

piano ЮРИЙ

№2 (6), 2011

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Григорий СОКОЛОВ: сотворение чуда



Николай ПЕТРОВ:
«Главная беда
современного
пианизма —
неумение читать
текст».

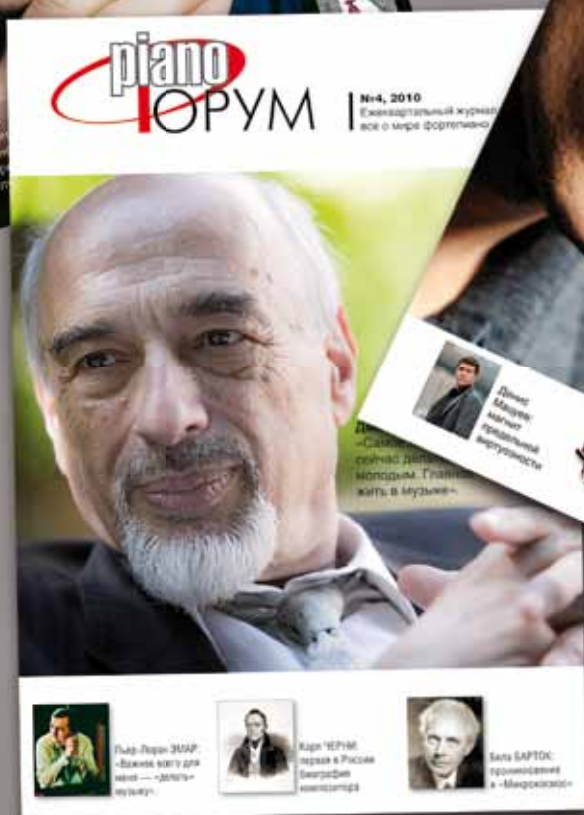


Сергей
ПРОКОФЬЕВ:
120 лет
со дня рождения



Евгений
КОРОЛЕВ:
«Сегодня
противостоят
пошлости —
долг каждого
серьезного
человека»

piano ЮРУМ



Подписку на журнал

«PianoФорум»

можно оформить в любом почтовом отделении России.

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

Подписной индекс — 37267.

piano ФОРУМ

№ 2, 2011

Ежеквартальный журнал: все о мире фортепиано

Издатель:

ООО

«Международная музыкально-техническая компания»

Главный редактор

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ

Генеральный директор

Марина БРОКАНОВА

Художественный редактор

Александр АРЬКОВ

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

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

Николай ПЕТРОВ: «Думаю, можно сделать карьеру, не участвуя с «Муркой» в корпоративных концертах» 6

Евгений КОРОЛЕВ: «Главное достоинство русской школы заключалось в том, что она... не была школой» 16

НОВОСТИ 12

КОНЦЕРТЫ. РЕЦЕНЗИИ

Григорий СОКОЛОВ 24

Лейф Ове АНДСНЕС 26

Александр ГИНДИН 28

ФЕСТИВАЛЬ

«Лики современного пианизма», Санкт-Петербург 30

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

А. Шнитке. «Вариации на один аккорд» 38

Р. Леденев. «Цветные открытки» 40

ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ 44

ФАКУЛЬТЕТ

История фортепианного факультета
Московской консерватории. Очерк II 48

ИСТОРИЯ

Игнац Мошелес: между старым и новым 54

МАСТЕР 58

КНИГИ 60

CD 62

КОНКУРСЫ 64

Русский корень мировой славы

В апреле 2011 исполнилось 120 лет со дня рождения Сергея Сергеевича Прокофьева. На страницах нашего журнала мы будем периодически возвращаться к этому великому имени, которое стоит в первом ряду тех, кто создавал «музыкальный образ» XX века. Его авторские привнесения приобрели значение универсалий нового музыкального языка. Многие из того, что составляет сущность его метода, явилось ему из глубин песенной традиции родной земли. Явилось не в виде экзотической одежды и опознавательных орнаментов, а в значении глубинных, как будто спрятанных оснований музыкально-поэтического мышления. В центре нашего внимания исключительно фортепианное наследие композитора, которое как будто свободно от фольклорных связей. Во всяком случае в таком контексте оно почти не обсуждается. На самом же деле здесь немало удивительных открытий.



