

# piano ЮРИУМ

№1(5), 2011

Ежеквартальный журнал:  
все о мире фортепиано



**Борис ПЕТРУШАНСКИЙ:**  
«Сейчас сопротивление  
пошлости и рутине важно,  
как никогда»



**Московская  
консерватория: история  
фортепианного  
факультета**



**Андрей ВОЛКОНСКИЙ:**  
аристократический акцент

**Андраш ШИФФ:**

«Мне все еще интересно учить новые сочинения,  
но гораздо важнее для меня — вновь размышлять  
над основным репертуаром, познавать эту музыку  
все глубже и глубже»

# 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, ул. Тверская, д.7, а/я 87.

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**

Андраш ШИФФ: «Люди часто не понимают шуток» ..... 4

Борис ПЕТРУШАНСКИЙ: «Шостакович поменял мои  
представления о музыке и о жизни» ..... 10**НОВОСТИ** ..... 8**КОНЦЕРТЫ. РЕЦЕНЗИИ**

«Метнер-фестиваль» ..... 16

Алексей Чернов ..... 17

Серия выступлений лауреатов Конкурса  
им. Ф. Шопена-2010 в Санкт-Петербурге ..... 18**НОВАЯ РУБРИКА: ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ** ..... 22**РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ**

А. Волконский. «Musica Stricta» ..... 26

Неизвестный Карл Черни ..... 29

**ФАКУЛЬТЕТ**История фортепианного факультета  
Московской консерватории. Очерк I ..... 32**МАСТЕР** ..... 40**ГОД ЛИСТА**

Репортаж из Веймара ..... 44

**КНИГИ** ..... 50**CD, DVD** ..... 52**КОНКУРСЫ** ..... 54**Исполнитель и «Я»**

Поль Гоген когда-то заметил: «Нет искусства, если нет преобразования». Художник-живописец, преобразая свой объект, создает последнюю версию творения. Композитор, создав сочинение, — ждет. Он ждет звуковой реализации, а значит — неизбежного преобразования, творящего соучастия иного «Я». И если говорить о рождении Искусства, то следует говорить о таком преобразовании, на которое способна воля, отмеченная озарением личностного чувствования объекта, талантом неповторимого прочтения. Здесь-то и вырастает гигантская проблема соучастия — реального воспроизведения, способного разрушить, вознести, или скудно, но, как говориться, «стилистически верно» изложить канву созданного композитором.

В постоянно привлекаемой паре слов «исполнение — интерпретация», если избавиться от их ложной (но привычной) синонимичности, в системе ценностных акцентов неизбежно побеждает второе. Стравинский мечтал об исполнении (без интерпретации), но неизбежно получал вдогонку «интерпретационный добавок». Тщетные призывы Стравинского — яркая иллюстрация различий генезиса прорастания этого «Я» в композиторском деле и в исполнительстве. У композитора необходимость (выраженная в заказе на новое сочинение) — один из стимулов таланта как синонима индивидуального. Исполнителю никто не заказывает индивидуальное решение. Его генезис совершенно иной: это реализация «интравертного долга». Но следствие одно: исполнитель — такой же художник, с таким же неизбежным стремлением к собственному «Я». Сложение индивидуальностей сочинителя и интерпретатора рождает феномен взрывной чувственной действительности, которая отличает именно наше искусство. Пространство художественных выставок и прочих вернисажей (даже кинозалов) не оглашается воплями восторга и другими формами крайней эйфории возбуждения, как это нередко происходит в концертных залах. Даже театральная драма, мощно включающая компонент исполнительского «Я», не встречает столь раскаленной температуры эмоциональной отдачи публики. Музыка минует слово (даже если она со словом!) и тем самым не дает шанса разделить впечатление между чувственной и интеллектуальной сферами. Это не значит, что наше искусство действеннее других. Речь о механизме восприятия разных форм чувственного выражения сущностей жизни.

«Искусство — истина в чувственной форме». Если совместить эту сентенцию с нашим искусством звуков, станет ясно, что Гегель спрятал в этой догадке своего рода «диалектическую бомбу». Действительно: варианты исполнения (интерпретации) — это варианты истины или варианты чувственной формы? Истина — только ли продукт композиторской воли? Истина объективна; чувственная форма субъективно индивидуальна. Если принять за истину созданное композитором, то исполнитель (со своим «Я») выступает разрушителем истины. В этом переплетении скрыт своеобразный «код Гегеля» — нераспутываемый узел таинственного сплетения



Пабло Пикассо. «Три музыканта», 1921 г.

всех золотых нитей божественной пряжи нашего искусства. Чувственная истина и истинная чувственность. Выраженные дважды, как бы возведенные в квадрат самой природой музыки, эти сущности, проникая друг в друга, ставят вопрос: искусство — источник познания или наслаждения? Наверное, и то, и другое. Познание — наслаждение ума; чувственное наслаждение — познание сердца.

Итак, исполнитель — художник. Имею в виду исполнителя высокого ранга. Каж-

дый такой художник ищет свое «Я». Индивидуальность. Вокруг нее толпятся слова, стерегущие, наподобие хищников, спящую добычу: банальность, легковесность, безвкусица, грубость чувственной гипертрофии, выпячивание ремесленных умений и пр. Но рядом с ними, как богиня-охранительница, живет искренность. Она импульс к поиску, поскольку инициирует все, что не может не возникнуть, что начинается как природное явление. Она и импульс и точка стремления. Она окрашивает конечный результат слияния всего, она

символизирует «правду в искусстве» — это таинственное понятие, находящееся в сфере интуиции. Поиск своего «Я» лишь в одном случае ведет на Парнас — в случае оттолкновения от искренности и достижения ее как главной искомой величины. И речь не только о чувственной искренности, но также об «искренности ума», о тончайших индивидуальных отгадках интеллекта. И то подумать: что есть сильное, искусственно взнузданное в себе желание индивидуально самовыразиться во что бы то ни стало?

Это можно назвать покусением с негодными средствами. Натужный поиск индивидуального не достигает искренности. А быть «неискренне искренним» почти невозможно, поскольку изобретающий ум не может долго разыгрывать роль сердца. Достижение проникающей искренности в искусстве, искренности мысли и чувства сродни сближению с истиной. Но истина, как говорил Ницше, — «неопровержимое заблуждение». И в нашем деле это подтверждается тем, что другое «Я» ищет (и находит!) иные пути преобразования все в тех же параметрах искренности, этого синонима правдивой естественности.

Индивидуальности учат? Вряд ли. Взращивание собственной индивидуальности сродни биологическому процессу роста клеток. Воспитание исполнительской индивидуальности, если и встречается в редчайших случаях, то на основе «разрешительной», а не «императивно-указующей». Воспитание — это, как правило, движение по пути с расставленными дорожными знаками. Зрелость творческая (следствие перехода от индивидуальных желаний — к индивидуальной воле) — в ощущении *своего* права расставить дорожные знаки. Воспитание т.н. «стилевых норм» — вещь необходимая, как фундамент для здания. Но главный результат этого усилия — комфортабельный консерватизм. Он главенствует и среди играющих, и в среде слушателей, которые стремятся еще раз «узнать узнаваемое». Но и это консервативное большинство не отвергает индивидуальный поиск. Потому и ходят на разных исполнителей повторяемого репертуара — ищут «индивидуальный сдвиг». Комфортабельный консерватизм допускает лишь ограниченную амплитуду подобного «сдвига», но требует абсолютного ремесленного совершенства.

Представителей такого консерватизма следует отличать от представителей «умелой серости». В современном фортепианном мире это преобладающая масса играющих. А вот представители «комфортабельного консерватизма» — истинные мастера, многие из которых вовлечены в «центрифугу раскрутки». Сегодня известность — это «раскрутка» прежде всего. Один процент из ста получает возможность ворваться в круг раскрутки. Он триумфатор при всех ветрах, он экранирован (буквально) от конкуренции. Уровень исполнительской индивидуальности может иметь ступенчатую оценку. Находящиеся на высшей ступени новаторы-первооткрыватели, революционеры в области интерпретационных решений — плоть от плоти интеллектуальной элиты. Они не нуждаются либо редко попадают в ротационную машину

рекламной раскрутки. В эту центрифугу чаще засасываются персоны усредненной индивидуальной проявленности. Замечу, однако, что без подобной проявленности вообще не обойтись никак. «Умелая серость» в чистом виде на карусель раскрутки не попадает.

В чем же обаяние исполнительского индивидуализма? Нет единого ответа. Это таинственная мозаика свойств, осознаваемых лишь в единстве результата, воспринимаемого как «новая истина», о которой догадывался, но ни сформулировать, ни предугадать ее прелести не мог. Такое искусство несет в себе вождельный элемент неожиданности. В отличие от зафиксированного в нотах произведения, представить аналитически исполнительское его воплощение с учетом индивидуальных привнесений и оттенков — дело безнадежное. Подобное описание не продвигается дальше метафорической сферы отклика. Может быть, потому, что мы здесь невольно вторгаемся в непознанный мир психоэнергетических таинств и в сферу «чувственного ума», природа которого сформирована флюидами подсознания.

Если затронуть нашу сферу — фортепианную, то первым таинством окажется таинство звукоизвлечения: чувство воспроизводимого звукомгновения, чувство единственно нужного соприкосновения, чувство ответа инструмента. Словом, контакт с клавиатурой. Это тончайший критерий исполнительского индивидуализма, не фиксируемый с помощью какой-либо аналитической формулы. Исполнение Рихтером этюда Шопена (любого) гипнотизирует в первую очередь этой стороной исполнительского воплощения.

Индивидуальное «знание» чудодейственного контакта с клавиатурой, владение широким спектром возможностей в этом плане — предусловие истинного творчества в области поликolorистики — «расцветивания» слоев фактуры, поиска своего звукооформления фигурно-фонových отношений. Но в основе этих усилий — все та же тайна одухотворенного контакта, тайна звука.

Есть в подготовке *своего* исполнительского решения место чисто интеллектуальной работе. Это анализ фактуры, интеллектуально поверенное назначение системы и масштаба контрастирования, прочтение и предварительное выявление скрытых линий голосоведения, выявление «событийных» гармонических акцентов, привнесение *своих* артикуляционных штрихов, наконец, выстраивание формы, предварительное осознание ее смысловых кульминаций и — столь важное для конечного результата — определение темповых режимов развертывания композиции. Художество не просто требует разума, оно является высшим его

выражением. Шиллер говорил о вдохновении развитого ума. И говорил он в применении к поэзии. И мы говорим о том же. Но «вдохновение развитого ума» — вещь непознанная, вырастающая, как всякое вдохновение, из чувственных глубин подсознания. И тут мы снова упираемся в тот самый звук. Тайна его индивидуального содержания не может быть раскрыта, но может быть постигнута в необъяснимом ощущении. Звук — главный выразитель духа. Что бы ни планировал интерпретатор, все в конечном итоге повернется этим самым звуком, вне которого не реализуется ни один план. И что делать исполнителю, создавшему великолепный план интерпретации, нашедшему свои смысловые оттенки, но не владеющему, условно говоря, своим звуком? Беда. Это то самое, когда Г.Г. Нейгауз на вопрос о том как звучит сыгранная одним «умельцем» шопеновская баллада (сыгранная с технической точки зрения безупречно) ответил: «У Вас не звучит, у вас хрустит». А ведь как раз критерий качества звука реже всего привлекается в рецензиях и всякого рода оценочных эссе, покушающихся на «вскрытие индивидуального».

Кто-то сказал: легко критиковать автора, но трудно оценить. Я думаю наоборот. Оцениваешь на уровне чувственно мобилизованных рефлексов — сразу. Критикуешь — умом, и критика (всегда мобилизующая опыт) — отклик именно на оценку, возникшую мгновенно.

Большого пианиста, великого мастера мы сразу оцениваем по первым звучаниям, мы сразу воспринимаем его единичность. Нам кажется, что он присвоил себе исполняемое произведение, и начинаем напряженно следить за становлением теперь уже *его* музыкальной композиции, обольщаясь всей непостижимой совокупностью индивидуальных качеств художника.

Сегодняшний мир предлагает нам множество виртуозов, немногие из которых достигают уровня художника. Но, в конце концов, так было всегда. Главное, что такие личности есть, и это важнейшая из драгоценностей прошлого, сохраненных в новейшей истории культуры. В потоке стертых форм, бесконечно возникающих в планетарной круговерти глобализации, в контексте суб-культуры, обслуживающей гигантские толпы единомыслящих, высшие явления исполнительского искусства (как и всякого подлинного творчества) символизируют способность человечества сохранить обетованные острова Культуры, не оставленной Духом. ■

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



Андраш ШИФФ:  
**«Люди часто  
 не понимают  
 шуток»»**

**В** конце января в Зальцбурге прошел традиционный фестиваль «Mozartwoche» («Неделя Моцарта»). Ежегодно в нем принимают участие крупнейшие мировые дирижеры, симфонические и камерные оркестры, ансамбли и солисты. Среди пианистов, ставших в этом году гостями фестиваля, — Маурицио Поллини, Фазиль Сай, Петр Андержевски, Роберт Левин, Александр Лонквих. К пианистам форум относится с особым почтением: позицию «приглашенного исполнителя», которому предоставляется возможность сформировать ряд программ на свой вкус, в последние годы здесь занимали представители именно этой специальности — Пьер-Лоран Эмар, Мицуко Ушида, Ларс Фогт. Один из пианистов, однако, из года в год сохраняет исключительное положение: Андраш Шифф — единственный участник «Mozartwoche», которому дается привилегия в первые дни фестиваля дважды выступить с одной и той же программой, в сопровождении его камерного оркестра «Cappella Andrea Varga». Минувшей осенью Шифф дал сольный концерт в Санкт-Петербурге; его апрельский визит в Москву сорвался из-за нарушения мирового авиационного сообщения, вызванного извержением вулкана в Исландии. О своих впечатлениях от России, о зимнем и летнем фестивалях в Зальцбурге, о границах репертуара и об одном малоизвестном современнике Моцарта маэстро Шифф рассказал в интервью журналу «PianoФорум».



— Вы посетили Россию не в первый раз. Как, на Ваш взгляд, меняются наша страна и наша публика?

— Сегодняшняя Россия, конечно, отличается, от Советского Союза 1974 года. Хотя, если говорить об отношении к искусству, люди по-прежнему полны энтузиазма и очень музыкальны. Зайдя в книжные магазины, я был счастлив увидеть и русскую классику в самых разных изданиях, и огромный выбор иностранной литературы в переводах, поэзии, научных и философских книг. Тридцать лет назад о подобном нельзя было и мечтать. С другой стороны, в сентябре во время моего сольного концерта в Петербурге постоянно звонили мобильные телефоны. Да, сегодня они — неизбежная данность нашей жизни, но для чего они на концерте? В семидесятые мы прекрасно жили без мобильных, и ничего.

— Как Вы относитесь к тому, что все больше солистов становится сегодня дирижерами? Что дает право солисту взяться за другую профессию?

— Я нахожу это вполне естественным. Мы, музыканты, любопытны, нас влечет за пределы нашего

инструмента. Не будем забывать, что все великие дирижеры прошлого в то же время сочиняли музыку, профессионально играли на фортепиано или других инструментах. Дирижерских школ никто из них не посещал по той причине, что их просто-напросто не существовало. Дирижирование — загадочная профессия, «дело темное». Как солисты мы выступаем со множеством разных дирижеров, одни из них хороши, другие не очень. В какой-то момент думаешь: «Я бы мог сделать это куда лучше». А затем ты выходишь к оркестру и только тогда осознаешь, насколько это трудно. В дирижировании очень важен психологический аспект, необходимо понимать психологию всего оркестра. А для этого нужны интуиция и опыт.

— Как возник Ваш камерный оркестр Cappella Andrea Barca? Почему Вы назвали его в честь человека, о котором известно так мало: старший современник Моцарта, родившийся между 1730 и 1735 годами в семье тосканских крестьян, вдохновенный исполнитель музыки Моцарта, который, возможно, даже перепоручивал ему ноты на концерте во Флоренции 2 апреля 1770 года

и потом перебрался в Зальцбург, дата же его смерти неизвестна?

— Andrea Barca — не что иное, как перевод моего имени на итальянский. Barca означает лодку или корабль, а Schiff по-немецки — корабль. Вся биография, которую я сочинил этому персонажу, — шутка. Люди часто не понимают шуток. К сожалению. А если серьезно, то этот оркестр я собрал для исполнения всех фортепианных концертов Моцарта, осуществленного с 1999 по 2005 годы на фестивале Mozartwoche. В состав вошли солисты и ансамблисты высшего класса со всей Европы. Многие из них — мои лучшие друзья, играет в оркестре и моя жена, великолепная скрипачка Юко Сиокава. С этим фестивалем у нас особенно близкие отношения. «Моцартеум», где проходит большинство его концертов, — чудесный зал, идеально подходящий для музыки Моцарта. Не меньше радости доставляют мне такие фестивали, как «Шубертиада», фестивали в Люцерне и Эдинбурге.

— Вы также постоянный гость летнего Зальцбургского фестиваля, который некоторые Ваши коллеги называют супермаркетом. Согласны ли Вы с такой оценкой?

— Называть Зальцбургский фестиваль супермаркетом — грубо и несправедливо. Супермаркет подразумевает, прежде всего, дешевизну, а этот фестиваль никак не из дешевых! Среди своих любимых, правда, я бы его не назвал: он сфокусирован на опере, а у оперы — самая снобистская аудитория, ничего не понимающая в музыке. Такие люди приезжают в Зальцбург ради светского общества, посмотреть на звезд. В тени остаются действительно достойные события — драматические спектакли, камерные концерты, программы новой музыки. Жаль, что они теряются во всем этом цирке, что творится вокруг оперы. Ближайшим летом, например, я участвую в исполнении «Песни о земле» Малера в авторском переложении для двух солистов и фортепиано.

— Вы стояли у истоков фестиваля «Дни музыки в Мондзее», а сегодня руководите фестивалями в Иттингене и Hommage to Palladio.

— В Мондзее [Австрия] по-прежнему проходит отличный фестиваль камерной музыки, основателем которого действительно был я. Каждый год мы строили

программы вокруг двух далеких друг от друга композиторов — Бах и Брамс, Бетховен и Барток, Шуберт и Яначек, Моцарт и Дебюсси. Десять лет спустя я отошел от дел, сегодня фестивалей возглавляют другие. Он проходит в конце лета — начале осени и в этом году приурочен к 40-летию со дня смерти Стравинского.

Фестиваль в Иттингене [Швейцария] продолжается, это наше с Хайнцем Холлигером детище. Он посвящен сопоставлению классики и современности. В этом году программа фестиваля посвящена музыке о детях и для детей, в следующем — вариациям в разные эпохи. Фестиваль Palladio в Виченце [Италия] — мой любимый, он проходит в Teatro Olimpico, построенном в 1580 году, — красивейший театр мира. В этом фестивале регулярно участвует и мой оркестр.

— *Минувшим летом в Зальцбурге вы исполнили новое сочинение Йорга Видмана «Пять интермеццо». Чем оно Вас привлекло? Какое место в Вашем репертуаре занимает современная музыка?*

— Видман — один из самых талантливых молодых композиторов, а также великолепный кларнетист. По заказу фестиваля он написал для меня замечательное сочинение. В последние годы я также исполнял впервые некоторые пьесы моего учителя Дьердя Куртага — одного из величайших композиторов нашего времени. Мне доводилось играть также премьеры сочинений Хайнца Холлигера, Клауса Хубера и Эллиота Картера. Безусловно, я очень жажду до нового репертуара, он для меня интересен и важен. Однако это лишь небольшая часть той музыки, которую я люблю и к которой у меня лежит душа. Фортепианный репертуар огромен, и мало какой пианист по-настоящему всеяден. Свои приоритеты должны быть у каждого.

— *В таком случае, каковы они у Вас?*

— Я совсем не люблю Листа, чего многие не понимают,

поскольку я венгр. Возможно, проблема в том, что, когда я был студентом, Листа играли все кому не лень, по преимуществу очень плохо. У меня его музыка всегда ассоциируется с сумасшедшими пианистами, которые гремят своими октавами. Это не вина Листа, но мне по-прежнему трудно его воспринимать, к тому же ему не хватало вкуса. Кроме того, мне следует трезво оценивать свои сильные и слабые стороны; пусть я соглашусь с тем, что Соната си-минор Листа — шедевр, но мне не следует ее играть, если я знаю, что получится не слишком хорошо. То же и с Рахманиновым — кто-то может исполнить его музыку на уровне, достойном игры самого Рахманинова, а играть ее кое-как нет никакого смысла.

В то же время, репертуар мой велик, и среди сочинений моих любимых композиторов — это Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман — я играю практически все. Сейчас работаю над «Диабелли-вариациями» Бетховена и «Искусством фуги» Баха, двумя шедеврами, мимовольно которые нельзя.

— *Вы сопровождали исполнение цикла сонат Бетховена устными комментариями. Какова была их цель?*

— Эти лекции в Уигморхолле, по традиции проводившиеся за день до концерта, стали очень популярными. Билеты на концерты разлетелись быстро, и моей идеей было дать молодой публике шанс в этом участвовать (мы сделали вход свободным). Однако пришли те же самые немолодые люди. Это доказывает мою точку зрения, согласно которой во многих странах молодежь просто не любит классическую музыку, без каких бы то ни было финансовых причин. Хотя дискотеки зачастую дешевле, они полны молодежи. И я счастлив, что на мои концерты в России люди часто приходят с детьми.

— *Ваша обширная дискография постоянно пополняется, притом что сегодня практи-*

*чески все музыканты говорят о том, как трудно делать новые записи...*

— Дискография действительно обширна, но записям я предпочитаю концерты. И лучшие мои диски записаны на концертах. Рынок CD сегодня переполнен, записи делают все подряд, ни одна из них больше не является эксклюзивной. Поэтому сегодня я записываюсь сравнительно мало. Разве что когда речь о сочинении, которое стало частью моей жизни и которое я исполняю регулярно. В таком случае есть смысл зафиксировать интерпретацию.

— *Планируете ли Вы новые масштабные проекты, подобные исполнению всех концертов Моцарта или сонат Бетховена?*

— Что касается Бетховенских сонат, я двадцать раз сыграл их все, и это не предел. Но по большому счету я устал от проектов такого рода. Да, мне все еще интересно учить новые сочинения, но гораздо важнее для меня — мой основной репертуар: вновь постигать его, вновь размышлять над ним, изучая и познавая музыку все глубже и глубже ■

**Беседовал  
Илья ОВЧИННИКОВ**



**Андраш ШИФФ** (род. 1953 в Будапеште) окончил Академию им. Ф. Листа. Центральное место в репертуаре пианиста занимают Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Шопен, Барток, Дебюсси, Равель. В 1974 стал лауреатом IV премии на Конкурсе им. П. И. Чайковского

(I премию тогда получил Андрей Гаврилов). В 1989–98 Шифф был художественным руководителем фестиваля камерной музыки «Musiktage Mondsee» под Зальцбургом. В 1995 совместно с Хайнцем Холлигером основал фестиваль «Ittinger Pfingstkonzerte» в Швейцарии. В 1998 организовал цикл концертов «Homage to Palladio» в Театро Олимпико в Виченце. В 1999 создал камерный оркестр «Cappella Andrea Varca». Каждый год дирижирует Лондонским Филармоническим оркестром и Камерным оркестром Европы.

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

Андраш Шифф — лауреат многих международных наград, одной из последних (2009) стал приз Рурского фортепианного фестиваля. В 2007 он получил итальянский приз «Premio della critica musicale Franco Abbiati», в 2008 — медаль Wigmore Hall. Лауреат музыкальной премии «Leonie Sonnings» (Копенгаген, 1997).

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

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



# **Alink - Argerich Foundation\***

*Piano Competitions Worldwide*



\* founded November 1999  
by Gustav Alink and Martha Argerich

[www.alink-argerich.org](http://www.alink-argerich.org)

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue



**Андраш Шифф награжден Премией имени Роберта Шумана за 2011 год.**

Премия учреждена городом Цвикау, в котором родился композитор; вручалась с 1964 ежегодно, с 2003 — каждые два года. Размер премии — 10.000 евро. Среди ее лауреатов — Даниэль Баренбойм (2005), Альфред Брендель (2002), Стивен Иссерлис (2000), Николаус Арнонкур (1997). Церемония вручения премии-2011 состоится в Цвикау в день рождения Шумана — 8 июня.



Завершил работу основной состав отборочного жюри XIV Международного конкурса им. П.И. Чайковского в номинации «фортепиано». Оргкомитет получил 163 заявки от пианистов из 26 стран (общее количество заявок по четырем специальностям — 583).

Кандидаты по странам: 70 — Россия, 19 — Республика Корея, 15 — Япония, 12 — Китай, 7 — Украина, 5 — США, по 4 — Белоруссия, Германия, Франция, по 3 — Грузия, Италия, Тайвань, 2 — Греция, по 1 — Швейцария, Бразилия, Новая Зеландия, Венгрия, Чехия, Эстония, Армения, Гонконг, Словения, Хорватия.

50-минутные DVD претендентов отсматривали бывший ректор Миланской консерватории, композитор и пианист Марчелло Аббадо (Италия); пианисты Дмитрий Алексеев и Сергей Бабаян (США); пианист, музыковед, много лет возглавлявший музыкальный Департамент Баварского радио и Международный конкурс ARD Юрген Мейер-Йостен (Германия). Чуть позже с материалами ознакомились Денис Мацуев и Павел Нерсисян. К очному состязанию допущено 30 пианистов, 15 из них представляют Россию.

Напомним, что XIV Международный конкурс имени Чайковского пройдет в Москве и Петербурге с 14 июня по 2 июля 2011. Список участников-пианистов — на с. 55.



**Компании «Deutsche Grammophon» и «Decca Classics» объявили о подписании контракта с пианистом и дирижером, музыкальным руководителем Берлинской Государственной оперы и Staatskapelle Даниэлем Баренбоймом.**

Планы по выпуску новых релизов пока простираются до 2012 года — до 70-летнего юбилея музыканта. В 2011 выйдут CD с записями произведений Шопена: сольный концерт Баренбойма в Варшаве и два концерта для фортепиано с оркестром (Берлинская Staatskapelle, дирижер Андрис Нельсонс). 200-летие со дня рождения Ференца Листа будет отмечено появлением диска с фортепианными концертами композитора: их маэстро Баренбойм записал впервые. Его партнерами стали все та же Staatskapelle и Пьер Булез.

## НОВОСТИ



**Год Шопена закончился, однако новости, связанные с именем польского гения продолжают поступать из самых разных уголков мира.**

**На острове Майорка состоялось судебное разбирательство между владельцами двух келий в Картезианском монастыре Вальдемосса.** До сих пор считалось, что зимой 1838–39 Шопен жил в «Келье 2», где создан небольшой музей композитора. Владелец «Кельи 4», собрав некие доказательства, в год 200-летия Шопена заявил свои «права» на композитора. Суд признал за обоими владельцами одинаковые права на продажу сувениров, связанных с именем и творчеством Шопена.

**В Иркутске имя Шопена присвоено Музыкальному колледжу.**

Директор учебного заведения А. Дурбажева считает, что «Иркутский колледж славится своей фортепианной школой, а студенты особенно любят исполнять произведения Шопена. Так что идея ходатайства о присвоении колледжу его имени родилась не случайно. К тому же приобретение нового ста-

туса дает шанс наладить международные связи. Уже идут переговоры о сотрудничестве и обмене студентами с Варшавской академией музыки имени Шопена».

Консул Польши в Иркутске передал колледжу бюст Шопена, привезенный из Польши, а консульство учредило два гранта для студентов. Еще три стипендии учредила польская фирма «Белла Сибир».

В 2011 Иркутскому музыкальному колледжу им. Ф. Шопена исполняется 75 лет.

И еще: **в Улан-Баторе в феврале прошел международный конкурс юных пианистов «Фридерик Шопен и Монголия XXI века».** Состязались 40 исполнителей в возрасте от 13 до 25 лет из Монголии, Италии, Франции, России и Кореи. Жюри возглавлял польский пианист Кароль Радживонович.



**Вести из Австралии: Валерий Гергиев стал официальным патроном Международного конкурса пианистов в Саузэрн Хайландс.**

Это произошло по инициативе пианистки Миры Евтич, которая является постоянным членом жюри австралийского конкурса. Она — выпускница

Московской консерватории, в 1993–2000 была профессором Международной консерватории в Сиднее. В 1998 организовала программу обмена между Сиднейской и Санкт-Петербургской консерваториями. Осенью 2010 она встретилась с маэстро Гергиевым в Вене и получила его согласие на «художественный патронат».

Конкурс в Саузэрн Хайландс проводится с 2007 каждые два года. В 2009 его победителем стал сербский пианист Милош Михайлович. И вот — первые «последствия» высокого патроната: Мира Евтич и Милош Михайлович примут участие в Международном фестивале «Лики современного пианизма» в Концертном зале Мариинского театра с 31 марта по 4 апреля. По информации из Австралии, именно Мира Евтич является автором идеи этого фестиваля.

На октябрь запланирован своего рода «ответный визит»: членами жюри очередного конкурса в Саузэрн Хайландс будут дирижер Мариинского театра Заурбек Гугкаев и пианистка Ксения Башмет.

Подробнее о конкурсе — на [www.shipc.org.au](http://www.shipc.org.au)

**Пополнение в «сборной пианистов» компании «Deutsche Grammophon»: подписан эксклюзивный контракт с лауреатом II премии Международного конкурса им. Ф. Шопена в Варшаве-2010 Ингольфом Вундером.**

Первый релиз будет выпущен в апреле 2011, в программе CD — как и следовало ожидать, произведения Шопена.

Комментируя выступления Вундера в Варшаве, польский пианист Павел Ковальский сказал: «Его игра — это сочетание технической безупречности и очень польского духа».

И. Вундер родился в 1985 в Австрии. До 14 лет обучался игре на скрипке — до тех пор, пока педагоги не обнаружили уникального пианистического дарования. Секреты фортепианного мастерства он постигал в консерваториях Клагенфурта и Линца, затем поступил в Венский Университет музыки и изобразительного искусства. Занимается у польского пианиста Адама Харасевича, который был победителем шопеновского конкурса в Варшаве в 1955 году.

9 февраля Ингольф Вундер выступил в Концертном зале Мариинского театра. Материал о серии концертов варшавских триумфаторов в Санкт-Петербурге — на с. 18.



В «РiаноФорум» № 3, 2010 была опубликована информация о кончине пианиста Леонида Брумберга, содержащая неточность. Наша читательница уточняет:

«В заметке указано: «Учился в Московской консерватории у Генриха Нейгауза, был его ассистентом». Леня Брумберг — мой «однокашник» по Центральной музыкальной школе при Московской консерватории. Окончил Школу по классу А. Б. Гольденвейзера и поступил к нему в консерваторию.

По каким-то причинам учиться в его классе не захотел и принял решение о переходе в класс Г. Г. Нейгауза. В консерватории подобный переход породил бы очень серьезные осложнения в отношениях, и потому Леня перешел в только что открытый Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, где какое-то время по совместительству работал Г. Г. Нейгауз. Там Л. Брумберг, по окончании Института, и работал у Нейгауза. В консерватории он не работал. (К примеру, имя его в Биографическом энциклопедическом словаре «Московская консерватория от истоков до наших дней», изданном в 2007, отсутствует»)

С уважением,  
Виктория ДЕЛЬНОВА

В. Дельнова в ЦМШ при Московской консерватории училась у проф. Л. Лукомского, в консерватории — у проф. В. Нечаева. Воспоминания о своих учителях поместила в сборниках «Профессора исполнительских классов Московской консерватории», выпускаемых под редакцией проф. А. Меркулова.

