЯ ЗАСЛУЖИВАЕТ И ВАША ПЛОДОТВОРНАЯ ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ,
ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.
ЗДОРОВЬЯ ВАМ, БЛАГОПОЛУЧИЯ И ВСЕГО НАИЛУЧШЕГО.
К МОИМ ПОЗДРАВЛЕНИЯМ ПРИСОЕДИНЯЕТСЯ СУПРУГА=Д. МЕДВЕДЕВ ПР-1629-

НИИИ Время-09:52 Дата-09.06.2010 Вх. номер-0031

piano ЮРУМ

№ 2, 2010

Ежеквартальный журнал: все о мире фортепиано

Главный редактор

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Генеральный директор

Марина БРОКАНОВА

Адрес редакционной коллегии:

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

Тел.: (495) 692 0164

(495) 507 9281

pianoforum@mail.ru

www.pianoforum.ru

Издатель:

ООО

«Международная музыкально-техническая компания»

Художественный редактор:

Александр АРЬКОВ

Типография:

ООО «Меридиан»

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

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

Тираж 5000 экз

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРСОНА.....	4
Николай ЛУГАНСКИЙ: «Пианист — это образ жизни»	
КОНЦЕРТЫ. РЕЦЕНЗИИ.....	12
Денис Мацуев	
Элисо Вирсаладзе	
Лукас Генюшас	
РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ.....	18
Фортепианное творчество Бориса Тищенко	
ГОД ШОПЕНА	
Продолжение публикации:	
В.П. Задерацкий. «Творческий облик Шопена».....	22
Новое Полное собрание сочинений	
Ф. Шопена в России.....	40
ШКОЛА.....	26
К 120-летию со дня рождения Самуила Фейнберга: перечитывая книгу «Пианизм как искусство»	
КНИГИ, НОТЫ.....	38
CD, DVD.....	42
КОНКУРСЫ.....	46

ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ КОЛЛАЖ: весеннее ярмарочное обострение

ТОТ, кто впервые вступает в пространство знаменитой ежегодной музыкальной ярмарки во Франкфурте-на-Майне, сначала испытывает чувство некоей даже не растерянности, а потерянности. Все мы посетители больших концертных залов, всем нам доводилось ощущать себя частью большой, целенаправленно устремленной толпы, постепенно проникающей в зал, где должно произойти некое (уже ожидаемое всеми) чудо искусства. Но здесь было нечто иное. Хотя все, кто втягивался в какую-то пока еще невнятную в предназначении своем гигантскую павильонную конструкцию так или иначе были причастны к искусству либо как служители его, либо как любители или просто соблазненные им любопытствующие. Потом я понял, что различие между толпой, втекающей в концертный зал и этим непрекращающимся шествием (иначе не скажешь) заключается в том, что в зал устремляются те, кто ищет конкретный остров поэзии, выделенный их же ожиданием из россыпи бесконечного архипелага возможностей, а сюда идут в поисках прагматического результата. Поэтому идут все, разбредаясь на движущихся лентах по разным коридорам, этажам и залам. У этих людей иной взгляд, от них исходит иная энергетика. Они идут с чемоданами, объемными сумками, рюкзаками. А кто без сумок — получает ее при входе (бесплатно и фирменно!). Емкости нужны для сбора бесчисленных буклетов и всяких иных рекламных сигналов. Ибо сама ярмарка — гигантская рекламная акция. И люди идут безостановочным потоком, и людей этих не тысячи, а многие тысячи. И так на протяжении пяти дней. Внутреннее пространство ярмарки кажется нескончаемым, будто разомкнутым в бесконечно обновляемой вариационной форме. И потерявшийся в этой «бесконечности» неопытный посетитель невольно проникается мыслью, что ощущение величия нашего искусства может быть внушено не только им самим в момент таинства свершения, но и в ходе созерцания одного лишь фундамента неохватного здания. Ибо индустрия эта — и подножие, и опора, и предусловие существования искусства звуков.



Messe
Frankfurt



В сущности, франкфуртская ярмарка — это великий музей музыкальной индустрии. Искусство наше кажется нам бесплотным, воздушным, олицетворением Духа, чем-то, способным отразить жизнь не в формах самой жизни, а способом высшего абстрагирования от нее. Но вот ведь парадокс! Ни одно искусство не имеет такой мощной и необыкновенно разнообразной в реальных воплощениях индустрии, как музыка. Конечно, разветвленный инструментарий одной только европейской академической и массовой музыкальной культуры уже обеспечивает огромность объема экспозиции. К этому добавляется экспозиция издательств — разных по профилю, во многом ориентированных на свои национальные ветви музыкальной культуры континента. А представлена на ярмарке, главным образом, Европа или та продукция из неевропейских далей, которая создана на основе европейских академических традиций и технологий. Страшно становится от одной лишь мысли, только лишь от предположения о возможности всеохватной экспозиции материальной основы музыки, где был бы явлен планетарный обзор и представлены основания всех культур. Хорошо, что это в стороне от прагматики глобализации, осуществляемой, прежде всего, от имени евро-американской традиции. Да здравствует прагматика! Иначе любопытство отняло бы у нас последние силы, не оставив никаких шансов заняться собственно искусством.

Нас-то, конечно, интересовала фортепианная экспозиция, которая сама по себе оказалась громадной, разделенной по принципу представительства (фирмы и континенты). Европа имела свой фортепианный полигон, где были выставлены почти все фирмы. Почти означает отсутствие сильнейших — «Steinway» и «Bechstein». Фирма «Yamaha» демонстрировала себя в отдельном павильоне. Китай захватил выставочное пространство в нижнем этаже. Замечу, что



все выставочные залы звучат, не затихая ни на секунду. В европейском фортепианном зале, экспозиция которого вызвала особый наш интерес, инструменты звучали и под пальцами посетителей и без пальцев — с помощью электронных устройств. Природная склонность к аналитической фиксации события заставила меня прислушаться, и примерно в течение часа я следил за тем, что одновременно звучит в разных зонах огромного полигона. Посетители ярмарки без усталости пробовали инструменты с помощью Мендельсона, Листа, Шопена и Шумана. Иногда звучал Чайковский. И снова: да здравствует романтизм! Может быть, мне не повезло.

Может быть, Бах с Моцартом и Бетховеном звучали в другие моменты вечно живого времени музыкальной экспозиции. Но со мной случилось именно то, что случилось, и я счел возможным зафиксировать это в качестве симптома.

Предметный разговор о фортепианных фирмах — особая тема. Она будет присутствовать на страницах нашего журнала. Но ярмарка внезапно посетителю открывает глаза на необыкновенное обилие фирм и фабрик, иллюстрирующее факты возрождения старых (вроде бы забытых) и новых (буквально — неслыханных) фирм. Посетитель узнает, что итальянцы создали самый длинный концертный рояль, что они же сподобились создать рояль, напоминающий (по дизайну) летательный аппарат городского применения или плавательное средство каботажного использования (при этом прилично звучащий). На ярмарке легко убедиться, что чешская продукция все же превосходит китайскую (также и по цене). А парад электронных приращений к роялю и вообще парад электронных клавиатур сигналист о приходе нового времени, времени поиска новых звуков и идей.

Ярмарка удивляет буквально на каждом метре своих инструментальных и издательских предложений. Духовые и ударные представлены от разных фирм и стран в ослепляющем (иногда буквально — в отделе медных) разнообразии. Вы можете здесь договориться о покупке *новой* скрипки из Кремоны. Цена у нее будет вполне «кремонская», несмотря на безнадежную утрату рецептов великого Антонио. Т.н. «бренд» в музыкальной торговле ценится так же, как и в торговле вообще. Но наши «бренды» базируются на нестареющем присутствии великих «музыкальных изделий» прошлого, способных служить сегодня и в будущем, вознесенных на пьедестал славы реальным участием в создании великого и нестареющего искусства. И даже рояль, жизнь которого в продолжительности своей сродни человеческой, в своих «брендах» несет память о великих событиях прошлого, вошедших в сегодняшнюю художественную жизнь. Я не могу забыть впечатления от портрета Листа, сидящего за клавиатурой «Бехштейна», портрета, выставленного в берлинском салоне фирмы. Поэтому, всматриваясь в современную картину инструментария, явленную на знаменитой ярмарке, следует всегда помнить великие акценты прошлого при оценке той музыкально-технической идеи, которая предлагается для воплощения современного художественного поиска. ■

Экспоненты: в разделе «Музыкальные инструменты, ноты, аксессуары» — 1510 компаний из 45 стран (Германия — 534, США — 147, Китай — 129, Италия — 116, Великобритания — 72, Испания — 65, Франция — 56); в разделе «ProLight + Sound» — 850 компаний.

Посетители: 110.000 человек из 128 стран.

По мнению директора Messe Детлефа Брауна, это — большой успех. Ведь в прошедшем 2009 году из-за кризиса производство музыкальных инструментов в мире сократилось на 23%.

Важное завоевание Messe-2010: после годового перерыва во Франкфурт вернулись европейские производители роялей и пианино. Они экспонировались отдельно от азиатских коллег — в павильоне Piano Salon Europe.

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

Николай Луганский: «Пианист — это образ жизни»



Николай Луганский. Его имя обычно называют прежде всех других, когда речь заходит о выдающихся пианистах современной России, постоянно живущих в стране.

Выпускник Московской консерватории по классу проф. С.Л. Доренского, победитель Конкурса им. Чайковского 1994 года, сегодня он находится на Олимпийской вершине признания его артистического масштаба.

— Для большинства Ваша музыкальная биография началась с успеха на конкурсе им. Чайковского. На самом же деле, конечно, значительно раньше. В какой момент Вы решили, что будете играть на рояле профессионально, станете пианистом?

— Я не думаю, что у кого-то из пианистов бывает такой момент. Может быть, только у тех, кто концертирующим пианистом так и не стал. Я не могу себе представить некий момент, в который человек решает: я понял, что стану пианистом. Ведь это, можно сказать, образ жизни. Не значит, что жизнь этим исчерпывается, но — это образ жизни с детства.

— Значит, у Вас никогда не было желания изменить образ жизни с музыкального на другой?

— Я настолько пассивный и консервативный человек, что сам никогда ничего не меняю. Родители очень любили музыку, но они не музыканты. Папа — физик, мама — химик. Единственное «музыкальное» в роду — по отцовской линии были сельские священники, то есть крестьяне, которые служили в церкви и, естественно, там пели. Собственно, фамилия Луганский оттуда.

— Но родители решили обучать Вас музыке.

— Скорее, я сам их «вынул». Папа вообще был противником серьезного обучения детей музыке. Он считал (по опыту многих семей), что это всегда сопряжено с насилием над ребенком. У нас в доме было маленькое игрушечное пианино, и папа стал на нем подбирать песню, по-моему, «Пусть всегда будет солнце». А пятилетний я стал ему говорить, что он играет не те ноты. Папа заинтересовался моими музыкальными способностями, и выяснилось, что у меня абсолютный слух. Это на него произвело большое впечатление (хотя мы знаем, это совсем не так существенно), и он потащил меня в музыкальную школу. Там я впервые увидел большой рояль, после чего упросил родителей купить мне хотя бы пианино. В

эту музыкальную школу я ходил, наверное, несколько недель. Учительница заставляла меня нажимать ноту и долго-долго ее слушать. Может быть, в этом что-то есть, но такие занятия мне не понравились. У себя дома на своем «Petroffe» я вовсю играл по нотам с листа сразу обеими руками. А потом наступило лето — дача, где инструмента не было, и я наотрез отказался ехать туда «отдыхать». Но на даче по соседству с нами была семья, которую все называли семьей музыкантов, и у них в доме было пианино. И был там Сергей Александрович Ипатов, как я сейчас понимаю, человек большой одаренности. Огромный талант, сложная личность. Он в детстве научился играть на рояле лет в 13, а в 17 поступил в консерваторию. Писал музыку в традиционно-романтическом стиле, потому, как он считал, и не был принят в Союз композиторов. ...Тем летом он занимался со мной, он же вынес вердикт: «Только ЦМШ». Я сдал экзамены, поступил, и Ипатов привел меня к Татьяне Евгеньевне Кестнер.

Это великая учительница. У нее учились Николай Петров, Андрей Гаврилов, Татьяна Шебанова... Только представить: она преподавала в ЦМШ с начала 30-х годов, а я пришел в 1979. Тогда были другие представления о жизни: прийти молоденькой девочкой преподавать в школу и работать в ней до восьмидесяти с лишним лет... Сегодня подобное ни у кого в голове не укладывается! А тогда люди мыслили так прожить жизнь.

— А для Вас с приходом в класс Кестнер, видимо, и началась та жизнь, которая не прекращается до сих пор.

— По сути, да. Просто у человека в возрасте шести-семи лет нет вопросов, он воспринимает жизнь так, как она течет, ее не омрачают мучительные сомнения. А с 8 лет я уже выступал публично. Помню первое выступление: в Малом зале консерватории, я играл Фантазию d-moll Моцарта. Играл с удовольствием, ни о

каком волнении и не подозревал. Но это, к сожалению, быстро прошло. С этого началась моя концертная жизнь. Поэтому назвать момент, когда я решил стать пианистом, абсолютно невозможно. Я сейчас понимаю, что мое обучение в детстве не имело ничего общего с тем, что подразумевается под русской школой и под тем, как учились дети в Советском Союзе.

— Что Вы имеете в виду, говоря о «русской школе»?

— Реальность: сколько раз в неделю человек занимается, как проходят занятия, как ставят руку. Этого у меня ничего не было. В этом есть колоссальные плюсы, потому что я очень многому должен был учиться сам. Есть и минусы. К тому моменту, когда я поступил к Т.Е., она уже была пожилым человеком, очень плохо видела. И никогда речь о том, как ставить руки, какими пальцами играть, не шла. Мы занимались исключительно музыкой. При этом Т.Е. давала очень верный репертуар: я не играл Первый концерт Чайковского в третьем классе, хотя подобная тенденция уже тогда существовала. Т.Е. была очень консервативна, считала, что необходимо проходить все стадии: этюды, Бах, Гайдн, Моцарт... Это была школа в высоком смысле. Но школы технической у меня никогда не было, видимо, двигательные способности были от природы неплохими.

— Вашим следующим педагогом был Татьяна Петровна Николаева.

— Т.Е. умерла, когда я учился в шестом классе. И с этого момента я стал официально учиться у Татьяны Петровны Николаевой. Но знаком я с ней был с раннего детства. Кестнер и Николаева были подругами. Разница в возрасте у них была восемнадцать лет, но они обе учились у Александра Борисовича Гольденвейзера, принадлежали как бы к одной школе.

Я помню незабываемые вечера в доме у Татьяны Евгеньевны: к ней приходила Татьяна Петровна, и я мог

ее попросить сыграть то или иное сочинение. Она ведь могла играть абсолютно все — и играла. Два часа, четыре часа... У нее была какая-то невообразимая любовь к музыке в любых проявлениях: она могла ее часами слушать, она могла ее часами играть. И, конечно, я посещал с детства все ее концерты.

Учиться, конечно, у нее было непросто: она всегда много гастролировала, но с конца 80-х, когда Запад стал «ближе», география ее концертов необычайно расширилась. В предпоследний год жизни она дала более 100 концертов! Так что я мог ее не видеть месяц, полтора... Она скончалась практически во время концерта в Сан-Франциско. Я тогда учился на третьем курсе консерватории. И перешел в класс Сергея Леонидовича Доренского.

— И он стал инициатором Вашего участия в Конкурсе им. П.И. Чайковского?

— Предыстория такая. За год до конкурса, в мае, в какой-то компании я решил показать свою удаль и, видимо, в приличном подпитии прыгнул из окна второго этажа. Прыгнул крайне неудачно: тяжелый перелом ноги, серьезная травма позвоночника. В течение четырех месяцев нельзя было сидеть, и я не занимался. Потом папа сделал подставки под ноги рояля, он вырос в высоту примерно на полметра, и, когда я стал вставать, я играл на нем стоя. И в это же время я стал студентом С.Л. Доренского, который и убедил меня участвовать в конкурсе, несмотря на сложную ситуацию. У него было два аргумента: во-первых, готовясь к конкурсу, можно быстрее войти в форму. Во-вторых, он не был членом жюри.

— Надо сказать, что по сравнению с коллегами, в Вашей биографии было не так много конкурсов.

— Знаете, чем старше становлюсь, тем больше понимаю, что оценка исполнения, выраженная в цифре, — это нечто странное, а уж балл на конкурсе — нечто



чудовищное. При этом, конечно, участие в конкурсах — это неизбежно. В те годы, когда я был учеником, было лишь два знаменитых пианиста, которые никогда не играли на конкурсах: Баренбойм и Кисин.

До Конкурса им. Чайковского я получил I премию на Всесоюзном детском конкурсе в Тбилиси (1988), II премию на Баховском конкурсе в Лейпциге (1988), через год (1990) — II премию на Всесоюзном конкурсе им. Рахманинова в Москве.

Должен сказать честно, что ни один из конкурсов, на которых я играл, не оказал на меня ни музыкально, ни карьерно никакого влияния. Уже начиналась та эпоха, когда значение конкурсов резко уменьшилось. Если в 50-60-е годы конкурсы играли в карьере пианистов, может быть, самую главную роль, то к концу века... В общем, после Конкурса им. Чайковского у меня и мысли не возникало поучаствовать еще в каком-либо конкурсе,

Я не конкурсный человек, не боец. Так что в моем «багаже» количество конкурсов минимальное. В конкурсах есть теневые стороны для, если можно так выразиться, интимной жизни музыканта. Какой смысл учить новые программы, если через полгода очередной важный конкурс, для которого подходит 80% программы, которую ты только что сыграл? Играть на конкурсе новые сочинения более рискованно. И естественно возникает сужение репертуара.

— И все же: несмотря на то, что значение конкурсов уменьшилось, сегодня можно отследить целый «пул» молодых активных пианистов, который переезжают с конкурса на конкурс.

— Мне кажется, это происходит не от любви к конкурсам, не от спортивного азарта, хотя, наверное, есть те, кто любит конкурсный драйв. Но чаще всего это просто возможность и денег заработать, и как-то показаться. Если бы у этих людей была

более насыщенная концертная жизнь, наверное, они бы не играли на конкурсах.

— Что же повлияло на Вашу карьеру, если не конкурсы?

— Действительно, мои концерты на Западе начались и продолжались вне зависимости от конкурсов, впервые я выехал в 1988 во Францию на MIDEM, где мы с Татьяной Петровной Николаевой играли программу для двух роялей и сольные концерты. И главную роль в моей жизни — и в музыкальном плане, и, как это ни ужасно звучит, и в карьерном, сыграла именно Т.П. Николаева.

В 1986 я дал концерт в Рахманиновском зале, который записало радио, (услышав мою репетицию перед концертом, тогдашняя хранительница Рахманиновского зала Ирина Николаевна Павлюкасова вызвала оттуда звукозаписывающую команду). Потом радиждишки сказали, что концерт очень удачный, и фирма «Мелодия» выпустила запись этого

концерта на двух пластинках. Т.П., которая много гастролировала, давала эти пластинки послушать разным импресарио. И уже в 1990 я сыграл первый сольный концерт в Концертгебау в Амстердаме. Это было невероятно! Постепенно стал больше играть в Голландии, Франции, Германии. В 1991 вместе с Т.П. и С. Сондецкисом гастролировал по Японии, позже поехал в большое турне с оркестром В. Федосеева, за что очень благодарен маэстро. В 1992 состоялся большой немецкий тур с Госоркестром и Е. Светлановым. Из 13 концертов 10 дирижировал Светланов. Это были огромные события для меня, естественно, повлиявшие на мою жизнь.

Или — еще один пример. В последние годы жизни Т.П. частенько играла с дирижером, который теперь стал очень знаменитым — Кентом Нагано. И, кроме того, преподавала на мастер-классе одной японской пианистке, которая впоследствии стала женой Нагано. Так что с этой

семьей она была в прекрасных отношениях, познакомился с некоторыми членами этой семьи и я. И однажды возникла ситуация, когда мне пришел запрос: могу ли я через месяц поучаствовать в записи произведения Бриттена «Юный Аполлон» с Кентом Нагано на фирме «Erato» (до этого у меня уже было записано 11 дисков голландскими и японскими фирмами). Я о таком произведении и не слышал, но ответил, что могу. Оказалось, что это десятиминутное сочинение для фортепиано и струнного оркестра в ля-мажоре — любопытное, экспериментальное и очень достойное сочинение Бриттена. Потом уже я узнал «подоплеку» случившегося: жена Нагано, пианистка Мари Кодама незадолго до записи родила дочку и поняла, что не сможет играть. И они вспомнили обо мне. В итоге у меня вышла первая запись на фирме «Erato». После этого мои агенты стали регулярно звонить в эту фирму с просьбой приехать на какой-нибудь мой большой концерт. И они наконец приехали на фестиваль в Рок-д'Антерон, где я играл с оркестром Второй и Четвертый концерты Рахманинова. Интересная деталь: тем летом я почему-то решил выучить все этюды Шопена. После «рахманиновского» концерта представители «Erato» подошли ко мне и сказали, что надо через месяц записать диск ... с этюдами Шопена! И через месяц я в Париже записал этот диск, он получил очень хорошие отзывы и приз «Золотой Диапазон»... Всего же на «Erato» (позже «Warner») я записал тоже 11 дисков. Все концерты Рахманинова, этюды и прелюдии Шопена, прокофьевские и бетховенские программы, Сонаты для виолончели и фортепиано Шопена и Рахманинова с Александром Князевым. А потом фирма «Warner» объявила о том, что никакой классической музыки больше производить не будет. Но выпущенные диски сыграли в моей карьере на Западе решающую роль.

— Как Вам кажется, почему зачастую у сопоставимых по масштабу личностей карьера складывается диаметрально противоположным образом? У кого-то — концерты на 5 лет вперед, а кто-то радуется паре сольных концертов в год.

— Огромное количество субъективных факторов... Я бы, кстати, не преувеличивал значение подкованных игр, конкурсных мафий. На конкурсах бывают предвзятости, но конкурсы сейчас не являются фактором определяющим.

Очень многое решает случай. У пианиста — и у самого талантливого, и у неталантливого — бывают разные выступления, от обычных до сверхудачных. Соответственно, кто придет на самое замечательное выступление? Может быть, просто слушатель, а может — директор крупного оркестра, дирижер или менеджер.

Есть еще один момент. Представим, опять же, что есть два сопоставимых по масштабу музыканта. Один выходит на сцену, и у слушателя немедленно возникает к нему симпатия, еще до игры. Выходит другой — и возникает антипатия. Это смешно, но это один из решающих моментов. Как в жизни: любовь между двумя людьми или случается или нет. Есть артисты, которых очень любят именно публика. По профессиональным критериям они могут другим уступать, но — личное обаяние... В целом, количество векторов и составляющих успеха и неуспеха огромно. Наверное, у тех, кто безумно мечтает сделать колоссальную карьеру, шансов чуть больше. Но, скажем, я никогда, не хотел становиться очень активно гастролирующим пианистом; в детстве я вообще терпеть не мог путешествия. Но жизнь сложилась так, что я постоянно путешествую.

— Сегодня, в начале XXI века импресарио слушают записи? Или все решают личные связи, рекомендации?

— Мне хочется верить, что хорошие импресарио слушают записи. Но Вы задали, к сожалению, очень правильный

вопрос, потому что многие менеджеры без стыда говорят: «Нам присылают такое количество компакт-дисков, мы их никогда не слушаем». Что ж, это на их совести. Но среди импресарио, среди аген-

Ни один из конкурсов, на которых я играл и получил премии, не оказал на мою карьеру никакого влияния.

тов есть люди, которые просто любят музыку, любят ее слушать!

Наверное, увы, нужно сказать так: если послушать рекомендует влиятельный дирижер своему агенту, то агент послушает. Если же диск пришел по почте от молодого малоизвестного пианиста, то велика вероятность, что этот диск импресарио поставит на полочку. И неизвестно, когда и при каких обстоятельствах прослушает. И прослушает ли.

— Каково в процентном отношении соотношение Ваших выступлений в России и за границей?

— В России я играю, наверное, около 15–20% от всех концертов. Я думаю, что это абсолютно нормально. В мире действительно много прекрасных залов и хороших оркестров. Если в России, наверное, оркестров пять-шесть, с которыми очень хочется сыграть, то в мире их много десятков.

— В Европе Вы часто выступаете с Михаилом Плетневым и Российским Национальным оркестром. У Вас давний «тандем»?

— Года через три после Конкурса им. Чайковского Михаил Васильевич впервые позвал меня на гастроли с Российским Национальным оркестром. Для меня это было очень важным событием: мало того, что РНО — замечательный оркестр, а Плетнев — замечательный дирижер, но он еще и пианист, один из тех, кем я восхищался. С тех пор мы регулярно играем, но, к сожалению, исключительно в Европе, практически никогда в Москве.

С Плетневым всегда очень хочется сыграть. И не только потому, что он выдающийся музыкант и дирижер,

а еще и потому, что это невероятно легко. Он великий пианист. Любой фортепианный концерт он знает изнутри. И, вместе с тем, у него нет знаменитого дирижерского «эго», которое есть/

было у многих великих дирижеров: дескать, «солист-пианист — это тоже оркестрант». У Плетнева этого нет, наоборот. Ведь он значительно больше играл на рояле, чем дирижировал. И, мне кажется, остался этому верен. Он понимает: если пианист прожил с неким фортепианным концертом месяцы, годы, то к его мнению дирижер должен прислушаться. Это нечастая позиция для дирижера.