Фортепианное творчество Прокофьева — самая распространенная в мире часть его наследия. Можно предположить, что его фортепианная музыка почти ежедневно звучит в разных уголках земного шара, поскольку входит не только в концертный, но и в учебный репертуар, без преувеличения, всех консерваторий мира. Для нас важно, что Прокофьев — исконно русский композитор, ставший мировой фигурой, строившей новую «музыкальную грамматику». И его привнесения в новое мышление естественно связаны с его родными корнями, с конкретными принципами оформления музыкальной интонации, которые он заимствовал из фольклорной интонационной природы. Это легко заметить в его сочинениях на «русскую» тему. Но именно фортепианная музыка в своем «чистом» академизме содержит важнейшие предложения универсального свойства, национальные корни которых как будто спрятаны, уведены вглубь.

В начале XX в. вторая волна музыки из России ворвалась в европейское музыкальное пространство, и не один Прокофьев выступил с новыми идеями реформаторского плана. Чуть раньше него на европейском небосклоне появился Игорь Стравинский. И появился он как сугубо русское явление.



Асафьев остроумно замечает о специфике привнесений Стравинского: «Интонационная сфера Стравинского, при ее могучем воздействии на всю европейскую музыкальную культуру, становится общеевропейским музыкальным языком и связывает его с русским мелосом, который таким образом для Европы перестает быть каким-то экзотическим монстром...»¹. Подобное можно сказать и о Прокофьеве с оговоркой по поводу совершенно иных фольклорных истоков, питавших его музу и переданных его могучим талантом в систему европейских универсалий.

Следует заметить, что во второй половине XIX в. русская музыка, проникая в Европу, несла с собой мелос, который европейцам поначалу действительно казался явлением экзотическим. Стравинский и Прокофьев, совершенно по-разному выступившие со своими реформаторскими предложениями, так же по-разному опирались при этом на «национальный корень». Стравинский совершенно намеренно настаивал на подчеркнутой экзотичности своих «русских» партитур. Это и поразило Европу вначале. Универсальная же зна-

чимость его открытий в области языка и формы была осознана несколько позднее. Сегодня нам совершенно ясно, что рядом со Стравинским стояла творческая фигура Сергея Прокофьева, не менее значительная в деле преобразования извечной русской привязанности к своему фольклору. С его именем связано весьма радикальное обновление в этой области. Воздействие его на грядущее развитие музыки и в этом измерении в результате оказалось не менее заметным, чем воздействие Стравинского.

Итак, Прокофьев и Стравинский. Перед тем, как сосредоточиться исключительно на фортепианном наследии Прокофьева, их не вредно сравнить под углом поставленной проблемы. Стравинский будто говорит слушателю: «Смотрите, я беру народную музыкальную идею, я обращаюсь к народному приему: но заметьте, я ищу новую, свою интонацию, а посему делаю с народным материалом то, чего никто и никогда с ним не делал». Здесь очевиден акцент на открытии и одновременно — наглядная демонстрация фронтального обращения к народной сфере.

Иное сообщает своей фортепианной музыкой Прокофьев. Во-первых,

ему чужда очевидная, бросающаяся в глаза привязанность к фольклору в какой-либо период творчества и даже в каком-либо произведении (исключая, разумеется, обработки народных песен и «кабардинские» квартеты). Истоки его тематизма множественны. Прокофьев далек от мысли выставлять свое происхождение на передний план, поражать слушателя национальной экзотичностью. И хотя очищающий варваризм языческого скифства ему также близок в начале пути, он не акцентирует эту тему столь мощно, как Стравинский. Но главное отличие — в **качестве** соединенности с народным материалом. Наглядная соединенность такого рода появляется в более поздних сочинениях на «русскую» тему. В фортепианной же музыке эта связь у Прокофьева не столь наглядна и значительно более опосредована. Зато связь эта прослеживается на протяжении всего творческого пути и выражается, как правило, новаторским, не известным ранее образом. Этот новый тип связи и представляет для нас интерес. Важно, что он не предусматривает декларативного (как у Стравинского) провозглашения опоры на народный источник. Наоборот, его признаки будто погружены в самую глубину интонационного контекста, внешне не выражены (или почти не выражены), но выполняют функцию стиливой и семантической подсветки, без которой художественная манера Прокофьева просто не мыслится. Но весьма часто это более чем подсветка, а подлинная сердцевина эстетического качества, она ясно ощутима, но никогда не совмещена с фольклорным прообразом.

