



Дмитрий БАШКИРОВ:

«Самое полезное, что я должен сейчас делать, это помогать молодым. Главное — остаться жить в музыке».



Пьер-Лоран ЭМАР:
«Важнее всего для
меня — «делать»
музыку».



Карл ЧЕРНИ:
первая в России
биография
композитора



Бела БАРТОК:
проникновение
в «Микрокосмос»

piano ФОРУМ



Подписку на журнал

«PianoФорум»

на первое полугодие 2011 года
можно оформить в любом почтовом
отделении России.

Каталог «Газеты. Журналы»
(стр. 498) агентства «Роспечать».

Подписной индекс — 37267.



№ 4, 2010

Ежеквартальный журнал: все о мире фортепиано

Главный редактор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Генеральный директор
Марина БРОКАНОВА

Адрес для корреспонденции:
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 6.000 экз

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРСОНА

Дмитрий БАШКИРОВ: «Успехи учеников радуют
меня больше, чем собственные» 3

Пьер-Лоран ЭМАР: «Лист был настоящим борцом
за новую музыку» 22

НОВОСТИ. ДАЙДЖЕСТ 10

КОНЦЕРТЫ. РЕЦЕНЗИИ

Петр Лаул 18

Михаил Намировский 19

Алексей Любимов, Алексей Гроц 20

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Б. Барток. «Микрокосмос» 28

В. Сильвестров. Соната № 2 31

ГОД ШОПЕНА Окончание публикации:

В.П. Задерацкий. «Творческий облик Шопена» 24

ШКОЛА

Сергей ЭДЕЛЬМАН: «Русская школа есть, но в чем она —
объяснить трудно» 36

ПОРТРЕТ: Владимир ДАЙЧ 40

МАСТЕР 44

CD, DVD 48

КНИГИ 49

КОНКУРСЫ 50



Переступая грань десятилетий

Мы прощаемся с первым десятилетием XXI века. Кажется, что в ходе минувшей декады лет мы изжили в себе чувство принадлежности к прошлому столетию и ощутили себя людьми нового века. Мы в плену его открывающихся «нано-возможностей», навигационных систем и космических перспектив, новых предложений в области коммуникации, генной инженерии и многого другого, что рождается прямо сейчас и пробуждает в нас чувство ожидания, подчас тревожного и мистически напряженного. Но главное — мы осознаем, что вступили в эпоху окончательно победившей глобализации. Для нас это означает переход в новый «культурный зон», осознание бесповоротно сложившегося раскола в культуре. Собственно, все это перетекло в наше время из века минувшего, конец которого ознаменовался возникновением чувства перехода. Уже тогда раздался голоса о некоей «пост-культуре», главным знаком которой является оставленность Духом, о том, что эта самая «пост» и есть все наше новое духовное (читай — внедуховное) пространство.

Соглашаясь, не соглашусь. Искусство — первый и самый яркий репрезентант культуры. Все, кто занят в искусстве, лучше других чувствуют не уход Культуры из сферы человеческого бытия, а только лишь отступление ее на свои, кажущиеся незыблемыми позиции. Да, целостная культурная ситуация сигнализирует о стабилизации раскола, о возникновении «культурных полюсов», магнитная напряженность которых измеряется разными параметрами. В случае с «пост» это параметр массовости и тенденция к всеохватности. В случае с Культурой — это параметр вечности и тенденции к избранности. Очевидны и разновесомость, и разнонаправленность того, что мы относим к масс-культуре и к культуре «генной», не родилось стремление к общению. Однако переходные формы искусства существуют, поскольку пользователи культуры (к коим, по сути, относится все человечество) живут в целостном культурном пространстве и открыты для контакта со всеми формами искусства. Это предопределяет поиск «середины», что отнюдь не смягчает раскола, а скорее подтверждает его завершенность.

В нашем журнале мы, прежде всего, отслеживаем феномены в искусстве интерпретации. Концертирующий пианист — наш первый главный герой. Но не единственный. Творцы-сочинители, педагоги, строители музыкальных инструментов и мастера — все они наши герои. Однако искусство интерпретатора сегодня — главная маящая сила для тысяч и тысяч тех, кто тяготеет к большому искусству и его фортепианной ветви в частности. Тысячи любителей и ценителей музыки собираются в самых больших залах разных городов на фортепианные вечера с участием подлинных виртуозов.

Новые тенденции в искусстве интерпретации возникают так же, как и в любом творчестве. Но если новые черты в сочинительстве очевидны в силу изменений в музыкально-грамматических основаниях, то эволюции в интерпретационном поле трудно уловимы (в плане определения неких общих тенденций). Сочинитель ищет в себе. Исполнитель — в пространстве веков. Сочинитель (если он подлинный творец) светится очевидной для всех индивидуальностью, налагающей «печать узнавания» на все жанры. Исполнитель

по-разному вносит «свое» в произведения, принадлежащие разным художественным эпохам и индивидуальным стилям. Исполнитель должен быть «многоликим», ибо представляет многоликость художественной истории. И все же крупнейшие исполнительские фигуры оттого и признаются крупнейшими, что обладают некими «сквозными» чертами, чем-то единым, пронизывающим отношение к самым различным стилям. Но даже «крупнейшие» способны обнаруживать полярные контрасты в ходе личностной эволюции, контрасты в индивидуальных подходах к одному и тому же явлению. (Вспомним хрестоматийное противопоставление трактовок Г. Гольдтом «Гольдберг-вариаций» И. С. Баха).

Крылатое слово Альфреда Шнитке «полистилистика» становится сегодня своеобразным индексом в сфере сочинительства. Это понятие, в большей мере принадлежащее «теоретической интуиции», естественно вовлекается в аналитическую технику рассмотрения всевозможных стилистических синтезов современной композиторской практики. Если же попытаться с помощью этого индекса представить целостную картину современного музыкального творчества, то здесь «полистилистика» встает на место привычной эклектики, которая, главенствуя сегодня, меняет и масштаб присутствия, и семантический вектор.

А что же творчество в области исполнительского искусства? Оно тоже «полистилистно»? Безусловно. Но грани тонких различий порою, как говорилось, трудно уловимы. Однако некоторые вполне ощутимые и различные тенденции могут быть обозначены. Тут придется снова вспомнить главное обстоятельство нашей жизни — глобализацию. Мы обсуждаем пианизм — сугубо европейское порождение, поэтому в потоках взаимовлияний мы высматриваем лишь то, что символизирует внедрение европейских универсалий в жизнь индоконтинентальных пространств. Огромная Азия — от Кореи до Индонезии — оказалась плененной прелестями европейского пианизма. Современный Китай производит клавишных инструментов больше, чем вся Европа, а количество обучаемых игре на фортепиано исчисляется миллионами. Азиатские концертные инструменты по качеству давно уже «подтянулись» к европейским и американским, а на международных конкурсах ежегодно добрая треть лауреатов — представители азиатских стран. К европейскому корпусу концертирующих пианистов примкнул мощный отряд азиатских виртуозов. Это явление достойно отдельного изучения. Сейчас лишь выражу мысль о том, что названное явление стало одной из причин утверждения конкретных тенденций в современном исполнительстве. Тех, которые связаны с крайней активизацией виртуозно-технического фактора. Человеку, возраставшему в сугубо

неевропейском культурном контексте, почти невозможно слиться с глубинными течениями океана идей, смысловых значений и откровений, выраженных в великой совокупности классического фортепианного наследия. А именно оно, и только оно, является основой и учебной, и концертной репертуарных сфер современных азиатских пианистов. Большинство из них преодоление ментальных преград увидели в той самой акцентной активизации виртуозно-технической стороны пианистического искусства и привнесении, условно говоря, «развлекающего» фактора в академический концертный процесс. Поскольку пианисты из Азии — явление весьма весомое, в ходе глобализации возникает момент обратной связи: искусство новых многочисленных лауреатов-победителей впечатляет мир, который невольно проникается магией «чистого» мастерства. На последнем шопеновском конкурсе в Варшаве Белла Давидович на вопрос о том, что нового возникает в интерпретационных подходах, вздохнув, сказала: «Играют все быстрее и быстрее».

Виртуозное начало и даже «виртуозничанье» родилось давно, в раннеромантическом начале выходить из салонов. И позднее виртуозный блеск постоянно высвечивался, как свет «обольщения» из глубин композиции, в основе которых — сокровенные догадки о человеческих смыслах. Да и сама сфера виртуозного доминирования не ушла, сохранившись (по сути, замкнувшись) в определенном репертуарном круге. Здесь лидируют разного рода транскрипции. Особенность нашего времени в том, что «виртуозное доминирование» вышло из своего традиционного репертуарного круга и стало проникать всюду, увлекая внимание слуха в сторону магии «виртуозно недостижимого». А в результате — в сторону от тех самых глубин и догадок, которыми так богато фортепианное наследие. Порою привнесение «развлекающего» момента в академический концертный обиход приводит к достижению той самой «середины» между культурными полюсами, которая огромному числу потребителей искусства сегодня представляется «искомой величиной». Китайские мастера, быть может, лидируют здесь...

Но все эти слова — не более, чем размышления, не подкрепленные детальным анализом глобальной пианистической ситуации. Как и прежде, имена, достигающие уровня исторической фиксации, существуют. В их искусстве заложены все возможности, но путь к индивидуальному самовыражению они прокладывают именно в глубинах смысловых богатств, двигаясь сквозь золотоносные пласты содержательных откровений. В этом смысле очевидна «поли»-стилевая природа целостной современной картины тенденций в области фортепианного исполнительства. К тому же она усложняется поисками индивидуальных

решений в преломлении обеих тенденций, слияниями тенденций, а также новыми репертуарными предложениями, рожденными XX столетием и в наше время.

Воистину, большое видится на расстоянии. Музыка XX века имеет гораздо больше накоплений, достойных быть вовлеченными в большую концертную жизнь, чем тот (почти постоянный) круг авторов и сочинений, попадающих на афиши. Поэтому мы и открыли рубрику наших «репертуарных акцентов», в которой основное место отведено новой музыке, включая и ту, что создана несколько десятилетий назад. Она видится «новой» и потому, что опирается на возникшие в XX столетии музыкально-грамматические основания, и потому, что оказалась «не рассмотренной», «не услышанной» и уж конечно не услышанной, прежде всего, в среде исполнителей, определяющих большую концертную жизнь. Не услышана она до сего дня и слушателями. А «расстояние» для рассмотрения созданного в XX веке возникло. И вместе с ним возникла необходимость «трансфокационного» приближения этих нераспознанных богатств.

Мы вступаем во второе десятилетие XX века. Мы восклицаем: «Dona nobis pacem!». Мы — это все человечество. И мы не только восклицаем, но и действуем. Наша Россия сегодня соседствует с объединенной Европой, погасившей грозную внутриевропейскую агрессивность. Экономическая глобализация — также залог стабилизационного уложения планетарной жизни. Наше удивительное искусство, сохранившее себя в новой демографической и культурной ситуации, не может не обрести новых форм существования. Одно только совершенствование звукозаписи дает человечеству возможность сохранения необычайной ценности — великих исполнительских воплощений. Звукозапись меняет всю образовательно-просветительскую концепцию, кардинально расширяя пути вхождения в информационное поле искусства. Постараемся же воспользоваться новыми возможностями, предоставленными нам открытиями современного мира, позволяющими равно и сохранить великое богатство традиции, и двинуться к иным представлениям и образам. Мы понимаем, что все возникающие оттенки и тенденции в нашем деле обусловлены реалиями развивающегося мира, имеют свое оправдание и смысл. Пожелаем же нам всем в Новом году и в новом десятилетии максимальных результатов в деле культурного созидания, которое возможно только в ситуации продленного мира на планете Земля. ■

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



Дмитрий БАШКИРОВ: «Успехи учеников радуют меня больше, чем мои собственные»

Его имя десятилетиями не сходило с афиш крупнейших концертных залов мира. Теперь он — один из самых авторитетных фортепианных педагогов, снискавших мировую известность и на этом поприще. Его педагогическая деятельность, начавшаяся в Московской консерватории, сегодня разворачивается в разных странах Европы. В сентябре 2010 года Дмитрий Башкиров выступил с мастер-классом в Москве, в Центре оперного пения Г. Вишневской на фестивале «Слава, Маэстро!», посвященном памяти М.Л. Ростроповича.

Д. Башкиров родился в 1931 в Тбилиси. Учился в музыкальной школе-десятилетке при Тбилисской консерватории у А. Вирсаладзе. В 1955 окончил Московскую консерваторию в классе проф. А. Гольденвейзера, был ассистентом легендарного педагога. В 1955 стал лауреатом Гран-при на Международном конкурсе им. М. Лонг в Париже. С 1957 преподавал в Московской консерватории (с 1977 — профессор). Преподавал также в Киевской консерватории. С 1987 — профессор Высшей школы им. Королевы Софии в Мадриде, с 1992 — постоянный профессор Музыкальной академии на Комо (Италия).

Выступал с лучшими симфоническими оркестрами мира, среди дирижеров-партнеров пианиста — Е. Светланов, К. Кондрашин, Г. Рождественский, Ю. Темирканов, Дж. Сэлл, Дж. Барбиеролли, К. Мазур, Д. Баренбойм, П. Берглунд, В. Заваллиш.

География гастролей Д. Башкирова — без преувеличения, весь мир.

Проводит мастер-классы в Парижской консерватории, зальцбургском «Моцартеуме», Академии им. Сибелиуса, в Вене, Иерусалиме, Будапеште, Лиссабоне, Белграде, Лос-Анджелесе, Стокгольме. Почетный профессор Шанхайской консерватории. Работает в жюри самых престижных международных конкурсов.

Народный артист РФ. Награжден «Орденом короля Альфонса X» за заслуги в области культуры и образования (Испания), Почетной медалью Мадридского университета, Почетной медалью им. Роберта Шумана (Германия), Почетным знаком Рурского фортепианного фестиваля (Германия).

Осуществил записи для фирм «Мелодия», «Русский диск», «EMI», «Erato» и «Harmonia Mundi».

Мастер-класс в Москве. Студент — Ф. Копачевский



— Дмитрий Александрович, как началась Ваша жизнь музыканта?

— Прежде всего я заужал музыку. Сначала бабушка мне просто играла. Причем не Майкапара, а «Скитальца» Шуберта, «Аппассионату», «Сказки Гофмана» по клавиру, пела романсы Рубинштейна. Вот такое приобщение к музыке. И когда в 1938 году я в Тбилиси поступал в музыкальную школу к Анастасии Давыдовне Вирсаладзе, то на вступительный экзамен представил такую программу: «Свадебный марш» из оперы «Лознгрин» и «Интернационал». «Чистая» пятерка! А это была идея бабушки...

Еще один уникальный факт. Когда мне было шесть лет, бабушка с дедушкой сняли дачу в Кисловодске и взяли меня с собой на все лето. А в Кисловодске каждое лето гастролировал Оркестр Ленинградской филармонии (тогда еще без Мравинского). И бабушка брала меня на все концерты. И вот — заключительный концерт летнего сезона, который традиционно составляется по заявкам публики (слушатели подают их, конечно, заранее). Вот и я подготовился.

И представьте себе, на сцену выходит ведущий и объявляет: «А теперь по заявке Дмитрия Башкирова оркестр исполнит увертюру к опере «Тангейзер» Вагнера». Вот такое начало... Это, видимо, и есть самое главное: привить любовь к музыке, обожание.

— На мастер-классе в Центре Г. Вишневецкой Вы весьма «щадяще» отнеслись к ученикам, хотя не секрет, что у Вас репутация «страшного педагога».

— Знаете, когда я еще преподавал в Московской консерватории, случился такой казус. Я занимался в 42-м классе, в котором до этого больше полувека преподавал мой учитель — легендарный Александр Борисович Гольденвейзер. А этажом ниже, в 26-м, давала уроки Татьяна Петровна Николаева. И однажды она пошла в ректорат жаловаться: сказала, что в те дни, когда наши занятия совпадают, у нее в классе качается люстра, и попросила перевести ее в другую аудиторию. Или вот еще: однажды у меня был большой спор с учениками о том, сколько стульев я сломал на уроках. Я думал один, а они утверждали, что больше.

Так что со «своими», особенно в молодые годы, я часто был слишком эмоционален. А публичные мастер-классы — это нечто иное. Они несут в себе и элемент театральности, поэтому требуют большей сдержанности в эмоциях. Но я знаю, что меня очень боятся. Я уже 18 лет даю мастер-классы в Зальцбурге в рамках знаменитой Летней академии. И два года назад по окончании занятий в «Salzburger Nachrichten» появилась статья с большой фотографией «Башкиров с учениками» (а там я и три девочки, мы друг на друга умильно смотрим) и заголовком — «Очень строг, но всеми любим». Меня устраивает такая оценка.

— Очень тонкое замечание. Во всем мире известно, что к Вам стоит очередь из студентов, все мечтают попасть в класс Башкирова.

— Но как раз в нашей школе, Высшей школе музыки Королевы Софии, для иностранцев возможности ограничены: часть моих студентов должны быть испанцами. Потому что Школа эта создавалась, прежде всего, для профессионального обучения именно «своих», испанцев.

— Вы практически с первого дня «строили» эту школу, ее фортепианную кафедру. Расскажите об этом учебном заведении, оно ведь особенное.

— «Строил» — это, конечно, преувеличение. Я со дня основания школы возглавляю фортепианную кафедру. Школа возникла благодаря идее замечательной госпожи Паломы О'Ши. С 1972 она проводит Международный конкурс пианистов в Сантандере, потом организовывала мастер-классы, а в 1991 была открыта Escuela Superior de Musica Reina Sofia. Это очень интересное, уникальное в своем роде учебное заведение. Прежде всего, потому, что это частная школа, которая не подчиняется общим законам высшего музыкального образования в Испании, мы живем во многом по другим правилам. Школа была создана, в основном, чтобы поднять музыкальный уровень испанской молодежи. В какой-то степени это было достигнуто. К сожалению, не осуществилась вторая идея госпожи О'Ши: основать что-то вроде ЦМШ. А это важнейшая проблема, потому что среднее звено обучения в Испании



Мастер-класс в Москве. Студент — М. Култышев

очень нуждается в появлении такой элитарной школы.

Чем еще эта наша школа отличается от всех других? Это единственное музыкальное высшее учебное заведение, кафедры разных специальностей возглавляют, в основном, известные в мире музыканты. Теоретические предметы ведут только испанцы, все обучение — только на испанском языке.

— *Вы работаете с переводчиком?*

— Да, у нас в школе трое русских профессоров — Наталья Шаховская, Захар Брон и я. И у нас на троих одна переводчица. Кстати, я в свое время был студентом в классе камерного ансамбля у ее отца — Анатолия Паппе. Так вот, учебный план абсолютно не совпадает с планами государственных музыкальных учебных заведений. Система такая: будущий студент играет только один экзамен — вступительный. И если он попадает в Школу, то в течение всего периода обучения не сдает ни одного экзамена. Но: по окончании каждого триместра (в декабре, конце марта и начале июня) проходят

публичные концерты, на которых играют все студенты (по кафедрам, конечно). И после каждого концерта устраивается, как у нас сказали бы, педсовет с участием руководства школы. И, допустим, я как руководитель фортепианной кафедры, мой ассистент, педагоги по теоретическим дисциплинам дают оценку работы ученика по итогам триместра. Это не баллы, а просто обсуждение. Баллы (по 10-балльной шкале) ставятся только по итогам года, оценивается общий прогресс студента за год. Но на своем факультете я вправе рекомендовать или не рекомендовать студента на продолжение обучения. Поэтому есть студенты, которые учились у меня год, а есть те, кто проучился 7 лет. Как, например, известный теперь Денис Кожухин, который приехал из Нижнего Новгорода, когда ему было 14 лет. Он проучился у меня в Мадриде 7 лет. Теперь у меня занимается его младший брат Владислав.

— *Школа частная, значит обучение в ней недешевое для молодых музыкантов удовольствие?*

— Вы знаете, раньше ситуация была более радужной.

Мы базировались в предместье Мадрида, студентам бесплатно предоставлялось общежитие, столовая. А теперь каждому студенту выплачивается только стипендия, которая, конечно, не окупает расходов на проживание и питание. Но Школа старается устраивать много концертов, чтобы ребята могли подзаработать именно своей профессией.

— *Но за обучение, видимо, тоже надо платить?*

— Это достаточно гибкая система: каждый должен представить официальную декларацию о доходах родителей, в соответствии с этим им назначается та или иная стипендия и сумма платы за обучение. Очень богатые должны оплатить обучение целиком.

— *Сколько человек у Вас в классе?*

— Знаете, за 53 года преподавания (из которых 35 — в Московской консерватории) я никогда не брал в класс больше 9–10 студентов. Считаю, что педагогическая работа — не конвейер по подготовке конкурсантов,

а, так сказать, штучная работа — подготовка мыслящих, культурных музыкантов.

— *А чему Вы прежде всего учите в своем классе?*

— Я называю это «педагогикой на вырост». Я пытаюсь научить ребят тому, что будет им необходимо, когда они станут самостоятельными. Они должны знать, что делать дальше в музыке, как развиваться. Чтобы с учебой, как это часто бывает, процесс развития не заканчивался. Я не разрешаю по несколько раз в год ездить на конкурсы. Вот тот же Денис Кожухин. Он последний раз был на конкурсе три с половиной года назад: получил третью премию в Лидсе. Три с половиной года не соревновался, созрел, поехал в Брюссель — и единогласно получил первую премию, а также приз публики и приз международной интернет-аудитории. Я ему сказал одно: «Играй не как на конкурсе, а как на концерте. Шесть лет назад в Сантандере ты играл так, будто хотел понравиться каждому из членов жюри. Так не бывает». И действительно, в Брюсселе он вышел (я слушал по Интернету) и сыграл, как на концерте.



Есть у меня теперь еще одно любимое слово — иероглифы. Все обозначения — ноты, лигатура, педаль, паузы — это иероглифы. Каждый надо расшифровывать. Потому что один и тот же значок имеет разные функции и разный смысл в контексте музыкальной идеи. Вот Шопен пишет: акцент, еще акцент, акцент. Где надо сыграть *tenuto cantabile*, а где настоящий акцент? Или молодой Рахманинов пишет: *fff*, *ffff*, *prestissimo*. Надо разбираться! Или *staccato*: это может быть, например, *pizzicato*. Иногда говорю: «Сыграй, как играют джазовые музыканты — *con vibrato*». За время учебы надо научиться понимать смысл каждого значка...

Еще, конечно, стиль. Безусловно, надо уважительно относиться к правилам той или иной эпохи, но нельзя превращать произведение в музей. Вот часто говорят: «Нельзя брать педаль в венской классике». Можно! Надо просто знать свойства педали современных роялей и пользоваться ими соответственно. Вот недавно мой бывший ученик Коля Демиденко в Варшаве записывал произведения

Шопена на рояле, на котором в последние годы играл сам Шопен. Он позвонил мне и воскликнул: «Теперь я понял, что Вы говорили о педали! На этом инструменте можно брать в три раза больше педали, и все равно звучит, как без педали». Значит нужна коррекция! Вот таким вещам надо учиться.

— *Есть ли для Вас границы свободы при обращении с нотным текстом?*

— Конечно, есть. Сам я иногда играю достаточно свободно. Но со студентами не имею права тиражировать свою манеру. Я часто цитирую Ганса фон Бюлова: «Наше уважение к автору заходит иногда так далеко, что мы автоматически повторяем ошибки, которые сделал автор, записывая свое сочинение». Этому тоже надо учиться: иногда логика музыкальная подсказывает больше, чем написано в нотах. Другое дело, когда исполнители переворачивают идею «вверх ногами» только для того, чтобы не играть так, как другие. Этого я не терплю. Мое любимое выражение: «Счастье любого вида искусства, и в частности нашего, в том, что в искусстве

нет одной правды. Есть много правд». Это самое главное. Кто лучше: Рембрандт, Рафаэль или Рубенс? Это типично советская привычка расставить по ранжиру: первый, второй, третий. Этого не может быть в искусстве, и именно это я пытаюсь внушить ученикам. Это позволит им потом не остановиться в развитии, не тиражировать то, чему их научили. Пусть будут кризисы, я могу иногда сказать: «Ты пытаешься открыть Америку — она уже давно открыта. Ты лучше в этой Америке найди новые детали». Я радуюсь, когда пишут, говорят и удивляются тому, что у меня, музыканта с достаточно ясным и определенным «почерком», все ученики играют по-разному.

— *Известно, что практически все Ваши ученики постоянно поддерживают с Вами контакт, советуются... У Вас со всеми складываются дружеские отношения?*

— Это зависит только от типажа человеческого, а не музыкантского. По-музыкантски я готов помогать до конца своих дней. Но действительно, 80% тех людей, которые у меня учились, сохранили со мной дружеские

отношения. И, конечно, так называемые мои «ветераны» — это мои друзья, я в курсе всех их дел: Коля Демиденко, Боря Блох, Дима Алексеев. Кстати, у Алексеева сейчас один «недостаток»: какая-то гипертрофированная скромность, нежелание быть публичным человеком. А ведь он осуществляет грандиозные проекты. Он сейчас записывает в Англии все фортепианные сочинения Скрябина. Впервые в истории фортепианного искусства выйдет запись полного Скрябина, сделанная одним человеком!

Или, скажем, Аркадий Володось, который входит сейчас в мировую элиту. По моему разумению, так, как он, сегодня на рояле, пожалуй, никто не играет: по абсолютной безграничности возможностей, по эстетике виртуозности. Самое потрясающее, что ему это как будто ничего не стоит, работа не слышна. Это, конечно, от Бога. Он, кстати, делает совершенно замечательные транскрипции.

Или Станислав Юденич — оного таланта человек. Однажды мой зять, Даниэль Баренбойм, пришел на концерт

моих учеников в Мадриде. Играли молодой Юденич и молодой Небольсин. Я поинтересовался мнением Даниэля об этих двух пианистах. Он мне сказал: «Небольсин — прекрасный пианист! Такая культура, такое звучание! Он в чем-то даже молодого Андраша Шиффа напоминает. У Юденича мне не все понравилось, но я помню каждую фразу, которую он сыграл. У него в игре есть какое-то такое электрическое поле, напоминающее Горовица, удивительная сила воздействия». А это был один из самых строптивых моих студентов в Мадриде, я с ним чуть ли не дрался! Спустя 10 лет, когда он уже выиграл конкурс Клайберна и получил профессию в Канзас-Сити, мы встретились, и он сказал: «Дмитрий Александрович, Вы знаете, я только сейчас понял, чему Вы меня учили». Я ему ответил: «Ты не первый, кто мне это говорит». Хотя, конечно, для меня подобные слова — высший комплимент. Я бы мог назвать еще несколько имен своих учеников, которые сделали большую карьеру, но не в этом цель нашей беседы.

— В конце ноября в Париже был осуществлен интересный проект «Дмитрий Башкиров: маэстро и его друзья». Как я понимаю, друзья — это те же ученики.



Все обозначения — ноты, лигатура, педаль, паузы — это иероглифы. Каждый надо расшифровывать. Потому что один и тот же значок имеет разные функции и разный смысл в контексте музыкальной идеи.



— Это был трехдневный фестиваль в старинном зале XVIII века (Theatre des Bouffes du Nord — прим. ред.). В первый день я дал большой мастер-класс для студентов Национальной консерватории; на второй день — с 11.00 до 13.00 — состоялся концерт двух моих бывших питомцев, потом трехчасовой мастер-класс, вечером — концерт двух других моих учеников. Третий день — мастер-класс,

вечером — встреча со мной. Они придумали продемонстрировать на большом экране мои фотографии, начиная чуть ли не с младенчества. Я все это комментировал, а потом — вновь концерт учеников. Играли Станислав Юденич, Давид Кадуш, Пламена Мангова, Клаудио Мартинес-Менер и братья Луи и Виктор де Валль. И мне было очень приятно, когда в конце фестиваля я получил приглашение с этим же проектом приехать на фестиваль в Рок-д'Антерон летом 2011 года.