Более 60 лет преподавала фортепиано в Московском Музыкально-педагогическом колледже. Длительное время работала в музыкальных издательствах Москвы редактором-составителем сборников для учащихся ДМШ, была членом Художественного совета Московского городского Методкабинета.

**НОВОСТИ**

# Борис Петрушанский:

## «Шостакович поменял мои представления о музыке и о жизни...»

### 17

лендлеров (D. 366) Шуберта, Вторая соната для фортепиано h-moll, op. 61 Шостаковича в первом отделении; его же прелюдии и фуги h-moll и D-dur (op. 87) и Соната D-dur (D. 850) Шуберта во втором. Такова неординарная, исполненная глубокого смысла программа, сыгранная Борисом Петрушанским в Москве 13 января этого года. Добавим, сыгранная блестяще и на едином дыхании. Два, казалось бы, далеких мастера соединились мириадами незримых нитей; два мира стали единым звуковым пространством, а два отделения — неким сверхсочинением, преодолевающим привычные границы восприятия.

Говоря о Борисе Петрушанском, его друг и соученик по классу Льва Николаевича Наумова, композитор и пианист Александр Чайковский отмечал «страстность, горячность и, одновременно, жесткий самоконтроль, умение прожить на эстраде каждую интонацию». Несколько десятилетий спустя можно лишь согласиться с этими словами. В искусстве Петрушанского гармонично сочетаются экстравертность, концертность — и глубина сосредоточения, интеллектуальный накал.

Корреспонденты «PianoФорум» побывали в гостях у пианиста, и теперь мы предлагаем вниманию читателей «минисериал» — 2 беседы в двух номерах.

Вполне естественно, что наш разговор с Борисом Петрушанским начался именно с программы и концертной площадки — далеко не случайно ею оказался Московский молодежный музыкальный клуб, основанный в 1965 году Григорием Фридом.

---

Б. Петрушанский род. 1949 в Москве. В Московской консерватории учился у проф. Г. Нейгауза, после его смерти — у проф. Л. Наумова. У легендарного Наумова окончил ассистентуру-стажировку. Лауреат международных конкурсов в Лидсе (1969, IV премия) и Мюнхене (1971, II премия), победитель Международного конкурса им. А. Казагранде в Терни (Италия, 1975).

В 1975–79 преподавал в Московской консерватории. С 1991 — профессор Фортепианной академии «Встречи с Маэстро» в Имоле, постоянно проживает в Италии.

Выступал с ведущими российскими оркестрами, Берлинской Staatskapelle, оркестрами Италии, Чехии, Финляндии. Концерты Петрушанского проходят в странах Европы, США, Израиле, Японии, Египте, Китае. Он дает мастер-классы в Королевской Академии в Дублине и Школе им. Перселла в Лондоне, в Вербье и Милане. Член жюри международных конкурсов в Больцано, Верчелли, Терни.

Фото Антона Дресслера

— Борис Всеволодович, Вы не впервые появляетесь в клубе Фрида. Какова вкратце история Ваших взаимоотношений с Григорием Самуиловичем?

— Она очень давняя. Много лет назад, кажется, в 1966 году, группу учеников ЦМШ (там были и ребята из «мерзляковки») послали в Венгрию. Это была совместная с Союзом композиторов поездка. Вот там-то мы и познакомились с Григорием Самуиловичем. По возвращении он написал «Венгерский альбом» для фортепиано, который и попросил меня исполнить. Причем я не только сыграл, но и записал на радио. С тех пор жизнь нас разводила в разные углы и стороны, но несколько раз Г.С. приглашал меня в Московский молодежный музыкальный клуб (подумать только, ему почти полвека!). И я с удовольствием там играл, последний раз — несколько лет назад. Кроме того, каждый год мы общаемся в домах творчества — сначала в Иванове (потом там все превратилось в «графские развалины»), теперь в Рузе. Григорий Самуилович устраивает знаменитые послеужинные костры. Говорим о музыке, литературе — да о чем угодно. Задается какая-то тема, и все продолжается до полуночи. Присутствуют не только рузские постояльцы, но и «пришлые»: и дети, и взрослые, и старики. Вот на одном из костров Г.С. и предложил снова выступить в клубе.

— Но программу Вы выбрали сами? Ведь ее центр — Вторая соната Шостаковича — одно из Ваших любимых произведений и центр собрания сочинений Шостаковича для фортепиано, эту антологию Вы закончили в 2006 году.

— Да, идея программы моя. Кстати, Вторая соната — один из центров антологии; другой, безусловно, — Прелюдии и фуги. Знаете, я не могу серьезно относиться к словам Д.Д., считавшего эту сонату «мелочью, экспромтом» в ожидании Восьмой симфонии. Не знаю, с чем связано такое самоуничижение.

Некий психологический феномен, но я бы ни в коем случае не назвал это кокетством — вот уж не про Шостаковича.

— Я бы сказал, неврастения. Кстати, в сборнике «Шостаковичу посвящается» (М.,

1997), в очень интересных воспоминаниях музыковеда Марины Сабининой говорится о психоаналитической работе начала 1920-х годов, посвященной Гоголю. Великого писателя видели стоящим у зеркала, плюющим в свое отражение и произнося-

щим с отвращением собственное имя. И у Шостаковича это есть, — к примеру, беспрестанное повторение мотива *dsch* в Восьмом квартете. Возможно, это изживание некоего внутреннего стыда, в высшей степени свойственного Д.Д.

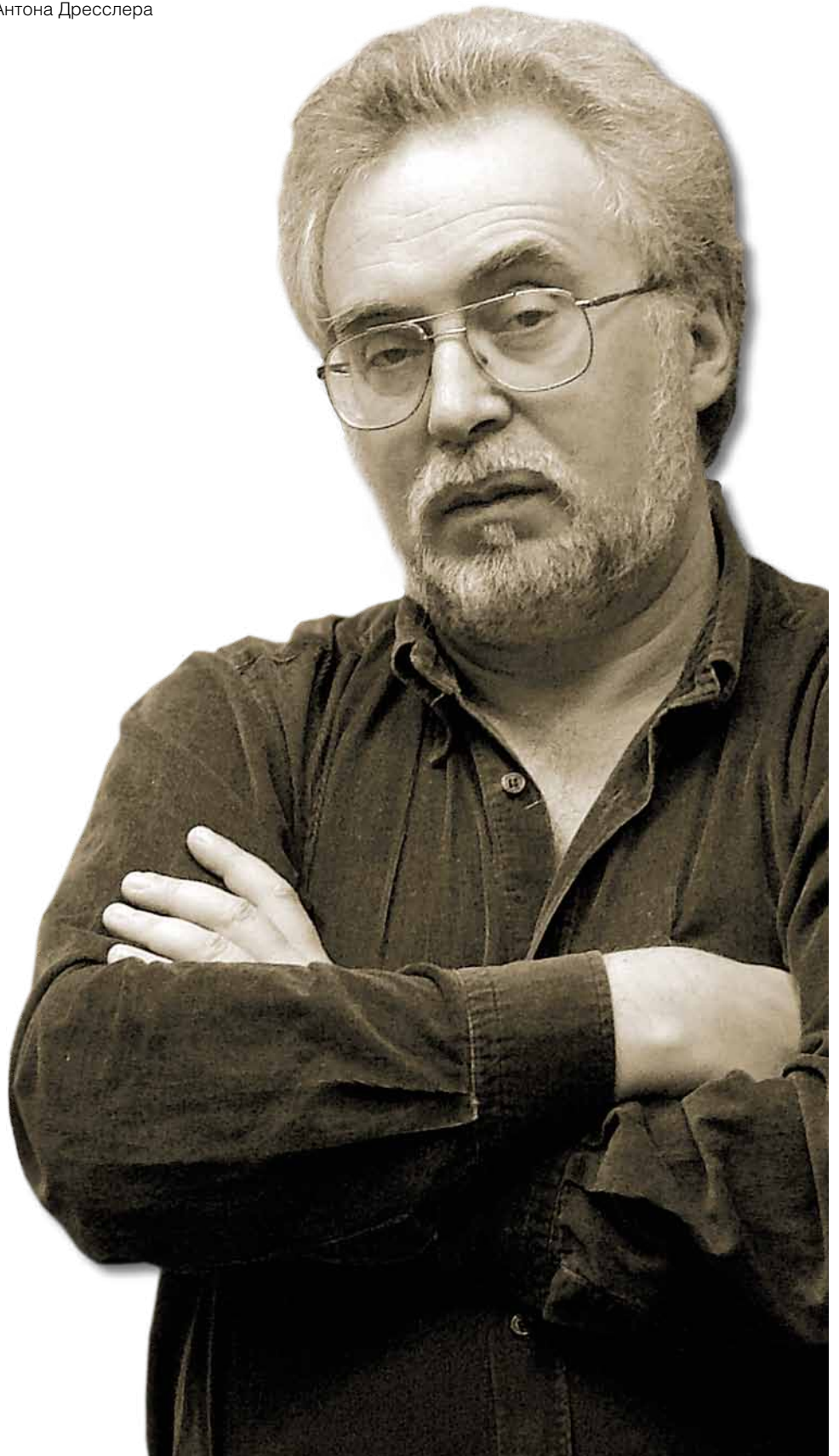




Фото Александра Арькова

— Возможно. А потом, известно, что Шостакович сначала не был уверен, что именно он хочет написать, — то ли фугу, то ли нечто похожее на «Хаммерклавир», в 4-х частях, с фугой. В итоге сочинение, вышедшее из-под его пера, по масштабу чувства и культуры совершенно беспримерно в русской фортепианной литературе того времени. Единственный аналог — Восьмая соната Прокофьева. Там есть мотивы времени — война, смерть в Ташкенте его учителя Леонида Николаева. Вторая соната — гениальный петербургский текст, с его скелетностью, аскетич-

ного строя. Она черно-белая и абсолютно зимняя...

— ...по-моему, и мир в это время был именно черно-белый!

— Да, конечно. Я здесь слышу пушкинские мотивы: дуэль, Черную речку. И Достоевский есть: «оттаивание» во второй части, робкие попытки тепла. И при этом мертвенность, призрачность, невозможность этого тепла. Ну, а Гоголь, с его сатирическими кошмарами и одновременно — безответной, жуткой тоской, был любимым писателем Д. Д. Кстати, недаром в одно время с Сонатой создавалась неоконченная опера «Игроки».



**К музыкальному произведению надо относиться, как к мосту ручной сборки. От вас зависит жизнь людей, которые по этому мосту поедут.**



ностью, прозрачностью (известны слова Гилельса, что это двухголосная соната; но играл он ее замечательно), ясностью всего обра-

— А соединение Шостаковича с Шубертом — новая идея?

— Для меня — да. Хотя на той самой пластинке Гилельса соседствуют Вторая

соната Шостаковича и ля-минорная (D. 784) Шуберта. Для меня миры двух отшельников явственно связаны. Одиночество, из которого соткана эта музыка, столь ясно, что не соединить вместе эти части мозаичного панно культуры просто невозможно. Тут важна и прозрачность фактуры, создающая некую акустическую атмосферу. Но не только...

— Я недавно переслушивал Квинтет Шуберта с двумя виолончелями, написанный в его последнюю осень. И ужаснулся, насколько он связан даже не с Малером больше (об этом часто говорят), а с Шостаковичем. Именно «осенностью», одиночеством.

— В программе проступает облик Малера. К примеру, в середине финала Сонаты Шуберта возникает тема, почти буквально «цитируемая» Малером в главной партии первой части Четвертой Симфонии. Совпадение, наверное, но изумительное. Думаю, это не мое открытие, просто когда я это услышал, многое высветилось в самой музыке.

В идее «Шостакович плюс Шуберт» меня очень поддержал коллега, критик Сандро Каппеллетто. Он — страстный поклонник Шостаковича: изучает его, устраивает нечто вроде моноспектаклей. Мы однажды встретились в драматической ситуации. В Болонье одно из самых престижных музыкальных обществ Италии, «Musica insieme» [«Музыка вместе» — здесь и далее примечания интервьюера] проводило цикл всех квартетов Шостаковича (кстати, там же в 2006 году мы устраивали пятичасовой марафон, посвященный Д. Д.). Концерты организовал Бруно Борсари, великолепный менеджер, глубокий знаток музыки и поклонник русской культуры (в свое время мы проводили монографические вечера, посвященные Прокофьеву и Шнитке). Квартеты звучали в исполнении Бродски-квартета. Их разбили на несколько вечеров. Перед концертом разные люди выступали со вступительным словом. Первый раз это была Ирина Антонова Шостако-

вич, второй — как раз Сандро Каппеллетто. Исполнялись Четвертый, Пятый и Шестой квартеты. А в ночь до этого скончался Валентин Александрович Берлинский. Счастливая звезда свела нас в год его 80-летия и 60-летия Квартета имени Бородина (2005). Мы играли Квинтет Шостаковича в городах Японии. Абсолютно потрясающие, незабываемые дни репетиций и концертов! Валентин Александрович был так любезен, творчески и чисто человечески расположен ко мне, что говорил о продолжении моих контактов с бородинцами, но его смерть, к сожалению, эти контакты оборвала.

Так вот, перед концертом я зашел за кулисы и сообщил ужасную новость Каппеллетто и квартетистам, которые знали Берлинского лично. О его смерти объявили публике и посвятили исполнение его памяти. А потом с Каппеллетто у нас завязалась переписка, и он предложил проект Шуберта в Академии «Филармоника Романа» (второе по значимости после «Санта-Чечилии» музыкальное общество в Риме; Сандро Каппеллетто — его художественный руководитель). А я задумал соединить Шуберта с Шостаковичем, и Сандро меня поддержал. Получилось замечательно! 17 лендлеров, Вторая соната Шостаковича — первое отделение. Потом две прелюдии и фуги, си-минорный цикл, связан с сонатой и тональностью, и ритмом прелюдии (похоже на одну из вариаций финала Сонаты). А фуга си-минор кончается интонациями, инкрустированными в начало ре-мажорной прелюдии. А ре-мажорная фуга ритмически родственна ре-мажорной сонате Шуберта. Такой вот тонально-ритмический союз.

— Школа в Имоле — тема следующей публикации в «РiаноФорум». И все же позвольте один вопрос. Как следует из резюме, Вы недолго (в 1975–79) работали в Московской консерватории и уже давно трудитесь в Имоле. Там, конечно,

есть отбор, но нужно учить тех, кто платит деньги. Тяжела ли для человека, воспитанного на русской, перфекционистской традиции (учатся и учат лучшие из лучших), перестройка сознания? В частности, для людей Вашего поколения, когда в искусство шли, потому что по-другому не могли жить?

— Уточню: я преподавал в Московской консерватории общее фортепиано, до тела фортепианного факультета меня, по разным причинам, не допустили. И на том спасибо, ведь был риск, что после окончания аспирантуры, имея в кармане уже некоторый концертный опыт и свеженькую первую премию в Италии [Международный конкурс имени Алессандро Каззагранде], я мог оказаться очень далеко: говорили, по консерватории ходили люди с Дальнего Востока (нашего) в поисках рабочей силы... По обстоятельству от меня не зависящим, но благоприятным, я к началу сентября 1975 года получил долгожданные полставки и, таким образом, остался в Москве. Эти четыре года были временем моего становления в личностном, психологическом смысле, но не как педагога фортепиано. Фактически, занятия со студентами в Италии — первый серьезный опыт в фортепианной педагогике: до этого была буквально пара мастер-классов.

Вне зависимости от того, платят они или нет, я чувствую, что призван историей своей жизни, судьбой своей не смотреть на то, уйдут ли они, потребуют ли назад оплату. Это не как в той рекламе — «Если не подходит, мы вернем вам деньги». Со всем нет! Вообще на Западе есть некая главенствующая идея — прежде всего, развивать личность исполнителя. Я имею в виду уже более или менее взрослых музыкантов. Так вот, развивать личность и ни в коем случае не оскорблять жесткими требованиями. Хочет он делать так — значит, это его отношение. Я полностью за! Но с неко-

торыми оговорками. Между личностным отношением и халтурой есть очень серьезная демаркационная линия, глубокая траншея. Засыпать ее — моя задача. Чтобы человек из броуновского движения инстинктов, эмоций (вернее, эмоций в его пони-



### Сейчас сопротивление пошлости и рутине важно, как никогда.

мании, а на самом деле — обрывков смыслов, клочков, мыслишек или, как говорил Лев Николаевич Наумов, «идеек»), — пришел к консолидации своего Я и понял, что личность — нечто более определенное, чем становящееся на ноги несколько анархичное и непрофессиональное существо. Такой homo sapiens, но sapiens еще недостаточный! Это не русское ноу-хау, это просто нормальный профессиональный подход к выковыванию индивида. Но выковыванию! А когда куют, бывает больно...

— ...потому что срезают ненужное...

— ...да, срезают ненужное, как говорил Микеланджело. Иногда я спрашиваю учеников: «Вам кажется, что если вы здесь не доотянете какие-то болты, не смажете сочленения, — мост не рухнет? Рухнет! Вы должны относиться к музыкальному производству, как к мосту ручной сборки. От вас зависит жизнь людей, которые по этому мосту поедут».

— Кстати, Николай Яковлевич Мясковский, которого Вы любите и чудесно играли, был военным инженером. Он проектировал мост в Ташкенте. И когда случилось землетрясение, его мост устоял, а те, что позже построены, рухнули.

— Интересно! Возвращаясь к вопросу, — не сказал бы, что моя позиция вызывает возражение других педагогов: мы, в общем, к одному стремимся, просто разными путями. Но ИМ кажется, что

наша система преподавания, отношения к музыканту очень строга. Так оно и есть. И среди некоторых моих коллег существует мнение, что так оно и нужно. Но против достижений не поперешь. И дело даже не в тоннах выигранных конкурсов (это хотя



и временный, но показатель). А в шаре, объеме культуры и в особом, исповедальном типе художественного высказывания. Все это старо, но не менее актуально. Даже наоборот: именно сейчас сопротивление пошлости и рутине как никогда важно. Не уступать обыденному, легкодоступному, а все-таки стараться быть достойным, верным искусству человеком, — это требует определенной жертвенности. Если служить преданно, придет и успех (увы, может и неоплаченным остаться, бывает сплошь и рядом). Блестящий пример торжества музыкантской честности — карьера Григория Соколова, на мой взгляд, феноменального мастера, глубочайшего художника, не уступившего за свою жизнь ни пяди в угоду легкому успеху. А мог бы, с его-то фантазмагорической виртуозностью! Но не сдался, сидел себе и тихо работал. Зато сейчас это один из самых востребованных и уважаемых артистов мира. Честь и хвала!

— И еще это вопрос совести педагога. Определенное количество студентов — строка твоего резюме. Прошло через тебя много учеников, — значит, ты хороший, уважаемый педагог. А дальше хоть трава не расти! Вот Лев Николаевич Наумов этой совестью обладал. Тем не менее, к классикам нужно относиться здраво. И потому — какова самая главная догадка Л. Н. про Вас (одна), — и главная ошибка (хотя бы одна)?

— Трудно сказать, догадался он о чем-то, увидел ли.

Ну, не увидел бы — не вложил бы столько энергии и любви. Я пришел к Наумову (достался ему «в наследство» от незадолго до этого скончавшегося Г. Г. Нейгауза, чьим последним, официально принятым в класс учеником я был) несколько безголовым. Мало что понимал в том микро- и макрокосмосе музыки, который открылся передо мной (и открывается по сей день). Наумову пришлось... да нет, ничего ему не приходилось делать! Самое главное — он оставался священнослужителем в музыке. Сила его интеллекта и музыкальной интуиции, посвященности были таковы, что ты не просто втягивался в атмосферу, но становился в круг заряженных частиц около этого ядра и начинал крутиться. Некоторые вываливались и не заряжались...

— А он говорил Катерине Замоториной («Под знаком Нейгауза»), что заставлял Вас этюды играть.

— Ничего не заставлял!!! В том-то и дело, что ничего он не заставлял. История была совсем другая. Я эти этюды просто «замотал». Я, по наглости своей тогдашней, решил, что этюды на техническом зачете играть не буду. Наумова остановил Евгений Михайлович Тимакин, бывший в ту пору заведующим фортепианным отделением ЦМШ, и сказал: «А Вы знаете, что у Вас Петрушанский этюды не играл?». Лев Николаевич пришел в недоумение и, конечно, обиделся: я его поставил в дурацкое положение. Это еще мягко говоря! И он меня «коленими на горюх»... За пару лет до этого, в сентябре 1964 года, придя домой, он сказал жене: «Ира! Ты знаешь, Генриху Гу斯塔вовичу привели хорошего мальчика. Талантливый мальчик, только рук нет!». Мне было 15 лет. Я их начал делать самостоятельно, потому что для Льва Николаевича это было само собой разумеющимся. Все равно что прийти на кухню готовить



Фото Александра Арькова

и спросить повара: «А ты в магазин сходил, купил продукты? Помыл, порезал?». Понятно, что купил, помыл и порезал, иначе как готовить-то? Вот как готовить, — он учил, а остальное — проблемы поваренка. Так что криминальная история с Токкатой Черни, этюдами Куллака и Клементи имела место. Стыдно было, но зачет я сдал. А заставлять меня играть то, с помощью чего «делаются пальцы», — нет, Л.Н. не заставлял. Это я делал, в основном, самостоятельно или под руководством отца [Всеволод Борисович Петрушанский; 1927–1983; пианист, ученик А.Б. Гольденвейзера. Концертмейстер Московской государственной филармонии; среди партнеров Г. Шеринг, И. Гендель, Д. Ойстрах, Р. Риччи, И. Гитлис, Д. Шафран. Многие годы постоянно играл с И. Безродным и М. Лубоцким. Преподавал камерную музыку в Государственном Музыкально-педагогическом Институте имени Гнесиных].

— В последние два десятилетия большинство времени Вы

проводите в Италии. Существует ли в век пресловутой глобализации понятие метрополии и диаспоры? Если да, то кто и что для Вас составляет эту диаспору в Италии или вообще за пределами России? Каков Ваш русский круг общения?

— В эпоху скайпов, эс-эм-эс'ок и прочего это понятие приобретает виртуальный характер. Конечно, всегда хочется заглянуть в глаза — это же совсем другое дело. У всех у нас разные орбиты, и мы движемся по ним с разными скоростями, иногда, по Лобачевскому, соприкасаясь (по Эвклиду — не должны были бы). Соприкосновения — особенно на фестивалях, концертах, мастер-классах, конкурсах — всегда радостны. Мы клянемся, что расставания временны. Столько людей (и с годами все больше и больше) разбросано по миру! Но есть места, куда можно возвращаться, и горечи от расставания, безнадежности (как в советские годы) нет. Вернее, есть, но она другого рода. Горечь, что время, когда мы были моложе, не ушло, но отодвинулось. Иногда мы

его приближаем. Сейчас все мои поездки и встречи носят некий оттенок инспекционности. Недавно я был на мастер-классе в Карлсруэ и встретился с приятелями по ЦМШ (они чуть старше) — Иосифом Рысиным и его женой Ольгой Мореновой. Мы не виделись 37 (!) лет. Рысин — выдающийся скрипичный педагог, его ученик Сергей Хачатрян выиграл Международный конкурс имени Королевы Елизаветы в Брюсселе (2005). И так сердечно мы встретились, так много друг другу рассказали, вспомнили! И с Елизаветой Леонской долго не виделись, с Владимиром Ашкенази (он намного старше, но есть общая атмосфера ЦМШ, педагоги). С некоторыми бывали и творческие контакты. К примеру, с уникальным Мишей Майским меня и мою семью связывает большая дружба, мы музицировали как вдвоем, так и в трио с моим сыном, кларнетистом Антоном Дресслером.

Интересные концерты были и с Владимиром Юровским. Необыкновенный, выдающийся дирижер, магнетическая личность, ин-

теллектуал, интереснейший собеседник. И, подобно Григорию Соколову, пример тотальной преданности своей музе. Он никогда не дирижирует произведений, которые не считает для себя вправе интерпретировать, отказывается от самых лестных предложений, за которые любой другой уцепился бы. И он прав! Сейчас он просто нараххват, но по-прежнему очень требователен к себе.

Много играли с Дмитрием Ситковецким (последний раз — в позапрошлом году на фестивале Шнитке в Лондоне). Надеюсь, что мои встречи с такими разбросанными персонажами смогут как-то интенсифицироваться. Время ведь не просто идет — уходит.

— Несколько вопросов в одном. Учите ли Вы новый репертуар, в частности, в современной музыке?

— Стараюсь. К примеру, в апреле буду впервые играть Первый фортепианный концерт Бетховена. С современной музыкой сложнее...

— ...и вот тут-то второй вопрос. В свое время Вы много и хорошо ее играли. Помню Третью сонату Мясковского. Исполняли Вы и более молодых авторов — 1940-х годов рождения. Но в какой-то момент остановились. Почему, на чем? Считаете ли Вы, что в нынешней музыке что-то закончилось?

— Очевидно, что остановился на Шнитке. На его чудесном Концерте для фортепиано и струнных. На том фестивале, о котором шла речь, играл и Фортепианный квинтет. И Первую скрипичную сонату с Ситковецким, и Эпилог из «Пер Гюнта» с виолончелистом Александром Ивашкиным. И «Пять афоризмов». Их выучил заново. Сложное сочинение, внутренне деструктивное, с тягой к энтропии. Но его психологическое воздействие не снимает огромных художественных достоинств. Оно далось мне не без труда. Звуковые натяжения, сочленения в этом произведении таковы, что требуют



серьезного размышления, отбора. И это при том, что оно идет около 15 минут.

Я не думаю, что в музыке что-то завершилось. На конкурсах, в педагогической практике часто сталкиваюсь с новыми и новейшими произведениями. Особая статья — этюды Лигети; в Имоле они часто играют (одна студентка исполнила все). Наша учебная программа довольно свободная, но есть требование — сочинения после 1980 года. И часто играет весьма «забористая» музыка. Многие исполняют наизусть, хотя такие сочинения не возбраняется и по нотам играть. Одна моя студентка феноменально исполняла Вариации Берлиоза.

— И Вам понравилась музыка, она Вас убедила?

— Безусловно! Мне бывает сложно что-то выучить. Хотя я много чего играл. К примеру, музыку моего друга Александра Чайковского. Но она — орех, который еще можно разгрызть. А вот на прошлогоднем конкурсе в Орлеане что только не звучало! Эти вещи требуют полного погружения в систему музыкального языка и — иногда — отстранения от другого пласта музыки. Мне кажется, очень сложно заниматься, к примеру, Бахом, Шубертом, Шопеном, Дебюсси — и одновременно вгрызаться в такую музыку. Конкурсанты, которые там были, щелкали ее, как семечки. Но люди, великолепно исполнявшие недавно написанные вещи, были явно слабее в Рахманинове, Скрябине, Равеле, Дебюсси. Оговорюсь, конкурс в Орлеане называется «Музыка XX века», то есть, теоретически, там и Балакирев может быть.

И вот, слушая иных конкурсантов в классике теперь уже прошлого столетия, я часто вспоминал слова покойного Никиты Дмитриевича Магалова: «И играет нехорошо, и даже технически не получается!». А как только дело переваливало за экватор 1950 года, — начиналась совершеннейшая фантазмагория, феноменально играли! Значит, дело в устройстве моз-

гов. Музыка-то не легче, она просто другая. Другие нервные узлы участвуют. И играли наизусть. Один парень — «Макрокосмос II» Крамба; уверен, он ни разу не ошибся. И, кстати, одну из премий получил. На этом конкурсе я услышал какой-то неопишувемый веер разнообразных музыкальных стилей. Иногда это подталкивает к собственным поискам, но в то же время и боязно.

— Вы пианист, Ваша жена музыковед. Во многом, это разнонаправленные профессии. Вы кубики собираете, она — разбирает. То, что она разбирает, — может Вас на что-то натолкнуть? Я говорю не о практических связях. К примеру, на презентации книги Елены Петрушанской («Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества».) Вы с сыном играли итальянские ансамбли первого классика русской музыки. Я о более глубоком воздействии.

— Мы во многом совпадаем. Идея с антологией Шостаковича ведь принадлежит



**Между личностным отношением к произведению и халтурой есть очень серьезная демаркационная линия, глубокая траншея. Засыпать ее — моя задача как педагога.**

жене. Это я говорю «с чувством глубокой благодарности». Помните, из старых времен, про три чувства — холода, голода и глубокой благодарности? Чувство холода и голода по отношению к жене я не испытываю, а чувство глубокой благодарности — безусловно. С Шостаковичем была долгая и извилистая история. Когда-то моя мама [Римма Иосифовна Петрушанская (1925–2003) — музыкальный писатель, критик, журналист], работавшая в ГЦММК имени Глинки (он тогда еще располагался в Большом зале Консерватории), дала мне послушать тайком сделанную запись Тринадцатой симфонии. Другом нашей семьи был Александр Александрович Холодилин, правая рука DСH. О Шостаковиче говорили постоянно. Папа когда-то играл Виолончельную

сонату с Шафраном. Но сам я до 15 лет Шостаковича не трогал. Все изменилось после знаменитого концерта Рихтера с четырьмя прелюдиями и фугами, Третьей сонатой Мясковского и Восьмой Прокофьева. Я там был и, кажется, даже записал. Тогда я был ошарашен ре-бемоль-мажорной прелюдией и фугой, решил выучить. И в 64-м играл на прослушивании Генриху Густавовичу. Уверен, этот цикл Des-dur решил мою судьбу: именно благодаря ему, а не Сонате Бетховена, ор. 90 или пьесе Шумана «Ночь» (из «Фантастических пьес», ор. 12), Нейгауз и взял меня в свой класс. Хотя кто знает... Помню, Г.Г. очень деликатно сказал тогда, что хотел бы со мной побеседовать о Бетховене. Может быть, его что-то заинтересовало в моем мальчишеском подходе к этому произведению. А уж ему-то было чем поделиться с начинающим музыкантом. Вообще, очень

репетиция Пятнадцатой симфонии с Максимом Шостаковичем. То есть, все это обнимало, но не было так близко моим.

А уже после женитьбы я записал Вторую сонату, был сделан телефильм. И жена мне говорит: «Ты играешь одну прелюдию и фугу. Почему бы не выучить все?». Я, конечно, сказал все, что думал о ее авантюрных замашках. «А ты попробуй!». Ну, я и послушался голоса безумия. И пошло-поехало. Записал 24 прелюдии и фуги. Потом приказал долго жить Советский Союз, а вместе с ним и фирма звукозаписи, но половина антологии была готова. И уже в Италии я решил дописывать до конца и завершил все к 2006 году. Но импульс-то был дан дома! А ведь поначалу прокофьевская линия была более прочерчена: я играл несколько сонат, два концерта (Второй и Третий). Но Шостакович стал моей путеводной звездой, менял мои представления о музыке и о жизни.

А Глинку, кстати, я всегда любил. И когда-то выучил Вариации на тему Беллини. И думаю, в этом случае скорее я сподвиг жену на ее книгу.

— Вы знаете, как пишутся статьи в музыкальных энциклопедиях. Оставляя в стороне «пианист Борис Петрушанский родился в 1949 году», — какие первые фразы Вы написали бы о самом себе в словаре «Пианисты» (название условно)?

— Дальше прочерк!

— Не надо прочерков!