Русская музыка накопила огромный опыт отношения к фольклору. Посмотрим вначале, что из этого опыта отвергается Прокофьевым. Заметим, что всякий фольклор — это особая художественная система. Даже отдельные знаки и компоненты, вычлененные композитором в качестве «материала», несут на себе отпечаток принадлежности к этой системе. Исследователь фольклора И. Земцовский справедливо замечает: «Хочет того композитор или нет, этот «материал» выступает в известном смысле «конкурирующим художником»... Он всегда сопротивляется..., требует либо изменения контекста, в который его помещают, либо изменения своего текста — иначе возникает своего рода «тканевая несовместимость»². Указанное взаимодействие систем есть общее для русской музыки и XIX, и XX столетий. Однако в XX веке поиск решения такого взаимодействия получает иное направление. Прокофьев здесь — ключевая фигура.

² И. Земцовский. «Фольклор и композитор». Л., 1978, с. 18–19

¹ Б. Асафьев. «Книга о Стравинском». Л., 1977, с. 22

От чего же отказывается он? Прежде всего, от цитирования и соответственно от контекстуального переосмысления цитированной мелодии, превращаемой в тему. (Любопытно, что после «Петрушки» Стравинский также отказывается от практики цитирования; «Поцелуй феи» — стороннее исключение). В равной мере чужда Прокофьеву в его фортепианной музыке и прямая стилизация, авторское создание квази-фольклорных тем. Приближение к подобной стилизации встречается лишь однажды: начало первой части Третьего фортепианного концерта. Известный русский фольклорист А. Кастальский отмечал, что Прокофьев здесь «модернизирует деревню на модный европейский лад», наивно сожалея при этом, что деревенское ограничивается первыми тремя тактами, а далее «скрывается за заграничным горизонтом».

Второе, от чего отказывается Прокофьев, это прямое наглядное повторение народного типа гетерофонии. При этом сам принцип гетерофонного сложения ткани оказывается для него одним из важнейших. Однако отражение опыта хоровых композиций Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, где характер гетерофонии носит **узнаваемо**-фольклорное происхождение, встречается у него исключительно редко. Главным для Прокофьева оказывается авторская трактовка гетерофонии, фактически создание особого ее типа, а также применение ее и за пределами узнаваемо-национального мелоса. Одна из характеристик гетерофонии — непостоянство многоголосия, свободное включение и выключение голосов, изменчивая плотность фактуры, ее живое, часто непредсказуемое дыхание. Все эти качества часто проявляют себя в фактуре, не несущей признаков узнаваемого сходства с народной гетерофонией. Отказываясь от прямого соответствия народным образцам, Прокофьев предлагает либо авторизованный, производный от народного тип гетерофонии (с опорой на «суб-голоса»), либо свободное отражение ее самых общих закономерностей в фактуре, покинувшей гетерофонный предел. Отказ от цитирования и стилизации в принципе был характерен для русской музыки рубежа столетий. Рождалась практика извлечения отдельных структурных закономерностей. К примеру, Танеев, никогда не сближаясь с фольклором, заимствует важнейшую структурную особенность русского мелоса: вариантный повтор мотивов на той же высоте (на что указывается в трудах В. Протопопова). Этот характерный прием внутри мелодического развития нередко в «танеевском» роде использовал Шостакович. Любопытно, что один

Пример № 1

а) *наиболее употребительные варианты*

б) *варианты*

в) *варианты*

Пример № 2

Пример № 3

Allegro tranquillo

Пример № 4

Allegro ma non troppo



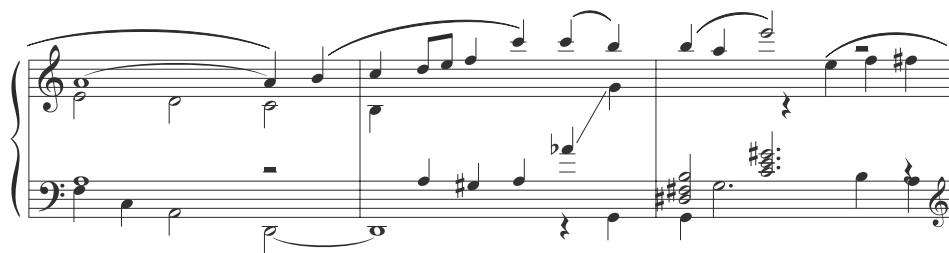
Пример № 5

Andante



Пример № 6

Allegretto



этот прием, даже в отрыве от национальной окраски мелодии, создавал ощущение национальной почвенности музыки. Но Прокофьев отказывается и от такого заимствования. И делает это именно потому, что не отрицает привлечения мотивных стереотипов, характерных высотно-ритмических знаков. Совмещение нескольких признаков может дать стилизацию. А этого (в отличие от Стравинского) он боится, как огня.