— *Аркадий Володось — один из редких примеров яркой пианистической карьеры, не отягощенной конкурсами.*

— У меня за всю педагогическую карьеру таких примеров два: Володось и Джонатан Гилад. Последний был одинаково талантлив в музыке и в точных науках. Это единственный ученик, с которым я начал заниматься очень рано — ему 12 лет не исполнилось. Зубин Мета написал о нем, что «со времени мальчика Баренбойма не встречал пианиста в таком возрасте, который бы играл с такой глубиной и на таком музыкантском уровне». А когда позже Гилад начал профессионально концерттировать, я вдруг узнал, что он параллельно практиковался в математической об-

ласти. Он мог бы быть пианистом с мировым именем, но ему это не нужно. Он играет 35 концертов в год, счастливо женился и доволен жизнью.

— *Иными словами, карьера без конкурсов — это исключение, подтверждающее правило.*

— Я называю конкурсы «вынужденной необходимостью», без этого сегодня нельзя. Но я могу судить по своим ученикам. Те, кто действительно чего-то стоят



как личности, так или иначе держатся на поверхности, а те, кто просто «натаскан» на конкурсы, потом не могут сказать ни одного своего слова. Еще 15–20 лет назад достаточно было играть очень виртуозно, сегодня этим никого не удивишь. Я всегда говорю своим: «Все равно молодых корейца или китайца не обгонишь!». Если пианист серьезный, то конкурс для него — только стартовая площадка, а не окончательная цель, он продолжает развиваться и при нормальной ситуации все-таки удерживается «на плаву». Конечно, многое зависит от протекции. Кого-то проталкивают импресарио. Возникают новые герои: кто-то вносит в исполнение элементы цирка, кто-то живет в квартире с волками... Самые разные сегодня избираются способы!

— *А Вы сами часто работаете в жюри?*

— Очень избирательно. В следующем году,

например, я поеду только на два конкурса, которые достаточно интересны: это имени Рубинштейна в Тель-Авиве и имени Бетховена в Бонне. Бетховенский конкурс организует очень уважаемый музыкант — Павел Гилилов, петербуржец.

— *Вы поддерживаете лозунг «Даешь жюри конкурсов без педагогов»?*

— Это абсурдная идея. Прежде всего потому, что это — вотум недоверия всем нам, она означает, что все педагоги — априори продажные шкуры. А это оскорбительно для любого честного преподавателя.

— *Каков баланс педагогики и исполнительства в Вашей сегодняшней жизни?*

— Многие друзья упрекают меня в самоедстве. Я действительно самый страшный свой критик, я все про себя знаю: что я могу, чего я не могу, что я делаю хорошо, что я делаю плохо.

Я почти никогда не доволен тем, как играю. А сегодня я приближаюсь к «печальному» юбилею [1 ноября 2011 Дмитрию Башкирову исполнится 80 лет — прим. ред.]. Дальше. Я всю жизнь занимался этими двумя ипостасями — педагогикой и исполнительством, как говорят, «fifty-fifty». И при непомерном объеме педагогической работы, который у меня сегодня, мне приходится сократить количество концертных выступлений. Отношусь к этому совершенно спокойно. Я убежден: самое полезное, что я могу сейчас делать, это помогать молодым. Успехи моих учеников всегда меня радовали больше, чем мои собственные. Главное — остаться жить в музыке.

Единственное, что меня сейчас уговорили сделать, чтобы, так сказать, идти в ногу со временем, — это отобрать приличные записи на пластинках и «запустить» их в интернет — YouTube и так далее. Это же теперь неуправляемый процесс, поэтому я и хочу, чтобы там «гуляли» приличные записи, а не какие-то неудачные концерты.

— А новые записи?

— Я записал последний диск в жизни, больше не буду этого делать. Для швейцарской фирмы «Claves» я с Камерным оркестром Лозанны записал авторскую

транскрипцию Скрипичного концерта Бетховена и концерт Ф.Э. Баха. Диск выйдет к открытию Зимнего фестиваля в Гштааде. Важное для меня событие: фирма «Мелодия» наконец-то выпустила двойной CD «Московского трио солистов»: Безродный — Хомицер — Башкиров. Я по сей день считаю эти записи одними из лучших, которые я в своей жизни сделал.

— Традиционный вопрос о русской фортепианной школе.

— Когда мы говорим о русской школе, мне хочется вспомнить гениальное изречение Жванецкого: «Зачем смотреть вперед, когда весь опыт сзади?». Несколько пессимистично, но так мудро! И если говорить о квинт-эссенции русской школы, то надо мыслить категориями конца XIX и отчасти до середины XX века — вот это традиции. Но не забудьте, что в то время коммуникации, в частности, между музыкантами были затруднены. А сегодня все «варится» в одном котле. С одной стороны, есть позитивный момент — проникновение элементов других школ в нашу; с другой — момент негативный: потеря каких-то приоритетов русской школы, чем она славилась в былые времена. Я бы так сформулировал. В процентном отношении я не могу вычислить, чего больше —

И.Безродный, М.Хомицер, Д.Башкиров



потерю или приобретений, но и то, и другое присутствует. Если говорить о частных — например, вопрос звуковой культуры явно сейчас не на той высоте, на какой это было типично для русской школы. Искренность, свобода музыкального высказывания остались, но эта свобода граничит с анархией, то есть со вседозволенностью, это панибратская, а не уважительная свобода.

— Утрачен аристократизм?

— Я бы так не говорил. Я же не Михалков, который поправил корреспондента, когда тот назвал его русским интеллигентом. Он сказал абсолютно серьезно: «Я не русский интеллигент, я русский аристократ». Аристократизм — это очень опасное понятие. Я за демократичность. Но не за ту, которая допускает как неуважение к тексту, так и к слушателю. А сейчас главное — угодить толпе, а не тем людям, которые действительно жаждут получить от музыки некую духовную и душевную подкормку.

— Это общемировая тенденция или все-таки Европа еще осталась неким «духовным оплотом»?

— Почему только Европа? Духовная культура — это достояние всего человечества, а не только одного континента. Мне кажется, что связывать эту проблему только с Европой — также ее ограничивать. Достаточно обратиться к достижениям пианистов азиатского или американского регионов.

Я помню, как в первый приезд в Америку я играл с замечательным дирижером Джорджем Сэллом концерт Брамса в Карнеги-холле. Я был в шоке: после первой части — бурные аплодисменты. А в прошлом году в нашей школе в Мадриде был открытый концерт, и после каждой части «Forellenquintett» — бурные аплодисменты. А в Москве что? То же самое. Я прошу прощения, но я не уверен, что процента людей, которые понимают суть происходящего на сцене, увеличивается. И в Москве, и за границей... Я и в советское время говорил о том, что классическое искусство не может понимать весь народ, лишь его элитарная часть.

Но самое недопустимое — когда даже самые талантливые исполнители, зная вкусы так называемого массового слушателя, начинают этим вкусам соответствовать, превращая тем самым искусство в бизнес-проект. Это страшная тенденция.

Я знаю лишь одно: мы должны стараться делать то настоящее, «высокое». Если мы передадим это следующим поколениям, есть надежда, что классическое искусство, в том числе, исполнительское, будет существовать, пока существует современная цивилизация. ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**

Фотографии с мастер-класса предоставлены Центром оперного пения Г. Вишневской. Фото для обложки — Кирилл Башкиров (www.kbfotos.com).



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



Объявлен состав жюри XIV Международного конкурса им. П.И. Чайковского.

Выступления пианистов будут оценивать:

Дмитрий АЛЕКСЕЕВ,
Владимир АШКЕНАЗИ,
Мишель БЕРОФФ,
Ефим БРОНФМАН,
Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ,
Питер ДОНОХОУ,
Барри ДУГЛАС,
Евгений КОРОЛЕВ,
Денис МАЦУЕВ,
Нельсон ФРЕЙРЕ.

Примечательно, что из 10 членов жюри пятеро являются лауреатами Конкурса им. Чайковского: В. Ашкенази (1962), Д. Алексеев (1974), П. Донохоу (1982), Б. Дуглас (1986), Д. Мацуев (1998). Почетным председателем жюри (не голосующим) согласился стать Вэн Клайберн. Заметим: **В. Ашкенази, Е. Бронфман и Д. Мацуев будут оценивать только выступления финалистов.** При этом В. Ашкенази обозначен как председатель жюри. На пресс-конференции председатель Оргкомитета конкурса Валерий Гергиев говорил о намерениях пригласить в жюри Владимира Овчинникова (лауреата конкурса 1982 года), однако пока в списке жюри этот пианист не значится.

В отборочную комиссию (просмотр DVD кандидатов) вошли проф. Кливлендского Института музыки Сергей Бабаян, Денис Мацуев и проф. Московской консерватории Павел Нерсесьян.

Обязательное сочинение для фортепиано (будет исполняться на первом этапе второго тура) **заказано Родиону Щедрину.** Финалисты в номинации «Фортепиано» будут выступать в сопровождении **Российского Национального оркестра.** Все туры фортепианного конкурса пройдут в Большом зале Московской консерватории.

Валерий Гергиев: «Установив высочайшие стандарты для этого великого события, мы сделали все, чтобы создать условия, которые позволят молодым музыкантам показать все, на что они способны. Мы выбрали членов жюри, которые не только идеально компетентны, но и удивительно непредвзяты. Мы отобрали репертуар, который позволит молодым исполнителям полностью раскрыть свой талант. Мы заручились поддержкой лучших оркестров и дирижеров и забронировали самые прославленные залы в Москве и Петербурге. При этом наибольшее внимание мы уделяли именно будущим конкурсантам. А по окончании конкурса я лично явлю лауреатов миру в серии концертов по России, Европе и Америке».

Подробная информация — на www.tchaikovsky-competition.com



Журнал «BBC Music» назвал 20 лучших пианистов эпохи звукозаписи.

А судьи кто? Топ-лист составлен по итогам опроса 100 ведущих концертных исполнителей сегодняшнего дня, каждому из которых предлагалось назвать трех, по его мнению, лучших пианистов. Среди опрошенных: Лейф Ове Андснес, Катя Апекишева, Владимир Ашкенази, Пауль Бадура-Шкода, Жан-Эффлам Бавузе, Борис Березовский, Альфред Брендель, Аркадий Володось, Миша Дихтер, Барри Дуглас, Кристоф Эшенбах, Ингрид Флитер, Нельсон Фрейр, Кирилл Герштейн, Элен Гримо, Марк-Андре Амлен, Фредди Кемпф, Катя и Мариэль Лабек, Лан Лан, Николай Луганский, Олег Маршев, Александр Мельников, Хэмиш Милн, Олли Мустонен, Мария Жоао Пиреш, Михаил Плетнев, Василий Примаков, Паскаль Роже, Евгений Судьбин, Жан-Ив Тибоде, Серджио Тьемпо.

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------|
| 1. Сергей РАХМАНИНОВ | 11. Кристиан ЦИМЕРМАН |
| 2. Артур РУБИНШТЕЙН | 12. Игнац ФРИДМАН |
| 3. Владимир ГОРОВИЦ | 13. Раду ЛУПУ |
| 4. Святослав РИХТЕР | 14. Эдвин ФИШЕР |
| 5. Альфред КОРТО | 15. Вильгельм КЕМПФ |
| 6. Дину ЛИПАТТИ | 16. Мюррей ПЕРАЙЯ |
| 7. Артур ШНАБЕЛЬ | 17. Гленн ГУЛЬД |
| 8. Эмиль ГИЛЕЛЬС | 18. Вальтер ГИЗЕКИНГ |
| 9. Марта АРГЕРИХ | 19. Йозеф ГОФМАН |
| 10. Артуро Бенедетти МИКЕЛАНДЖЕЛИ | 20. Клаудио АРРАУ |

Дайджест: о чем пишут европейские коллеги



Журнал «PianoNews»
(Германия), № 6
(ноябрь-декабрь) 2010

ПЕРСОНА НОМЕРА:
Гари ГРАФФМАН

Одному из самых знаменитых американских пианистов и педагогов в октябре 2010 исполнилось 82 года. Он родился в русско-еврейской семье, окончил Кертис-институт в классе Изабеллы Венгеровой («я называл ее тетей, она говорила со мной по-русски»), в 1946 — дебю-

тировал с Филадельфийским оркестром под управлением Юджина Орманди. В последующие 33 года его имя не сходило с концертных афиш мира. Среди его учителей также — Рудольф Серкин и Владимир Горовиц. В 1979 из-за проблем с руками (вероятно, причиной тому стал перелом пальца в 1977) Граффман оставил сцену, переключился на педагогику: до 2006 он преподавал в Кертис-институте, многие годы был его директором и президентом. В 2007 приезжал в Москву — работал в жюри Конкурса имени Чайковского. Сегодня он — пенсионер, живет в Нью-Йорке, недалеко от Карнеги-холла. Среди самых известных его учеников сегодня — «раскрученные» фирмой «Deutsche Grammophon» Лан Лан и Юйя Ван. Иногда поиграть к Граффману заходит и Игнат Солженицын. Г. Граффман: «В Китае я известен как педагог знаменитых пианистов. Китайские родители думают, что если я только прикоснусь к их чаду, ему обеспечена карьера Лан Лана».

ИНТЕРВЬЮ: Франческо ПЬЕМОМТЕЗИ

Один из героев журнала «PianoForum» № 3, 2010 (мы опубликовали рецензию на концерт пианиста в Камерном зале Московской филармонии) рассказывает о занятиях музыкой в детстве, учебе в Ганноверской Musikhochschule у Ари Варди, частных уроках с Альфредом Бренделем и Елизаветой Леонской, преимуществах Великобритании в части организации фортепианной карьеры и первом сольном диске.

ПИАНИСТЫ: Генрих НЕЙГАУЗ

В поисках ответа на вопрос «Что есть русская фортепианная школа?» Н. Николаева беседует с профессором Московской консерватории, ученицей Генриха и Станислава Нейгаузов Еленой Рихтер. «Может ли Елена Рихтер дать точный ответ на этот вопрос? «Нет, это невозможно, — говорит она. — Потому что нет ответа на вопрос «Что есть жизнь?»».

CD/ВЫБОР РЕДАКЦИИ:

Евгений Кисин. Фортепианные концерты №№ 20, 27 Моцарта. EMI Classics

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ:

Леопольд Кожелух (1747—1818). Все сонаты для фортепиано, том I. «Baerenreiter Verlag»

Луи Вьерн (1870—1937). Две прелюдии для фортепиано. «Carus Verlag»

Петер Виттрих (род. 1959). «Веселый крестьянин», юмористические вариации на тему Шумана. «Schott»

Германн Регнер (1928—2008). «Teddy-Music», 10 легких пьес. «Schott»



Журнал
«International Piano»
(Великобритания), № 4
(ноябрь-декабрь) 2010

ПЕРСОНА НОМЕРА:
Марк-Андре АМЛЕН

Поводом для беседы с культовым пианистом современности послужил выход компакт-диска, программа которого составлена из его собственных сочинений. Это «12 этюдов в минорных тональностях», над которыми Амлэн работал около 20 лет

(1992–2009), четыре пьесы «Con intimissimo sentimento», Маленький ноктюрн и Тема с вариациями. М.-А. Амлэн: «Занятия композицией действительно обогащают меня как пианиста и, я думаю, наоборот: игра на рояле откладывает отпечаток на сочинительство».

ОПРОС: ФОРТЕПИАННЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ

Мнение о жанре высказывают Альфред Брендель, Марк-Андре Амлэн, Гордон Фергюс-Томпсон, Анжела Хьюитт, Лесли Ховард.

Г. Фергюс-Томпсон: «Кто сегодня может всерьез утверждать, что в транскрипциях Вильгельма Кемпфа сочинений Баха проявлялось неуважение к великому Иоганну Себастьяну? Эти транскрипции удивительно красивы и многое рассказывают о возможностях фортепиано».

М.-А. Амлэн: «Очень трудно провести разделительную черту между вариациями и транскрипциями. Вариация и есть транскрипция, аранжировка. Самые великие вариации Бетховена — не что иное, как транскрипции Диабелли!».

БИОГРАФИЯ: «Феномен Падеревского» (к 150-летию со дня рождения)

«Официальный дебют Падеревского состоялся 3 марта 1888 в зале Эрара в Париже. Он сыграл несколько собственных пьес и Четвертый фортепианный концерт Сен-Санса. Это произвело фурор. Через 7 лет Падеревский мог носить титул «Самый знаменитый пианист из ныне живущих». (...) На рубеже веков Падеревский зарабатывал астрономические для того времени суммы: 35.000 фунтов стерлингов за 64 концерта в течение трех месяцев. Один журналист посчитал, что Падеревский в среднем получал по 1.000 долларов за каждое исполненное произведение, включая бисы. Турне по США в 1895–96 принесло пианисту 280.000 долларов, что сравнимо с сегодняшними 2 млн. фунтов стерлингов. В Техасе коллективы школ в полном составе преодолевали огромные расстояния, только чтобы услышать «польское чудо», а на железнодорожных станциях в ожидании приезда идола скапливались толпы людей. Возможно, сегодня Лан Лан собирает пять миллиардов зрителей по всему миру, играя на открытии Олимпийских игр, но с трудом верится, что в аэропортах его приезда ожидают толпы поклонников».

CD/ВЫБОР РЕДАКЦИИ:

Седрик Тибергьен. Шопен. Мазурки. Ноктюрн ор. 48 № 1. Скерцо № 1 ор. 20. Полонез-фантазия ор. 61. Harmonia Mundi

Славка Пехочова. Яначек. Соната для фортепиано («С улицы») «1.X.1905». Циклы миниатюр «По заросшей тропе», «В тумане». «Reminiscence». Praga Digitals

Круговорот звукоцвета



21 ноября в Концертном зале им. П.И. Чайковского играл Пьер-Лоран Эмар — пианист, включенный в абонементную серию «Пианистическая Франция». И выступление его в заполненном почти до отказа большом концертном зале действительно шло, что называется, «под французским флагом», ибо концерт этот проводился в рамках Года России-Франции, а музыка звучала исключительно французская, притом та, «французистей» которой ничего на свете нет. Звучали сочинения Равеля, Мессиаана и Булеза: Равель замыкал программу, а Мессиаан открывал. В результате возникла форма, которую так любил основоположник музыкального импрессионизма Клод Дебюсси: стремление к обнажению главной темы в конце в значении итога и точки стремления. Это было движение в направлении «к корню» — к самой идее музыкального импрессионизма, выраженной в знаменитых «Отражениях» во всей полноте. А когда зазвучал Мессиаан, мой сосед, наклонившись, прошептал: «Если бы я не знал, что это Мессиаан, я подумал бы, что это Дебюсси». Но ухо, адаптированное к стилистике Мессиаана, безошибочно определяет различия и даже в этом, по сути, первом опусе маэстро, распознает ему

лишь одному присущие знаки. И все же сосед мой был прав: кроны отличались, но корень был один. И даже сумрачный (и тоже ранний) Булез оказался выросшим из этого же корня. И если бы мне предложили дать некое суммарное определение программе Эмара, я, наверное, вспомнил бы другого великого француза — Франсуа Куперена, у которого есть пьеса с названием «Развевающиеся ленты». К музыке самого Куперена оно подходит куда как меньше, чем к музыке Мессиаана, Булеза и Равеля, переполненной золотыми блестящими струящимися потоками, «развевающимися» изящными пассажами, вибрирующего воздуха, световых бликов и трепетных переливов красок. Все вместе это можно представить как развевающееся в струях звукового ветра многоцветье лент, поражающее переливчатостью оттенков, изменчивостью звуковых вспышек. Словом, красота, но при этом красота совершенно новая по сравнению с привычными красотами романтических шедевров.

Хосе Ортега-и-Гассет обвиняет импрессионизм в дегуманизации музыки: *«Необходимо было изгнать из музыки личные переживания, очистить ее, довести до образцовой объективности. Этот подвиг совершил Дебюсси. Только после него стало возможно слушать*

21 ноября. Москва. Концертный зал им. П.И. Чайковского
Пьер-Лоран ЭМАР
Мессиаан. Восемь прелюдий.
Булез. 12 нотаций.
Равель. «Отражения»

музыку, не упиваясь и не рыдая». Все, что играл в тот вечер Пьер-Лоран Эмар, было создано после Дебюсси и, конечно же, двигалось в луче, высвеченным его гением. Но до чего же прекрасным и совершенно гуманным показался мне этот звуковой мир! Если под «гуманностью» понимать экспрессию душевного надрыва, то Ортега, пожалуй, прав. Но чувственный отклик на созерцание прекрасного, на мой взгляд, вполне вписывается в представление о гуманистичности содержания. Тем более, что в циклах Мессиаана и Булеза отнюдь не одно лишь увлечение колором, светом, цветом, ритмом. Здесь многое создано под девизом «De profundis».

Скажу сразу: Пьер-Лоран Эмар явил абсолютное соответствие исполнительской манеры и пианизма избранному репертуару. Он буквально «купался» в этих интонационных потоках. Чувствовалось, что он наслаждается, живет этой музыкой. Он абсолютно свободен

в ней, ему абсолютно ясны все явные и скрытые тонкости «интонационных полей». Это было виртуозное воплощение программы в глубинном понимании виртуозности, когда совершенство в овладении фактурой и темпо-ритмическим движением совмещены с превосходным туше и впечатляющим разнообразием звуковых оттенков. Он владеет не просто оттенком piano, но целым набором нюансов этой серии. Замечательна палитра наклонов нюансов в режиме mezzo, а его forte будто нематериально, отдалено и так же, как все иные динамические оттенки, имеет целый подбор красочных решений.

Эмар настолько сжился со своим французским репертуаром, что невольно закрадывается подозрение, будто этот французский пианист рожден исключительно для французской музыки. Однако этому перечит именно тонкая и умная виртуозность пианиста, позволяющая предположить широкий спектр репертуарных возможностей мастера.

Однако то, что Эмар показал в Москве два редко исполняющихся произведения (по существу незнакомых подавляющему большинству наших пианистов), может иметь самые позитивные последствия. Циклы Мессиа-на и Булеза — разные по настроению и стилистике и схожие по тому самому «корню», из которого прорастает чудесный сад импрессионизма. **Цикл из восьми программных прелюдий Оливье Мессиа-на** на моей памяти публично в концертных программах у нас целиком не представлялся. Вообще, фортепианного Мессиа-на у нас играют крайне редко. Кроме великолепного исполнения «Двадцати взглядов на лик младенца Иисуса» Андреем Диевым трудно назвать какую-либо крупную экспозицию его собственному фортепианного наследия. Прелюдии, созданные в 1929 году, уже очевидно пропитаны «знаками Мессиа-на». Он уже чувствует свои особые лады, будто стягивающие линии в узкоинтервальные движения, а сами линии вплетены в гармонии, колористическая основа которых становится главной его заботой. Его мелодизированные гармонии словно переливаются постоянно меняющейся

внутренней подсветкой, будто мерцающая. Здесь много от Дебюсси — прежде всего, сосредоточение на поиске своего «колора». В определенном смысле он пока еще эпигон Дебюсси, но одновременно уже Мессиа-н. В нем уже борются за приоритеты мелос и гармония. Позже он сформулирует свое преломление этой диалектики. В «Технике моего музыкального языка» он напишет два противостоящих абзаца: *«Приоритет мелодии! Пусть мелодия, благороднейший из элементов музыки, будет основной целью... Будем писать мелодично!»*. Но уже в этих ранних Прелюдиях он отказывается от господства традиционной гомофонии, когда мелодия и сопутствующая гармония как бы разделены в звуковом пространстве. Он вплетает мелодию в гармонию, его аккордовые комплексы пронизаны линейностью, мелодия лишь изредка воспаряет в «свой» отдельный регистр, лишь изредка вспыхивают звончатые эффекты звуковой расцветки, налагаемые на текучую гармонию. Уже здесь именно гармония — главный объект его поисков. Позже он скажет: «Тайная жажда чарующего великолепия гармонии толкает меня на создание этих неожиданных звуковых комплексов, в которых потоки сине-оранжевой лавы, вспышки и мерцание далеких звезд, сверкание огненных мечей, бег бирюзовых планет, фиолетовые тени и круговорот звукоцвета». Прелюдии Мессиа-на — первый проблеск этого призыва. Они довольно монотонны по эмоциональному состоянию, их очень легко погубить несовершенным исполнением. Пьер-Лоран Эмар явил ту меру мастерства, которая позволила слушателям преодолеть образное единотипие пьес и насладиться тонкой переливчатостью мелодизированных гармоний.

Оба цикла первого отделения — несомненное открытие для наших слушателей и специалистов. Если из фортепианного Мессиа-на все же кое-что звучит на нашей эстраде (в основном, «Двадцать взглядов...»), то фортепианный Булез — terra incognita. Его сонаты изучаются, но не играют. А ранний цикл **«Двенадцать нотаций»** и вовсе

за пределами внимания. А зря. Быть может, это самое доступное для восприятия фортепианное сочинение композитора. Это цикл кратких и (в отличие от Мессиа-на) — весьма контрастных пьес, в которых «хромо», колорит и «звукоцвет» играют не меньшую роль, чем в пьесах Мессиа-на. В этом смысле цикл молодого Пьера Булеза — тоже некое продление идей Дебюсси, но поданное в неожиданно экспрессивном искажении. Краткость пьес диктует весомость каждого элемента: звука, красочного кластера, мотива. Сопоставление регистров, краткие мотивные остинато, моменты пуантилистического разброса звуков, колористические и, глубже, семантические сопоставления регистров, — вся эта игра композиторской фантазии была передана Эмаром предельно выразительно. В результате цикл одного из адептов современного музыкального авангарда был принят публикой так, как принимают великолепно воплощенную классику.

Но подлинная классика XX века звучала в конце программы. Нет нужды представлять читателю знаменитые **«Отражения» Мориса Равеля**. Этот шедевр французской музыки у всех пианистов, условно говоря, «на устах». И Пьер-Лоран Эмар здесь тоже был на высоте. В кругу знакомых интонаций легче оценить мастерство пианиста и его владение избранным стилем. Весь на редкость широкий спектр звуковой палитры пианиста здесь мог быть осознан в контексте определенного слушательского опыта. И зал подтвердил высшую оценку усилий мастера.

Московская программа Эмара познакомила нас не только с блестящим пианистом, великолепно чувствующим интонацию XX века. Эта программа несла в себе просветительский акцент, ибо представила не исполнявшиеся у нас произведения классиков минувшего столетия, произведения, созданные в начале их творческого пути, но озаренные блеском неповторимой самобытности дарования их творцов. ■

Павел КАРТУШ



Среди последних записей Пьера-Лорана Эмара на «Deutsche Grammophon»:

РАВЕЛЬ. Фортепианные концерты. «Отражения». Кливлендский оркестр, дирижер Пьер Булез.

БАРТОК. Концерты. Лондонский Симфонический оркестр, дирижер Пьер Булез

«Приношение **МЕССИАНУ**». Восемь прелюдий. Два фрагмента из «Каталога птиц». Четыре ритмических этюда.

БАХ. «Искусство фуги»

ЛИГЕТИ. Концерт для фортепиано с оркестром (1985–88).

МОЦАРТ. Фортепианные концерты № 17 KV 453, № 18 KV 456. Камерный оркестр Европы.

БУЛЕЗ. Двенадцать нотаций. «Структуры» для двух фортепиано, II тетрадь.

Пьер-Лоран Эмар родился в 1957. Окончил Лионскую консерваторию, затем учился в Париже у пианистки Ивонны Лорье (жены О. Мессиаана), брал уроки в Лондоне у Марии Курчо — последней ученицы и последовательницы А. Шнабеля. В конце 70-х — начале 80-х брал уроки у Дьердя Куртага.

В 12-летнем возрасте Эмар был представлен Оливье Мессиаану и на многие годы стал одним из ведущих интерпретаторов его сочинений. После победы на Международном конкурсе Оливье Мессиаана в 1973 началась международная карьера пианиста. В 1976 по приглашению Пьера Булеза он вошел в состав знаменитого Ensemble InterContemporain. Через год 20-летний музыкант дебютировал в США, исполнив сольную партию в симфонии Мессиаана «Турангалила» с Чикагским симфоническим оркестром.

В 1981 пианист дал уникальный «полуподпольный» концерт в Москве: в концертном зале ФИАН (Физического института Академии наук) он сыграл цикл О. Мессиаана «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса».