Я несколько раз упрашивал М.В. просто послушать мою игру, ведь любое замечание такого музыканта очень ценно и интересно. И два раза я ему играл. И что удивительно: пожалуй, впервые (а мне было 25 лет) из его замечаний я сделал вывод, что на рояле имеет значение, как вы двигаете руками. В том образовании, которое я получал раньше, речь шла, конечно, о звуке и звукоизвлечении, но, прежде всего, о музыке. А Плетнев сделал буквально пару замечаний относительно физической стороны дела, что меня поразило и навело на многие размышления. Связь физического и музыкального теснее, чем иногда кажется.

— С кем из дирижеров, кроме М.В. Плетнева, Вы всегда готовы играть?

— Попробую ответить, но — очень не хочется кого-то обидеть, не упомянуть...

Знаете, есть огромное количество дирижеров, с которыми мне хотелось бы играть, и значительно чаще, чем это происходит. Темиранов, Федосеев, Гергиев — если говорить о российских. Мне трудно всех перечислить, ведь дирижеров, с которыми мне довелось выступать, более 200.

Я хочу назвать двух российских дирижеров, не обладающих «властными дирижерскими полномочиями» по стране, но от этого не менее замечательных. Это Александр Ведерников и Александр Рудин. С ними я готов играть абсолютно в любой момент.

Почему я в затруднении в перечислении? Потому что у дирижеров, мне кажется, значительно ярче, чем у пианистов, бывает выражено несоответствие между их влия-

определенный концерт. Если меня это устраивает, я соглашаюсь. Но очень часто бывает по-другому: «Мы хотим с Вами сыграть, что бы Вы хотели?» Что касается сольных концертов, бывают какие-то юбилеи... Я никогда не мог понять, для чего они существуют... Видимо, это связано с выражением «информационный повод». То есть просто музыку послушать нельзя, для этого нужно 100-летие или 200-летие ее автора.

нелюбопытности, о которых говорил Пушкин, я это для себя открыл очень поздно.

— *В сферу Ваших интересов входит новая музыка или хотя бы — музыка второй половины XX века?*

— Откровенно говоря, мало входит. Я буду, наверное, оправдываться, но... Так получилось, что из музыки второй половины XX века мне нравится немного. Я не говорю о Бартоке, Прокофьеве, Шостаковиче — это, можно сказать, классика XX века. Я играл очень мало современных произведений. В школе — скрипичную сонату Шнитке, два раза (в Москве и в Кельне) — Каприччио Михаила Плетнева по его приглашению. Это действительно сочинение, полностью принадлежащее к концу XX века, очень сложное. Недавно в Лондоне со скрипачем Л. Кавакосом участвовал в премьерке маленькой пьесы Щедрина.

Я не сомневаюсь, что в последней трети XX века создавалась очень хорошая музыка. Просто мы с ней пока не встретились.

— *Что для Вас означает понятие «русская фортепианная школа»?*

— Если не заниматься демагогией, не рассуждать о русской душе, а говорить о реальности, то это профессиональные занятия игрой на фортепиано с семи лет. В Европе до сих пор, чтобы научить ребенка играть на рояле, родители должны возить его в течение одного дня к разным педагогам, платить за это частенько большие деньги. Воспитанием детей-пианистов занимаются частные педагоги. У нас же сама идея создания специальных музыкальных школ в крупных городах и, прежде всего, в Москве является ключевой.

— *То есть главным Вы считаете системность образования, концентрацию его в рамках одного учебного заведения?*

— Конечно. В ЦМШ при Московской консерватории мы ничего не платили, получили лучшее образование и не теряли времени. Профессиональная жизнь началась рано, и средний уровень наших пианистов в возрасте 15–16 лет был выше, чем в Европе или Америке.

Другое дело, что для великих талантов это, наверное, не так уж и существенно. Например, Кристиан Цимерман (я называю его, поскольку он не имеет отношения к русской школе). Совершенно неважно, какая у него школа, кто и как его учил. Но это — единицы, имена, которые остаются на многие десятилетия.

— *Кто из пианистов прошлого и настоящего входит в Ваш личный «пантеон»?*

— Если не брать Рахманинова, который для меня — совершенно «отдельная» фигура, не стоящая ни в каком ряду, единственный и неповторимый, — величайшим пианистом прошлого был Артуро Бенедетти Микеланджели. Я бы сказал, что он создал свой пианизм сам. Еще он абсолютно уникален тем, что играл музыку практически всех стилей и всю — по-разному, с каким-то невероятным погружением в стиль композитора. Не просто разным звуком, а разными пианистическими приемами. Это редчайший пример: даже у других великих можно услышать определенный тип пианизма, любовь к определенной сфере, сказать: «Вот это им удается лучше всего». О Микеланджели я такого сказать не могу.

Из тех, кого я слышал «живьем»... Конечно, Николаева. Рихтер (я слышал три или четыре его сольных концерта, это очень сильное впечатление, несравнимое с впечатлением от записей), Раду Лупу, Нельсон Фрейре, Марта Аргерих (правда, я ее слышал только в симфонических и камерных концертах). Естественно, Михаил Плетнев,

Слушание, получение удовольствия от классической музыки с элитарностью и наличием музыкального образования не связаны.

тельностью и собственно музыкантскими качествами. Это настолько загадочная профессия, неуловимая, значительно больше связанная с мнением, суждением, сотрудничеством, связями, чертами характера, с умением, в том числе, находить общий язык с властью. А пианист? Взял ноты, сыграл, и вы сразу слышите, хорошо или плохо. Может быть, я упрощаю ситуацию...

— *А Вам не хочется попробовать себя в качестве дирижера? Сейчас ведь многие инструменталисты меняют «квалификацию».*

— Нет. Именно в силу того, что в профессии дирижера слишком большое значение имеют другие факторы, совершенно не связанные с музыкальными составляющими. При этом, я думаю, что симфоническое творчество, скажем, Сибелиуса, Нильсена и даже Брукнера я знаю лучше некоторых дирижеров.

— *Насколько Вам удается не поддаваться на «репертуарный диктат»? Ведь не секрет, что часто от пианиста хотят «только Второй концерт Рахманинова» или — в связи с памятной датой — «только произведения композитора N»?*

— Диктата никакого я не ощущал. Обычно ситуация такова, что оркестр приглашает и просит сыграть какой-то

Наверное, во всем мире устроители концертов стали более высокого мнения о себе. Как может артист понять, что ему лучше играть? Конечно же, есть агент, который лучше знает, что должно звучать в данном зале. Мне кажется, что двадцать лет назад артист был «королем». А сейчас больше значат мнения директора зала, организатора концертов. И чаще всего это связано не с экономической составляющей, а с «человеческим фактором». Менеджер считает, что он должен определять некую культурную среду. Это довольно забавно.

— *В нынешнем сезоне для многих пианистов акцентными стали шопеновские и шумановские программы. А для Вас?*

— Для меня в этом сезоне, наверное, самое важное — испанская музыка, которую я не играл практически никогда. Отчасти жалею, что только сейчас взялся, потому что «Иберию» Альбениса, лучше начинать играть в 15 лет, а не в 37. Но эта музыка настолько захватывает... Мне кажется, что Альбенис относится к ряду самых значимых для фортепиано композиторов, я бы его поставил в ряд «Бетховен, Шопен, Лист, Рахманинов, Скрябин». Просто в силу каких-то причин, в том числе, лени и

Григорий Соколов. Из более молодых — Аркадий Володось, но его я слышал только в записях.

— Вы — ассистент Сергея Леонидовича Доренского в Московской консерватории. Какое место занимает преподавание в Вашей жизни?

— Да простят меня коллеги, студенты и педагоги, для меня это хобби, интереснейшее, приятнейшее хобби. В свободное время я слушаю талантливых молодых людей, высказываю свое мнение, которое может быть им интересно. Но профессией это назвать нельзя, возможно, пока нельзя. Это сравнимо с тем, как я хожу на концерты.

— А Вы ходите на концерты? Слушаете друзей? Или не только друзей?

— Потрясающий вопрос! Конечно, я хожу на концерты. Слушаю друзей и не только друзей. Я вообще слушаю музыку для удовольствия и стараюсь себя воспитать так, что это удовольствие получаю вне зависимости от того, дружу я с исполнителем или нет.

Меня очень огорчает в современной жизни, что от того, с кем вы дружите, зависит ваша судьба, карьера и т.п. Условно говоря, прежде, чем покарать преступника, милиционер должен узнать, кто его друзья. Увы, это проникает и в музыку. Кто-то о ком-то хорошо отозвался, значит — они друзья. Отозвался плохо, концерт не понравился — значит, не дружат. Это, на мой взгляд, чудовищно, это падение до немыслимо низкого уровня. На мой взгляд, слова «он мой друг» хороши в частной беседе. Но если крупный чиновник или крупный музыкальный деятель публично говорит, кто его друг, я это воспринимаю как нечто ненормальное. Но это мое личное мнение. Я счастливый человек, я занимаюсь только игрой на рояле, и это меня действительно не касается.

— Вы однажды сказали, что в детстве любили ноты больше, чем книжки. А теперь?

— Действительно, в детстве читать ноты мне было

интереснее, чем книжки. Если я болел и лежал в постели с температурой, я обкладывался нотами и, читая их, слышал музыку. Один из самых памятных подарков на день рождения — две трети из Полного собрания сочинений Шопена в редакции Падеревского. Я помню ощущение немыслимого счастья: можно было просто лежать, болеть и слышать прекрасную музыку, листая эти ноты.

Конечно, я читаю. Времени мало, но есть самолеты, поезда. Сейчас читаю больше поэзии. Естественно, круг моих интересов в поэзии не сравним с музыкальным. Я люблю безумно много самой разной музыки, а в поэзии у меня узко очерчена область. Есть Пушкин, есть, может быть, еще три-четыре русских поэта: Тютчев, Пастернак, Заболоцкий.

— Какие у Вас «отношения» с интернетом? Вы — пользователь или активно действующий «член сообщества»?

— «Включаться» в это я не хочу и не буду. Пользоваться — конечно. Например, шахматные новости (а я интересуюсь шахматами) узнавать очень удобно. А что касается музыки... Например, «YouTube». Даже Плетнев мне показывал там интереснейшие вещи. Но, мне кажется, что этот формат чреват разрушением настоящего слушателя. Представить себе человека, слушающего целиком на «YouTube» симфонию Брукнера, трудно. И если самый фанатичный меломан забирается в «YouTube», он постепенно придет к тому, что будет смотреть коротенькие и забавные фрагменты: кто-то ошибся, забыл текст, упал со сцены... То есть деформируется психология настоящего слушателя, интернет может оказать разрушающее воздействие.

— Настоящих слушателей в XXI веке вообще осталось не так уж и много. У Вас нет ощущения, что средний возраст посетителей филармонических концертов приближается к пенсионному?

— Вы знаете, на это можно смотреть по-разному... Как живет любой человек,



когда ему 20 лет, что его волнует, что для него главное? И как живет человек, которому 60? Есть объективная реальность (может, я говорю ужасную вещь): классическая музыка, на мой взгляд, нужна всем, доступна абсолютно всем, но острейшая потребность в ней чаще возникает, когда человек находится не в состоянии безумного счастья, а в состоянии, когда ему требуется утешение. Это не обязательно горе или несчастье, это и сложные духовные вопросы. Конечно, есть масса счастливых двадцатилетних людей, которые пойдут слушать музыку. Но есть и некая биологическая реальность.

— Означает ли это, что Вы считаете академическую музыку элитарным искусством?

— Наоборот! Я ненавижу это выражение. Классическая музыка — совершенно не элитарное искусство.

Понимаете, сказать, что стихи Пушкина — элитарное

искусство, это смешно. Это искусство, которое, с одной стороны, доступно любому, с другой стороны, чтобы внутренне охватить любое стихотворение Пушкина, не хватит никакого жизненного и духовного опыта, и вы должны к его поэзии постоянно возвращаться. Но говорить, что «Я Вас любил» — это элитарное искусство, которое можно понять, только проучившись 15 лет в литературном институте, смешно и глупо.

А в отношении классической музыки этот стереотип до сих пор существует: «Чтобы услышать и почувствовать классическую музыку, необходимо специальное образование». Это глубочайшее заблуждение! Я убежден, что большинство слушателей не получали музыкального образования. И мы знаем одновременно, что множество людей, получивших самое прекрасное образование, не ходят на концерты. Слушание, получение

удовольствия от классической музыки с элитарностью и образованием, на мой взгляд, не связаны.

Конечно, личность учителя играет роль. Скажем, в консерватории моим педагогом по истории музыки была Екатерина Михайловна Царева. Интереснейший человек, она учила не просто музыке, она учила жизни (это я сейчас начинаю понимать). Кстати, редкий педагог, у которого не было раздражения к тем студентам, кто не ходил на его лекции. Но это уже имеет отношение не к музыке, а к масштабу личности. Я, к счастью, ходил почти на все ее лекции. Было безумно интересно, и много музыки я узнал под влиянием Е.М.

Мне кажется, встреча с музыкой — это как первая любовь, она может произойти, как угодно: на общей вечеринке, в метро... Человек услышал музыку в репродукторе и пошел на концерт. Или приятель наиграл мело-

Музыка — настолько божественное искусство, что ни общественный строй, ни политическая ситуация не могут на нее кардинально повлиять.

дию... Тут рецептов нет. Но ни в коем случае музыка — не элитарное искусство. Оно даже менее элитарно, чем поэзия, потому что поэзия связана с языковыми ограничениями. Я неплохо говорю по-немецки, но Гете читаю не в оригинале. А музыка в этом плане очень демократична. Я думаю, что и детям, которые еще не чувствуют тонкостей языка, классическая музыка значительно доступней.

Если ребенка двух-трех лет поместить в коридор, из которого есть вход в две комнаты: в одной звучит Моцарт, а в другой «хэви метал». В какую комнату пойдет малыш? Ответ очевиден: к Моцарту. И какие же огромные вливания денег нужны, какое влияние серьезных структур, чтобы человека к 16 годам заставить идти в другую комнату! И это происходит не только в

России, но и в других странах, на государственном уровне, потому что будущая прибыль со стадионных концертов будет несравнимо больше, чем с филармонических концертов. Это серьезная государственно-коммерческая программа во всем мире. У нас в стране, думаю, в особенно тяжелых масштабах.

— Существует мнение, что Россия — страна, в которой общее музыкальное образование находится на очень низком уровне, у нас выращивают профессионалов, исполнителей. А в Европе — слушателей.

— Так и есть. В России есть крен в профессионализацию и «установка» на пиковые, высшие достижения. У нас значительно лучше воспитывают музыкантов-солистов, которые сыграют Скрипичный концерт Чайковского, нежели хороших оркестрантов.

Но знаете, есть такая русская черта: мы с раздражением говорим о собственном

своеобразии. Конечно, в России я вижу многое, что меня огорчает. Но ведь есть и масса хорошего! Но среди интеллигенции иногда зашкаливает степень самоуничужения и критики всего существующего. Надо пытаться видеть мир в как можно более широком диапазоне, это очень трудно.

— То есть, Вы оптимистично смотрите на будущее музыкальной России?

— Я считаю, что музыка — это настолько божественное искусство, что ни общественный строй, ни политическая ситуация не могут на нее кардинально повлиять. Музыка всегда будет жива. Она существует даже независимо от существования человечества. ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**



Новый CD пианиста вышел в мае на фирме «Опyx». Это произведения Шопена: Соната № 3, Фантазия-экспромт ор. 66, Фантазия f-moll ор. 49, Скерцо № 4 ор. 54.

Н. Луганский родился 26 апреля 1972 в Москве. Учился в ЦМШ при Московской консерватории у Т. Кестнер и проф. Т. Николаевой, в Московской консерватории у Т. Николаевой и проф. С. Доренского.

Победитель I Всесоюзного конкурса юных музыкантов в Тбилиси (1988), лауреат Международного конкурса имени И.С.Баха в Лейпциге (II премия, 1988), Всесоюзного конкурса имени С.В. Рахманинова в Москве (II премия, 1990), победитель X Международного конкурса имени П.И. Чайковского в Москве (II премия, 1994; I премия не присуждена).

Выступает в лучших концертных залах мира: Большом зале Московской консерватории и Большом зале Санкт-Петербургской филармонии, Concertgebouw (Амстердам), Palais des Beaux-Arts (Брюссель), Wigmore Hall, Royal Festival Hall и Royal Albert Hall (Лондон), Gaveau, Theatre des Champs Elysees (Париж), Conservatoria Verdi (Милан), Hollywood Bowl (Лос-Анджелес), Avery Fisher Hall и Metropolitan Museum (Нью-Йорк), Auditoria Nazionale (Мадрид), Konzerthaus (Вена), Suntory Hall (Токио) и многих других. Сотрудничает с крупнейшими симфоническими оркестрами России, Европы и США. Среди дирижеров, с которыми выступал Н. Луганский: Е. Светланов, Ю. Симонов, Г. Рождественский, В. Гергиев, В. Юровский, Э. Кривин, Ю. Темirkanов, В. Федосеев, М. Плетнев, В. Спиваков, А. Лазарев, М. Горенштейн, А. Ведерников, В. Синайский, С. Сондецкис, В. Зива, А. Дмитриев, К. Мазур, Р. Шайн, К. Нагано, М. Яновски, П. Берглунд, Пааво и Неэми Ярви, сэр Ч. Маккерас, Ш. Дютюа, Л. Слаткин, Э. де Ваарт, К. Эшенбах, С. Орамо, М. Минковски.

Постоянный участник самых престижных музыкальных фестивалей: в Рок д'Антероне, Монпелье и Нанте (Франция), в Руре и Шлезвиг-Гольштейне (Германия), фестивалей в Верье и И. Менухина (Швейцария), фестивала BBC (Англия), «Декабрьские вечера» (Москва). За годы своей творческой деятельности Н. Луганский дал концерты более чем в 380 городах 48 стран мира.

В репертуаре пианиста более 50 концертов для фортепиано с оркестром. В 1995 Н. Луганскому была присуждена международная премия им. Теренса Джайда в связи с записями произведений Рахманинова. За диск «Этюды Шопена» пианист был удостоен престижной награды Diapason d'Or de l'Annee как лучший инструменталист—2000. CD с записями Прелюдий и Музыкальных моментов Рахманинова, Прелюдий Шопена также были удостоены награды Diapason d'Or в 2001 и 2002. Одна из последних записей Луганского на фирме «Warner Classics» (1-й и 3-й концерты С. Рахманинова) с Бирмингемским симфоническим оркестром под управлением С. Орамо получила две награды: Choc du Monde de la Music и Preis der Deutschen Schallplattenkritik. За записи 2-го и 4-го концертов С. Рахманинова (с тем же оркестром и дирижером) пианист был удостоен премии Echo Klassik—2005. В 2007 этой же премии была удостоена запись сонат для виолончели Шопена и Рахманинова (с А. Князевым). Всего Н. Луганский записал 24 CD и 2 DVD.

Новый CD пианиста вышел в мае на фирме «Опyx». Это произведения Шопена: Соната № 3, Фантазия-экспромт ор. 66, Фантазия f-moll ор. 49, Скерцо № 4 ор. 54, два ноктюрна и один из вальсов.

В июле этого года должна состояться запись CD с прославленным скрипачом Вадимом Репиным на фирме «Дойче граммофон».

Заслуженный артист России (2005), Почетный гражданин Ивановки (2004). С 1998 преподает в Московской консерватории, с 2007 — ассистент кафедры специального фортепиано под руководством проф. С. Доренского.

В апреле 2010 Н. Луганский дал сольные концерты в Санкт-Петербурге, Челябинске, Перми и Екатеринбурге. В Москве с НФОР п/у В. Спивакова исполнил Третий концерт Бетховена, в Хельсинки и Таллине — Четвертый концерт Рахманинова (Симфонический оркестр Финского радио, С. Орамо). 7–9 мая трижды сыграл в Барселоне Второй концерт Рахманинова, 15 мая — «Рапсодию на тему Паганини» в Лондоне (оркестр «Филармония», А. Лазарев), 23 мая дал сольный концерт в Нью-Йорке (Metropolitan Museum). 27–29 мая с Филадельфийским симфоническим оркестром и Ш. Дютюа представил в Филадельфии Третий концерт Рахманинова. В июне — сольные концерты во Франции, камерный вечер в Цюрихе. А затем — «букет» фестивалей: в Бад-Киссингене, Верье, Дубровнике, Охриде и Рок д'Антероне. В августе — два сольных концерта в Испании, сольный концерт в Рахманиновской усадьбе Ивановке, концерты с оркестром в Варшаве и Лондоне: Первый концерт Шопена и Рапсодия на тему Паганини Рахманинова (с РНО и М. Плетневым).



Музей — территория искусства

Во Дворце Н.А. Дурасова усадьбы Люблино торжественно представляли новый музыкальный инструмент — клавесин, созданный по заказу Московского государственного объединенного музея-заповедника (МГОМЗ). Концерт-презентация стал первым совместным проектом музея-заповедника (Дворец Дурасова находится на одной из его территорий) и Факультета исторического исполнительства (ФИСИИ) Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Французский одномануальный клавесин, созданный по образцу XVII века, стал последним инструментом **выдающегося ленинградско-петербургского мастера Бориса Муратова**, скончавшегося в 2009; продолжил и завершил работу клавесинист, педагог и клавесинный мастер, глава фирмы «Бонамичи Клавесинс» **Энтони Бонамичи**. Диапазон инструмента — 4 с половиной октавы; имеются два 8-футовых регистра плюс регистр лютни.

Альянс МГОМЗ и ФИСИИ представляется продуманным концептуальным шагом. С одной стороны, Факультет исторического исполнительства, мост между искусством барокко и современностью, один из законодателей моды не только в отечественном, но и мировом аутентичном (историческом) исполнительстве. С другой, — один из крупнейших музеев России, в последние годы уделяющий особенное внимание сохранению нематериального культурного наследия, синтезу музейного пространства, исторических памятников и ландшафтов — с пространством искусства (заметим, усилия музея-заповедника в этом направлении получили высокую оценку

ЮНЕСКО). В музее полагают, что прошедшая акция станет **началом долгосрочного сотрудничества двух институций**, которое выразится не только в концертах, фестивалях, научных конференциях, но и в создании на базе МГОМЗ **Центра барочной музыки**.

Символично, что честь открытия инструмента предоставили одному из крупнейших музыкантов современности, основателю ФИСИИ, народному артисту РФ, профессору **Алексею Любимову**. Сам же концерт (в основной своей части) стал своеобразным парадом клавесинистов. Несмотря на молодость, **Ольга Мартынова, Алексей Шевченко, Мария Успенская, Александра Непомнящая, Ольга Пащенко, Максим Емельяничев** представляют уже три поколения ФИСИИ. Компанию им составили флейтистка Ольга Ивушейкова, скрипачка Марина Катаржнова, виолончелист Андрей Спиридонов (в каждом случае к названию инструмента, естественно, добавляется «барочная...»).

Великолепно выстроенная программа и великолепное же исполнение — таков вполне исчерпывающий «приговор» концерту. Звучала английская

(Томкинс), французская (Рамо, Франсуа-«Великий» Куперен, отец и сын Форкере), итальянская (Джеминиани, Доменико Скарлатти), русская («Фанданго» Ивана Прача), наконец, немецкая (Телеман) музыка. Клавесин был показан не только сольным, но и ансамблевым инструментом: здесь и изумительный профессионально-семейный дуэт Шевченко-Успенская и, конечно, камерная музыка с basso continuo (где без клавесина — как без рук).

Рецензент (он же — хроникер) несколько растерян. И причина на сей раз — не в недостатках, а в достоинствах. Ни одного проходного номера или «случайного» музыканта; подлинный гала-концерт как ансамбль превосходных артистов. И все же об одном участнике нужно сказать особо. Ольга Мартынова ограничилась ансамблевыми номерами, предоставив «сольную инициативу» младшему поколению; однако она ни на секунду не дала усомниться, кто в этот день и в этом дворце был королевой исполнительского бала. ■

**Михаил
СЕГЕЛЬМАН**

Скользящий по волнам славы

16 мая.
Денис МАЦУЕВ

Мне вспоминается давний-давний концерт в Малом зале Московской консерватории. Это был вечер класса профессора Льва Власенко. Как всегда в таких случаях, программа была безмерной, количество пианистов, выходящих на сцену, превышало 12-звуковую шкалу октавы, а последним в этой «академической череде» играл Михаил Плетнев. Тогда еще юный, еще не победитель Конкурса им. Чайковского, но уже Михаил Плетнев — будущий лауреат Государственной премии России. Зал наполнялся постепенно. Когда время приблизилось к 10 вечера, зал оказался не просто полным, но переполненным. Ждали выступления Плетнева. Это был зал, наполненный профессионалами. Большинство слушателей было способно освоить многое из звучавшего в тот вечер. Но все ждали Плетнева, понимая, что так не сможет никто, ждали необыкновенного, и оно свершилось. Тогда он играл «Крейслериану» Шумана, играл столь изысканно, умно и вдохновенно, что память моя до сих пор хранит «эффект удивления».