Наконец, Прокофьев отказывается от тех структурных предпосылок народной мелодики, которые стали главными для Стравинского: от предпосылок экстенсивной мелодики. Суть подобного ме-

лоса — в его моносемантичности, внутримелодической остигатности, ротации мотивов, осложняемых микро-вариантностью. Достаточно вспомнить знаменитое соло альтерной флейты из «Плясок щеголих» в «Весне священной», чтобы представить образ подобного мелоса, исключающего внутримелодическую контрастность. То, что становится важнейшим для Стравинского, полностью игнорируется Прокофьевым. Он тяготеет к внутримелодической контрастности, к полисемантическому тематизму и... к классическим формам периода, построениям типа Satz, несовместимым с таким характером мелодики.

Итак, Прокофьев в фортепианной музыке отказывается от прямого следования опыту XIX века (в этом смысле Стравинский в своих ранних партитурах внешне гораздо ближе русской традиции). Назовем сейчас наиболее показательные приемы, свидетельствующие о реформаторской направленности мышления Прокофьева.

1. Извлечение одного (но узнаваемого!) признака, его гипертрофия и одновременно адаптация в структурах, построенных на основе классического синтаксиса. Таким важнейшим признаком для мелодико-тематических структур Прокофьева стал трихордный мотив. В русской песне он постоянно является в трех разновидностях — в терции, кварте и квинте: см. нотный пример № 1.

Как правило, народная песня не строится целиком исключительно на трихордных мотивах (хотя и такие примеры не исключение). Но они располагаются в узловых синтаксических моментах мелодии. Прокофьев, используя принцип гипертрофии, может позволить себе тотальную опору на трихорд.

См. нотный пример № 2³

Свободное скольжение из g-moll в cis-moll — чисто «прокофьевский» жест — полностью снимает признаки стилизации. Это сильная оппозиция фольклорной предпосылке, смешение грамматических знаков. Но дело сделано: тема звучит действительно по-русски.

2. Адаптация мелодики с трихордовой основой в классицистской жанровой сфере. Вот характерный пример из Пятой фортепианной сонаты.

См. нотный пример № 3.

Здесь народно-песенная трихордная основа поглощается типовой классицистской структурой.

3. Острая темповая и артикуляционная мутация мелодии, предельно сближенной с народным прообразом. Тема финала Третьего фортепианного концерта — яркий тому пример: см. нотный пример № 4.

В медленном темпе это была бы прямая стилизация русской равнинной песни с ее особым пространственным ощущением. Вспомним, что первая часть этого концерта открывается медленной песенной мелодией, а главная тема Allegro содержит темповую мутацию ее интервальной основы. Начальная «экзотичность» снимается, а национальная природа становится внутренним свойством. См. нотный пример № 5, A, B.

4. Индивидуально-авторское отношение к народной гетерофонии также связано с принципом гипертрофии. Русская гетерофония имеет свою специфику.

³ Здесь и далее в примерах трихордные структуры отмечены скобками



Главное ее свойство — подобие голосов, их нерегламентированное количество, свобода в возникновении и исчезновении. Вторая особенность — регулирующая функция унисона: гетерофонное построение вытекает из унисона и замыкается им. Этот второй признак Прокофьев отбрасывает (в то время как Стравинский его блистательно развивает). Что касается первой группы свойств, то главное для Прокофьева — это подобие голосов, их происхождение из одного корня. Но самое важное, что Прокофьев включает при этом гетерофонию в систему преобладающей у него гомофонной фактуры. Первая тема Девятой фортепианной сонаты — типичный пример такого рода.

См. нотный пример № 6.

Признаки гомофонии — в устойчивом положении солирующей мелодии. Остальные голоса — фоновые. Столь

устойчивое функциональное распределение голосов нетипично для народного многоголосия. Зато все линии здесь зависят от главной мелодии. Ее ядро — секундовое «качание» с-h-с. Второй голос сверху начинает движение g-f-g, третий — h-a-h и т. д. Важный элемент — трихордный мотив (т. т. 3–4). Его хроматически окрашенный вариант звучит в басовой линии в т. 3. Техника, чрезвычайно близкая к созданию суб-голосов в народной полифонии.