Эмар считается крупнейшим специалистом в области исполнения современной музыки. При его участии прошли премьеры сочинений П. Булеза, К. Штокхаузена, Д. Лигети, Дж. Бенджамина, С. Райха, Э. Картера, П. Этвеша. Более 15 лет пианист сотрудничал с Дьердем Лигети, сделал записи всех его произведений для фортепиано; недавно начал проект по записи полного собрания сочинений А. Веберна.

В то же время творческие интересы Эмара не ограничиваются современной музыкой. Пианист известен оригинальным прочтением сочинений Баха, Моцарта, Бетховена, Шумана, Дебюсси, Равеля, Бартока. Он дает много сольных концертов, играет в ансамблях, выступает с симфоническими оркестрами Бостона, Чикаго, Лос-Анджелеса, Сан-Франциско, Кливленда и Лондона, филармоническими оркестрами Лондона, Берлина и Вены, оркестрами Штуттгартского и Французского радио, Национальным оркестром Лиона и Королевским оркестром Консертгебау, Зальцбургской Камератой и Камерным оркестром Европы. Сотрудничает с такими знаменитыми дирижерами, как Сейджи Озава, Зубин Мета, Шарль Дютуа, Андре Превен, Джеймс Ливайн, Дэвид Робертсон, Николаус Арнонкур, Кристоф фон Донаньи, Кристоф Эшенбах, Дэниэл Хардинг, Джонатан Нотт, сэр Саймон Рэттл, Эса-Пекка Салонен, Франц Вельзер-Мест.

П.-Л. Эмар — участник крупнейших музыкальных фестивалей мира (Люцернский, Зальцбургский, Берлинский, BBS-Proms в Лондоне, Styriarte в Австрии, Рурский в Германии и Roque d'Anthéron во Франции). Он выступал с циклами сольных концертов «Перспективы» в Карнеги-холле и «Карт-бланш» в венском Концертхаусе, провел цикл концертов-лекций «Фортепиано в XX веке» в Париже и Лионе, дал серии концертов камерной музыки во Дворце «Гарнье» в Париже и из сочинений для фортепиано с оркестром различных жанров в Театре «Шатле», а также является автором и исполнителем ряда других подобных проектов в разных странах; был приглашенным артистом Берлинской филармонии и Зальцбургского Моцартеума.

В последние годы Пьер-Лоран Эмар выступает и как дирижер, в этом качестве он сотрудничает с Камерными оркестрами Густава Малера (Австрия) и Saint Paul (Миннесота, США).

Музыкант — приглашенный профессор и почетный член Королевской академии музыки в Лондоне, приглашенный профессор Кельнской и Парижской консерваторий; художественный руководитель фестивалей к 100-летию Мессиаана в Лондоне, в Олдборо (Великобритания) и других.

С 2007 — эксклюзивный артист компании «Deutsche Grammophon». Многие диски пианиста получили престижные премии: «Prix Caecilia», «Cannes Classical Award», «Edison Prize», «Gramophone Award», «Echo Award». Запись всех концертов Бетховена с Камерным оркестром Европы под управлением Н. Арнонкура удостоена премии «ECHO Classic», диск с сочинениями Ч. Айвза — премии «Grammy».

В 2009 получил премию «Victoires de la musique» как лучший инструменталист Франции.

— *Господин Эмар, почему в этот раз Вы исполняете только французскую музыку?*

— В первую очередь потому, что гастроли проходили в рамках года Франции в России. В мою сольную программу вошли три цикла: во-первых, не слишком известные «Восемь прелюдий» Мессиаана — их нечасто играют. Это сочинение его молодости, ему было лишь двадцать, стиль еще не вполне оформился. Но там очень много элементов, из которых позже сложится его почерк, краски уже предвещают зрелого Мессиаана. Очень волнующее произведение — написано вскоре после того, как он похоронил мать. Весьма интересно увидеть личность Мессиаана сквозь эту музыку: настроение некоторых пьес — очень грустное, очевидно траурное, но в других много света, и из них видно, каким жизнелюбивым человеком был Мессиаан, как светло он мог смотреть на мир даже в тяжелые моменты. А это был один из тяжелейших — он невероятно любил свою мать.

Что касается «Отражений» Равеля, этот цикл известен лучше и исполняется чаще, в том числе, полагаю, и в России. Но не так часто, как заслуживал бы того. Он завершает мой диск, недавно вышедший на Deutsche Grammophon. Это тоже очень интересный цикл, красноречиво говорящий о своем времени (1904–1905): момент взрыва, смешения стилей в искусстве, что отразилось и в «Отражениях», куда вошли пять пьес совершенно разного характера. Невероятно, до какой степени различаются техника, фактура, тип письма, подход к пианизму в каждой из них! Между этими двумя циклами я поместил «Нотации» Булеза — как и Мессиаан, он написал их в двадцать лет и первоначально не предназначал для публикации. Это случилось гораздо позже, когда он вернулся к «Нотациям», чтобы оркестровать их. Булез считает их своим первымopusом, индивидуальный стиль его также еще не сложился, но сила композиторской личности в этой музыке уже слышна.

— *Вы подготовили эту программу специально для Москвы?*

— Именно ее я играл только в Москве, но «Отражения» в течение всего сезона исполняю во многих городах и странах — я думал об этой вещи годами и хочу посвятить ей некоторое время своей жизни, она восхищала меня давно. Другое дело «Прелюдии» Мессиаана — их я играл еще во время своего первого сольного турне, когда мне было 16–17 лет. А с «Нотациями» Булеза просто живу — это один из главных композиторов моей жизни, которого я всегда исполняю много. В некоторых городах Америки буду играть в один и тот же вечер «Прелюдии» и «Отражения», на фестивале в Люцерне тоже. Но объединю их не с Булезом, а с некоторыми пьесами Шопена.

— *Насколько для Вас важно быть не пианистом вообще, а именно французским пианистом?*

— Я не задумываюсь об этом специально — это часть моей индивидуальности. Я француз, носитель французской культуры, родился во Франции, но в гораздо большей степени я ощущаю себя европейцем, жителем планеты Земля. За одну минуту этого не осознать, и тем это более захватывающе. Я выступаю в Англии, Германии, Австрии больше, чем во Франции, исполняю много немецкой музыки. Мне очень близка и венгерская музыка. Ощущать себя французом — важная часть моей самоидентификации, но лишь часть.

— *Как и Булез, Мессиаан — один из главных композиторов Вашей жизни: Вы всегда играли много его музыки, особенно в 2008 году, когда отмечалось его 100-летие. Вы не устали от Мессиаана немного? Что нового может сказать нам его музыка в XXI веке?*

— Для меня действительно важно не устать от той или иной музыки, так как я хочу сохранить с ней хорошие отношения.

Пьер-Лоран Эмар: «Лист был настоящим борцом за новую музыку»»



В случае с иной музыкой это проще, поскольку она сильнее сопротивляется повторениям. Но Мессиа́н — постоянная часть моей музыкальной жизни, моей юности, и с его музыкой мне особенно важно сохранить отношения. Когда играю Мессиа́на реже, мне сразу начинает его не хватать, а в 2008 году я был художественным руководителем грандиозного фестиваля к столетию Мессиа́на — он проходил

в Лондоне с февраля по декабрь. Я был занят не столько игрой, сколько составлением программ — это дало мне еще одну возможность поздравить его со столетием. На открытии мы исполняли «Из каньонов к звездам» вместе с Ensemble Intercontemporain, моей «прежней семьей»: в этом ансамбле я провел целых восемнадцать лет.

Что может принести музыка Мессиа́на молодым поколениям? В ней

очень важна духовная составляющая, у нее особые краски и звучание. Возможно, самое важное в музыке Мессиа́на — его работа со временем: он увидел его так, как прежде никому не удавалось. Наша дружба началась очень рано — мне было двенадцать лет, и я благодарен судьбе за то, что был принят в семье Мессиа́на как родной. Это были очень близкие и очень



особенные отношения: фантастическая школа музыки, школа жизни.

— До сих пор ходят легенды о Вашем концерте, состоявшемся в ФИАНе много лет назад: тогда Вы исполнили целиком цикл Мессиана «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса». Помните ли Вы этот концерт?

— Да, конечно. Если не ошибаюсь, он состоялся в 1981 году, когда подобная программа не слишком приветствовалась. И как раз поэтому там собралась потрясающая публика, ведь в ту пору почти все крупные российские музыканты еще не разъехались. Музыкальная жизнь в странах Восточной Европы была исключительно насыщенной, и многие люди из разных областей искусства и науки были связаны самым тесным образом. Духовная жизнь кипела, и тот концерт в академическом институте оказался для меня сильнейшим впечатлением.

— Есть еще один важный для Вас композитор — он родился днем позже Мессиана и жив до сих пор. Я говорю об Эллиоте Картере, которому в декабре 2010 исполняется 102 года и который неоднократно писал для Вас. Как он себя чувствует?

— Он не просто жив и здоров, он в отличной форме! Знаю, что в это невозможно верить, но его дух — это дух молодого человека. У него фантастическая память, невероятное чувство юмора и, что самое удивительное, неиссякающий творческий потенциал. Он сочиняет одно произведение за другим. Последний раз я видел Картера в августе. Мы с детьми навещали его в Нью-Йорке: он пригласил нас домой, и мы чудесно проговорили на протяжении часа, очень живо и весело. Недавно он закончил концерт для фортепиано, ударных и оркестра с двумя солистами — интереснейшая вещь, на редкость свежая. Знаете, когда меня спрашивают о молодых композиторах наших дней, я первым делом думаю именно о Картере. С его свежестью, энергией, богатством идей, изобретательностью — для меня он воплощение того, каким должен быть молодой композитор. Я буду удостоен чести — и удовольствия — первым сыграть этот концерт. Надеюсь, это произойдет в июне на фестивале в Олдборо, где я художественный руководитель.

— Это будет лишь одна среди многих премьер, которые Вам довелось исполнить. В свое время среди них Вы выделяли «Этюды» Лигети и «Респонсорий» Булеза, называя их главными премьерами Вашей жизни. К ним добавилось что-нибудь?

— О да. Я очень рад нашему постоянному сотрудничеству с Джорджем

Бенджамином, мне довелось первым сыграть многие его сочинения: «Antara», «Shadowlines», «Piano Figures». Все это отличная музыка. Назову и сочинения Марко Строппа — его большой фортепианный цикл «Miniature Estrose» или его недавние пьесы для детей, которые я считаю важным вкладом в фортепианный репертуар. Конечно же, сочинения Картера — его «Сети» или Токкату должен играть, по-моему, каждый пианист. Фортепианный концерт Петера Этвеша, в котором мне довелось играть не только на рояле, но и на электропианино: это было интересно, хотя, конечно, если ты привык к большому концертному роялю, электропианино неизбежно заставит тебя страдать. Некоторых сочинений я пока еще жду: например, фортепианных концертов, которые напишет для меня Тристан Мюррей и Харрисон Бёртуисл. Но сейчас я играю меньше премьер, чем раньше, предпочитая повторить некоторые из сочинений, которые исполнил первым. Дело не в том, сколько премьер ты сыграл, а в том, чтобы достойное сочинение стало репертуарным — качество важнее количества.

— В декабре 2008 года Вы планировали концерт в Москве на фестивале памяти Мессиана, отменившийся из-за Вашей болезни. Тогда казалось поразительным, что в расписании артиста, собирающего крупнейшие залы мира, — бесплатный концерт в Малом зале консерватории.

— Важнее всего для меня — «делать» музыку, а для этого есть разные пути. В свое время я «делал» музыку как член «Ensemble Intercontemporain» — большого ансамбля новой музыки, — что было очень важно для меня. Это был счастливый шанс оказаться в авангарде новейшей музыки, познакомиться со многими новыми композиторами и сочинениями. И для меня как для солиста особенно ценным опытом стала постоянная работа в коллективе, где мне приходилось играть на самых разных клавишных инструментах, осваивать новые технологии: потрясающее музыкальное приключение.

Это может быть и преподавание, которое мне очень нравится и которое для меня так же важно. И концерты самого разного рода, с самым разным репертуаром — главное, чтобы это было наполнено смыслом и каким-либо образом послужило развитию этого мира и обновлению музыкальной жизни.

— В прежние сезоны Вы, как правило, были приглашенным артистом одновременно во многих городах мира, что давало Вам возможность планировать самые разные программы на свой вкус. Где Вы занимаете такую позицию сейчас?

— В нынешнем сезоне я нигде такой позиции не занимаю. В данный момент моя работа над планированием программ — в первую очередь, фестиваль в Олдборо. Он длится семнадцать дней, по три мероприятия ежедневно — от этого голова идет кругом, хотя невероятность интересно. У меня есть возможность приглашать артистов на свое усмотрение, я многому учусь в процессе этой работы, но отдаю ей массу времени и сил. На этот сезон у меня также запланирован трехнедельный тур с Кливлендским оркестром: я буду играть Концерт Шумана и Второй Бартока. А в следующем сезоне посвящу неделю концертов в Веймаре 200-летию со дня рождения Листа.

— Продолжается ли сотрудничество с «Deutsche Grammophon»?

— Да, у нас есть планы. Следующий наш проект будет посвящен фортепианной музыке Листа — к его 200-летию. Я уверен, что Лист гораздо богаче, глубже и интереснее как личность, чем нам часто кажется. Мне хотелось бы подготовить несколько программ, в том числе для записи, которые показали бы, как много значили его изобретения для своего времени, для других видов искусств, для других композиторов. Его очень волновала музыка будущего, он был настоящим борцом за новую музыку, что осознается отнюдь не всегда — в том числе, при интерпретации его сочинений. И я собираюсь сопоставить фортепианную музыку Листа с музыкой следующих эпох, которая помогла бы высветить новаторскую сторону его личности.

— Как постоянный артист этой фирмы, Вы должны записываться только на ней?

— Нет, поскольку иногда мне интересно записать сочинения, которые очевидным образом не подходят для столь крупного лейбла — для этого есть другие пути. Например, я записал фортепианный концерт Марко Строппа с Филармоническим оркестром «Радио Франс» под управлением Петера Этвеша — эту запись можно найти в Интернете. Но не на диске. Для музыки подобного рода, думаю, это лучше: не так уж много людей ею интересуется, однако по всему свету рассеяно некоторое их количество, и хорошо, если им она в равной степени доступна. Мне хотелось также записать «Сети» Картера, но это очень короткая пьеса — четыре минуты, трудно придумать, куда ее поместить. Поэтому ее запись можно найти в iTunes. Сотрудничество с крупным лейблом не мешает мне делать то, что рассчитано на более узкую аудиторию.

— Есть ли у Вас свобода в выборе репертуара для «Deutsche Grammophon»?

— Да, абсолютно: все, что мы сделали с «DG» — Бах, Мессиаан, Равель, — было предложено мной. Двойной концерт Бартока был записан по предложению Пьера Булеза для его бартоковской серии, но, конечно, от Бартока с Булезом я бы никогда не отказался. И надеюсь сделать вместе с «DG» еще очень многое, иначе надолго не остался бы там. Я всегда старался и буду стараться играть и записывать то, что хочу — иначе нет смысла заниматься музыкой. И то, что до сих пор мне это удавалось, большая удача. Но не все получалось сразу: когда тридцать лет назад я обивал пороги звукозаписывающих компаний, крупных и не только, предлагая выпустить «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса», это никого не интересовало. Теперь же мои предложения, как правило, принимаются, если они достаточно реалистичны.

— Пьер Булез считает, что с появлением современных коммуникаций возросла разобщенность людей — у них как будто пропал стимул к общению. Вы согласны?

— Это очень интересная точка зрения. Мы живем в невероятно сложное время, по поводу которого невозможно делать какие бы то ни было обобщения. По-видимому, сегодня действительно происходят коренные изменения в менталитете людей, и это вопрос не столько географический или национальный, сколько поколенческий. Раньше считалось, что разница между поколениями — четверть века, сегодня же она может составлять год или два. Оказалось, что новые средства коммуникации не способствуют улучшению возможностей восприятия, особенно если надо сконцентрироваться на чем-либо продолжительном. До какой степени это мешает понимать других людей, другую культуру? У меня нет ответа на этот вопрос, но я думаю над ним, как и многие сегодня.

Иногда я очень удивляюсь, когда вижу, что многие важные события и явления сложнейшей истории XX века остались не впитаны современной культурой и полностью ушли в прошлое. Многие из авангардного искусства, не только музыкального. Даже когда есть возможность быть хорошо информированными, люди остаются во многом провинциалами. Поэтому технологии ничего не решают, каждый должен работать над собой. ■

**Беседовал
Илья ОБЧИННИКОВ**

Торжество Игры



28 ноября. Москва.
Малый зал консерватории.
Петр ЛАУЛ

«Романтическая коллекция»
Вебер. «Приглашение к танцу». Шуберт. 12 немецких танцев D 170. Й. Штраус — Грюнфельд. «Весенние голоса». Чайковский. Вальсы As-dur, fis-moll op. 40. «Сентиментальный вальс» op. 51. Пятидольный вальс op. 72. Скрябин. Вальс, op. 38. Лист. Забытый вальс № 1. Мефисто-вальс № 1. Брамс. 16 вальсов op. 39. Шопен. Три вальса, op. 34. Дебюсси. Вальс «Более, чем медленный». Равель. «Вальс» (авторская версия для фортепиано).

Однажды, после работы в пианистическом жюри Всесоюзного конкурса, композитор Николай Яковлевич Мясковский записал в дневнике: «Зачем я здесь?». Пожалуй, нет музыкального критика, время от времени не задающего этот вопрос самому себе и не отвечающего на него: «На работе!» Потому так ценишь минуты счастья, которыми награждает твою душу, сердце и, конечно, уши большой артист. Вечер Петра Лаула стал и наградой, и торжеством Игры.

Важнейший нюанс: говоря об игре, я умышленно выпускаю обычное прилагательное «фортепианная». Программа из 42-х вальсов, выстроенная петербургским пианистом, полно и многозначно раскрыла само корневое понятие. Игра стилистическая — история романтического вальса как срез музыкального искусства целого столетия (между вальсами Вебера 1819 года и Равеля — последний вариант его сочинения относится к 1919–20). Заметим, рамки несколько раздвигаются, если учесть исполненные «на бис» два вальса Дмитрия Шостаковича (Прелюдия As-dur op. 34, «Вальс-шутка» из «Танцев кукол»). Игра масштабами — разнообразие вальсов: от неприятельных венских лендлеров Шуберта и «функционального», как бы погружающего нас в атмосферу бала «Приглашения к танцу» Вебера до грандиозных вальсовых поэм Листа, вальса-апокалипсиса Равеля (напомним, что симфоническая версия ассоциировалась у многих слушателей с вальсом

«на обломках империи» в голодном Париже 1918-го). Или наоборот — несколько «детских», «наивных», заигранных учащимися детских музыкальных школ вальсов Чайковского. Наконец, — игра амплуа, превращения пианиста из виртуоза в лирика, из тонкого интимного «рассказчика» в трибуну.

Смысл весьма пестрой и обширной программы, предложенной Петром Лаулом, — именно в многозначности. В связи с этим интересен обмен мнениями между артистом и одной из его поклонниц на форуме «Классика». По мнению слушательницы, наряду с «вершинами», в концерте звучали и вальсы меньшего художественного достоинства: «то, что располагалось в «долинах», иногда вызывало равнодушие, а иногда и неприятие». Не оспаривая права слушателя на собственное мнение (тем более, высказанное с таким тактом и пиететом к исполнителю), соглашусь с Петром Лаулом: *«Вальс может быть не только блестящим, изящным или прелестным, — но и трагическим, демоническим, катастрофическим»*. Именно поэтому, по удачному выражению пианиста, «более чем вальсы» соседствовали с «просто вальсами».

Само собой разумеется, что все многообразие игры проявляется лишь в одном случае — когда оно стоит на прочном фундаменте фортепианного мастерства. К счастью, никаких иных слов для пианизма Петра Лаула, кроме восторженных, не находится: легкость,

яркость, совершенство. Отдельные микроскопические неудачи (несколько преувеличенный темп в «Забытом вальсе»; по мысли самого артиста, в иной программе он и сыграл бы его по-другому) меркнут на фоне грандиозных удач. Лаул одинаково убедителен и в «наивысшей утонченности» вальсов Чайковского, и в «наивысшей грандиозности» (воспользуемся определениями Александра Скрябина) равелевского шедевра. Именно к «Вальсу» и была устремлена вся программа: совершенно убежден, что многие слушатели отнесут его исполнение к своим главным художественным впечатлениям.

Петр Лаул счастливо избежал еще одной опасности: многочисленные «бисы» не только не разрушили, — обогатили, придали новые нюансы всей программе. Помимо упоминавшихся сочинений Шостаковича, были сыграны два вальса op. 64 Шопена и «Музыкальная табакерка» Анатолия Лядова. Последняя — явно с ироническим подтекстом: весьма редкие сменные педали и импрессионистические наплывы звучности создали ощущение слегка неисправного музыкального автомата, в котором застряла монетка. Очаровательная, очень петербургская виньетка московского воскресного концерта! ■

Михаил
СЕГЕЛЬМАН

Perfice te...



24 ноября. Москва.
Дом-музей Марины Цветаевой.
Майкл НАМИРОВСКИЙ
Шуберт. Соната с-moll D 958
Брамс. Интермеццо оп. 117 № 1
Шуман. «Симфонические этюды»

Главной фигурой XVII фестиваля «Арт-ноябрь» стал Антон Рубинштейн. Основателю Императорского Русского музыкального общества и первой консерватории, пианисту-виртуозу, просветителю, педагогу посвятили обширную концертную программу, а также несколько выставок. Концерт пианиста Майкла Намировского в Доме-музее Марины Цветаевой — не исключение. Соната с-moll (D 958) Шуберта, «Симфонические этюды» Шумана и (между этими глыбами) Интермеццо оп. 117 № 1 Брамса — совсем не тривиальная программа, предложенная бывшим нашим, ныне — американско-израильским пианистом. Первые два автора для Антона Григорьевича, во многом, олицетворяли музыкальную современность. Их музыку он часто исполнял, в том числе, и в знаменитом цикле «Исторических концертов».

28-летний Майкл Намировский родом из Москвы, начинал обучение в школе имени Гнесиных, затем продолжил образование в консерватории имени С. Рубина в Хайфе, Школе музыки Манхэттена, Мюнхенской Высшей школе музыки. В разное время он занимался с Соломоном Миковским, Элисо Вирсаладзе. Намировский — двукратный победитель конкурса «Керен Шарет» в Израиле, лауреат ряда международных конкурсов. Критика отмечает

яркий артистический темперамент, безупречную технику, поэтичность исполнения.

Намировский действительно талантлив. Другое дело, что предложенные «обстоятельства» — не лучшее поле для проявления этого таланта. Артист крупных, иногда несколько обобщенных контрастов оказался в по-настоящему камерной атмосфере цветаевского музея; рояль же иначе как проблемным не назовешь. В конце концов, инструмент покорила артисту, но во многих моментах чувствовалось, сколько драгоценной энергии уходит на это самое покорение. Именно бурные, драматические страницы шубертовской сонаты (главная тема, финал) и «Симфонических этюдов» (особенно ми-мажорный Этюд VII) в итоге стали лучшими страницами концерта.

К сожалению, в исполнении проявились и досадные нарушения музыкального слуха. «Мыслью, следовательно, существую» — хрестоматийное изречение Рене Декарта, во многом, фиксирующее главные неудачи клавирабенда. Применительно к музыке декартова фраза могла бы звучать: «Слышу, следовательно, играю».

В поздней (написана в последнюю осень 1828 года) сонате Шуберта «за кадром» остались и побочная тема первой части и, главное, тема Adagio, один из примеров шубертовской музыки небесных сфер. Конечно, к позднему Шуберту идут всю жизнь. Тем не менее,

большого музыканта отличают не только свершения, но и намерения, желания. В данном случае — услышать эту музыку, остановиться хотя бы на секунду, замерев перед ее величием, ее необыкновенными деталями и нюансами. К примеру, «украшениями» в теме медленной части, безнадежно «заболтанными» артистом.

В «Симфонических этюдах» не услышанными остались важнейшие элементы музыкальной ткани (в частности, знаменитые «скачущие» ритмы), проходящие сквозь все сочинение риторические формулы барокко и классицизма (как в самой теме, так и в вариациях — к примеру, в «генделевской» VII). Дуэт-ная вариация IX (она же этюд XI) вместо любовной драмы или экстаза погрузила нас в совершенно не дифференцированный и аморфный поток звуков. Наконец, финал рассыпался на атомы именно потому, что проигнорированным оказался один из главных выразительных элементов — упругий ритм темы.

Чувствуется, что еще молодому пианисту не хватает настоящего диалога с хорошим музыкантом (не имею в виду педагога в школьном смысле слова), который смог бы тонко и ненавязчиво направить поиски артиста в верное русло, подчинить его темперамент действительно большим художественным задачам. ■

Михаил
СЕГЕЛЬМАН

Известные сочинения — неизвестная музыка



От смерти Альбана Берга нас отделяют 75 лет, Арнольда Шенберга — почти 60, но музыка нововенцев по-прежнему сложна для восприятия и в массовом сознании воспринимается скорее разрывом с классическими традициями, нежели их продолжением. Между тем, и сегодня (воспользуемся словами Сергея Прокофьева о другой музыке) «много потеряют те, кого отпугнет эта сложность». Заголовок концерта — «классика австрийского экспрессионизма» — повод к размышлениям о диалектике традиции и новаторства у Шенберга, Берга и Веберна. В связи с этим напомним о литературном творчестве ученика Веберна и неофициального ментора многих отечественных авторов, Филиппа Гершковича: одна из главных его статей — «Тональные истоки шенберговой додекафонии» — уже самим названием формулирует тему. Даже антагонист нововенцев Игорь Стравинский в интервью, вышедшем через некоторое время после смерти Шенберга, говорил: «Он создал в музыке порядок, который я уважаю».

Но никакими разговорами живого исполнения не заменишь. В концерте, собравшем московских консерваторцев разных поколений, неизвестных произведений не было — была неизвестная музыка. Шедевры Берга («Воцтек») и Шенберга (Камерная симфония № 1) звучали в переложениях для иного состава или инструмента, и в обоих случаях в музыке обнаружились некие новые

свойства классичности.

Транскрипция Первой камерной симфонии Шенберга пера Эдуарда Штойермана (1892–1964) на Западе давно уже не тайна за семью печатями. Более того, она — часть старой австрийской традиции перекладывать всё и вся. В данном случае речь идет о музыканте ближнего круга Шенберга: основатель экспрессионизма был среди учителей композиции будущего знаменитого пианиста. Штойерман сделал известное в концертной практике переложение «Просветленной ночи» для фортепианного трио. В октябре 1912 года он исполнил фортепианную партию во время премьеры «Лунного Пьеро» в Берлине; в феврале 1944 года впервые сыграл Фортепианный концерт (оркестр NBC, дирижер Леопольд Стоковский); в ноябре того же года — осуществил радиопремьеру «Оды Наполеону» (Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Артур Родзински). Переложение Камерной симфонии, сделанное в 1922 году, придает музыке Шенберга, с одной стороны, некую цельность и обобщающую силу, с другой, — подчеркивает в иных, более строгих условиях красоту линии, графику шенберговской мысли. Музыку великолепно исполнил Алексей Гроц, однако его роль в концерте этим далеко не ограничилась.

Помимо старой, но для нас новой обработки Штойермана, в концерте звучала и другая, выполненная совсем недавно и как раз Гроцем — «Воцтек-фрагменты»

27 октября. Москва.
Камерный зал филармонии.
Алексей ЛЮБИМОВ,
Алексей ГРОЦ
Михаил Сапонов

(речитация, вступительное слово)
Струнный квинтет «Студия новой музыки»: С. Малышев (скрипка), И. Зильберман (скрипка), А. Бурчик (альт), О. Калинова (виолончель), Г. Кротенко (контрабас)
«КЛАССИКИ АВСТРИЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА».

БЕРГ. Соната для фортепиано, ор. 1. «Воцтек-фрагменты» для струнного квинтета и фортепиано (транскрипция фрагментов из оперы «Воцтек» А. Гроца — первое исполнение в России).

ШЕНБЕРГ. Камерная симфония № 1, ор. 9 (транскрипция для фортепиано Э. Штойермана — первое исполнение в России). «Ода Наполеону» для речитатора, струнного квартета и фортепиано, ор. 41.