Когда 16 мая мне довелось придти в Большой зал Московской консерватории на концерт Дениса Мацуева, я, прежде всего, стал вглядываться в лица людей, наполнявших зал. Люблю изучать

публику. В «образе публики» — множество знаков, сообщающих и о призванности искусства, и об устоявшейся оценке артиста, о пристрастиях толпы и ожиданиях элиты, и о многом другом. Но я, ко всему прочему, выискивал лица профессионалов. Ибо их интерес к происходящему — особый знак оценки. Может быть, в тот вечер я был недостаточно внимателен, да и рассмотреть все и вся в таком огромном зале в сущности невозможно, но мне не встретились представители «цеха». Лица филармонических менеджеров мелькали. А вот консерваторская профессура и, главное, студенчество — не просматривались. Я возликовал. Мне подумалось: есть искусство, которое принадлежит народу, а не замкнутому собранию эстетов. Но одновременно подумалось и другое: искусство — предмет постоянного изучения для тех, кто занят в нем. Так что же это — атрофия профессионального любопытства или резонирование предвиденного результата артистического усилия? Наверное, и то, и другое.

После концерта ко мне подошел один из моих друзей-меломанов, занятых в сфере литературно-поэтической, и сказал: «Знаешь, я слушал этого удивительного пианиста, и мне на ум пришли строки в духе Бернса-Маршака.

*Играл Денис Мацуев.
Играл быстрее всех.
Имел Денис Мацуев
Блистательный успех».*

И это правда. Концерт 16 мая завершился стоящим в изумлении залом и очевидными рекордами из области «фортепианных скоростей». Чувствовалось, что публика шла на своего кумира. Лишний билетик спрашивали «от памятника», от чугунных цитат из Чайковского. Публика ждала необыкновенного эффекта. И Мацуев доказал, что является не просто самым «раскрученным» из всех отечественных пианистов, что он не просто «пианист из ящика». Он доказал, что является мастером высшего класса, пианизм которого несет в себе черты совершенства и поистине трансцендентных виртуозных возможностей. Но он доказал также, что виртуозность как таковая, виртуозность, выведенная на авансцену внимания, акцентированная и явленная в предельном выражении может служить сильнейшим притягательным магнитом для определенной (и огромной!) части публики, которая приходит слушать прежде всего Мацуева-виртуоза.

Это был абонементный концерт, и пианист объявил вполне академическую программу, воздержался от того, чтобы пустить в ход свое изумительное мастерство импровизатора в манере *a la jazz*, был адекватен традиционным требованиям прославленной сцены Большого зала. Он играл Шуберта (соната в ля миноре), Бетховена («Аппассионата»), Поэтические музыкальные картинки Грига и его же сонату в ми миноре. А в завершение — знаменитый «Танец в деревенском кабаке» или «Мефисто-вальс», одно из самых захватывающих «фаустианских» творений Листа.

Казалось бы, программа несет в себе неограниченные возможности для раскрытия лирической стороны дарования артиста. Шуберт и Григ просто требовали активизации лирической фантазии исполнителя, подчеркнута индивидуального, «авторского» подхода. Мне показалось, что этого не случилось. Случилось другое: очень качественное, академичное воплощение всей той части программы, которая не касалась «виртуозной составляющей» (если из понятия виртуозности условно исключить все, что не связано с высшими формами ритмо-интонационной энергетики). Первая часть сонаты Шуберта была сыграна несколько по-бетховенски (и это стало самым интересным моментом ее трактовки). Сразу обратило на себя внимание благородное качество нюансов *piano-pianissimo* и *forte*. Первое — тонкое и «дышащее», второе — мощное, но глубокое, некрикливое. Однако тут же возникло ощущение некоей однотипности динамических полюсов, определенной монотембровости фортепианного колорита, повторяемости в окрашенности нюансов. По этой причине, возможно, «проскользнула» медленная часть шубертовской сонаты (равно как и знаменитые вариации из ор. 57 Бетховена). Да и первые части сонат, безукоризненно выполненные с пианистической точки зрения, не заворожили индивидуальным поэтическим откровением. Чудеса начались с финала шубертовской сонаты. Летучий мерцающий ритм светящихся прозрачных пассажей, несущихся в темпе, кажущемся неимоверным, заставил замереть в восхищении. Наверное, дело здесь не в самом темпе, а в качестве темпового воплощения. Все прорисовано с предельной четкостью, ничто не смазано, воплощено то, что вероятно Глинка, обсуждая Фильда, когда-то называл «отчетливой игрой». Виртуозный финал шубертовской сонаты был действительно уникален.

Не менее удивительным оказался в трактовке Мацуева и финал «Аппассионаты». И снова-таки темп, предложенный исполнителем, превосходил все мыслимые пределы. Исчезли привычный бетховенский пафос стремительной речитации, ударная тектоническая

мощь метрически равномерных акцентов, привычный масштаб драматической напряженности. На их место встал блистательно воплощенный трансцендентный этюд. И вот ведь неожиданная необычность: упоение буквально недосяжимым темпом и при этом столь же четкая (как и в Шуберте) прорисовка графики линий, возможность отчетливо прослушать все тоны и суб-мотивы в вихреобразном движении фактуры — все это создает впечатление необычное. Но даже искушенный слушатель, в памяти которого хранятся великие образцы интерпретации этой «нечеловеческой музыки», загипнотизированный новым арте-фактом, в состоянии воскликнуть: «А ведь и так можно, ежели это **так**».

Грига Мацуев взял, видимо, не только для публики, но и «для себя». И это очень хорошо. Ему необходимо искать себя в музыке, лежащей вне сферы открытой виртуозности. Лирические пьесы Грига («Поэтические картинки») и соната были сыграны на том же уровне безупречного мастерства, умно, достойно, благородно, без каких-либо отклонений от вкусовых норм. Но, к сожалению, не более. В этом смысл поиск «своего знака» может быть продолжен. Публика вежливым, но подчеркнуто спокойным приемом этой части программы как бы спровоцировала подобное пожелание.

Подлинный триумф ждал пианиста в конце программы. Собственно, это был триумф и Мацуева, и публики. Произошло истинное слияние артиста и зала, возник тот самый вожделенный единый ритм дыхания и сердцебиения, которого так ждали в зале, миг, предупрежденный двумя финалами первого отделения, тотальное торжество виртуозного начала. «Мефисто-вальс» Мацуева потряс зал до основания, соединил в едином порыве и сновов, и неискусшенных. Нет смысла привлекать слова для описания того, что выразить словом невозможно. Достаточно одного определения: это было совершенно, притом индивидуально и с каким-то привкусом «недостижимости». Но подлинную точку в череде «виртуозных откровений» Мацуев поставил в последней пьесе из сыгранных «на бис» — в супер-виртуозной транскрипции Г. Гинзбурга знаменитой арии Фигаро из Россини. Это после нее зал не выдержал и встал. Перед этим, правда, пианист сыграл «Размышление» Чайковского, где та самая тембровая монотипичность открытого *forte* в кульминации сотворила напыщенную, ораторствующую экспрессию, ложный уровень патетики, снимающий соответствие объявленной Чайковским программе. Но победный восклицательный знак был поставлен. После транскрипции Гинзбурга, сопоставив реакцию зала после финалов сонат и особенно после «Мефисто-вальса», стало понятно, **за чем** публика

пришла прежде всего. Она жаждала развлечения — столкновения с необыкновенным умением, с тем, что, условно говоря, может поразить не только слух, но и взгляд. И подумалось: все-таки хорошо, что все развивающееся развивается «по спирали», а не «по кругу». Сегодняшний возврат интереса публики к виртуозному аффекту перекликается с эпохой господства салонных виртуозов, с эпохой Анри Герца и Фридриха Калькбреннера, с тем временем, когда, по словам Листа, «фортепианный бал» правила «братия салонных акробатов». Тогда публика в салонах тоже жаждала развлечений. Но сегодня большие концертные залы заполняются разным народом, да и сама доступность любых форм искусства рождает право выбора и право ожидания встречи с разными смысловыми наклонениями искусства в одной программе. И даже столь очевидный мастер собственно виртуозных форм строит программу на основе контрастов и сочетаний. Это знак отличия от того времени, когда рождалась самая возможность виртуозной трактовки инструмента, только что достигшего определенного совершенства конструкции, когда упоение виртуозностью было знаком тотальной моды. Великие романтики разрушили эту моду, взяли, однако, от нее все вооружение, обеспечивающее блеск и многокрасочность фортепианного колорита, обаяние энергии «виртуозного внушения». Так что же: Мацуев почувствовал некий возврат моды, столь типичное сегодня стремление найти развлечение даже там, где оно традиционно не выводилось на авансцену? А может быть, его специфический талант возрождает эту моду (хорошо, что в «спиральном» варианте)? В любом случае он призван публикой и желанен. Многие считают его счастливым. Но, как говорится, ветер и волны всегда на стороне более умелого мореплавателя. Теперь он лауреат Государственной премии России. Кто-то скажет: до срока. Возможно. Но только потому, что эта высшая награда может погрузить молодого человека в светящееся гнилушками болото тщеславия. Когда-то король Фридрих Великий обронил мысль о том, что каждый человек стоит столько, сколько стоят дела, им сотворенные, минус тщеславие. И это сказал король! А ведь тщеславие для королей — это главная специализация. Вот и хочется, чтобы наш герой не чувствовал себя тривиальным королем и не думал, будто действительно «схватил Кого-то за бороду». Хочется, чтобы он, вооруженный поистине золотым слухом, феноменальным пианизмом, исключительной памятью, беспрестанно двигался вглубь себя, подобно тем немногим, кого мы причисляем к фигурам исторического значения. ■

Павел КАРТУШ

Три лика Роберта Шумана

16 апреля.
Элисо ВИРСАЛАДЗЕ



Рыцарское это дело: выйти одному на сцену громадного зала и удерживать внимание полутора тысяч людей, удерживать цепко и непреклонно, заставляя вслушиваться в каждый звук, погружая все огромное собрание людей в гипнотический транс предельного сочувствования. Когда я 16 апреля пришел в Большой зал консерватории на очередную встречу с искусством Элисо Вирсаладзе, казалось, я был готов и к эффекту первого выхода артистки на сцену, и вообще предвидел «образ концерта». Но когда ее прямая подтянутая фигура показала в дверях выхода, когда сосредоточенной походкой она преодолевала короткие, но бесконечно трудные метры, путь к роялю, когда сосредоточилась, уже сидя за клавиатурой, в эти мгновения я представил, ЧТО должен ощущать артист, перед которым долгий «путь концерта», и на этом пути невозможны ни спотыкания, ни ошибки, ни секунды ослабления таинственной «энергии внушения». Воистину, пианисты — рыцари сцены, великие одинокие воины, смысл появления которых только в одном — в непреложности волевого артистического настояния. Вечером 16 апреля Элисо Вирсаладзе явила этот смысл полной мерой.

Программа точно соотвечествовала 2010 году:

Роберт Шуман. Только он. Шопеновские волны начали постепенно затухать, и новая «юбилейная» волна естественно двинулась им вслед. Концерт 16 апреля можно считать началом событийной экспозиции наследия великого германского гения.

В программе того вечера были «Детские сцены», Симфонические этюды и «Крейслериана», посвященная Шопену, — великие опусы Шумана, в которых, условно говоря, плотность индивидуально прорисованного, незабываемого обольстительно-прекрасного мелоса достигает «шумановского максимума», то есть абсолюта музыкально-поэтической идеи романтизма. Три этих цикла — это три ипостаси шумановской поэтики, три ярчайших главы из бессмертного собрания его фортепианного наследия. Знаменитые мелодии, знаменитые ритмы и краски, многожды воспроизведенные и трактованные. Наверное, Вирсаладзе удалось главное: она заставила слушателей в момент ее исполнения принадлежать только ее исполнению, заставила забыть об «опыте» и воспринять слышимое как самоценность.

«Детские сцены», в которых все мелодии действительно знакомы с детства, а недостижимые «Грезы», можно сказать, на слуху у всего человечества, этот цикл представляется синонимом простоты. Как будто, — никаких проблем... Но когда «Детские сцены» выносятся на отнюдь не детскую сцену Большого зала, следует создать эффект «недостижимости».

Тонкая «мягкая» кантилена — главное достоинство

звучания «Детских сцен», после которых Симфонические этюды воспринимаются разительным контрастом. Быть может, ощущение монументальности Симфонических этюдов связано в определенной мере с вариационной формой, с особой вариационной формой, несущей в себе чисто романтическую контрастность и одновременно какую-то остигнутую остойчивость неизменных элементов (прежде всего, тональности и формы). Но главное, что сообщает всему циклу Этюдов качество монументальности, — это истинно симфонический финал. Он симфоничен своим «оркестральным» разворотом, образной новизной, совершенно иным (по сравнению с траурной темой) качеством интонаций. Провозгласительно-утвердительная, торжественная и одновременно устремленная энергия финала — это то новое качество, к которому приходит развитие целой формы. А приход целого к новому семантическому завершению и есть знак симфонизма.

Вирсаладзе удалось воссоздать именно этот главный эффект — монументальную симфоничность этюдов. И это несмотря на то, что финал не был безупречен именно с пианистической стороны. О да, он был вполне монументален. Но он не имел той желанной внутренней эволюции от сдержанно-монументального начала — к ослепительно-светлым фанфарам окончательного завершения и его гипер-монументальности. Однако на выручку пришел тонко воссозданный контраст между предфинальной вариацией в *gis-moll* и финалом. Эта вариация — одно из самых глубоких лирических

откровений Шумана. Полное погружение слушателя в ее элегическое пространство — истинная заслуга пианистки. И наверное гипертрофированная монументальность первых массивов финала представилась исполнителю единственным способом (через внезапный абсолют контраста) вознести слушателя из глубин элегического погружения — к свету торжествующего ликования.

Когда слушаешь, вслушиваясь, невольно фиксируешь нюансы, связанные с повторностью. Какая она? Точная или варьированная, а если измененная, то каким образом? В интерпретации Шумана это важнейший вопрос, ибо формы его — суть песенные, он действительно в каждом своем цикле (включая великую «Крейслериану») создает удивительные «фортепианные песни», двух-, трех-частные сложно-периодические структуры, где множество повторений. Подобные структуры — отражение стремления к красоте, к любованию найденной тематической «бесценностью». Повторы позволяют еще и еще раз обольститься красотой инструментально-песенного обретения. Не могу сказать, что мой слух был полностью удовлетворен количеством обновлений в повторах. Порой я даже начинал их ждать, но, не дождавшись, не огорчался, потому что найденное первым интонационное решение в большинстве случаев было столь неповторимо ярким, что его многократное воспроизведение успешно служило авторской идее любования найденной красотой. Свою «Крейслериану» Шуман посвятил Шопену.

То, что Вирсаладзе обратилась к этому произведению, которое автор (может быть, не без оснований) считал лучшим своим фортепианным опусом, говорит сразу о двух намерениях: о желании в первой шумановской программе сезона БЗК предложить самый «шумановский» опус (ибо «Крейслериану» с большим основанием следует осознавать как «Шуманиану») и одновременно о желании связать начало шумановской юбилейной цепи

событий с именем первого (по времени) великого юбиляра 2010 года.

Пожалуй, «Крейслериану» следует признать высшей удачей Вирсаладзе в этой программе. После нескольких истеричного, но пламенного начала (что, впрочем, согласуется с правдиво выдуманным Э. Гофманом образом «безумного капельмейстера») Вирсаладзе разворачивает удивительно цельный и одновременно поражающий

не менее удивительными контрастами восьмичастный цикл. По мере того, как от начала к завершению продвигался этот необыкновенный рассказ от имени и Флорестана, и Эвзебия, и самого Крейсlera-Шумана, нарастала слушательская увлеченность. Три последних части «Крейслерианы» — истинный исполнительский шедевр Вирсаладзе, особенно № 6 (*Sehr langsam*) и знаменитый таинственный финал с его изумительными ритмическими

биениями, сумрачными предвестиями и догадками.

И еще. Пожалуй, именно Вирсаладзе удалось разгадать и показать шубертовское присутствие в шумановской музее. Интонационное обнажение иногда прямых шубертовских влияний (которые почему-то не акцентированы исследователями) — результат тонкого исполнительского анализа, превосходное дополнение в систему наших представлений о шумановской поэтике. ■

Павел КАРТУШ



Младший из династии

11 марта.
Лукас ГЕНЮШАС

Несколько лет назад мне попались на глаза слова Бюлова из его рецензии на выступление Иохима со Скрипичным концертом Бетховена. Прославленный пианист и дирижер писал в 1855 году: «Этот вечер останется незабываемым и единственным в памяти тех, кому выпало это художественное наслаждение, наполнившее душу глубоким восторгом. *He Иохим играл вчера Бетховена, играл сам Бетховен!*»...

Да, подумал я, прочитав эти строки, кто бы мог ожидать такой эмоциональной реакции от музыканта, имеющего репутацию весьма рационального художника. Одновременно промелькнула и другая мысль: так писать, конечно же, нельзя, тем более сегодня... И вот «синдром Бюлова-критика» поразил меня совсем недавно, когда в Малом зале Московской консерватории выступал 19-летний пианист Лукас Генюшас. Играл он в тот вечер все 24 этюда Шопена и как играл!

С первых минут стало ясно, что пианистических

проблем для Л. Генюшаса не существует. Сказать «легко справляется с трудностями» нельзя, потому что самих трудностей для него как бы нет. Играет так же естественно, как и дышит. Иногда даже чудилось, что роль играет сам.

Поскольку о технической, спортивной (для иных — самой зрелищной) стороне игры («попадет — не попадет», «сорвется — не сорвется») сразу перестаешь думать, все внимание переключается исключительно на музыку — и тем сильнее Л. Генюшас поразил слушателей необычным концептуальным подходом к Шопену, неординарным стилем исполнения, неожиданными художественными решениями.

...Очень часто Шопена у нас играют в монументальной, фресковой, атлетической манере (а то и — агрессивной или даже истеричной). Когда в таком характере исполняется какой-либо из медленных этюдов (к примеру, ор. 25 № 7 или ор. 10 № 3), может показаться, что звучит, например, Элегия Рахманинова с ее густой плотной фактурой, широкими сочными мелодическими линиями и т.д. Когда так исполняются многие его быстрые этюды (тот же «Революционный»),

можно подумать, что играет какой-нибудь демонический этюд Листа. Описанный способ интерпретации Шопена по-своему правомерен, но при таком подходе *специфика шопеновского стиля* чаще всего нивелируется. И вот Л. Генюшас, по-моему, как раз приблизил нас к этой специфике, и сделал это настолько впечатляюще, что автор этих строк невольно подумал: «Ведь так, в таком примерно ключе, мог играть эти пьесы сам Шопен!».

Мы знаем, что Шопен славился деликатной манерой исполнения. Он отвергал «силовой подход» к инструменту, с иронией писал о «грохоте виртуозов», которые «безжалостно колотят по клавишам», и исповедовал свою особую манеру игры, когда богатство нюансов *piano* и *pianissimo* делало ненужным большое длительное *forte*...

Лукас Генюшас претворил эту идею необыкновенно естественно — как будто иначе попросту невозможно. При этом в его игре ни на гран не чувствовалось какой-то стилизации *a la Chopin*, каких-либо намеренно взятых на себя искусственных ограничений. Все было удивительно органично и первозданно.

Стиль Л. Генюшаса на редкость *гармоничен*. В его игре

нет нервной экзальтации, «выворачивания» себя наизнанку, как нет и размагничивающей отстраненности. Ему удается очень естественно психологически «пережить» и исполнительски чутко оттенить мельчайшие нюансы настроений. Утонченность в исполнении Л. Генюшаса не переходит в эстетизм. «Речь» пианиста — свободная, раскованная, гибкая в плане темпоритма — не превращается в манерность...

Отдельно необходимо сказать, что воплощение пианистом такой художественной концепции, конечно, немыслимо без уникального уже сегодня владения инструментом. Отточенность звукоизвлечения (при полном отсутствии перетяжеленности туше) создает особую прозрачность звучания. (Тут невольно вспоминалось описание игры Фильда: «воздушное кружевное изящество».) Пианист не использует мутную, «жирную» педаль, но нет в его игре и звуковой «высушенности» — доминирует мягкий, поэтический педальный флер, а где нужно — своеобразная «метельность» колорита. Светлая камерность звучания преобладает, хотя в необходимых случаях звучание становится весьма насыщенным и абсолютно достаточным, но не натуралистически оглушающим.



В. Горностаева и Л. Генюшас

Исполнение Л. Генюшас ни в коей мере нельзя назвать, как кто-то может подумывать, женственным (а ведь многие современники Шопена описывали его игру именно так) и тем более размягчено-изнеженным или болезненно-хрупким, оно при всей тонкости оказывается мужественным и благородно-возвышенным. Наряду с чудесной лирикой в его игре были и огромный драматизм, и напряжение борьбы, и «картины» сражений, и выстраданный протест, и безысходный трагизм (какой же Шопен без всего этого?!). Был еще в исполнении (даже больше обычного) и юмор, который

пианисты у Шопена (да еще в Этюдах!) обычно затушевывают. (Кстати сказать, Шопен и в жизни был остроумным собеседником, любившим шутки). Вообще все разнообразнейшие душевные состояния, заключенные в этой шопеновской музыкальной энциклопедии, были представлены во всем их своеобразии, хотя и в едином общем тоне.

Возникновение новых смысловых акцентов явилось также следствием исполнения этюдов *циклом* — не как собрания отдельных номеров, а как определенного, драматургически *связного целого*. Еще одно ценное и редкое качество Л. Генюшаса заключается

в том, что он постоянно и неуклонно «ведет» слушателя за собой, музыка у него никогда не застаивается, она все время «дышит», она всегда в «приливах» и «отливах». В этом проявляются присущее пианисту дирижерское начало и его поразительное самообладание на сцене.

В итоге музыкант настолько покорила своей игрой и своим образным видением — убедительным и абсолютно самодостаточным, что мыслили о «шопеновости» («шопенности») его Шопена через некоторое время ушли на задний план (эта тема вообще-то весьма многомерна) и сменились просто радостью от *такого* музицирования и от *такой* красоты музыки, откровенно крившейся как бы заново.

...После концерта можно было слышать суждение, что Л. Генюшас превратил-де шопеновские *этюды* в *прелюдии*. Такое якобы порицание явилось, на наш взгляд, высочайшей похвалой 19-летнему музыканту! Ведь еще Шуман называл шопеновские этюды «истинно поэтическими созданиями», а Пастернак видел в

этюдах Шопена не «технические руководства» и «учебники», а «музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти», которые, как он отмечал, «скорее обучают истории, строению вселенной, чем игре на рояле». Пастернака поразило при этом то, что «половину своих этюдов писал человек двадцати лет»... ■

Александр МЕРКУЛОВ

P.S. *Нельзя не упомянуть, что отмеченное выступление проходило в рамках концерта цикла «Музыкальные династии». Вместе с Лукасом Генюшасом — пианистом уже в четвертом поколении — на сцену выходили Ксения Кнорре (его мама) и Вера Горностаева (его бабушка и одновременно его нынешний консерваторский педагог). В зале незримо присутствовала и прабабушка молодого артиста — известный в прошлом детский педагог Елена Львовна Горностаева, учившаяся в Московской консерватории в 1916-1920 годах (почти век назад!).*

Дамы с Каменного острова

27 апреля.
А.Г. РУБИНШТЕЙН.
Фортепианный цикл
«Каменный остров».
Альбом портретов»

За исключением оперы «Демон» и романа «Ночь» (ор. 41 № 1) на стихи А.С. Пушкина, музыка Антона Григорьевича Рубинштейна (1829—1894) в наше время почти не звучит. Сказанное относится и к некогда популярным сочинениям (Четвертый фортепианный концерт, ре минор, соч. 70; Вторая симфония «Океан», до мажор, соч. 42), не говоря уже об операх, ораториях, концертах или камерной музыке. Вот почему внимание «PianoФорум»

привлекло скромно анонсированное событие в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки: 27 апреля в Органном зале прошла московская премьера фортепианного цикла «Каменный остров. Альбом портретов», ор. 10.

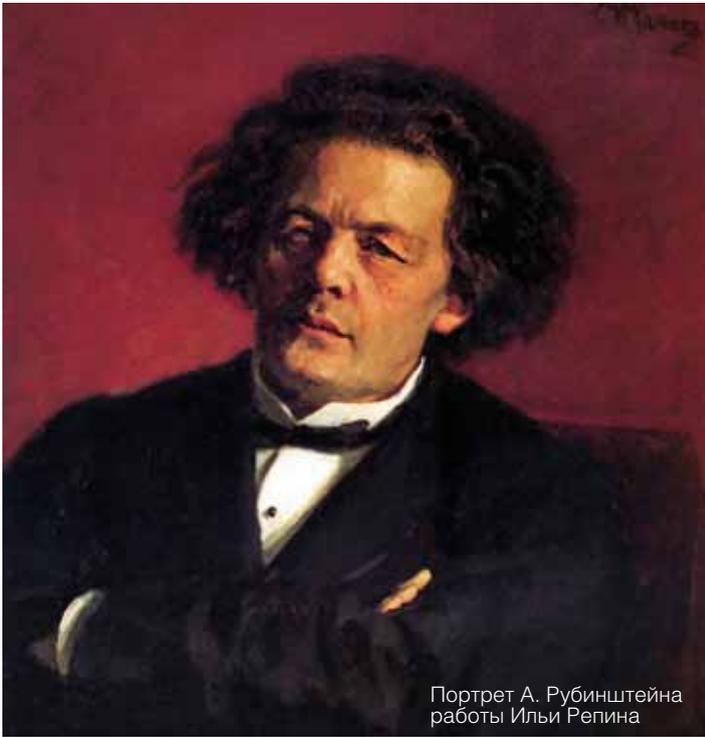
Судьбу сочинения Рубинштейна в немалой степени определили специфические обстоятельства его появления и, конечно, сами герои. «Альбом...» написан в ранний период

творчества композитора, в 1853—54. В 1856 произведение было издано крайне ограниченным тиражом в издательстве «Шотт» (Берлин), причем в открытую продажу, видимо не поступало, а было подарено несколькими близким музыкантам (в их числе Ференц Лист) и самим героям (вернее, героиням).