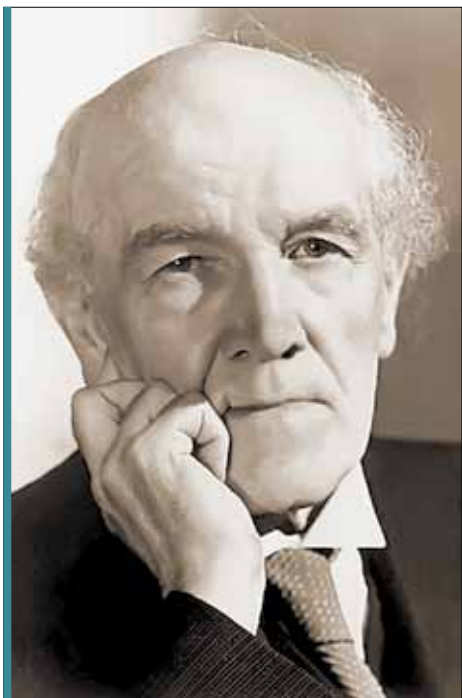
— Трудно сказать. «Пытается быть равнодушным. «Пытается (без взаимности) любить музыку. Пытается следовать за звездами. Время от времени с опаской, но, в общем, без отвращения смотрит на самого себя».

— И по-прежнему играет этюды?

— Играю-играю. Только Шопена, Листа или Рахманинова. А Токкату Черни сменил на Токкату Шумана. Оно и лучше, и полезнее. ■

**Беседовал  
Михаил СЕГЕЛЬМАН**

## Метнер: глубокое погружение



Представьте себе трехдневный фестиваль, в котором звучат лишь фортепианные и камерные вокальные сочинения. Не правда ли, не такое уж масштабное событие? Но если речь идет, во-первых, об одном авторе, а во-вторых, — если этот автор Николай Метнер, — знатоки оценят трудный и прекрасный опыт вашего рецензента.

**Третий «Метнер-фестиваль» прошел с 3 по 5 января в театре «Школа драматического искусства».** Более чем удачное место: превосходна акустика зала, но, главное, сама энергетика пространства располагает к углублению и сосредоточению. Основанный Анатолием Васильевым театр был (и остается, хотя и по-иному) чужд случайного и пошлого. Подзаголовок фестиваля — «избранные страницы». Определенные применимо и к самому композитору (Метнер — один из самых элитарных, избранных в высшем смысле слова авторов в истории музыки), и к исполнителям. По сравнению с предыдущими фестивалями (они прошли в 2006 и 2007 при поддержке радио «Орфей»), круг музыкантов, в целом, не изменился. Что, конечно, к лучшему, ибо играли артисты, для которых Метнер — не просто любимая страница музыки, творческой жизни, но и важнейшая часть духовного опыта: **Борис Березовский, Екатерина Державина, Яна Иванилова и Хэмиш Милн.** Компанию им составили молодые исполнители — немецкий пианист **Северин фон Эккардштейн**, российский бас **Федор Тарасов** и пианистка **Эвелина (Борисовна) Березовская.** Комментировал концерты продюсер фе-

стиваля, музыкальный журналист и критик **Георгий Каретников.**

Главные страницы метнеровского наследия, фортепианное и вокальное творчество, предстали в надлежащих полноте и объеме; были охвачены все периоды творчества композитора. Исполнялись сказки и другие пьесы, 4 сонаты (a-moll, op. 30, «Соната-воспоминание», op. 38 № 1, «Соната-баллада», op. 27, соната e-moll, соч. 25 № 2), романсы на русские и немецкие тексты.

На фестивале случились и **две премьеры.** Одна из них — романс «Эпитафия», op. 13а, на стихи Андрея Белого. Рукопись вокального сочинения, написанного в 1908, обнаружил немецкий исследователь Метнера, музыковед Кристоф Фламм. Другая премьера — цикл «Природа», первая редакция знаменитых «Забывших мотивов», op. 38. «Сонату-Воспоминание» исполнила Э. Березовская, остальные номера — Е. Державина.

За три дня не было ни одного неинтересного артиста или проходного исполнения. Но, конечно, именно Яна Иванилова, Екатерина Державина и Борис Березовский несут в современном искусстве метнеровское знамя (добавлю к ним, к сожалению, не игравшего на фестивале Михаила Лидского).

Яна Иванилова — едва ли не единственная ныне певица, которой подвластны и буква, и дух Метнера: его вокальные ребусы, диалектика простоты и сложности, чувственного и рационального, фортепиано и вокала — неимоверный клубок, из которого соткан стиль русского немца. Екатерина Дер-

жавина — обладатель «Золотого камертона», высшего знака отличия журнала «Diapason», присужденного ей именно за исполнение музыки Метнера. Она одинаково совершенна и в сольной, и в ансамблевой ипостасях. Более того, в дуэте с Яной Иваниловой союз мощных индивидуальностей рождает редкое по нынешним временам единство ансамбля; вспоминаются лучшие образцы жанра, вроде союза Дитриха Фишера-Дискау с Джеральдом Муром.

В том, что **Борис Березовский** — одна из главных фигур современного фортепианного искусства, едва ли кто уже сомневается. В случае с Метнером принципиально важно, что артист безграничных технических возможностей и властного обаяния, подобно капитану, ведет свой и слушательский «корабль» в самые глубины метнеровского мира. «Одно из наиболее содержательных и выдающихся сочинений современности» (по словам Николая Мясковского), Соната e-moll (op. 25 № 2; 1911) с эпиграфом из Тютчева («*О чем ты воешь, ветр ночной, О чем так сетуешь безумно*») в исполнении Березовского слушается на едином дыхании. А между тем и форма (двухчастная одночастность), и сама музыкальная ткань (даже с поправкой на стиль Метнера, она особенно трудна, тематически и, главное, полифонически насыщена) делают сонату почти «не разгрызаемым» для большинства пианистов орехом. Кульминацией всего фестиваля стали и три Сказки в исполнении Березовского (особенно последняя, «Лир в степи», op. 35 № 4).

В первый день фестиваля (3 января) прошел круглый стол «Бессмертие или беспamięтство. Загадка Николая Метнера». Кроме самих артистов, в нем участвовали музыковеды, в том числе и метнероведы: д-р иск. Елена Долинская (ее монографический очерк «Николай Метнер» — первый более или менее целостный взгляд на наследие композитора — вышел в 1966), канд. иск. Елена Кирносова и Наталья Найко; проректоры по научной работе Московской консерватории и РАМ им. Гнесиных, д-р иск. Константин Зенкин и Татьяна Масловская. Вел собрание уже упоминавшийся Кристоф Фламм.

Очередное глубокое погружение в мир Метнера состоится осенью нынешнего года в Германии; на фестивале «Русская музыка в изгнании» (к 60-летию со дня смерти Николая Карловича) прозвучит его музыка, а также сочинения Сергея Рахманинова. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

## Свое и чужое



Артистические резюме многих нынешних исполнителей — будто из одной матрешки: список выигранных конкурсов, участие в фестивалях, сотрудничество с великими, выступления в «статусных» залах. Тем не менее, перед концертом еще не знакомого артиста обычно заглядываешь в его резюме в надежде на особую черту или подсказку.

В случае с Алексеем Черновым особая черта — единство трех начал: пианист, композитор, музыкальный теоретик. Вкупе с небанальной программой из багателлей и этюдов от Бетховена до Сильвестрова это гарантия, как минимум, нескучного вечера. Так в итоге и вышло; в высшей степени увлекательный концерт напоминал не то качели, не то американские горки.

«Определенно, хороший музыкант, но хороший ли пианист?», — записал я в блокноте после первого отделения. После второго вопрос уже не имел смысла: оставшись скорее из самодисциплины и уважения «к пославшей мя» редакции, я ни секунды о том не пожалел.

Багателли Бетховена Алексей Чернов, казалось, сочинял вместе с композитором. Подобно повару, он без конца «улучшал», досаливая и доперчивая, и без того готовое и вкусное «блюдо». Едва ли не каждый такт, гармония — новый поворот сюжета. При этом подтексты, скрытые смыслы, предчувствия будущего интересовали пианиста куда больше настоящего, то есть собственно бетховенского текста. Как результат, — угловатость, недозвученность, неприятная резкость пианизма. Первый, до-ма-

жорный этюд Шопена — «зарисовка» не то с фортепианного зачета, не то с конкурса на самое быстрое и тихое исполнение. В этюдах-картинах Рахманинова — снова «углубление» и без того глубокого. Особенно это было заметно в странном среднем разделе этюда-картины с-moll: убийственно медленный темп и нарочитая подача музыкальной интонации развалили форму целого на атомы.

И вдруг, как предвестник чего-то нового и настоящего, Этюд с-moll Николая Черепнина. «Речь» пианиста стала осмысленной, страстной и, в то же время, очень естественной. Миниатюра Черепнина — одна из впечатляющих до-минорных страниц музыкального романтизма: собственная интонация автора как бы прорастает сквозь контекст, создаваемый последним этюдом Шопена и знаменитой прелюдией Рахманинова. Восхищение, радость открытия прекрасной музыки — и недоумение: почему я не слышал, не знал этого раньше?! Но ведь не играют у нас Черепнина; из его обширного наследия худо-бедно известен, по следам дягилевской антрепризы, лишь балет «Павильон Армиды».

Открывший второе отделение медленный шопеновский этюд, дипломатично говоря, напоминал скорее неудачные страницы первой части клавирабенда. Но потом, словно по мановению волшебной палочки, все изменилось. Изумительно сыгран этюд Бартока. И вот он, Скрябин, Три этюда ор. 65. Интонационная и стилевая точность, ошеломляющая виртуозность, скрябинская «наивысшая утонченность», почти за гранью физически слышимого, обаяние настоящего пианизма. И совершенно естественные и заслуженные аналогии с самим Вла-

16 января 2011, Камерный зал МГАФ  
Алексей ЧЕРНОВ  
«БАГАТЕЛИ И ЭТЮДЫ»  
Л. Бетховен. Шесть багателлей, ор. 126  
Ф. Шопен. Этюд C-dur, ор. 10 № 1  
С. Рахманинов.  
Этюды-картины C-dur (ор. 33 № 2),  
c-moll (ор. 39 № 7)  
Н. Черепнин. Этюд c-moll, ор. 24 № 2  
Ф. Шопен. Этюд cis-moll, ор. 25 № 7  
Б. Барток. Этюд, ор. 18 № 3  
А. Скрябин. Три этюда, ор. 65  
А. Чернов. Два этюда-фантазии  
В. Сильвестров. Восемь багателлей

димиром Владимировичем (Софроницким).

Как бы продолжение скрябинского мира через столетие — два этюда-фантазии Алексея Чернова: трагические, сложные по языку, великолепные как в содержательном, так и в чисто фортепианном смысле.

Наконец, словно просветление после смерти, — 8 из 15 совсем свежих (написаны в 2005) багателлей Валентина Сильвестрова. «Глубоко убежден, что именно музыка Сильвестрова должна стать одной из отправных точек для развития музыкального искусства XXI века», — говорит Алексей Чернов. Соглашусь с пианистом: для меня чистота и простота Сильвестрова — не конец, а начало, не высыхающий ручей, а святой источник какой-то новой, неизведанной музыки.

Загадки и контрасты программы вновь воплотились в бисах. С одной стороны, изумительная пьеса «Мечты» того же Черепнина; с другой, — ре-диез-минорный (ор. 8 № 12) этюд Скрябина, который лучше было бы не играть.

В чем смысл качелей и американских горок, о которых шла речь в начале? Ответ на этот вопрос, увы, тесно связан с реалиями нашей концертной жизни. Востребуемый на классической эстраде репертуар сужается, как бальзаковская шагреновая кожа. Внешний гнет часто приводит к самоцензуре, многочисленным «поправкам на ветер». Играя «свое», Алексей Чернов интересен и даже уникален (в настоящем, художественном смысле слова). В «чужом» он пока неубедителен, потому что не умеет играть его «просто так», с позиций чистого пианизма. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



## Парад победителей

**В**

Концертном зале Мариинского театра в феврале прошла серия концертов лауреатов Международного конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве — 2010. Молодые титулованные пианисты — победительница конкурса Юлианна Авдеева, разделившие второе место Ингольф Вундер и Лукас Генюшас, лауреат третьей премии Даниил Трифонов и обладатель четвертой Евгений Божанов — предстали перед питерской публикой во всем блеске своего таланта и на огромном подъеме послеконкурсных триумфальных концертов во всем мире. По заказу «РiаноФорум» репортаж об этом неординарном событии подготовила Марина АРШИНОВА.

Следует высоко оценить работу менеджмента Концертного зала Мариинки, оперативно, за пару послеконкурсных месяцев организовавшего такую поучительную для питерцев серию. Поучительную, в частности, потому, что наш город смутно себе представляет, как играют молодые пианисты за его пределами. Собственная фортепианная школа Питера, к сожалению, за последние десятилетия не обогатила мировую культуру выдающимися достижениями. (Если не считать Аркадия Володоса, отправившегося учиться на рояле в Москву, а затем в Испанию к Дмитрию Башкирову; да нескольких имен скорее городского, нежели общемирового масштаба).

Действительно, концерты еще раз объяснили всем интересующимся, что такое крупный конкурс в современной музыкальной жизни. Наверное, канули в Лету времена, когда победителем Конкурса Чайковского неожиданно для всех мог стать никому не известный 16-летний школьник Григорий Соколов. Когда 18-летний Маурицио Поллини, получив первую премию на Шопеновском конкурсе, отказывается от ангажементов и «ложится на дно» на 4 года, чтобы заниматься с Артуро Бенедетти Микеланджели и делать репертуар с целью прожить длинную и счастливую жизнь на сцене. Сегодня нет и не может быть подобных прецедентов; нет и большой интриги, ибо заранее известно, что первую премию получит пианист уже известный, «обстрелянный», апробированный. Потому что его сразу же возьмут в оборот концертные агентства, и осечки быть не должно: жюри и менеджмент конкурса «головной» отвечают за то, что победитель выполнит все условия контракта, сыграет, где надо, что надо и как надо.

Такова **Юлианна Авдеева**. Можно сказать, архетип молодого пианиста наших дней. Впечатление от ее

«живой» игры лишь подтвердило ощущение, появившееся в результате прослушивания Интернет-трансляции с конкурса в Варшаве. Кажется, вся жизнь этой девуш-



ки была подчинена благородной цели победы на конкурсе. И она этого достигла, что, разумеется, просто замечательно, в особенности для нее и для тех, кто ее любит. С детства она вела напряженную, полную конкурсных боев и быстрых перемещений по миру жизнь. Да и как не играть на конкурсах с такими данными? Великолепный слух, стопроцентный пианизм, «яркость», «глубина», «сделанность», а, главное, абсолютная «правильность» ее игры, исключая какие-либо серьезные претензии со стороны членов жюри, как правило, педагогов — вот настоящая заявка на конкурсный успех. К Шопеновскому конкурсу-2010 Авдеева подошла с солидным портфолио разного рода конкурсных регалий, с большим опытом концертных выступлений и стажировок у лучших европейских музыкантов. Ее CV безупречно: выпускница Гнесинской школы-десятилетки (педагог Е. Иванова), Авдеева получила высшее образование в Москве, в Гнесинской академии (проф. В. Тропп) и параллельно в Цюрихе, где она занималась, а позже ассистировала Константину Щербакову. В последние годы Авдеева стажировалась в элитарной Фортепианной академии на озере Комо в Италии.

Любопытно, что до нынешнего клавирабенда в КЗ

Мариинки Авдеева неоднократно выступала в Петербурге в зале Капеллы, в Большом зале Филармонии на фестивале «Музыкальный Олимп». Но лишь «сен-



сационная победа» привлекла настоящее внимание к ее персоне в нашем городе, что выглядит немного забавно, не правда ли?

В памяти всплывает знаменитый эксперимент скрипача Джошуа Белла, в феврале 2007 года на протяжении часа игравшего на скрипке Страдивари в переходе Вашингтонского метро. Лишь один из тысяч прохожих узнал в лицо Белла, и лишь пятеро остановились, пораженные мастерством игры «уличного скрипача». Эта история дала пищу для размышлений социологам, оценивающим место культуры в жизни современного человека. Но Авдеева, гастролируя в Петербурге, играла не в метро, поэтому все же странно, что ее не заметили.

Выбор программы для концерта был предсказуем:

Юлианна исполнила Шопеновскую монографию. Пожалуй, ей больше удастся драматичный Шопен (Соната b-moll) — музыка, где есть конфликт, столкновение, напряжение, и менее — блестящий и рафинированный (Скерцо E-dur). Юлианна скорее брутальна, нежели очаровательна, ее внешний облик, костюм, в котором она выходит на сцену — фрак и брюки — рождает ассоциации с Жорж Санд. На этом, в общем, все и кончается, потому что ни экстравагантности, ни вызова, ни неожиданностей от Авдеевой ждать на сегодняшний день не приходится. В принципе, у нее есть несколько отработанных состояний, которые она включает в нужных местах — и дело в шляпе. Самая сильная ее сторона — это природная харизма, артистическая воля, не пленяющая слушателя, но властно его завоевывающая.

«Что она нам сегодня сказала нового?», — такой вопрос повис в конце более чем достойного выступления Авдеевой. Юлианна сама признается, что очень любит играть на сцене. И это слышно, как и то, что игра на сцене сегодня для нее является самоцелью. Ее концерт произвел солидное, качественное и весьма предсказуемое впечатление. Что ж, будем ждать развития этого сюжета.

Концерт **Лукаса Генюша**, лауреата второй премии, напротив, изумил видавших виды профессионалов и любителей фортепианной



игры. Невозможно было поверить в то, что за роялем сидит 20-летний музыкант, настолько зрелой и лишенной всякой молодой «дури» предстала его игра. Генюшас играл программу — римейк той, с которой блистал когда-то Александр Слободяник, любимый ученик бабушки и учителя Лукаса, Веры Васильевны Горностаевой: 24 этюда Шопена и Соната Листа h-moll.

Игра Лукаса Генюшаса на конкурсе, доступная в Интернет-трансляциях, сразу привлекла внимание своей не характерной для конкурсных выступлений несуетливостью, достоинством, отсутствием желания понравиться, любой ценой переиграть соперников. Его выступления в этом смысле стали глотком свежего воздуха, лучиком солнца в душной грозовой атмосфере конкурсных прослушиваний.

Совершенно очевидно, что в генах у Лукаса замечательная порода, а за спиной и по бокам несколько поколений музыкантских жизней, прожитых и проживаемых талантливо, честно и истово. Эти обстоятельства (справедливости ради, заметим: от него не зависящие) плюс, конечно, собственное уникальное дарование и индивидуальность на 100 процентов определяют его сегодняшней облик.

Ища словесное выражение этому облику, не могу отделаться от аналогии с вождельным понятием буржуазности и набором соответствующих ей ценностей: изысканным вкусом, умеренностью в проявлениях, приличиями, строгими рамками установлений, чувством собственного достоинства, тонким юмором, шикарной неброскостью и приверженностью к реализации в материальности своих замыслов. В общем, ценности серьезные, настоящие. Добавьте к этому мощную поэтическую струю и умение скрупулезно работать с авторским текстом — те ключи, которыми открываются в музыке все двери, и станет ясно, что в лице Лукаса Генюшаса мы имеем ко-

лоссальную надежду на появление артиста экстра-класса. О возможностях пианистических Лукаса я даже не говорю, они действительно безграничны. Последние звуки и паузы Сонаты Листа, хоть и «закашлянные» слушателями города, перманентно охваченного эпидемиями простуд, заставили публику вжаться в кресла и не торопиться покидать их вплоть до окончания бисов. Последние отчего-то напомнили кино Рустама Хамдамова с его ассоциациями, ностальгией, непревзойденным стилем, волшебством.

Лауреат третьей премии 19-летний **Даниил Трифонов** на конкурсе уверенно занял нишу «любимца публики». Слушая его выступ-



ления в Интернет-трансляции, я не могла отделаться от мысли, что такое мы уже не раз видали: чудо-мальчик из провинции с потрясающими данными приехал учиться в Москву, преодолел все сопутствующие делу сложности и — хэппи энд, блестящая победа, перекрывающая все лишения детства и юности. И куда они, эти мальчики, деваются потом? Почему о них ничего не слышно? Учился Трифонов в той же, что и Авдеева, Гнесинской десятилетке у проф. Т.А. Зеликман, живя в московском пригороде и тратя на дорогу больше двух часов в один конец. Конечно, все это далось ему нелегко, тем выше цена успеха. Теперь же Трифонов учится в Кливленде у Сергея Бабаяна, правда, после кон-

курса с уроками стало трудней из-за обилия концертов. А учеба Трифонову не помешала бы. Вообще, мне кажется, что за него нужно волноваться: он еще очень юн, репертуара нет, он делается на ходу и не лучшим образом, да и физически, как показалось, ему трудно справляться с начавшимися перегрузками.

В своем концерте Трифонов представил в первом отделении очень пеструю и не логично скомпонованную программу из сочинений Гайдна (Соната D-dur), Третьей Сонаты Скрябина, обработки Рахманиновым трех пьес из Скрипичной Партии ми мажор Баха и Третьей Сонаты Прокофьева. Во втором отделении сыграл Шопена — Рондо в стиле мазурки

«сать» без единой кульминации, лишь чуть прибавив звука в коде. Время от времени его игра напоминает и вовсе нечто инфантильное, аморфное, без кульминационных точек, без ясной логики и убежденности. Намерения лишь обозначены, но до конца не реализованы. Второе отделение, шопеновское, справедливости ради, выглядело несравненно лучше, особенно Соната h-moll. Сыграла свою роль ее сделанность, «обкатка».

Думается, Трифонову нужно еще несколько лет для того, чтобы вырасти, сделать репертуар, окрепнуть физически, приобрести запас прочности. А то, что происходит с ним сейчас, не может удовлетворить тех, кому не безразлична судьба этого талантливого пианиста. Время для него сейчас «разбрасывать камни», учиться, становиться личностью, музыкантом. А не эксплуатировать свои прекрасные данные с риском так и не состояться по-настоящему.

Если смотреть шире, то «ситуация Трифопова» типична для конкурсов, даже хрестоматийна. Это одна из негативных сторон ранних конкурсных побед, парадоксальным образом не столько открывающих дорогу юным талантам, сколько закрывающих ее. Что ж, надежда умирает последней — пожелаем Даниилу Трифонову стать исключением из этого правила.

**Евгений Божанов** не явился на вручение наград в Варшаве. Может, счел решение судей присудить ему четвертую премию недостойным своего таланта, может, по иной причине. В любом случае, дело это уже прошлое, а вот дебют Божанова в Петербурге стал настоящим событием. Зрелый законченный мастер, ни на кого не похожий артист, Божанов совсем не хочет говорить о конкурсах, давая понять, что это ниже его достоинства.

Тем временем, главное жюри — коллегия организаторов концертов — уже сделало свой выбор: концерты Божанова запланированы в сезоне 2011/2012 практи-



чески на всех крупнейших площадках: в Венском Музикферайне, в Берлинской филармонии, в токийском Сантори-холле и т. д.

В Питере Божанова приняли с оговорками, что, впрочем, неудивительно, поскольку в городе на Неве смертельно боятся всего, что выходит за рамки обычных представлений о том, «как нужно играть».

Программа концерта Божанова была основана на музыке Шопена с Баркаролой и Третьей Сонатой в первом отделении; в то же время очень интересно было выстроено второе отделение, танцевальное: Шуберт. Двенадцать немецких танцев, D 790; Шопен. Три мазурки cis-moll (op. 30 № 4, op.

41 № 4, op. 50 № 3). Три вальса. Гуно — Лист. Вальс из оперы «Фауст».

Поначалу, глядя на вычурную мимику и патетическую жестикуляцию Божанова во время игры, хочется закрыть глаза: интересно, это нервный тик или путь самовыражения? Затем, привыкнув к экстравагантной его манере и войдя в мир его музыки, с тайным восторгом в душе задаешься вопросом: а кто ему разрешил так играть?

Его трактовки по определению спорны; образы в них зримы, неимоверно контрастны, порой полны грандиозными преувеличениями, граничащими с буффонадой. Понятно, что такая игра не может нра-

виться всем. Но она и не оставляет равнодушным, ведь каждый поворот мелодии, каждая модуляция, каждая подвешенная пауза, рождающаяся под его руками — это событие. По доходчивости, разнообразию и яркости (и, кстати, по качеству) игра Божанова сродни фирменному голливудскому саундтреку, и вообще вызывает массу зрительных ассоциаций, что уже само по себе о чем-то говорит.

И это еще не все. Слушая его, думаешь о дирижировании: его игра передает общее ощущение музыки и времени, свойственное выдающимся дирижерам, тот самый взгляд на произведение с высоты птичьего полета, с расставленными смысловыми акцентами, которого так трудно достичь исполнителю, погруженному исключительно в пианистическую работу.

Божанова сравнивают с мастерами прошлого, он сам говорит, что любит старых пианистов, таких, как Фридман. Размышляя о стилистике его игры, вспоминаешь о легендарной и утраченной свободе, с которой играли 100 лет назад и которую возвращает нам этот пианист. Божанов рисует Шопена не сколиозного,

чахоточного, рефлексирующего, но баловня судьбы, щеголя в расцвете лет с блестящими глазами и смоляными кудрями, с нервным румянцем на прекрасном лице. Божановская свобода превращает Вальс Гуно в мультимедийное шоу слепящей яркости, а Танцы Шуберта — в очаровательную прогулку по Вене, когда солнце то выходит из-за туч, то прячется вновь.

В данной точке своего развития Божанов близок к совершенству: его стиль отточен, а манера игры и приемы полностью соответствуют внутреннему содержанию. Как ни банально, но все зависит от того, как он станет развиваться в дальнейшем. Конечно, он не виноват в том, что природа его таланта абсолютно лежит в области коммерческого искусства. Более того, к своему удовольствию в ближайшие годы Божанов имеет все шансы извлечь солидную прибыль из своего дара, и в этом ему радостно помогут менеджеры. Но почему-то всегда страшно, когда музыкант ступает на этот путь, ибо он и может оказаться билетом в один конец. Будем надеяться, Божанов осознает свои риски и знает, что делает. ■

**После каждого концерта мне удавалось немного поговорить с исполнителями (кроме, к сожалению, Ингольфа Вундера, концерт которого пришлось пропустить). Каждому из них я задала один и тот же вопрос: «Каким (какой) Вы видите себя через 20 лет?». В ответах на этот вопрос приоткрылись некоторые музыкантские и личностные черты пианистов.**



**Юлианна Авдеева:**

Я человек переменчивый; мне сегодня может понравиться одно, а завтра другое. Трудно ответить на такой вопрос...

Через 20 лет я вижу себя музыкантом, ищущим много всего нового в музыке и находящим, играющим разные сочинения с радостью, что есть такая прекрасная музыка и что я могу ею делиться с другими людьми.



**Лукас Генюшас:**

Вижу себя достигшим такой степени свободы, чтобы презреть привычный ход вещей, уйти из обоймы виртуозных пианистов и играть в маленьких залах поздние вещи Стравинского, «Камерную музыку № 2» Хиндемита. Выходить на сцену в черных очках, играть при свечах и по нотам, ибо игра по нотам — это самое первое, свежее и настоящее отношение к музыке.



**Даниил Трифонов:**

Знаете, есть такая «плохая» шутка. Когда пианисту 20 лет, он может прекрасно играть, но не может еще позволить себе купить билет на самолет в первый класс. Когда же ему 40, он может себе позволить летать первым классом, но играть так, как в 20, у него уже не получается. Я надеюсь, со мной так не произойдет.



**Евгений Божанов:**

Я не знаю, что будет со мной через неделю. Я никогда не смотрю далеко вперед. Для меня важен лишь тот музыкальный образ, который рождается сегодня, сейчас, в данный момент. Это самое главное, об остальном я не думаю...



## Фортепианный катамаран



**Э**то действительно непотопляемое плавсредство в музыкальном океане. Фортепианный дуэт наконец утвердил себя в значении полноправного представителя фортепианной идеи на концертных эстрадах мира. История жанра обреталась где-то «в тени», и только сейчас ценители искусства с изумлением узнают о пропущенных ценностях и с жадностью внемлют каждой «дуэтной экспозиции», открывая для себя неизведанные прелести. Дополнительная прелесть для публики еще и в том, что на сцене может оказаться не одна знаменитость, а целых две, и тогда уже неважно, что они будут играть — Баха, Брамса или Кейджа. А выбрать действительно есть из чего. Тысячи сочинений (в том числе, сотни — с оркестром) предлагаются для селекции. И работа по освоению этого богатства только началась. Современная судьба жанра фортепианного ансамбля — наша новая рубрика, которую будет вести пианист, руководитель Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов Игорь Маркович Тайманов — сын знаменитого гроссмейстера и блистательного участника дуэта Брук–Тайманов.

Искусство фортепианного дуэта переживает в начале XXI века подлинный бум. Всемирно известные пианисты (М. Аргерих, Е. Кисин, М. Плетнев и многие другие) периодически образуют «звездные» ансамбли в самых разнообразных сочетаниях. Постоянные дуэтные составы гастролируют в престижных залах на всех континентах. Интернет переполнен сайтами уже апробированных и ещё подающих надежды фортепианных пар. Наконец, множатся фестивали и конкурсы<sup>1</sup>, частично или полностью посвящённые этому жанру.

<sup>1</sup> Наиболее представительные среди них: ARD в Мюнхене, Murray Dronoff в Майами, имени Шуберта в Есениках (Чехия), конкурсы в Токио и Белостоке (Польша)

Я написал «бум», потому что еще в 70-е — 80-е годы XX века ничего подобного не было. Фортепианный дуэт (в дальнейшем для краткости ФД или ФА — фортепианный ансамбль) стойко находился на периферии музыкальной жизни, в целом, и нашей страны — в частности. Дуэтные вечера были редкостью в концертных залах; конкурсов или фестивалей, специально посвященных ФД, не было и в помине; произведения, создававшиеся для такого состава, в статьях о композиторах, как правило, скрывались под скромной рубрикой «и др.».

Перелом произошел в конце 1980-х — начале 1990-х годов и был связан с деятельностью рождавшихся в то время «цеховых» объединений,

которые создавались, естественно, силами самих «дуэлянтов», как часто зовут музыкантов, посвятивших себя этой исполнительской специализации. В мировом масштабе таковым стало появление в 1989 году в Токио Международной Ассоциации фортепианных дуэтов (*International Piano Duo Association*), а для отечественной дуэтной жизни — создание в том же году Всесоюзной Ассоциации фортепианных дуэтов (с 1991 года — Общенациональная). Взяв организационные бразды правления в свои руки, музыканты осуществили решительный поворот в публичной деятельности ФД, конечно, при помощи спонсоров, благотворительных фондов и т. д.



Широкое распространение, казалось, уже забытого жанра отразилось и на объеме посвященной ему музыкально-критической продукции. Тут и обнаружилось, что для большинства слушателей, причем, не только любителей музыки, но и даже для многих профессионалов, жанр ФА оказался неким диковинным плодом, которые они пробовали фактически впервые. Едва ли не главной интонацией таких материалов является... изумление услышанным.

«Это один пианист с двадцатью пальцами», «Четыре руки — два сердца — одно дыхание» — подобные определения можно прочесть едва ли ни в каждой рецензии на ФД, независимо от уровня дуэта. Что за сердца, что за пальцы — все это в материалах о ФД обычно отходит на задний план. Такое простодушное восхищение необходимыми профессиональными навыками не распространяется, однако, на другие виды ансамблевого музицирования: прочие составы инструментальных дуэтов, трио и т. д. Почему? Причины, полагаю, в следующем.

ФА — уникальный вид классического, или «константного»<sup>2</sup> ансамбля, который не основан на тембровой дифференциации. В наиболее чистом виде эта тенденция воплощается в четырехручном дуэте — единственном музыкальном ансамбле, в котором несколько исполнителей играют на одном и том же инструменте. Эта ансамблевая уникальность ФД придает ему некую загадочную ауру. Если прибавить к этому театральные особенности жанра, связанные с присутствием на сцене исполнителей одинаковой специализации, и выразительность визуального образа ФА<sup>3</sup>, то становятся понятными некоторые из причин, способствовавших уже упомянутому «буму».