для струнного квинтета с фортепиано. Совершенно не связанная с нашумевшей премьерой оперы Берга в Большом театре, она оказалась частью единого контекста: похоже, оперный шедевр минувшего века наконец-то становится частью нашего концертного бытия.

Алексей Гроц: «Идея обработки принадлежит, в первую очередь, моему учителю Алексею Борисовичу Любимову. Около года назад он обнаружил в издательстве «Universal Edition» фортепианную фантазию-парафраз на темы оперы «Лулу». Алексей Борисович предложил мне написать концертную пьесу на материале «Воцтека». Я загорелся этой идеей, но почти сразу выяснилось, что музыка Берга — предельно концентрированная и экспрессивная — не предполагает такого вольного обращения с материалом, какое позволил себе автор парафраза на темы «Лулу». Мягко говоря, эта работа невысокого качества; она скорее показывает, чего не надо делать с операми Берга. Едва ли не главная трудность в том, что многие оркестровые эффекты, несущие драматическую символику, совершенно не передаваемы на рояле. Однако основным мотивом создания переложения, разумеется, было не подражание или соревнование. Просто хочется, чтобы эта замечательная музыка звучала чаще, ведь постановка оперы представляет собой значительную трудность.

Наша версия следует оригиналу и сохраняет непрерывность развития

драмы. 3 части соответствуют трем действиям оперы. Отобраны исключительно инструментальные фрагменты, относящиеся к *Воццеку* и *Мари*; исключены побочные сюжетные линии. Мы стремились подчеркнуть тематическую насыщенность материала, иногда по необходимости изменяя основному принципу инструментовки (струнные передают струнные, фортепиано — остальные инструменты). В композицию введены самые значимые и необходимые вокальные реплики: при этом виолончель персонафицирует *Воццека*, альт — *Мари*, а контрабас в предельно высоком регистре — их осиротевшего ребенка.

В итоге в трех частях нашей композиции отражены следующие фрагменты оперы: сцены 1, 2 и 3 первого акта (*Воцтек* и *Капитан*, *Воцтек* и *Андрес* — *Рапсодия на 3 аккорда*, *Колыбельная Мари*); 4-я сцена второго акта, в обрамлении музыки декораций; все сцены 3-го акта (1-я и 5-я целиком)».

Работа Алексея Гроца — превосходного качества. Оказывается, музыкальный язык, драматургическое мастерство, изысканная полифония (в том числе тембровая) оперы Берга по-своему выразительны и в струнно-фортепианном составе. Да, уходят на второй план иные экспрессивные детали оркестровки, — но появляются новые черты. Мир берговской оперы не кажется сплошным беспросветным кошмаром, музыка обретает суровую, строгую и несколько отстраненную красоту. Кстати, у обработки Гроца несомненный педагогический потенциал; она поможет многим музыкантам познать на практике музыкальный стиль Альбана Берга. И, конечно, успех исполнения оказался прежде всего в руках Алексея Любимова.

Остальные произведения, исполненные в концерте, гораздо известнее слушателям. К сожалению, «*Ода Наполеону*» показалась несколько «сырковой» и недоученной. А вот Соната Берга в исполнении Алексея Любимова была великолепна: уже на выходе я пожалел, что она открывала концерт, а не завершала его. Значительность, ясность, охват целого и бережность к деталям отличали эту трактовку. А еще — волнующая импровизационность, результат абсолютного вживания в музыку, когда кажется, что пианист и композитор сочиняют ее вместе, здесь и сейчас. Из нюансов отмечу несколько неожиданный «скрябинский контекст» сочинения, однако вполне оправданный и исторически (напечатанная ровно 100 назад Соната Берга — ровесница поздних сонат Скрябина), и, как оказалось, стилистически. ■

**Михаил
СЕГЕЛЬМАН**


BECHSTEIN
 Academy



РОЯЛИ И ПИАНИНО СЕРИИ BECHSTEIN ACADEMY: ИНСТРУМЕНТЫ ТОП-КЛАССА

**ЛЕГЕНДАРНОЕ НЕМЕЦКОЕ КАЧЕСТВО
В СОЧЕТАНИИ С РАЗУМНОЙ ЦЕНОЙ**

Салон «Бехштейн» в Московской консерватории им. П.И. Чайковского

125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6, стр. 1
 тел. (495) 504 3085, факс (495) 692 0674
<http://www.salon-bechstein.ru>
 e-mail: bechstein@mail.ru

Участники «Шуманианы»: А. Изосимов, А. Радвилевич, С. Осколков, Г. Корчмар, Н. Мажара, Г. Садовская.

Фортепиано в интерьере «Звуковых путей»

В конце ноября 2010 года в Санкт-Петербурге прошел 22-й Фестиваль новой музыки. Организованный Союзом композиторов северной столицы, он является детищем Ассоциации «Звуковые пути» и ее бессменного руководителя — композитора Александра Радвилевича. Фестиваль «Звуковые пути» — это достаточно развернутая панорама, дающая представление о том, что творится в композиторском мире. Не вчера или позавчера, а именно сейчас и сегодня.

Фортепианная музыка по традиции занимает в программах «Звуковых путей» достойное место. Порой организаторы сводят её в ряд выступлений по принципу «nonstop» — марафон из нескольких концертов, в течение вечера перетекающих один в другой без остановки. Но в этот раз из-за финансовых проблем от такого решения пришлось отказаться, что, однако, не помешало каждому из двух выделенных в общей программе фестиваля «Фортепианных форумов» стать заметным событием петербургской музыкальной жизни.

Первый из них был посвящен **200-летию со дня рождения Роберта Шумана**. Второй раз в истории «Звуковых путей» в программу включили классический опус и второй раз — шумановский. Но если в 2002 году то были «Детские сцены» и их современный вариант (вариации в духе мастеров западного модернизма XX века,

написанные канадцем Дж. Ри), то в 2010-м организаторы обратились к **жанру этюда как развернутой концертной концепции**. Тон задали, естественно, «**Симфонические этюды**», исполненные одним из наиболее уважаемых и авторитетных «шуманистов» нашей страны, народным артистом России **Павлом Егоровым**. И, хотя второе отделение было названо организаторами «**Несимфонические этюды**», его конкретное творческое наполнение неоднократно вызывало ассоциации с шумановским шедевром. Нет, конечно, не в смысле художественного уровня (тут с Шуманом конкурировать по большому счету бессмысленно), а в ином, принципиально важном: стремлении и, главное, умении современных авторов продолжать и успешно реализовывать романтические принципы развития интонационного материала в новейших исторических условиях, в иной системе стиливых координат.

Концертные этюды **Николая Мажары, Александра Изосимова, Александра Радвилевича**, Токката **Сергея Осколкова** — опусы, каждый из которых явил собой некий сколок с некогда рожденных немецким мастером структурно-фактурных идей. Кое-где (например, у Изосимова) шумановские аллюзии казались более узнаваемыми, кое-где (у Радвилевича, Осколкова) они были «спрятаны» под «лесом» остигатных и сонорно-кластерных созвучий, но, тем не менее, не покидало ощущение некоего внутреннего их сопряжения с «эвзбиевско-флорестановской» тематикой. Присутствие последней подчеркнуло введение в программу единственного «неэтюда» — Интермеццо (Посвящение И. Брамсу и Р. Шуману) из цикла «Анаграммы» **Григория Корчмара**, где в форме лирической миниатюры, основанной на музыкальных анаграммах двух классиков, явственно слышны переключки со стилем этих мастеров.

Что касается исполнительского уровня, то он оказался вполне качественным. Трое из композиторов (Г. Корчмар, С. Осколков, Н. Мажара) — профессиональные пианисты, свободно владеющие инструментом, виртуозно оснащенные, не без блеска представили свои опусы,



а самый молодой из них — Николай Мажара сыграл и произведения Александра Радвиловича. Два этюда Изосимова эффектно преподнесла **Галина Сандовская** — единственная в мужской компании «только пианистка».

Второй вечер — **сольный концерт Джеймса Клаппертона** — шотландского композитора и пианиста, постоянного участника «Звуковых путей» — включал сочинения Л. Берлио, П. Булеза, Д. Шелси, Д. Минчакки, Л. Крейна и самого Дж. Клаппертон. Художественный руководитель фестиваля А. Радвилович определил эту программу коротко: «Феноменальная!». Клаппертон, не так давно перешагнувший сорокалетний рубеж, — один из интереснейших британских музыкантов среднего поколения, композитор, пианист, музыковед. Имеет две докторские степени — по общей истории и истории искусств. Знаток европейской культуры, Клаппертон с особой любовью относится к России, свободно владеет русским языком, одну из диссертаций, написанную по-русски, посвятил искусству блокадного Ленинграда. Постоянный участник крупнейших международных фестивалей, включая такие известные, как Дармштадтский и Донаушингенский, обладатель ряда престижных исполнительских и композиторских премий, Клаппертон всячески способствует пропаганде современного российского искусства, в первую очередь, произведений петербургских композиторов. Его участие в «Звуковых путях» всегда вызывает повышенный интерес, каждый

из его концертов отличается высоким качеством исполняемого репертуара, яркой своеобразной пианистической интерпретацией.

В афишу рецензируемого вечера Клаппертон включил шесть разных по стилю опусов. Додекафонную классику представляла Первая соната Пьера Булеза, с которой соседствовала Четвертая секвенция Лючана Берлио. Итальянский авангард — Шестая сюита Джакинтто Шелси и Седьмой клавиршпюк Диего Минчакки. Наконец, английский модерн — четыре пьесы Лоренса Крейна и «Кошки» самого Клаппертон. Получился знатный «винегрет» смешанного «запаха и вкуса»,

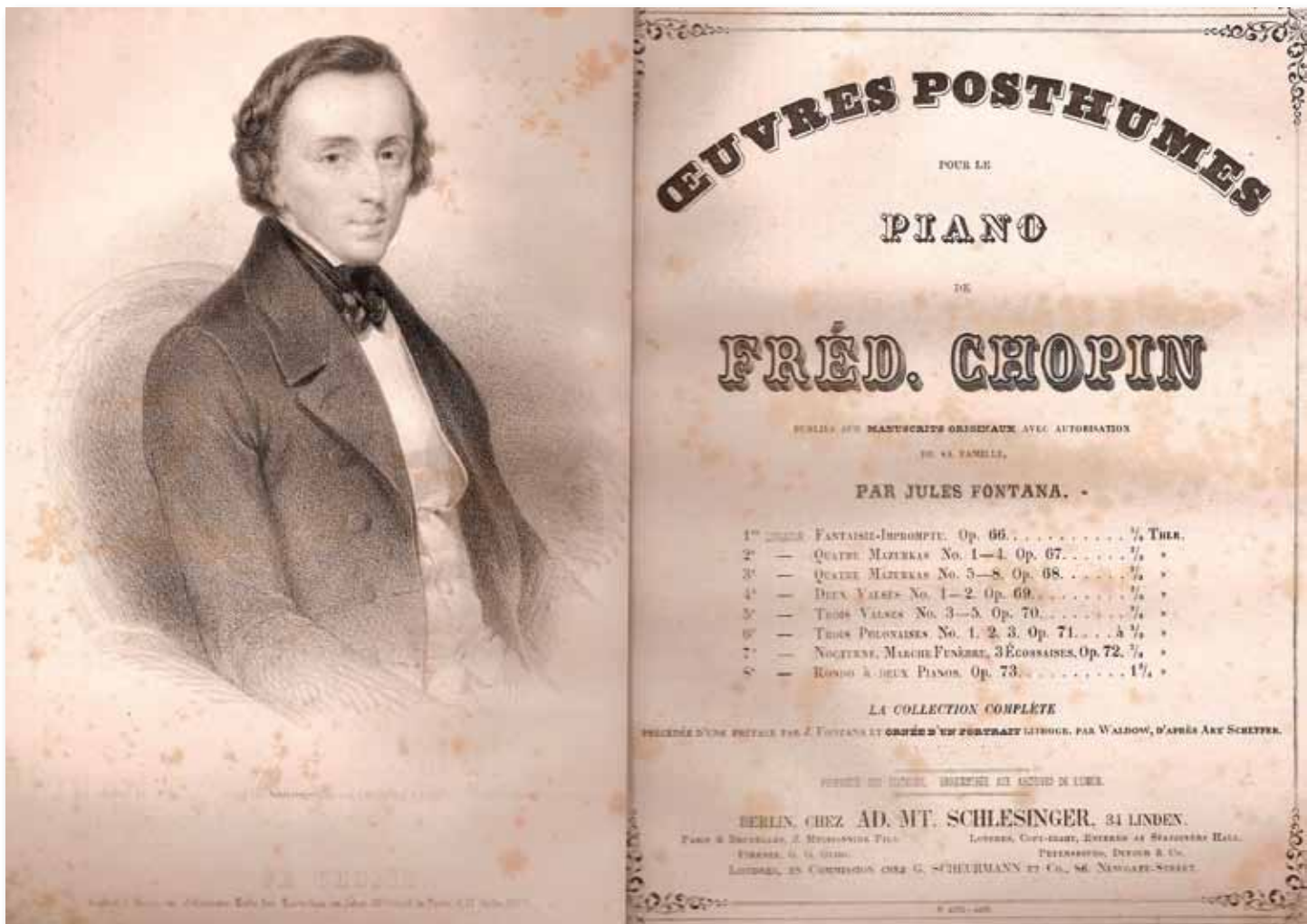
по которому можно вполне проследить пути эволюции композиторского творчества второй половины XX — начала XXI веков. Не будем говорить о качестве музыки. Ясно, что Булез есть Булез, Берлио — Берлио, а Шелси уже почти занял в нашем просвещенном сознании близкое этим мэтрам место. Но и на их фоне очень достойно слушались навеянные одноименным стихотворением Марины Цветаевой клаппертонские «Кошки» с пластичной сонорностью, рождающей широкий спектр ассоциаций дебюссистско-скрябинского оттенка. Да и простенькие миниатюры Крейна оказались в программе весьма уместны как нехудшие образцы современного примитивизма.

Особо следует сказать о пианизме Джеймса Клаппертон. Четкая пальцевая техника немецкой школы (Клаппертон учился во Фрайбургской Musikhochschule) соединена в его исполнительской манере с гибким мягким туше «французского происхождения» (тут, видимо, сказываются, уроки, полученные в университете Буффало). И при сем — замечательная пианистическая «хватка», когда сложнейшие нотные тексты читаются легко, играючи.

Собравшаяся в зале Дома композиторов публика (а она в Петербурге в последнее время радуется хорошей посещаемостью концертов современной музыки) тепло принимала участников обоих фортепианных форумов. И, действительно, на Двадцать вторых «Звуковых путях» было что послушать и кого послушать. ■

Владимир ГУРЕВИЧ





В.П. Задерацкий ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК ШОПЕНА

Окончание. Начало в №№ 1–3, 2010.

Исходя из вышеизложенного, можно поставить вопрос об интерпретации сочинений Шопена. Однако, до этого следует взглянуть на его пианизм. Между пианизмом Шопена и его творчеством замечается некоторый разрыв. Источники сходятся на том, что Шопен не обладал данными большого эстрадного пианизма: слабый удар, отсутствие чисто эстрадного виртуозного блеска, широкого виртуозного размаха листовского типа; скверное самочувствие на большой эстраде перед широкой публикой не делали его пианистом для широких масс. Однако, ошибочно думать, что

это был сугубо аристократический, оранжерейный пианизм. Инцидент в Пулишау опровергает это. В Пулишау целый час пришлось ждать перепряжки лошадей. В гостинице Шопен наткнулся на рояль, сел импровизировать. Он очаровал своих слушателей, случайных попутчиков, отнюдь не искусственных музыкантов. Раздался резкий крик кондуктора: «Лошади поданы, господа!». Слушатели с негодованием набросились на кондуктора. Хозяин гостиницы упрашивал еще поиграть, обещая дать курьерских лошадей, чтобы вовремя поспеть в Познань. Когда Шопен сыграл

мазурку, хозяин, человек огромного роста, схватил Шопена в охапку и на руках отнес в экипаж. Такой восторг неискушенных слушателей рисует нам пианизм Шопена, как пианизм демократический, идущий к сердцу простого человека. Но не надо забывать, что успех в Пулишау, где Шопен играл в небольшой комнате перед группой случайных попутчиков, был успехом интимного пианизма. Интимная обстановка была обязательным условием успеха шопеновского пианизма. А его сочинения крупного плана замыслом, звучностью, фактурой апеллируют к массовому

слушателю, предназначены для большого концертного зала. Таковы полонезы As-dur, fis-moll, соната b-moll. Интимность так же им подходит, как бутоньерка пушке. Итак, разрыв между личным пианизмом Шопена и его творчеством крупного плана налицо. Мы не имеем прямых данных о том, что Шопен плохо играл свою героиню. Очевидно, он чем-то компенсировал слабость звука, отсутствие эстрадного размаха. Можно предполагать, что средством компенсации была та «техника нервов», которая впоследствии оказалась характерной для экстазных страниц

Скрябина, который этой ««техникой нервов» компенсировал недостаточность физической силы звучания в подъемных местах своих творений. Может возникнуть мысль, что Шопен, сочиняя свои грандиозные полонезы, сонату b-moll, скерцо cis-moll, этюд c-moll op. 25 № 12, мечтал об эстрадном пианизме Листа. Иной раз кажется, что эти и подобные им вещи написаны Шопеном для своего великого соратника, прирожденного музыкального трибуна, призванного потрясать сердца массы — для Франца Листа.

На протяжении творческого пути Шопена то тут, то там проглядывали два начала: изживающее себя начало гуммелевской виртуозности и крепнущие ростки импрессионизма. Если первые рондо и концерты Шопена изобилуют моментами гуммелевской виртуозности, и автор, по-видимому, не видит в этом ничего предосудительного, то свое рондо для двух роялей, полное добрых же моментов, но написанное к концу жизни, Шопен не считает в ряду своих лучших произведений. И, действительно, это рондо выглядит странным и неожиданным рецидивом уже изжитых увлечений молодости, досадным «повторением задов» после этюдов, прелюдий и сонат. Моменты импрессионизма появляются рано; они ощущаются уже в мазурке a-moll op. 17 № 4; они заявляют о себе в прелюдиях a-moll и e-moll; они — в гармониях мазурки f-moll op. 68 № 4 (mazurka infinita); они — в статике средней части largo сонаты h-moll, где при лениво текущей мелодии, сдобренной такой же полифонией, чувствуется провозглашение примата колорита, что весьма характерно для импрессионизма. Моменты виртуозности гуммелевского стиля не должны показываться пианистом в качестве Гуммеля вместо Шопена, а моменты импрессионизма должны подаваться пианистом не как грань идейно-художественной концепции Шопена, а как технические изыскания в области

гармонии и колорита.

Вокальность и симфонизм — две характерные черты шопеновского творчества на всем его протяжении. Вокальность фортепиано открыл Шуберт. Он первый потребовал от фортепиано вокальной кантилены. Но специфику фортепианной вокальности вскрыл Шопен. Мелодии Шопена рождены для фортепиано, но во многом — дыханием своим, экспрессией, то речитирующей, то кантиленной, своеобразной фортепианной филировкой (речитативный эпизод в конце ноктюрна H-dur op. 32 № 1) — он исходит от вокала. Недаром он советовал ученикам своим почаще посещать итальянскую оперу. У итальянских певцов хорошей марки звучит все; их *sotto voce* слышно на галерке театра. Такое же владение звуком требуется от пианиста, исполняющего Шопена. Как в итальянской опере не должно быть форсировки и крика в местах, обозначенных Шопеном *plena voce*; как в итальянской опере не должно быть немощи звука, незвучания, обозначенных Шопеном *sotto voce*. *Plena voce*, *sotto voce* — эти термины взяты Шопеном из вокального искусства, что лишней раз доказывает насколько мечтал Шопен передать на фортепиано теплоту и выразительность человеческого голоса. Симфонизм Шопена далек от внешне программного симфонизма Берлиоза, от блестящего внешне и убогого внутренне симфонизма Рихарда Штрауса;

Он довольно далек от несколько импровизационного симфонизма Листа; своей напряженностью и концентрированностью этой напряженности он ближе всего к симфонизму Бетховена и Чайковского. Конденсированность роднит его с Бетховеном, а эмоциональность — с Чайковским. Эти два свойства шопеновского симфонизма — конденсированность и эмоциональность — должен иметь в виду пианист при исполнении шопеновских сочинений крупного плана.

Что касается колорита, то у Шопена иногда встречаются моменты симфонической оркестральности, как например, начало *Allegro de concert*, наводящее на мысль, что, быть может, пьеса первоначально была задумана для фортепиано с оркестром и начиналась вступлением оркестра; другим примером может служить имитация труб в средних частях полонезов A-dur и As-dur. Но в основном Шопен создаёт свою колористическую палитру из специфически фортепианных звучностей, причем два фактора являются решающими в определении колорита: туше и педаль. Надо сказать, что фортепианная палитра Шопена исключительно богата и разнообразна. Поэтому при исполнении шопеновских сочинений от пианиста требуется виртуозное владение туше и виртуозное владение педалью. Владение красивым *piano*, красивым *forte* совершенно недостаточно для исполнения шопеновских сочинений; надо владеть нюансами *forte* и *piano*. Эти нюансы помножаются на нюансы педализации — и только такой комплекс дает нужный фортепианный колорит. Он может задумать произведение в тонких градациях одной силы звучности. Пример — колыбельная, построенная на мерцании нюансов *piano*.

Имя Шопена, его горькое гордое одиночество вызывают сочувствие. Лирические страницы его творчества служат подтверждением его страданий. Наше сочувствие обостряется, когда мы внимаем трагическим высказываниям, страдальческому воплю человека, лишённого родины. И мы начинаем играть свое сочувствие Шопену вместо чувств и мыслей Шопена. Эта предательская подмена персонажей, эта психологическая путаница приводит к ложному толкованию творчества Шопена. Еще не так давно такая подмена автора отношением к нему имела место на эстраде, в отношении исполнения Шопена. Поэтому, интерпретируя Шопена, нужно быть



настороже, нужно за шопеновским текстом прочесть неписанный подтекст автора, а не плакальчиков, всхлипывающих над его могилой.

Но это все довольно тонкие соображения по сравнению с теми откровениями, которые мы встречаем в научных трудах о Шопене. Предлагаю вниманию следующие жантовые строки, начинающие один из научных трудов: «Шопен!.. Надо было слышать во время царствования доброго короля Луи-Филиппа, каким сладостным и жадным тоном женщины произносили два слога этого имени, деликатно складывая губки...». И дальше: «Шопен — поэт, которого можно сравнить с Мюссе; как и тот, он поэт женщин и любви...». И еще дальше: «В некоторых полонезах, где только патриотизм подаёт свой голос, обязательно присутствует женщина; все обращено к ней, и это основная точка зрения, от которой нужно исходить, если хотят придать его сочинениям подлинный характер». Можно подумать, что эти строки вылились из под пера парижского бульварного борзописца. Увы! Автором этих строк является ум острый и серьезный: их писал Сен-Санс. Итак, по Сен-Сансу, все сводится к женщине. *Chercher la femme!* (Ищите женщину!) Шопен превращен в дамского угодника. Даже патриотизм занимает второстепенное место в его технике, в его творчестве. Вполне возможно, что в лирическом эпизоде полонеза As-dur и в средней части скерцо сонаты b-moll присутствует женщина, и эти строки обращены к ней.

Но считать указанные эпизоды в этих произведениях главными все равно, что считать основной идеей «Войны и мира» Льва Толстого историю любви Наташи Ростовой и Андрея Болконского. Никто не станет отрицать того, что Шопен, как Шуберт, Шуман и Чайковский, — тонкий и сильный поэт любви. У Шопена, как у Куперена, Чайковского, Римского-Корсакова, есть обаятельные женские образы. Но все сводить к культу женщины значит незаслуженно обеднить богатого внутренней жизнью человека. Строки Сен-Санса написаны не так давно. Они создали определенную концепцию исполнения, концепцию фальшивую, с налетом салонного эротизма, сентиментализма, расслабленности, игнорирующую общественные устремления Шопена. Лиха беда начало. Достаточно было Сен-Сансу отстранить общественное в творчестве Шопена, как со вкусом начали распространять патологические легенды с обмороками и галлюцинациями, их делали базой исполнения. Шопен аристократизировался, аристократизировалась даже категория его явно демократических мазурок, подчеркивались элементы мистики, изящество стало превращаться в манерность и изломанность, появились мелкие штрихи, делавшие Шопена мозаиком, инкрустатором, ювелиром, но не поэтом больших мыслей и больших чувств. На эстраду стали протаскиваться субтильные салонные звучности на том основании, что так играл Шопен.

Параллельно с этим декадансом исполнения шопеновских произведений сохранялась линия интерпретации, идущая от Листа, от братьев Рубинштейн. Три великих поэта фортепиано гениально постигли, каждый по-своему, всю многогранность шопеновского творчества. Основной традицией их исполнения было воплощение в эстрадном звучании

основного шопеновского принципа: музыка есть звучащая поэзия. И Лист, и Рубинштейны выправили тот разрыв, который существовал между личным пианизмом Шопена и творчеством его в разделе больших, общественно значимых полотен. Перенеся исполнительскую практику из салона на большую эстраду, они не репродуцировали явно неудачного опыта интимной шопеновской игры перед широкой публикой. Они разгадали требования определенных шопеновских произведений к пианисту, их предназначение для большой эстрады, их апелляцию к массе и сделали поправку, отказавшись от общего характера личного шопеновского пианизма, как несоответствующего замыслам шопеновских произведений крупного плана. Они обнаружили диффузию пианистического лиризма в пианистический шопенизм. Именно поэтому шопеновские произведения общественного значения получили должную пианистическую реализацию. Лист и Рубинштейн, усвоив основной характер шопеновского пианизма, оказались, кроме того, восполнителями его.

Каждая эпоха по своему переосмысливает художественное наследие, видит его в новом аспекте, воспринимает его через свою общественную психику. Шопен в наши дни, конечно, должен звучать иначе, чем он звучал в XIX веке, в первые два десятилетия XX века. Мы мало заняты психологическим самокопанием. Действенно пережившие ряд общественных потрясений, мы особенно звонко резонируем на общественное. Пережившие в моменты общественных потрясений множество трагедий, которые едва может выдержать человеческое сердце, мы стали строже и проще в чувствах и еще чище и возвышеннее в своем гуманизме. Взрывы бомб

и трескотня автоматов не отняли у нас вкуса к изящному, к тонкой, интимной лирике. Но в нашем словаре отсутствует лексика салонного этикета. Нам это ни к чему. Мы говорим просто, как товарищу, сидящий на эстраде, товарищу, сидящему в зале, а не как кавалер с хризантемой даме с бутоньеркой. Все это заставляет звучать Шопена строже, проще, без вздохов и обмираний, более крупными линиями, быть может, драматичнее. Не надо понимать это как огрубление Шопена. Мы против огрубления. Мы знаем гнев, мы знаем ненависть. Но это гнев во имя сочувствия и ненависти во имя великой любви. Мы люди тонких чувств, и обмануть нас нельзя, грубо выколачивая Шопена и эту грубость выдавая за мужество и рыцарственность. Мы люди глубоких чувств, и потому, когда вместо убедительного изложения содержания шопеновских произведений нам подадут с эстрады его творчество, как материал для виртуозного трюкачества и виртуозного циркачества, мы оскорбляемся вдвойне: за высокую душу Шопена и за самих себя — современников великой эпохи.

Из этого общего вытекают частности: вопросы темпа, колорита, полифонии, динамики.