Кто же они, эти героини? Великосветские дамы Петербурга: фрейлины великих княгинь; певицы, пианистки,

участницы салонных вечеров. Но главное, — представительницы царствующей династии: 2 императрицы и 7 великих княгинь. Именно из-за них Рубинштейн вынужден был зашифровать под инициалами посвящения первых девяти пьес; именно они были «причиной» молчания автора по поводу своего сочинения: он не играл его публично и не упоминал о нем.

Все упомянутые персонажи встречались в салоне Великой Княгини Елены



Портрет А. Рубинштейна работы Ильи Репина

Павловны, столь много сделавшей для русской музыки: напомним, она стояла у истоков Русского музыкального общества и Петербургской консерватории. В описываемый период Антон Рубинштейн служил у Е.П. пианистом и организатором концертов; летом они проходили в одной из резиденций Великого Князя Михаила Павловича и Великой Княжны Елены Павловны, на Каменном острове.

Через полтора столетия юношеское сочинение А.Г. извлеч на свет Божий петербургский композитор, пианист и педагог Владислав Соловьев (он был и среди участников московского концерта, а, кроме того, комментировал программу). В 2006 — 2008 он, в качестве редактора-составителя, опубликовал весь Альбом с разбивкой на 4 тетради (издательство Музфонда Санкт-Петербурга). Возникают невольные ассоциации с Альбомами для юношества (фортепианным или вокальным) Шумана, всяческими листками из альбома и т.д. В таком случае, сочинение Рубинштейна — не альбом, а альбомиче: общая продолжительность 24 пьес значительно превышает 2 часа. В Москве была сыграна 21 пьеса.

Перед нами масштабный фортепианный цикл; все без

исключения номера написаны в сложных формах, нет ни одной миниатюры в привычном романтическом смысле слова. Что до «заветной» цифры, — ассоциации с циклами прелюдий (прежде всего, шопеновских, написанных за полтора десятилетия до сочинения Рубинштейна) случайны: автор использовал только 10 тональностей, и особенно часто F-dur (4 пьесы) и Es-dur (3 пьесы). Каждая пьеса в цикле имеет поджанровую спецификацию; в целом, они характерны именно для века романтизма. Здесь и экспромты с музыкальными моментами, и этюды, скерцо, каприччио, рондо, песни без слов, баркаролы, ноктюрны.

Вопрос о собственно музыкальных достоинствах цикла во многих случаях заставит вашего рецензента скромно потупить взор. Дипломатично говоря, почти везде интонации и нормы эпохи несколько ревалируют над индивидуальностью автора. Рубинштейн скорее ретранслирует язык, приемы романтиков, которых он хорошо знал (одних — творчески, других — еще и лично), музыку которых во множестве играл. Заметны и некоторая однотипность и строения пьес (в основном, 3-я форма рондо или, по советской терминологии, — сложная трехчастная),

и, особенно, трафаретные окончания с «перекатывающими» и «замирающими» арпеджио. На этом фоне выделяются несколько подлинных жемчужин. Это, к примеру, Баркарола «Мадам Л.К. Хрущева» (№ 13), Каприччио «Великая Княгиня Елена Павловна» (№ 3; заметим, было бы странно, если работодатель и покровительница ни удостоилась особенной пизсы!), Экспромт «Великая Княгиня Екатерина Михайловна» (№7).

Но пресловутым «выбором редактора» (в данном случае, рецензента) стали 2 номера. Первый из них — Вальс «Мадам Мария де Веймарн» (№ 20; соль-диез минор) — изящная зарисовка в славянском духе, своеобразная нить от Шопена к будущему Лядову и раннему Скрябину. Вторая — Песня без слов «Мадемуазель Берта де Прен» (№ 16, фа мажор) — и вовсе жемчужина: неожиданно автор как будто отбрасывает рамплиссажи и общие места романтизма, и перед нами оказывается проникновенная, интимная мелодия, поразительное предвидение главной темы *Andante cantabile* Пятой симфонии Чайковского. Знал ли ученик сочинение учителя, или перед нами очередной пример асафьевской «бытующей интонации эпохи», протянутой сквозь четыре десятилетия, — вопрос, на который, вероятно, нет ответа.

К сожалению, некоторая несамостоятельность самих пьес не была преодолена качеством исполнения. Практически никого из участников автор этих строк не назвал бы настоящими концертными пианистами; между тем, в чисто пианистическом отношении в звуковых контрастах у Рубинштейна всегда есть, где развернуться. Немногие исключения — аспирант Санкт-Петербургской консерватории Андрей Кузнецов и завершившая вечер аспирантка РАМ имени Гнесиных (кстати, сотрудник ГЦММК) Анастасия Несчева.

Однако наибольший сюрприз ждал рецензента уже по окончании концерта. Посетовав главному устройщику и движущей силе проекта Владиславу Соловьеву на некоторые длинноты рубинштейновского сочинения, он получил ответ, что некоторые из них были сокращены редактором-составителем при публикации. Более подробный вопрос о принципах вмешательства в авторский текст и степени этого вмешательства, к сожалению, повис в воздухе.

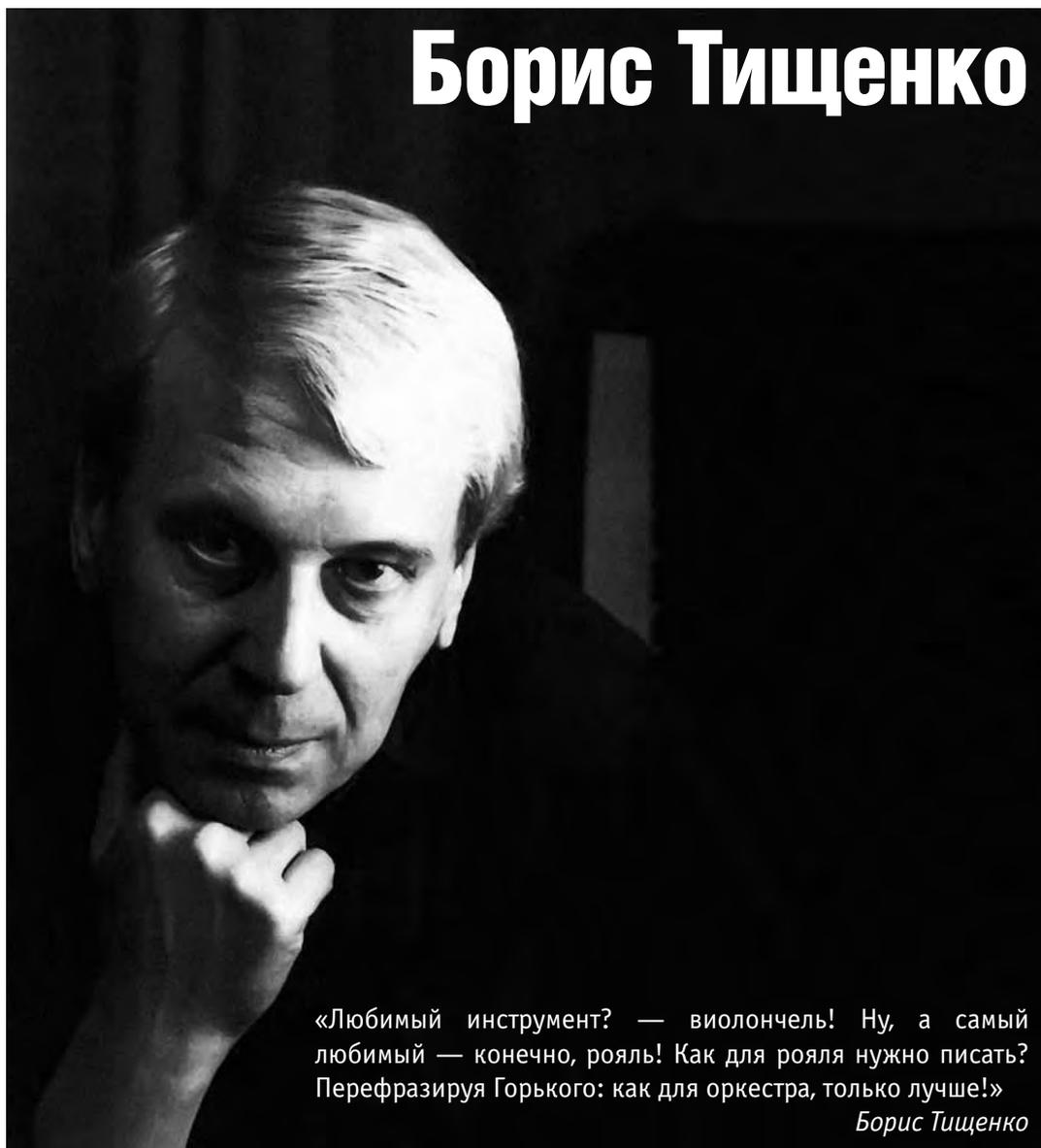
Вот и получилось, что вечер в Музее имени Глинки больше обещал, чем дал, а познавательный эффект намного превзошел эффект художественный. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



Дореволюционный Санкт-Петербург. Особняк на Каменном острове

Борис Тищенко



«Любимый инструмент? — виолончель! Ну, а самый любимый — конечно, рояль! Как для рояля нужно писать? Перефразируя Горького: как для оркестра, только лучше!»

Борис Тищенко

Такое признание из уст современного композитора услышишь нечасто. Ведь ни для кого не секрет, что фортепиано во второй половине XX века — инструмент, отошедший на второй и даже на третий план. «Буржуазный атрибут», чье существование прочно связано с традицией романтической виртуозности и салонного музицирования, рояль подвергся в XX веке, пожалуй, самым мощным и яростным атакам авангардистов-новаторов, которые добивались от него совершенно немислимых ранее звучностей, то препарирруя инструмент, то сближая его звучание с «ансамблем из 88 ударных» (Марк Пекарский),

то отвергая вообще его инструментальную сущность и стремясь сделать его «суверенным представителем музыки как таковой».

Первый путь ведет от Бартока, Стравинского, Прокофьева (но начинался он гораздо раньше, чуть ли не от Скарлатти, с его молоточково-ударными *martellato*) — к Кейджу и Краму. Второй — от Шенберга и нововенцев — к Хиндемиту, Шостаковичу. Эти два пути можно назвать магистральными направлениями в развитии фортепианной музыки второй половины XX века, когда андеграундом оказался как раз третий, романтический обертоновый пианизм

с его культом обертонового ореола педали, красочностью тембров, с культом пения на фортепиано, с типом артистических амплуа.

Лишь немногие композиторы смогли, совместив все три направления, создать собственный, уникальный фортепианный мир, в котором синтезировались бы все присущие роялю в XX веке черты — и бурная авангардная дерзость Бартока, и линейно-полифонический аскетизм Берга и Шостаковича, и колористическая красочность Мессиана. Свой особый индивидуальный мир представляет и фортепианная музыка Бориса Тищенко.

Поражает, в первую очередь, его верность этому инструменту, любовь к которому он пронес через всю свою жизнь. Мы знаем композиторов, которые, начав, как пианисты, резко и мгновенно разрывают связи с фортепианным «младенчеством» и юностью (например, Берг или Шостакович). Знаем и композиторов, которые эпизодически возвращались к фортепиано, как к «лаборатории, в которой экспериментировали, опробуя новый стиль — Шенберг и Хиндемит тому пример. Тищенко относится к иному типу композиторов — последовательно воплощающих в своем фортепианном творчестве глобальные замыслы. К тому же типу относятся, очевидно, Прокофьев и Барток.

Удивительно, что в отличие от них Тищенко не был вундеркиндом и начал заниматься на фортепиано очень поздно — в 12 лет. Однако уже в юности он начинает сочинять для фортепиано, по его собственному признанию, «какие-то пассажи в миноре с доминантами». Все это позднее было им безжалостно отмечено, как банальное, связанное с изжившим себя миром романтической образности.

Первым профессиональным этапом в формировании Тищенко-пианиста стало его обучение в классе фортепиано в Школе-семилетке при Музыкальном училище имени Римского-Корсакова.

В выпускном классе начинающий пианист уже играл Третью и Единнадцатую Сонаты Бетховена (в 14 лет!).

С этого момента — и до нынешнего времени — Бетховен становится любимым композитором Тищенко, а бетховенские сонаты — примером идеального воплощения музыкальной драматургии конфликтного типа средствами фортепиано. Такой бетховеноцентристский ракурс восприятия фортепианной музыки композитор сохранил и по сей день: «Самая гениальная фортепианная музыка — это сонаты Бетховена! Как у него рояль звучит! Как оркестр! Мои любимые сонаты Бетховена? Все... Ну, а самая лучшая музыка, что была написана для фортепиано — это Ариетта из 32-й». На выпускном экзамене в консерватории, забегаая вперед, скажу, — Тищенко играл 31-ю сонату Бетховена («самую гениальнейшую из гениальных сонат!» — композитор не скупится на превосходные степени, говоря о Бетховене!).

Родство Тищенко и Бетховена, как композиторов, пишущих для фортепиано, заметно, прежде всего, в их своеобразном «комплексе преодоления», проявившемся буквально с первых опусов. Непокорные, «трудные дети своей культуры», они начинали с властного и яркого протеста против того, что для них воплощала традиция фортепианного исполнительства — с того, что символизировало для них главного врага — пошлость, банальность, тривиальность фортепианного звучания. Не сладкозвучно! Не

ласкающе! Не арфообразно! Не жемчужно-флейтоподобно! — звучит рояль у молодого Бетховена — и после его концертов критики в ужасе пишут: «Над фортепиано пронеслась буря: все колки сломаны, все струны порваны и свисают безжизненно из корпуса». В этом неистовом сопротивлении тому, что почиталось во времена Бетховена хорошим фортепианным звуком и что культивировалось Гуммелем, Клементи, Фильдом, были заложены основы современного пианизма. Рояль будущего не должен шелестеть, подобно арфе, — полагал Бетховен. Он мечтал о тех временах, когда рояль будет петь и говорить. *Pro e contra piano* — так обозначила векторы бетховенского творчества английская исследовательница Кэтлин Дэйл — и, как это ни парадоксально, двигаясь в направлении «против фортепиано», он все больше приближался к его сути. *Pro e contra piano* создает свою фортепианную музыку и Борис Тищенко.

На пересечении этих линий, связывающих Бетховена и Тищенко, возникает гигантская фигура Галины Уствольской и ее неистовых сонат для фортепиано. До предела концентрированная, музыка ее сонат антифортепианна. Рояль Уствольской не поет и не шепчет, не завораживает и не ласкает — он оглушает и ослепляет, мучает и казнит, кричит — без языка и молит о прощении — без рук. Напряженная экспрессия, которая оказывается





доступна этому инструменту, превышает меру доступности человеческого восприятия. От этой музыки хочется в ужасе отвернуться, закрыв уши руками, от нее хочется бежать, спасаясь и вопя, как на картине Мунка бежит человеческое существо. И от нее никуда не скрыться, не деться, не спастись.

Борис Тищенко попал в это испепеляющее поле магнетического излучения Галины Ивановны Уствольской юношей с романтическими представлениями о жизни и творчестве. Вот что он вспоминает о годах учебы в классе Уствольской в музыкальном училище: «Это была моя судьба! Она была — сама жесткость, сила! Все, что я сочинил до сих пор, оказалось детским лепетом. Она все, что я приносил, безжалостно громила, без всяких обидов говоря: «Это — банально! Это — тривиально! И так она меня 2 года была слева направо и справа налево! Потом я как-то, шутки ради, написал какой-то канончик, и показал ей. И она взглянула, ни слова не сказала, взяла этот листок и поставила:

«5». А потом, на 3-й год питания этой манной небесной я написал свой первый опус, за который мне и сейчас не стыдно — Вариации ор. 1 для фортепиано».

В консерваторию Борис Тищенко поступил одновременно на два факультета, и это спасло его. Дело в том, что с первого курса его ... отчислили. За бунтарство и радикальность взглядов. «После 3-го курса училища Галина Ивановна мне сказала: «Все. Не занимайся больше в училище. Иди в консерваторию». Я так и сделал. Приняли меня с чистой пятеркой, но после первого же экзамена по специальности я получил чистую двойку. Все это было вполне в традициях Галины Ивановны, она давно меня предупреждала: «Осторожнее, Боря», но я, как выпущенная из лука стрела, следовал своей траектории, и залетел слишком далеко».

«Очистив» композиторский факультет, Тищенко остался студентом фортепианного и попал в класс А. Д. Логовинского — музыканта тонкого и интеллигентного. «Пришлось мне играть Сонату си-минор Листа

и «Мефисто-вальс». Что и говорить, продвинули меня крепко!»

И не только технически! Логовинский был воплощенным романтиком — в жизни и на эстраде. Вот что вспоминает о нем М.Г. Бялик: «Для Бориса значимым оказалось постоянное стремление учителя преобразовывать композиторскую игру талантливого ученика в пианистическую» (М.Г. Бялик. Заметки небезпристрастного критика. «Музыкальная Академия», № 1, 2009).

Обратим внимание, что в классе Логовинского Тищенко играл сонату Листа си-минор — сочинение, которое он очень ценит до сих пор и от которого тянутся нити к тищенковским поздним Данте-симфониям. И хотя впоследствии весь этот виртуозно-артистический мир окажется чужд композитору, в его формировании он скажется очень сильно. Листовский пафос трансцендентного, то есть находящегося за пределами человеческих возможностей, листовский культ сверхчеловеческого очень много значил для становления личности молодого Тищенко. Молодого композитора-пианиста отличали такие черты, как несомненное лидерство и личный магнетизм. Виртуозные возможности его, казалось, были безграничны. А способность убеждать, побуждать, «наэлектризовывать» публику своим исполнением заставляла ломиться на его концерты, как в свое время на концерты Листа. «Я помню, как нас, студентов, чуть ли не с милицией отгоняли от переполненного зала Ленинградского Дома композиторов, где Тищенко играл премьеру своей 5 фортепианной Сонаты», — вспоминает петербургский композитор Юрий Красавин.

От Листа идет и оркестровость фортепианного письма Тищенко, так ярко проявившаяся в его собственном

Фортепианном концерте, сыгранном на выпускном экзамене в консерватории.

За два года до этого произошло знаменательное событие — на концерте-показе студенческих работ в Союзе композиторов Тищенко привлек к себе внимание своей фортепианной Сонатой №1.

М.Г. Бялик, который вел этот концерт, сразу же, не боясь, назвал студента Тищенко «гением». Во многом такое впечатление о слышавших игру Тищенко на фортепиано складывалось от его фортепианного исполнения. Властность, мощь, энергия, убежденность, захватывающей натиск молодости — вот что сразу сделало Тищенко — композитора и пианиста — лидером своего поколения. Его музыка, будучи воплощением стихийной дерзости молодости, могла бы быть сопоставлена с фортепианной музыкой молодого Прокофьева, но по уровню философских проблем, которые она затрагивала, была, конечно, продолжением линии Шостаковича, у которого Тищенко начинает учиться на пятом курсе консерватории, а затем учится в аспирантуре — «и всю жизнь» (Б. Тищенко).

О родстве Тищенко и Шостаковича написано много. Можно проследить общность их фортепианного стиля в целом. Перефразируя слова Соллертинского о симфониях Малера, можно заметить, что их музыка «начинается на соседней улице, а заканчивается во Вселенной». Огромная впечатлительность слуха, интонационная «жадность», всеядность, способность захватить — и переварить — любой интонационный материал, — все это отличает необычайно восприимчивую и здоровую «обменную систему» этих композиторов. Узкий фильтр восприятия, свойственный тонким и чувствительным натурам, таким, как Шопен и Скрябин — это не про них. С огромным любопытством Б. Тищенко отыскивает и осваивает все новое,

необычное, далекое, экзотическое. Гагаку и ренессанс, барокко, Бетховен, древнерусский знаменный распев, монгольское горловое пение — все годится, все мгновенно схватывается! И воплощается на фортепиано, которое у Тищенко оказывается инструментом с безбрежным спектром инструментальных амплуа — орган, арфа, клавесин, челеста, колокола, все это вписано у Тищенко в его «тембродинамический ряд» (И.А. Браудо) фортепиано.

При этом такая стиливая пестрота сочетается у него с изумительной дисциплиной логики, совершенством линейной полифонии, продуманностью формы (помимо Шостаковича, этому Тищенко учился у В.В. Волошинова). Мир фортепианной музыки Тищенко огромен и пестр, но жестко сконструирован и четко задуман. Причем, замысел формы определяется композитором всегда на самой начальной стадии работы и определяется свойствами материала.

Можно сказать, что для Тищенко характерен «культ работы», возведенный в степень! Обращает на себя внимание одно самонаблюдение композитора над своим творческим процессом. «Когда я ложусь спать, то всегда кладу рядом карандаш. Музыка может мне присниться, я проснусь, запишу и сплю дальше. Но вот что интересно: то, что снится, довольно простая, даже банальная музыка. Это потом, когда начинаешь работать, проверять экспериментом, появляется оригинальность». Та же установка — на отказ от первоначального,

пришедшего сразу в голову материала, тот же принцип проверки экспериментом любого, даже самого банального материала, отличает и творческий метод Шостаковича. Это и позволяет обоим композиторам «прозреть за банальностями бездны» (Соллертинский о Малере) и стать великими музыкальными драматургами — создателями симфоний и сонат.

Примечательно, что проверяя экспериментом свойства материала, оба композитора сразу же испытывают его «на разрыв», «на сопротивление» — ставя в несвойственные его природе условия, преодолевая его амплуа. Так возникают жанровые трансформации. Ноктюрн становится не романтической песнью, а превращается в свою противоположность в Девятой сонате Тищенко — и в «Афоризмах» Шостаковича (наблюдение В. Полякова, пианиста, которому Соната посвящена). Так в Десятой (с характерным названием — «Эврика! Научно-исследовательская соната») сонате — возникает цитата из Третьей сонаты Шопена — ее главная тема 1-й части и становится объектом эксперимента!

Так в Седьмой сонате объектом звукового исследования становится сам обертоновый, колокольный звук фортепиано, который сопоставляется со звучанием колоколов...

«В зоне эксперимента» у Тищенко оказывается все: интервалика (вплоть до двенадцатитоновых рядов, которые определяют бас гомофонно-гармонической темы

1-й части 9-й сонаты), ритмика, фактура, артикуляция...

Наконец, сама сонатность, которая, безусловно, понимается композитором широко — как принцип и идея, а не как схема и форма. Определяющим является принцип дуализма и сопряжения, конфликта, заложенного внутри материала или в его сопоставлении с другим.

Роднит стиль фортепианных сонат Тищенко со школой Шостаковича (и вообще с ленинградской фортепианной школой) то особое значение, которое он придает полифонии. Среди своих учителей, повлиявших на его творчество, он называет А.Н. Должанского («на лекции которого я сбежал с лекций других педагогов»). Очень много композитору дало, по его собственному признанию, и общение с великим органистом И.А. Браудо, на дочери которого он был женат первым браком. И, конечно, учеба у Волошинова: «Он-то и научил меня писать музыку, как строить дом... Он учил меня логике горизонтали. Это — самая главная логика в композиции». Эта линейность определяет все свойства фактуры композитора, которые иногда озадачивают исполнителей, ставя перед ними «нефортепианные» проблемы («не люблю параллельных октав в верхнем регистре, как у Рахманинова. Заменяю их секстами и септимами. Пусть пианист пошевелит средними пальцами»).

В. Поляков, записавший почти все фортепианные сонаты Тищенко, делится своими наблюдениями над свойствами фактуры

фортепианных сонат композитора, отмечая в ранних опусах господство параллельных трезвучий и сменившую их вязь секст и септим в поздних. Он обнаруживает в этих сочинениях композитора воплощение асафьевского «принципа инвенционности»: «рост и развитие движения из монотематической предпосылки».

Таким образом, можно говорить о связи Тищенко не только с Шостаковичем, но и со всей ленинградско-петербургской полифонической традицией. Хотя ни одного собственно полифонического цикла (подобного Прелюдиям и фугам Шостаковича или Слонимского или собственным 12 инвенциям для органа) Тищенко для фортепиано не написал.

О значении сонат Тищенко написано много. Их называют «симфониями для фортепиано», видят в них «воплощение вечных нравственных и духовных поисков, отличающих русскую школу» (В. Поляков). Огромно и значение всего фортепианного творчества Тищенко. И думается, что значение это будет возрастать с каждым годом. Фортепианные сонаты Тищенко еще предстоит открывать пианистам и слушателям. Но, приблизившись к этой музыке, мы услышим многое, что характеризует недавно прошедший XX век. Ведь фортепианная музыка композитора — это не только музыка для фортепиано и о фортепиано. Это музыка о нашем времени и о нас. ■

**Ольга
СКОРБЯЩЕНСКАЯ**



В издательстве «Композитор Санкт-Петербург» изданы следующие фортепианные сочинения Б. Тищенко: «Причуды», Соната № 1, Соната № 2, Соната № 3, Соната № 4, Соната № 5 ор. 56, Соната № 6 ор. 64, Соната № 7 (с колоколами), Соната № 8, Соната № 9, Соната № 10 («Эврика»), Соната № 11 ор. 151.