В случаях чисто гомофонного решения Прокофьев также нередко использует принцип вариантной зависимости от солирующей мелодии, если она скрывает в себе народную «подсветку». Начало Второго фортепианного концерта (пример № 3) показывает прямую зависимость аккомпанирующего пласта от мелодии рельефа (в обоих случа-

ях — строгая опора на трихорд). Инверсия основного принципа гетерофонии в гомофонию — один из интереснейших приемов Прокофьева. Кстати сказать, трихордная основа вообще может быть выражена исключительно в фоновом материале при отсутствии ее в мелодии (например — главная тема финала Пятой сонаты).

5. Русская песня диатонична. Многие отмечают неудержимое стремление Прокофьева к диатоничности и особой роли вводнотоновости при господствующей опоре на 12-звучную тональность. Композитор М. Скорик, изучавший природу тонального мышления Прокофьева, выдвинул даже несколько парадоксальную идею присутствия у Прокофьева 12-ступенной диатоники. Склоняясь в принципе к идее хроматической тональности в приложении к Прокофьеву, отмечу диатоническое ее склонение как признак внутренней и глубоко опосредованной связи с миром народной песенности.

Упомянутые «универсалии», введенные Прокофьевым, касаются не только принципов его гармонического мышления. Оно в первую очередь — «от автора». А вот фактурно-колористическая жизнь гармонии в форме, ее собственно интонационная жизнь — во многом «от традиции». Проекция структурных оснований тематического мелоса в фоновые пласты, фактурная жизнь определяющих интонационных знаков (у Прокофьева часто — выражено русски) — это особое нововведение. Он рождает особый тип гомофонии, где фигура-фонные отношения могут базироваться на моно-мотивном основании, а фоновый пласт превращается в подвижное течение гетерофонного происхождения. Это лишь малое, что можно найти в его идеях. Настоящая статья лишь ставит вопросы, не претендуя на какую-либо полноту ответов.

И последнее. В 60-е годы началось новое движение в советской музыке, получившее название «новой фольклорной волны». Сегодня, из исторического далека видно, что движение это было лишь возрождением того, что возникло в начале века. Новый опыт был прерван свирепым окриком тоталитарной системы, пресекавшей всякое новаторство. Уже в период хрущевской оттепели опыт Прокофьева, блистательного русского мастера, обретает новую актуальность. Без этого опыта невозможно представить последующую историческую перспективу русской музыки. ■

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



Николай ПЕТРОВ: «Главное — быть честным по отношению к самому себе»

Эта встреча и диалог с Николаем Арнольдовичем Петровым произошли 7 мая 2011 года в его доме на Николиной Горе, что под Москвой. Маэстро был полон сил и с увлечением рассказывал о своих начинаниях и планах на ближайшее время и более долгосрочных. Созидающая воля этого замечательного артиста и общественного деятеля всегда приводила к воплощению интереснейших замыслов. Трудно выразить словом чувство сожаления по поводу тяжелой болезни, настигшей Николая Арнольдовича через несколько дней после нашей встречи с ним. Стала очевидной невозможность реализации в объявленные сроки целого ряда идей, обозначенных Петровым. Однако мы решили сохранить весь объем текста беседы и всю информацию о творческих планах артиста, чтобы представить образ этой выдающейся творческой личности, образ энергии артистической деятельности, естественно присущей Николаю Петрову. Редакция журнала от всей души желает Николаю Арнольдовичу скорейшего выздоровления.

— Николай Арнольдович, в нынешнем году Вашему дуэту с Александром Гиндиным исполняется 10 лет. Как сложилось Ваше творческое содружество: случайно или Вы целенаправленно искали партнера для музицирования?

— Я безумно счастлив, что, находясь далеко за серединой своего творчества, нашел новую отдушину, настоящий поток свежего воздуха.