Пuls нашей эпохи бьется быстрее пульса прошедшей эпохи — эпохи XIX века. Нервная система стала реактивнее, психические реакции стали острее и быстрее. События нашей эпохи разворачиваются в темпе, от которого захватывает дух. Отсюда быстрота и острота реакций. Погруженные в динамику эпохи, мы статику воспринимаем, как нечто кладбищенское. Чрезмерно медленное движение нас утомляет. Статикой нас можно пытаться. Виртуоз на эстраде не имеет права играть по метроному Мельцеля. Он должен играть по метроному эпохи. Но мы не примем престижисторских темпов, бездушных темпов механического фортепиано. Темп имеет

свой предел, и в шопеновских произведениях предел указан очень ясно: стертость и смазанность сложного рисунка гармонической ткани означает выход за предел темпа. Есть виртуозы, играющие экспромт *As-dur* и скерцо из сонаты *h-moll* в столь быстром темпе, что слушателю становится очевидным, что эти фортепианные жонглеры не ощущают тонкого кружева гармонической ткани этих произведений. Необходимость довести до слушателя всю сложность необычайно подвижной гармонической ткани ставит предел увеличению темпов в произведениях Шопена. Богатейший фортепианный колорит шопеновских произведений должен быть выявлен полностью. Но он должен, так сказать, «театрализоваться», он должен выдержать поправку четырехмерности на трехмерность. Шопен играл в комнате с четвертя стена раздвигается, и актер говорит в трех стенах. У актера меняется сила и подача голоса. У пианиста меняется сила и подача звука. Соответственно этому меняется абсолют колорита при сохранении пропорций относительности. Эстрадное *piano* — не комнатное *piano*; оно рассчитано на три, а не на четыре измерения. В концертном зале вполне возможны *pianissimo* и *piano-pianissimo/ppp/*, но пианиста при этом не покидает ощущение трех измерений театральной сцены; его *pianissimo* аналогично театральному шепоту актера на сцене в отличие от бытового шепота в комнате. Поэтому нельзя фортепианный колорит интимного пианизма автоматически переносить на большую эстраду. Сделав поправку на концертный зал посредством увеличения коэффициента дальности полета звука, мы меняем абсолют колорита. Полифония Шопена, рожденная из техники народных подголосков, особенно дорога и родна пианистам славянских стран, где эта народная полифония

представляет собой богатую музыкальную культуру. Обычно, как и в народной полифонии, это двухголосие. Это дуэтные эпизоды на гармоническом фоне. Иногда это фраза или пара фраз. Но всегда это свежее поэтическое средство. Гармонический фон определяет колорит контрапунктирующего голоса. Контрапунктирующий голос помогает выявлению характера ведущего голоса, так как он, по законам народной полифонии, одной с ним психической настроенности. Такой помощник резко повышает выразительность момента. Розыски скрытой полифонии представляют собой творческую работу пианистов. У Шопена многоплановая полифония. Яркость ее звучания различна: иные контуры очерчены ясно, другие затуманены. Степень яркости прямо пропорциональна мелодической значимости. Иной раз одновременно может звучать ведущий голос мелодии, контрапунктировать ему средний голос и вести свою линию бас. Не всегда указания на это даны в тексте. Ищите и обрящете!

Динамизм нашей эпохи обязывает нас с пристальным вниманием отнестись к средствам динамизации звучащей ткани, изобретенным и примененным Шопеном. Интерпретируя Шопена в наши дни, мы обязаны подчеркнуть динамичность мелодики, гармонии, формы. Покой и созерцание у Шопена не статичны, они действенны. Чувство покоя излагается динамически, игрой свето-теней, нюансировкой покоя. Нельзя играть шопеновский покой, исходя из индийского учения о погружении в нирвану. Созерцание у Шопена динамизируется тем, что рождает мысли и чувства. Шопеновскую созерцательность нельзя играть по философскому рецепту Козьмы Пруткова: «Бросая в воду камешки, смотри на круги, ими образующие, иначе занятие твое будет пустою забавою». Похоже на то, что Козьма Прутков является основоположником импрессионизма. Шопен



Могилы Шопена на кладбище Пер-Лашез

стилистически чужд импрессионизму, лишь в отдельных случаях он погружается в статику импрессионизма, как например, в средней части *largo* сонаты *h-moll*. Задача интерпретатора в таких случаях — сделать поправку на эпоху, найти пусть ленивую, пусть замедленную пластику мелодического или гармонического движения. Шопен приближался к импрессионизму подбором технических средств, но не смысловой направленностью. (Не будем же надевать на него мертвенную маску усталого музыкального сноба).

Величие гения состоит в том, что всякая эпоха делает его своим вождем: эпоха реакционная — вождем-протестантом, эпоха прогрессивная — вождем-вдохновителем. Всегда существует опасность спекулятивного использования наследия гения в конкретных, порою низменных интересах, подметив ущербные черты в его творчестве, гипертрофируя их, и превратив его лицо в гримасу. Мы были свидетелями «интерпретационного декаданса», устремленного к подчеркиванию известной астеничности его нервной

системы. Для нас Шопен — не дамский композитор. Для нас Шопен — великий патриот, тонкий поэт и мужественный страдалец. Для нас Шопен — человек многих граней, одинаково отшлифованных и одинаково ярких. Будем же помнить об этом, поднимаясь к роялю по ступенькам эстрады. ■

В «PianoФорум» № 3 в статье «Творческий облик Шопена» на с. 35 допущена опечатка. Следует читать: «О таких мазурках говорит Шуман».

Проблема репертуара во всех ее ответвлениях представляется не только сложной, но как бы «вечной», если учесть продолжающееся творчество и новые потенциально репертуарные накопления. В рубрике, посвященной нашим репертуарным акцентам, мы обращаем внимание, прежде всего, на то, что создано в веке XX и создается сейчас. Наши рекомендации мы постараемся сделать «многоликими», поскольку репертуар концертирующего пианиста, снискавшего известность и привлекающего публику исключительно своим именем, — это одно; репертуар концертирующего пианиста, стремящегося привлечь публику посредством экстравагантной необычности программ, — это другое; детский репертуар разных ступеней подготовки — это третье и десятое одновременно. Однако всякий подбор репертуара предусматривает двухвекторную направленность: в старину через классику и в новизну творческих открытий. Последнее является первым объектом нашего внимания, поскольку интерес к памятникам эпохи барокко и раннего классицизма уже воспитан. Уже отгремели дискуссии «аутентистов» и «пианистов», хотя отголоски спора еще слышны. Но очевидным стал принцип сосуществования двух репертуарно-интерпретационных тенденций, каждая из которых рождает свою неповторимую краску. А вот новый слой фортепианного творчества еще далеко не распознан. Поэтому мы продолжаем публиковать описательно-аналитические представления различных произведений, принадлежащих перу выдающихся мастеров минувшего и нынешнего столетий. В этом выпуске журнала «PianoФорум» мы представляем Вторую сонату В. Сильвестрова, блистательно исполненную в Москве Алексеем Любимовым, к которой однако другие пианисты так и не подступили. Это, разумеется, рекомендация для концертного репертуара. Что же касается детских учебных программ, то здесь наш возглас посвящен знаменитому (но не у нас, не в нашей педагогической практике!) «Микрокосмосу» Бели Бартока — одного из корифеев музыки XX века.

Павел КАРТУШ



Проникновение в «Микрокосмос»

Одной из наиболее сложных и дискуссионных проблем, стоящих перед детской фортепианной педагогикой, является проблема выбора учебного репертуара. Особенно остро она стоит в отношении произведений, предназначенных для ранних этапов обучения игре на фортепиано. Действительно, ребенку, только-только «подошедшему» к инструменту, невозможно сразу давать такие произведения, как «Детский альбом» Чайковского или «Альбом для юношества» Шумана. В то же время очевидно, что одними лишь простейшими упражнениями и этюдами ограничиваться нельзя, так как интерес ребенка к музыке может легко и незаметно перейти в скуку, а порой и в отвращение. Педагогика XX века приложила много усилий, чтобы избежать подобного рода препятствий. Многие композиторы, педагоги и методисты создали пьесы, предназначенные специально «для самых маленьких». В реальной учебной практике, тем не менее, используется лишь незначительная часть из всего созданного для детей богатства. Парадоксальность ситуации заключается в том, что практически забытым в отечественной педагогике остается



Бела Барток
в возрасте 11 лет
с сестрой Эльзой

одно из лучших фортепианных сочинений, достойное занять подобающее место в сокровищнице не только детской, но и взрослой музыки XX века.

Речь идет о цикле фортепианных пьес «Микрокосмос» выдающегося венгерского композитора Бела Бартока.

Это произведение является своего рода вершиной и итогом творческих поисков композитора в сфере пианистического репертуара для детей. Барток на протяжении всей своей жизни уделял самое пристальное внимание проблемам фортепианной педагогики, в особенности педагогики детской. Уже в возрасте 26 лет (нечастый случай в истории музыки!) композитор был приглашен на работу в качестве профессора фортепиано в Музыкальную академию имени Ф. Листа в Будапеште. Примерно в тот же период Барток приступает к редактированию самой раз-

личной фортепианной литературы, и здесь так же ярко проявляется его талант исследователя-методиста: достаточно вспомнить редакцию «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха, где преюдии и фуги расположены им в порядке «от простых к сложным», или подготовленное Бартоком издание ряда пьес из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Композитор также являлся одним из авторов-составителей «Фортепианной школы», известной как «Школа Бартока и Решовски».

Работе над «Микрокосмосом» предшествовало написание собственных сочинений для детей. Барток обращался к этой сфере композиторского творчества неоднократно, оставив потомкам значительный багаж детского репертуара. Сюда входят такие прекрасные произведения, как Багетели ор. 6, альбом «Детям», Девять маленьких пьес для

№ 79. Посвящение И.С.Б.

№ 145. Хроматическая инвенция

№ 147. Марш

фортепиано. Последнее сочинение можно считать непосредственным «предшественником» «Микрокосмоса». Как пояснял сам композитор, первоначально «Маленьких пьес для фортепиано» должно было быть не девять, а десять, однако одна из них в итоге в цикл не вошла. Она-то и стала своего рода «фундаментом» «Микрокосмоса», одной из его пьес.

Работа над «Микрокосмосом» продолжалась на протяжении более чем десяти лет. Барток, уже задолго до этого планировавший возвращенное и новаторское сочинение для детей, подошел

к выполнению своего замысла со всей возможной глубиной и тщательностью. Цикл постоянно, из года в год, пополнялся все новыми и новыми пьесами. Многие в этом цикле проверялись и уточнялись на практике. В 1933 году Барток взялся за обучение своего сына игре на фортепиано и в качестве учебного материала использовал (помимо сугубо технических упражнений) исключительно имеющийся к тому времени материал «Микрокосмоса». Композитор считал, что он сам очень многое понял и многому научился во время этих занятий.

Итогом долгой и кропотливой работы стало появление на свет «Микрокосмоса» — сочинения уникального, абсолютно новаторского, решающего множество педагогических проблем и до сих пор не имеющего аналогов в детской фортепианной литературе.

Совершенно удивительным является диапазон технических трудностей, который охватывает это произведение. Начиная с открывающих первую тетрадь «Шести мелодий в унисон», основанных на простейших пятипальцевых позициях на белых клавишах, Барток в шестой тетради постепенно приходит к таким ярким концертным пьесам, как «Сказка о маленькой мушке» (№ 142) или, к примеру, «Марш» (№ 147).

Совершенно очевидно, что в основание «здания» своего сочинения композитор положил, прежде всего, дидактические, методические задачи, и как основную из них — принцип «от простого к сложному». Этим «Микрокосмос» существенно отличается от известных детских циклов таких композиторов, как Чайковский или Дебюсси. В их сочинениях упор делался во многом на программное содержание, отражающее «мир ребенка», чисто методические проблемы отдавались полностью на откуп педагогам. Барток же исходит из идей педагогической последовательности, выстраивая пьесы в порядке их усложнения и появления новых технических приемов и решений.

Конечно, не только технически-дидактической стороной исчерпываются грандиозные достоинства этого произведения. Не меньшего новаторства достиг Барток и в сфере образного содержания пьес цикла. Известно, что такие сборники пьес, как «Альбом для юношества» Шумана или «Детский уголок» Дебюсси являлись

с собой попытку отражения мира детства, круга повседневных эмоций и впечатлений ребенка. Вместе с тем, важно отметить, что эпоха романтизма взирала на мир ребенка прежде всего с собственно «взрослых» позиций, придавая ему аромат трогательной и нежной сентиментальности. Барток решительно отказался от подобного подхода. Композитор был уверен в том, что внутренний мир ребенка прекрасен сам по себе и лишь кажется простым и трогательным; на самом деле мир маленького человека подчас куда тоньше и сложнее мира взрослых, поэтому он и не нуждается в сентиментально-восторженном «пересказе». Своей задачей Барток видит достижение гармонии с миром ребенка, его обогащение, развитие, приобщение к искусству. Те средства, которыми композитор достигает поставленной задачи, чрезвычайно многообразны.

Как выдающийся фольклорист своего времени, Барток опирается, прежде всего, на народное искусство и традиции. Именно этому на страницах «Микрокосмоса» уделено самое пристальное внимание. Наиболее широко представлен, конечно же, венгерский фольклор, однако композитор вовсе не замыкается на музыке своего народа: в сборнике есть и «Шесть танцев в болгарских ритмах» (№ 148–153), и «Южнославянское» (№ 40), и «В русском стиле» (№ 90). Обращается Барток и к самым экзотическим (в представлении европейца) традициям. Так, особой изысканностью и «пряностью» гармонического языка отличается пьеса «На острове Бали» (№ 109).

Еще одна не менее важная задача, которую композитор решает в своем цикле, — раскрытие мира современной музыки доступным для детей образом. Не является тайной, что для любителей классической музыки, даже для

тех, кто превосходно ее знает, мир современных сочинений остается порой закрытым, недостаточно оцененным, и — как следствие — не любимым. Барток видит причины этого явления в том, что в детстве будущих благодарных слушателей не учат понимать и разбираться в современных им произведениях. Для решения подобной задачи композитор смело использует разнообразные средства музыкального языка XX века. Барток новаторски соединяет элементы современного музыкального языка с фольклором, обнаруживая этим на первый взгляд неожиданное их единство. Тем самым композитор подчеркивает, что даже для наиболее радикальных новшеств музыки XX века (например, в сфере ритма и тональности) можно найти опоры в самых глубоких и первозданных слоях народного искусства. И современная музыка делается для маленького исполнителя куда ближе: что может быть роднее, чем фольклорные напевы, впитанные с молоком матери?

Но не только фольклор и современная музыка служат для Бартока путеводными звездами при работе над «Микрокосмосом». С подлинным пиететом обращается композитор к традициям великого И. С. Баха: полифонии в цикле отведено значительное место. Восхищает разнообразие ее форм, используемых композитором очень искусно и с большой изобретательностью. Так, уже в первой тетради «Микрокосмоса» можно встретить такие пьесы, как «Имитация и контрапункт» (№ 15), «Канон в октаву» (№ 28), «Канон с выдержанными звуками» (№ 50) и многие другие. Настоящей вершиной полифонии «Микрокосмоса» является великолепная «Хроматическая

инвенция» (№ 145) — блестящее и подлинно виртуозное сочинение. В одной из пьес — «Посвящение И. С. Б.» (№ 79) — композитор напрямую отсылает нас к великому мастеру барокко. В «Микрокосмосе» можно найти аллюзии и ссылки и на другого автора — «Посвящение Р. Ш.» (№ 80) является данью уважения создателю «Альбома для юношества».

Таким образом, «Микрокосмос» Белы Бартока является в своем роде уникальным для XX века сочинением. В этом цикле композитор с гениальной широтой сплел воедино такие разнообразные и кажущиеся полярными материи, как глубинные слои фольклора и современный музыкальный язык, глубочайшее содержание и удивительную лаконичность, сочетающуюся с внешней простотой. «Микрокосмос» — своего рода энциклопедия фортепианной музыки XX века, где все ее средства отражены в систематизированной и доступной форме.

Завершая наше знакомство с «Микрокосмосом», хочется отметить, что название, данное ему композитором, удивительно точно и образно отражает глубокое и многообразное содержание этого цикла. «Микрокосмос» — это и микрокосмос подлинного фольклора, столь совершенного в своей простоте, и микрокосмос изощренного и изысканного музыкального стиля XX века, и микрокосмос удивительного мира фортепианных звучаний.

Есть и еще один, последний его аспект. Это — микрокосмос души ребенка, бездонный в своей глубине, уязвимый и ранимый, столь непостижимый для взрослого в своем совершенстве. Именно он был главным для композитора и — потому — должен стать таковым и для нас. ■

**Александр
КУЛИКОВ**

Романтика авангарда



Валентин Сильвестров — один из выдающихся композиторов нашего времени. Начало его творческого пути пришлось на эпоху «авангарда 60-х», в период т.н. «оттепели». Уже на раннем этапе его творческие достижения были отмечены в 1967 году Международной премией им. С. Кусевицкого, а в 1970 году — премией международного конкурса Gaudeamus. Он выстоял под огнем уничтожающей критики, пережил период отторжения и победил. Сегодня его музыка получила мировую известность, вошла в репертуар таких знаменитых музыкантов, как В. Ашкенази, В. Федосеев, А. Любимов, Г. Кремер и многих других, звучит в самых различных концертных залах многих стран.

Музыка Сильвестрова — это особый мир, мир удивительный, гармоничный и неповторимый. Это некий звуковой космос, бескрайнее пространство, окрашенное теплотой лирического ощущения и глубоко личностного чувственного наполнения. Вспоминаются слова самого В. Сильвестрова: «Музыка

ка — это пение Мира о самом себе». Автор предстает перед нами как философ, осмысливающий современный мир и человека в нем. Сильвестров причислял себя к художникам-лирикам, задача которых «действовать не на основе намеченных задач, а на основе интуитивных вслушиваний». Композитор не стремится создавать в своем творчестве нечто вроде «документа эпохи». Его творчество — скорее «картина Мира, преломленная сквозь призму внутреннего мира человека, поданная через идею близости человека к природе.

На протяжении творческого пути композитор обращается к разным, в том числе, авангардным техникам письма. Но трактует их вольно, в стороне от догматического подчинения, сообразуясь исключительно с собственной творческой волей и конкретным смысловым вектором замысла. Очевидно также разнообразие жанров, к которым обращается Сильвестров. Ему в равной степени подвластны и крупные, развернутые композиции, и миниатюры.

Не пренебрегает он и прикладной музыкой.

Произведения для фортепиано — значительная часть творческого наследия композитора. Это область, в которой запечатлены основные вехи его стилиевой эволюции, творческих исканий; область новаторства и кристаллизации стиля. К жанру фортепианной музыки автор обращался в разные периоды творчества. Среди основных сочинений — 5 пьес для фортепиано (1961), Триада для фортепиано (1962), Классическая соната (1963, ред. 1974), Элегия (1967), три сонаты (1972, 1975, 1979), Старинная музыка (1973), «Китч-музыка» (1977), Отдаленная музыка (1956...1993), Устная музыка (1998–99), Багатели (1958...2000) и др.

Эти произведения отмечены исключительным богатством образов. Рояль у Сильвестрова — действительно «король инструментов»! Он может быть нежным и певучим, но может быть по-оркестровому мощным и объемным. Композитор использует все разнообразие тембровой палитры инструмента!

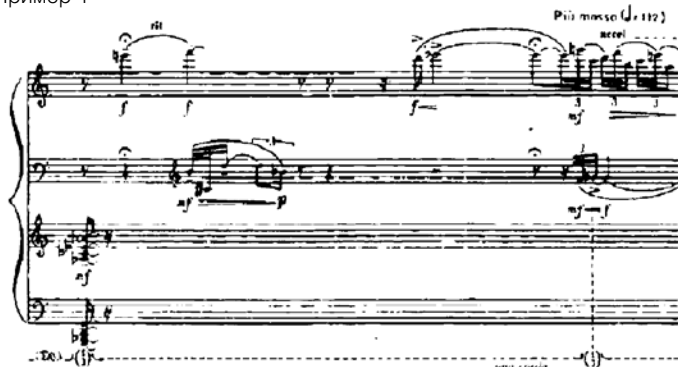
А использование нетрадиционных приемов звукоизвлечения только обогащает его звучание, являясь не самоцелью, а средством решения поставленной художественной задачи, неотъемлемой частью общего замысла.

Вторая соната для фортепиано (1975) относится к первому периоду творчества композитора, к периоду авангардных исканий. Обращаясь к атональности, сонорике, нетрадиционным приемам звукоизвлечения и элементам полистилистики, композитор трактует их глубоко по-своему. Эти средства формируют особую звуковую ауру сонаты — развернутой моноформы, не делимой на части.

Соната начинается с неторопливого движения голосов в крайних регистрах, с «мотивов-бликов». Сильвестров переосмысливает привычные для классической сонаты соотношения мелодии и фоновых элементов. Образующая движением интервалов линия по-своему уникальна! Пуантилистическая ткань опирается на кванто-мотивный синтаксис, состоит из кратких



Пример 1



Пример 2



Пример 3

мотивов-импульсов. Определенная степень ритмической плотности движения создает ощущение линейности, объединяет мотивы в более протяженные построения. Мотивы повторяются в разных регистрах в динамике от *pp* до *f*, создавая эффект безграничного пространства, стереофонического звучания. Происходит как бы чередование дальнего и ближнего планов. Затем появляется аккорд — два минорных тре-

звучия на расстоянии малой секунды (пример 1).

Композитор использует технику индивидуального сонора, столь распространенную в музыке второй половины XX века. Это «авторский», сочиненный аккорд. Его «ключевая» позиция и особое значение в формообразовании — своеобразный стилизованный знак композитора. Аккорд повторяется несколько раз, устанавливает принцип диалога, чередуясь с развитием начальных

мотивов. Аккорд этот — очевидный тематический элемент, объединяющий первый раздел формы, он узнаваем при слуховом восприятии именно как тематическая идея. Его звучание в нижнем регистре создает атмосферу таинственности и напряженности. Особой задачей для исполнителя является акцентирование внимания слушателя на возвращении этого аккорда в разном смысловом контексте.

Но вот мы слышим появление нового мотива, диатонической секвенции, построенной на трихордовой «попевке» (пример 2). Это своеобразный стилизованный знак, «воспоминание», отсылка к тональности, к музыке других эпох. Возникает ощущение щемящей грусти, чего-то знакомого, но постоянно ускользающего, неуловимого... Этот мотив — символ завершения раздела формы. Развиваясь в виде свободной имитации, мотив спускается из верхнего регистра в нижний, движение и динамика затихают.

Все эти мотивы будут широко развиты в разработочном разделе. Нагнетание, приводящее к кульминации, создает в воображении образ бури, стихии. Аккорд из 1-го раздела и трансформированный мотив-секвенция звучат напряженно, угрожающе. Параллель с образами природы не случайна. Вновь приведем слова самого Сильвестрова: «Дело в том, что природа — это тоже музыка, и если ты имеешь слух, то ты ее слышишь». «Гром с его разнообразием звуковой палитры — это сочетание угрозы с печалью, раскаты, отдаленное пространство, откуда доносится гром, создает эффект метафорической элегичности. В моих авангардных сочинениях я черпал в природе, как бы заимствовал, ее звуковые процессы, которые имеют музыкальное происхождение, вызывают какую-то эмоцию, скажем печали».

Неожиданным драматургическим ходом и интересным художественным решением является появление

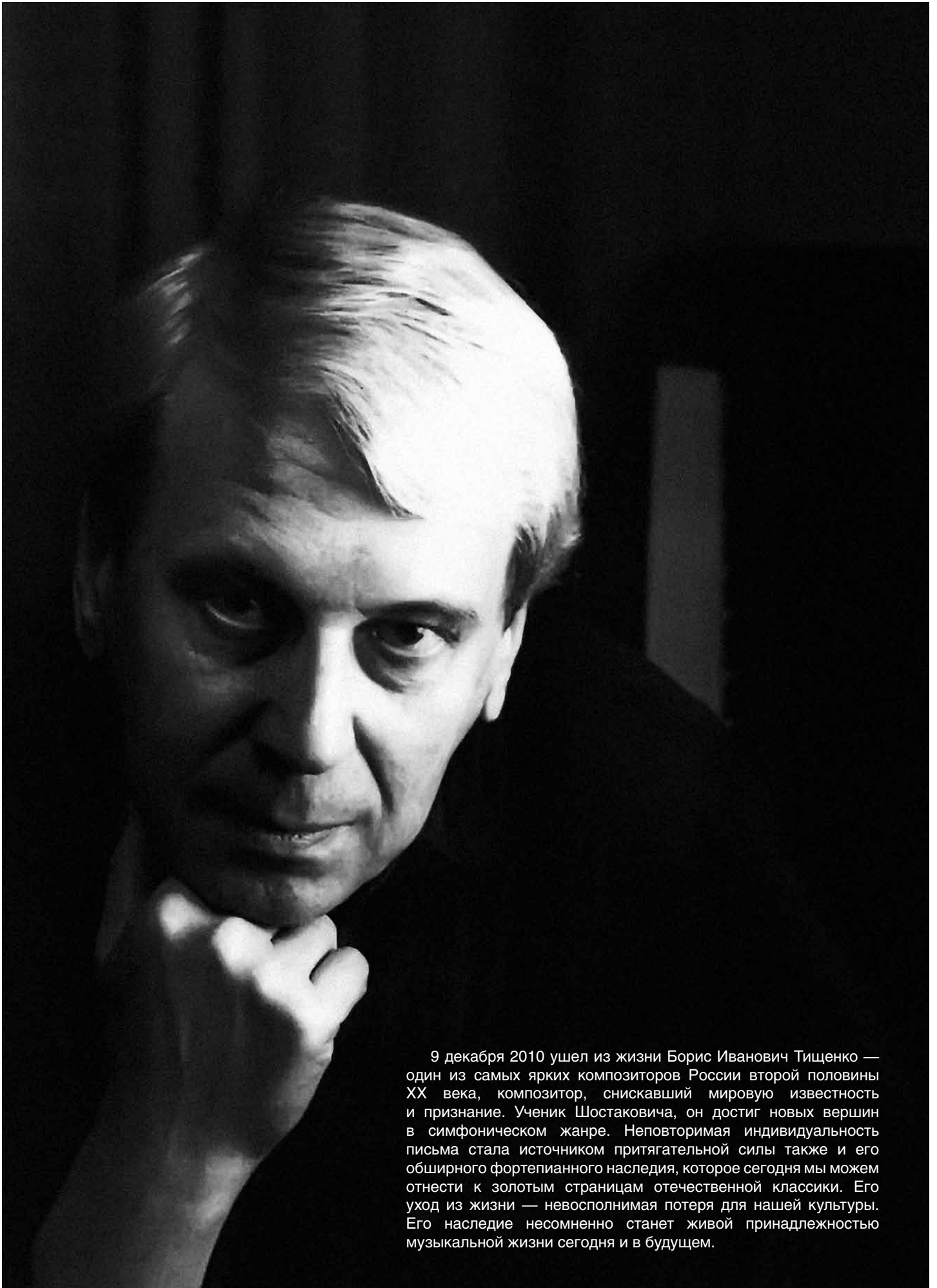
в репризном разделе диатонического хора *ppp* (пример 3). Хорал исполняется *Una Corda*, приглушенно, как бы доносясь издалека. Музыка слышна сквозь «патину времени». Это своеобразная цитатная ссылка на стиль, на музыку предшествующих эпох, не цитата в привычном смысле слова, но аллюзия.

Особенное значение приобретает последний раздел, носящий кодовый характер. Кодовость, своеобразное «послезвучие» будет характерно для произведений следующего периода творчества Сильвестрова, произведений, выдержанных, по словам автора, в характере постлюдий. Композитор говорит: «Если форма кончилась по всем параметрам и, тем не менее, продолжает звучать в незримом, неслышимом пространстве, это определяет ценность сочинения, свидетельствует о нем как о свершившемся онтологическом факте».

Мы вновь слышим «заключительный» диатонический мотив-секвенцию. Начинаясь в высоком регистре, зыбкий «мотив-отзвук» создает образ «бескрайней дали», «поднебесного пространства», «другого мира». Его ностальгическое звучание лишь несколько раз в конце прерывается появлением интонаций из предыдущих разделов. Соната заканчивается переключкой мотивов и истаиванием последнего взятого звука...