Музыка на CD: Б. Тищенко. Сонаты для фортепиано: №№ 3, 4, 6, 8, 9. Исполняет Владимир Поляков www.compozitor.spb.ru



В.П. Задерацкий

ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК ШОПЕНА

Продолжение. Начало в № 1, 2010.

«Для меня ясно, что я никогда не могу сделать копию Калькбреннера. Ему не удастся сломить моё, может быть, и дерзкое, но высокое и твёрдое решение — открыть новую эру в музыке...» Так писал из Парижа молодой Шопен своему учителю Эльснеру. Больше он никому и никогда в жизни не говорил и не писал этого. Шопен чувствовал, что Эльснеру можно написать такие строки, что Эльснер со всей серьёзностью отнесётся к такому признанию, что такое признание и не вызовет на лице Эльснера улыбки, насмешливой улыбки над хвастовством и самомнением начинающего композитора. И в самом деле, Эльснер знал возможности своего ученика. Три года обучения в консерватории: 1827, 1828, 1829. Три записи Эльснера: Шопен Фредерик — способный ученик, Шопен Фредерик — выдающийся ученик, Шопен Фредерик — музыкальный гений.

Дерзкое, высокое и твёрдое решение...

Открыл ли Шопен новую эру в музыке? Поскольку мы до сих пор говорим о шопенизме, о шопенистах, следует ответить утвердительно: Шопен открыл вместе с Шуманом и Листом

эру музыкального романтизма. Если Шуберт был пионером этой эры, то Шопен и Шуман были ее создателями.

В чем заключалось новаторство Шопена? Поскольку Шопен исключительно фортепианный композитор (польские песни и камерные произведения — единичные эпизоды в его творчестве), следует, прежде всего, посмотреть, что мы имеем в области фортепианного творчества в Европе к моменту восхождения звезды его славы.

Мы имеем Гуммеля — хорошего, добротного музыканта, в творчестве которого страницы поэзии чередуются со страницами прозаическими, риторическими и виртуозно-схоластическими. Моменты прозрачной лирики в концерте a-moll или сдержанной суровости в сонате Es-dur, обилие пальцевых виртуозных пассажей, смелое употребление двойных нот, суховатый блеск игры, скупая, подчас аскетическая педаль в технических пассажах — таковы характерные черты Гуммеля как фортепианного композитора и пианиста.

Мы имеем плеяду салонных виртуозов, прежде всего, Калькбреннера и Герца.

Калькбреннер имел в Париже положение артиста первого ранга. Слава, по близорукости своей не заметившая гения Шуберта, сослепу наткнулась на Калькбреннера и, по той же близорукости, приняв его за великий талант, озарила его своей широчайшей улыбкой. Калькбреннер воссиял светом этого случайного и ошибочного озарения, вызывая восторженный трепет поклонения. Творчество его бездарно до удивления. Его фантазия «Сумасшедший», имеющая претензию нарисовать жуткую и мрачную картину буйного помрачения ума, вследствие поверхностного музыкального мышления являет собой картину грошовой суеты. Та же поверхность музыкального мышления характеризовала и пианизм Калькбреннера. Слава этого пустозвонного вылощенного салонного кавалера была столь велика, что Шопен, приехав в Париж, думал учиться у него, однако вовремя разглядел, что им не по пути. Герц как композитор одареннее Калькбреннера. В его концерте f-moll есть места, по музыке своей поднимающиеся над уровнем салонных изделий. Он был первым европейским пианистом, совершив-

шим турне по городам Америки. Слава Герца была столь велика, что молодой Шопен гордился тем, что его игру сравнивали с игрой Герца.

Вместе со звездой Шопена восходит звезда Листа. Звезда Листа засверкала несколько раньше шопеновской звезды — еще тогда, когда Лист был чудо-ребенком. К приезду Шопена в Париж Лист пока больше виртуоз, чем композитор. Он еще не автор Сонаты h-moll, Мефисто-вальса, но он уже решил проблему обновления фортепианной техники, записи его фортепианных сочинений уже выглядят двустрочными симфонизированными партитурами, его гармонии стоят в авангарде нового искусства, он уже создает новые жанры, новые формообразования.

Разберемся в отношениях Шопена к этим трем явлениям фортепианного искусства: к салонному пианизму, к Гуммелю, к Листу.

До сих пор существует мнение, что Шопен, до некоторой степени, салонный композитор. До какой же степени? До степени Калькбреннера, Герца, Дрейшока и тех десятков пианистов, которые толпятся за ними? Однако Гейне противопоставляет



им Шопена в следующей заметке: «Господствующая буржуазия принуждена за грехи свои претерпевать не только классические трагедии и трилогии, совсем не классического содержания, но силы небесные подарили ей еще особое невыносимо страшное художественное наслаждение, а именно пианизм... В этом году не было недостатка в концертирующих пианистах... Все они смело пускались брэнчать на рояле в надежде, что их услышат хотя бы мельком, чтобы затем по ту сторону парижского барьера выдавать себя за знаменитость... Но мне постоянно приходится повторять, что есть только три пианиста, достойных серьезного внимания: чудесный поэт звуков Шопен... затем Тальберг, этот музыкальный джентльмен... и, кроме них, наш Лист, наш дорогой Лист...».

В пианистическом созвездии, открытом Гейне, три звезды: Шопен, Тальберг, Лист. Телескоп истории показал, что вторая звезда оказалась сусальной, позолота на ней стерлась и с небосвода искусства убрали ее картонный остов, на котором можно было разглядеть почти стертый временем

ординарный портрет приливанного салонного джентльмена, со взором, совершенно лишенным высокого вдохновения и отнюдь не устремленным в новые миры искусства. В то время была мода на элегантность, а игра Тальберга была элегантна. Он в высшей степени угодил моде и в этом был секрет его успеха. Относительно Дрейшока тот же Гейне говорил, что гром его пассажей, сыгранных в Париже, при благоприятном ветре можно слышать в Германии. По-видимому, ни громозвучный Дрейшок, ни приглаженный, растекающийся гаммами и арпеджиями Тальберг не представляли собой идеала для Шопена. Если бы он пошел по их стопам, то Обер не мог бы сказать ему то, что он сказал, послушав его игру: «Благодарю Вас за то, что своей игрой Вы дали мне возможность отдохнуть от фортепиано». Это юмористическое замечание доказывает, что новая эра в пианизме и в фортепианной литературе уже открыта и открыта не органичной преемственностью от салонного пианизма, а путем противопоставления ему.

И все-таки жизнь в салоне, тяготение к салонам

как-то должны были отразиться на фортепианном творчестве и пианизме Шопена. И действительно, есть черточки, показывающие нам, что Шопен жил в эпоху Тальберга, Калькбреннера, Герца. Любимая техническая формула этой триады — арпеджио. Шопен для некоторых этюдов берет эту формулу, как основную: этюд C-dur, op. 10, № 1; этюд As-dur, op. 25, № 1; этюд c-moll, op. 25, № 12. Другой вопрос — что он делает с этой формулой, как он обогащает и обновляет ее. Но само обращение к ней навеяно любовью к ней салонных пианистов, приводящей в их сочинениях к злоупотреблению. Обилие фиоритур, иногда выпирающих у Шопена на передний план, особенно в ранних сочинениях виртуозного плана, тоже навеяно стилем салонного пианизма. Для примера возьмем rondo a la mazur. В этом произведении формула народного танца тонет в орнаментике совсем не народного характера. Правда, орнаментика Шопена интересна. Но само наличие орнаментики навеяно культом фортепианного орнамента у салонных пианистов, орнамента в их сочинениях трафаретного и примитивного.

В произведениях Шумана нет фиоритурной орнаментики, потому что он раз и навсегда запер дверь своего творческого дома перед салонной публикой. Шопен не сделал этого. Правда, он не распродал себя по дешевке, не подменил драгоценную жемчужную игру свою грошовыми стекляшками бисера, но он воспринял веяние моды, принял ее, как манеру разговора, как покрой одежды.

В атмосфере парижских салонов замечались две струи: одна — струя дешевого вкуса, пошловатая, можно сказать, струя салонного мещанства; другая струя источала тонкие мысли, подлинную поэзию, текла из беспокойного сердца тогдашней Европы. В разных салонах били разные струи; обе струи подчас били в одних и тех же салонах, сталкиваясь в брызгах полемики. Но салоны Парижа всегда источали аромат утонченности, изысканности, изящества во внешнем быту своем. Это было общее для всех салонов, независимо от того, какие струи внутренней жизни били в них.

Утонченность, изысканность, изящество форм общения, разговорного языка



Шопен перевел в музыкальный язык, сделав утонченность и изящество не только внешними атрибутами своей музыкальной речи, но одним из внутренних качеств своего творчества. И вот именно потому, что утонченность и изящество являются не чисто внешними атрибутами, не рабской данью моде салонов, а выглядят одним из внутренних качеств шопеновского творчества, неотъемлемым свойством его натуры, мы не можем считать Шопена салонным композитором в том смысле, в каком этот термин вошел в историю пианизма. Мы можем только сказать, что Шопен, вращаясь в салонах, воспринял кое-какие штрихи салонного искусства, придав им, в силу глубины своей натуры и музыкальной гениальности, совсем другое качество.

Что касается Гуммеля, то Шопен впервые услышал его в свои консерваторские годы. Гуммель произвел на Шопена сильное и длительное впечатление. Шопена прельстила в игре Гуммеля отсутствие грубой трескотни, легкость звучания пальцевых пассажей в *riano*, лиричность ряда мелодических мест, изящество, идущее от моцартовского пианизма. Сочинения Гуммеля изобиловали виртуозными

фиоритурами, причем часто эти фиоритурные представления собой не обнаженные гаммы и арпеджио, но витиеватый узор разнохарактерных пассажей. Нередко пассажи эти имели основой гамму или арпеджио, но основная формула расцвечивалась украшающими и усложняющими нотами. Нередко пассажи приобретали значение не только чисто виртуозное, но и мелодическое. Шопен заметил и усвоил эти черты гуммелевского творчества. Влияние Гуммеля заметно местами на всем протяжении шопеновского творчества. Оно сильнее в начале творчества, слабее к концу его. Концерт *e-moll* Шопена генетически родственен концерту *a-moll* Гуммеля (лирическая тема первой части, характер темы финала). Обычно «гуммелевское» проскакивает в шопеновских произведениях на мгновение то тут, то там, занимая то страничку, то полстраничку, то пару тактов. Чаще всего влияние Гуммеля сказывается в структуре известного рода пассажей. Говорить о влиянии творчества Гуммеля на творчество Шопена в целом, как о влиянии одной творческой концепции на другую, не приходится. Эстетическая концепция Гуммеля состояла в реставрации классицизма. Эстетическая

концепция Шопена вела к строительству романтического искусства. Эпоха признала в Шопене великого поэта звуков ее дней. Эпоха оттолкнула архаичную фигуру Гуммеля, чтобы не путался под ногами.

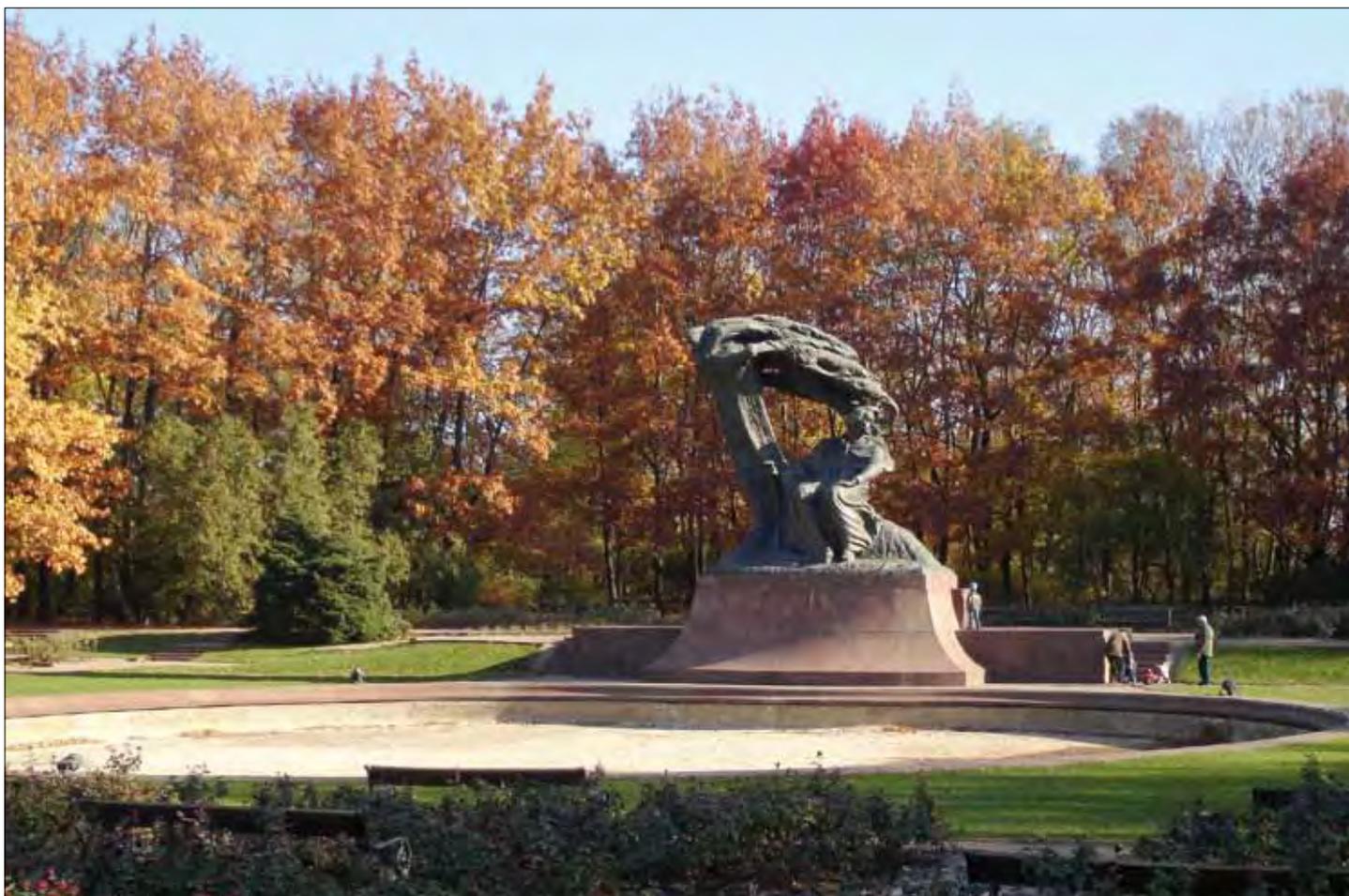
Шопен и Лист... Одни пишут о дружбе, другие о соперничестве, третьи о том и другом сразу. Была ли между Шопеном и Листом дружба в общепринятом значении слова, та духовная близость, когда друг желанным гостем может войти в твою «святыню», а ты всегда имеешь ключ от сердца друга? Нет. Лист отрицает наличие такой дружбы. Он подчеркивает необычайную замкнутость Шопена, его горькое и гордое одиночество. Между Листом и Шопеном было содружество в искусстве. Можно ли говорить о соперничестве? Правильнее говорить о соревновании. В неумных трудах о Шопене последний, как пианист, рисуется каким-то завистливым бедным родственником в отношении Листа. У Шопена был очень трезвый взгляд на меру своих пианистических возможностей. Он сам сказал однажды Листу: «Я не создан давать концерты; толпа пугает меня, ее дыхание меня парализует, любопытные взгляды мне крайне тягостны, незнакомые лица заставляют меня умолкнуть». Другой раз, оценивая свой пианизм по отношению к пианизму Листа, Шопен сказал: «Il me donnera petit royaume dans son immense empire» («Он даст мне маленькое королевство в своей огромной империи»).

Под эту фразу можно подставить любую эмоцию: зависть, горечь, сожаление, иронизирование над самим собой, спокойствие трезвого анализа, восхищение перед пианизмом Листа. У нас нет оснований порочить Шопена, приписывая ему в данном случае низменные эмоции, когда мы знаем,

что человек сам констатирует перед своим «соперником» свою неприспособленность к широким публичным выступлениям. Моменты соревнования могли быть. Нездоровое соперничество исключается. Пианизм Шопена был уже листовским в отношении жанров. Жанр широкого эстрадного концерта был чужд Шопену. Он говорил, что у него нечем «огорошить» публику. Уточним: ему не хватало эстрадного размаха, физической силы удара, того виртуозного темперамента, которым зажигал массу Лист. Однако, в остальном это были индивидуально разные, но пианистически равновеликие величины. Они не отграничивали себя друг от друга. Наоборот: они, в своем фортепианном творчестве восполняли друг друга. В самом деле, Шопен позаимствовал у Листа его виртуозный размах для сонаты *b-moll*, скерцо *cis-moll*, полонезов *As-dur* и *fis-moll*. В этих полотнах достаточно сильны элементы пианистического листианства. С другой стороны, Лист обращается к звучностям и лирической манере Шопена в «Утешениях», сонате Петrarки *As-dur*, в «хроматическом» этюде *f-moll*. «Утешение» *Des-dur* № 3 навеяно шопеновскими лирическими произведениями в той же тональности: ноктюрн *Des-dur* и колыбельная. Если можно говорить в известные моменты о листианстве Шопена, то с таким же правом в отдельные моменты можно говорить о шопенизме Листа.

Мы можем говорить о диффузии творчества того и другого в целом ряде моментов, причем такая диффузия вовсе не означает растворения одного в индивидуальности другого.

Еще одна фигура того времени произвела на Шопена сильное, но недостаточное выясненное впечатление:



это Паганини. Его игру Шопен услышал впервые в свои консерваторские годы, как и игру Гуммеля. По своему артистическому облику Гуммель и Паганини — антиподы: Гуммель пребывает в элегантно спокойствии — Паганини неистовствует, Гуммель эмоционально уравновешен — Паганини демоничен. Лист воспринимает артистический демонизм Паганини и переносит его в свое исполнительство и в свое творчество. Шопен не воспринимает демонизма Паганини.

Что же он принимает от этого волшебника эстрады? Шопен, Шуман и Лист, услышав Паганини, прозревают относительно новых горизонтов техники. Начинается замечательное техническое изобретательство, такое у всех троих разное и такое сходное. Все трое обращаются к массивной технике. Случайно ли это? Нет. Массивная фортепианная техника требуется в моменты широкого эмоционального размаха. Возьмем, к примеру, финалы симфонических этюдов и «Карнавала» Шумана,

сонату «По прочтении Данте» Листа, разработку в первой части сонаты b-moll, полонез As-dur, скерцо cis-moll, Шопена. Нельзя говорить о творении новой техники вне новых художественных задач, для которых потребна эта новая техника. Паганини необычайно повысил эмоциональный тонус эстрадного концерта для широкой публики, раздвинул его эмоциональный диапазон, внес элементы стихийности — и для этого ему была потребна новая техника. Эту стихийность Шопен в своем творчестве перевел из личного плана в план общественный, со стихийной силой рисуя картины общественных потрясений. Паганини освободил Шопена от тех цветочных гирлянд — цепей ароматных и нечувствительных, — какими опутал Шопена Гуммель при первом знакомстве. На концерте Паганини Шопен почувствовал бурное биение сердца эпохи, такое не похожее на слабый пульс гуммелевской игры. Но нельзя сказать, что Паганини изгнал Гуммеля из кодекса шопеновской эстетики. Всю

жизнь Шопен метался между двумя противостоящими эстетическими началами: от начала гуммелевского к началу паганиниевского, от вариаций B-dur к полонезу As-dur, от своих концертов к сонате b-moll. Таковы полюсы шопеновского творчества. Не нужно понимать указанную борьбу начал в шопеновском творчестве превратно, как метание Эпигона, не нашедшего своего «я». «Я» у Шопена было настолько ярким, что Шуман, рецензируя второй опус, почти пробу пера Шопена — Вариации на тему Моцарта, отметил яркость, индивидуальность, своеобразие композиторского почерка, глубину и оригинальность дарования фразой: «Шляпы долой, господа: перед вами гений». Оба начала — уравновешенная элегантность и спокойная лирика Гуммеля, с одной стороны, и романтическая страстность Паганини, с другой, — тлели в самом Шопене, в его противоречивой натуре, и концерты Гуммеля и Паганини произвели действие спичек, поднесенных к факелу. Шопен воспринял

Паганини, как воплощение стихийного начала в музыке. Паганини открыл Шопену истинный масштаб страсти эпохи романтизма.

Шопен впервые слышит Гуммеля в 1828 году, впервые слышит Паганини в 1829 году, знакомится с Листом в 1831 году. В 1829 году он кончает консерваторию, с 1831 года живёт в Париже. Все, так сказать, предварительные впечатления кончаются 1831-м годом.

К этому времени определяются музыкальные симпатии и антипатии Шопена. К сказанному прибавим благоговение перед творчеством Баха, обожание Моцарта, прохладное уважение к творчеству Бетховена. Прибавим еще один момент музыкального самоопределения: решение не идти на выучку к Калькбреннеру и, в связи с этим, письмо к Эльснеру о своем решении открыть новую эру в музыке. Шопен, нащупав свою дорогу, идет по ней твердыми шагами. ■

Продолжение — в следующем номере.

Талантливый пианист — не только «исполнитель»

(перечитывая книгу «Пианизм как искусство»)



Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890–1962) — один из самых оригинальных отечественных пианистов XX века. Многие его трактовки уникальны и неповторимы, а толкование, например, ряда Прелюдий и фуг И.С. Баха, хотя и признано выдающимся, до сих пор (уже в течение почти 100 лет!) вызывает споры в академической среде. Не менее яркие и оригинальны (и в чем-то, наверное, тоже дискуссионны) мысли музыканта об исполнительском искусстве, изложенные на страницах его знаменитой книги «Пианизм как искусство» (М., «Музыка», 1965; 2-е издание — 1969). И хотя после ее первого издания прошло

около полувека, его суждения и сегодня удивляют своей необычностью, глубиной, поражают умением рассмотреть проблему с самых разных — иногда противоположных позиций.

Первый раздел книги автор назвал «Композитор и исполнитель». Прежде всего, Фейнберг, как и многие другие, говорит о недопустимости невнимательного отношения исполнителя к нотной записи произведения. Он подчеркивает: «Первое, чему приходится учиться, — умению как можно лучше прочесть авторский текст. Необходимо бережно относиться к каждому указанию, даже мельчайшему, имеющемуся у автора. Ошибочно думают те, кто

считает, что текст композитора — только повод к проявлению самобытных черт игры талантливого артиста».

Обычно такого рода назидательными констатациями «обсуждение» данной темы и заканчивается. Но у Фейнберга все по-другому. Не менее часто он говорит об ограниченности и недостаточности только такого исполнительского или педагогического постулата (и в этом — другая сторона проблемы). Вот лишь некоторые из соображений такого рода.

«Преувеличенная приверженность к указаниям автора, их бездумное подчеркивание может исказить (!) его намерения». «Для сохранения замысла композитора

иногда приходится отступать (!) от точного выполнения его указаний». «Нет ничего более убийственного (!), когда исполнитель... только точно выполняет нотную схему». «Копировать нотную запись в исполнении — все равно, что рисовать портрет по приметам, перечисленным в списке».

В этом же ряду и своего рода программное высказывание Фейнберга, помещенное (как некий эпиграф) в начале книги: «Слово «исполнитель» не передает сущности художественно-значительного и активно-творческого процесса музыкальной интерпретации».

Это переключается со словами других музыкантов. В.В. Софроницкий: «В нотах

написано все — и ничего!». А Пабло Казальс формулировал: «Искусство подлинной интерпретации — играть то, что не написано в нотах».

Но Фейнберг идет еще дальше и указывает на допустимость (!) изменений авторского текста. Он спокойно пишет, в частности, о «темных углах стиля», о «мнимых» (т.е. неоправданных) трудностях даже в музыке композиторов, «обладающих гениальным исполнительским дарованием». О том, например, что, по его наблюдениям, «у Листа бывает излишнее конденсирование технической энергии», «у Брамса любопытны некоторые трудности, сразу исчезающие при небольшом варьировании (!) текста», «бывают недостатки фортепианного изложения, зависящие от непонимания (!) авторами, не играющими на рояле, средств инструмента», о том, что «в таких случаях пианист-исполнитель может оказать композитору большую помощь и выступить в роли соавтора (!)».

Следующая цитата из книги предельно ясно раскрывает позицию Фейнберга: «Выдающийся исполнитель... вряд ли может оставаться равнодушным к промахам или недостаткам изложения, иногда встречающимся даже у выдающихся композиторов. И было бы ошибкой в любом случае объяснять внесенные им отдельные поправки и коррективы только нескромностью и стремлением во что бы то ни стало перешагнуть границы отведенной ему подчиненной роли».

И это не просто слова. Ученики свидетельствуют, что в классе Самуил Евгеньевич показывал им возможные изменения в фактурном и ритмическом оформлении текста в отдельных сочинениях Чайковского и Шопена. А в записях ряда Прелюдий и фуг и Инвенций Баха Фейнберг местами удваивал линию басового голоса в октаву.