В предлагаемых заметках я попробую в общих чертах представить картину сегодняшнего дуэтного мира и его главных героев.

## ТИПЫ СОВРЕМЕННЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТОВ. РЕПЕРТУАР

Начиная примерно с 30-х годов XX века, существуют две группы ФД: постоянные или «стабильные» дуэты и объединения «звездных» пианистов-солистов (современные примеры из мировой практики: В. Ашкенази — А. Превен, Э. Окс — Е. Бронфман). Два названных типа ФД отличаются друг от друга не только степенью сольной популярности участников ансамбля,

но и другими особенностями, в частности, концертным репертуаром.

Как правило, дуэты солистов исполняют достаточно традиционный для ФД репертуар из так называемого золотого фонда дуэтной литературы, состоящего приблизительно из 40–50 названий мировой классики XVIII–XX веков. Этот «джентльменский набор» сочинений для фортепиано в 4 руки и двух фортепиано, в целом, хорошо известен всем образованным пианистам и вряд ли нуждается в расшифровке на страницах данного журнала.

Что касается постоянных дуэтов, то, во-первых, в их репертуаре «золотой фонд» представлен не выборочно, а практически целиком. Во-вторых, они должны постоянно пополнять свой репертуарный список малоизвестными произведениями. Остановлюсь на этой мысли чуть подробнее.

Жалобы на ограниченность репертуара — один из постоянных мотивов, звучащих в разговоре о ФД. Причем, это мнение можно услышать не только «снаружи» — от дилетантов, но и «изнутри» — от профессионалов. Вот, что говорит, например, в своем газетном интервью украинская пианистка, играющая со своим мужем в дуэте (этот дуэт, между прочим, завоевал главную премию на одном из престижнейших конкурсов ФД): «У фортепианных дуэтов очень маленький репертуар: наверное, больше концертов написано для гармошки с оркестром, чем для двух роялей с оркестром (*смеется*)». Очевидно, это шутка. Но далее пианистка рассказывает, что именно эта причина заставила их отказаться от дуэтной карьеры.

Заглянем в современный каталог произведений для ФА сестер Лафитт из Франции, частично выложенный в Интернете: <http://www.duolafitt.com/catalogue.html>. Он насчитывает около 7000 (!) произведений, в которых участвуют два или более пианиста. В разделе «два фортепиано с оркестром» — 408 наименований. Да, не все они принадлежат известным авторам, имена которых являются гарантией качества. Да, многие издания являются раритетами, а некоторые и вовсе сохранились лишь в рукописях, и для того, чтобы разыскать ноты, приходится прилагать много усилий.

Но такая «розыскная» работа является составной частью деятель-



Нельсон Фрейре,  
Марта Аргерих

ности в этом жанре. Для концертирующих ФД такая работа интересна и доставляет им удовольствие. Действительно, для ФД не написано 32 сонат Бетховена или 48 прелюдий и фуг «ХТК» Баха. И для расширения репертуара постоянные дуэты:

**а)** достают старое — роятся в библиотечных каталогах, нотных архивах (что сегодня при помощи Интернета иногда делают, не выходя из дома);

**б)** создают новое — обращаются с заказами к композиторам или сами делают переложения известной музыки.

Среди «дуэтов-звезд» встречаются и скоротечные, «разовые» объединения на несколько концертов, и более длительные союзы, вызванные, как правило, духовными связями. Последние могут совместно концертировать на протяжении ряда лет и формируются из исполнителей, принадлежащих к единой исполнительской школе, а нередко и просто являющихся учителем и учеником: вспомним дуэты Н. Петрова и А. Гиндина, А. Наседкина и В. Овчинникова. Но, несмотря на сравнительно устойчивый характер подобных дуэтов, имена их участников всегда будут ассоциироваться, в первую очередь, с их сольными карьерами.

Особняком стоит здесь Марта Аргерих. Эта выдающаяся аргентинская пианистка еще в конце 1970-х, во времена расцвета своей сольной карьеры, начала концертировать в дуэте с другим видным южноамериканским музыкантом — бразильцем Нельсоном Фрейре. Их дуэт с громадным успехом выступает на лучших сценах мира вот уже более тридцати лет. Но это — лишь часть дуэтной биографии Аргерих. Ее вторым постоянным партнером становится русско-швейцарский пианист и композитор

<sup>2</sup> См. об этом: Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика/Монография. — Харьков, 2001.

<sup>3</sup> Еще в середине XX века его называли «одним из самых нарядных жанров в музыке» (Ступель А. Беседы о камерной музыке. — Л., 1963. — С. 9)

Александр Рабинович. Наконец, едва ли не ежегодно ее новыми партнерами становятся талантливые молодые пианисты со всего мира. Среди них был и Евгений Кисин, и Мюнг Ван Чунг, и многие другие, не столь известные в музыкальном мире — всего около тридцати пианистов. Не раз проходили концерты, где партнерами Аргерих становились 4–5 молодых музыкантов, которых таким образом она представляла международному музыкальному сообществу. Магическая личность великой пианистки во многом способствовала популяризации дуэтной музыки не только среди широкого круга меломанов, но также и среди элиты музыкального менеджмента. Этот «феномен Аргерих» — одно из важнейших явлений в ФА наших дней.

Лагерь «дуэлянтов», в свою очередь, можно разделить на группы, ис-

рокину — А Бахчиева, которые вывели такой ансамбль на концертную эстраду), то сейчас практически все дуэты формируют свой репертуар из обоих источников.

Наиболее содержательной представляется классификация ФД по «исполнительскому амплуа». 10 лет назад мне уже довелось затрагивать эту тему<sup>5</sup>. Тогда я предлагал выделить два исполнительских амплуа среди ФД: «просветительское» и «театрализованное», или «эксцентрическое», а в качестве представителей данных амплуа — два ведущих отечественных дуэта конца XX века: Е. Сорокину — А. Бахчиева и новосибирцев Г. Пыстина — И. Цыганкова соответственно. С тех пор многое изменилось. Упомянутых дуэтов, так же, как и третьего ведущего ФД на постсоветском про-

## «ПРОСВЕТИТЕЛИ» И «ЭКСЦЕНТРИКИ»

Если говорить о «просветительском» направлении, то эту миссию в мировом масштабе и на крупнейших концертных площадках мира несет один из лучших современных дуэтов (а с моей точки зрения, и самый лучший) Яра Таль — Андреас Гротхайзен. Эта интернациональная (она — уроженка Израиля, он — немец) семейная пара вот уже свыше 25 лет не только ведет интенсивную концертную деятельность, но и практически ежегодно знакомит любителей музыки с неизвестными шедеврами дуэтной литературы, большей частью, второй половины XIX века. Давно забытые авторские обработки, дуэтные транскрипции<sup>6</sup>, сделанные известными композиторами, редко исполняемые сочинения авторов XX века — весь этот репертуар не только обогащает программы дуэта, но и становится важной частью мировой дуэтной сокровищницы.

Другой разновидностью «просветительских» дуэтов являются ФА, специализирующиеся на исполнении новой авангардной музыки. Наиболее значительными представителями этого амплуа до последнего времени были братья Алоиз и Альфонс Контарские из Германии — первые исполнители «Структур» П. Булеза, сочинений М. Кагеля, К.-Х. Штокхаузена, Л. Берно. В мае 2010 года умер Альфонс, и трон бессменных лидеров фортепиано-дуэтного авангарда опустел. Из отечественных «дуэлянтов» — адептов современной музыки необходимо назвать О. Малова, переигравшего почти за 40 лет преподавания в Петербургской консерватории в концертных ансамблях со своими студентами едва ли не всю отечественную и зарубежную авангардную музыку для ФА.

Если амплуа «просветителей» — пропагандистов как «старой», так и «новой» музыки — можно отнести сегодня к небольшому числу ФД, то амплуа «эксцентрика» в дуэтном мире за последние годы становится все более распространенным. Впрочем, явление это далеко не новое

Напомним, что с появлением в XIX веке первых публичных концертов одним из самых «кассовых» номеров сразу же стал ансамбль нескольких пианистов, в котором объединялись знаменитые исполнители того времени<sup>7</sup>. Не забыт эффект ансамбля нескольких фортепианных корифеев и в XXI веке: вспомним, например,



Андреас Гротхайзен, Яра Таль

ходя из тех или иных критериев. Ансамблевая специализация дуэтов по принципу *duet* или *duo* (если воспользоваться принятой сейчас международной терминологией<sup>4</sup>) постепенно уходит в прошлое: если в XX веке еще были ФД, выступавшие исключительно на двух роялях (ленинградцы Л. Брук — М. Тайманов, эстонцы Б. Лукк — А. Клас) или преимущественно в четырехручном составе (назову в первую очередь москвичей Е. Со-

странстве — Riga Piano Duo Н. Новик — Р. Хараджян, уже не существует по разным причинам. Ушли из жизни выдающиеся мастера жанра последних десятилетий XX — начала XXI веков Александр Бахчиев и Нора Новик. отошел от активной концертной жизни Игорь Цыганков, и Геннадий Пыстин образовал дуэт с молодым сибиряком А. Карповым. А два направления среди ФА сохранились и получили свое развитие.

<sup>4</sup> Если в русской музыкальной терминологии понятие «фортепианный дуэт» включает в себя оба вида ФД, то в европейских языках такой проблемы не существует: *duo* — дуэт на двух инструментах, *duet* — на одном.

<sup>5</sup> См.: Тайманов И.М. Фортепианный ансамбль на рубеже столетий//Фортепианный ансамбль: композиция, практика, исполнительство. Тезисы докладов Международной научной конференции 15-17 октября 2001 г. — СПб., 2001. — С.11.

<sup>6</sup> Среди последних «открытий» — интереснейшая транскрипция баховских «Гольдберг-вариаций», осуществленная в 1883 году И. Рейнбергером, а позже доработанная М. Регером.

<sup>7</sup> См. об этом, в частности, в моей диссертации: Тайманов И. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра// Диссертация. Рукопись. Л., 1982 — СС. 108, 165.

легендарный концерт звезд (М. Аргерих, М. Плетнев, Д. Ливайн, Е. Кисин, Ланг-Ланг, Э. Акс, Н. Фрейре и другие) на фестивале в Вербье 2003 года.

Сегодня «рыночный» успех ФА распространяется не только на «звездные» ансамбли, но и на весь жанр в целом, во многом, благодаря его особой телегенности. Если в прошлом веке ФД был одним из самых нелюбимых жанров для ТВ (при одной статичной камере невозможно было удовлетворительно показать даже обоих исполнителей в кадре, не говоря уже о передаче внутренней динамики ансамблевого взаимодействия), то нынешние технические средства позволяют создавать из выступления ФД настоящий музыкальный спектакль. Постепенно стала развиваться эстетика видеопоза ФА, основанная на жанровых особенностях клипа с мгновенной сменой планов, ракурсов и т. д. Особенно популярны здесь монтажные манипуляции с несколькими клавиатурами.

Стали появляться дуэты, фактически рожденные эстетикой клипа. Идеальной моделью такого «клипового дуэта» является американская пара «The Anderson & Roe Piano Duo». Эти молодые, способные и симпатичные пианисты — кумиры современных фанов YouTube. Они строят свои программы из собственных транскрипций популярной классики и киномузыки, а также традиционного репертуара ФА. Но этот традиционный репертуар они преподносят в той же самой эстетике клипа. Показательным для всего этого направления можно считать их видеоролик с исполнением Сонаты Моцарта для двух фортепиано D-dur, KV 448.

Тенденция к более или менее явному превращению жанра в шоу у некоторых современных ФА проявляется не только в особенностях видеопоза, но и в других атрибутах: непривычных интерьерах места исполнения (Вальс Штрауса на палубе океанского лайнера), объединении с джазовыми или фолк-музыкантами (Тройной концерт Баха BWV 1063 в ансамбле с джазовым трио), броском сценическом поведении (экзальтированная мимика и раскованно-небрежная пластика). И здесь тон задает флагман современных ФА: знаменитые француженки Мариэль и Катя Лебек — вот уже около 20 лет признанные фавориты в мировом дуэтом исполнительстве. Их многогранная и поистине ошеломляющая концертная деятельность, бешеная творческая активность (каждый сезон — новый суперпроект с масштабной премьерой в новой стране и новыми партнерами), сотрудничество с такими великими музыкантами, как Барбара Хендрикс



Мариэль и Катя Лебек

и Зубин Мета, фантастическая исполнительская энергия — все это не может не вызывать восхищения. Из всех современных ФА они, бесспорно, единственные «суперзвезды» на элитном музыкальном небосклоне. О степени их популярности говорит хотя бы тот факт, что в документальном фильме об американском турне сестер их представляет Мадонна. Но этот же факт — и косвенное свидетельство принадлежности дуэта сестер Лебек к миру современной массовой культуры.

У лидеров этого направления уже появляются последователи: например, сестры-близнецы Зюхер и Гюхер Пекинель из Турции, чей артистический облик, безусловно, сформировался под влиянием сестер Лебек (вышеприведенные примеры взяты с веб-сайтов обеих пар).

\*\*\*

*Я попытался обозначить наиболее важные, на мой взгляд, тенденции, характеризующие современное состояние ФА, назвать тех, кто определяет сегодня лицо жанра, тех, благодаря кому фортепианный дуэт стал сейчас не только существенной частью музыкального искусства, но и примечательным явлением современной культуры. Многое осталось за рамками этих заметок: специфика дуэтных фестивалей и конкурсов, проблемы профессионального дуэтного образования, в том числе, и детской педагогики, характеристика новинок дуэтной литературы («новых» и «старых»). Эти неназванные или лишь упомянутые темы, так же, как и множество других аспектов ФА, составят содержание новой рубрики. ■*

Игорь ТАЙМАНОВ

И. Тайманов окончил Ленинградскую консерваторию в 1971 году (классы профессоров С. Савшинского и Н. Перельмана), в 1975 году — аспирантуру по специальности «История и теория пианизма». В 1982 году защитил кандидатскую диссертацию по теме «Концерт для двух фортепиано с оркестром: история жанра». С 1987 года преподает в Ленинградской (ныне — Санкт-Петербургской) консерватории. Доцент, заведующий кафедрой ОКФ для исполнительских факультетов.

В 1970-е — 90-е годы играл в дуэте с Л. Брук. Ансамбль дал более 200 концертов, сотрудничал с такими дирижерами, как В. Гергиев, М. Янсонс, А. Кац. Принимал участие в международных фестивалях фортепианных дуэтов в Новосибирске, Екатеринбурге, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге. В последнее время И. Тайманов выступает в ансамблях с коллегами (заслуженными артистами России О. Маловым и С. Урываевым) и учениками.

Организатор, постоянный член жюри и председатель жюри (1995–2010) международного детского конкурса фортепианных дуэтов «Брат и сестра» в Санкт-Петербурге. Член жюри международного конкурса ARD в Мюнхене в номинации «фортепианный ансамбль» (2010). В 2005 году основал и возглавил Санкт-Петербургское отделение Общественной Ассоциации фортепианных дуэтов (ныне — Санкт-Петербургское Объединение фортепианных дуэтов). С 2006 года — организатор и художественный руководитель ежегодного Международного фестиваля «Балтийские фортепианные дуэты».





# Андрей Волконский: аристократический акцент

**А**ндрей Волконский — крупнейшая художественная фигура послевоенного СССР, однако творчество его сегодня почему-то оказалось вне поля внимания. А самым лучшим оживлением такого внимания может служить возрождение его творческого наследия в живой практике музыкальной жизни. Но прежде, чем перейти к конкретной репертуарной рекомендации, коснемся самой личности этого удивительного музыканта.

Творчество и деятельность Андрея Михайловича Волконского (1933–2008) имеют уникальное значение в истории русского музыкального искусства. Будучи по натуре «общевропейцем» — с одной стороны, выходцем из старинного русского рода князей Волконских, с другой стороны, родившимся и получившим образование за границей (1944–45 гг. — Женевская консерватория, 1946–47 гг. — Парижская консерватория), — Волконский в своей композиторской и исполнительской деятельности сумел обозначить новые грани в развитии отечественной музыки.

В самую драматичную для советской музыки эпоху, после Постановления ЦК ВКПб 1948 года, когда искусство оказалось зажатым в тиски идеологического террора, Волконский как композитор и исполнитель выступил, прежде всего, как фигура, символизирующая противостояние. Даже в условиях тяжелейшего идеологического прессинга, композитор сумел сохранить достоинство, состоящее в духовной свободе, открытости к постижению мирового знания и художественного опыта, который он впитывал и претворял в соответствии с собственной творческой индивидуальностью. В результате, в условиях неукоснительного действия

официальной доктрины, Волконскому удалось взрастить на почве отечественного искусства семена нового направления, продолженного затем такими крупнейшими музыкантами как Н. Каретников, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина, Р. Щедрин, и получившем впоследствии название «русского авангарда».

Уже в ранний период творчества (до того, как он оставил Московскую консерваторию в 1954 г.) обозначились основные сферы творческих устремлений композитора. С одной стороны, это была старинная музыка — XV–XVI вв., барокко (этот слой культуры он стремился возродить в своей исполнительской практике); с глубоким почтением композитор относился к творчеству И. С. Баха. Иная сфера — современное искусство, так называемый «авангард». Недаром даже во времена «железного занавеса» Волконский умудрялся неведомыми путями добывать ноты и записи А. Шенберга, А. Веберна, К. Штокхаузена, Л. Ноно и др. и до конца жизни оставался в курсе всего нового, что происходит в музыкальном мире.

Разносторонность музыкальных интересов Волконского, безусловно, связана с тем, что он, как истинный художник, осознавал вневременную актуальность произведений искусства, неизменное приобретение ими новой ценности даже в самые отдаленные из последующих эпох. Каждая из этих эпох — определенный этап эволюции мировоззрения, культуры, творческого мышления, определяющий уникальные символы и средства художественной выразительности, совокупность которых и формирует стиль эпохи. В то же время, искусство представлялось ему как некий универсум, обладающий историческим единством, где объединяющим началом служит традиция. Традиция в понимании художников эпохи авангарда — не просто подражание прошлому, это, скорее, нечто актуальное, способное адаптироваться к современности; традиционное есть корень,

истоки, дух, объединяющий различные эпохи. По мнению И. Стравинского «все поколения являются историческим единством, а предшествующие рано или поздно становятся частью целого» (И. Стравинский, «Диалоги»).

Идея воплотилась и в исполнительской деятельности Волконского. Она была важнейшей составляющей его творчества, включающей как сольное исполнительство на клавесине, фортепиано и органе, так и создание в 1964 г. ансамбля старинной музыки «Мадригал», в который входили такие известные музыканты как пианист Б. Берман, певица Л. Давыдова, ударник М. Пекарский и сам Волконский в качестве органиста и клавесиниста. Исполняя музыку старинных мастеров (французских клавесинистов, английских верджиналистов, Палестрины, Монтеверди, Г. Де Машо), музыканты, с одной стороны, делают акцент на аутентичности используемых инструментов (клавесин), с другой, придают сочинениям прошлого оригинальную современную трактовку. Это еще раз подчеркивает главную установку художественного мышления Волконского, его отношение к понятию «традиция».

**«Musica Stricta» — небольшой фортепианный цикл, написанный Волконским в 1956–1957 гг.** Сочинение оказалось знаковым для того времени — не только потому, что здесь композитор впервые отказывается от традиционной тональной организации звукового материала и обращается к таким принципам западноевропейского музыкального мышления как серийная техника, додекафония. В более глубоком смысле «Musica Stricta» явилась олицетворением и одним из первых смелых воплощений идеи создания «новой красоты» на почве отечественного искусства и стремления приобщиться к мировому универсальному художественному опыту. Волконский и его «Musica Stricta» — некий символ культуры времени, культуры, находящейся в катакомбах, образ сопротивления,

стремящегося преодолеть идеологические оковы и устремленного к новому, как интеллектуально-возвышенному, а значит — прекрасному.

«Musica Stricta» открывает новый, «авангардный» этап эволюции творчества самого композитора: впоследствии им были написаны такие, не менее новаторские сочинения, как вокальный цикл «Сюита зеркал» на стихи Федерико Гарсия Лорки (1960), вокальный цикл «Жалобы Щазы» (1962) — произведения, инициировавшие новое направление в истории русской музыки, так называемый «русский авангард». Безусловно, на возникновение новаторских устремлений в отечественном искусстве в то время повлияли и значительные события западноевропейской музыкальной культуры. Это и новый подъем музыкального искусства в послевоенные годы, и авангардные тенденции в творчестве П. Булеза, К. Штокхаузена, и проведение ежегодных фестивалей современной музыки «Варшавская осень».

Не стоит забывать также и о глубочайшем интересе и увлечении Волконского музыкой нововенцев — А. Шенберга, А. Веберна, оказавшей сильнейшее влияние на сочинения композитора. Новаторские достижения, методы сочинения австрийских композиторов были не только тщательно изучены и восприняты Волконским, но и также своеобразно претворены в его собственных сочинениях. В частности, исследователи усматривали влияние на «Musica Stricta» Сюиты ор. 25 Шенберга и его же 5 пьес для оркестра ор. 16. Обращение Волконского к нововенцам и «авангарду» суть реализация глубинного ощущения связанности русской музыки с общеевропейской традицией. Во многом это явилось следствием жизненного пути композитора.

«Musica Stricta» представляет собой цикл из четырех небольших частей, структура и жанровая природа которых апеллирует к музыке эпохи барокко. Более свободные по форме и фактуре, не лишённые черт импровизационности, I и III части, ассоциирующиеся с жанрами фантазии, полифонической прелюдии, соседствуют со строго организованной серийно-полифонической II частью (здесь композитор обращается к старинной форме ричеркара) и финалом (двойная фуга). Следовательно, четырехчастный цикл сюитного типа можно условно поделить на два подцикла, где части контрастируют друг другу в темповом и ритмическом отношении (медленно-быстро), а также в отношении фактуры и звуковысотной организации. Таким образом, цикл Волконского оказывается близок старинным сюитам, а также барочным



Пример № 1



Пример № 2



Пример № 3

двухчастным циклам (типа прелюдия-фуга, фантазия-фуга и т.д.) или же барочной сонате.

Дуализм присутствует и в самом названии цикла: «Musica Stricta» («строгая музыка») имеет подзаголовок «fantasia ricercata» (от итал. ricercare — искать). Смелый шаг в сторону авангардных тенденций — создание музыки, строго организованной с помощью техник как традиционных (полифония), так и новейших (додекафония, серийность), — связан у композитора с активным и свободным творческим поиском, с желанием «быть другим» в каждом новом сочинении.

I часть в жанровом отношении близкая прелюдии, обладает безупречным единством, лаконизмом и законченностью формы, сохранившей ощущение свободы в подаче и развитии материала, фактурное разнообразие, внутреннюю контрастность динамики, звуковой плотности и типов изложения.

Надо отметить, что Волконский уже

при первом обращении к серийному методу трактует его достаточно свободно. 12-звуковая серия появляется лишь в середине пьесы, крайние же разделы основываются на первых 4-х звуках серии (c-d-des-as), экспонируемых вначале одногласно. Более того, звуки при каждом проведении ряда на различных высотах берутся в произвольном порядке (пример 1).

Во II части цикла композитор обращается к старинному многотемному полифоническому жанру — ричеркару. При этом он использует в качестве основной тему на основе 12 тонов (пример 2). К 12-тоновым относятся также 3 темы, проводимые в интермедиях. Полифоническое мастерство Волконского очевидно: интермедии содержат тройной вертикально-подвижной контрапункт тем. Здесь же используются такие приемы, роднящие серийную технику с полифонической, как инверсия (обращение), ракоход, инверсия противоположения (противосложение Волконский создает также на основе 12 тонов).

**III часть.** На смену ричеркару с его предельно выверенной полифонической звуковысотной организацией приходит яркая фантазийная миниатюра, полная разнообразных контрастов. Как и в первой части здесь мы слышим резкие переходы от *ppp* к *ff*, от мягкого прозрачного пуантилизма к резким сухим диссонантным созвучиям. Музыка этой части, так же как и близкой ей первой, свойствен оттенок мистики, фантазийность, переливчатость и неуловимость граней в противовес рациональному началу II и IV частей цикла. Пуантилистическая фактура, детальная нюансировка и контрастность динамических оттенков, штрихов, регистров сближает сочинение с музыкой Веберна, также как и применение серийной техники — в крайних разделах используются 2 серийных ряда.

**Финал** «Musica Stricta» — кульминация, итог всего цикла. Эта часть не только наиболее масштабна, виртуозна и насыщена динамически (движение и тип фактуры сближают пьесу с жанром токкаты), но и наиболее сложно организована звуковысотно. Пьеса представляет собой двойную фугу с применением серийной техники. Двум темам фуги соответствуют 12-тоновые серии (пример 3). Характер тем, особенно 1-й, в основе которой нисходящий хроматический ход, обеспечивает господствующий ин-

тонационный тип фуги — острые диссонансы, применение кластеров.

Единство традиционного и новаторского в стиливой направленности сочинения, а также разнообразие технических и фактурных приемов, безусловно, предоставляет широкие и разнообразные возможности для оригинальной исполнительской трактовки сочинения. Замысел «Musica Stricta» в данном случае полностью соответствует идее Волконского о невозможности «объективного» исполнения. Сам композитор высказывался по этому поводу: «Я окончательно убедился в том, что нельзя играть то, что написано. Теперь я скорее думаю, что исполнитель должен играть то, что не написано». В связи с этим композитор вспоминает первое исполнение «Musica Stricta» М. В. Юдиной (ей и посвящено произведение), подчеркивая убедительность ее, скорее, классико-романтической, нежели «авангардной» трактовки.

Одна из основных позиций Волконского в его исполнительской деятельности — современная оригинальная трактовка произведений старинных мастеров: исполнение, рассчитанное именно на современного слушателя — «для аутентичного исполнения и публика нужна аутентичная», считает автор. Здесь же в «Musica Stricta» — старинные жанры

и формы с характерным для полифонической музыки линейным мышлением и, вместе с тем, — сложная современная фактура (вплоть до пуантилистической), веберновские динамические контрасты, тщательная нюансировка, емкость и смысловая нагрузка отдельных кратких мотивов, возможность оркестровых красок (сам композитор отмечал влияние Пяти оркестровых пьес Шенберга на I часть цикла). Таким образом, «Musica Stricta» — одно из воплощений традиции как объединяющего фактора между художественными принципами прошлого и настоящего.

Большое значение имеет и тот факт, что именно формы старинной музыки Волконский избрал для первого опыта сочинения в серийной технике, тем самым направляя внимание слушателя от общепризнанных классицизма и романтизма в сторону более ранней эпохи и отвечая всеобщей для композиторов XX в. тенденции — возрастанию интереса к искусству старинных мастеров. Наполняя прежние формы новым содержанием, автор в «Musica Stricta» подтверждает актуальность традиции и способность ее существования в стилистическом и эстетическом контексте современности. ■

**Марианна ЖУБЕР**

## В рубрике «Репертуар: наши акценты» в 2010 были опубликованы следующие материалы:



**№ 1, 2010**  
П. Картуш. «Отзвук трех столетий».  
Владимир РЯБОВ.  
Фантазия *c-moll* памяти  
М. В. Юдиной



**№ 2, 2010**  
О. Скорбященская.  
«Борис ТИЩЕНКО.  
*Pro e contra piano*».  
Фортепианное  
творчество  
композитора



**№ 3, 2010**  
П. Картуш. «Детская музыка: пути к новой интонации»  
М. Ченцов. «Алемдар КАРАМАНОВ.  
Фортепианный цикл  
«Окно в музыку»



**№ 4, 2010**  
Н. Прокопенко.  
Валентин СИЛЬВЕСТРОВ. Вторая соната для фортепиано  
А. Куликов.  
Бела БАРТОК.  
«Микрокосмос»



Известно, что жанр этюда в фортепианной музыке ведет свою историю с начала XIX века. Многие выдающиеся композиторы уделяли ему большое внимание и внесли значительный вклад в развитие жанра. Имя одного из них, известное самому широкому кругу музыкантов и любителей — от первоклассника до профессора — Карл Черни (1791–1857).

Действительно, с именем Черни дети впервые знакомятся еще в 6–7 лет, лишь переступив порог музыкальной школы. Его этюды входят в число обязательных элементов учебной программы, начиная уже с первого класса. Их относят, как правило, к произведениям, необходимым лишь для развития техники, ставя в один ряд с гаммами и арпеджио; существует даже странное, но устойчивое словосочетание — «гаммы и этюды Черни». Вполне естественно, что эстетическое восприятие маленького музыканта, не подкрепленное еще развитым художественным вкусом, создает вполне стереотипный образ этюдов Черни: эти произведения кажутся скучными, нудными, однообразными, лишенными какой-либо красоты и художественной идеи. Фактически они воспринимаются как усложненная разновидность гамм и арпеджио. Не делают этюды Карла Черни более привлекательными и то, что они обязательны для разучивания. Таким образом, у ребенка формируется вполне определенный образ этих произведений — образ рутины. Подобное впечатление оказывается достаточно устойчивым и сохраняется в сознании на всю жизнь.

С течением времени, после знакомства с этюдами Шопена и Листа, в сознании молодого музыканта происходит своего рода разделение: этюды Шопена

# Черни! Вы ведь не только Гермер!

и Листа — художественные, яркие, несущие в себе глубокое содержание, этюды Черни — сухая материя, дидактизм, материал, не заслуживающий сколь-нибудь заинтересованного взгляда с точки зрения их художественных достоинств.

Такой подход представляется совершенно неоправданным. Безусловно, в огромном наследии композитора существует определенное количество сборников этюдов чисто инструктивного толка, подобных знаменитому «Пианисту-виртуозу» Шарля Ганона. Тем не менее, этюдов с богатым внутренним содержанием написано Черни немало, и это содержание, по-настоящему глубокое и яркое, требует к себе бережного отношения и внимательного прочтения. Устоявшийся традиционный взгляд на этюды Черни не только не способствует, но даже и препятствует подобному отношению.

Одной из важных причин такого положения вещей является то, что широкая известность этюдов Черни — понятие достаточно иллюзорное. В педагогической практике используется предельно ограниченный круг сборников — в него традиционно входят «Школа беглости» ор. 299, «Искусство беглости пальцев» ор. 740, а также сборник под редакцией Гермера (так называемый Черни–Гермер). Именно этими сборниками по большей части и ограничивается знание о творчестве Карла Черни. Однако перу композитора принадлежит более 800 опусов, среди которых этюды встречаются более чем часто, так что говорить о распространенности и широкой известности всего этюдного наследия композитора было бы ошибкой. Но именно в сборниках, которые не имеют широкой известности, во многом сконцентрированы этюды с наиболее значительным и ярким художественным содержанием. Отсутствие знания об этих сборниках и искажает общее восприятие творчества Карла Черни.

Так, совершенно по-новому нас заставляет взглянуть на творчество композитора знакомство с этюдами, составляющими «Школу staccato и legato» ор. 335. Пятьдесят произведений этого сборника переворачивают представление о старом добром этюде Черни как «тренажере».

Имя композитора и ассоциируется с категориями «беглости» и «виртуозности», и тем неожиданнее обнаружить целый ряд медленных этюдов в ор. 335 (например, №№ 5, 9, 20, 23, 24,

31, 37 и другие). Особенно выделяется в этом ряду этюд Ges-dur (№ 48). Это настоящий ноктюрн, деликатный и мягкий, с изысканными мелизмами и утонченной мелодической линией (пример 1).