Эта соната посвящена пианисту Алексею Любимову, чье мастерское исполнение тонко передает все нюансы авторского замысла. Произведение требует от исполнителя большого внимания к звуковой палитре, интонированию материала и приемам артикуляции. Занимая заметное место в творчестве композитора, Вторая соната, безусловно, должна занять достойное место в репертуаре современных пианистов и в программах концертов. ■

Наталья ПРОКОПЕНКО



9 декабря 2010 ушел из жизни Борис Иванович Тищенко — один из самых ярких композиторов России второй половины XX века, композитор, снискавший мировую известность и признание. Ученик Шостаковича, он достиг новых вершин в симфоническом жанре. Неповторимая индивидуальность письма стала источником притягательной силы также и его обширного фортепианного наследия, которое сегодня мы можем отнести к золотым страницам отечественной классики. Его уход из жизни — невосполнимая потеря для нашей культуры. Его наследие несомненно станет живой принадлежностью музыкальной жизни сегодня и в будущем.

Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Шумана

Московская консерватория посвятила 200-летию со дня рождения Роберта Шумана и Фридерика Шопена научную конференцию «Шуман и Шопен в русской музыкальной культуре». Заведующий кафедрой теории и истории исполнительского искусства, доктор искусствоведения, профессор Владимир ЧИНАЕВ любезно предоставил журналу «РiаноФорум» сокращенный вариант своего доклада.

«Классическое ощущение склоняется к тому, чтобы находить в звуке нечто определенное, закрепленное в себе, романтизм же воспринимает звук в его вибрации, в стремлении выйти из замыкающих его границ... Классицизм ищет в явлении звука нечто стабильное, фундамент, романтизм — стремление. По-этому там — склонность рассматривать звук как основной тон, центральную отправную точку, здесь же — как вводный тон, устремленный вперед — к дальнейшему переходу»

Эрнст КУРТ

Когда в одной из пьес «Танцев Давидсбюндлеров» Роберт Шуман пишет ремарку «Wie aus der Ferne» («как бы издали»), или когда дает своим мелодиям парить в безмерности фантастических звуковых просторов, он, по сути, выражает идею, которая обнаруживала себя уже в самых ранних обликах романтизма. Недоверие к каким-либо признакам замкнутого пространства выказывало себя задолго до легендарного десятилетия 30-х годов, отмеченного созданием главных фортепианных шедевров Шумана. На рубеже XVIII–XIX веков йенские романтики и их единомышленники в поэзии, прозе, эстетических штудиях выражали новую формулу бытия, дале-

кую от классицистских доктрин.

Вникнем в суть, которую вкладывает в понятие «романтизации мира» Новалис. «Мир должен быть романтизирован. ...Эта операция совсем еще не познана. В ней обиденному я придаю высокий смысл, повседневное и прозаическое облекаю в таинственную оболочку, известному и понятному придаю заманчивость неясности, конечному — смысл бесконечного. Это и есть романтизация». А в 1793 году Фридрих Шлегель называет «стремление к недостижимому» истинной своего времени; несколько позже он раскрывает суть этого стремления: «Это такое духовное распространение во все стороны и во всех

направлениях, неопределенное бесконечное влечение, не направленное на определенный предмет, но имеющее бесконечную цель».

Переживание бесконечности, или (словами Шлегеля) «стремление в безмерную смутную даль» становится едва ли не универсальной творческой идеей раннеромантической эпохи. Ранние романтики не просто уловили дух и настроения своего времени: осознание мира как некой «бесконечности» становится творческой универсалией, вмещающей в себя самый широкий спектр новых, актуализовавшихся именно на рубеже XVIII–XIX веков смыслов. Романтизм размыкает былые классицистские границы переживанием «бесконечного», чувствованием его всеприсутствия — в бытийном мире, в субъективно творимом космосе, в сокровенных глубинах личностного «я».

Подчеркивая историческую уникальность этого феномена, Н.Я. Берковский обращает внимание на излюбленные романтиками образы «уходящего горизонта»: «В ландшафтах, написанных кистью или созданных словами, они с особым к ней влечением изображали даль и дорогу — недостижимую, все отступающую даль». Характерно, что когда А.В. Карельский размышляет о «романтической тяге к вершинам», он уточняет, что это «воспарение», осуществляется у романтиков «не по вертикали ввысь, а как бы по горизонтали вдаль, но описывается он в формулах воспарения, лета». Романтическое пережива-

ние «беспредельного» — это прорыв творческого сознания в иные, беспрецедентные для европейской художественной культуры измерения бытия как «расширяющейся безмерности космоса» (А.В. Михайлов).

Обостренное чувство пространства пробуждается и в раннеромантических интуициях музыкального. В поэтических, литературных, эстетических текстах Новалиса, братьев Шлегелей, Вакенродера, Жан Поля, Герреса сам феномен звука становится особой ценностной сферой. Причем вслушивание в глубинную — «имманентную» — стихию звука сочетается у них со «вселенским» толкованием звука как тайны мироздания, как средоточия всех зримых и незримых явлений бытия.

То, что Шуман был хорошо знаком с текстами своих идейных предшественников, общеизвестно (Гофмана и в особенности Жан Поля он просто боготворил; образы жан-полевских героев витают в его «Бабочках», «Венском карнавале», «Танцах Давидсбюндлеров»). И нельзя пройти мимо того факта, что среди ближайших предшественников Шумана именно Бетховен и Шуберт вызывают его истинное восхищение. С двумя немецкими гениями Шуман связывает открытие новой природы фортепианного слышания. Как он пишет в 1839 году, «вместе с более смелым взлетом творчества к тем высотам, которые были указаны Бетховеном, вырос и инструмент как по объему, так и по значительности (...),



Рояль Роберта и Клары Шуман (подарок фортепианного мастера Конрада Графа Кларе Вик, 1838).



Анонимная миниатюра
на слоновой кости.
Гейдельберг, 1830.

и искусство фортепианной игры хочет господствовать, обходясь только собственными средствами». А десятилетием ранее, в письме к Фридриху Вику он с величайшим пиететом высказывается об австрийском композиторе. Музыка Шуберта ассоциируется у Шумана именно с ранними литературными романтиками: «Шуберт все еще мой «единственный Шуберт», тем более что у него все общее с моим «единственным Жан Полем»; когда я играю Шуберта, мне кажется, будто я читаю положенный на музыку роман Жан Поля». «Все звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано», — пронзительно замечает Шуман. И вот поразительная характеристика, данная шубертовскому четырехручному рондо ор. 107: Шуман размышляет о «глубокой, мягкой эфирной меланхолии, которая парит над всем этим истинно совершенным произведением». Все здесь совпадает и, может быть, больше говорит о самом Шумане, о его слышании, его родственной связи с идеями «литературной музыки», его сущностно новым понимании фортепианности.

Как вспоминают современники Шумана, его фортепианная игра в середине

30-х годов (а это был самый пик модного во всей Европе концертно-виртуозного «style brilliant») отличалась «неподражаемой выразительностью» (А. Т. Тёпкен) и была «полной противоположностью виртуозному исполнению» (О. Лоренц). Пьесы, которые играл Шуман, пишет далее Лоренц, «казались свободными излияниями фантазии или же композициями, которые только ожидали своей записи». Со слов Вальтера фон Гете (внука Вальтера фон Гете (внука поэта), под руками Шумана «все оживало, все было пластичным». И вот что особенно важно: «Своеобразный характер придавало его игре, помимо всего прочего, использование педали — почти непрерывное, и все же... осмотрительно дискретное». Как указывает А. Дерфель, Шуман владел приемом «все время слегка придерживать педаль, так что средние голоса до некоторой степени растворялись друг в друге. Мелодия же мягко выделялась, прямо-таки брезжила ... Все звучало как на наполовину нажатой педали, фигуры наплывали друг на друга». Исполнительская манера Шумана абсолютно явно выражала главнейшую тенденцию времени.

Новая эпоха распознала вкус к ускользающим и неуловимым красочным градациям, к переходам тонов, и звуковые возможности все более совершенствующегося фортепиано оказались здесь весьма кстати. «Перелить» один тон в другой, завуалировать границы переходов, добиться абсолютной связности — для этих целей привлекалась тонко разработанная система средств. Новая концепция фортепиано была немислима без искусства педализации. Если в самом начале века игра с педалью казалась рискованной смелостью или неким изыском, то в 30-е годы техника педализации уже не воспринимается как экстравагантность, она осознана как одно из важнейших выразительных средств исполнительского лексикона. Ведь именно педаль дает жизнь обертонам, создает иллюзию воздушного пространства и той беспредельности, в которую устремлен взор романтика. Поэзия дали и обертоново-пространственная — педальная — природа романтического фортепиано становятся едва ли не синонимическими понятиями.

Исполнительская манера Шумана была продолжением его композиторских слышаний. Звуковой образ шумановского фортепиано явлен в непрестанной игре сонорных прояснений и угасаний, фактурной рельефности и ускользающей неясности. Идея неуловимости, текучести звуковых энергий воплощена в непрестанных трансформациях шумановской фактуры, а эффекты продленных, истаивающих звучаний становятся выражением окутанного дымкой, «эфирного» (как в живописи) сонорного «фона»; очертания мелодий и фигураций тут любят растворяться в педальной неясности, как в фантастическом звуковом пленэре. Темы Шумана то воспаряют над переменчивой стихией обертоновых призвуков, то погружаются в нее, теряясь в зыбких тембрах мирового гула. Эти звуковые образы буквально разлиты среди самых разнохарактерных шумановских настроений. Таковы «Arabesque» ор.

18, финал «Фантазии» ор. 17, «Warum?», «Des Abends» из «Фантастических пьес» ор. 12; такова вообще вся «медленная», созерцательная его музыка. Да, эйфория порыва, натиска, экзотических ликований, невротической тревоги или взбудораженного беспокойства у Шумана уникальны и безошибочно узнаваемы. Но шумановское в Шумане — это прежде всего звукосозерцание, столь родственное раннеромантическим фантазиям.

У Берковского есть замечательная мысль об отражении: «Мир через свои отражения одухотворяется и самоуглубляется, отражения как бы распечатывают его. Романтики охотно вычитают третье измерение, они же охотно ослабляют контуры, выводят на простор прекрасную жизнь, обитающую в природе и в людях». Шумановская сонорность несет в себе ту же романтическую идею «простора» и «ослабленных контуров», снимающих печать с инструментальной реальности, открывающих «реальность» иную — реальность (а скорее ирреальность) пространственного «третьего измерения» звука, открытого обостренным слухом романтического XIX века. Шумановский звук часто — скорее отзвук, «трепет отзвучавшего» (Курт). Тут важен не сам момент точной звуковой атаки (чего добивались в предшествующие эпохи, требуя точности и определенности туше), а его продолжение, вибрация, «эхо» — реальное прикосновение к клавише, рождающее нереальные «горизонты».

Шумановский звук как субстанция, стремящаяся к бесконечности, истаивающая в пространственных далах; звук как колористически обогащенное, темброво нюансированное событие есть феномен романтический par excellence. Теперь именно звук во всем открывшемся его богатстве, в полноте его внутренней «жизни» и, вместе с тем, в его желаемой «иллюзорности», становится во главе угла новой музыкальной поэтики. Как шумановской, так и эпохальной. ■



Сергей Эдельман: «Русская школа есть, но в чем она — объяснить трудно...»

Среди русских артистов, по разным причинам покинувших СССР, у Сергея Эдельмана особая судьба: в отечественный исполнительско-педагогический контекст он вернулся не на известной волне 1990-х, а лишь в середине 2000-х. Знаменитый артист, в творческом багаже которого немало «статусных» залов, партнеров-солистов и оркестров (укажем, к примеру, на Кливлендский, Вашингтонский, Лондонский, Роттердамский симфонические, Оркестр де Пари, Оркестр Верди в Милане); профессор Нью-Йоркского университета (1996–2001) и Музыкальной академии Мусашино в Токио (2002–2009), Эдельман до сих пор известен везде, кроме России. В октябре 2010 Сергей Эдельман руководил одним из мастер-классов Второй молодежной музыкальной академии стран СНГ в Минске.

— *Ваша дружба с художественным руководителем Академии Юрием Башметом — с детских львовских лет?*

— Юра родился в Ростове-на-Дону, но в раннем возрасте приехал во Львов.

И поступил в нашу школу-десятилетку. Мы знакомы с детства. А с моим старшим братом {Георгий Эдельман, пианист, директор артистической серии «Ferrara Musica» в Италии — здесь

и далее примечания интервьюера} они учились в одном классе. Я был тем самым «маленьким братиком», который им то ли мешал, то ли нет, когда уходили родители. Честно говоря, мы часто

об этом спорим, и я не думаю, что мешал. Исчезал, когда надо было, и мой рот был всегда на замке. Так получилось, что в зрелые годы, после эмиграции в конце 1970-х, мы снова встретились во Франции. Юра за эти годы закончил Московскую консерваторию, стал лауреатом всевозможных конкурсов, великим музыкантом. Теперь уже отношения завязались и между нами; много играли вместе — и с его оркестрами («Солисты Москвы», затем и «Новая Россия»), — и камерные программы.

— В советское время в ходу был некий «москво-» и «ленинградоцентризм». Конечно, в государстве, устроенном подобным образом, все лучшее стекается к центру. Тем не менее, из биографий музыкантов видно, что в некоторых периферийных (употребляю это слово исключительно в географическом смысле) городах складывалась интересная культурная среда. В частности, в книге «Per aspera» главный редактор «PianoForum» В.В. Задерацкий много пишет о Львове. Отец его, замечательный композитор Всеволод Петрович Задерацкий, оказался в этом городе в конце своей многострадальной жизни, на рубеже 1940-х—50-х. И по мысли В.В., даже в махровые сталинские годы не было единой «эстетики». Что Вы сейчас думаете об этом месте? Был ли Львов хоть в какой-то степени ресурсом, источником роста?

— Если говорить о периоде, который вспоминает профессор Задерацкий (условно — время моих родителей), он был счастливым, даже с учетом сталинских реалий. Мой отец Александр Лазаревич Эдельман {1902–1995} большую часть жизни провел в Киеве, но ему пришлось уехать во Львов. И он, во всех смыслах, обрел вторую молодость. В этом недавно присоединившемся городе было возможно то, что не позволялось даже в Киеве, не говоря уже о Москве или Ленинграде. Собралось много достойных людей, которые либо выжили, либо вернулись (в том числе, из лагерей). До конца 1960-х — начала 1970-х атмосфера была чудесная. Папа очень многое там построил (не с нуля, конечно, но дал некий новый импульс): он преподавал и в консерватории, и в школе-десятилетке, и в Университете. Образовал целое поколение людей. Когда мы уезжали, на фортепианном факультете консерватории было 26 его учеников. Он был последний в СССР еврей, профессор, зав. кафедрой в возрасте 74 лет. И, несмотря на его положение, на уважение всего города, — решил уехать.

— Два взаимосвязанных вопроса. С одной стороны, единственный педагог, фигурирующий в Вашем резюме, — отец. С другой, — в официальных биографиях многих артистов иногда уши режут фразы

«ученик такого-то». И восклицаешь: лучше бы он «по-довлатовски» написал — «научился у такого-то тому-то». Вы действительно ни у кого больше не учились?

— Так сложилось, что по-настоящему я занимался только с отцом. Мне очень повезло не только потому, что он мой папа, но и потому, что это исключительный пианист и педагог. На момент отъезда мне было около 18 лет, и я как раз отзанимался у него в школе-десятилетке. С другими я лишь иногда встречался. Побывал в Джульярдской школе. Там был прекрасный музыкант, единственный, с кем я общался сравнительно долго — чешский пианист Рудольф Фиркушны {1912–1994}. Так получилось, что мои профессиональные дела в Нью-Йорке складывались очень быстро и активно. В 1979-м, через 3 месяца после приезда в Америку, я выиграл престижный конкурс Young Concert Artists {некоммерческий фонд помощи молодым артистам; среди призов — концерт в Карнеги-Холле, Кеннеди-центре в Вашингтоне}. Кстати, в феврале 2011 года эта организация, через которую прошли многие артисты {среди лауреатов-пианистов — Мюррей Перрайя, Эммануэль Акс, Жан-Ив Тибодэ, Олли Мустонен}, отмечает 50-летие. После этого сыграл прослушивание в Джульярд, меня знакомят с Фиркушны. У него было всего два ученика, он хотел меня взять к себе в класс. Я попал в Джульярд, выиграл полную стипендию на обучение. Другое дело, что мне дали учебный план, совершенно не учитывавший частых выступлений. И вот, я не преувеличиваю, раз в месяц мы встречались с Руди, чудесно проводили время. Играли друг другу, беседовали. Так прошло месяцев шесть-семь. А потом он говорит: «Знаете, вряд ли Вам имеет смысл продолжать со мной занятия. У Вас такой потрясающий педагог...». Он же понимал, что я работаю с отцом. Я хочу, чтобы Вы очень точно меня поняли: я не считаю Фиркушны своим педагогом в общепринятом смысле, но встречи с ним как с музыкантом были приятными и радостными.

И, конечно, никогда не забуду 4 часа, проведенные в Нью-Йоркской квартире Владимира Горовица, в компании его жены, Ванды Тосканини, а также Джона «Джека» Пфайфера; несколько десятилетий он, в разных качествах, работал на «RCA», был продюсером Горовица, а потом, к счастью, и моим. На рубеже 1910-х—1920-х величайший пианист XX века учился вместе с папой в классе Блюменфельда в Киеве, а наша встреча произошла в 1985-м. Мы разговаривали, но, в основном, музицировали.

— В таком случае, вторая часть вопроса, — у кого и чему Вы научились — имеет еще больший смысл. Ведь педагог и учитель — не одно и то же...

— Здесь нужно вернуться к отцу. Получился скачок поколений. Когда я родился, ему было 58 лет. Он из другой эпохи. После Блюменфельда он учился и у Нейгауза, дружил с ним. Имя Г.Г. в нашем доме было самым светлым и самым главным. Наверное, через рассказы отца, слушание многочисленных записей, через людей, которые бывали у нас дома (Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Яков Зак, Григорий Гинзбург, Яков Флиер, Мария Гринберг, Александр Йохелес, Станислав Нейгауз), с которыми обедали за одним столом, я и приобщился к той самой «русской школе». Она есть, но при этом так трудно объяснить, в чем она, и русская ли она вообще. Это если учесть, что Нейгауз был учеником Барта и Годовского, а Блюменфельд занимался с Антоном Рубинштейном.

— Первый раз Вы играли в Большом зале Консерватории лишь в 2006-м...

— ...это было приглашение Башмета, довольно «быстрое». В то время я жил в Токио. Юра пригласил меня сыграть клавирный концерт Моцарта...

— ...так вот, отношение к этому залу несколько фетишизированное. Конечно, он важен, однако нельзя им измерять артиста... Но вопрос не совсем об этом. В 1990-е годы была такая шутка: чтобы сыграть в БЗК, плохому пианисту надо сначала стать эмигрантом и уехать, а потом приехать и тогда тебе ДАДУТ. До этого было «советское — значит, отличное», стало — «иностранный — значит, отличное».

— Почему Вас не было в России в 90-е? Боялись приехать на этой волне? Или так сложилось?

— Никакой концептуальности. Занят был — и концертами, и преподаванием. О том, чтобы вернуться в том смысле, о котором Вы говорите, — не думал. Пригласят — поеду. Просто специально меня никто не звал, а я ничего для этого не делал. В те годы я один раз приезжал в Петербург: в Капелле с ансамблем Марка Пекарского мы играли Сонату Бартока для двух фортепиано и ударных. Моим партнером был друг и соученик по Львову (и, соответственно, папин ученик) Юрий Полубелов. Прекрасный музыкант, особенно в камерном репертуаре и в новой и новейшей музыке... А потом, через много лет, последовало приглашение Башмета. Я даже не подумал о том, что это Большой зал. Первичным было приятное ощущение от новой

встречи с «Солистами Москвы». Приехал на 3 дня, в безумное время, посреди японских экзаменов. Помню свои ощущения от сцены: настолько приятно играть, чувствуешь себя дома! И концерт прошел хорошо. А потом, в артистической — «дошло», среагировал: ведь это был дебют в Большом зале!

— В какой пропорции сейчас делится Ваше время между исполнительством и педагогикой, нравится ли Вам эта пропорция?

— Я как раз нахожусь в периоде, когда хочется что-то поменять. Возможно, свойство возраста, может, жизненные обстоятельства. С тех пор, как ушел из жизни отец, меня спрашивали, не собираюсь ли я продолжить его педагогическое дело. Мне, в общем, всегда хотелось передать его отношение к музыке, к инструменту молодым ребятам. И я все больше увлекался. Потом получил интересное предложение из Японии, провел там много лет. И концертная деятельность несколько захирела, основная энергия уходила на преподавание. Но не жалею, потому что педагогика, студенты многому учат. И все же мне стало не хватать серьезной концертной деятельности. По своей инициативе я перестал преподавать в Японии. И вообще заниматься этим с прежней интенсивностью. У меня ведь было до 30 учеников в неделю — это очень много и почти не оставляло времени на собственное творчество.

— Кроме того, есть огромный соблазн уже не играть, а показывать, как надо играть...

— Профессорская игра! Опасная вещь! Во всяком случае, решил сменить акценты. Изменилась жизнь, родилась дочь. И в этот момент последовало приглашение японской компании «Octavia Records» — небольшой, но очень активной, — о записях. Когда-то, в молодые годы, я сотрудничал с «RCA», сейчас эти программы переиздаются. Так вот, 2 года назад мы с этой японской компанией записали диск Баха — Хроматическая фантазия и фуга, Итальянский концерт и последняя, Шестая партита (ми-минор). Мне кажется, получилось. И результат был неожиданный. Запись вышла в Японии и имела такой успех, что фирма предложила дальнейшее сотрудничество и, фактически, выбор программ. И за полтора года мы записали 6 компакт-дисков — очень много. Один из них — «Симфонические этюды», «Арабеска» и Фантазия Шумана; другой — 4 баллады, Баркарола, Полонез-фантазия и Фантазия Шопена; третий — Соната h-moll Листа и фантазия «Скиталец» Шуберта. Вот-вот выходят

еще 2 диска — с тремя сонатами Бетховена (Четвертая, «Лунная» и «Аппассионата») и шопеновская программа {в настоящее время появились оба CD, о которых говорит артист}. Это очень стимулирует и, надеюсь, подстегнет и концертную деятельность.

— Какой репертуарный подход Вам ближе — играть близкое, то, что прошло строжайший внутренний отбор (так делал Микеланджели), — или, как Святослав Рихтер, — бесконечно расширять репертуар, исполнять то, что нужно скорее музыке, искусству, чем тебе лично? Кто из артистов прошлого для Вас в этом смысле образец?

— Эти линии, во многом, примиряются в Гилельсе. Он, по-моему, — главный продолжатель и выразитель школы Нейгауза. Возможно, это звучит странно (к великому сожалению, их отношения с Г.Г. не сложились). Гилельс воплотил философию Нейгауза: всю музыку нужно услышать, как живую, найти способ ее выражения, ее донесения. Мне кажется, Эмилю Григорьевичу это удалось лучше всех. Когда он играл Четвертую сонату Вайнберга, казалось, это Бетховен или Шуман. А ведь никакой исторической дистанции не было. То есть, нельзя застаиваться в одном и том же, но и оголтелой новизны ради новизны не нужно. Ты должен быть убежден в том, что делаешь. Жизнь-то одна.

— У Вас промелькнула фраза: «сам не играл, но проходил со студентами». Бывало ли так, что Вы сначала не обращали внимания на какое-то сочинение, а после работы над ним с учеником и сами «зажглись»?

— Безусловно. Иногда плохой студент дает многое. Копаясь в каком-то сочинении и вдруг понимаешь, что ты хочешь в нем что-то сказать. Студент тебя провоцирует. Кстати, необязательно и студент. У меня такая история произошла с си-минорной сонатой Листа. Помню, в раннем детстве очень ее любил, а потом как-то не тянуло играть. Хотя о ней почти все мечтают. А я не хотел играть ради виртуозного самоутверждения. Меня гораздо больше интересовали последние сонаты или «Диабелли-вариации» Бетховена. Отец исполнял эту сонату бесподобно, проходил с Нейгаузом, слышал ее в интерпретации Горовица на даче под Киевом. Он мечтал, чтобы я ее играл. А я упирался, как баран. И вдруг в какой-то момент (лет 5 назад) поймал себя на том, что ни одна интерпретация не устраивает до конца, что я точно знаю, что хочу в этой сонате сказать. Может, просто дорос до нее. Выучил и с наслаждением исполнял.

— Один замечательный пианист говорил мне, что это большая проблема, когда молодые люди лучше знают Поллини, чем Софроницко. Обе фигуры взяты как символы, полярные социально-пианистические явления. В то же время, помню разговоры с японцами, которых невероятно привлекала, на мой взгляд, изумительная пианистка — Роза Тамаркина. Она умерла очень давно и очень молодой, записей мало. Я понимаю, что Вы или кто-нибудь другой, обладающий силой педагогического воздействия, авторитетом, — можете если не надавить, то порекомендовать молодым музыкантам «нерыночное» фортепианное искусство. Но существует ли, к примеру, в Японии или в Америке, где Вы провели столько лет, тяга к подобному пианизму? Или они идут только по очевидной, видимой линии?

— Это очень зависит от страны. В Японии, как я успел заметить, культура невероятно кастовая. Есть поколения, которые жестко следуют за трендом. Это естественно. Хорошо, если при этом они испытывают влияние действительно больших артистов. Но в той же Японии я встречал невероятно «подкованных», образованных людей. Старался открыть студентам глаза не только на очевидные имена, но и на Нейгауза, Оборина, Григория Гинзбурга, Фейнберга. Давал записи. Ну и, конечно, японцы очень обязательные: если им скажешь, что это хорошо, это надо послушать, — пойдут и послушают.

— На минском мастер-классе Вы говорили о влиянии языка, его орфоэпии, скорости речи на фортепианное преподавание. Раскройте, пожалуйста, скобки.

— Одна из самых сложных вещей в преподавании японцам — вывести наружу скрытые эмоции. Построение фразы в русском, немецком, французском разное, но все же это европейские языки. Японский — совсем другой: ровность, безакцентность. А язык музыки — это волны, направления, смысловые акценты. Иногда приходилось делать то, что я не люблю, — натаскивать.

— Ваши лучшие ученики — это самые успешные ученики?

— Лучшими я бы не всегда называл самых талантливых. Наверное, лучшие — те, кто осознали, чем мы занимались в наши совместные те годы, о чем говорили, пропустили это через себя. Тогда, я уверен, они не забудут это ни в исполнительской деятельности, ни в преподавании. Хотя у меня учились очень яркие и талантливые ребята, которые многого добились. Иногда эти вещи сочетаются, и когда так происходит — это счастье. ■

**Беседовал
Михаил СЕГЕЛЬМАН**

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-
нение 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



Мы постоянно говорим о бицентричности культурной России и, видимо, постоянно ошибаемся. Последнее десятилетие XX века и минувшее XXI-го вывели на авансцену новые центры, выполняющие функции региональных столиц со своими особенностями, возможностями и героями. Вниманию читателей предлагается очерк об одном из таких героев, ставшем опорной фигурой фортепианной педагогики Юга России. Этим очерком мы открываем новую рубрику под титулом «Портрет», которая будет представлять крупнейшие фигуры в сфере фортепианного исполнительства и педагогики регионов нашей страны.

Благородство — за роялем и в жизни



Одна из львовских газет назвала его музыкантом-аристократом. Рецензент пояснял: Владимир Дайч — один из немногих, которые *«всегда есть и будут образцами благородства, духовного аристократизма в искусстве»*.

Именно эти и близкие по смыслу слова — аристократизм, благородство, культура, интеллигентность, отменное воспитание — первыми приходят на ум, когда размышляешь о видном пианисте и педагоге, заведующем кафедрой специальной фортепиано Ростовской консерватории, заслуженном артисте России, профессоре Владимире Самуиловиче Дайче. Потом возникают и собственно профессиональные характеристики: яркая музыкальная одаренность, глубокое постижение стиля исполняемого произведения, блестящая техника... Но прежде всего — качества личности, которые проявляются во всех

сферах, где он реализует себя: на концертной эстраде, в классе, на заседании ученого совета, в повседневном общении. В исповедуемых моральных принципах и кодексе поведения. Масштаб, внутренняя сила натуры таковы, что замечаются даже в наружности, которая, как известно, с определенного возраста есть не только знак наследственности, но и отражение духовной жизни, которой живет человек.