Да, я искал. Играл со многими пианистами. Началось с того, что покойный Яков Израилевич Зак связал меня с Алексеем Черкасовым (тоже, увы, покойным). Мы с ним записали две сюиты Рахманинова и 50 русских народных песен Чайковского. Потом мы сделали очень интересную программу с Аллой Постниковой, с которой вместе учились и дружим. Я много играл в дуэте с Анатолием Катцем из Саратова — это мой близкий друг; с Тиграном Алихановым, моим ближайшим другом. Упаци Боже — никому никаких упреков, но в Саше я нашел... Знаете, получилась полная совместимость. Я у Саши увидел и услышал свою фразировку, свое прикосновение, свои туше, звук — забытые вещи... Практически никто ведь не занимается сегодня звуком, педалью. То, на что не жалели времени Яков Израилевич и его славные соратники. Сейчас учат играть на рояле, а нас учили музыке... Но это уже «экскурс в сторону». Так вот, я предложил Саше попробовать сыграть вместе, это был As-dur'ный концерт Мендельсона. А дальше «пошло-поехало». Мы сделали 10 программ. Вот в январе мы сыграли в Москве чудесную программу — концерты для двух фортепиано с оркестром Баха и его сыновей. И «ответственный» за нее — целиком и полностью Саша. Он обладает потрясающим умением, как мы говорим иногда, «нарывать» интересные вещи. Умудряется попадать в какие-то музеи, библиотеки за границей... Однажды он полез в Интернет, набрал в строке поиска «концерт для двух фортепиано», и выяснилось, что этих концертов — огромное количество. Конечно, больше половины — это «мусор». Но так нашлись концерты детей Баха, которые мы и сыграли в последней программе. Ноты, кстати, пришлось очень долго искать.

— Как строится Ваша совместная работа, репетиционный процесс?

— В последнее время у Саши очень много концертов. И нам приходится «выискывать» моменты для репетиций. В принципе, дуэт хорош только тогда, когда идет плановая, стабильная, тщательная совместная работа. А не когда два гениальных исполнителя, предположим, Мюррей Перая и Марта Аргерих, встре-

чаются и говорят: «Слушай, у тебя что? Несколько свободных дней? Давай отлабаем!». И играют, даже «с листа». Я знаю многих замечательных пианистов, которым вообще не надо заниматься. Вот Боря Березовский, например: ставит ноты и играет, и все у него получается...

А мы с Сашей репетируем въедливо, настырно, «не слезая» друг с друга. Мезальянс ведь чудовищный, правда? 35 лет разницы, целая жизнь! Мне сейчас 68, ему 32. Но когда мы только начали, я сразу сказал: «Значит, так: все наши регалии мы оставляем в «предбаннике». Все эти премии, лауреатства, звания и так далее. Чтоб не стеснялся, а говорил все то, что считаешь нужным. Взаимная работа, так сказать, о двух концах, а не об одном конце». И он, кстати, этим пользуется, он вообще меня «достает», иногда я просто готов взвыть. В какой-то мере мы сейчас являемся учениками друг друга. Знаете, с того момента, как умерли наши великие педагоги, я думаю, не одному мне не хватает объективного дружеского уха.

— Кто, кроме Александра Гиндина, является для Вас таким «ухом», есть ли те, кому Вы доверяете?

— Конечно, есть. Их немного, но есть. Я очень доверяю Манаширю Якубову. Тиграну Алиханову, Анатолию Катцу.

— Профессиональное доверие, некая корпоративная среда, которая иногда не позволяет людям делать вещи, которые выходят за рамки профессии, — это до сих пор существует у врачей. Если врач плохой, то другие врачи об этом знают. Кажется, у музыкантов это во многом, утеряно. Когда были живы великие — к примеру, Гилельс, Рихтер, — это было. Почему сейчас мнение уважаемых музыкантов не является ориентиром, знаком качества для сообщества?

— Потому что мы — «балалаечники», вот вам и ответ. Так нас один господин назвал. Вот ярлык и приклеился. Дело в том, что издавна место музыканта — в буфете или на кухне, что в какой-то мере справедливо. Музыкантов не считали за серьезных людей. У меня вообще своя теория, почему палач и убийца Иосиф Виссарионович — он же Коба, он же Сосо, — почему он музыкантов почти не трогал? Уничтожил театр, армию, режиссуру, врачей, да Боже, — всех, кого только можно, — а музыкантов за музыку не сажал. Потому что музыка, как мне кажется, — наиболее субъективная ветвь нашей культуры. От нее ничего не остается, не так ли? От любого вида культуры остаются следы, которые ведут в ГПУ (как в басне Николая Эрзмана: «Раз ГПУ, придя к Эзопу...»). Кинематографиста можно схватить за кинолентку, писателя —

за бумагу, не так ли? А музыкант... вот он сыграл сонату Бетховена — ну и что? И только сейчас, после книги Соломона Волкова, мы выяснили, что, оказывается, Седьмая симфония Шостаковича — обличение не фашизма, а тоталитаризма. Думаю, в этом-то все и дело...