Обращает на себя внимание также этюд B-dur (№ 32) с темповым указанием «Tempo di Polacca» (пример 2). Очевидно, что это не просто этюд в темпе полонеза, а подлинный полонез, яркий и блестяще-виртуозный, с горделиво-надменным средним разделом. Виртуозность здесь не носит самодовлеющего характера: она лишь способствует подлинному раскрытию всех деталей этой солнечной пьесы.

В этом же опусе композитор прибегает к очень интересным приемам стилизации. Так, этюд № 30 написан в духе подражания старым мастерам и умело стилизован под барочную прелюдию. Техническая ремарка — «Плотное Legato в старом стиле» — прямо на это указывает.

Представляется, что пьесы, подобные № 32 и № 48, вполне могли бы быть названы не этюдами, а полонезами, ноктюрнами, скерцо и т. д., чем они, по сути, и являются. Вероятно, лишь природной скромностью, присущей Черни, можно объяснить определение всех этих прекрасных пьес лишь как этюдов.

Другим сборником, заслуживающим самого пристального внимания с позиций анализа его художественных достоинств, является «Школа левой руки» ор. 399. Он включает в себя всего 10 этюдов, каждый из которых отличается ярким характером. Настоящей вершиной является произведение, помещенное Черни под десятым номером. По существу, это — прелюдия и fuga в cis-moll, очень развернутая (16 страниц!). Отметим, что fuga отличается ярким и глубоким драматизмом, кроме того, композитор демонстрирует в ней блестящее владение полифонической техникой. Это произведение достойно быть представленным на концертных подмостках и украсит репертуар любого пианиста.

Другим важным заблуждением, касающимся этюдов Карла Черни, является — как это ни парадоксально — существенная недооценка их технической сложности. В массовом восприятии сочинения Черни ассоциируются исключительно с начальными ступенями обучения, музыкальной школой, возможно — младшими

курсами музыкального училища. Высшая же ступень фортепианного мастерства считается исключительно сферой этюдов Шопена и Листа, Черни же представляется здесь «пройденным этапом». Между тем, ряд его этюдных сборников полностью опровергает это суждение.

«Школа виртуоза» **ор. 365**, к примеру, требует от музыканта поистине трансцендентных технических возможностей. Исполнение таких произведений, как этюд № 34 (октавная техника) или № 2 (ломаные арпеджио) под силу только лишь хорошо технически оснащенному пианисту. В этом сборнике Черни вновь возвращается к жанру полонеза, что в полной мере относится к этюду № 33 *e-moll*. Основное достоинство этого этюда заключается в сочетании технической сложности с глубоким внутренним содержанием, близким к драматичным минорным полонезам Шопена.

Поистине «Эверестом фортепианной техники» можно назвать сборник «**Высшая ступень виртуозности**», **ор. 834**.

Показательным фактом, опровергающим миф о «простоте» этюдов Черни, может быть следующий. Обычно в качестве символов или своего рода «эмблем» сверхтрудностей романтического пианизма приводят этюды Шопена № 1 и № 2 (ор. 10). Но в точности эти же формулы широко развивает и Карл Черни! Этюды Шопена № 2 ор. 10 всецело соответствует этюд № 19 из уже упоминавшейся «Школы виртуоза» ор. 365 (пример 3), а этюду ор. 10 № 1 — этюд № 22 из «Сорока ежедневных этюдов» ор. 337. Следует отметить, что и в том, и в другом случае технические формулы в этюдах Черни труднее аналогичных в этюдах Шопена. Например, в этюде № 2 ор. 10 техническую формулу хроматического гаммообразного движения 3, 4 и 5 пальцем Шопен развивает на протяжении всего этюда лишь в правой руке; Черни такую же формулу развивает сначала в правой, затем в левой, а впоследствии обеими руками вместе.

Но не только малоизвестные сборники этюдов Черни остаются «terra incognita» для пианистов. Зачастую остается незамеченной тонкость и красота даже **этюдов из ор. 740**, где каждая нота, казалось бы, должна быть изучена самым doskonaльным образом. Основная проблема, касающаяся интерпретации этого сборника, заключается в несоблюдении темповых указаний композитора. Метрономические указания Черни здесь выставил значительно более быстрыми, чем темп, в котором традиционно исполняются эти этюды в ДМШ. Безусловно, с методической точки зрения это вполне объяснимо стремлением дать

**Andante espressivo. (♩ = 69.)**

This musical score is for Example 1, titled 'Andante espressivo. (♩ = 69.)'. It is a piano piece in 3/4 time, marked 'p' (piano). The score consists of two staves, treble and bass clef. The melody in the right hand features a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated (1, 2, 3, 4, 5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. There are some performance markings like '8va' and asterisks at the end of phrases.

Пример № 1

**Tempo di Polacca. (♩ = 112.)**

This musical score is for Example 2, titled 'Tempo di Polacca. (♩ = 112.)'. It is a piano piece in 3/4 time, marked 'p' (piano) and 'p grazioso'. The score consists of two staves. The right hand has a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand has a steady accompaniment of chords. Fingerings are clearly marked throughout the piece.

Пример № 2

**Allegro ♩ = 138**

This musical score is for Example 3, titled 'Allegro ♩ = 138'. It is a piano piece in 3/4 time, marked 'p' (piano). The score consists of two staves. The right hand has a very fast, rhythmic melody with many sixteenth notes. The left hand has a simple accompaniment of chords. There is an '8va' marking at the beginning of the right-hand part.

Пример № 3

**Molto allegro (En Carillon) ♩ = 104**

This musical score is for Example 4, titled 'Molto allegro (En Carillon) ♩ = 104'. It is a piano piece in 6/8 time, marked 'p' (piano). The score consists of two staves. The right hand has a very fast, rhythmic melody with many sixteenth notes. The left hand has a simple accompaniment of chords. There is an '8va' marking at the beginning of the right-hand part.

Пример № 4

ученику возможность исполнить ор. 740 на более раннем этапе обучения, однако, следует учесть, что при замедленном движении исчезает подлинная красота этих миниатюр.

При игре в том темпе, который предписал композитор, этюды ор. 740 приобретают совершенно иную окраску. Этюд № 50 становится кипящим, трагическим шквалом эмоций, а этюд № 20 — изящным, изысканным и ироничным скерцо. Особенно выделяется этюд № 4 (пример 4). Немногие из учеников обращают внимание на ремарку «En carillon» («Как карийон», «Вроде карийона») в самом начале этюда. Если же четко понимать, какого рода звукоподражания следует добиваться при работе над этим произведением, то оно засияет совершенно новыми красками.

«Мы по достоинству еще не оценили Черни», — сказал когда-то Иоганнес Брамс. К сожалению, мысль, прозвучавшая в XIX веке, остается актуальной и поныне. И, тем не менее, надо отметить, что интерес к фигуре Черни и его

творчеству во всем мире, безусловно, возрос в последнее время. Издаются ранее не публиковавшиеся в России опусы, пианисты записывают целые сборники этюдов — Франческо Либетта, к примеру, записал целиком «Искусство беглости пальцев» ор. 740, а Вивьен Слатер — все этюды из ор. 299. В Канаде пианист Антон Куэрти провёл международный фестиваль и научный симпозиум, целиком посвященные творчеству Черни. Свой посильный скромный вклад в расширение взглядов педагогов ДМШ на этюды композитора внес и автор данной статьи, представив несколько лекций-концертов, посвященных Черни.

Уверен, что восприятие педагогами этюдов Черни как целостных произведений поможет значительно более успешно решать двуединую задачу — развитие технического мастерства и формирование художественного вкуса у учащихся. ■

**Александр КУЛИКОВ**





# 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



### В Австралии создан рояль-рекордсмен: его клавиатура состоит из 102 клавиш

Большинство роялей, как известно, имеют 88 клавиш. При этом крайние регистры используются значительно реже, чем средние. Однако Уэйн Стюарт, мастер из Ньюкастла (Австралия) не согласен с таким положением вещей. Он добавил девять клавиш слева и пять — справа. Длина рояля — 2,9 метра, ширина — 1,75. О своем детище Стюарт говорит так: «Лишь некоторые рояли в низких регистрах могут звучать, как мой. И ни один в мире не может издавать таких высоких звуков, как мой».

По мнению Стюарта, рояль обладает небывалой мощью и дает пианистам огромный простор для самовыражения. Мнения пианистов по поводу новинки разделились: некоторые считают инструмент замечательным, иные — критикуют качество звука. В любом случае, 102-клавишный рояль вряд ли скоро завоюет концертные эстрады мира: стоимость «Stuart & Sons» — около 300.000 долларов.

# KAWAI

## PIANOS

### Подписано соглашение о сотрудничестве между Московской консерваторией и фирмой «Kawai»

О программе поддержки консерватории на заседании Ученого совета рассказал представитель японской компании Петер Гроте.

Консерватория получит в дар один концертный рояль и шесть так называемых салонных (длина — 197 см). Продолжится программа технической поддержки инструментов: «Kawai» будет регулярно направлять в Москву своих мастеров.

Сотрудничество «Kawai» и Московской консерватории началось 17 лет назад. Японская фирма предоставляла инструменты для конкурсов пианистов, семинаров фортепианных мастеров. В Большом и Рахманиновском залах консерватории несколько лет стояли концертные рояли «Kawai» (сегодня они — в Зале им. Н. Я. Мясковского). Кроме того, по приглашению фирмы студенты и профессора консерватории выезжали на концерты, мастер-классы и конкурсы в Европе, США и Японии.

Здание Московской консерватории. 1894.  
Фонд Музея Московской консерватории № 11 (Л. И. Ройзмана).  
Дар Л. В. Мохель.



## Москва: начало пути

# Ф

ортепианное образование в современной России наследует большой и славный исторический опыт. И связан он, прежде всего, с деятельностью двух великих факультетов — московского и Санкт-Петербургского. Знаменитые фортепианные классы двух первых русских консерваторий создали и предусловия фортепианного образования в огромной стране, и мировую славу русскому пианизму. История этих факультетов многому учит. В ней скрыт не просто абстрактно-познавательный смысл, из нее можно извлечь великие секреты обучения и художественного воспитания, основы которого закладывались великими артистами. Мы открываем тематический сериал под титулом «Факультет». Тему эту согласился взять под свой патронат заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории, профессор В. П. Чинаев. И начинаем мы череду тематических повествований с истории фортепианного дела в Москве, от времен, предворявших рождение консерватории и факультета. Из номера в номер мы будем предлагать читателю очерки истории факультетов Москвы, Санкт-Петербурга, а также информацию о делах и особенностях фортепианных факультетов других консерваторий современной России.

**О**фициальная история фортепианных классов Московской консерватории началась в день открытия нового «музыкального училища» 1 сентября 1866 года. Однако этому важному для отечественной культуры факту предшествовала более чем вековая череда событий, предопределивших наибольшую востребованность класса рояля в новом учебном заведении и ту роль, которую сыграли профессора-пианисты в его истории.

Западная инструментальная музыка, в том числе, клавирная, сами инструменты — клавирины, клавикорды, музицирование на них становятся частью нового европеизированного миропонимания в светской России XVIII столетия. Поначалу оставаясь социальной привилегией императорского двора и высшей знати, в середине века клавирные удовольствия начинают стремительно распространяться в русском обществе. В 1740-х годах «Санкт-Петербургские ведомости» объявляют о продаже клавицимбала и клавикордов на Большой Морской у инструментального мастера И. Б. Вильде. С начала 1770-х к покупке предлагаются уже и фортепиано разных марок. Интерес к новым инструментам растет лавинообразно. Следуя ему, с 1780-х годов в России начинают печататься ноты сочинений для клавирина или фортепиано, открываются специализированные музыкальные типографии и библиотеки. Известные иностранные музыканты приобщают русскую публику к европейским музыкальным традициям. Уважаемые артисты — итальянцы Дж. Сарти (1729–1802), Б. Галуппи (1706–1785), Д. Чимароза (1749–1801), испанец В. Мартин-и-Солер (1754–1806), немцы В. Пальшау (1741–1815), Ф. А. Габлер (1767–1839), И. В. Геслер (1747–1822) не только сочиняют музыку, концертируют, но и дают клавирные уроки как при дворе и в домах аристократии, так и в театральном училище и Смольном институте. Выходят в свет первые русскоязычные учебные пособия — «Клавикордная школа» Г. С. Лелейна (1773, Москва), долгое время остававшаяся единственной в своем роде; фрагменты из «Клавирной школы» Д. Г. Тюрка (1796), «Правила Гармонические и Мелодические, для обучения всей музыке» И. Манфредини (1805), «Полная школа для фортепиано» И. Прача (1816).

С последней трети XVIII века активизируется концертная жизнь. На грани веков на частных музыкальных вечерах, на общедоступных платных концертах заезжие пианисты-гастролеры и иностранцы, осевшие в России, чередуются с русскими артистами. Здесь рядом с отечественными музыкантами-про-

фессионалами — пианистами И. Прачем (сер XVIII в.—1818), Д. Кашиным (1770–1841), А. Жилиным (1766–1848?) и другими — выступают в концертах превосходно играющие «благородные любители», участники благотворительных акций: П. Долгорукий, М. Дурново, М. Уварова. Можно сказать, что **способность музицировать — играть, петь, откликаться на чувства, внушаемые языком звуков, — была непременным свойством светского человека и непременным условием светского общения.**

Процесс приобщения россиян к клавирной культуре по историческим меркам протекал весьма активно, чему способствовало страстное желание просвещенной части русского общества влиться в общеевропейское культурное пространство и свойственная русской натуре пластическая способность впитывать инородные влияния. Уже во второй половине века Просвещения клавирно-фортепианное искусство становится частью национально-культурного контекста и проходит путь от гедонизма просветительского классицизма рубежа XVIII–XIX веков через сентиментализм и романтический эстетизм первой половины XIX столетия к просветительскому служению красоте и общественным запросам 1850–70-х гг.

**«Эру фортепиано» в истории отечественной музыкальной культуры открыло искусство Джона Фильда (1782–1837) — «русского Фильда», «дедушки русского пианизма»,** как его называли на Западе. Высочайший фортепианный профессионализм Фильда стал своеобразным камертоном для русской фортепианной школы на долгие годы. Фильд принес в Россию новейшие тогда идеи раннеромантического пианизма: «жемчужную» пальцевую виртуозность с тончайшей филировкой и яркими, но не грубыми кульминациями; колористическое разнообразие звучания; показал возможности педальных эффектов — фониических «напльвов», игру объемами и регистрами звучания. А главное — выдающийся мастер раскрыл новые идеи романтического фортепиано — этого «поющего дерева» (Г. Гейне), способного обильно и щедро петь и выразительно сердечно интонировать. Искусство Фильда, пианиста и композитора, оказалось чрезвычайно близким русскому «сердцеведению» (В. Гаврилин), понятиям нежности и красоты, задушевности, процветавшим в отечественном искусстве ранне-романтической эпохи.

Фильд проявил себя как замечательный педагог. У него занимались сотни русских любителей фортепианной игры в Петербурге и в Москве,



Дж. Фильд

куда он регулярно наезжал концертировать и где провел последние 15 лет своей жизни. Его учениками называли себя М. Глинка, А. Верстовский, Л. Гурилев, А. Дюбюк, И. Рейнгард, А. Герке, В. Одоевский, А. Орлова-Чесменская и многие-многие другие.

На формировании вкусов отечественных музыкантов-дилетантов безусловно сказались творчество **Д. Штейбельта** (1765–1823) — еще одного выдающегося европейского артиста-виртуоза, подобно Фильду приехавшему в Россию и навсегда оставшемуся на ее земле. В апреле 1815 столичная пресса сообщала, что *«господа Фильд и Штейбельт бесспорно завоевали теперь высший класс в смысле виртуозности владения своим инструментом»*. Однако, как становится ясно из материалов того времени, виртуозность этих артистов весьма различалась. Игра Фильда, включавшего в программу концертов помимо своей музыку других композиторов — Баха, Клементи, Крамера, Риса, Шопена, — отличалась художественной гармоничностью и законченностью, выдающимся инструментальным совершенством. В отличие от Фильда, Штейбельт исполнял только свои сочинения и охотно импровизировал, если бывал «в ударе». Он занимал публику яркой изобразительностью музыки, пылкостью чувства и выразительностью игры. Младшие современники сравнивали его фортепианные композиции и исполнительскую манеру с листовскими. Штейбельт любил программность в музыке, сочинял популярные в ту пору пьесы-картины, пьесы-обстоятельства, вариационные фантазии. Успешный театральный композитор Штейбельт рассматривал фортепиано как аналог оркестра, ценил письмо *al fresco*, масштабный звуковой мазок, прием тремоло. Обильная педализация усиливала впечатление. Широкое использование

Штейбельтом возможностей фортепианных педалей было принципиально новым для России. В своей «Фортепианной школе» (1805; посмертные русские издания 1830, СПб.; 1834, М.) артист с гордостью пишет о том, что первым стал столь широко употреблять красочные эффекты четырех педалей и дал им графические обозначения, используемые отныне и другими артистами — Клементи, Дюссеком, Крамером. (Две педали соответствовали современным правой и левой; две имитировали тембры фагота и арфы; включались посредством давления ногой на pedalную лапку и коленом на рычаг.) Творческие идеи обоих музыкантов займут впоследствии достойное место в фортепианной истории нашей страны.

**К середине XIX столетия «фортепианомания», оставаясь непреходящим атрибутом императорского двора и высшей аристократии, стремительно демократизируется, захватывая все более широкие социальные слои.** Можно сказать, что и сам инструмент, и все, что было с ним связано, оказались в центре как интимной домашней сферы, так и светской жизни русского общества. В XIX веке именно фортепианные пьесы, сменив стихотворную оду, стали жанром, отражавшим основные общественные события времени (достаточно вспомнить многочисленные пьесы-обстоятельства, рожденные событиями Отечественной войны 1812 года, или вальс «19 февраля 1861 года»). В 1830–40-х годах фортепианный репертуар, с одной стороны, усложняется, вбирая в себя новейшие концертные сочинения И. Мошелеса, Ф. Калькбреннера, А. Герца, сочинения Шопена, Листа. С другой, спускаясь в широкие социальные круги, он демократизируется: издается огромное количество нот для танцев, пользуются спросом несложные обработки народных, городских и цыганских песен и романсов, популярных мотивов из опер и балетов. Вопрошая риторически, «кто теперь не играет на фортепиано?», корреспондент журнала «Москвитянин» в сентябре 1851 уверял, что «молодому человеку также теперь неловко сказать: «я не играю на фортепиано», как «я не танцую», что игра на фортепиано стала общественным достоянием, и что многие «учатся фортепианной игре, жертвуя и средствами и временем».

В кругах русского дворянства и чиновничества к середине XIX века фортепианная культура во многом уже сформировалась. В крупных городах регулярно проходили концерты, где выступали выдающиеся отечественные и иностранные пианисты. В 1820–40-е годы в Петербурге и Москве играли лучшие

ученики Фильда К. Майер и И. Рейнгард, концертничали Я. Н. Гуммель, А. Гензельт (1814–1889), С. Тальберг, К. Вик, Ф. Лист, позднее Ф. Дрейшок, А. Контский и многие другие, исполнение которых становилось художественным ориентиром для слушателей. В 1850–60 годы на сцену выходят превосходные отечественные пианисты: братья Рубинштейны, М. Балакирев, Т. Шпаковский, А. Герке, И. Старк, М. Гардер. Удовольствие, которое любители получали от их искусства; желание достичь подобного совершенства самому; наконец, подлинная мода, распространившаяся на фортепиано в эти годы, и необходимость для светского человека научиться играть привели к огромному спросу на фортепианные уроки. Поскольку игра педагога воспринималась как залог будущих успехов ученика, то состоятельные люди стремились брать уроки у лучших пианистов. В 1830 отец русской журналистики Ф. Булгарин устами одной из героинь своего фельетона сообщает, что «как знать музыку непременно надобно, а познание определяется искусством учителей», то «папа хотел непременно, чтобы я брала уроки на фортепиано у Мейера или Рейнгарда и училась пять новых итальянские арии». Заниматься стремились представители разных сословий — от аристократов до мещан, несмотря на дороговизну фортепиано, нот и платы за уроки. Естественно, спросу соответствовало предложение, и многочисленная армия отечественных домашних учителей и учительниц предлагала свои услуги по обучению игре на рояле. Конечно, в лучшем положении находились те, кто имел возможность рекомендовать себя в качестве ученика или ученицы известного артиста-пианиста. Так, Н. Кашкин вспоминал, что в середине столетия до открытия Московской консерватории в газетных объявлениях лаконично сообщалось о музыкальных уроках «ученика (или ученицы) А. Дюбюка». Имя Дюбюка заменяло несуществующие еще в ту пору аттестаты консерватории и избавляло соискателя работы от необходимости сообщать, какие же уроки он предполагает давать.

**К середине века лавинообразно увеличивается количество опубликованных фортепианных школ и методических пособий.** Подавляющее большинство — на русском языке. Среди авторов — крупные музыканты-исполнители и педагоги Европы и России: Ф. Гюnten, И. Крамер, Ф. Калькбреннер, А. Герц, Ф. Бейер, А. Виллуан, А. Гензельт, А. Шмит...

Еще в первой трети XIX века общественно-развлекательные функции

фортепиано сливаются с воспитательными. Постепенно уходят в Лету занятия музыкой исключительно для удовольствия. **Игра на рояле начинает восприниматься как способ воспитания вкуса, чувства прекрасного, возвышенного.** Мысли о пользе для Отечества и необходимости для личности систематического образования, в том числе музыкального, обсуждаются в русском обществе на протяжении всего XIX столетия. В 1840–60-е годы формируются понятия о необходимости трудовой профессиональной деятельности. Наступает время реализма и «практических людей», профессионализма во всех отраслях социальной жизни.

Именно в эту пору глубинных изменений, постановки острых социально-политических проблем геополитического состояния России, ее самоидентификации, ее религиозного самосознания, неизбежности освобождения крестьян, формирования буржуазии и промышленного развития в умах музыкантов-профессионалов зарождается **идея организации специального музыкально-исполнительского учебного заведения по образцу давно уже существовавших в Европе.** Характерно, что мысли о русской консерватории принадлежали именно пианистам. В первой половине 1840-х годов два ученика Фильда — К. Майер (1799–1862), лучший пианист «пушкинского» Петербурга, прекрасный педагог и композитор, и М. И. Бернард (1794–1871), пианист и общественный деятель, — добились разрешения на открытие в России профессионального учебного заведения (консерватории), но не реализовали его. **Осуществить идею удалось спустя почти полтора десятилетия первому пианисту мира второй половины XIX века, выдающемуся музыканту и общественному деятелю А. Г. Рубинштейну путем создания новых музыкальных учреждений: Русского музыкального общества (1859) и функционирующей при нем Санкт-Петербургской Консерватории (1862).**

До Рубинштейна профессиональное музыкальное образование (хористы, оркестранты) могли получить лишь представители «низших классов» общества в Театральных училищах Москвы и Петербурга и в Придворной певческой капелле. Домашних учительниц музыки (игры на фортепиано) готовили в женских учебных заведениях ведомства Императрицы Марии Федоровны. При всех недочетах (малое количество учебных часов, недостаточность времени на самостоятельную подготовку, нередкое отсутствие должных профессиональных способностей) именно здесь

сложился комплекс предметов, по сей день составляющих специальный раздел учебного плана на фортепианном факультете консерваторий России (специальность, сольфеджио, гармония, ансамблевый класс, педагогическая практика). Прививая серьезное отношение к профессиональным занятиям музыкой, **А.Г. Рубинштейн и его сподвижники представляли занятия в консерватории как процесс разностороннего музыкального воспитания**, объединяющий совершенствование исполнительского мастерства, развитие слуха и музыкального мышления, получение знаний о музыкальном искусстве, занятия сольным и хоровым пением, обязательное овладение общеобразовательными предметами. Можно сказать, что **А. Рубинштейн в замысле нового учебного заведения обобщил и переосмыслил идеи европейского музыкального образования нескольких веков и приспособил их к русской реальности своего времени**. Отталкиваясь от барочной модели многофункционального музыканта — импровизатора, композитора, педагога, солиста и ансамблиста, используя специально-инструментальные идеи Парижской (1795) и опыт Лейпцигской (1843) консерваторий, русский музыкант мыслит воспитывать в России разносторонне образованных музыкантов: просветителей, деятелей отечественной русской культуры и профессиональных исполнителей-инструменталистов.

Важным побудительным моментом для А. Рубинштейна в деле открытия консерватории, кроме образовательных и просветительских идей, стали **моменты социальные**. А именно, **необходимость приравнять артиста-инструменталиста, пианиста к служащим, дать музыкантам-исполнителям социальные гарантии принадлежности к тому или иному классу по Табели о рангах**. Применительно к художникам, ваятелям, зодчим подобная акция была осуществлена в России более века назад, когда в 1757 указом императрицы Елизаветы Петровны была основана в Петербурге Академия художеств.

Музыкально-фортепианная история Москвы развивалась параллельно петербургской. Большая часть гастролеров посещала оба города, и там и здесь на протяжении XIX столетия возникали музыкально-просветительские общества, составленные из великосветских любителей и профессионалов. Наряду с регулярными музыкальными собраниями в частных домах, организуются выступления более широкого общественного значения. Так, «Московское музыкальное собрание» под руководством Н.А. Мельгунова и И.И. Геништа (1834)

объединило свыше 250 членов — любителей и профессионалов; с конца 1840-х годов в Москве регулярно проводятся симфонические собрания, которыми руководил дирижер, пианист, скрипач и композитор И.И. Иоганнис. С середины века проводятся симфонические концерты Московского университета. В первом, состоявшемся 25 февраля 1850 под управлением И. Иоганниса, блистал 14-летний Н.Г. Рубинштейн. Н. Рубинштейн долгие годы опекал музыкальную жизнь своей alma mater, выступая в благотворительных концертах в пользу малоимущих студентов университета и привлекая к участию крупных артистов. Еще до открытия Московской консерватории великим постом 1865 года в университетских концертах вместе с Н. Рубинштейном выступали пианисты Иосиф Венявский и Антон Доор, вошедшие в число первых профессоров фортепианных классов. Эти музыкальные

общества стремились воспитывать вкусы любителей, прививать им любовь к серьезной музыке Баха, Моцарта, Бетховена, знакомить с достижениями отечественных мастеров, прежде всего Глинки. Однако, как справедливо констатировал в ноябре 1861 в «Московских ведомостях» будущий консерваторский профессор Н. Кашкин «... музыка в ее высших формах совсем еще не привилась нашему обществу».

Продолжить дело музыкального просвещения, воспитания вкуса к серьезному и высокому классическому и современному, в том числе, отечественному искусству суждено было **Московскому отделению РМО (1859), музыкальным классам при нем (1860) и Московской консерватории (1866)**. Московское отделение РМО возглавил единомышленник и брат А.Г. Рубинштейна, выдающийся пианист, дирижер и талантливый организатор **Н.Г. Рубинштейн (1835–1881)**.

Николай Рубинштейн.  
Фото из альбома «Москва в фотографиях.  
Конец XIX–начало XX в.». М., «Лики России», 2010.



Яркий талант музыканта-исполнителя, широкая профессиональная эрудиция, юридическое университетское образование, наконец, личное обаяние и прекрасные организаторские способности способствовали успеху его работы. В 1859 году ему было всего 24 года, но, по словам Н. Д. Кашкина «*среди московских музыкантов его первенствующее значение было настолько общепризнанным, что никто не мог быть в претензии на предоставление ему главного руководства музыкальной частью в новом Обществе*».

Исполнительское искусство Н. Рубинштейна являлось артефактом европейского масштаба. Это было, по словам Н. Кашкина, «*необычайное соединение чрезвычайной энергии и страстности игры с полным художественным самообладанием, позволяющим ему выдерживать с одинаковой степенью совершенства самые трудные и огромные по объему произведения с начала и до конца, не ослабляя нигде впечатления мощи и в то же время необыкновенной нежности и изящества исполнения*». «*Владея (...) огромной фортепианной техникой, — отмечал рецензент, — он неустанно идет вперед со стороны художественной зрелости и законченности исполнения (...)*» («Рус. вед.», февраль 1877).

Его фортепианной манере была свойственна обдуманная стройность замысла, воплощенная с выразительностью и технической безупречностью. В лирических миниатюрах Фильда, Ласковского или Шумана он умел представить «*необыкновенно изящное задушевное исполнение*» (Н. Мельгунов), полное обаяния и поэзии. Одновременно мог быть смелым интерпретатором хорошо знакомых публике сочинений. Так, по-новому представлял он входивший в его репертуар до конца дней Второй концерт As-dur Фильда. Играя это сочинение, он вносил в него драматизм и смелую концертность, вызывавшие полемику в публике и прессе о степени допустимости вторжения исполнителя в авторский замысел. Концертный репертуар Н. Рубинштейна в последние 16 лет жизни включал многие сольные и оркестровые фортепианные шедевры. Среди них: концерты Баха, Бетховена (Четвертый и Пятый), Ф. Риса (Третий), оба Листа и Шопена, «Пляска смерти» и Фантазия на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена для фортепиано с оркестром Листа, ему посвященная; Второй, Третий, Четвертый и Пятый концерты А. Рубинштейна. Значителен перечень сольных композиций: «Крейслериана», Симфонические этюды, Фантазия, Карнавал, все сонаты Шумана; 32 вариации, 17-я и 23-я сонаты Бетховена; «Исламей»

Балакирева; Вторая и Третья сонаты, Фантазия, все скерцо Шопена; Хроматическая фантазия и фуга Баха; множество миниатюр Шопена, Шумана, Мендельсона, Шуберта. Пропагандируя отечественное, в том числе современное музыкальное искусство, Н. Рубинштейн постоянно играл в концертах музыку русских композиторов — Дж. Фильда, И. Ласковского, М. Балакирева, А. Рубинштейна; поддерживая своих коллег, исполнял сочинения П. Чайковского, А. Дюбука, К. Клиндворта, обработки П. Пабста. При всей неоднозначности отношений, много сделал Н. Рубинштейн для пропаганды музыки Чайковского. Огромный ансамблевый репертуар камерных вечеров РМО знакомил с шедеврами западной и давал новинки европейской и отечественной школы. Н. Рубинштейн выступал в качестве солиста и пианиста в ансамблях Бетховена, Гуммеля, Шумана, А. Рубинштейна. Самостоятельно овладев капельмейстерским искусством, обладавший мощной творческой харизмой, Н. Рубинштейн выработался в яркого симфонического и оперного дирижера, руководившего оркестровой жизнью консерватории и Московского отделения РМО.

**Ведущая роль фортепиано в русской музыкальной жизни естественно предопределила наполненность фортепианных классов в новом учебном заведении. На протяжении всего XIX столетия пианисты неизменно составляли более половины всех учащихся Московской консерватории.** Так повелось еще с Музыкальных классов. Например, накануне открытия консерватории в сезоне 1864/65 годов сложилось следующее распределение учащихся по специальностям: в фортепианных классах занималось 97 человек (21 — у И. Венявского, 44 — по начальному фортепиано у Н. Д. Кашкина, 17 — у Н. Рубинштейна, 14 — у Э. Л. Лангера); в вокальных — 48; в классах скрипки, виолончели, флейты и трубы совокупно — всего 33 человека. В первый консерваторский год в фортепианных классах учатся 82 человека (29 — в старших, 35 — в младших, 18 — вольнослушатели). Остальными специальностями совокупно занимаются 68 человек. В 1880/81 учебном году консерваторию посещают 386 учащихся. Подавляющее большинство из них пианисты (214 ученика). 389 учащихся занимаются музыкой в 1889 году — из них пианистов 255 человек. В начале XX века процентное соотношение пианистов к общей массе консерваторцев (626 в 1904/05) остается неизменным.