Несомненный приоритет духа над буквой в интерпретации сочинения объясняет и достаточно вольное отношение Фейнберга к авторским

исполнительским указаниям. Он принципиально придерживается той точки зрения, что «слишком педантическое следование указаниям автора может лишить игру артиста необходимой непринужденности и убедительности». И далее конкретизирует свою мысль: «Все отмечают ценность и почти предельную точность бетховенских исполнительских указаний. Но даже они часто тормозят (!) и мешают (!) естественному течению замысла интерпретатора».

Высказывания Фейнберга о природе нотного текста явились во многом реакцией на бытовавшее упрощенное понимание проблемы. Он язвительно пишет о «некоторых из наиболее “академически настроенных” учителях музыки, которые видят своё преимущество перед исполнителями в том, что буквально выполняют “текст автора”, иногда несмотря на очевидные опечатки».

Столь же неоднозначно Фейнберг относится не только к авторскому нотному тексту, но и к авторскому исполнению. Неслучайно он задаётся риторическими вопросами: «Всегда ли мы уверены в том, что лучшим образцом будет игра автора, подверженная преходящим условиям места и времени? ... Если бы сохранились записи игры Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, то, при всем исключительном их интересе, разве показались бы нам эти высокие образцы безукоризненными?»

Сама постановка такого рода вопросов, обнаруживающая у Фейнберга абсолютное «отсутствие рабского подчинения авторитету композитора» (выражение П.И. Чайковского) и «невозможность изучать великое, стоя на коленях» (В.В. Вересаев), говорит о немалой смелости музыканта. В те годы, как писал позднее Е.Я. Либман в книге «Творческая работа пианиста над авторским текстом», «самоустранение», «объективность» почитались чуть ли не главным достоинством исполнителя, а слово «субъективность»

носило резко отрицательный характер, «буржуазный» оттенок. Примечательно, что ретивые адепты официальной доктрины в фортепианной методике готовы были рассуждать, например, о «буржуазной педали»...

Весьма нестандартным было и толкование Фейнбергом понятия «традиция», которым часто спекулируют. «Многие взгляды, оправдываемые понятиями стиля и традиции, — пишет музыкант, — в действительности создаются случайно, благодаря моде, на основании ложно истолкованных образцов или далёких от истины рассказов «очевидцев», как результат поверхностного и упрощённого подхода».

В таком отношении уже не столько к традиции, сколько к лжетрадиции Фейнберг во многом был солидарен и с М.Е. Салтыковым-Щедриным («Традиция — накопление невежества»), и с Артуром Шнабелем, утверждавшим, что «традиции — это большей частью собрание дурных привычек».

«Высокая традиция, — утверждает Фейнберг, — подсказывает творческий подход к произведению: она расширяет(!), а не сужает(!) границы стиля». Музыкант всячески предостерегает от того, чтобы «незаметно для себя переводить школьную привычку в традицию». В этом он в чем-то близок Ферруччо Бузони, который полемически заострённо указывал, что «творящий художник должен был бы не принимать на веру никаких традиционных законов и *a priori* рассматривать свое творчество как исключение из общего правила».

Более широко, чем принято в академических кругах, подходит Фейнберг и к проблеме стилистически чуткого (или, как говорят, «стилистически верного») воплощения музыки различных композиторов. С одной стороны, музыкант описывает встречающуюся неудовлетворительную манеру игры: «Оттенки и исполнительские указания незаметно перекоче вывают из одного стиля



в другой, от одного автора к другому. Невыполненное в сонате Бетховена *sforzando* неожиданно обнаруживается в мазурке Шопена, а непоявляющийся в рапсодии Листа виртуозный блеск подавляет тончайшую выразительность моцартовского пассажа». Аналогичные мысли высказывали в то время и другие.

Но Фейнберг отмечает и то, о чём никто из его великих современников не писал: «Баховский фортепианный стиль протягивает нити к дальнейшему развитию пианизма. Но и глубокое освоение техники Моцарта, Бетховена и даже Шопена, Листа и Рахманинова (!) может внести много ценного (!) в исполнение прелюдий и фуг Баха... Творческий аппарат обогащается благодаря взаимопроникновению (!) различных стиливых формаций».

Стало быть, по Фейнбергу, в исполнении музыки разного времени правомерны как процессы стиливого размежевания, так и процессы стиливых взаимодействий. А это уже совсем другой, впервые столь чётко сформулированный подход!

В сущности, музыкант стремился заставить современного ему слушателя «забыть о разрушительных силах времени», чтобы произведение прошлой эпохи «актуально воздействовало на слушательское воображение и эстетическое чувство».

Фейнберг, конечно, отстаивал с помощью слова и правомерность своих исполнительских концепций.

Когда он писал о необходимости побеждать ставшее привычным (!), он имел в виду и себя и, в частности,

свое неординарное прочтение «ХТК» Баха, которое стояло в стороне от строгих академических канонов и в этом смысле никогда не встречало безоговорочной поддержки: ни в 1914 году, в период первого публичного концертного показа, ни сегодня, когда мы можем слушать его запись 1958–61 годов. (Даже обожавший своего ученика Гольденвейзер заметил: «Так играть может только он; подражать его трактовкам не следует». А Т.П. Николаева отмечала: «Стихийный демонизм исполнения Фейнбергом некоторых прелюдий и фуг Баха и сонат Бетховена захватывал, но не всегда убеждал»).

Когда он пишет, «что бы ни играл композитор, он в каком-то смысле, играет себя самого», то в немалой степени относит это наблюдение к себе, как и следующее: «Возможно, что композитор в роли интерпретатора более беспощаден к стилевым особенностям другого автора, чем профессионал-исполнитель, неизбежно занимающий беспристрастную позицию. Поэтому игра композитора может отличаться большей страстностью и пристрастностью...»

Но, развивая свою мысль, Фейнберг указывает: «Именно композитору иногда бывает легче освоить новые творческие позиции другого автора, в особенности близкого ему по духу и художественным тенденциям». Здесь сразу вспоминается, насколько стилистически близок Фейнбергу был Скрябин — и в стиле композиции, и в стиле интерпретации, и поэтому далеко не случайно, что Фейнберг был безоговорочно признан прежде всего как выдающийся скрябинист.

... В свое время, когда Скрябин преподавал в консерватории и работал в классе над бетховенскими сочинениями, ученики говорили о «скрябинизации» им Бетховена. Точно так же можно, наверное, говорить и о своеобразной «фейнбергизации» — примечательно, что, в связи с выступлением ученика Фейнберга с сонатой Бетховена, Гольденвейзер записал в дневнике: «Играл хорошо (очень по-фейнберговски, что несколько чуждо бетховенскому стилю)». Нечто похожее в искусстве Фейнберга отмечал известный критик Д.А. Рабинович: «Для пианиста существенны связи его

«музыкального ощущения» с полетным, мятущимся скрябинским творчеством. Конечно, С. Фейнберг не превращает, скажем, «Аппассионату» в «Сатаническую поэму», но, слушая у него ту же бетховенскую Сонату ор. 57, невольно начинаешь думать: вот так мог бы ощущать и передавать Бетховена Скрябин-пианист».

Так или иначе, но именно Фейнберг впервые столь подробно рассмотрел проблему «композитор-исполнитель», вскрыв ее двойственную, противоречивую природу. «Случается, — пишет музыкант, — что крупный исполнитель-композитор попадает в положение льва, пытающегося свить орлиное гнездо, когда ему приходится интерпретировать произведение, чуждое ему по стилю».

Эти и многие другие проблемы раскрываются Фейнбергом не академически приглаженно, а без всякой боязни высказать новые и подчас дискуссионные мысли по, казалось бы, устоявшимся вопросам.

При этом не следует думать, что Фейнберг — некий оппозиционер, «диссидент от пианизма» — этакий ниспровергатель основ. Отнюдь

нет. Он опирался на вполне традиционные основы, в которые твердо верил. Об этом говорит его же постулат о предельном внимании к авторскому тексту. Но, с другой стороны, дух поиска сути, дух отрицания банальных истин, дух неприятия прямолинейных решений был, по-видимому, изначально присущ натуре Фейнберга. Думается, именно эту сторону личности Фейнберга остро подметил Нейгауз, когда в 1950 году сказал о нем: «Мой друг, кроткий старец... от роду скептик и сатирик».

В сущности, «оппозиционность» Фейнберга лишь в том, что он просто раздвинул угол зрения на многие проблемы, показал более широкий спектр возможных решений и разъяснил свои художнические позиции, и пианистические позиции, не навязывая их, будто поведал нам нечто глубоко выношенное и выстраданное — сокровенно и без всякого пафоса.

При этом заповедь «Не навреди» сквозит в каждой странице его книги. Когда Фейнберг говорит о редких возможностях «ретушировать» авторский текст, он тут же предостерегает: «В фактуре шопеновских сочинений не только невозможны какие бы то ни было изменения, но даже аппликатура как бы предугадана автором и не допускает существенных вариантов». То же предостережение он адресует исполнителям музыки Скрябина, Рахманинова, Метнера, Прокофьева. Когда он пишет о лишних, неоправданных, «мнимых» трудностях, поддающихся упрощению, он сразу же ненавязчиво рекомендует: «Нужно только избегать таких изменений, которые показывают, что в фортепианном стиле наряду с «мнимыми трудностями» могут возникнуть и «мнимые облегчения». И добавляет: «К приему незаметного (!) изменения авторского текста можно прибегать только в очень



редких случаях». Когда он задается вопросом: «Если то или иное указание автора противоречит созданному вами представлению, вправе ли вы пожертвовать им ради сохранения отдельной авторской пометки?», он со всей прямоотой отвечает: «Мне думается, что при решении такой дилеммы нужно довериться своей художественной интуиции, своему творческому такту. Нельзя становиться на позицию педанта. Ведь слабый пианист может выполнить скрупулезно все авторские указания, и все же его интерпретация останется весьма неудачной».

Фейнберг постоянно дает разъясняющие и уточняющие оговорки, что крайне ценно, хотя и затрудняет чтение человеку, привыкшему к однозначным коротким рекомендациям-рецептам. Избегая решения сложнейших проблем «в лоб», он всегда предлагает обобщенный критерий для определения границ допустимого.

Давая сильнейший импульс для творческого самовыражения исполнителя, Фейнберг в то же время формулирует тот предел, за который не должна выходить оригинальность артиста: «Исполнитель не должен ставить себя в такое положение, чтобы критику приходилось защищать произведение от интерпретатора».

Ратую за свободную речитативно-разговорную манеру мелодического интонирования, Фейнберг четко (но не узко) определяет границы субъективных вольностей исполнителя в области метро ритма. «Движение гибкого, упругого и пластичного ритма, — пишет музыкант, — не следует смешивать с произвольным нарушением нотного текста... Как бы ни был отклонен ритм, он не может быть записан другими метрическими величинами». Вводя понятие гибкого «темпового стержня» в исполнении и открывая тем самым большие возможности темповой свободы внутри части и в чередовании эпизодов, Фейнберг, конечно, раскрепощает пианиста. Но мастер и страхует

его от излишеств, тут же указывая, что темповые изменения не должны приводить к слову самого стержня.

Такого рода примеров в работе Фейнберга очень много. И везде он неустанно борется с заскорузлыми академическими стереотипами, живучими школьными пред-рассудками. Например, он пишет о том, что часто понимание Бетховена связано с упрощенным представлением о бетховенской личности: «Гениальный композитор встает перед нами в каком-то трафаретном облике. Это непременно титан, не знающий никаких человеческих слабостей... Но если мы углубимся в бетховенские фортепианные сонаты, которые являются самым интимным выражением его творческого духа, то увидим, что они изобилуют исключительно разнообразными настроениями, далеко не всегда грозными и величественными, но часто смутными, нежно-грустными, тонкими, лирическими. Я даже не знаю, какие определения подобрать к обширному спектру бетховенских переживаний». А размышляя о Моцарте, он также далеко уходит от расхожих клише. «У него, — пишет исследователь, — можно ощутить глубокую человечность музыки: ту щемящую грусть, которая прорезается сквозь радужное веселье венского карнавала».

Удивительно проницательно (и опять-таки вразрез со сложившимися представлениями) пишет Фейнберг о процессе занятий пианиста, замечая, в частности: «Сколько заблуждений, накопленных многовековым преподаванием фортепианной игры, вредных традиций, педагогической ограниченности обнаруживается в методах работы исполнителей, считающих, что желательное совершенство может быть достигнуто любыми средствами, лишь бы заниматься долго и прилежно!».

Оригинальные наблюдения буквально рассыпаны в книге «Пианизм как искусство». Характеризуя возможности аппликатуры, Фейнберг пишет, к примеру: «Расстановка пальцев является для



пианиста в известной мере «инструментовкой». С целью добиться в процессе игры раскрепощения пианистического аппарата Фейнберг советует выработать привычку «отдыхать в движении», «на лету». Затрагивает автор и такую редкую тему, как мимика и жестикация пианиста. «Жест, — отмечает музыкант, — это та сторона движения, которая призвана зрительно разъяснить аудитории настроение и эмоции исполнителя. Жест шире звучания: замысел, выраженный им, превосходит возможности инструмента»...

По широте охвата художественных явлений, по концентрации оригинальных идей и проницательных суждений, по сверкающей яркости мысли, покоряющей образности и свежести ассоциаций, афористичности и лаконизму изложения труды Фейнберга, и в первую очередь книга «Пианизм как искусство» (вместе с дополнениями к ней, опубликованными в сборнике «Мастерство пианиста»), занимают уникальное положение.

Столь впечатляющее погружение в музыкальную материю обусловлено, на наш взгляд, поразительным творческим универсализмом Фейнберга. Он объединил в себе и исполнителя, и композитора, и педагога, и музыканта-исследователя и вообще — человека, обладающего невероятной эрудицией в сфере культуры. Этот уникальный спектр выдающихся творческих качеств, позволявший рассматривать проблемы фортепианного искусства стереоскопично и как бы изнутри, «выношенность» музыкантом многих своих идей к концу жизни (когда и писалась книга) определили редкостную аргументированность его рассуждений, ясность, четкость и, одновременно, гибкость, широту формулировок и, в итоге, удивительное долголетие его творческих взглядов. Главные работы Фейнберга, представляющие энциклопедию пианизма, — это подлинно настольные книги каждого образованного музыканта. ■

Александр МЕРКУЛОВ

«Если собрать всех его учеников, получится средних размеров консерватория...»



15 апреля ушел из жизни профессор Казанской консерватории Эммануил Александрович Моначзон (1927–2010). В столице Татарстана он преподавал более 20 лет и во многом определил сегодняшний фортепианный и общекультурный ландшафты Казани. Безусловно, истинное осмысление значимости личности Моначзона — впереди. О своем учителе, его педагогических принципах и взглядах вспоминает народный артист РФ и РТ, лауреат Государственной премии РФ, ректор Казанской консерватории Рубин Абдуллин.

— В класс Эммануила Александровича я попал в восьмилетнем возрасте, когда поступил во вновь организованную школу при Казанской консерватории. Всему, что я умею, я обязан, прежде всего, Э. А. Моначзону, замечательному человеку и выдающемуся музыканту, исполнителю и педагогу от Бога. Он оставался для меня дорогим другом и советником вплоть до его недавней кончины.

— Можно ли говорить о «школе Э. А. Моначзона»? Чем отличался его метод преподавания?

— Могучее древо, выросшее на российской почве, уходит корнями в общеевропейскую историю пианизма. Сам Эммануил Александрович в юности учился у М.Г. Рафалович, в то время только что

окончившей консерваторию у профессора Г.Р. Гинзбурга и В.М. Эпштейна — ученика и ассистента К.Н. Игумнова. В консерватории его учителями стали К.Н. Игумнов, а после его смерти — Я.И. Зак. Аспирантуру Ленинградской консерватории он окончил у профессора В.В. Нильсена. Какова генеалогия! Педагогика Эммануила Александровича впитала прекрасные качества: особое отношение к звуку, одухотворенность фразировки, детальную точность и многое другое. Вместе с тем, «школа» как совершенно особое видение мира искусства, как мировоззрение, философия жизни у Эммануила Александровича была своя. Это как в медицине — группа крови может совпадать, но отпечатки пальцев

будут индивидуальными. Очень важно, что его педагогическое мастерство развивалось параллельно с его исполнительством. Живые впечатления, опыт освоения различных стилевых пластов музыки (в детстве, чтобы заработать на хлеб, он играл на балалайке), постоянное обновление ощущений человека, выносящего свой труд на суд слушателей, уберегали его педагогику от схоластики и формализма. Всё, чем обладал он сам, как то — талант, взрывчатый темперамент, чуткость психолога, щедрость души — отдавалось ученикам. Сам он определял педагогику как «особый вид дарования — умение поступиться своим талантом и поставить его на службу другому человеку — ученику».



— В одном из своих интервью Эммануил Александрович сказал, что если бы не педагогика, он с удовольствием занялся бы дирижированием, или режиссурой. Чувствовались ли эти его возможности в занятиях с учениками?

— Еще как! Дирижировал он с удовольствием. Любил повторять фразу: «Вначале был ритм». Однако в его шкале ценностей не было отдельно взятого ритма, равно как не было отдельно взятой мелодии, гармонии, полифонии или формы. Все это рассматривалось во взаимосвязи и объединялось понятием «интонационный процесс». В конечном счете, это было жизнью в музыке! Как он этому учил? Его педагогика базировалась на осмыслении глубинной сущности исполняемого произведения, но, добиваясь одухотворенности и наполненности, он шел к ученику самыми разными путями. Его уроки были невероятно артистичными и заразительными, он был мастером мгновенных озарений, восхитительно-спонтанных провокаций, метких сравнений и изумительных показов! Его воздействие на ученика никогда не было назидательным, он был как бы соавтором рождения на свет каждого нового детища. Так что, скорее он был режиссером и актером в одном лице.

— Считаете ли вы, что преподавание в провинции отличается от столичного?

— В чем-то, конечно это так. В Москве устремляется талантливая молодежь со всей страны. Культурный уровень столицы также очень высок. Возможности получить самые сильные впечатления от концертов, выставок, театральных постановок богаче, чем в любом другом городе. Эммануил Александрович прекрасно это

понимал и сделал очень много для того, чтобы концертная жизнь в Казани стала богаче, а слушатель — просвещеннее. Со свойственной ему энергией он начал просветительскую работу. Его концертные программы, в том числе тематические: «Бах», «Бетховен», «Шуман», «Шопен», «Чайковский», «Григ», «Рахманинов», «Прокофьев», «Шостакович» и др. были сыграны на всех возможных концертных площадках, во всех высших учебных заведениях Казани и других городов Татарстана, в школах, клубах, детских домах. Концерты предварялись вступительным словом. Позднее в эту работу были привлечены ученики класса Э.А. Монасзона. Начались регулярные концерты класса, в том числе такие циклические программы, как «История фортепианного концерта», «5 концертов Бетховена», «32 сонаты Бетховена», «9 сонат Прокофьева», «5 концертов Прокофьева», «5 концертов Рахманинова» и т.д. Работа была титанической, часто репетировали ночами. Класс работал как малая филармония: мы сами распространяли пригласительные билеты, расклеивали афиши. Повысилась культура печатания программ, афиш, билетов. Эммануил Александрович сам, бегая в типографию, шумел, учил, добивался качества. Результат не заставил себя ждать — залы «ломались» от публики; появился новый слой слушателей, которым были интересны даже наши зачетные выступления! Это окрыляло.

— Э. А. Монасзон известен и как ансамблист. Расскажите об этой стороне его деятельности.

— Еще учась в Московской консерватории, Эммануил Александрович начал играть в фортепианном дуэте с Г. Хаймовским. Дуэт имел значительный репертуар и пользовался известностью

не только в Москве. В Казани этот вид ансамблевой деятельности продолжился в составе Э. Монасзон — Ф. Хасанова. Они объездили множество городов, для них писали дуэты композиторы Татарстана: Р. Белялов, А. Руденко и др. В содружестве со скрипачом М. Ахметовым Эммануил Александрович сыграл «10 сонат Бетховена»; с виолончелистом В. Тонхой, работавшим тогда в Казани, были сыграны «5 сонат Бетховена», а также Сонаты Рахманинова, Прокофьева, Стравинского и др., несколько лет длилось содружество со скрипачкой И. Бочковой.

Но, пожалуй, самые яркие впечатления от ансамблевого мастерства Э.А. Монасзона связаны с квинтетом им. Бородина. С музыкантами этого коллектива Эммануилу Александровичу посчастливилось сыграть множество трио, квинтетов и квинтетов. Незабываемое впечатление осталось от исполнения Квинтета Р. Шумана. В отношениях с этим коллективом не было неравенства. В. А. Берлинский, который очень высоко оценивал ансамблевое мастерство Эммануила Александровича, особо выделяя «игумновское» отношение к звучанию рояля, приводил любопытный эпизод, отражающий характер их взаимоотношений: «Во время репетиции медленной части в Квинтете Шумана Э.А. Монасзон вдруг встал и пошел по сцене, проговаривая свое мнение: «Играть надо на «два» в такте, а не на «четыре», здесь же указание «*alla breve*». Так медленно не хоронят!»

На все репетиции допускались его ученики. Мы имели возможность прикоснуться к миру «великих», услышать высокопрофессиональный уровень музицирования.

Особая ответственность лежала на тех, кто переворачивал страницы. Малейшая неточность вызывала нарекания. «В большом деле нет мелочей» — один из лозунгов Эммануила Александровича.

Особая тема — аккомпанемент в фортепианных концертах, где партия второго рояля берет на себя функции оркестра. В этом Эммануилу Александровичу не было равных! Он умел извлечь из рояля тембры любых инструментов, он заставлял вступать в единоборство с оркестровой стихией, «видеть» взмах дирижерской палочки. После такой подготовки встретиться с оркестром было не страшно.

— О значимости того или иного педагога судят по его ученикам. Кто они — ученики Монасзона?

— Большая группа его учеников работает в казанских музыкальных учебных заведениях. В консерватории эстафету подхватили профессора кафедры специального фортепиано Э. Бурнашева, Ф. Хасанова. На этой кафедре в



Э. Монасзон, Ф. Кемпф

разное время работали доценты Р. Еникеева, С. Гуларий, Л. Диденко, Л. Леонтьева; сейчас преподают музыкальные «внуки» Эммануила Александровича — доценты В. Чагайна и Е. Михайлов, ст. преп. С. Гуляк. На кафедре общего фортепиано работают представители школы Монасзона в двух поколениях: доц. З. Муштари, доц. З. Сафина; канд. иск., проректор по концертной работе, доц. Е. Хакимова; канд. пед. наук, доц. И. Салахова; декан оркестрового факультета, доц. О. Шмаевский. На кафедре концертмейстерства — проф. В. Таганцева,

доц. С. Крушельницкая. На кафедре камерного ансамбля долгое время работала одна из талантливейших учениц Эммануила Александровича Л. Ахмедова, на кафедре органа, клавесина и арфы преподают музыкальные «внуки» — доц. Л. Лабзина; д-р иск., доц. Е. Бурундуковская; на кафедре философии и гуманитарных наук — канд. философских наук, доц. Н. Серегина. И это только в Казанской консерватории!

В Астраханской консерватории, которую долгое время возглавляла ученица Эммануила Александровича Л. Круглова,

на кафедре специального фортепиано работают профессора Г. Бескровная, Л. Круглова, а заведует ею проф. Л. Леонтьева. В Саранске работает д-р пед. наук, проф. И. Кобозева.

Директором Казанского музыкального училища долгое время работала Р. Сабитовская, заведовала отделом фортепиано Э. Сайфуллина, много лет составляет кадры в высшие музыкальные учебные заведения страны И. Порфирьева, долгое время работала Р. Малкина. Директор Гнесинской «десятилетки» в Москве М. Хохлов учился у Эммануила Александровича в Нижнем Новгороде.

Этот список неполон. Невозможно назвать всех учеников Эммануила Александровича, работающих не только на благо России, но и за рубежом.

Хочу только упомянуть последнюю «гордость» Э.А. Монасзона — Ф. Кемпфа, пианиста, востребованного во всем мире, которого наш учитель привел к победе на конкурсе Чайковского в Москве.

Школа Э.А. Монасзона есть, и она обречена на продолжение. Если собрать вдруг всех учеников Эммануила Александровича, получилась бы средних размеров консерватория... ■

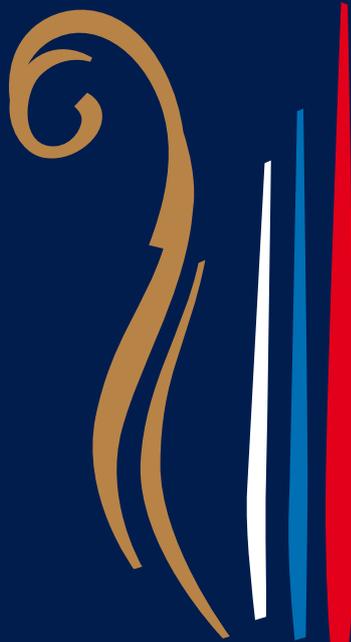
Беседу вела
доц. Надежда СЕРЕГИНА

P.S. В 2007 Казанская консерватория выпустила сборник «Эммануил Монасзон: Статьи. Воспоминания. Материалы». Отв. ред.-сост. В. Чагайна.