Внешний план биографии Дайча прост, его можно уложить в несколько строчек. Музыкальная семья, средняя специальная музыкальная школа, вуз, с 1972 года педагогическая работа в Ростовской консерватории, успешно сочетающаяся с концертной деятельностью. В то же время, за каждым элементом перечисления стоит очень и очень многое, что помогает понять, как формировался творческий облик музыканта.

Владимир Дайч родился не просто в музыкальной семье:

то была семья выдающегося музыканта, и семья счастливая. Точнее, отец стал выдающимся музыкантом, можно сказать, у него на глазах. Дима — ранний и единственный ребенок: когда он появился на свет, родителями были 21-летними студентами Ленинградской консерватории. Кстати сказать, почему они звали Владимира — Димой, а вслед за ними зовут по сию пору товарищи, остается загадкой. Отец, Самуил Аронович Дайч окончил консерваторию по классу одного из столпов советской органной школы И. Браудо и стал известным в Советском Союзе органистом. Ради любимого инструмента пожертвовал карьерой пианиста (знавшие его люди говорят о превосходном владении роялем, великолепной чистке с листа, необъятном репертуаре). Объездил с концертами всю огромную страну. Очень гордился тем, что Ленинград регулярно приглашал его для выступлений в зале Капеллы и в Большом зале филармонии. В иные годы он играл

в северной столице дважды, а в одном из сезонов — три раза. Такой чести удостоивались очень немногие даже из самых именитых солистов!

Мама, Елена Александровна Мутман была талантливым педагогом, много лет проработала в Львовской десятилетке, где считалась своеобразным центром фортепианного отдела. Многие ее ученики, окончив школу и поступив в консерваторию, стремились попасть в класс фортепиано Самуила Дайча. Сам он, воспитавший множество музыкантов, считал сына своим лучшим «опусом». С шести до девяти лет учителями мальчика были родители.

Влияние отца воспринималось не только на «уроках», но и тогда, когда ребенок, потом подросток слушал его домашние занятия (тот играл на старинной двухмануальной фисгармонии, пневматическую систему которой приводил в действие... пылесос) и концертные выступления.

«Главной особенностью исполнительского искусства моего отца,— полагает Дайч,— наверное, было замечательное ощущение музыкального времени. Его ритм был упругим и поразительно гибким, а совершенное владение агогическими и артикуляционными тонкостями делало исполнение необычайно выразительным, содержательным и естественным».

Эти же черты передались и Владимиру Дайчу-пианисту, агогика и артикуляция — предмет его постоянных педагогических размышлений. В своем превосходном методическом пособии для преподавателей музыкальных школ он делится опытом достижения интонационной выразительности, близкой пению:

«Если мы попробуем спеть какую-нибудь музыкальную фразу, то обязательно почувствуем, что некоторые мелодические обороты (широкие скачки, ходы на уменьшенные или увеличенные интервалы) поются труднее, требуют словно какого-то прицела внутреннего слуха, а следовательно — затраты небольшого дополнительного времени на их точное интонирование. Сыграв ту же мелодию на рояле, но соблюдая при этом законы вокализации (то есть как бы слегка «растягивая» интонационные обороты, которые было труднее спеть), мы придадим ей гибкость и естественность. Прислушаемся повнимательнее к игре хорошего пианиста — и непременно заметим, что именно благодаря подражанию вокальной манере произнесения мелодии его исполнение воспринимается нами как выразительное и содержательное».

В Львовской десятилетке Дайч учился у Александра Лазаревича Эйдельмана, личности в музыкальном мире города заметной и весьма колоритной. Блестящий музыкант, наделенный буйным темпераментом, влюбленный в музыку до самозабвения, близкий друг семьи Дайчей, в прошлом концертирующий пианист, за девять лет учения он дал ему бесценные

знания, которые служат Владимиру Самуиловичу творческими ориентирами до сих пор. По наблюдению Дайча, учитель обладал великолепным природным пианизмом, прекрасно владел фортепианной техникой (любил в классе «пробежаться» по клавиатуре, сыграв с феноменальной скоростью какую-нибудь гамму). Но доминантной его педагогического метода было стремление привить ученикам «вокальное» туше, научить их романтическому «пению» на рояле.

Из воспоминаний: «Под его руками инструмент звучал совершенно замечательно. А.Л. прикоснулся к клавишам с какой-то нежной страстью, погружаясь в них не вертикально вниз, а движением чуть от себя — словно ласково поглаживая каждую клавишу перед тем, как мягко и сильно прильнуть пальцем к ее дну. И рояль отвечал ему очень теплым, сочным и глубоким звуком необыкновенно красивого тембра». Из рекомендаций учителям ДМШ: «Для того, чтобы извлечь из рояля мягкий, теплый и вместе с тем сильный и дряблый звук, нужно прикоснуться к клавише, а затем очень активным нажатием, но не ударяя и не толкая, „погрузить“ в нее палец, словно в густую, вязкую массу».

Однако не менее важным для становления юного пианиста было отношение учителя к музыке: она являлась для него «не просто специальностью, но способом существования». Музыка и ученики. Дружба Эйдельмана и его жены — Кето Константиновны — с четой Дайчей была во многом основана на общности интересов. Во время взаимных визитов разговоры велись преимущественно об учениках и коллегах, о событиях в музыкальной жизни города. Владелец редкой для тех времен вещи — магнитофона (тогда это были громоздкие устройства, на которые устанавливались большого диаметра катушки с лентами), Александр Лазаревич мог в состоянии крайнего возбуждения позвонить

Дайчам и потребовать прийти немедленно, чтобы послушать новую пленку. Так было, в частности, с записью еще мало кому известного в Советском Союзе «сумасшедшего гения» — Глена Гульда. Мог с женой отправиться на автомобиле из Львова в Киев, чтобы попасть на концерт Вэна Клайберна и взять с собой в поездку семью друзей, включая десятилетнего Диму. Дайч с улыбкой вспоминает, что после одной из совместных встреч Нового года одноклассники спросили его о том, как это происходило. — «Ну как! Как всегда: всю ночь они обсуждали какой-то экзамен...»

Владимир Дайч, каким его знают сегодня коллеги, ученики, друзья, настроен на ту же систему ценностей. Да, он живо интересуется литературой, историей, культурой, политикой, может поддержать разговор на разные темы, вообще живет, что называется, с открытыми глазами. Но музыка — это пылкая любовь на всю жизнь. Любовь, где немислимы измены.

... Гастрольная жизнь в Советском Союзе 1950–60-х годов отличалась завидной для наших дней интенсивностью. В областных филармониях бурлила жизнь. Охотно ехали музыканты и во Львов — европейский город с давними и сильными культурными традициями. Основанный в XIII веке и столетиями входивший в состав Польши и Австро-Венгрии, формально он стал «советским» в 1939, реально же — только с его освобождением от гитлеровцев в 1944 (Дайч, напомним, родился в 1949). Здесь сотни исторических, архитектурных и культурных достопримечательностей, исторический центр города внесен в список мирового наследия ЮНЕСКО. В свое время во Львове (тогда он назывался Лембергом) около 30 лет проработал младший сын Моцарта Франц Ксавер, организовал там музыкальное общество, из которого впоследствии выросла Львовская консерватория. С этим городом связана жизнь и деятельность Бальзака и Шолом-Алейхема, певицы Соломии

Крушельницкой (имя которой носит музыкальная школа-десятилетка, где учился Дайч) и режиссера Леся Курбаса, писателей Станислава Лема и Станислава Ежи Леца, философа Мартин Бубера... Питомником музыкальных талантов была специальная музыкальная школа. В послевоенные годы в ней учились Александр Слободяник, Виктор Ереско, одновременно с Дайчем — Юрий Башмет, Олег Крыса.

Подрастающий пианист навсегда запомнил выступления Э. Гилельса и Л. Оборина, Я. Флиера и Я. Зака, М. Юдиной, М. Гринберг и Д. Башкирова, крупных зарубежных музыкантов. Врожденный дар, добрые и умелые руки учителя, погруженность в музыку, яркие художественные впечатления способствовали быстрому профессиональному созреванию. Свой первый сольный концерт Владимир дал в двенадцатилетнем возрасте.

Будучи одним из лучших выпускников школы, воспитанником авторитетного профессора, который заведовал кафедрой спец. фортепиано в консерватории, сыном известных в городе музыкантов, Владимир имел все шансы поступить в Львовскую консерваторию. Но юношу манила Москва. К чести А.Л. Эйдельмана, он не только не препятствовал в этом своему питомцу, но и всячески поддержал его намерение.

В Московской консерватории Дайч попал в класс Льва Власенко, у которого потом обучался и в аспирантуре (заочно). Это был еще один подарок фортуны. Ученик Якова Флиера, Власенко был блистательным пианистом, разносторонне образованным и глубоко эрудированным человеком. Дайч вспоминает о занятиях с ним: «Иногда, отвлекаясь от работы над конкретным сочинением, он рассказывал интересные и совершенно неизвестные мне вещи о композиторах или выдающихся пианистах — сведения, почерпнутые из книг на английском, французском, итальянском языках».



Выбирая учебную программу для студента, Лев Николаевич стремился опереться на сильные стороны его дарования. Попросту говоря, давал играть то, что лучше получалось. Благодаря этому, Владимир переиграл множество виртуозных произведений. К примеру, если брались за Шуберта, то это была фантазия «Скиалец». Если Лист, — то «Мефисто-вальс». Педагог старался «романтизировать» излишне академичную, суховатую манеру игры юноши, которая была ему свойственна в те годы. *«Дело в том, — пишет Владимир Самуилович, — что я поступил в консерваторию, имея хорошую профессиональную подготовку и неплохой игровой аппарат, но в эмоциональном отношении был излишне закрыт, как говорят, застегнут на все пуговицы».*

Однажды, во время работы над Третьей сонатой Скрябина, педагог в сердцах воскликнул: «Да не играй ты ровно, черт возьми! Почему ты думаешь, что на рояле надо всегда играть ровно?!». Перед выходом на сцену неизменно напутствовал Владимира: «Не думай о технологии. Делай Музыку!»

Благоговейно относясь к бетховенским текстам, Л.Н. настойчиво добивался разницы в выполнении похожих, но все же отличающихся друг от друга авторских указаний — например, sf и fp, f и ff. Когда понадобилось, прочитал небольшую лекцию

об особенностях обозначения педализации у Дебюсси. И, улыбаясь, завершил ее словами: «Мне это говорила старушка Маргарита Лонг, а ей — сам Дебюсси».

В те годы класс у Л.Н. Власенко был немногочисленный, сплоченный. После классных вечеров, которые регулярно устраивались в Малом зале под Новый год, в доме учителя студентов ждал не только накрытый стол, но нечто большее — тепло большой, дружной семьи. Вероятно, для юного Дайча это было очень важно. Неудивительно, что о роли Л.Н. Власенко в своей жизни Дайч пишет почти теми же словами, что и о роли отца: *«По сей день Лев Николаевич остается для меня эталоном рыцарского служения музыке, высоким образцом порядочности, подлинной интеллигентности, необыкновенно доброго отношения к людям... Он — «моя профессиональная совесть, а благодарная память о нем — тот камертон, с которым я ежедневно сверяю свою жизнь в искусстве».*

Наверное, немного отыщется молодых, талантливых музыкантов с яркими сценическими данными, которые мечтали бы о педагогике. По большей части, преподавательская деятельность, особенно в молодые годы, воспринимается либо как «запасной аэродром», либо как «дополнение к главному». Дайч — не из их числа. К моменту окончания консерватории

(с отличием) он мечтал о педагогической работе в вузе, и мечта эта осуществилась: он стал преподавать в открытом за пять лет до этого Ростовском музыкально-педагогическом институте. Этот поворот судьбы он считает главной удачей в своей профессиональной жизни.

Преподавать и активно выступать он начал одновременно с равной увлеченностью. Высокие звания в обеих областях получил почти одновременно: заслуженного артиста России — в 1996, профессора — в 1997. У Дайча всегда был большой класс. Разумеется, студентам отпущена разная мера таланта, но он старается в первую очередь увлечь их, и ему это удается. Они покидают стены консерватории, по меньшей мере, образованными профессионалами. Студенты его искренне любят, платя взаимностью за его любовь к ним, что хорошо видно даже со стороны.

Верный заветам своих учителей, профессор Дайч всячески стимулирует частые выступления студентов и аспирантов на эстраде. В течение года проходит несколько открытых классных вечеров, лучшие ученики дают сольные концерты, играют с оркестром. Владимир Самуилович любит выступать с учениками в одной программе, играть в ансамбле. Нередко такие концерты далеко выходят за рамки академических показов, становятся значительными событиями в музыкальной жизни Ростова. Особенно, когда они объединены некой общей идеей. Дайч, например, осуществил силами учеников исполнение грандиозного цикла Баха «Искусство фуги», повторив тем самым редчайший опыт отца, который некогда «поднял» это монументальное полотно со своими питомцами. В этом же ряду можно назвать циклы и вечера «Фортепианные сонаты Прокофьева», «Подражания и посвящения», «... На тему Паганини», «Николай Метнер», «Рахманинов и Чайковский».

Педагогический талант профессора Дайча востребован не только в Ростове. Его часто приглашают с мастер-классами консерватории, училища, школы. Владимир Самуилович поддерживает профессиональные контакты со всеми педагогами-пианистами региона. Авторитет его в этой среде непререкаем и обеспечен всем комплексом музыкантских и личностных качеств. Ежегодно его просят возглавить или войти в состав жюри нескольких фортепианных конкурсов в городах Южного Федерального округа, а также в других регионах России, на Украине, председательствовать на государственных экзаменах, участвовать в качестве эксперта при аттестации училищ и вузов (Ростов, Астрахань, Краснодар, Сочи, Майкоп, Ставрополь, Губкин, Руза, Киев, Львов, Запорожье). В Новороссийске о нем снят телефильм.

Среди выпускников Дайча — преподаватели и концертмейстеры, работающие в высших и средних учебных заведениях, лауреаты международных конкурсов: Ирина Стрелкова и Марина Флеккель, Анастасия Тимофеева и Светлана Хугаева, Татьяна Гадар, Дарья Музыка, Тамара Майданевич, Вера Синицына, Зварта и Диана Багдасарян, Наталья Меньшикова...

Рассказывает зав. фортепианным отделением Ростовского колледжа искусств Марина Флеккель: *«В своем классе Владимир Самуилович тоже артист. Он всегда готов поделиться своими пианистическими секретами, своим знанием поэзии и литературы, своей огромной эрудицией, и, безусловно, потрясающим знанием музыки. Поэтому на уроках в его исполнении звучала не только фортепианная, но и симфоническая, и оперная музыка. Во время работы над музыкальным сочинением он проводил множество художественных аналогий, тонких параллелей. Не могу забыть урок, когда мы проходили «Вечер в Гренаде» Дебюсси.*

Он стал читать стихи Г. Лорки, и это помогло мне почувствовать и передать испанский колорит. А чтобы помочь мне выразительно исполнять третью долю в мазурке Шопена, он... танцевал мазурку.

Давая основы рационального пианизма, он никогда не сдерживал моей свободы. Наоборот, побуждал к творчеству, к поиску различных вариантов исполнения, чтобы потом вместе выбрать лучший».

И все же успех к Дайчу-пианисту пришел раньше, чем к Дайчу-педагогу. Две эти сферы деятельности подобны сообщающимся сосудам: обретенное в одной из них переносится в другую. Дайч любит повторять латинский афоризм: «Dozendo discimus» — обучая, учимся сами.

Он быстро стал «пианистом номер один» сначала в Ростове, а потом и во всем Южно-Российском регионе. Его знают и далеко за их пределами. Он играет в Таганроге и Волгодонске, Шахтах, Новочеркасске и Сальске, Черкесске, Нальчике и Майкопе, Краснодаре, Новороссийске и Сочи, городах Кавминеральных Вод. В Нижнем Новгороде и Саратове, в Киеве, Львове, Донецке, Ереване и Минске. Его принимали в Германии, Израиле и Республике Маврикий. И везде, где он сыграл хотя бы один раз, его хотят слышать вновь.

В 80-е годы число концертов в год приближается к двадцати! Концертные площадки не делятся для него на «сорта». В Ростове Дайч — неизменный участник филармонических абонементов. Но он выступает не только в залах филармоний, музыкальных вузов, училищ и школ, не только в Доме актера и Доме кино, но и на предприятиях, и даже... в магазине «Детская книга».

Исполнительский стиль пианиста, высочайший уровень мастерства и профессиональной осведомленности отмечены в многочисленных отзывах видных музыкантов.

В игре Дайча привлекает, прежде всего, то качество, которое можно назвать

сотворением музыки «здесь и сейчас», когда, слушая даже хрестоматийно известные произведения, ты чувствуешь, что они только что родились на свет, и никогда ранее не звучали. Пианист далек от стремления «себя показать», для него на первом плане — автор и его произведение, хотя виртуозные возможности Дайча представляются безграничными, и на них нельзя не обратить внимания. Как-то после концерта другого пианиста он высказался в том смысле, что вообще-то техника не главное, но когда она находится на такой заоблачной высоте, то приобретает самостоятельное эстетическое значение.

Да, музыкант знает цену виртуозности, но — ее истинную цену, которую не стоит ни завешать, ни занижать. Суждения на этот счет, которые воспринимаются как credo артиста, он высказал в рецензии на выступление одного их гастролеров, чье имя в тексте я заменил на N: «Спору нет, N отличный пианист, свободно владеющий инструментом. Однако, на мой взгляд, в его артистическом облике ПИАНИСТ пока явно преобладает над МУЗЫКАНТОМ. Игра его не согрета личным чувством и не озарена собственным отношением к исполняемому. Вроде бы «все правильно», «все получается», но почему-то неинтересно и даже скучновато».

Сильная сторона пианизма Дайча — тонкое и точное ощущение музыкального времени. Распределение кульминаций, выбор главной из них, осуществление подходов к ним и послекульминационные спады напряжения — все это заставляет сидящих в зале находиться «под гипнозом» звукового потока, направляемого мастером. Кажется, что частота пульса и дыхания слушателей подчиняются выстроенной им исполнительской драматургии.

Он всегда остается самим собой и, вместе с тем, он «очень разный» на эстраде. Умеет изумительно

«петь» на рояле, но ничуть не менее впечатляет его умение «говорить», то есть сообщать звучанию инструмента выразительность речевой декламации. С годами эта способность развилась и усилилась. Он умеет быть размышляющим и страстным, ироничным и нежным, карнавалом-веселым и глубоко трагичным. Он может быть простым и естественным, но также — изощренным, демонстрируя такие невероятные педальные «фокусы», что невольно хочется приподняться в кресле, чтобы посмотреть, как он это делает. Он безошибочно чувствует стиль произведения. При обширном репертуаре, которым владеет Дайч, это означает, что он пианист универсальный. Трудно сказать, есть ли у него особые историко-стилевые предпочтения.

О его программах порой хочется сказать, что они не составлены, не подобраны, а сочинены исполнителем и всегда глубоко продуманы. Они побуждают сопоставлять имена и явления, обнаруживать сходство несходного и несходство сходного. Иными словами, они концепционны, нередко принимают форму скрытого «сюжета», в них витает дух историзма. Такие программы, пришедшие, как мы помним, и в построение классных вечеров, позволяють включать произведения редко исполняемые, которые, возможно, не представляют абсолютной художественной ценности, но в определенном контексте оказываются на редкость уместными. К примеру, афиша вечера «Из истории фортепианных жанров: токката и рондо», наряду с более или менее известными образцами, включала и сочинение русского композитора-любителя Д. Салтыкова, пользовавшегося популярностью в первой четверти XIX века (фактура не удовлетворила артиста, и он подверг текст переработке с целью придания ему большей виртуозности).

Отдельного упоминания заслуживает регулярное исполнение Дайчем сочинений композиторов Дона — Л. Израйлевича,

Л. Клиничева, В. Ходоша, А. Матевосян, Г. Гонтаренко, А. Бакши, М. Фуксмана, С. Приступова. «Он переиграл едва ли не все лучшее, написанное ростовскими композиторами для фортепиано», — справедливо замечает Р. Скороходова. Смолоду и по сей день пианист готов специально разучить произведение, которое, возможно, прозвучит всего один раз.

Во время концертных выступлений Дайча порой мелькает мысль: даже если я не знал бы его близко в течение долгих лет, по его игре можно было бы угадать, какой он человек. Светлый, тонкий ум. Благородство во всем. Феноменальная память, которая без специальных усилий фиксирует все, что коснулось сознания. Тонкий юмор, чуждый зубоскальства, основанный именно на остроумии в прямом смысле слова. Умение рассказывать анекдоты — без утомительных подробностей, кратко и артистично. Склонность к каламбурам, которая свойственна людям с безошибочным «чувством языка». Кстати, его устная речь безупречна, что позволяет ему блестяще справляться с ролью ведущего на многих классных и некоторых собственных концертах. Если бы кто-нибудь задался целью опубликовать его высказывания на заседаниях кафедры или Ученого совета, литературная правка практически не потребовалась бы.

Хорош и его письменный литературный стиль. Он мог бы стать крупным методистом, музыкальным критиком, у него это великолепно получается, но его литературные выступления, к сожалению, весьма редки. Рояль ему милее, чем перо.

В одном из интервью Владимир Дайч сказал: «Каждое утро, отправляясь на работу, я испытываю радость». Если это и не полная формула счастья, то, безусловно, важнейшая ее составная часть. ■

Александр СЕЛИЦКИЙ

Инструментальный класс: евроконгресс и евроэкзамен



10–11 ноября в Санкт-Петербурге состоялся экзамен для фортепианных мастеров на сертификат «Европиано» (Европейского Союза ассоциаций фортепианных мастеров). Впервые такой экзамен был проведен в 2006 во Франции, затем — в Испании, Чехии, Дании. И, наконец, настала очередь России. Подтвердить свое мастерство решились 20 претендентов из городов России, а также из Латвии, Казахстана, Германии и Греции (впрочем, последние — тоже наши соотечественники).

По установившейся традиции председателем экзаменационной комиссии должен быть представитель принимающей ассоциации, и эта честь выпала Владимиру Клопову. В комиссии работали известный мастер из Германии, преподаватель Людвигсбургской Оскар-Валькер-школе Гюнтер Шайбле; мастер из Швейцарии и по совместительству главный кассир «Европиано» Дитер Фрелих и московский мастер Игорь Кобозев.

Перед экзаменом Гюнтер Шайбле в течение двух с половиной дней провел с претендентами предварительные теоретические и практические занятия. Он не только разъяснил слушателям характер и содержание предстоящих экзаменационных испытаний, но и сообщил им

солидную порцию профессиональных знаний и навыков. Гость из Германии проявил недюжинное педагогическое мастерство: материал был выстроен и преподнесен настолько четко и методически совершенно, что не усвоить его было просто невозможно.

Ход экзамена и его итоги специально для «РiаноФорум» прокомментировал Владимир Клопов:

«Экзамен состоял из четырех испытаний: настройка фортепиано; письменный тест по теории (материаловедение, настройка, регулировка и ремонт фортепиано); регулировка механики пианино и рояля; несколько видов работ из категории мелкого и текущего ремонта.

Для настройки инструменты предоставила районная музыкальная школа.

Это были большей частью пианино разных зарубежных фирм и разных возрастов, но все в исправном состоянии. Претендентам было предложено настроить инструменты немного выше их исходного состояния, причем г-н Шайбле настроил одну правую струну хора ля1 на нужную высоту (примерно на 2 Гц выше общего строя инструмента), и экзаменуемый не имел права прикасаться ключом к колку этой струны. Весь инструмент нужно было настроить по этой образцовой струне. Камертоны и тюнеры иметь при себе не разрешалось. Заодно при подготовке инструмента к настройке были сильно разрегулированы обе педали — их нужно было отрегулировать заново, а результаты этой операции учитывались в оценке испытаний по регулировке.



Претенденты имели 2 часа на настройку плюс 5 минут на приведение педалей в порядок.

Результаты настройки оценивались по нескольким пунктам: качество унисонов в хорах по всему диапазону, качество тембра, качество октав в ближних басах (до однострунных хоров), качество октав в крайних басах, качество октав в ближних дискантах (до начала 3-й октавы) и крайних дискантов. Каждый экзаменатор индивидуально по очереди оценивал результат работы каждого претендента. Только стабильность строя проверялась комиссией в полном составе, хотя оценки и здесь каждый экзаменатор ставил сам. Стабильность строя проверялась сильными ударами по клавишам с хорошими унисонами в нескольких участках диапазона — басах, тенорах, ближних и крайних дискантах. Затем по ведомостям всех экзаменаторов вычислялся средний балл. Забегая вперед, скажу, что и в остальных испытаниях применялся тот же метод суммирования оценок по отдельным операциям и вычисления среднего балла. По каждому виду оценки был установлен высший балл (безупречное исполнение); для каждого испытания был заранее оговорен определенный минимально допустимый «проходной» балл.

Все претенденты с настройкой справились успешно, хотя и с довольно большим разбросом: результаты были от минимально-удовлетворительного (на грани провала) до вполне хорошего.

Второе испытание — письменный тест — было всеми успешно преодолено. Нужно было ответить на 50 вопросов путем выбора правильного ответа

из нескольких предложенных. Здесь результаты дали заметный разброс — от минимально необходимого до очень хорошего. Нужно сказать, что в лекционной части предварительных занятий уже были даны ответы на все без исключения вопросы тестов, и те из кандидатов, кто внимательно слушал г-на Шайбле, имели полную возможность получить максимальный балл. К сожалению, многие такую возможность упустили — либо не зафиксировали в памяти материал занятий, либо не вчитались внимательно в текст вопроса. Но как бы там ни было, сдали тесты все.

Сложнее оказалось с регулировкой. Все работы проводились на специальных моделях механики пианино и рояля. Модели представляли собой октавный фрагмент механики обеих разновидностей фортепиано. В моделях пианино имелась даже небольшая чугунная рама с вибрельбанком, колками, струнами и подобием деки. Не хватало только педалей, но та часть их механизма, которая встроена в механику, присутствовала (подвижный рулейстик для левой и демпферная штанга для правой педали). В моделях рояля роль струн выполняли укрепленные на стойках горизонтальные стальные прутки, на которых лежали полноценные демпферы. Элементов механизмов левой и средней педалей в моделях рояля не было.

На предварительных занятиях курсантам было объявлено, что экзамен по регулировке будет включать в себя полную регулировку модели пианино, на которую отводится 1,5 часа, и частичную регулировку модели рояля, в которой будут разрегулированы только несколько клавиш. Эти клавиши надо было найти и привести в правиль-

ное состояние. На рояль в связи с этим отводилось только полчаса. Однако при подготовке моделей рояля к экзамену были полностью раскручены все пилоты, все ауслезеры, все винты абника и все винты установки шпиллера. Лишь уровень, друк, положение фенгеров и установка демпферов были нарушены на нескольких (от двух до четырех) клавишах. Такой неожиданно возросший объем работ, обнаруженный за полчаса до окончания экзамена, оказал шоковое воздействие на многих экзаменуемых, и у пяти претендентов результаты по регулировке рояля оказались ниже проходного балла.

При обсуждении результатов этого экзамена г-н Шайбле предложил суммировать проходные баллы по обоим механикам и учитывать сумму баллов, полученную по пианино и роялю каждым претендентом. При таком подсчете суммарный проходной балл получили все. Не справившиеся с механикой рояля сумели таким образом «спастись» за счет «запаса прочности», заработанного при регулировке модели пианино.

Нужно все же отметить, что подобная «шоковая терапия» у многих наших мастеров вызвала справедливое возмущение. К этому стоит добавить еще и тот факт, что качество изготовления моделей рояля (фирма «Petrof») оставляло желать много лучшего.

Последнее испытание — ремонтные работы — пришлось провести в сокращенном виде: предполагавшуюся замену гаммерштиля пианино отменили ввиду отсутствия сверлильного станка. Каждому кандидату было предложено заменить оборванную струну на модели механики пианино,



заменить гарнировку клавиши, подобрать ось нужного диаметра в капсуле молотка и отшлифовать молоток. Эта часть экзамена была сдана всеми кандидатами на хорошем уровне.