По замыслу Н. Рубинштейна, преподавать фортепиано в новом высшем музыкальном Училище должны

были профессионалы, пользовавшиеся безусловным авторитетом и уважением не только в России, но и в Европе. Кроме того, для Рубинштейна, видимо, было важным вести дело с единомышленниками и хорошо знакомыми близкими людьми. Поэтому наряду с ним самим — тогда уже «*хозяйином музыкальной Москвы*» (Н. В. Давыдов) — **в качестве первых профессоров были приглашены талантливые и известные Антон Доор (1833–1919), Иосиф Венявский (1837–1912), Александр Дюбюк (1812–1897).**

Уже в первой трети века в Москве сформировалась широкая интернациональная музыкальная среда профессионалов-пианистов. Наряду с блистательным и обожаемым Фильдом и его



Александр Дюбюк

учениками А. Дюбюком, И. Рейнгардтом, для фортепианного образования старой столицы много сделал пламенный клавирист-импровизатор и серьезный музыкант **И. В. Геслер**, его ученики **И. Геништа**, **Ф. Гебель**. Большим уважением как пианист, аккомпаниатор и педагог пользовался в первопрестольной в середине века **Л. О. Оноре** — воспитанник Ш. Алькана в Парижской консерватории.

Новые профессора также принадлежали к различным национальным школам, испытывали различные влияния. Такая широта подхода хорошо сочеталась со стремлением Рубинштейна пропагандировать в концертах РМО музыку разных творческих школ, находить в программах место для «отечественного русского элемента» и для новинок европейского искусства. Сам господин директор Н. Рубинштейн занимался в Москве у А. И. Виллуана, воспитанника Фильда и Гебеля; позже

в Берлине у немца Т. Куллака, ученика К. Черни. А. Доор брал фортепианные уроки у Черни в Вене. И. Венявский слыл продолжателем французской традиции. Выпускник Парижской консерватории по классам П. Ж. Г. Циммермана, Ш. В. Алькана и А. Ф. Мармонтеля, он совершенствовался 1856 у Листа. Венявский запомнился как мастер элегантно и виртуозно манеры, хотя по словам отечественного критика (Г. Пахульский), его игре недоставало «*большой силы*».

В 1868 класс Венявского принял **Карл Клиндворт**, воспитанник Листа на протяжении пяти лет (1849–54), его протеже, разносторонний музыкант — композитор, дирижер, пианист, педагог, редактор. Многолетний друг Вагнера, тепло общавшийся с выдающимися русскими музыкантами Н. Рубинштейном, С. Танеевым. Посвящение Клиндворту Большой сонаты и Каприччио ор. 8 Чайковского — знак признания музыкального и пианистического дарования артиста. Чайковский восхищался также композиторскими талантами Клиндворта и полагал, что «техническая отделка» его сочинений может служить «*отличнейшим образцом фортепианно-концертной музыки*». Петр Ильич доверял вкусу и познаниям Клиндворта и неоднократно обращался к нему с просьбами сделать фортепианное переложение той или иной своей симфонической партитуры. Клиндворт — опытный камерный музыкант — вел также класс камерного ансамбля.

Старейшина фортепианных профессорских классов А. Дюбюк после начальных занятий с Д. Шпревичем шесть лет занимался у Фильда и, прекрасно усвоив его манеру, воспринимался в Москве середины столетия как его музыкальный наследник. П. И. Чайковский ценил изящную и выразительно-певучую игру Дюбюка, представляющую совершенный образец «ампирного» фортепианного искусства.

Однако Н. Рубинштейн не желал ограничивать образование питомцев консерватории фортепианной игрой. Предполагалась система предметов, воспитывающих широко образованного музыканта. Это требовало системного видения и четкой организационной работы, особенно учитывая пестрый по уровню подготовки и одаренности состав учащихся. Следует признать, что столь же широк оказался и социальный срез учащихся в модном учебном заведении — от светских барышень до детей ремесленников и даже крестьян.

**В первые годы работы в фортепианные классы консерватории принимались все желающие, в том числе — не умеющие играть.** При шестилетнем

сроке обучения, принятом для всех инструменталистов, начальные три года занятия вели ассистенты (адъюнкты), а затем учащиеся переходили в профессорский класс. (Срок пребывания на каждом отделении мог увеличиваться, если учащиеся не справлялись с программой.) Профессорам вменялось в обязанность следить за работой своих адъюнктов. В 1860-е годы на младшем отделении консерватории фортепиано преподавали четыре педагога. Особым уважением пользовался ученик И. Мошелеса **Эдуард Лангер**, превосходный пианист, первый исполнитель в Москве Концерта Шумана (профессорский класс Н. Рубинштейна). В классе Лангера первоначальное музыкальное воспитание получил С. И. Танеев (с 1866), которому Лангер «*был очень полезен не только с технической стороны, но и со стороны общего художественного влияния*» (Н. Кашкин). И. И. Венявскому ассистировал **К. Ф. Вильшау**, воспитанник Мошелеса и М. Мошковского в Лейпцигской консерватории, профессору А. К. Доору — **К. Э. Вебер**. К поступлению в профессорский класс А. И. Дюбюка учащихся готовил **А. К. Зандер**.

В 1870 по рекомендации А. Дюбюка к работе на младшем отделении был привлечен **Н. С. Зверев** (1833–1893), чья деятельность столь способствовала расцвету русской фортепианной школы в дальнейшем. Зверев служил педагогом, затем с 1883 до конца дней профессором на младшем отделении специального фортепиано. Ученик Дюбюка, Зверев через него наследовал фильдовские идеи художественной гармоничности и пианистического совершенства, углубленной работы над нюансировкой и интонационной выразительностью звучания, которые передавал своим воспитанникам. От А. Гензельта, у которого Зверев занимался позже в Петербурге, он воспринял идеи аналитического изучения произведения и погружения в индивидуальный почерк композитора, более масштабные пианистические приемы глубокого совершенного легато и исполнения многослойной фактуры. Важным постулатом педагогики Зверева было требование тщательного, добросовестного исполнения нотного текста.

Не концертировавший систематически, Зверев, по словам учеников, на уроках играл замечательно, однако полностью сосредоточился на педагогической деятельности. Поступив в консерваторию, он быстро завоевал репутацию лучшего преподавателя младшего отделения. Педагогический почерк Зверева отличался систематичностью, серьезностью и строгой профессиональной регулярностью фортепианных занятий. При этом Николай Сергеевич обладал способностью очаровывать детей и заинтересовывать их занятиями на фортепиано с первой же встречи.

Можно сказать, что русская фортепианная школа обязана Звереву фундаментом музыкально-пианистического воспитания выдающихся мастеров конца XIX — первой половины XX века. Через уроки Зверева прошли А. Зилоти, Л. Максимов, С. Рахманинов, А. Скрябин, Е. Бекман-Щербина, И. Левин, К. Игумнов, Ф. Кенеман, М. Пресман и многие другие, распространившие достижения отечественного пианизма по всему миру. Следуя средневековому принципу художественного обучения в «мастерской» артиста и русским традициям благотворительности, принятым в Московской консерватории, Зверев с начала 1870-х годов стал брать к себе в дом на полный пансион лучших малоимущих учащихся. В разное время у него жили А. Галли, С. Ремезов, А. Зилоти, К. Игумнов, Ф. Кенеман, С. Рахманинов, М. Пресман, С. Самуэльсон. Зарабатывая частными уроками, консерваторскую зарплату профессор полностью отдавал на стипендии нуждающимся студентам.

Желание добиться успеха в работе, на который изначально был нацелен Н. Рубинштейн, требовало обозначения системы дальних и ближних целей в учебном процессе и указания путей их достижения. Этому отвечали **учебные программы**,



Класс Московской консерватории. Фото из альбома «Москва в фотографиях. Конец XIX–начало XX в.». М., «Лики России», 2010.

**репертуарные списки и методические пособия.** Программа для фортепианных классов, подписанная Н. Рубинштейном, А. Дюбюком и А. Доором, была принята Советом профессоров на заседании 25 марта 1867. В ней уделялось основательное внимание технической работе на младшем отделении, направленной на развитие независимости пальцев. Во всех упражнениях, начиная с «постановочных» упражнений в пятипальцевой позиции, в гаммах обращалось особое внимание на необходимость контроля со стороны педагога за качеством звукоизвлечения. На втором году техническая часть программы предписывала исполнение гамм в быстром темпе по всей клавиатуре в дециму, сексту, терцию, а также игру отдельно каждой рукой гамм двойными нотами — терциями и секстами. Технический раздел третьего года — исполнение этюдов Мошелеса ор. 70, «Taegliche Studien» Черни и большие пьесы Мендельсона, Вебера, Бетховена, Мошелеса, Фильда, Баха. В обязанности профессора вменялось не только разъяснять смысл и характер музыки, помогать в точной интерпретации текста, но и вооружить ученика всеми необходимыми приемами «высшей современной техники» (из программы).

**В репертуарной политике первой программы отразились принципиальные художественные установки основателя консерватории, закрепившиеся в учебной практике на долгие годы.** С первых шагов исключалось исполнение салонных пьес (изучаются «легкие пьесы, не салонные, а классические»). Репертуарный список программы профессорских классов содержал в себе панораму старинных и современных авторов, объединенных в три потока: классический (Бетховен, Шуман, Мендельсон, Гуммель, Бах и т.п.), виртуозный (трудные пьесы Листа, Литольфа, Гуммеля, Куллака, Вебера), жанровый («Песни без слов» Мендельсона, ноктюрны Фильда и Шопена, песни Шуберта–Листа). Нетрудно заметить, что многие установки этой программы не кажутся бессмысленными и в наши дни.

Техническую часть первой программы поддержала публикация первого в истории Московской консерватории учебного пособия. «**Техника фортепианной игры**», составленная профессором А. Дюбюком, была принята Советом профессоров на втором заседании 11 октября 1866 года. Опытный педагог Дюбюк обобщил в своем пособии обширный опыт, накопленный к этому времени мировой фортепианной педагогикой.

Закладывая фундамент разностороннего профессионального образования пианистов, стремясь воспитывать в консерватории «не только специалистов по тому или другому инструменту,

но и музыкантов в обширнейшем смысле этого слова», Рубинштейн в начальный консерваторский период предпринял еще несколько важных начинаний, поддержанных Советом профессоров. Во-первых, он предложил «устроить для специалистов по фортепианной игре на пятом и шестом году преподавания особый общий класс совместной игры, чтения с листа как фортепианных, так и оркестровых



и вокальных (сочинений), транспозиции с листа всякого рода вещей, исполнения камерной музыки и т.п.». Кроме того, учащиеся старшего отделения аккомпанировали в классах пения и в оркестровых классах. Во-вторых, Рубинштейн рекомендовал ввести в учебные и концертные программы выступления способных учеников в ансамбле со своим профессором «для оживления и облагораживания» игры воспитанников. В-третьих, стремясь подготовить учащихся к профессиональной жизни, в январе 1868 года директор предложил организовать педагогическую практику учащихся пианистов старших курсов под руководством профессоров в начальных классах «обязательного» фортепиано. Последнее, возможно, стало результатом развития тезиса, зафиксированного в протоколе профессорского Совета от 8 апреля 1867. Тогда профессор Дюбюк предложил разделить оканчивающих курс пианистов на «виртуозов-исполнителей и преподавателей, что и оговорить в дипломе или в аттестате, выдаваемом при выпуске», что было документально подтверждено инструкциями ИРМО в 1872. Качественное своеобразие в дипломах, учитывающее индивидуальные возможности и склонности учащихся, было исторически верным и перспективным. Оно закрепилось в практике на долгие годы и с 1880-х годов нашло отражение в учебных планах и программах.

**Просветительские культуртрегерские задачи новых организаций РМО в Москве тесно сплетались с педагогическими.** С первых дней существования Московской консерватории ее педагоги вели разнообразную творческую работу. Профессора фортепианных классов регулярно концертновали в качестве солистов и ансамблистов. Многие писали музыку и дирижировали. Согласно договору с дирекцией РМО, профессора-пианисты обязаны были участвовать в публичных собраниях Музыкального общества. Однако выступать в концертах помимо консерваторских им строго запрещалось, чтобы не создавать конкуренции музыкальным вечерам РМО. (Уход из консерватории И. Венявского через полгода после начала занятий был вызван нежеланием выполнять эти стеснительные для артиста условия.)

Установка руководства консерватории на воспитание профессионально образованных русских музыкальных талантов, способных развивать национальную музыкальную культуру в дальнейшем, реализовалась не только в учебной работе. Важной формой ее осуществления стало **предоставление наиболее талантливым ученикам РМО и консерватории.** Первыми в сезоне РМО 1869/70 этой чести удостоились ученицы Н. Рубинштейна А. Ю. Зограф, сыгравшая Концерт Es-dur Литольфа, и Н. Муромцева с Концертом Мошелеса. С именами А. Ю. Зограф и Н. А. Муромцевой связано еще одно важное событие в истории фортепианного отделения консерватории: 12 мая 1870 они выступили на первом выпускном экзамене и были награждены дипломами на звание Свободного художника и медалями. В комиссию входили профессор Н. Рубинштейн, А. Дюбюк, К. Клиндворт, П. Чайковский. **Всего за первые 15 лет работы фортепианного отделения Московской консерватории 27 его выпускников-пианистов удостоились звания Свободного художника.**

Лучшие учащиеся-пианисты играли в открытых концертах консерватории. Так, в программе смешанного концерта 15 марта 1877 выступили ученики Н. Рубинштейна Н. Калиновская (финал концерта Шопена e-moll) и Р. Геника (Органная прелюдия и fuga Баха-Листа). Ученик К. Клиндворта А. Галли, впоследствии профессор консерватории, сыграл Рапсодию Листа. В эти же годы в симфонических концертах общества дебютировали два выдающихся ученика Н. Г. Рубинштейна — **С. И. Танеев** (1856–1915) и **А. И. Зилоти** (1863–1945), ставшие в 1880-е годы профессорами консерватории. Танеев 17 января 1875 впервые



в России исполнил Концерт для фортепиано с оркестром d-moll Брамса, вызвав восхищенный отклик П.И. Чайковского: «Г. Танеев блестящим образом оправдал ожидания воспитавшей его консерватории (...) Кроме чистоты и силы техники, кроме элегантности в тоне и изящной легкости в исполнении пассажей, г. Танеев удивил всех тою зрелостью понимания, самообладанием, спокойной объективностью в передаче идеи исполняемого, которые просто немислимы в таком юном артисте». Блестящее профессиональное будущее предрекал Танееву Н. Рубинштейн, по свидетельству А.Ю. Зограф-Дуловой, сказавший: «Танеев принадлежит к числу весьма немногих избранных: он будет великодушный пианист и прекрасный композитор». Осенью 1880 в симфоническом собрании Общества слушателей поразил еще один любимый ученик Н.Г. Рубинштейна — А.И. Зилоти. Зилоти унаследовал от учителя техническое совершенство и законченность исполнения, способность, сохраняя объективность высказывания, выразительно и правдиво передать глубину содержания.

В работе фортепианного отделения Н.Г. Рубинштейну очевидно удавалось соблюдать баланс между установками на воспитание немногих солистов-виртуозов, социальный заказ на которых был естественно невелик; основной массы просвещенных любителей, которые как правило занимались «для себя» и экзамена не держали; и образованных педагогов-пианистов.

**С 1879 года в русских консерваториях был введен девятилетний курс обучения.** Пребывание на младшем отделении теперь продолжалось для всех четыре года. Затем, в соответствии со способностями, студенты разделялись: одни — наиболее перспективные — занимались еще пять лет на виртуозной части старшего отделения, другие два года воспитывались как педагоги. В последний год работы Н. Рубинштейна на заседании Совета 14 апреля 1880 были установлены требования к выпускным программам учащихся-пианистов, знакомство с которыми уверяет в универсальном характере консерваторского образования, читывавшем в то же время индивидуальность студентов. В требованиях наглядно представлено различие в подходах к виртуозам и педагогам. Пианисты-виртуозы должны были: 1) исполнить пьесу концертного плана Шумана, Листа или Бетховена; 2) сыграть самостоятельно выученное произведение (например, Шопена или Мендельсона), выбор которого согласовывался с профессором; 3) показать умение играть в ансамбле; 4) бегло читать с листа, транспонировать, читать

в ключах. От пианиста-педагога требовалось: 1) исполнить пьесу средней трудности; 2) показать самостоятельно выученное сочинение, согласовав выбор с профессором; 3) дать «открытый урок» учащемуся по курсу «обязательного» фортепиано; 4) сделать исполнительски-методический анализ произведения, например, Баха или Генделя, указав аппликатуру, мелизмы, фразировку; 5) бегло читать с листа, читать в ключах, транспонировать, играть в ансамбле. Таким образом, вектор воспитательной работы в фортепианных классах консерватории получил выражение в итоговых выступлениях студентов, свидетельствовавших об их действительно широком музыкальном образовании и одновременно выявляющих практическую направленность на предполагаемую профессиональную деятельность.

Надо заметить, что в «рубинштейновскую эпоху» педагогический состав был невелик: интенсивную педагогическую, исполнительскую, просветительскую работу на старшем отделении вели двое-четверо профессоров. В 1870-х годах в профессорских классах преподавали А.И. Дюбюк (до 1872), Н. Рубинштейн, К. Клиндворт. Поскольку количество учащихся неустанно возрастало, а уроки фортепиано получали также занимавшиеся по всем прочим специальностям, необходимо было увеличивать штат педагогов. **С рубинштейновских времен берет начало традиция привлекать лучших выпускников к педагогической работе в alma mater.** В 1870-е годы в состав преподавателей вошли А.К. Аврамова, П.Т. Конев, А.И. Баталина, В.И. Вильборг. Окончившие по двум отделениям с золотой медалью

А. Галли (проф. К. Клиндворт) и С. Танеев (проф. Н. Рубинштейн) влились в группу профессоров с 1880-х годов.

В первый период существования фортепианных классов Московской консерватории при директорстве Н.Г. Рубинштейна сложилась **система приоритетов, определивших на столетие вперед характер творческой жизни в ее стенах и повлиявших затем на работу других консерваторий страны.** Это — широкие просветительские горизонты, определившие многопрофильность деятельности пианистов-педагогов в учебном заведении и учебно-концертный характер всего воспитательного и образовательного процесса. Это — стремление привлекать в консерваторию выдающихся иностранных и отечественных музыкантов-пианистов. Это — приглашение к службе в «высшем музыкальном Учлище» лучших выпускников его фортепианного отделения. Эти установки сохранили свое значение при преемниках Н.Г. Рубинштейна и предопределили направление дальнейшей работы фортепианного факультета Московской консерватории на долгие годы. ■

**Нонна ТОЛСТЫХ,**  
кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры  
истории и теории  
исполнительского искусства  
Московской консерватории

Редакция «PianoФорум» выражает благодарность за предоставленный изобразительный материал Музею им. Н.Г. Рубинштейна Московской консерватории и лично его директору — Евгении Львовне ГУРЕВИЧ.



Комната преподавателей Московской консерватории. Фото из альбома «Москва в фотографиях. Конец XIX–начало XX в.». М., «Лики России», 2010.

# Чем дальше в клавишный лес, тем больше дров

**На** чем играть будем, господа? На дровах или на серебряных струнах Эола? Мы уже не спрашиваем, каким образом наша фортепианная промышленность превратилась в исторический фантом. Мы задаемся классическим русским вопросом: «Что делать?». Наш клавишный парк сегодня — что-то наподобие реликтового леса, брошенного лесниками. Он редет, засоряется мертвыми стволами. Нечастые подсадки не восполняют уходящие реликты. Да и подсадки эти — стволы экзотические, взращенные не на нашей земле и требующие иных досматривающих «докторов». Вокруг нас толпятся предлагающие новый товар. И среди них уже видна прорастающая выше других голова китайского активиста. Покупать необходимо. Но это часть вопроса. Самая простая. Сложность — в обеспечении жизни инструмента во времени. Из глубин сложившейся ситуации выплывает модное, твердое на ощупь слово, отливающее металлом: модернизация. Оно семантически поливалентно, и одна из граней его смысла резонирует тому, что можно назвать проблемой «фортепианной геронтологии». Жизнь рояля сродни жизни человека. И по срокам. Как и человеку, ему нужны врачеватели, ему нужны лекарства, порой спасительные хирургические вмешательства. Если мы хотим сохранить фортепианное образование и вообще русский пианизм как мировой феномен, нам следует в нашем обветшалом клавишном парке выйти на ясную тропу, ведущую к обновлению всей этой «экологии».

Мы пригласили для серии бесед одного из самых авторитетных экспертов современного фортепианного рынка, человека, не просто владеющего ситуацией, но создающего ее. Мысль его строга, слова точны и скупы на вкус, но это скупость прагматика-созидателя, напряженно ищущего путь оптимизации во всем, в том числе, и в манере высказывания. Мы начинаем серию бесед с Александром Викторовичем Авдеевым — человеком, способным предложить путь выхода из бурелома фортепианных клавишных проблем.

*Главный редактор «РiаноФорум»  
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ*

*— Александр Викторович, хочется начать наш цикл бесед с объективной оценки состояния фортепианного «парка» и фортепианного рынка в России. Вероятно, для этого необходим небольшой экскурс в историю. Как строилась работа по пополнению и сохранению фортепианного парка в «доперестроечное» время?*

— В СССР существовало несколько базовых крупных мастерских, конечно же, в центре страны. Главными действующими лицами были мастерские Москвы и Санкт-Петербурга, прежде всего — мастерская Московской консерватории. В 50-е годы появилась «Экспериментальная мастерская Министерства культуры», и все наиболее квалифицированные на тот момент мастера стремились именно туда: это было место, где можно было заработать больше, ибо оплата была напрямую связана с объемом работ. Бригада, состоящая из нескольких человек, выезжала в регионы и обслуживала

объекты Министерства культуры — учебные заведения, филармонии. В их задачи входила не текущая эксплуатация (которая всегда оставалась уделом местных настройщиков, квалификация которых зачастую была невысока), а капитальный и малый ремонт пианино и роялей. Они привозили с собой необходимые материалы, мелкое оборудование и на месте производили капитальные ремонты. Таким образом в Советском Союзе решался вопрос сохранности фортепианного парка.

Пополнение же осуществлялось, в основном, за счет экспорта из стран «социалистического содружества»: ГДР, Чехии, Польши. Практически «отрезан» (за очень незначительными исключениями) был весь западный мир — такие бренды, как «Steinway», «Bechstein», «Yamaha». Преобладали марки «Bluethner», «August Foerster», «Petrof», «Zimmermann», «Weinbach».

*— А отечественное производство?*

— В разные годы советские фортепианные фабрики выпускали разное количество инструментов, но своего пика эта промышленность достигла в период от конца 60-х до конца 80-х гг.. «Пиком» развития стало около 30 работающих фабрик. В основном это были сборочные производства, выпускавшие пианино для «широкого потребителя». Проблема с роялями была всегда. Обновление парка профессиональных роялей происходило либо путем импорта, либо путем реставрации. Очень незначительное количество роялей выпускала фабрика «Красный Октябрь», позднее к ней присоединились «Эстония» и несколько мелких экспериментальных производств. Но это были инструменты, пригодные максимум для клубных учреждений.

*— Насколько я знаю, рояли выпускала также московская фабрика «Лира».*



— Это происходило уже в последние годы советской власти, так что говорить о серьезном «весе» роялей «Москва» на рынке не приходится. А после 1991 года вместе с СССР завершило свою историю и отечественное производство пианино и роялей. Из категории экспериментального оно не перешло в категорию профессионального: ни по уровню качества, ни по объему производства.

— Возможно, банальный вопрос: почему?

— Можно ответить просто: посмотрите на отечественное производство автомобилей. Знаете, есть такое понятие, как непрофильное для нации производство. Для России профильными стали большие и наукоемкие отрасли, в которых концентрируются гигантские финансовые и интеллектуальные усилия. Фортепианная отрасль, к сожалению, никогда не имела сильной поддержки государства и, соответственно, не развивалась. В тех же Чехословакии и ГДР уделялось большое внимание и обучению кадров, и самому производству, поскольку для этих стран данные сегменты экономики были важны. И, конечно же, нельзя забывать об историческом аспекте: и ГДР, и Чехия — это территории, где фортепианостроение родилось и выросло.

— Добавим к этому, что все, что производилось в России до революции, было «делом рук» немцев.

— Конечно. Это были сборочные производства, подобные сегодняшним заводам «Volkswagen» под Калугой или «BMW» в Калининграде. Собственно говоря, до революции фортепианостроение в России выглядело именно так. Были, конечно, свои «кулибины» с экспериментальными мастерскими, но их вклад в общий объем был незначительным. Кстати, после революции не стало ни тех, ни других: ни импортных производств, ни индивидуальных. Открылись государственные фабрики, качество продукции которых, мягко скажем, оставляло желать лучшего.

— Итак, в 90-е годы фортепианное производство в России практически умерло. Куда устремился рынок: в сторону поддержанных инструментов или в сторону иностранных фирм, которые именно в этот период начали «борьбу за Россию»?

— В 90-е годы зарубежные (в основном, немецкие и японские) фирмы, двинувшиеся покорять наш рынок, столкнулись с очень низкой платежеспособностью населения. Покупателями известных брендов могли быть либо крупные организации, либо ограниченный круг частных лиц. Относительно активными участниками рынка были тогда чешские бренды «Petrof» и «Weinbach», немного досталось нашим восточным соседям — Японии с брендом «Yamaha». Полноценные продажи более дорогостоящих марок в 90-е гг. были еще

невозможны. Покупатели довольствовались вторичным рынком, который активно развивался до 1998 года. То есть велось перераспределение тех ресурсов, которые находились в нормальном техническом состоянии, причем это относилось не только к частным лицам, но и к музыкальным организациям, учебным заведениям. Полноценный рынок новых инструментов начал формироваться в России уже в XXI веке, уже после 2001–02 гг.

— А почему долго не принимались во внимание низкобюджетные, но все-таки новые инструменты из азиатских стран — Китая, Индонезии, Кореи?

— Этот сегмент рынка до последнего времени просто отсутствовал как направление: и Китай, и Индонезия не так давно начали массовый выпуск пианино и роялей. Их первой целью было насытить внутренние рынки, поэтому ни в Европу, ни в Россию эти инструменты не поставлялись.

Так вот, в начале нового тысячелетия в России начал формироваться рынок новых инструментов — в связи с тем, что появились финансовые возможности. Огромный скачок в области государственных закупок произошел в 2004–08 гг.: если сравнивать с 2000 годом, то объемы увеличились в десятки раз. Одновременно вырос и спрос на новые инструменты среди частных лиц. И период с 2003 по 2008 можно назвать, пожалуй, самым активным на этом рынке. Тогда возник самый настоящий «бум» на новые инструменты. Появилось огромное количество фирм, предлагающих самые разные бренды; некоторые из них сумели открыть даже сети магазинов. Подчеркну: «бум» этот был обусловлен не только ростом благосостояния населения и увеличением государственных ассигнований для учреждений культуры. Была и еще одна причина: огромный парк имевшихся инструментов выработал свой потенциал. А финансовой и технической возможности приводить их в порядок уже не было, потому что в начале 2000-х уровень реставрации начал активно падать. Постепенно уходили от дел представители «старой школы» реставраторов, «среднее звено» (те, кто учился в 80-е годы и вынуждены были зарабатывать в 90-е) значительно «поредело»: многие ушли из профессии в поисках более высоких заработков. А «новая школа» еще не выросла.

— Получается, что реставрация и ремонт сегодня вновь актуальны?

— Как ни странно, еще более актуальна, чем в начале 90-х. Потому что квалифицированного обслуживания



требуют не только старые инструменты, но и те, которые были куплены 5–10 лет назад. Не секрет, что многие российские фирмы, торгующие пианино и роялями, не в состоянии обеспечить дальнейшее обслуживание этих инструментов. Мы знаем множество примеров, когда дорогой концертный рояль после двух лет эксплуатации в каком-либо регионе России буквально приходил в негодность.

— *То есть вероятность получения квалифицированного сервиса в регионах равна нулю?*

— Это очень серьезный вопрос, актуальный для России в целом. Потребность в сервисе огромная! На протяжении всего постсоветского периода мы наблюдаем, что «фортепианным вопросом» занимаются энтузиасты, но их энтузиазм не безграничен и должен быть подкреплен некой финансовой отдачей.

Как правило, музыкальные организации имеют постоянного мастера или мастеров, каждый из которых обслуживает определенное количество инструментов. И по времени, и по квалификации они могут выполнить только работы, связанные с настройкой и небольшими сервисными работами. А для огромного числа музыкальных организаций актуальны работы, связанные с капитальным ремонтом или с модернизацией инструментов.

— *Чем отличается модернизация от капитального ремонта?*

— Капитальный ремонт — это «латание дыр» на старом инструменте. Модернизация — это частичное изготовление нового инструмента, полноценное

обновление старого. На сегодняшний день в учреждениях культуры огромная потребность именно в модернизации: например, в замене механики инструмента на оригинальную модель того же производителя. Если своевременно менять отдельные элементы на оригинальные элементы производителя, то срок их эксплуатации будет сопоставим со сроком эксплуатации нового инструмента. Мы же наблюдаем такую картину: руководители музыкальных организаций предпочитают разовое «латание дыр» в самом дешевом варианте, и через короткое время проблемы возвращаются. Или замена деталей была произведена некачественно, или сами детали не те, или произведено не должное, минимальное количество замен — то есть поменяли, допустим, не полный комплект молотков, а только наиболее изношенную часть. Конечно, рояль после этого будет звучать по-разному, неровно в разных регистрах!

Программа модернизации фортепианного парка в России могла бы привести к колоссальному его техническому обновлению. Конечно, нужно закупать новые инструменты. Но: 70–80 процентов пианино и роялей, эксплуатирующихся нашими учреждениями культуры, можно модернизировать. И для половины этих инструментов (т.е. для 40% фортепианного парка) модернизация экономически более выгодна, нежели замена их на новые аналогичные бренды. Например, стоимость модернизации роялей «Blüthner» или «August Forster», изготовленных во второй половине XX века, составляет около 20–30% от стоимости аналогичного нового рояля. При использовании таких инструментов в учебном процессе это значительно выгодней: срок износа нового рояля соответствует сроку износа рояля модернизированного рояля. То есть по истечении 5–8 лет как модернизированный, так и абсолютно новый инструмент будут нуждаться в одинаковом ремонте.

— *Вероятно, руководителям музыкальных организаций зачастую проще купить новый инструмент (возможно, по качеству отнюдь не аналог имеющемуся), чем найти мастеров, которые смогут грамотно провести модернизацию?*

— Думаю, да. Собственно, это отражает проблематику фортепианного вопроса в России: разрозненность мастеров-профессионалов, не всегда адекватная оценка мастерами же собственных возможностей (как в сторону завышения, так и в сторону занижения). К тому же с каждым годом людей, занимающихся капитальными ремонтами и модернизацией, становится все мень-

ше, мастеров привлекает более легкий труд, связанный с разовыми услугами и сопутствующим бизнесом. И вместо того, чтобы квалифицированно провести большой объем работ на одном инструменте, мастера занимаются «гонкой» за количеством настроек. Их можно понять: экономический фактор... Но не только он является причиной: в регионах России мастера не могут повысить свой профессиональный уровень, который для капитальных работ необходим.

Возвращусь и к сказанному ранее: когда в начале 2000-х годов появились фирмы, не имевшие ни малейшего отношения к фортепианному ремеслу, а стремившиеся лишь продать побольше инструментов, они не пошли по пути своих коллег из автомобильного бизнеса. Последние создали специализированные технические центры по обслуживанию ими же проданных авто. И в нашей области сегодня необходимо систематизировать этот вопрос: доход от продажи инструментов должен рассматриваться не только как прибыль, но и — частично — как средство инвестиции в повышение квалификации мастеров, в послепродажный сервис.