Правительство Российской Федерации
Министерство культуры Российской Федерации
Российская государственная концертная компания «Содружество»

I ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНКУРС

15 сентября — 25 ноября 2010



Москва
Нальчик, Кисловодск
Якутск, Владивосток
Новосибирск
Екатеринбург
Казань
Ростов-на-Дону
Санкт-Петербург

Фортепиано
Скрипка
Виолончель
Сольное пение

Заявки на участие в конкурсе
принимаются до 15 июля

www.muzkonkurs.ru

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



Ближе к оригиналу

Первая в мире копия любимого рояля Шопена, «Плейель 1830», изготовленная в 2009 году Полом МакНалти, в сентябре будет впервые представлена публике.

Инструмент прозвучит в концертах варшавского ансамбля *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*, играющего на инструментах Шопеновского времени, включая изготовленные по специальному заказу духовые, в точности повторяющие те, что использовались самим Шопеном. Инструмент представит **Вивиана Софроницки**; она исполнит шопеновские Вариации для фортепиано с оркестром на темы из «Дон Жуана» Моцарта. С этого начнется фестиваль Шопена, программа будет строиться вокруг его сочинений для фортепиано с оркестром. Фестиваль пройдет с 28 по 30 сентября в Большом зале Королевского дворца Варшавы.

Пол МакНалти — один из ведущих фортепианных мастеров современности. Его инструменты — точные

копии тех, для которых писали Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен — звучат в концертных залах всего мира. Среди их владельцев такие исполнители, как Мицуко Ушида и Николаус Арнонкур, Владимир Фельцман и Тревор Пиннок. На десятках компакт-дисков звучат инструменты МакНалти: музыку Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бетховена, Мендельсона и других композиторов на них играют Пауль Бадур-Шкода, Роберт Левин, Рональд Браутигам и многие другие. МакНалти учился в Балтиморе и Бостоне; с 1985 года он построил более 100 инструментов, Прожив несколько лет в Амстердаме, в 1995 году МакНалти переехал в Чехию; по его мнению, только там можно найти дерево, которое более всего напоминало бы австрийское, из которого делали инструменты

во времена Гайдна и Моцарта. Мастерская МакНалти находится в Дивишове — маленьком чешском городке, расположенном в 35 км юго-восточнее Праги. На своем сайте www.fortepiano.eu мастер приглашает желающих посетить Дивишов, дабы увидеть таинство рождения фортепиано во всех подробностях: начиная с транспортировки, сушки и распила дерева — до отправки инструмента заказчику. Заодно можно полюбоваться окрестностями — необыкновенно красивыми, судя по фоторазделу сайта.

Что касается фортепиано, которое публика услышит в разгар года Шопена, это копия инструмента «Плейель». Игнац Плейель учился композиции у Гайдна. В 1791 году лондонская газета «Morning Herald» называла Плейеля

композитором более популярным, нежели его учитель. В 1797 году он основал издательство «Плейель», за несколько лет выпустившее в свет сотни сочинений Боккерини, Бетховена, Клементи, Гуммеля, Шопена и других авторов. В 1805 году, в возрасте 52 лет, Плейель занялся также строительством фортепиано. В 1824 году отошел от дела, передав его своему сыну Камиллу, продолжавшему совершенствовать семейное ремесло. Инструменты Плейеля Шопен считал непревзойденными. Лист цитировал следующие слова композитора: «Когда я не в лучшей форме, предпочитаю инструмент Эрара — на нем легко найти готовый звук. Но если я чувствую себя достаточно уверенно для того, чтобы найти за инструментом свое звучание, мне нужен Плейель». Инструмент, копию которого МакНалти построил в прошлом году, находится в Парижском музее музыкальных инструментов и датирован 1830 годом.

«Построить копию этого инструмента было непросто — мне впервые пришлось иметь дело с железом и дубом, — рассказывает мастер. — Венские мастера, чьи инструменты я копировал прежде, использовали ель и ограничивались небольшой железной скобой. «Плейель» и другие инструменты того времени были сделаны уже из дуба, с железными рейками над декой и под нею. Железо, покрытое латунью, использовалось для нижней октавы, чистая латунь для следующей — и вновь железо до самого верха. На многих инструментах того времени сохранились оригинальные струны — есть с чем сравнить. Сложнее обстоит дело с молоточками, практически не сохранившимися с той поры. Молоточки инструмента, который копировал я, были покрыты кожей».



«Кожа — отдельная проблема, — уточняет супруга мастера, пианистка Вивиана Софроницки, которой предстоит открыть инструмент для публики. — Дело куда сложнее, чем кажется. У одних и тех же животных сегодня и 200 лет назад, представьте себе, разная кожа. Сменилось много поколений овец, и у новых племен, появившихся в результате селекции, больше шерсти, чем у животных времен Моцарта. Нам пришлось сравнивать десятки видов кожи, вникать в процесс дубления».

«Построить этот инструмент оказалось не так сложно, как я опасался, — продолжает мастер. — Не будь у меня других заказов, я мог бы изготавливать до пяти таких копий в год. Трудно представить себе, чтобы концертные

организации начали наперебой их заказывать, однако музыкальные вузы все более интересуются аутентичным исполнением и историческими инструментами. То же было и с клавесинами, которые входили в обиход медленно, — теперь они везде».

Заказчиком нового инструмента выступил Стефан Сутковски. В 1957 году он создал первый в Польше ансамбль старинной музыки Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, на основе которого четырем годами позже возникла Варшавская камерная опера — ее бессменным руководителем Стефан остается до сих пор. Он считает некорректным исполнять Шопена на современном рояле и считает МакНалти единственным в мире мастером, который оказался способен изготовить копию инструмента Шопеновского времени. «Услышав этот инструмент, — рассказывает Сутковски, — мы поняли, почему Шопен его предпочитал. Копия, которую сделал для нас Пол, — единственная в мире. Сейчас он работает еще над одной, но пока не для продажи — она будет стоить свыше 100.000 евро. Наш инструмент будет использоваться на фестивалях, мастер-классах, семинарах: важнее всего для нас знать, как звучала музыка Шопена в его время. Невозможно восстановить его манеру игры, но приблизиться к той палитре звуков, что была в его распоряжении, нам по силам. Как знать, может быть, наш инструмент звучит ближе к оригиналу, чем иные экземпляры двухсотлетней давности!» ■



Илья ОВЧИННИКОВ



**Пламенеющее сердце:
Мария Вениаминовна ЮДИНА
в воспоминаниях современников.**
Серия «Зерно вечности». М., 2009.
— 680 с., ил. Тираж 1.000 экз.

Чем дальше от нас физическое время Марии Юдиной, тем яснее, что ее пианистические вершины — лишь плоды мощного древа. И как ни прекрасны эти плоды, но именно корни юдинского древа, всеохватная духовная мощь Юдиной до сих пор питают отечественную культуру.

В современном мире искусства, зараженном конкурсоманией, где мерой пианизма часто является количество нот в единицу времени, интерес к М.В. — вполне реальный и осязаемый. Первой ласточкой был сборник 1978 года («Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы»); по понятным цензурным ограничениям советского периода далеко не все темы вообще могли быть освещены, тем более — освещены без стыдливых умолчаний.

В последние 15 лет Юдина, по прихоти судьбы, получает то внимание, которого она была лишена при жизни. Один за другим выходят и сборники, целиком посвященные Марии Вениаминовне, и связанные с ней, так сказать, по касательной. Четыре издания должны быть отмечены особо: «Лучи Божественной Любви» (СПб., 1999), «Вы спасетесь через музыку» (М., 2005); также диптих 2008 года — «Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки» (письма 1946–55 годов) и «Жизнь полна смысла» (переписка 1956–59 годов).

Как и предыдущие, новый сборник составлен и отредактирован источниковедом, литературоведом, историографом Юдиной **Анатолием Кузнецовым**. В издания вошли воспоминания о Марии Вениаминовне; одни почерпнуты из уже опубликованных собраний (в ряде случаев старые материалы «надстроены» устными интервью или «дописками» более позднего времени); другие — из собраний, посвященных людям из близкого окружения пианистки или связанных с ее родиной (альманах памяти Михаила Бахтина «Диалог. Карнавал. Хронотоп», ред.-сост. Н. Паньков, Витебск—Москва, 1992–2003; а также «Невельские сборники», сост. Л. Максимовская, СПб., 1996–2008). Наконец, некоторые воспоминания публикуются впервые.

Сборник получился почти необъятных размеров: в нем около 100 материалов, от нескольких строк до нескольких десятков страниц. Тем не менее, он отмечен и внутренним смыслом, и энергией целостности. Редактор-составитель предложил аналог музыкальной структуры. Три раздела сборника — Тема, Вариации и фуга — не просто красивая аналогия с музыкальной формой. За темой (воспоминания родных) следует ряд вариаций — «духовного становления», «зрелости и учительства», «исполнительства», «Юдина и вера». «Фуга» — соединение полифонии юдинских контрастов в симфонию ее Веры, в ее Вечную Жизнь и Вечную о ней Память: в этом последнем разделе о Юдиной говорят люди в подлинном смысле слова воцерковленные, для которых ее искусство суть служение и приближение к Божественному откровению.

Одно из главных достоинств книги — неисчерпаемость заложенных в ней сюжетов. Читатели разного уровня подготовки найдут в сборнике свои, особые темы и пункты.

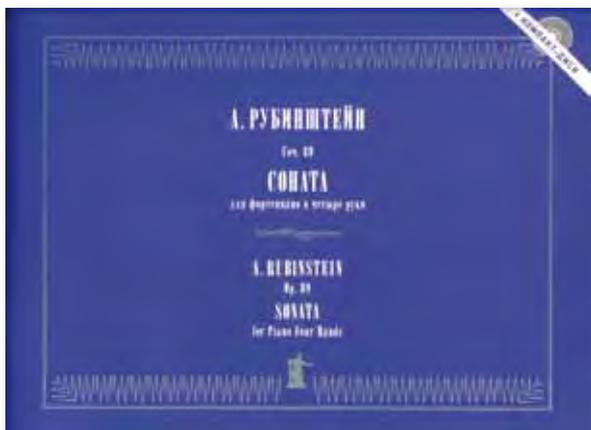
Позволим себе предложить один из таких сюжетов. Подсказка и источник — фрагмент слова на панихиде по М.В. Юдиной, произнесенного протоиереем Николаем Ведерниковым 18 ноября 2007 в храме Иоанна-воина: «Ее концерты слушало много людей — и простые обыватели, любители музыки, которые радовались, которые чувствовали наслаждение от ее необыкновенной игры; специалисты, которые разбирали ее трактовку, критиковали, чем-то были недовольны. Но мало у кого был слух духовный, слух, который позволяет услышать, что ее исполнение, ее творчество Боговдохновенно, оно целиком проникнуто присутствием Духа Святаго».



Понятно, что могут говорить, вспоминать о Юдиной люди ее круга, питавшиеся тем же хлебом духовным, носители тех же смыслов и ценностей. Но автора этих строк поразили как раз воспоминания обывателей. Вернее, бывших обывателей, ибо встреча с Юдиной кардинально изменила строй их мысли, пищу ума и сердца.

Среди этих людей был и Валерий Санков. Молодой журналист, внештатный сотрудник газеты «Советская культура», он по заданию редакции в 1968 готовил вместе с «реликвией», игравшей Максиму Горькому, ее воспоминания о великом пролетарском писателе к 100-летию со дня его рождения. В беседах молодому человеку открылся не Горький — автор романа «Мать» или очерка «В.И. Ленин», — а создатель «Жизни Клима Самгина», «трепетная личность, мученик собственной совести». Еще одним открытием стал другой, юдинский мир, который (и это абсолютно ясно из материала) стал и миром автора статьи. Ну, а материал, по иронии судьбы, так и не вышел — Юдина подписала обращение в защиту «Пражской весны» и попала в очередной запретный список.

Единственный маленький минус сборника — как раз стилистическая пестрота материалов. Статьи сборника–1978 написаны в вполне понятной оглядкой. А как хотелось бы, к примеру, услышать сегодняшний голос Алексея Любимова, а не его слова 1975 года: ведь по возрасту, положению в культуре и, конечно, по степени духовного влияния этот музыкант ныне сопоставим с Юдиной. Но отмеченный недостаток, конечно, не снижает впечатление о книге в целом. По ее прочтении (600 с лишним страниц убористого текста) одновременно испытываешь противоположные чувства — насыщения и голода. Книга — завершена, Юдина — бесконечна. ■



А.Г. РУБИНШТЕЙН. Соната для фортепиано в четыре руки. М., НИЦ «Московская консерватория», 2010. Ноты + CD.

Редакторы и исполнители Е. Сорокина, А. Бахчиев — о сочинении: «Написанная в 1870, Соната D-dur А. Г. Рубинштейна — единственное в истории русского фортепианного дуэта крупномасштабное циклическое произведение концертно-виртуозного плана. Драматургия сонаты та же, что в симфониях и концертах Рубинштейна: своеобразная «лепка» целого из более или менее протяженных фрагментов, напоминающих смену картин — ярких, почти театральных.

Характерная черта стиля фортепианного изложения — певучесть. Это касается не только тем, но и аккордовых последований (в них часто слышится звучание хора), и виртуозных пассажей, которые мыслятся «спетыми» с помощью legato. Эпизодически встречаются и оркестровые приемы, например, аккордовые репетиции «деревянных духовых» в скерцо. Фортепианное величие фактуры достигается использованием разно-

образных приемов техники классического и романтического пианизма, обогащенных личным опытом несравненного пианиста.

Как бы хотелось вообразить живое звучание музыки сонаты, каким оно было 28 февраля 1871 года в Петербурге, где ее играли братья Рубинштейны, или в Вене в начале января 1872 года, когда Антон Григорьевич играл ее с Листом. «Повестись из-за того, что Вы этого не слышали, — писал из Вены Г. фон Бюлов своему другу Ж. Лассо. — Это было непостижимо прекрасно». ■



Борис БОРОДИН. Очерки по истории фортепианного искусства. М., «Дека-ВС», 2009. — 176 с., ил., нот. Тираж 1.000 экз.

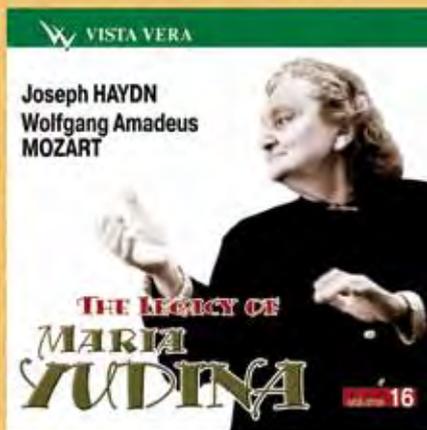
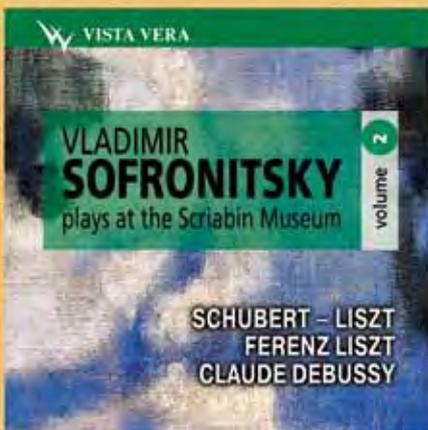
Пианист, историк музыки, докт. иск., проф. Екатеринбургской гос. консерватории имени М.П. Мусоргского, Борис Борodin известен своими монографиями и многочисленными статьями в периодических изданиях. Естественно, одна из центральных тем исследователя — мир фортепиано во всех его аспектах. Предлагаемая книга составлена из материалов последних полутора десятилетий; в разное время они публиковались в журналах «Музыкальная академия» и «Фортепиано». Исключения составляют «Заметки о стиле Ф. Шуберта», изданные в качестве приложения к реставрации неоконченной Сонаты для фортепиано фа-диез минор (D.570), а также очерк «М.И. Глинка и фортепиано» (доклад на научной конференции).

«Содержание сборника охватывает различные темы учебной дисциплины «История фортепианного искусства» и, в какой-то мере, является плодом многолетнего опыта преподавания этого предмета в Уральской государственной консерватории... Последовательность очерков определяется хронологией явлений... Работы обобщающего характера («Апология фортепиано», «Фортепианная фактура эпохи романтизма») здесь соседствуют с характеристиками индивидуальных композиторских (Гайдн, Глинка, Шуберт, Брамс, Рахманинов) и исполнительских (Годовский, Гульд, С. Нейгауз) стилей» (Борис Борodin).

По традиции, позволим себе выбор редактора: две статьи о малоизвестных страницах фортепианного искусства. В очерке «Шарль Алькан — «Берлиоз фортепиано»» анализируется совершенно не известное у нас творчество композитора-романтика и виртуозного пианиста, друга Шопена и Листа. В материале о Леопольде Годовском речь идет о его этюдах по этюдам Шопена. ■

Материалы рубрики подготовил Михаил СЕГЕЛЬМАН

Подлинная классика • Genuine classical music



Новое полное собрание сочинений Шопена — в России

Русское Музыкальное Издательство (РМИ) совместно с Фондом издания произведений Фридерика Шопена в Варшаве и Польским Музыкальным Издательством представляет Новое полное собрание сочинений Фридерика Шопена.

Это наиболее полное, научно аргументированное и в максимальной степени аутентичное на сегодняшний день издание нотных текстов великого композитора. В сравнении с предыдущими изданиями (в том числе, наиболее известным, выпущенным под редакцией И. Падеревского), новое ПСС опирается на более широкий круг источников. Это: автографы, рукописные копии, первые издания, печатные публикации с авторскими пометками, все последующие (прижизненные и посмертные) издания. При подготовке ПСС избран принципиально иной, нежели ранее, уровень изучения источников. Все прижизненные источники изучены как определенный этап на пути творческого процесса при создании сочинений самим композитором. Тщательно исследована судьба авторских текстов

в руках копиистов и первых издателей.

Издатели учли опыт своих предшественников, ведь списки посмертных собраний сочинений Шопена весьма внушительны: это издания под редакцией Томаса Теллефсена, Кароля Микули, Варшавское издание 1882 года; Немецкое издание 1878–1880 годов, предпринятое по инициативе Клары Вик (под редакцией И. Брамса, Ф. Листа и др.); Полное собрание сочинений под редакцией И. Падеревского; Собрание сочинений под редакцией Г. Нейгауза и Л. Оборина.

О российских нотных изданиях надо сказать особо. Первые из них осуществлялись еще при жизни композитора. Фундаментальная же задача издания ПСС Ф. Шопена в России впервые была поставлена русским издателем Ф.Т. Стелловским. Оно вышло в свет в 1864 и включало в себя

около 200 произведений для фортепиано в две руки, а также песни.

В осуществлении издания Ф. Стелловского большую роль сыграл М. Балакирев, подготовивший основную долю фортепианного и вокального наследия Ф. Шопена. Кстати, имя М. Балакирева занесено золотыми буквами не только в русскую, но и в мировую шопениану. В 1891 году он первым из крупных европейских музыкантов посетил родные места Шопена — Желязову Волю, к тому времени превратившиеся в руины. Именно благодаря его посещению были предприняты попытки по восстановлению дома, где родился Ф. Шопен, и по установлению там ставшего впоследствии знаменитым памятника композитору.

По мнению современных издателей, одной из сложнейших задач ПСС является общая жанрово-хронологическая классификация

творческого наследия композитора и органическое размещение его в рамках отдельных серий и томов издания.

Известно, что Ф. Шопен в своем завещании запретил издание всех неопубликованных при жизни произведений. Однако эта воля не была выполнена редакторами и издателями.

В Новом полном собрании сочинений Шопена была отделена основная часть художественного наследия, которую композитор считал достойной опубликования (Серия А), от не изданных при жизни сочинений (Серия В).

Следует добавить, что, как и все предыдущие проекты Русского Музыкального Издательства, Новое ПСС Ф. Шопена выполнено на высочайшем полиграфическом уровне, не имеющем аналогов в российском нотопечатании. ■



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

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

1810-2010

СЕРИЯ А: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПРИЖИЗНЕННО

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

СЕРИЯ В: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПОСМЕРТНО

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

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

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

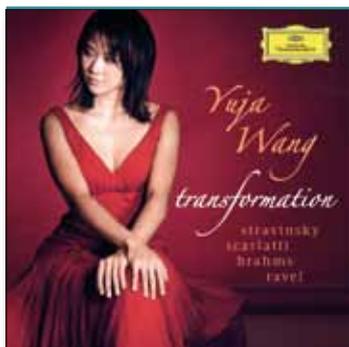
Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA · Krakow / www.pwm.com.pl. Fundacja Wydania
Narodowego Dziel Fryderyka Chopina · Warszawa / www.chopin-nationaledition.com





Раду Лупу | Антология | Десса

Знаменитый пианист Раду Лупу — эксклюзивный артист лейбла «Десса» на протяжении уже 40 лет. Однако под одной обложкой все его сольные записи, сделанные для «Десса», выходят впервые. Релиз посвящен не только 40-летию сотрудничества пианиста и лейбла, но и 65-летию Лупу, которое будет отмечаться в ноябре. Антология объединила Шуберта, Бетховена, Брамса и Шумана — композиторов, с которыми имя Лупу связано наиболее тесно: исполнение их музыки принесло пианисту всемирную славу. Здесь представлено более 30 сочинений, в том числе пять сонат и два рондо Бетховена, девять сонат и восемь экспромтов Шуберта, «Крейслериана» и «Детские сцены» Шумана, три цикла пьес Брамса и многое другое. Внимание заслуживает бонус — первая запись Лупу с оркестром: Третий концерт Бетховена исполнен в 1970 году, Лондонским симфоническим оркестром дирижирует Лоренс Форстер. Годом раньше именно с этим концертом Лупу занял первое место на Конкурсе пианистов в Лидсе. Особенную ценность представляет последний диск комплекта с шумановской программой 1993 года, не переиздававшейся несколько лет. В последние годы Лупу отказывался делать новые записи, хотя его концертная деятельность продолжается. А теперь лучшее из записанного им вошло в бокс-сет из десяти CD, привлекательный, в том числе, и доступной ценой. ■



Юя Ванг | Превращение | Deutsche Grammophon

Китайская пианистка Юя Ванг — яркая индивидуальность, одаренная мощной техникой. В то же время она не боится звучать чересчур мягко, а сложные пассажи отскакивают от ее пальцев, как простые упражнения. На втором альбоме Ванг, выпущенном «Deutsche Grammophon», — интригующая и непростая программа: три фрагмента «Петрушки» Стравинского, «Вариации на тему Паганини» Брамса, две сонаты Скарлатти и «Вальс» Равеля. Способность пианистки брать любую музыку штурмом уравновешена ее утонченной музыкальностью, позволяющей никогда не терять ощущение формы. Как показывает «Превращение», Ванг склонна к концептуальным программам, которые так ценит публика. По мнению обозревателя газеты The New York Times, «кажется, будто у нее есть все: скорость, гибкость, интерпретационная тонкость и сила удара». Именно так: Ванг — очаровательный, непредубежденный и интеллигентный исполнитель. Весь нынешний год она активно гастролирует, выступая до четырнадцати раз в месяц. Первый альбом пианистки принес ей номинацию на «Грэмми», и второй будет наверняка не менее успешен — в этой программе каждый номер бьет не в бровь, а в глаз. ■



Владимир Ашкенази | Шесть партит Баха | Десса

Цикл партит Иоганна Себастьяна Баха в исполнении Владимира Ашкенази тем ценнее, что маэстро все реже записывается как пианист и все чаще — как дирижер. Среди его дисков последнего времени и полный цикл симфоний Сибелиуса, и программа из сочинений Мартину, и два концерта Прокофьева, недавно получившие «Грэмми» — однако все они представляют Ашкенази за пультом, а не за роялем. Впрочем, и в дискографии Ашкенази-пианиста лидируют Моцарт, Бетховен, Рахманинов, Шопен, а отнюдь не Бах: пять лет назад был записан «Хорошо темперированный клавир», чуть раньше — клавирный концерт d-moll, и это практически все. Сотрудничество Ашкенази с лейблом Десса началось в 1963; за без малого полвека фирма выпустила более двухсот его альбомов, включая переиздания, однако к циклу Партит Ашкенази обращается впервые. По его мнению, в этой великой музыке есть то, что можно постичь лишь на восьмом десятке, учитывая весь свой пианистический и дирижерский опыт. Релиз, который будет необходим поклонникам как Ашкенази, так и Баха. ■

Мюррей ПЕРАЙЯ — лауреат премии BBC Music Magazine.

BBC Music Magazine Awards — единственная премия в области звукозаписи, в большинстве номинаций которых решающим является голос публики. В нынешнем году на сайте журнала проголосовали более 30.000 меломанов. Из полутора тысяч CD, отрецензированных BBC Music Magazine, было отобрано 300 «пятизвездочных», а 18 из них вошли в «шорт-лист».

Мюррей Перайя (род. 1947) стал лауреатом в категории «Инструментальное исполнительство» за запись фортепианных сонат Бетховена на лейбле «Sony» (op. 26, op. 14 №№ 1, 2 и op. 28). С этой фирмой пианиста связывают 37 лет успешного сотрудничества. Сонаты Бетховена — это новый «комплексный» проект пианиста: в настоящее время он вместе с издательством «Henle» работает над выпуском новой редакции всех сонат композитора.