Попробую оценить проведение и результаты экзамена *post factum*. Если для «Европиано» это был уже шестой экзамен, то российская Ассоциация фортепианных мастеров проводила его впервые. Не буду рассказывать о трудностях подготовительного периода — поисках помещения, согласовании сроков, преодолении транспортных и таможенных сложностей. Все это в конечном итоге благополучно разрешилось и осталось за кулисами основного действия. Остановимся на самом экзамене.

Прежде всего, отмечу излишнюю массовость мероприятия. На предыдущих экзаменах в европейских странах число претендентов не превышало 10–12 человек, в нашем случае их было 20, что сильно осложнило работу комиссии. Помещение, где происходили экзамены, было непригодным: тесным, душным и плохо оснащенным. Ввиду того, что для настройки удалось получить только 11 инструментов, а моделей было по 12 штук каждого вида, претендентов пришлось поделить на две группы, что также осложнило работу комиссии.

И еще одно: со стороны некоторых претендентов было проявлено не вполне ответственное отношение к экзаменам — я уже упомянул о том, что проведенный г-ном Шайбле подготовительный курс содержал

абсолютно все, что необходимо было знать и уметь для успешной сдачи.

Поскольку «Европиано» и АФМ России планируют проведение у нас по меньшей мере еще одного экзамена, то выводы на будущее я бы сформулировал так.





Проведение конгресса EuroPiano и сертификационных экзаменов мастеров — инициатива Владимира Карповича Частных, выдающегося деятеля российской музыкальной культуры. 24 ноября 2010 года ему исполнилось 75 лет. Перед тем, как возглавить Ассоциацию фортепианных мастеров России, В. К. Частных долгие годы находился на ключевых постах в Московской консерватории и Большом театре России. Редакция журнала сердечно поздравляет его со славным юбилеем, желает крепкого здоровья и максимальных успехов во всех начинаниях.

1. В период подготовки необходимо найти такие помещения и так их оснастить, чтобы все экзамены можно было провести наилучшим образом.

2. Число участников не должно превышать числа «рабочих мест» для настройки и числа моделей, имеющих в распоряжении экзаменаторов.

3. Претенденты на Евросертификат должны четко осознавать, что на экзамене оценивается не просто умение сделать ту или иную операцию хорошо: нужно сделать ее еще и быстро. Профессионализм заключается в сочетании качества и скорости работы».

Президент Ассоциации фортепианных мастеров России Владимир Частных, комментируя экзамен, подчеркнул: «Прежде всего, мы выражаем благодарность 20 смельчакам (кстати, самых разных возрастов), которые не побоялись публично продемонстрировать свой профессиональный уровень. Г-н Шайбле по итогам экзамена отметил, что наши мастера — не хуже европейцев. Интересный факт: из 67 мастеров, получивших за последние четыре года Евросертификаты, 18 — из России. На мой взгляд, главная проблема, которую «высветил» этот экзамен, заключается в следующем: даже те мастера, которые многое знают, умеют, могут, не стараются добиваться высшего качества исполнения работы».

ФОРТЕПИАННЫЕ МАСТЕРА, ПОЛУЧИВШИЕ ЕВРОСЕРТИФИКАТ:

- Евгений Акимов** (Москва)
- Николай Головкин** (Москва)
- Виктор Головченко** (Санкт-Петербург)
- Людмила Грачикова** (Саров)
- Анатолий Забурдаев** (Рига)
- Дмитрий Зеленин** (Екатеринбург)
- Олег Катков** (Астрахань)
- Михаил Крылов** (Москва)
- Мурат Кубеков** (Алма-Ата)
- Олег Кузнецкий** (Рига)
- Виктор Моисеев** (Санкт-Петербург)
- Борис Нойфельд** (Германия)
- Вячеслав Павленко** (Магнитогорск)
- Евгений Пашнев** (Греция)
- Анатолий Проходцев** (Кашира)
- Юрий Резонов** (Санкт-Петербург)
- Юрий Рудных** (Санкт-Петербург)
- Евгений Файзулин** (Москва)
- Федор Фрик** (Челябинск)



Впервые в истории «EuroPiano» очередной конгресс этой организации состоялся в России. Он был приурочен к 60-летию Европейского Союза фортепианных мастеров и 20-летию Ассоциации фортепианных мастеров России. В Санкт-Петербурге собрались представители десяти стран: Австрии, Германии, Голландии, Италии, Норвегии, России, Франции, Чехии, Швейцарии, Эстонии. ■



Элен ГРИМО | Резонансы: Моцарт, Берг, Лист, Барток | Deutsche Grammophon

Восьмую сонату (a-moll) Моцарта, Сонату h-moll Листа, Сонату Берга и Румынские народные танцы Бартока Гримо записала в Вене весной 2010 года и полгода спустя выпустила на CD. Одновременно стартовал мировой тур с этой программой, охвативший Германию, Бельгию, Швейцарию, Великобританию, Францию, Италию, Болгарию плюс — уже в 2011 году — города Японии, Канады и США. К сожалению, были отменены московские выступления прекрасной француженки (из-за болезни), и программу «Резонансы» мы можем оценить лишь в записанном варианте. Работоспособность пианистки вызывает уважение, ведь попутно она исполняет целый ряд других программ, в том числе участвует в серии новогодних концертов в Китае. Гримо — желанный гость на крупнейших фестивалях мира. В одном только 2010 году она сыграла в Вербье, Люцерне и Зальцбурге, побывала в турах с такими прославленными дирижерами, как Валерий Гергиев, Владимир Ашкенази, Дэниел Хардинг, выпустила уже шестой сольный диск на лейбле «Deutsche Grammophon».

В основе замысла этой программы лежала Соната Берга. «Я пробовала играть ее еще в одиннадцать лет, — рассказывает Гримо, — тогда лишь первые полторы страницы были мне под силу. Едва ли я много понимала в этой музыке, но она трогала меня до глубины души». В 2009 году пианистка вернулась к Бергу, решив выстроить вокруг его раннего шедевра австро-венгерскую программу. Как полагает Гримо, по духу Соната Берга — не что иное как сцена из оперы, и это роднит ее с сонатой Листа, также одночастной, — тоже сценической драмой, хотя уже и иного, вагнеровского масштаба. По этому принципу сюда попал и Моцарт, чью инструментальную музыку нередко уподобляют вокальной, ну а закончить путешествие по Австро-Венгрии вполне естественно Румынскими народными танцами Бартока.

Идея диска безусловно интересна и остроумна, а впечатляющий послужный список Гримо говорит сам за себя, как будто бы гарантируя качество результата. И если уж вначале был Берг, не следовало ли и открыть им программу? Однако она начинается с Восьмой сонаты Моцарта, запись которой трудно отнести к творческим удачам. Интерпретацию Гримо предвещает уже первая, неоправданно задержанная нота: сколь кокетлив этот форшлаг, столь непохожа на себя и вся соната, словно задыхающаяся на бегу. Гримо настолько злоупотребляет *rubato*, что это может соответствовать расхожим, пусть и ложным, представлениям об интерпретации романтической музыки, но по отношению к Моцарту вызывает недоумение. Румынские народные танцы Бартока, в свою очередь, исполнены без всякого понятия о том, что такое стилизация — с преувеличенно цыганскими интонациями. В подобном антураже Берг и Лист просто теряются, тогда как без него могли бы звучать и выигрышнее. Остается лишь вопрос о том, зачем нужны новые записи сочинений, которые уже записаны, в том числе, лучшими пианистами мира, десятки раз. ■

Илья ОВЧИННИКОВ

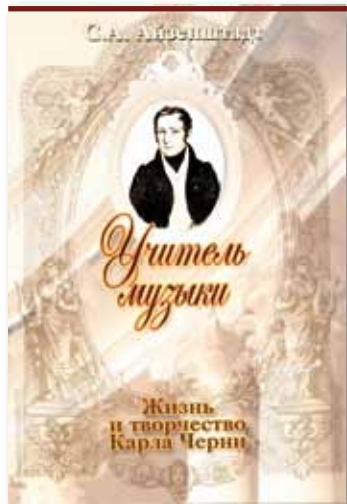
Коллеги из журнала «FonoForum» в декабрьском выпуске также опубликовали рецензию на диск Элен Гримо, пометив текст большой красной звездочкой — «Выбор редакции».

Сначала может показаться, что мы слышим дилетанта в поисках нужного темпа, запинаящегося в начале Сонаты a-moll. Однако быстро становится ясно, что за своенравной агогикой скрывается концепция: не случайно Элен Гримо называет Моцарта в буклете диска «экстремистом выражений» и представляет его сочинение в одной программе с сочинениями Листа, Берга и Бартока.

В отличие от поклонников «исторического исполнительства», которые представляют на хаммерклавирах резкие смены динамики и контрастную фразировку, француженка трактует мнимую миловидность эпохи рококо по-иному. Первая CD-запись Элен Гримо сочинения Моцарта романтична в том смысле, что пианистка виртуозно использует возможности современного рояля, сверкает пассажами, не скрывает тяжеловесные октавы в басу, а ариозные фрагменты буквально поет. При этом она следует авторским ремаркам абсолютно точно и — абсолютно по-своему. Для того, чтобы подчеркнуть «*calando*» в 14 такте первой части она ускоряет темп и драматизирует динамику. Похожую нюансировку для интенсификации выразительных средств она позволяет себе в *Cantabile con espressione* второй части. Буквально мурашки ползут по коже, когда в средней части она, словно скульптор, «вылепляет» одновременно хрупкие и жесткие триоли.

Интенсивность музыкального высказывания убеждает и в сонатах Берга и Листа. В сравнении с высоко эмоциональным прочтением Сонаты h-moll Листа в интерпретации Гримо недавняя запись этого же произведения Ларсом Фогтом кажется слишком академичной. И — блестящее звучание фортепиано. ■

Андреас КУНЦ



◆ **Сергей Айзенштадт. Учитель музыки. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО КАРЛА ЧЕРНИ. М., «Композитор», 2010.— 216 с., ил., нот. Тираж 300 экз.**

Одно из самых интересных занятий настоящего музыканта — открытие неизвестных героев известных времен. Конечно, Бетховен навсегда останется Бетховеном, а Шуман — Шуманом. Они (и не только они!) стали высшим выражением эпохи и потому пережили ее. Однако интонация каждого настоящего мастера обогащает, одушевляет историю и, в конце концов, уточняет наши знания и о главных героях музыкального искусства.

Вслед за И.Н. Гуммелем, Дж. Фильдом или М. Клементи, похоже, наступило и время Черни. Все упомянутые композиторы (включая значительно старшего по возрасту, но долго жившего и сохранявшего творческую активность Клементи) творили между Моцартом и Бетховеном — и Шуманом и Шопеном. Все они, кстати, перекочевали в «учебный пласт» музыки. «Школа беглости» ор. 299 да «Искусство беглости», ор. 740 — вот и все, что знает о, вернее, из Черни среднестатистический музыкант.

Книга заслуженного артиста РФ, профессора Дальневосточной академии искусств С. Айзенштадта — **первая в России серьезная биография одного из самых уважаемых музыкантов первой половины XIX века.** Из предисловия, в котором приведен

список основных публикаций о пианисте и педагоге, ясно, что настоящий интерес к этой фигуре возник у нас лишь в начале 1990-х. Однако впервые последовательно освящены все этапы жизни и творчества Черни.

Биографический акцент книги обусловлен, прежде всего, двумя причинами: во-первых, и в русских, и в западных исследованиях сведений о жизни Черни немного; во-вторых, его наследие столь обширно и неровно, что вряд ли нужно анализировать абсолютно все сочинения. Автор рассматривает жизнь своего героя по десятилетиям, и такой подход оправдан. К примеру, поворот композитора к инструктивно-педагогическим сочинениям в начале 1830-х совпадает с уходом из жизни двух главных учителей Черни — Бетховена (1827) и отца, Венцеля Черни (1832).

Биография Карла Черни опирается на архивные источники. Это, прежде всего, его собственные мемуары «Erinnerungen aus meinem Leben» («Воспоминания из моей жизни»), документы, связанные с Бетховеном, Листом, Францем Вегелером, Фердинандом Рисом, учениками Черни (Теодором Делером). Некоторые материалы публиковались в XIX веке, а потом о них надолго забыли. Таковы, к примеру, «Письма Карла Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования с кратким объяснением генерал-баса», изданные в Петербурге в 1842. Эти послания к воображаемой ученице по имени Цецилия (у католиков Св. Цецилия — покровительница музыки) стали предисловием к «Полной теоретической и практической фортепианной школе...», вышедшей в издательстве Диабелли (Вена) в 1839. Несколько писем (заново сверенных с немецким оригиналом) публикуются в приложении книги.

Время Ч(ерни)

В 1842 Черни разделил все им написанное на 4 группы: «в серьезном стиле», «концертные сочинения для широкой публики», «для любителей», «для практического учебного процесса». С. Айзенштадт акцентирует (и совершенно справедливо!) именно «серьезные» сочинения Черни, в основном, конца 1810-х—середины 1820-х. В частности, рассматриваются фортепианные сонаты; по мнению рецензента, по крайней мере две из них (Первая, As-dur op. 7 и Вторая, a-moll op. 13) — выдающиеся сочинения, которые должны присутствовать на большой концертной сцене.

Разносторонне представлены в книге педагогические принципы Черни и сама его педагогическая деятельность, превращение из ученика Бетховена в одного из крупнейших педагогов в истории музыки, учителя Листа, Делера, Куллака, Лешетицкого и других. Здесь мы встречаемся с одним из немногих недостатков труда. Несомненно, все указанные пианисты сами воспитали целый букет виртуозов и педагогов. Автор книги подробно, иной раз даже слишком детально, прослеживает музыкальную родословную Карла Ч. В какой-то момент музыкальная генеалогия становится несколько схоластической, ведь сам факт занятий с тем или иным педагогом не гарантирует автоматически ни преемственности традиций (в подлинном, а не школьном смысле), ни артистического уровня.

Однако куда важнее достоинства книги. В частности, известна критика Черни-композитора и редактора (в частности, «Хорошо темперированного клавира» Баха) Шуманом, Шопеном и другими музыкантами. С. Айзенштадт, несомненно, любит своего героя, но стремится к объективности и не уходит от острых вопросов. Критика подробно анализируется;

в каждом случае автор предлагает читателю оценить позиции «сторон», показывает, что многие «схоластические» (с точки зрения Шумана) положения на самом деле вызваны адресатом. Черни обращался не к великим артистам, а к обычным музыкантам, которым далеко до вершин Олимпа.

Небольшой фрагмент «Писем Карла Черни, или Руководства к изучению игры на фортепиано...» — маленький штрих к портрету музыканта. Искренне надеюсь, что совсем скоро маэстро Карл Ч. уже не будет ассоциироваться лишь с этюдами да гаммами.

Письмо четвертое.

«Не предсказывал ли я Вам, Милостивая государыня, что ревностное упражнение пальцев и вытверживание многих пьес подвинут Вас значительно к цели? Вы пишете мне, что Ваши пальцы приобрели значительную твердость и ловкость; что Вы уже начали вытверживать более... сложные пьесы; что Вы даже в состоянии разыграть легкие пьесы прямо с первого раза и что даже сочинения со многими музыкальными знаками нелегко вводят Вас в затруднение.

Вы живете в такое время, (когда) музыка становится истинным благородным и возвышенным наслаждением, (когда) непрерывно появляющиеся новые и прекрасные сочинения дадут Вам понятие о богатстве и разнообразии музыкального искусства.

Но за всем тем прошу Вас, не забывайте упражнение пальцев и продолжайте повторять с равным прилежанием гаммы во всех звукоизменениях. Польза этих вспомогательных средств беспредельна; в особенности же диатонические и хроматические скалы имеют некоторые свойства, изучение которых необходимо даже для самого искусного артиста». ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



Лауреаты и дипломанты конкурса

С именем Станислава Нейгауза

С 8 по 13 ноября 2010 года в Челябинске прошел II Международный конкурс пианистов имени Станислава Нейгауза.

Неизвестно, как сложилась бы судьба конкурса, если бы пять лет назад Челябинская государственная академия культуры и искусств не обрела в лице профессора Евгения Левитана нового руководителя кафедры специального фортепиано. Выдающийся музыкант и педагог, широко известный в России и за рубежом, в прошлом — аспирант С.Г. Нейгауза, неутомимый просветитель и подвижник, он сразу взял курс на разработку мощных творческих проектов, одним из которых и стал Международный конкурс пианистов имени Станислава Нейгауза. Идея нашла всемерную поддержку со стороны ректора академии, профессора Владимира Рушанина, много делающего для того, чтобы творческая жизнь вуза приобрела не только региональное, но и международное звучание.

Выбор Челябинска как места проведения конкурса был одобрен сыном и дочерью великого пианиста — Генрихом Нейгаузом-младшим (Израиль) и Мариной Нейгауз (Грузия): как известно, судьба их семьи во время войны была тесно связана с Уралом. Прошедший в 2007 году Первый конкурс был приурочен к 80-летию мастера, нынешний совпал с 30-й годовщиной со дня его смерти.

Учредителями конкурса выступили Министерство культуры РФ, Министерство культуры Челябинской области и Челябинская государственная академия культуры и искусств. В Оргкомитет вошли представители губернской Администрации, руководители всех крупных музыкальных организаций Челябинска.

В жюри работали проф. Московской консерватории и Высшей школы музыки в Мюнхене **Элисо Вирсаладзе**; проф. Высшей школы музыки

в Веймаре, президент Рахманиновского общества в Германии **Григорий Грузман**; проф. Университета музыки имени Шопена в Варшаве **Ирена Протасевич**; проф., зав. кафедрой фортепиано Будапештской академии музыки им.Ф. Листа **Балаш Соколаи**; зав. кафедрой фортепиано Стокгольмского Королевского колледжа музыки **Стаффан Шейя**; проф., зав. кафедрой специального фортепиано РАМ им. Гнесиных **Владимир Тропп** и проф. Челябинской академии культуры и искусств **Евгений Левитан**.

Можно сказать, что конкурс состоялся вопреки многим досадным обстоятельствам: это и пресловутый кризис, заставивший многих пересмотреть творческие планы, и хронологическое соседство с другими крупными состязаниями, в частности, с Международным конкурсом пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве. Этим во многом объясняется меньшее, чем заявлено поначалу, количество участников и сокращение возрастных категорий — с двух на первом конкурсе до одной —

М. Берестнев



на втором. Состязались 27 молодых пианистов — представители Московской, Нижегородской, Ростовской, Казанской консерваторий, Российской академии музыки им. Гнесиных, Национальной музыкальной академии Украины и, конечно, Челябинской академии культуры и искусств. Возраст участников, ограниченный условиями конкурса 36 годами, на деле оказался значительно моложе и не превышал 26 лет.

Ядро конкурсной программы составили произведения, примыкающие к классико-романтической традиции, наиболее многочисленно представленные в концертном репертуаре самого Станислава Нейгауза. «Мы здесь для того, — подчеркнул на открытии конкурса Балаш Соколаи, — чтобы услышать то новое, что может продемонстрировать каждый из конкурсантов, исполняя известные произведения». Программа трех туров конкурса включала крупные сонатные, сюитные и полифонические циклы, развернутые одночастные произведения и фортепианные концерты (в сопровождении симфонического оркестра Челябинского театра оперы и балета им. М. И. Глинки, дирижер А. Максотов). Благодаря активному содействию заведующего лабораторией звукозаписи Челябинской академии культуры и искусств, доценту кафедры истории и теории музыки Т. Шкербиной и заведующей кабинетом музыки Г. Крыжановской в ходе конкурса были записаны и оформлены диски с выступлениями всех его участников.

Как выразился Г. Грузман, «жюри работало с горячим сердцем и холодной головой», что отразилось на взвешенности и объективности конечных результатов. Непреклонные судьи решили не присуждать I премию, и решение это было принято как справедливое, обоснованное и подтверждающее высокий статус конкурса. **Вторую премию** (2.000 евро) жюри единодуш-

но присудило студенту V курса РАМ им. Гнесиных **Михаилу Берестневу**. Эта награда стала достойным подарком его педагогу — Владимиру Тропцу, чей день рождения совпал с днем открытия конкурса. Игра М. Берестнева уже на I туре выделялась глубиной исполнительской трактовки, объемным и красочным звуком, скульптурной ясностью мысли, органично гармонирующей с эмоциональной подачей текста.

Третью премию разделили самый молодой участник конкурса, 17-летний **Сергей Белявский** (ЦМШ при Московской консерватории, проф. А. Писарев) и студент Ростовской консерватории **Максим Тимофеев** (проф. Р. Скороходова), один из самых ярких и запоминающихся конкурсантов, музыкант уже вполне сложившийся и зрелый. Обладателями **IV премии** стали представительницы прекрасного пола: **Екатерина Симакова** (Челябинская академия культуры и искусств, проф. Е. Левитан), успеху которой способствовали блестящая техника, колоссальная выдержка и отличная подготовка; **Алина Гибадуллина** (Казанская консерватория, проф. Э. Бурнашева), покоровшая слушателей благородной сдержанностью, точностью и бережливостью использования пианистических средств, и **Наталья Половинко** (Ростовская консерватория, проф. Р. Скороходова), игру которой, напротив, отличали броская выразительность и смелая виртуозность.

Заключительным аккордом

конкурса стал гала-концерт лауреатов, собравший полный зал Челябинской филармонии им. С. С. Прокофьева. Показательно, что интерес публики к конкурсу был огромен с самого начала. Это отметили все члены жюри, с сожалением констатировав, что за рубежом конкурсы подобного масштаба нередко проходят в почти пустых залах.

Шесть конкурсных дней продемонстрировали, сколь эффективно и мудро сумели распорядиться отпущенным временем организаторы. Воспользовавшись присутствием педагогов и музыкантов из разных регионов России и зарубежья, параллельно с конкурсом они провели Международную научно-практическую конференцию-семинар «Фортепианное искусство XXI века», семинар-практикум «Актуальные вопросы современной музыкальной педагогики и исполнительства». Инициатором этих акций совместно с кафедрой специального фортепиано стал Институт дополнительного профессионального образования Челябинской академии культуры и искусств. Программа конференции и семинара привлекла внимание не меньшее, чем сам конкурс: лекции и творческие встречи соседствовали здесь с мастер-классами, на которых все члены жюри выступили в качестве педагогов. Можно смело сказать, что форум такого уровня на Урале был проведен впервые. ■

**Ольга
ГУМЕРОВА**



IV МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ имени С. И. ТАНЕЕВА

30 октября — 6 ноября 2011, Калуга

УЧРЕДИТЕЛИ:

Министерство культуры РФ, Администрация Калужской области, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Российская академия музыки им. Гнесиных, Ассоциация камерной музыки, Союз композиторов России, Международный союз музыкальных деятелей.

НОМИНАЦИИ:

фортепианный дуэт (два рояля)
фортепианное трио
фортепианный квартет
фортепианный квинтет

ВОЗРАСТ:

музыканты, родившиеся не ранее 1 ноября 1976 и не позднее 1 ноября 1995.

ЗАЯВКИ:

до 31 мая 2011.

ДОКУМЕНТЫ:

1. копии паспортов участников ансамбля
2. копии документа об образовании
3. творческая биография ансамбля
4. программа конкурса по турам
5. запись программы I тура
6. две фотографии ансамбля для буклета
7. квитанция об оплате вступительного взноса

ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ВЗНОС:

3.800 руб. с ансамбля

Банковские реквизиты:

Автономная некоммерческая организация культурного сотрудничества с зарубежными странами «Международный культурный центр»

Адрес: 123100, г. Москва, ул. Мантулинская д. 10/1, офис 49

ИНН 7703394400, КПП 770301001

р/с 40703810900000083073 в ОАО АКБ «Пробизнесбанк» г. Москва

БИК 044525986, к/с 30101810600000000986

ПОРЯДОК ПРОВЕДЕНИЯ:

I тур — по записям, II и III туры — Концертный зал Калужской филармонии; заключительные концерты лауреатов конкурса — Концертный зал Калужской филармонии и Рахманиновский зал Московской консерватории.

ПРЕМИИ:

I премия — \$US 6.000

II премия — \$US 4.000

III премия — \$US 3.000

IV премия — \$US 1.500

V премия — \$US 800

VI премия — \$US 700

Специальная премия имени Т. А. Гайдамович — \$US 1.500.

ПРОГРАММА:

www.mosconsrv.ru, раздел «События».

КОНТАКТЫ:

123100 Москва, ул. Мантулинская, д. 10, Международный культурный центр (с пометкой «Конкурс им. Танеева»).

Тел./факс: +7 (495) 605 16 54

E-mail: icf.moscow@gmail.com



24 ноября 2010 Фонд Ирины Архиповой представил в Московском международном Доме музыки проект «Россия. Сквозь XX век». Это концертная программа из произведений С. Рахманинова, Г. Свиридова и А. Караманова. Исполнители — народный артист СССР Владислав Пьявко и заслуженный артист Украины, пианист Алексей Ботвинов.



Алексея Ботвина в Москве помнят с 1983 года: тогда 19-летний пианист из Одессы стал лауреатом Первого Всесоюзного конкурса им. С.В. Рахманинова. В 1993 с БСО им. П.И. Чайковского он исполнил в российской столице Концерт № 3 для фортепиано с оркестром «Ave Maria» А. Караманова. Год назад с большим успехом пианист представил в ММДМ проект «Визуальная реальность музыки» (соединение классического репертуара и видеоинсталляций).

В проекте «Россия. Сквозь XX век» прозвучали Элегия и прелюдии Рахманинова, романсы Рахманинова в транскрипции для фортепиано соло А. Ботвина, произведения А. Караманова «Ave Maria» и «Ночная молитва», поэма «Отчалившая Русь» для тенора и фортепиано Г. Свиридова. Кстати, именно Владислав Пьявко был первым исполнителем этого произведения.

О сотрудничестве с Фондом Ирины Архиповой, о творческих планах и проекте рассказывает Алексей Ботвинов:

«Летом 2010 по приглашению Фонда Ирины Архиповой я впервые выступил в Ивановке. Рахманинов для меня — особый композитор, мой кумир, самый близкий мне автор. И, конечно, концерт в Рахманиновской усадьбе — это концерт совершенной особой. Это удивительное место, обладающее особой энергетикой. После концерта у нас с Владиславом Ивановичем Пьявко и возникла идея совместного проекта. Мы, как нам кажется, избрали произведения русских композиторов, наиболее «прямо» воздействующие на эмоциональные струны души. Кстати, именно Владислав Иванович показал мне цикл Свиридова, я не знал этой музыки. Она оказалась мне очень близка и понятна. Программу «Россия. Сквозь XX век» мы планируем показывать в разных городах, это не «разовый проект».

Для меня камерные программы, скорее, исключение: в основном, я выступаю как солист. В первой половине ноября я сыграл Второй концерт Рахманинова с АСО Санкт-Петербургской филармонии под управлением Александра Дмитриева в моем любимом концертном зале — цюрихском Tonhalle. Предстоят гастроли в Германии с Третьим концертом Рахманинова. Много выступлений с цюрихским балетом («Гольдберг-вариации» Баха и две шопеновских программы).

Помимо собственно «классической фортепианной деятельности», я стараюсь искать новые, необычные формы. Один из главных проектов сезона — это программа «Гольдберг-вариации» с известным турецким музыкантом-мультиинструменталистом Бурханом Очалом (перкуссия). Премьера этой программы состоялась в Стамбуле 4 декабря. Это — необычный взгляд на «Гольдберг-вариации». Для меня это вневременная музыка, в которой Бах предвидел и классическую, и романтическую эпохи, и многое из достижений XX века. Мы попытались показать «Гольдберг-вариации» именно с точки зрения исполнителей XXI века, соединили их с восточными ритмами. По-моему, получилось очень органично».





МЕЖДУНАРОДНАЯ
МУЗЫКАЛЬНО-
ТЕХНИЧЕСКАЯ
КОМПАНИЯ

УВАЖАЕМЫЕ ДАМЫ И ГОСПОДА!

Наша компания приглашает к сотрудничеству коллег по музыкальному цеху, заинтересованных в вопросах продажи и технического обслуживания роялей и пианино ведущих мировых производителей. Наша совместная работа будет взаимовыгодной!



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

8 (800) 555 0027 (звонок из любого региона России бесплатный)
E-mail: mm-tk@mail.ru | www.mm-tk.ru