— *Представляется, что на торговцев в этом вопросе надежды мало. Куда сегодня обратиться ректору консерватории или директору филармонии, если после нашей публикации он решится на модернизацию своего фортепианного парка?*

— При содействии Ассоциации фортепианных мастеров России и Международного союза музыкальных деятелей создана «Международная музыкально-техническая компания», целью которой и является системное решение вопросов модернизации. С одной стороны, это решение проблем технических с привлечением высококвалифицированных специалистов, с другой — это программа обучения российских мастеров, формирования производственных баз не только в Москве, но и в регионах. Что касается обучения, тот тут существуют разные возможности: это и кратковременные курсы, и стажировки на зарубежных фабриках, и обучение в стационарном режиме. Важная особенность этой программы — частичное финансирование обучения, поскольку для мастеров (особенно из регионов) 100-процентная оплата весьма обременительна. Тут можно говорить о формировании коллектива специалистов-единиц.

**Беседовала  
Марина БРОКАНОВА**

*Продолжение —  
в следующем номере.*

С 12 по 16 июня 2011

Ассоциация фортепианных мастеров России  
проводит в Москве очередной технический семинар

**Тема:**

# «ФОРТЕПИАНО В РАЗРЕЗЕ»



В первой части будет освещена история музыкальных инструментов с 1850 года до наших дней: различные типы механики и конструкции роялей и пианино. Во второй части будут рассмотрены материалы, их особые свойства и способы их обработки. Третья часть охватывает огромную область настройки (*цвиковка, предварительная настройка, настройка начисто, теория, акустика, расчеты*) и интонировки (*изготовление молоткового фильца, изготовление молотков, обработка головок молотков и струн, акустика помещений*).

Педагог семинара — ведущий специалист Школы по подготовке фортепианных мастеров в Людвигсбурге (*Германия*), председатель экзаменационной комиссии «Europiano»

**Гунтер ШАЙБЛЕ**

1. **От свирели к концертному роялю**
2. **Из леса — на сцену**
3. **От проволоки к звуку**



**ЗАЯВКИ НА УЧАСТИЕ  
В СЕМИНАРЕ  
ПРИНИМАЮТСЯ  
ДО 20 МАРТА**

**Контакты:**

телефон (910) 406 0399  
факс (495) 629 5905  
afm35@mail.ru

Веймар. Высшая школа музыки им. Ф. Листа  
 Фото Александра Арькова.



## Праздник длиною в год Конкурс и год Листа в Веймаре

Веймар — провинциальный немецкий город со столичной судьбой. Некогда столица карликового государства Тюрингии, резиденция русской великой княгини Марии Павловны, дочери Павла I, он стал в XIX веке цитаделью немецкой классической культуры — городом Гете и Шиллера, Гедера и Виланда. Штамп «удивительный город, чьи улицы хранят дыхание истории» по отношению к Веймару приобретает смысл и сияние первоначального высказывания. И действительно, бродя по улицам Веймара, буквально на каждом шагу испытываешь культурный шок: вот церковь, где алтарь расписывал Кранах, рядом — театр, где ставил свои драмы Шиллер, а напротив — музей Баухаус, центра архитектуры, дизайна и современной живописи, где работали Кандинский, Гроппиус и Клее. Вот дом, где жил Иоганн Себастьян Бах, где родились Вильгельм Фридеман и Карл Филипп Эммануил Бах, а вот — дом Листа, где он давал уроки и приветствовал Чайковского, Грига, Брамса, Альбениса. Вот Дом Гете, где он создавал вторую часть «Фауста» и работал над «Учением о цвете», а вот гостиница

«Элефант», в которой останавливалась в конце своей жизни его юношеская любовь Шарлотта Кестнер, урожденная Буфф, прототип знаменитой Лотты из «Страданий юного Вертера», героиня романа Томаса Манна «Лотта в Веймаре». Здесь жил сам Томас Манн, когда он приехал в Веймар в 1949, здесь, как гласит надпись на фронтоне, «провели счастливейшие дни своей жизни Вальтер Гроппиус и Альма Малер-Гроппиус-Верфель», а вот дом, где окончил свои дни впавший в безумие несчастный Фридрих Ницше. При этом во всей этой историко-культурной подоплеке нет ничего туристически-показного, все по-домашнему уютно и вызывает полное доверие каким-то особым духом подлинности и простоты. Попадая в этот город, убеждаешься: все, о чем ты до сих пор читал, существует на самом деле, а не красивая выдумка...

**В этом году Веймар стал центром европейских музыкальных торжеств, посвященных 200-летию со дня рождения Ференца Листа.**

Приезжающих в город туристов уже на вокзале встречает горделивый плакат «Ференц Лист: европеец в Тюрин-

гии», в ближайшем информационном центре (или на [www.weimar.de](http://www.weimar.de)) можно познакомиться с широкой программой фестивальных торжеств и мероприятий, развернутой буквально по всей этой немецкой земле. Это и выставка в Городском музее Веймара, посвященная взаимосвязям классического Веймара и романтического Вартбурга, и концерты веймарской Штаатскапеллы «Лист для миллионов», и открытые лекции-концерты Альфреда Бренделя в Высшей музыкальной школе имени Листа, и концерт «От Листа к Баху», серия концертов «Космос клавира» с участием Валерия Афанасьева, Аркадия Володоса, Григория Грузмана, Константина Щербякова; исполнение листовского Гексамерона — произведения для шести роялей, написанного в 1837, — и исполнение специально написанного для юбилея «Гексамерона-2011», наконец, концерты джазовой музыки «Бах и Лист-джаз» и «Лист и Чайковский-джаз» с участием Леонида Чижика, дуэта Тимм-Броккельт, и многое, многое другое. Всего — 200 культурных событий в честь 200-летнего юбилея.

«Лист особым образом связан с Тюрингией, — говорится в буклете фестиваля. — После десятилетий скитаний и гастрольных странствий по всей Европе он в 1848 поселился здесь для сосредоточенной работы, и фокусом его деятельности стал Веймар, который он сделал европейским музыкальным центром к 1850-м годам, следуя по пути Баха, Гете, Шиллера и Гердера. Он сам, его студенты и их новаторская творческая работа по созданию «Новой немецкой школы» [у нас принято говорить — о «Веймарской школе»] оказала огромное воздействие на развитие других тюрингских городов — Зондерхаузена, Айзенаха и Мейнингена. Как феноменальный пианист, как композитор и дирижер, как педагог и музыкальный организатор, как выдающаяся личность, Лист оказал далеко простирающееся за пределы его времени и его географического местоположения воздействие на современную культуру в целом. Лист многое сказал нам: давайте его послушаем!».

Одним из первых мероприятий года Листа стал конкурс юных пианистов. **С 21 февраля по 2 марта Музыкальная гимназия Веймара и Высшая музыкальная школа им. Листа в Веймаре проводили III Международный конкурс юных пианистов имени Листа.** Более 50 участников из десятка стран Европы и Азии в возрасте от 11 до 17 лет соревновались в исполнении сложнейшей программы, состоящей из трех туров. Программа конкурса была составлена разнообразно и отличалась большой продуманностью и изобретательностью. На первом туре в первой возрастной категории (до 13 лет) исполнялись сонаты Скарлатти или трехголосные инвенции И.С. Баха, Этюды Черни ор. 740, Юношеские этюды Листа, сонатные Allegro из классических Сонат Гайдна или Бетховена. Во второй возрастной категории должны были звучать Прелюдия и фуга Баха, один этюд Шопена и один Листа (из Трансцендентных или из Концертных этюдов), одна из пьес Бартока. На втором туре участники младшей группы играли четырехручное произведение (вместе с пианистом, работающим на конкурсе: им был Александр Витлин из Берлина) Моцарта, Бетховена, Шуберта, Дебюсси, Бизе, Мошковского, или пьесу собственного сочинения, или импровизацию на заданную жюри тему. Затем — одну или несколько пьес романтического стиля (Мендельсон, Григ, Шуман, Чайковский), одну или несколько пьес Листа, одну или несколько пьес Бартока. Программа старшей группы была построена по тому же принципу, отличаясь лишь



Воскресный концерт в доме Листа в Веймаре. 1882 г.

сложностью и требованием включения пьесы, написанной после 1940 года. Третий тур предполагал исполнение концерта Гайдна (для младшей группы) и Фантазии Листа на Венгерские народные темы (для старших) с оркестром.

Уже на первом туре стало ясно, как высок уровень кандидатов. Дети играли без всякой скидки на возраст (а, быть может, и в полном соответствии с безграничными возможностями и бесстрашием юного возраста) — технически безупречно и по-настоящему артистически интересно. Очень мощно и ровно выступили китайские пианисты — их виртуозность была просто запредельной, темпы заоблачными, а чистота исполнения безукоризненной (пожалуй, вообще, на конкурсе не прозвучало ни одной неточно взятой или недозвученной ноты). Живо и музыкально — но немного по-любительски играли немцы (и вообще европейские, например, швейцарские) пианисты. Среди них было немало одаренных детей, но чувствовалось, что занятия музыкой у них не стоят на первом месте среди разнообразных способов времяпровождения. Отрадно, что по-прежнему очень высокий музыкантский уровень продемонстрировали представители русской (или, точнее, постсоветской) пианистической школы, откуда бы они не приехали — из Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Тбилиси, Риги, Вильнюса или Челябинска. Лидеры в каждой группе определились уже на первом туре. В первой возрастной группе им стал Владислав Федоров (Санкт-Петербург), воспитанник Лицея при консерватории, класс О.А. Курнавиной, тонкий и зрелый музыкант, а в старшей потрясла своей демонической виртуозностью и артистической яркостью Мариам Батсашвили из Тбилиси (к сожалению, в буклете не указано, чья она учени-

ца). Эти молодые музыканты и получили первые премии. Лауреатами второй и третьей стали в младшей группе Ке Ванг (Китай) и Сьен Чой (Корея), в старшей — Таек Джин Лее (Корея) и Доменик Шамо (Германия). Но множество запоминающихся исполнений сохраняются в памяти надолго. Это и удивительно живая и непосредственная игра Оксаны Горещкой из Западной Украины, и музыкальная темпераментная манера исполнения Варвары Севортыян из Москвы, и замечательная музыкальность и глубина Георгия Курдианса из Риги.

Конкурс дал возможность не только продемонстрировать технический уровень, но и подлинную виртуозность — то есть сочетание техники, артистизма и современного слухового воспитания, а музыка Листа, поставленная в широкий музыкальный контекст, оказалась тем узловым поворотным пунктом, без которого немислимо развитие фортепианной традиции, идущей от Гайдна и Бетховена, через Черни — к Бартоку и современным виртуозным стилям XX века. Стать сегодня листовским пианистом — как показал конкурс — это не только научиться исполнять этюды и виртуозные пьесы Листа, но стать музыкантом, способным играть музыку классики и барокко наряду с произведениями своей эпохи, уметь играть в ансамбле, сочинять, импровизировать, вообще — современно мыслить. Думается, этот итог конкурса стал тем уроком, который получили все его участники, независимо от того, досталась им премия или нет. А для слушателей этот конкурс стал настоящим музыкальным праздником, яркой и запоминающейся преамбулой к предстоящему целому году в Тюрингии листовскому торжеству. ■

**Ольга СКОРБЯЦЕНСКАЯ**  
Санкт-Петербург — Веймар



Львовский оперный театр.  
Конец XIX века.

## Шопеновское эхо в Галиции

Кто-то сказал, что Шопен «открыл» фортепиано подобно тому, как Колумб — Америку. Если задуматься, то в этом высказывании немалая доля истины.

Музыкальный мир в прошлом году отметил 200-летие со дня рождения Фридрика Шопена. В Польше (и не только) проходило множество мероприятий, посвященных юбилею. В польском городе Жешув в ноябре состоялась Международная научная конференция «Musica Galiciana» с тематическим подзаголовком «Фридрик Шопен в музыкальной культуре Галиции». Шопен, конечно,

ни в Галиции, ни в ее столице (столице австрийского «королевства Галиции и Лодомерии» [Владимирии] — Львове) никогда не был. Однако в 1796–99 гг. в основанном в 1776 г. львовском австрийском музыкально-драматическом театре начинал свою творческую деятельность **Юзеф Эльснер** — будущий учитель юного Ф. Шопена в Варшаве. А лучшие годы своей жизни посвятил этому городу лучший и любимый ученик Шопена, его ассистент и редактор первого полного собрания сочинений Учителя **Кароль Микули**. Замечательный музыкант, пианист-пропагандист твор-

чества Ф. Шопена, композитор, музыкальный деятель, педагог армянского происхождения, имя которого золотыми буквами вписано в историю музыкальной культуры Румынии (он был автором многих искусных обработок румынских народных мелодий для фортепиано) и древнего Львова, — Кароль Микули родился в 1821 в Черновцах на Буковине. В 40–50-х гг. концертировал во Франции, Австрии, на Украине, в Молдавии и Румынии. Последние 40 лет (умер в 1897) жил во Львове. 30 лет возглавлял основанное в 1838 г. «Галицийское музыкальное общество» (ГМО) и его





К. Микули



М. Розенталь

консерваторию (осн. в 1853 г.), а потом созданную им музыкальную школу.

К. Микули во Львове исполнил почти все сочинения Ф. Шопена, включая оба концерта, трио, аккомпанировал его песням. В его обработке здесь звучали фортепианные сочинения для различных инструментальных и вокально-хоровых составов. В консерватории ГМО он впервые создал фортепианный класс, преподавал теоретические предметы. Удалось восстановить имена более 140 его учеников по фортепиано, около 50 учеников теоретических дисциплин.

Его огромной заслугой было то обстоятельство, что он, истово обожающий своего великого Маэстро, следовавший его методическим и исполнительским советам, сумел передать своим наиболее видным ученикам-пианистам не только основные «тайны» стилистики шопеновской игры, его виртуозной, искусной техники и черты авторского замысла его многочисленных сочинений, но — что, вероятно, самое главное и важное — характерный на-

циональный шопеновский «дух» и эмоциональную насыщенность интерпретации Мазурок, Полонезов, Концертов, Баллад и многих других произведений польского гения.

Среди наиболее известных учеников класса фортепиано назовем четыре фамилии. **Людвигу Мареку** не удалось завоевать известность своими выступлениями вне Львова. Несмотря на его исполнительскую деятельность (в программы концертов он включал сочинения Ф. Шопена), он больше внимания уделял фортепианной педагогике в собственной музыкальной школе, претворяя в жизнь творческие идеи и пианистические основы игры своего второго учителя — Ф. Листа. На этой почве во Львове постоянно вели между собой «войну» львовские меломаны — «маркисы» и «микулисты».

Два других получили мировую известность, внедряя в своем исполнительстве шопеновского творчества заветы К. Микули. Это львовяне — **Морис (Маурицы) Розенталь** и **Рауль Кочальский**. Это они вместе с другими, в частности, французскими последователями непосредственных учеников Ф. Шопена передали основные черты исполнительской стилистики его сочинений, полученные от К. Микули, дальнейшим поколениям «шопенистов».

Четвертый ученик К. Микули, получивший у него ряд частных консультаций «Как играть Шопена», — варшавский концертирующий пианист и блестящий педагог **Александр Михаловский**. Уроженец Каменец-Подольского на Украине, игру на фортепиано он изучал в Лейпцигской консерватории под руководством И. Мошелеса, потом у К. Таузига в Берлине, в 1871–72 гг. ряд консультаций получил во Львове у К. Микули. Последний углубил его интерес к творчеству великого польско-



А. Михаловский

го композитора, раскрыл особенности его пианизма, помог проникнуться его творческим «духом». Последним учителем А. Михаловского был Ф. Лист. Михаловский концертировал на протяжении 65 лет, гланым образом, в польских городах, в Германии, Австрии и России. В своем репертуаре имел все произведения Ф. Шопена. Своими выступлениями в Петербурге в 1888 г. он так восхитил А. Рубинштейна, что тот пригласил его в консерваторию, чтобы продемонстрировать профессорам и студентам настоящую интерпретацию сочинений Шопена. Будучи многолетним профессором теперешнего Музыкального университета им. Ф. Шопена в Варшаве, Михаловский воспитал целую плеяду польских (и не только) пианистов. Среди них — Генрик Пахульский, Ван-



да Ландовска, организатор Международных конкурсов им. Ф. Шопена в Варшаве Ежи Журавлев, лауреат того же конкурса Роза Эткин, профессор Московской консерватории Генрих Нейгауз. Последний, в свою очередь, передал «по наследству» знание стилистических особенностей шопеновской интерпретации С. Рихтеру, Э. Гилельсу, С. Нейгаузу, Я. Заку, Е. Малинину, А. Наседкину, В. Горностаевой...

Поэтому осмелюсь выдвинуть тезис: благодаря Каролю Микули стилистические особенности шопеновского пианизма, шопеновской методики игры на фортепиано, шопеновской фортепианной педагогики, а также — прежде всего — стилистические качества исполнения сочинений Шопена перешли «по наследству» через М. Розенталя, Р. Кочальского и, особенно, А. Михаловского на последующие поколения выдающихся польских и русских пианистов. В этом огромная историческая роль выдающегося ученика Ф. Шопена, которая пока недостаточно изучена и не получила заслуженной оценки. ■

**Лешек МАЗЕПА**  
(Львов—Жешув)

# Дайджест: о чем пишут европейские коллеги



## Журнал «Piano International» (Великобритания). № 1 (январь–февраль), 2011

### ПЕРСОНА: Маурицио ПОЛЛИНИ

В нынешнем сезоне маэстро отмечает 50-летие со дня своей исторической победы на Конкурсе имени Шопена в Варшаве. Полвека назад после первого тура конкурса, когда юный Поллини исполнил лишь два этюда и Экспромт Шопена, председатель жюри Артур Рубинштейн сказал: «Этот мальчик уже сегодня играет лучше, чем каждый из нас».

М. Поллини: «Мне кажется, очень важно, чтобы каждый пианист понимал, что вокруг него — шедевры. (...) Я счастлив, что играю на рояле по нескольким очень разным причинам. Одна из них — это музыка Шопена, которую я полюбил в детстве и еще больше — с годами. Другая причина — это музыка второй половины XX века. Я очень хочу, чтобы слушатели, особенно молодые, научились понимать и любить ее».

### КОМПОЗИТОР: Перси ГРЕЙНДЖЕР (1882–1961)

О фортепианном творчестве композитора размышляет пианист Лесли Ховард.

### ЗВУКОЗАПИСЬ: Лучшие интерпретации «Картинок с выставки» М. Мусоргского

По мнению обозревателя журнала, все интерпретаторы этого сочинения делятся на две категории: пианисты, которые стремятся донести до слушателя лей оригинальный замысел Мусоргского, и исполнители, которые создают своего рода «аранжировки» «Картинок». В первой категории лучшими названы записи Лазаря Бермана, Альфреда Бренделя, Владимира Ашкенази, Николая Демиденко; во второй лидируют Владимир Горовиц, Байрон Джанис и Михаил Плетнев.

**СИМПОЗИУМ: Вселенная Баха.** Об интерпретации сочинений немецкого гения рассуждают Альфред Брендель, Мюррей Перайя, Анджела Хьюитт и Андраш Шифф.

**CD/ВЫБОР РЕДАКЦИИ: Мюррей Перайя.** Брамс. Вариации на тему Генделя. Две рапсодии op. 79. Op. 118. Op. 119. «Sony Classical»

**Альфред Брендель.** «Прощальные концерты». DECCA

**Элис Сара Отт.** Чайковский. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Лист. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Мюнхенский Филармонический оркестр, Томас Хенгельброк. «Deutsche Grammophon»



## Журнал «PianoNews» (Германия). № 1 (январь–февраль) 2011

### ПЕРСОНА: Генри ЗИГФРИДСОН

Его международная карьера началась в 2000: тогда юный финский пианист получил II премию и приз публики на Международном конкурсе имени Гезы Анды в Цюрихе. Спустя 5 лет он стал победителем Международного конкурса имени Бетховена в Бонне. Своими учителями Зигфридсон считает Эрика Тавастьерну (Академия им. Сибелиуса в Хельсинки) и Павла Гилилова (Высшая школа музыки в Кельне). Огромное влияние оказал на молодого пианиста Лазарь Берман («... он не был великим педагогом. Но когда он что-либо говорил о том или ином исполнении, это были незабываемые моменты. Однажды он разбирал со студентом Интермеццо Брамса, мы слушали и в конце занятия вышли из класса в слезах — настолько невероятно было это занятие»). Зигфридсон любит играть в ансамблях, преподает в Высшей школе музыки им. Эйслера в Берлине и Высшей школе Folkwang в Эссене. О своем будущем размышляет так: «Моя цель — развиваться внутренне, духовно и эмоционально. Достичь абсолютной свободы в игре: исполняемая музыка для слушателей должна звучать так же, как она звучит внутри меня».

### ПОРТРЕТ: Алексей ВОЛОДИН

«Хорошо сегодня в концертных залах. Слушатели приходят на концерт и хотят, прежде всего, расслабиться и провести приятный вечер. Исполнители понимают это и всеми силами стараются понравиться своей публике. Сделать приятное своим импресарио и, конечно же, потрафить критикам. На этом фоне решение жюри Международного конкурса имени Гезы Анды-2003 о присуждении первой премии Алексею Володину кажется недалеким. Вот характеристика, которую судейская коллегия дала русскому пианисту: «Смело и бескомпромиссно предлагает он свое видение на основе не просто великолепной, но вызывающе совершенной техники. Володин — «неудобный» для слушателя пианист, он призывает к диалогу, дискуссии». Такая преамбула к творческому портрету под заголовком «Алексей Володин. Бескомпромиссный и неудобный».

А. Володин: «Харизма — не самое главное. Например, один из моих самых любимых пианистов — Михаил Плетнев. Когда он выходит на сцену, то выглядит скучно. А играет как Бог!»

### КОМПОЗИТОР: Йорг ВИДМАНН

Повод для беседы с композитором — выход в свет нового компакт-диска в исполнении итальянского пианиста Фабио Романо: в его программе — произведения Р. Шумана, Токката и Соната «Fleurs du mal» (по Бодлеру) Й. Видманна

### ПИАНИСТЫ: Жорж БОЛЕ (1914–1990)

Очерк о жизни и творчестве последнего представителя «золотой эры виртуозов».

**КОНКУРС:** Репортаж из Варшавы — с Международного конкурса имени Фридерика Шопена

**КНИГИ:** «Карл ЧЕРНИ. Композитор. Пианист. Педагог». Трудно предположить, случайное это совпадение или закономерный исторический процесс, но личность Карла Черни привлекла внимание музыковедов одновременно и в Германии, и в России. В «PianoФорум» № 4, 2010 была представлена монография Сергея Айзенштадта «Карл Черни. Жизнь и творчество». И вот, накануне 220-летнего юбилея композитора (Черни родился 21 февраля 1791 года) издательство «Schott» представило сборник материалов, рисующих новый образ героя. Исследователи сходятся в главном: «Черни — это значительно больше, чем просто «Школа беглости».

**CD/ВЫБОР РЕДАКЦИИ: Мюррей Перайя.** Брамс. Вариации на тему Генделя. Две рапсодии op. 79. Op. 118. Op. 119. «Sony Classical»

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](http://www.rmi.ru), [www.baerenreiter.ru](http://www.baerenreiter.ru). e-mail: [info@rmi.ru](mailto:info@rmi.ru).

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA · Krakow / [www.pwm.com.pl](http://www.pwm.com.pl). Fundacja Wydania  
Narodowego Dziel Fryderyka Chopina · Warszawa / [www.chopin-nationaledition.com](http://www.chopin-nationaledition.com)





**Роза ТАМАРКИНА.**

**Материалы творческого пути, воспоминания, документы. Сост. Евгения Тавьева, ред. Максим Тавьев. Рисунки Анатолия Морева. М., 2010. — 280 с., ил.**

Несколько лет назад, работая на фирме «Мелодия», автор этих строк участвовал в переговорах с японскими коллегами. В ходе беседы гости с воодушевлением заговорили о русской пианистке Розе Тамаркиной. Хорошо помню собственные чувства — и радость, и удивление. Увы, плохо знают наших старых пианистов и в России и, тем более, за рубежом. Тем не менее, речь шла именно о ней, Розе Тамаркиной (1920–1950), ярчайшей и, увы, так рано угаснувшей звезде мирового пианизма.

Я.И. Мильштейн о Р. Тамаркиной: *«Говорят, что жизнь художника исчисляется особым счетом — моментом душевной озаренности. Если это верно, то жизнь Розы Тамаркиной была на редкость большой, наполненной, значительной. Да, она прожила совсем мало, трагически мало, всего лишь 30 лет. Но за это время моментов душевной озаренности у нее было куда больше, чем у иных музыкантов за долгую жизнь».*

За прошедшие годы все наследие Тамаркиной издано компанией «Vista Vera». И вот теперь появилась симпатичная книга на стыке документального, художественного повествования

и альбома. «Это «мозаичное панно» состоит из самостоятельных фрагментов, объединенных как стихи поэта в одном сборнике — личностью самого поэта», — пишет в предисловии составитель Е. Тавьева, племянница пианистки.

Использованные материалы весьма разнообразны: это сборник «Воспоминания о Розе Тамаркиной» (М., 1989), собрания документов о ее консерваторских педагогах Александре Гольденвейзере и Константине Игумнове, предисловия к грампластинкам и CD и, конечно, новые архивные источники. Среди последних печатные и фотоматериалы, кадры кинохроники, афиши (многое из перечисленного хранится в ГЦММК имени Глинки), а также фрагменты частных коллекций.

Об одной из них следует сказать особо. Едва ли не самый преданный архивариус жизненного и творческого пути Розы Тамаркиной — саратовский доктор Николай Семенович Шульгин. Вся жизнь он собирает сведения о творчестве любимой пианистки. Во многом, именно его коллекция газет, журналов, программ концертов стала основой хронографа концертных выступлений Розы Тамаркиной с 1933 по 1950. По сути, эта самоценная летопись — книга внутри книги: проясняется география выступлений и гастролей, изменения в репертуаре и т. д.

В конце сборника опубликована статья еще одного непосредственного свидетеля искусства Розы Тамаркиной, Генриха Шнапира «Становление индивидуальности и исполнительское искусство». Акцент в ней сделан на детских годах пианистки, когда она училась в школе 1-й ступени Киевской консерватории. Главные герои — Болеслав Яворский (его теория ладового ритма немало способствовала общемюзикальному развитию юных воспитанников) и Надежда Гольденберг — первая учительница Розы Тамаркиной.



**Екатерина ФРАНЦЕВА-ДОЗОРОВА. «Шопен — Коперник фортепиано». История восприятия творчества композитора в пяти очерках. М., «Фугу Дизайн», 2010. — 128 с., ил., нот.**

В книге, применительно к творчеству Фридерика Шопена, рассматривается завершающая часть известной триады «композитор — исполнитель — слушатель». Пять очерков — история восприятия шопеновского искусства с середины XIX века (его современниками, учениками и последователями) до наших дней. Естественно, что ощущения воспринимающих тесно связаны и с музыкальным текстом как таковым, и с узловыми моментами исполнительской интерпретации.

Основной принцип построения книги — диалог источников. Среди них письма Шопена, воспоминания Листа, Жорж Санд, Эжена Делакруа и других, аналитическая музыковедческая литература, отклики периодической печати — журналов и даже газет (особенно в третьем очерке, «Новые времена, новые имена»; одна из его тем — интерпретация музыки польского гения участниками международных конкурсов имени Шопена в Варшаве).

Е. Францева-Дозорова — пианистка, кандидат философских наук. Автор монографии «Философы и музыка. Часть I. От Пифагора до Кеплера» (М., 2007) и ряда публикаций, посвященных творчеству Шопена и Скрябина.



**Матвей НИКОЛАЕВСКИЙ. «Консерваторская постановка рук на фортепиано». Изд. 3-е. М., URSS (издательство «КРАСАНД»), 2010. — 64 с., ил.**

Предлагаемая книга впервые вышла в 1917 году. Естественно, многое изменилось с тех пор и в фортепианной педагогике, и в требованиях к учащимся консерваторий. Проблемы, которые рассматривает автор (постановка рук, положение корпуса, подъем и движение пальцев, различные виды удара и т. д.) решаются (или не решаются — кому как повезет!) ныне не то что в училище — в музыкальной школе. Подчеркнем, книга интересна не только с архивно-исторической, но и с практической точки зрения, просто изменилась область ее применения.

Матвей Иосифович Николаевский (1882–1942) — выпускник Московской консерватории по классу фортепиано Н. Шишкина; там же он занимался композицией у С. Василенко, А. Ильинского, М. Ипполитова-Иванова, брал уроки контрапункта у С. Танеева. Выступал с концертами как пианист, с 1920 года был концертмейстером Большого театра.

М. Николаевскому принадлежит ряд сочинений для оркестра, романсов и песен для голоса с фортепиано, а также несколько работ по фортепианной педагогике и методике.

## Жизнь не по справочнику



**Татьяна МАЛИНИНА-ФЕДЬКИНА. Не убивайте вундеркиндов! Автобиографическая повесть.** М., «Музыка», 2010. — 128 с., ил. Тираж 500 экз.

«Музыкальная карьера Тани Федькиной началась чрезвычайно рано. Об этом свидетельствуют броские газетные заголовки: «Композитору — шесть лет», «Автору оперы... восемь лет». Да и исполнительский дебют ее состоялся в 1968 году, когда ученице 5-го класса Центральной музыкальной школы было всего двенадцать лет... После окончания школы Федькина поступила в Московскую консерваторию и стала студенткой в классе Е.В. Малинина. Вскоре пришли и первые заметные успехи... В 1975 году она завоевала третью премию на Шопеновском конкурсе в Варшаве. В данном случае конкурсная награда уж никак не была подведением итогов... По мнению Е.В. Малинина, наиболее свободно чувствует себя Федькина в романтической сфере. Среди ее лучших достижений — интерпретация шумановской «Крейслерианы», экспромтов Шуберта, многих произведений Шопена, Первого концерта Чайковского. Природный пианизм, точность исполнительских намерений

ярко проявляются у Татьяны Федькиной в трактовке сонат и фортепианных концертов Моцарта.

За прошедшее время пианистка, разумеется, обрела артистический опыт, уверенность, значительно расширила репертуарный диапазон, а вместе с ним и географию своей главной деятельности».

Такова, с небольшими сокращениями, статья о Татьяне Федькиной (в то время — еще не Малининой) в книге Льва Григорьева и Якова Платека «Современные пианисты», выпущенной в 1990 году издательством «Советский композитор». Все правильно, все точно. Но сопоставление справочника с автобиографическим повествованием — эмоциональный шок, удар хлыста: сухие строки, повествующие о замечательной и, кажется, ровной карьере обрачиваются драмой жизни, беспрестанной борьбой за существование.

Событий в жизни Татьяны Малининой-Федькиной хватит на несколько биографий. Ранняя смерть отца, полуголодное существование большой (8 детей!) семьи. Слава вундеркинда, маленькой девочки, которую знала вся страна, которая играла Шостаковичу, Клиберну, Юрию Гагарину... Учеба в Московской консерватории, подарившей Татьяне главную встречу ее жизни — с учителем и любимым человеком, профессором Евгением Малининым; счастье быть с ним стоило долгих лет и мучений. Великолепный старт карьеры, а затем обструкция сильных мира сего («У нас в стране нет такой пианистки. И не будет», — заявил один филармонический деятель). А когда, казалось, главные трудности позади, карьера снова идет в гору — тяжелая болезнь, заставившая (надеемся, на время) отказаться от концертной деятельности.