Д. ШОСТАКОВИЧ. 24 прелюдии и фуги, ор. 87 Александр МЕЛЬНИКОВ Harmonia Mundi 902019

Еще несколько лет назад Александра Мельникова можно было услышать в Москве в рамках филармонического абонемента «Новые звезды XXI века». Сегодня Мельников — востребованный во всем мире пианист с внушительной дискографией. Ученик Льва Наумова и Элисо Вирсаладзе, Мельников завоевал лауреатские звания на трех крупных международных конкурсах: имени Шумана в Цвикау, имени бельгийской королевы Елизаветы в Брюсселе и конкурса Юнеско в Братиславе. В 1993 году стал лауреатом Международной музыкальной организации «Ювентус» (Франция), в 1998-99 был стипендиатом Международного фортепианного фонда (Италия). Играет в самых престижных концертных залах мира: в Вигмор-холле в Лондоне, в Консертгебау в Амстердаме, в Лувре и театре Шатле в Париже, в Геркулес-зале в Мюнхене, в Сантори-холле в Токио, в Венском Концертхаусе, в Большом зале Московской консерватории, в одном из залов Нью-Йоркского Линкольн-центра и на других знаменитых площадках.

Среди оркестров, с которыми выступает Мельников, — Российский национальный и БСО имени П.И. Чайковского, Лондонский филармонический и Симфонический оркестр ВВС, Роттердамский филармонический и Королевский оркестр Консертгебау, Филадельфийский оркестр, Дрезденская Штаатскапелла и многие другие. Пианист сотрудничал с такими дирижерами, как Валерий Гергиев, Михаил Плетнев, Юрий Темирканов, Василий Синайский, Джеффри Тейт, Шарль Дютуа, Юкка Пекка Сарасте, Леонард Слаткин, Ян-Паскаль Тортелье. Мельников выступает в камерных ансамблях с Александром Рудиным, Вадимом Репиным, Наталией Гутман, Виктором

Третьяковым, Квartetом имени Бородина, а также в фортепианных дуэтах с Алексеем Любимовым, Борисом Березовским и Андреасом Штайером. Участвовал в международных фестивалях в Шлезвиг-Гольштейне, Вербье, Гштааде, Берлине, Бонне, Ставангере, Кухмо, Кройте, Кембридже, Оксфорде, а также в «Декабрьских вечерах Святослава Рихтера». Мельников — солист Московской филармонии, заслуженный артист России, лауреат Молодежной премии «Триумф».

С 2004 года Мельников сотрудничает с авторитетным лейблом Harmonia Mundi, известным особенно требовательным подходом и к репертуару, и к кругу исполнителей: на Harmonia Mundi постоянно записываются Рене Якобс с Фрайбургским барочным оркестром и Уильям Кристи с ансамблем Les Arts Florissants, меццо-сопрано Бернарда Финк и баритон Матиас Гёрне, дирижеры Кент Нагано и Филипп Херревеге. За шесть лет работы с Мельниковым фирма выпустила девять альбомов с его участием: среди них высоко оцененные критикой скрипичные сонаты Бетховена, записанные в дуэте с Изабель Фауст, программа музыки Скрябина, Этюды-картины Рахманинова, камерные ансамбли Дворжака, Брамса и Шуберта. На данный момент последней и самой серьезной студийной работой пианиста стали 24 прелюдии и фуги Шостаковича.

Как известно, этот цикл Шостакович написал под впечатлением от поездки в Лейпциг на баховские юбилейные торжества летом 1950 года; частью праздничной программы стал международный конкурс пианистов, главный приз которого получила Татьяна Николаева. Она стала первой исполнительницей прелюдий и фуг Шостаковича, и две

ее записи цикла, выпущенные лейблами «Мелодия» (1987) и Hyperion (1990), долгое время воспринимались как эталонные. В интервью журналу BBC Music Magazine Александр Мельников говорит, что первую среди этих записей, безусловно, предпочитает второй, несмотря на ее известность. «Около года назад я сыграл пару прелюдий и фуг в Шотландии, и одному критику моя игра показалась беспорядочной, неполифоничной, в отличие от кристально ясной игры Николаевой — хотя то же самое по поводу ее игры мог бы сказать и я. Но кто я такой, чтобы критиковать ее игру? Все подобные оценки — дело вкуса, и ее запись по-прежнему считается легендарной, особенно во Франции. Я бы не хотел, чтобы с нею постоянно сравнивали мою запись или, не дай Бог, противопоставляли их. Этот цикл записывали и многие другие великодушные пианисты — гораздо важнее любых сравнений сама музыка, в которой можно сконцентрироваться на многом».

На самом деле, записей цикла существует не так уж и много. Отдельные прелюдии и фуги записывали Святослав Рихтер и сам Шостакович. В эпоху CD как минимум три прочтения, в равной мере заслуживающих внимания, предложили Владимир Ашкенази (Decca), Константин Щербаков (Naxos) и Кит Джарретт (ECM). Исполнение Александра Мельникова Harmonia Mundi издала на трех дисках; третий включает не только последние прелюдию и фугу цикла, но и 23-минутный видеofilm, где о Шостаковиче говорят сам Мельников и другой постоянный артист лейбла Андреас Штайер. В своих комментариях Мельников обнаруживает невероятную скрупулезность: так, например, он рассказывает, что Прелюдия № 2 написана так, будто имитирует

звук клавесина, что образный строй Прелюдии № 14, возможно, связан с более поздней Одиннадцатой симфонией, а сопутствующая ей fuga напоминает о Тридцать первой сонате Бетховена.

«Почему я решился на запись? — продолжает Мельников в интервью журналу BBC Music Magazine. — С этой музыкой связано много недоразумений, что расстраивало меня все больше. Среди тех, кто занимается музыкой XX века, многие — в том числе музыковеды — считают это произведение слишком примитивным и традиционным, если оно не относится к авангарду. Я начал с того, что исполнил четыре прелюдии и фуги на фестивале Рихтера в Туре в 1997. Конечно же, процесс подготовки не обошелся без оглядки на «Хорошо темперированный клавир», так как именно он вдохновил Шостаковича на его цикл. Также я вспомнил о занятиях полифонией, которыми пренебрегал в школе, и провел немало времени над изучением фуг. И вдруг заметил, что из 24 фуг 23 созданы Шостаковичем по одной и той же модели. «Почему он был таким догматиком?», — спросил я себя и в течение пары дней думал, что больше не смогу заниматься этой музыкой с наслаждением. Но позже, как мне показалось, я понял суть процессов, сопровождавших его работу. Хотя он сделал ее всего за три с половиной месяца, вы чувствуете, как она захватывала его все сильнее. Он создавал совершенно разные в художественном и эмоциональном плане миры: слушая фуги одну за другой, невозможно поверить в то, что все они сочинены по одной и той же строгой модели. Вот в чем, по-моему, главная ценность этой музыки». ■

Илья
ОВЧИННИКОВ

Кай Люрс-Кайзер, обозреватель немецкого журнала «FONOFORUM»:
«Несмотря на известные записи Владимира Ашкенази, Олли Мустонена и других пианистов, «Прелюдии и фуги» Шостаковича до сих пор воспринимаются как «музыкальная собственность» Татьяны Николаевой. (...) В записи Александра Мельникова открывается неисчерпаемо богатый мир, в котором соседствуют прорывы и несчастья, идиллические картины и острые памфлеты, надежда и уныние. В фуге A-dur пианист неожиданно обнаруживает идиллическую красоту, в прелюдии a-moll — шопеновский шарм, а в фуге gis-moll — невольную шутку читающего проповедь. Новая запись уверенно рушит все стереотипы, связанные с циклом Шостаковича, и является настоящим открытием, открытием, казалось бы, известной музыки».

Вундеркинды выросли

В немецкий прокат вышел новый документальный фильм Ирене Лангеманн — «Конкуренты. Вундеркинды России. Часть 2». Его герои — пианисты Елена Колесниченко, Дмитрий Крутоголовый, Никита Мндоянц и Ирина Чистякова.

Ирене Лангеманн родилась в Омской области, окончила немецкую студию Театрального училища им. Щепкина в Москве, работала в Казахстане (в театре и на телевидении). В 1990 переехала в Германию. Сначала работала на телеканале «Немецкая волна», а затем вместе с мужем создала студию документальных фильмов «Lichtfilm». В творческом багаже режиссера — 18 фильмов (в том числе, о балете Большого театра и нашумевшая в 2007 картина «Рублевка»). В 2000 Ирене Лангеманн завершила работу над фильмом «Вундеркинды России» — о четырех детях-пианистах, учениках ЦМШ при Московской консерватории.

И. Лангеманн: «Когда я уже снимала тот фильм, я поняла, что буду следить за их судьбой и, может быть, сниму продолжение. Ведь в начале съемок детям было от 8 до 10 лет, самой старшей — Лене Колесниченко — 16. И мне хотелось запечатлеть их в, так сказать, переходном возрасте, когда уже им надоедают однообразные занятия, появляются иные увлечения — и в музыке, и в самой жизни, меняются отношения со взрослыми и прочее. Но — не вышло... Не удалось тогда собрать денег: немецкие телеканалы не выразили готовности выделить денег,

российский канал «Культура» также не решился поддержать проект».

И второй фильм сняли лишь в 2008-09: удалось заинтересовать французский телеканал arte и берлинский RBB. И. Лангеманн: «Чудовищная ситуация с бюрократией! Например, в Московской консерватории мы платили 200 евро в час лишь за то, чтобы снимать студентов даже не на концерте, а во время их занятий! И сложно было не только в Москве. В Вене, скажем, нам вообще не разрешили снимать. (...) В Лувре за нашими спинами все время стоял работник музея и следил, чтобы мы сняли только два разрешенных произведения. А в Оружейной палате в Кремле помог так называемый «человеческий фактор».

Если первый фильм был полон восхищения юными дарованиями и показывал западному зрителю «изнанку» успеха — тяжелейший труд и дисциплина с детства, то вторая лента, по мнению режиссера, это «универсальная история об успехе и неудачах в мире классической музыки».

И. Лангеманн: «...фильм рассказывает о становлении личности музыканта под давлением беспощадной конкуренции. Десять лет назад мои герои были маленькими трогательными гениями. Сегодня они соперники



на жестком коммерциализированном рынке классической музыки. Мой фильм рассказывает о том, какие усилия должен предпринять каждый молодой исполнитель, чтобы попасть на Олимп».

Самая старшая из героев фильма Елена Колесниченко (26) уже 10 лет живет в Германии, она окончила Ганноверскую высшую школу музыки у Владимира Крайнева. Дмитрий Крутоголовый (20), Никита Мндоянц (19) и Ирина Чистякова (18) — студенты Московской консерватории. Так что с этими тремя пианистами — если фильм не доберется до российских экранов/телеканалов — можно познакомиться в концертных залах. ■

М.Б.

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)

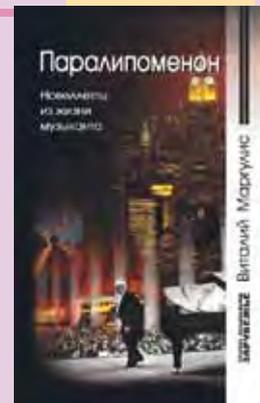
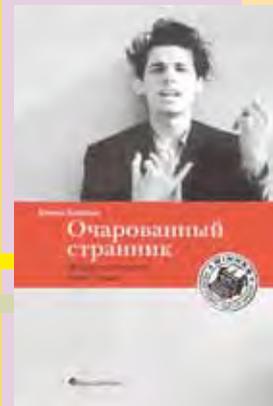
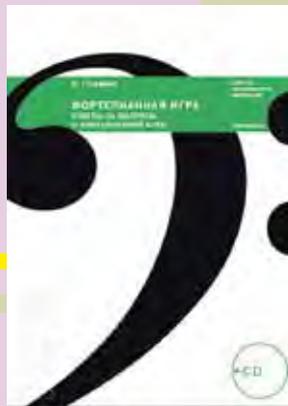
Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной офсетной бумаге. Формат издания — 31,7 × 24,3 см.

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.



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ КЛАССИКА-XXI представляет



Эти и другие издания вы можете заказать
через сайт www.classica21.ru с доставкой в любой регион России
Тел. +7 (499) 265 02 17 e-mail: info@classica21.ru

Alink - Argerich Foundation*

Piano Competitions Worldwide



* founded November 1999

by Gustav Alink and Martha Argerich

www.alink-argerich.org

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue

Путь к Шопену



В октябре в Варшаве откроется одно из самых престижных фортепианных состязаний — Международный конкурс пианистов имени Фридерика Шопена.

В январе 2010 был завершен предварительный отбор кандидатов по DVD (из 350 присланных записей жюри одобрило 160), а в апреле 160 пианистов приехали в Варшаву — на очный отборочный тур.

О том, как он проходил, рассказывает Густав Алинк — эксперт в области международных фортепианных конкурсов, соучредитель «Alink-Argerich Foundation» — независимого информационного центра для музыкантов и конкурсов:

«Прослушать 160 пианистов за 10 дней — задача не из легких. Каково же было наше удивление, когда жюри объявило о приглашении еще 55 кандидатов! Весьма необычно, ведь на варшавском конкурсе все планируется очень четко и всегда — заранее. Тем не менее, цифра увеличилась: 215 вместо 160.

Прослушивания были назначены в Малом зале Варшавской филармонии, и еще в марте представитель компании «Yamaha» сообщил, что участникам на выбор будет предоставлено два рояля: «Steinway», принадлежащий филармонии, и специально привезенный «японский гость». Однако на пресс-конференции 9 апреля в Варшаве организаторы заявили, что выбора роялей не будет, и все кандидаты будут играть на «Steinway». Известно, что организаторы разных конкурсов придерживаются разных мнений на этот счет. Например, Ричард Родзинский, долгое время руководивший Конкурсом Вэна Клайберна, а теперь приглашенный для организации Конкурса имени Чайковского, высказывается безапелляционно: «Никакого выбора. Все должны играть на одном и том же инструменте». А, например, в Сиднее и Сантандере процедура выбора роялей приветствуется, иногда участникам предлагается даже шесть роялей различных марок. Правда, год кризиса не прошел даром, и многим фортепианным фирмам приходится пересматривать свои отношения с конкурсами, ведь эти проекты весьма дорогостоящи. Так, фирма «Kawai», известная своей активностью

на этом поле, прекратила сотрудничество с конкурсами в Лиссабоне, Дублине и Сантандере.

Но вернемся в Варшаву. Все мы помним, сколько неприятностей доставило извержение исландского вулкана. И участники прослушиваний не стали исключением. Все рейсы в Варшаву были отменены. Так, из 8 пианистов, которые должны были выступить 17 апреля, на сцену вышли только трое. Для организаторов это стало настоящей катастрофой: ведь в Варшаве находились 17 членов жюри, чьи рабочие графики расписаны и не позволяют продлить свое пребывание где-бы то ни было... В результате прослушивания были продлены на два дня, но — с другим составом жюри.

Несмотря на «вулканические проблемы», в прослушиваниях приняли участие 166 пианистов. В оргкомитете даже составили список «героев», первое место в котором занял Чинь-Юн Ху с Тайваня: он приехал в Варшаву из Барселоны на автобусе. Один из японских пианистов провел несколько дней в аэропорту в Москве: за это время он получил российскую визу и отправился в Варшаву на поезде.

Еще одна интересная деталь: в прослушиваниях приняла участие пианистка из Северной Кореи. Редчайший случай, когда представителю этой страны разрешают поехать на международный конкурс! Правда, рядом с девушкой все время находились два представителя Северокорейского посольства. Кстати, они потребовали предоставить ей класс для занятий на целый день, с 8 утра. Но, к сожалению, в список счастливых участников конкурса она не вошла...»

В жюри отборочного тура работали: Людмил Ангелов (Болгария), Рудольф Бернатик, Манана Доиджашвили (Грузия), Акико Эби (Япония), Кзимеж Гержод (Польша), Бернд Гетцке (Германия), Адам Харасевич (Польша), Кшиштоф Яблонский (Польша), Анджей Ясински (Польша), Кевин Кеннер (США), Иван



Густав Алинк

Клански (Чехия), Альберто Нозе (Италия), Петр Палечный (Польша), Борис Петрушанский (Россия), Джером Роуз (США), Жак Рувье (Франция), Марта Сосиньска-Янчевска (Польша), Войцех Свитала (Польша), Сю Жонг (Китай), Дина Йоффе (Израиль). Из них в «основное» жюри в октябре войдут лишь А. Харасевич, П. Палечный и К. Кеннер.

А в «основной состав» соревнующихся отобран 81 исполнитель. В «командном зачете» победила Япония: 17 участников. Затем следуют Китай (13, правда с комментариями — «Гонконг» и «Тайвань»), Россия (12), Польша (7), США (5), Франция и Республика Корея (по 4), Италия и Израиль (по 3), Австралия и Украина (по 2), Австрия, Армения, Болгария, Германия, Грузия, Испания, Канада, Хорватия и Швейцария (по 1).

Россию будут представлять: Юлианна Авдеева, Денис Евстюхин, Юрий Фаворин, Лукас Генюшас, Николай Хозяинов, Илья Кондратьев, Мирослав Култышев, Владимир Матусевич, Илья Рашковский, Наталья Соколовская, Даниил Трифонов, Юрий Шадрин.

Кстати, комплименты Московскому международному конкурсу юных пианистов им. Ф. Шопена: Н. Хозяинов — лауреат II премии на VI конкурсе (2008), Д. Трифонов — лауреат III премии на V конкурсе (2006), Л. Генюшас — лауреат II премии на IV конкурсе (2004). Кроме того, участники А. Федорова (Украина) и Су Джунг Анн (Республика Корея) были лауреатами московского конкурса в 2004 и 2000, соответственно. ■

М.Б.



Общество им. Фридерика Шопена в Москве организовало концерт-презентацию лауреатов Международного музыкального конкурса Марии Канальс. В Москве, в Концертном зале Центра П. Слободкина выступили Енг Юн Ким (Республика Корея) и Мартина Филяк (Хорватия).

Рассказывает директор Общества им. Ф. Шопена в Москве, заслуженный деятель искусств РФ Михаил Александров:

«Программу по представлению лауреатов зарубежных конкурсов в России мы начали 10 лет назад. Так, на Международном конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве в качестве специального приза мы дважды объявляли дебютные концерты для победителей в Москве. И дважды к нам приезжали варшавские триумфаторы: Юнди Ли (2000) и Рафал Блехач (2005).

Такой же приз мы учредили и на Международном музыкальном конкурсе Марии Канальс в Барселоне, с которым мы успешно сотрудничаем. В 2006 художественный руководитель этого конкурса Карлос Себро был членом жюри Московского международного конкурса юных пианистов им. Ф. Шопена, который мы проводим. Барселонский конкурс ведет свою историю с 1954 года, проходит ежегодно, часто — по нескольким специальностям. В 2010 состязание пианистов состоялось в 55-й раз. Для российских пианистов этот конкурс нельзя назвать удачным: лишь 4 раза из 55 I премия уезжала в Россию. Победителями становились Юрий Розум (1980), Юрий Мартынов (1991), Святослав Липс (1994) и Кирилл Герштейн (1999, тогда он выступал «за Россию»).

Мы представили в Москве двух лауреатов барселонского конкурса — хорватскую пианистку Мартину Филяк (I премия в 2008) и корейца Енга Юна Кима (II премия в 2009). Кстати, Мартина Филяк уже после Барселоны получила две первых премии на сложнейших конкурсах: «UNISA» в Претории (2008) и в Кливленде (2009).

На конкурсе М. Канальс-2010 сертификат на дебютное выступление в Москве мы вручили лауреату II премии Ольге Козловой.

Проект будет продолжен. Мы планируем привезти в России победителей международных конкурсов им. М. Лонг—Ж. Тибо (Париж) и Королевы Елизаветы (Брюссель). В рамках Международного конкурса юных пианистов им. Ф. Шопена в Москве в 2012 выступят победители «взрослого» варшавского Конкурса им. Ф. Шопена.

Зачем мы это делаем? Чтобы дать представление и любителям фортепианной музыки и профессионалам о наиболее ярких молодых представителях исполнительского искусства за рубежом.

Казалось бы, после распада СССР у организаторов концертной жизни появилось больше свободы действий, но одновременно произошла тотальная коммерциализация этой сферы. И

приглашения не «звезд», а лишь начинающих свою карьеру (при этом, конечно, ярких) исполнителей весьма редки. А приглашать их надо, чтобы иметь представление о том, что творится в мире, чтобы знать, какие процессы происходят в области музыкального исполнительства. Это одна из целей нашей программа.

Кроме того, тем самым мы даем и молодым возможность заявить о себе. Так, после сольного концерта Рафала Блехача в Большом зале Московской консерватории пианиста сразу же пригласил маэстро Гергиев на очередной Пасхальный фестиваль. Юнди Ли получил возможность сотрудничать с Российским Национальным оркестром... Теперь эти исполнители известны во всем мире.

Конечно, подобный проект не может обойтись без спонсоров, так как и аренда залов, и дорожные расходы, и размещение в Москве — все это требует финансирования. Нас поддерживали и поддерживают компании «Регион-Инжиниринг» (руководитель — заслуженный деятель культуры Польши Сениша Волявец), Группа компаний «Мегаполис» и Сергей Кациев. Надеемся, что найдутся и другие организации, заинтересованные в этом проекте. ■

ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ

◆ VII Международный конкурс юных пианистов

им. Фридерика Шопена

17–25 сентября 2010, Минск

Документы принимаются до 15 июля 2010.

125009 Москва, Брюсов пер., д. 2/14, стр. 8, МСМД,
Оргкомитет Международного конкурса юных пианистов
им. Ф. Шопена.

Тел./факс: + 7 (495) 692 0674.

alexpiano@yandex.ru

www.chopin-competition.ru

◆ VIII Международный конкурс-фестиваль 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.

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, Москва

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

◆ Уральский Международный конкурс юных пианистов им. С.С. Прокофьева

2–8 мая 2011, Екатеринбург

Возрастные группы: до 11 лет, 11–13 лет, 13–16 лет.

Документы принимаются до 15 марта 2011.

www.musschool.ru

Международный конкурс юных пианистов им. Т.П. Николаевой

4–9 мая 2011, Брянск

Возраст: род. 1992–2004 (четыре группы).

Документы принимаются до 1 марта 2011.

www.dsinik.narod.ru

ВЗРОСЛЫЕ

◆ Международный конкурс им. Исана Юна

30 октября–7 ноября, Сеул (Республика Корея)

Возраст: 15–29 лет.

Документы принимаются до 14 августа 2010.

www.isanguyuncompetition.org

◆ Международный конкурс пианистов в Андорре

13–20 ноября 2010

Возраст: 18–32 года.

Документы принимаются до 11 октября 2010.

www.pianocompetitionandorra.com

◆ Международный конкурс пианистов «Новые звезды»

21–27 марта 2011, Вернигероде (Германия)

Возрастных ограничений нет.

Документы принимаются до 30 ноября 2010.

www.neuesterne.org

◆ Международный конкурс им. П.И. Чайковского

Москва, 14 июня–2 июля 2011

Возраст в номинации «Фортепиано»: 16–30 лет.

Документы принимаются до 1 декабря 2010.

www.tchaikovsky-competition.com



В следующем номере:

Григорий СОКОЛОВ.
эксклюзивное интервью



Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ.
Профессору Московской консерватории — 75.



200 лет со дня рождения Роберта ШУМАНА

Министерство культуры Российской Федерации
Международный Союз Музыкальных Деятелей
Фонд Ирины Архиповой
Российский государственный музыкальный телерадиоцентр
Администрация Тамбовской области
Управление культуры и архивного дела Тамбовской области
Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка»



ФЕСТИВАЛЬ ПАМЯТИ Ирины Константиновны АРХИПОВОЙ

2010 год

Фонд Ирины Архиповой и Международный Союз Музыкальных Деятелей при поддержке Министерства культуры РФ проводят в 2010 Фестиваль памяти Ирины Константиновны Архиповой.

30 мая в московском театре «Новая Опера» им. Е.В. Колобова состоялось исполнение Реквиема Дж. Верди. Инициатива исполнения этого сочинения принадлежит звездам мировой оперы, солистам Мариинского театра Ольге Бородиной и Ильдару Абдразакову. Вместе с ними шедевр Верди представили солистка Мариинского театра Ольга Кондина, солист Большого театра Олег Кулько, хор и оркестр театра «Новая Опера». Дирижировал Эри Клас.

3 и 4 июля — концертное исполнение оперы «Франческа да Римини» С. Рахманинова и гала-концерт в Музее-усадьбе С.В. Рахманинова «Ивановка». Участники — Тамбовский симфонический оркестр (художественный руководитель и главный дирижер Виктор Куликов), Академический Большой хор «Мастера хорового пения» РГМЦ, дирижер Сергей Политиков, солисты Мауро Аугустини (Италия), Мати Пальм (Эстония), Владислав Пьявко, Елена Авдеева, Ольга Терентьева, Андрей Григорьев, Лариса Тымчинская, Сергей Спиридонов, Павел Быков.



ММТК

МЕЖДУНАРОДНАЯ
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ
КОМПАНИЯ



Продажа и техническое обслуживание роялей и пианино
ведущих мировых производителей


STEINWAY & SONS.

W. HOFFMANN


C. BECHSTEIN


1849
SEILER


PETROF
PIANOS SINCE 1864

YAMAHA

AUGUST FÖRSTER

Bösendorfer


Steingraeber & Söhne

Тел.: + 7 (495) 504 3085
8 (800) 555 0027 (звонок из любого региона России бесплатный)
E-mail: mm-tk@mail.ru | www.mm-tk.ru