В автобиографической повести читатель почти

не найдет технических подробностей, описаний занятий, творческого процесса. Кажется, Татьяна Малинина-Федькина намеренно уходит от этой темы. Тон подчеркнуто эмоционален; о событиях, произошедших несколько десятилетий назад, автор пишет так, как будто они случились вчера. Она не впадает в обвинительный раж, не клянет в своей судьбе «весь белый свет»: оттого, пожалуй, симпатии читателя с самого начала оказываются на стороне автора-героини.

«Книга... написана очень талантливо, на одном дыхании. И мне очень хотелось бы, чтобы история Татьяны Федькиной... стала для родителей, да и для самих детей своего рода опорой, примером стойкости и мужества в непростых жизненных ситуациях. Думаю, что эта автобиографическая повесть поможет поверить в свои силы, кому-то даст надежду. Главное, что она никого не оставит равнодушным» (Владимир Спиваков).

## На одном поле



**Сергей СЛОНИМСКИЙ. Творческий облик Листа: взгляд из XXI века. Эссе современного композитора.** СПб., «Композитор», 2010. — 24 с., ил. Тираж 200 экз.

Банально, но факт: есть книги, глубина и содержа-

тельность которых обратно пропорциональны объему. Небольшое, но совершенно необходимое уточнение: мэтр отечественной музыки Сергей Слонимский — не только композитор, давно и справедливо признанный во всем мире, но и первоклассный музыковед и пианист. Эти же три начала гармонично соединились в герое повествования, вот почему автор находится с ним как бы на одном поле.

Прошу прощения за гастрономическую ассоциацию: эссе Сергея Слонимского похоже не то на сироп, не то на концентрат: почти из каждой фразы или абзаца, при желании, можно соорудить целую книгу. Всего лишь один пример — наугад:

«Ритмический рисунок многих листовских мелодий многосоставен, дробится на контрастные, но органически сопряженные мотивы. Уже отмеченная речитативность «ритмических отступлений» и философских монологов претворена в свободной неквадратной ритмике монодических и диалогических линий внутри основных разделов и между ними. Ритмически ненормативные такты свободного строения, ранее встречавшиеся в каденциях оперных арий и инструментальных концертов, у Листа появляются в речитативных и виртуозных построениях сольных пьес».

Блестяще по форме, стилю, смыслу, заставляет вспомнить о лучших образцах жанра, вроде эссе Ивана Соллертинского!

Эссе Сергея Слонимского предварено биографической справкой из книги «166 биографий знаменитых композиторов» (СПб., «Композитор», ред.-сост. Л. Михеева). ■

**Материалы рубрики  
подготовил  
Михаил СЕГЕЛЬМАН**



Романсы Рахманинова, как магнит, притягивают к себе все новые поколения певцов; каждый раз исполнители ищут ответы не только на вечные, но и на «сегодняшние» вопросы. Среди артистов, оставивших заметный след в интерпретации романсового наследия композитора, — А. Нежданова и Н. Обухова, М. Рейзен и А. Пиров, С. Лемешев, И. Козловский и Н. Гедда, П. Лисициан и Е. Нестеренко, И. Архипова и Е. Образцова, С. Лейферкус и Д. Хворостовский...

В том, что романсы Рахманинова нужно заслужить, что их настоящее исполнение предполагает не только узко профессиональную, но и духовную зрелость, — снова убеждаешься на примере этого CD. С вековой

## Павел БАРАНСКИЙ (баритон), Александр СИНЧУК (фортепиано) Сергей Рахманинов. Романсы | Продюсер Наталья Барина, звукорежиссер Владимир Копцов | «Vista Vera»

дистанции Павел Баранский видит рахманиновского героя бесконечно одиноким; однако это скорее не «условно-романтическое», а сущностное одиночество, хайдеггеровская «зброшенность»... Пожалуй, главное впечатление от CD — весомости, значительности как итога глубокого вслушивания в мир Рахманинова. Как результат иногда — несколько замедленные (в сравнении с привычными) темпы. Однако певец, сочетающий великолепную кантилену, дикционную и смысловую выразительность (по мысли одного из критиков, «русское слово сияет в своем достоинстве»), наполняет эти медленные темпы невероятной энергией.

Карьера обладателя Гран-при Международного конкурса оперных певцов в городе Бесков (Германия; 2000) П. Баранского (род. 1976) поначалу развивалась преимущественно в Европе и Америке. В сезоне 2003–04 он дебютировал в Гамбургской опере. В после-

дующие годы (2005–07) на его счету в этом театре — ряд ведущих партий в операх Чайковского, Верди, Пуччини, Доницетти, Генделя, Бриттена.

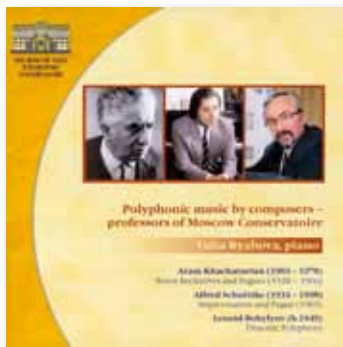
В 2005 певец дебютировал в Валлийской национальной опере. В мае 2006 впервые выступил в нью-йоркском Карнеги-холле: исполнил партию Манфредо в опере «Любовь трех королей» итальянского композитора XX века Итало Монтецци. В 2006 состоялся дебют Баранского на Глайндборнском фестивале (опера «Обручение в монастыре» Прокофьева, под управлением В. Юровского).

В последние годы П. Баранский уделяет большое внимание проектам в России. Среди них концерты в Большом и Рахманиновском залах Московской консерватории, участие в фестивалях «Империя оперы», «Русь певчая», Инвалидных концертах (все проекты — Московского государственного объединенного музея-заповедника).

Обладатель Гран-при IV Международного конкурса пианистов им. С.В. Рахманинова в Москве, Александр Синчук (род. 1988) — один из самых интересных и востребованных музыкантов молодого поколения. На его счету выступления в статусных залах (к примеру, сольный концерт в Карнеги-холле в феврале 2009). Яркий и масштабный пианист, Синчук в ансамбле с Павлом Баранским раскрылся и как тонкий камерный артист. Их дуэту более двух лет, и он сложился именно в концертах и художественных акциях Московского государственного объединенного музея-заповедника.

Роль Синчука в ансамбле выходит далеко за привычные концертмейстерские рамки. В ряде случаев он смело берет на себя «бремя лидера». Подобная позиция, безусловно, делает честь певцу, но главное — она диктуется самой сущностью рахманиновского стиля. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



Юлия Рябова окончила Московскую консерваторию по двум специальностям: «фортепиано» (у проф. В. Мержанова) и «композиция» (у проф. А. Лемана). Вероятно, именно принадлежность к редкому «роду» — пианист-композитор — во многом определила творческое лицо и репертуарные пристрастия исполнительницы. По мнению А. Лемана, «Рябова — музыкант исключительно яркого, самобытного дарования, обладающая всеми необходимыми артистиче-

## Юлия РЯБОВА | Полифоническая музыка композиторов-профессоров Московской консерватории. | А. Хачатурян. Семь речитативов и фуг. А. Шнитке. Импровизация и фуга. Л. Бобылев. «Диатоническая полифония»

скими исполнительскими данными». Безусловно владея «стандартным» классико-романтическим репертуаром, Юлия Рябова постоянно расширяет свой «пианистический багаж» новыми и новейшими сочинениями — как российских, так и зарубежных авторов.

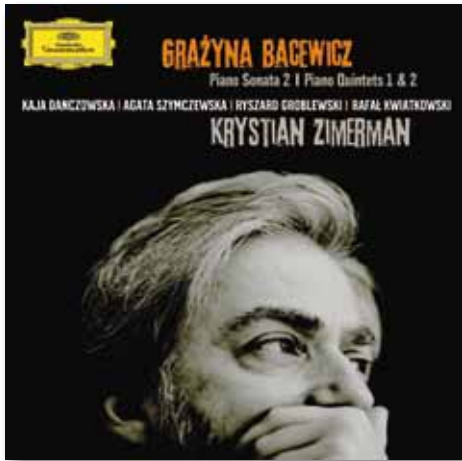
Осенью 2010 Юлия Рябова представила пять концертных программ в Париже, в рамках Года Франции — России. Среди исполненных сочинений — «Контрасты» А. Лемана, «Хроматические этюды» В. Рябова (отца пианистки), «Диатоническая полифония» Л. Бобылева и собственные произведения Ю. Рябовой.

Диск, выпущенный Московской консерватории-

ей, — замечательный экскурс в историю российского полифонического мышления XX века (конечно же, далеко не полный, но оригинальный).

«Семь речитативов и фуг» А. Хачатуряна написаны в 1928 и переработаны в 1966. Этот цикл — одно из первых произведений подобного жанра, решенных на материале армянской этнической традиции. «Импровизация и фуга» А. Шнитке датируется 1965 годом, временем, когда молодой композитор работал в русле поствебернианского направления. Это одно из первых сочинений композитора, предвосхищающее «новую простоту», характерную для его произ-

ведений с конца 70-х годов. И, наконец, «Диатоническая полифония» (1987) Леонида Бобылева (род. 1949) — оригинальное сочинение, каждая из семи частей которого написана в разных типах полифонической техники. Здесь есть ричеркар, простая, двойная, тройная фуги, пассакалия, разные виды канонов. В цикле используются только белые клавиши: используются старинные церковные лады, что придает музыке особый архаический колорит. Исключение составляет последняя фуга: в ней цитируется хорал «Es ist genug», использованный в Скрипичном концерте А. Берга и требующий появления черных клавиш. ■



его коллег. Дает несколько десятков концертов в год, сравнительно редко записывается, нередко возит с собой собственный рояль, крайне требователен к себе и периодически отменяет концерты. По мнению обозревателя журнала «Gramophone», из ныне живущих

Вторую сонату Гражины Бацевич Кристиан Цимерман предлюблил взыскательной публике Зальцбургского фестиваля в августе 2008 года, в одной программе с Бахом, Бетховеном и Шимановским. Европейская пресса оценила концерт исключительно высоко, в том числе и не слишком известное сочинение Бацевич, чья музыка исполнялась в Зальцбурге лишь дважды за 90 лет существования летнего фестиваля. Исполнение сонаты было посвящено 100-летию со дня рождения композитора, отмечавшемуся в начале 2009 года.

Цимерман — один из немногих пианистов, который может почти без риска позволить себе подобную репертуарную смелость: будучи исполнителем мирового класса, он старается существовать вне жестокого конкурентного ритма, в котором живет сегодня большинство

пианистов Цимермана можно сравнить лишь с Григорием Соколовым — в первую очередь с точки зрения артистической бескомпромиссности и требовательности к самому себе, равно как и крайне избирательного подхода к репертуару.

Как и Соколов, Цимерман исполняет много музыки Шопена; событием стала его интерпретация двух шопеновских концертов, где Цимерман выступил как пианист и дирижер одновременно. Цимерман нередко играет и сочинения Шимановского, а еще один выдающийся польский мастер, Витольд Лютославский, специально для Цимермана написал Фортепианный концерт; его премьера состоялась в Зальцбурге ровно за 20 лет до того, как пианист решил привезти туда Вторую сонату Бацевич. К ее столетию Цимерман приурочил целый цикл концертов,

## ВЫБОР РЕДАКЦИИ

Гражина Бацевич. Соната № 2. Фортепианные квинтеты.

**Кристиан ЦИМЕРМАН**

«Deutsche Grammophon»

по следам которого и был записан этот диск.

Гражина Бацевич — уникальная фигура в музыке прошлого века. Ученица великого педагога Карла Флеша, в 1935 году она стала дипломантом I Международного конкурса имени Венявского (вторую премию тогда получил Давид Ойстрах) и до 1954 года активно выступала как скрипачка. В то же время она — один из самых ярких авторов своего поколения, чье творчество стало связующим звеном между импрессионизмом Шимановского и модернизмом Лютославского. На стыке двух талантов Бацевич — композиторского и исполнительского — возникли ее семь скрипичных концертов. Она была также профессиональной пианисткой и не раз участвовала в исполнении Первого фортепианного квинтета, открывающего эту программу.

Первый квинтет написан в 1952 году; его неоклассический колорит напоминает о том, что в тридцатых годах Бацевич училась у выдающегося педагога Нади Буланже, среди воспитанников которой — Бернштейн,

Гершвин, Мийо и многие другие. Почти одновременно родилась и Вторая соната, среди стилистических аналогов которой прежде всего — сонаты Прокофьева, хотя здесь не обошлось также без влияния Дебюсси и даже Гершвина. Наконец, Второй фортепианный квинтет появился в 1965 году — после фестиваля 1958 года «Варшавская осень», открывшего польским композиторам железный занавес. Сочинение — любопытный пример обогащения творческой палитры Бацевич за счет освоения достижений западной музыки, в первую очередь, серийной техники. В целом, диск можно назвать редкостью вдвойне: не только редкий репертуар, но и всего лишь третий пример обращения Цимермана к камерной музыке. Крупные лейблы нечасто рискуют, выпуская подобные репертуарные раритеты, однако «Deutsche Grammophon» следует поблагодарить за эту запись — явно некоммерческую и в то же время бесценную. ■

**Илья ОБЧИННИКОВ**



**Премия «Grammy-2010» в номинации «Лучшее инструментальное исполнение с оркестром» завоевал диск фирмы «DECCA» «Фортепианные концерты Моцарта №№ 23, 24». Солист и дирижер — Мицуко Ушида, Кливлендский оркестр.**

В 1990 японская пианистка записала все концерты Моцарта на лейбле «Philips». В начале XXI века она вновь обратилась к моцартовским шедеврам. Будучи «Artist-in-Residency» Кливлендского оркестра в 2002-07 гг., она исполнила с коллективом все концерты австрийского гения, причем выступила в двух ипостасях: одновременно как солистка и как дирижер. В 2008 она вернулась в Кливленд для исполнения самых любимых публикой концертов: К. 488 A-dur и К. 491 c-moll, а в 2009 появился диск, ныне отмеченный престижной международной премией.

Мицуко Ушида (род. 1948) — эксклюзивная пианистка фирмы «DECCA». Записала все сонаты Моцарта и Шуберта, Этюды Дебюсси, все фортепианные концерты Бетховена. Осенью 2010 появилась новая работа Ушиды: сольный диск из произведений Шумана («Танцы давидсбюндлеров», Фантазия).



## «Непианисты» за роялем

С первых дней работы Петербургской и Московской консерваторий учебные предметы в них подразделялись на специальные и обязательные. Среди дисциплин обязательных для учащихся инструменталистов, вокалистов находился предмет фортепиано. Братья А. и Н. Рубинштейны справедливо полагали умение играть на рояле жизненно необходимым для успешной учебной и профессиональной деятельности музыкантов всех специальностей. Первые директора русских консерваторий внимательно следили за успехами учащихся-«непианистов» в фортепианной игре, участвовали в составлении программ по «обязательному фортепиано», возглавляли экзаменационные комиссии. С ростом количества факультетов «общее фортепиано», как нередко называли этот предмет, охватывало все более широкий круг музыкальных специализаций. Действительно, владение гармоническими и полифоническими ресурсами фортепиано позволяло познакомиться с сольной партией и услышать полную фактуру романса или произведения для сольного оркестрового, народного инструмента; перед выходом к хору изучить партитуру. Для теоретиков фортепиано единственная дисциплина, позволяющая предложить собственную исполнительскую интерпретацию музыкального произведения. Трудно представить композитора не умеющего играть на рояле. Для музыкантов всех специальностей фортепиано — это рабочий инструмент, необходимый в педагогической работе.

На протяжении своей полуторазековой консерваторской истории менялось отношение к этому предмету со стороны учащихся и преподавателей. «Обязательное фортепиано» не всегда пользовалось должным уважением. Однако в последние десятилетия престиж предмета неуклонно повышался. Одним из признаков этого процесса стала организация с середины 1990-х годов по инициативе РАМ им. Гнесиных первых конкурсов по фортепиано для «непианистов». После 2005 года аналогичные соревнования стали проводиться в Казани и Екатеринбурге.

**С 27 по 30 января 2011 года в Казанской консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова состоялся Второй открытый Всероссийский конкурс по курсу фортепиано «Пианофорум-2011» для учащихся и студентов разных специальностей средних специальных и высших музыкальных учебных заведений.** Проходящий

один раз в два года конкурс призван способствовать совершенствованию учебной работы по курсу фортепиано, повышению статуса этого предмета. Одна из важнейших задач соревнования — популяризация сочинений композиторов Поволжья. В программу прослушивания входило исполнение сольной фортепианной пьесы и аккомпанеента вокалисту, скрипачу либо виолончелисту.

Для участия было подано 160 заявок от молодых музыкантов России и Казахстана. В течение четырех дней на сцене залов двух учебных корпусов консерватории выступили 50 учащихся музыкальных колледжей и училищ и 63 студента музыкальных вузов из Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода, Казани, Саратова, Ростова-на-Дону, Новосибирска, Петрозаводска, Астрахани, Перми, Челябинска, Воронежа, Екатеринбургa, Ульяновска, Красноярска, Уфы, Кургана, Саранска, Йошкар-Олы, Чебоксар, Ижевска, Нижнекамска, Альметьевска, Набережных Челнов.

Звания лауреатов первой степени удостоены студенты колледжей: Михаил Кузнецов (народные инструменты, Ижевск), Николай Кустов (духовые инструменты, Нижний Новгород), Александра Рыбочкина (струнные инструменты, Казань), Тимур Зангиев (теоретическое отделение, Москва), Любовь Пивоварова (дирижерско-хоровое отделение, Москва). Первые премии среди студентов вузов поделили: Тимур Гилязутдинов (струнные инструменты, Казанская консерватория), Артемий Знаменский (духовые инструменты, Санкт-Петербургская консерватория), Глеб Бубнов (композиция, РАМ им. Гнесиных), Айрат Салихов (музыковеды, Казанская консерватория), Елена Вязникова (вокал, Казанская консерватория), Екатерина Никитина (дирижерско-хоровой факультет, Татарский гуманитарно-педагогический университет).

В жюри конкурса работали представители музыкальных вузов России: Н. Толстых (Московская консерватория, председатель), А. Исенко (РАМ им. Гнесиных), Е. Пошехова (Петрозаводская консерватория), М. Саприко (Чувашский государственный университет), Е. Хакимова и О. Майорова (Казанская консерватория).

По сравнению с предыдущим конкурсом жюри отметило значительное повышение музыкально-исполнительского мастерства выступавших, а также атмосферу подлинной любви к фортепиано, которую излучали студенты разных специальностей, игравшие на рояле. ■

**Нонна ТОЛСТЫХ**

Неуклонно растет в мире число фортепианных конкурсов. Кажется, только ленивый сегодня не сетует на девальвацию лауреатского звания. Но, как говорится, «собака лает, а караван идет». Конкурсомания захватила планету. Иногда кажется, что конкурсов больше, чем потенциальных их участников. Некоторые предприимчивые организаторы отменяют верхние возрастные ограничения, расширяя тем самым круг возможных кандидатов. А некоторые демонстрируют инновационный подход «с другой стороны».

**Удивительный конкурс пройдет летом 2012 в столице Индонезии — Джакарте: Конкурс пианистов имени Доменико Альберти.** Да-да, того самого, «отца альбертиевых басов» и, кстати, знаменитого в XVIII в. певца, которого высоко ценил и опасался сам Фаринелли. Так вот, конкурс в Джакарте явно претендует на занесение в какую-нибудь книгу рекордов. И не потому, что проходит по 8 возрастным категориям (бывает и больше!). **Внимание: возраст участников категории А — от 3 до 6 лет.** Что в репертуаре? Цитируем: **«Обязательная пьеса не требуется. Участники должны представить две пьесы из стандартного репертуара, каждая из которых — не короче 16 тактов».** Жаль, не указано: следует играть двумя руками или можно одной? И как играть: «с педалью или с оттенками»? Кстати, хочется дать организаторам добрый совет. Дело в том, что все остальные возрастные группы конкурса имеют «шаг» в два года: группа В — 7–8 лет, группа С — 9–10 лет и т. д. Может быть, стоит и группу А разделить на две: 3–4 и 5–6. Трудно трехлеткам соревноваться с шестилетками!

К сожалению, для победителей в группе А не предусмотрено денежных премий, только дипломы и медали. Но в условиях конкурса четко прописано: **«Лауреаты во всех возрастных категориях будут приглашены выступить в Карнеги-холле (Нью-Йорк, США) во время фестиваля «Золотой ключ» в мае 2013».** Вот так и появляются потом фразы в биографиях: «В возрасте четырех лет дебютировал в знаменитом Карнеги-холле»...

Для интересующихся:  
[www.goldenkeyfestival.com](http://www.goldenkeyfestival.com)





**ПИАНИСТЫ — УЧАСТНИКИ  
XIV МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА  
ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

**АРИСТОВ** Арсений, *Россия*  
**БРАХМАН** Евгений, *Россия*  
**ВОНДРАЧЕК** Лукаш, *Чехия*  
**ГИЛЬТБУРГ** Борис, *Израиль*  
**ГРОМОВ** Георгий, *Россия*  
**ДАНЕШПУР** Сара, *США*  
**ДУБОВ** Андрей, *Россия*  
**ИНУГАИ** Синосукэ, *Япония*  
**КЛИНТОН** Динара, *Россия*  
**КОЛЕСНИКОВ** Павел, *Россия*  
**КУН** Цзянинь, *Китай*  
**КОПАЧЕВСКИЙ** Филипп, *Россия*  
**КУНЦ** Эдуард, *Россия*  
**ЛУБЯНЦЕВ** Александр, *Россия*  
**НАХАПЕТОВ** Мамикон, *Грузия*  
**ПАК** Чжонь-Хаи, *Корея*  
**ПУАЗА** Франсуа-Ксавье, *Швейцария*  
**РОМАНОВСКИЙ** Александр, *Украина*  
**РЫБИНА** Екатерина, *Россия*  
**СИНЧУК** Александр, *Россия*  
**СОН** Йол Юм, *Корея*  
**ТАЙСОН** Эндрю, *США*  
**ТРЕТЬЯКОВА** Мария, *Россия*  
**ТРИФОНОВ** Даниил, *Россия*  
**ХРИСТЕНКО** Станислав, *Россия*  
**ХУ** Чиньюнь, *Тайвань*  
**ЧАПЛИНА** Юлия, *Россия*  
**ЧЭНЬ** Юньцзе, *Китай*  
**ЧО** Сенг Чжин, *Корея*  
**ЩЕРБАКОВ** Тимур, *Белоруссия*

## Посвящение Юдиной



**А**лексей Кудряшов — лауреат Гран-при XII Международного конкурса молодых пианистов, фортепианных дуэтов и камерных ансамблей с участием фортепиано имени Марии Юдиной.

Конкурс проводят Союз концертных деятелей РФ и его Ленинградское областное отделение, Комитет по культуре Ленинградской области, Принц Клаус консерватория (г. Гронинген, Нидерланды). Жюри в номинации «Фортепиано соло» традиционно возглавляет профессор кафедр специального фортепиано консерваторий «Schola cantorum», Русской консерватории имени А. Н. Скрябина в Париже, Национальной консерватории г. Френ Игорь Лазько.

В конкурсе участвовали 120 молодых музыкантов из России, Украины, Белоруссии, Молдовы, Таджикистана, Казахстана, Словении, Болгарии, Германии и Японии.

Алексее Кудряшову 22 года, он учился в Московском государственном училище (ныне — колледже) музыкального исполнительства им. Ф. Шопена у О. Груздевой, затем поступил в Московскую консерваторию. Занимался у проф. А. Наседкина, доц. А. Диева и, конечно же, у своего деда — легендарного Льва Наумова (1925—2005). Сейчас продолжает обучение в классе проф. В. Горностаевой.

Лауреат нескольких международных конкурсов, в том числе — им. А. Скрябина в Париже (I премия), «Jose Iturbi» в Лос-Анджелесе (специальная премия). В 2006 записал CD с произведениями Шопена, Рахманинова и Скрябина.

На конкурсе в Санкт-Петербурге Алексей Кудряшов представил следующую программу: И. С. Бах. Прелюдия и fuga As-dur из II тома ХТК; Шуман. «Фантазия»; Шопен. Этюд ор. 25 № 11; Скрябин. Этюд ор. 42 № 5; Бетховен. Соната № 32, I часть; Равель. «Унди́на» из цикла «Ночные призраки»; Лист. «Мефисто-вальс» № 1.

Идея принять участие в конкурсе принадлежит самому Алексею: «Для меня очень важно, что этот конкурс посвящен великой пианистке Марии Веняминовне Юдиной, которая подарила нам множество незабываемых интерпретаций. Эту замечательную женщину лично знал и боготворил мой дедушка, Лев Николаевич Наумов. Перед конкурсом Вера Васильевна [Горностаева — прим. ред.] занималась со мной много и тщательно, за что ей огромное спасибо.

Особенность конкурса я вижу в том, что большое внимание уделяется произведениям XX века. На заключительном концерте все участники должны были играть произведение XX столетия. Это связано с тем, что Юдина любила играть «новую» музыку: Бартока, Стравинского, Шостаковича».

17 февраля Алексей Кудряшов выступил на классном вечере В. Горностаевой в Малом зале Московской консерватории. В апреле состоится его сольный концерт в Музее А. Скрябина в Москве; планируются гастрели в Германии. Летом Алексею предстоит поступать в аспирантуру Московской консерватории. ■

# Международный конкурс-фестиваль юных и молодых пианистов имени Арно БАБАДЖАНЯНА

Ереван, 15–22 июня 2011

**УЧРЕДИТЕЛИ:** Министерство образования и науки Республики Армения, Министерство культуры РА, Ереванский музыкально-педагогический колледж имени Арно Бабаджаняна, Армянский филиал «Фонда памяти Арно Бабаджаняна».

**ВОЗРАСТНЫЕ ГРУППЫ:** юношеская — до 14 лет включительно, молодежная — 15–17 лет включительно.

**ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ВЗНОС:** юношеская группа — \$US 30, молодежная группа — \$US 50 (оплачивается при регистрации).

**ДОКУМЕНТЫ:** заявка; копия свидетельства о рождении или паспорта; две цветные фотографии 9 x 12 см; рекомендация музыкального учреждения или одного известного музыканта.

**СРОК ПОДАЧИ ДОКУМЕНТОВ:** до 1 мая 2011.

<b>ПРЕМИИ:</b>	<b>Юношеская группа</b>	<b>Молодежная группа</b>
	I премия — \$US 500	I премия — \$US 1.000
	II премия — \$US 300	II премия — \$US 600
	III премия — \$US 150	III премия — \$US 300

**ПРОГРАММА**

**Юношеская группа:** свободная программа продолжительностью 15–20 минут, обязательно исполнить одно произведение А. Бабаджаняна.

**Молодежная группа:**

**I тур (15–20 минут)** — виртуозный этюд (Шопен, Лист, Рахманинов, Скрябин, Дебюсси); первая часть классической сонаты (Гайдн, Моцарт, Бетховен); сочинение армянского композитора или композитора национальности участника;

**II тур (20–25 минут)** — А. Бабаджаняна. Один из следующих пунктов: «Прелюдия» и «Вагаршапатский танец», «Экспромт» и «Вагаршапатский танец», Три из «Шести картин», включая «Токкату» или «Танец сасунцев», «Каприччио», «Поэма»; произведение С. Рахманинова; произведение по выбору участника.

**КОНТАКТЫ:** Республика Армения, 0014, Ереван, ул. Азатутян 18, Ереванский государственный музыкально-педагогический колледж им. А. Бабаджаняна. Тел.: (0037410) 28 53 20. E-mail: babajanyancollege@yahoo.com



## 2011 — год Ференца Листа



**МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФЕРЕНЦА ЛИСТА**

27 марта — 9 апреля 2011, Утрехт (Нидерланды)

**Возраст:** 16–30 лет.

**Репертуар:** только сочинения (в том числе, транскрипции) Листа.

**I премия** — 20.000 евро.

Предусмотрена программа развития карьеры для лауреатов на три года (ангажементы и записи). [www.liszt.nl](http://www.liszt.nl)

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ ПАМЯТИ ФЕРЕНЦА ЛИСТА**

8–19 сентября 2011, Будапешт (Венгрия)

**Возраст:** род. после 1 января 1979.

**Репертуар:** только сочинения (в том числе, транскрипции) Листа.

**I премия** — 12.000 евро.

Предусмотрены ангажементы для лауреатов. [www.filharmoniabp.hu](http://www.filharmoniabp.hu)

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФЕРЕНЦА ЛИСТА**

20–30 октября 2011, Веймар-Байрейт (Германия)

**Возраст:** род. после 1 января 1980.

**Репертуар:** I тур — этюд Листа, этюд Шопена, Шуберт — Лист. Транскрипция; Лист. Транскрипция любой песни; II тур — Соната Гайдна; одна из Венгерских рапсодий Листа; обязательное сочинений М. Джаррелла; любое сочинение Листа (до 25 мин.); III тур — Лист. Соната h-moll; IV тур — один из концертов Листа (с оркестром).

**I премия** — 10.000 евро.

Предусмотрена годовая стипендия для лучшего участника из стран Восточной Европы. [www.hfm-weimar.de](http://www.hfm-weimar.de)

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ ИМЕНИ ФЕРЕНЦА ЛИСТА**

20 сентября — 2 октября 2001, Вроцлав (Польша)

**Возраст:** не моложе 16 лет.

**Репертуар:** преимущественно сочинения и транскрипции Ф. Листа.

**I премия** — \$US 20.000

Предусмотрены ангажементы для лауреатов. [www.liszt.art.pl](http://www.liszt.art.pl)



**Знаменитому российскому певцу, народному артисту СССР, профессору Московской консерватории, президенту Международного Союза музыкальных деятелей Владиславу ПЬЯВКО исполнилось 70 лет.**

Юбилейной дате была посвящена **выставка** в Государственном Центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки — **«ТЕНОР. Владислав Пьявко. Из хроники прожитых жизней»**. Жизнь артиста действительно включает в себя множество жизней: это и воплощенные им на сцене персонажи, будь то герои оперы или образы из вокальной миниатюры; это многогранная общественная и музыкально-просветительская деятельность. В экспозицию вошли материалы из фондов ГЦММК, музея Большого театра, но основу ее составил архив самого В. Пьявко — картины, фотографии, документы, личные вещи.

Выставка открылась в день рождения певца — 4 февраля — **концертной программой «Владислав Пьявко — от Пинкертонa до Отелло»**.

В этот день Владислава Ивановича поздравили министр культуры РФ Александр Авдеев, директор Департамента государственной поддержки профессионального искусства и народного творчества Министерства культуры РФ Алексей Шалашов, ректор Московской консерватории Александр Соколов, заместитель генерального директора ВГТРК Петр Земцов, ректор МГУ им. М.В. Ломоносова Виктор Садовничий, председатель Союза композиторов России Владислав Казенин, генеральный директор — художественный руководитель Российского государственного музыкального телерадиоцен-

тра Ирина Герасимова.

27 февраля Владислав Пьявко представил в Музее участников программы Фонда Ирины Архиповой **«Опера — новое поколение»**, художественным руководителем которой он является. Выступили Ирма Отто (сопрано), Екатерина Ковалева (меццо-сопрано), Мария Горелова (сопрано), Сергей Спиридонов (тенор), Павел Быков (баритон), Алхаз Ферзба (бас).

17 марта в концертном зале ГЦММК им. Глинки состоялся **творческий вечер Владислава Пьявко**. В программе — сцены из опер (в дуэтах с выдающимся тенором выступили молодые певицы Мария Горелова и Ольга Терентьева), уникальные видеозаписи (в том числе, фрагменты оперы Масканыи «Гульельмо Ратклифф», за исполнение заглавной партии в которой Владислав Пьявко был удостоен престижных наград в Италии).



Министр культуры А. Авдеев,  
ректор МГУ В. Садовничий





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