А критерии оценки часто, увы, очень субъективны. Именно поэтому и происходит уголовщина на большинстве творческих соревнований: один человек говорит, что «Аппассионата» сыграна гениально, а другой — что она сыграна паскудно. И никто не может доказать, вымерить. Вот я сделал вилку и говорю: «Это вилка». А вы говорите: «Нет, это не вилка». (Как у Хармса, помните? — «Ты писатель? Нет, ты г.но»!). А я говорю: «Нет, вилка! Сколько должно быть сантиметров? 17? Смотрите, 17, правильно? Какой вес? 8 (к примеру) граммов? Вот, пожалуйста, 8 граммов. Значит, это вилка, я вам доказал».

У каждого художника свой взгляд. Давайте сравним Вторую сонату Шумана, предположим, у Марты Аргерих и у любого другого пианиста: разные темпы, фразировка, акцентировка. А в то же время, может быть, и то, и другое имеет право на существование.

Конечно, есть эталонные вещи, вроде знаменитой записи Гленном Гульдом Гольдберг-вариаций Баха. Кстати, я считаю, что сейчас вышла феноменальная запись всех концертов Прокофьева. Это Саша Гаврилюк и Володя Ашкенази [А. Гаврилюк, Сиднейский симфонический оркестр, дирижер В. Ашкенази; запись с Фестиваля музыки Прокофьева, 2009; издано фирмой «Тритон», 2010 — здесь и далее применения интервьюеров]. Я считаю эту запись лучшей из когда-либо сделанных. Естественно, включая и мою (правда, ей больше 40 лет). Феноменально! Слушаешь — и не веришь своим ушам.

— Николай Арнольдович, многие люди вообще и, в частности, артисты невероятно меняются со временем. Как Вы сейчас смотрите на Николая Петрова, к примеру, 1963 года, который «только что» победил на Первом Международном конкурсе Вэна Клайберна (1962) и записал на «Мелодии» сонаты Скарлатти [MEL CD 10 00 964]?

— Когда эти записи выходят заново, — конечно, слушаю, как там и что... За некоторые мне не стыдно; некоторые, извините, я даже немножко горжусь. Есть и то, что сейчас бы сыграл совершенно по-другому. Например, сонату Шуберта си-бемоль мажор (D 960).

Это вообще интересный вопрос — зачем возвращаться к игранному-переигранному, когда у нас, пианистов, вокруг непаханая целина. Похоже на лес: вот у нас Бетховен, вот



Брамс, а вот Шуберт, — и все на пятке. Отойти на два шага в сторону — сколько «белых грибов»!.. И Гуммель, и Мошковский, и Гайдн. А Куперен, а Скарлатти? Ведь из 555 его сонат играют, в лучшем случае, три десятка. Солер, Рамо, Дакен — Боже мой, какие французы!

— Или Форе, который буквально на наших глазах осознан крупнейшим композитором, а еще не так давно считался второстепенным...

— Ну конечно, Форе! А я вот никак не доберусь (но уже знаю, где ноты достать) до Габриэля Пьерне [1863–1937]. У него есть потрясающий Фортепианный квинтет, конечно, но без влияния Равеля.

Вот вам пример Микеланджели, гения, обладавшего не таким уж большим репертуаром. Он возвращался к игранному и находил совершенно новые ракурсы — как будто рассматривал драгоценную вазу то так, то эдак.

Когда я был моложе, то с удовольствием занимался «раскопками». В моем арсенале есть первые исполнения Баха, Дебюсси, Равеля, первые исполнения в Москве Мендельсона. Или первое исполнение «Этюд в форме вариаций на тему Бетховена» Роберта Шумана [WoO.31]; сейчас, с моей подачи, их играет Саша Гиндин. Во многом меня к этому сподвиг Геннадий Николаевич Рождественский. Так, например, много лет назад родилась программа «Французская музыка XVIII–XX веков». Там получалось так, что каждое следующее сочинение как бы логически вытекало из предыдущего. Вот так я играл в изыски. А теперь мы с Сашей этим занимаемся.

— Одна из проблем XXI века — невозможность тратить время на подобные изыски. Пианист или «прокатывает» стандартную

программу от конкурса к конкурсу, или — находясь «на крючке» у звукозаписывающей фирмы или импресарского агентства — вынужден в течение сезона отрабатывать ангажементы с одними и теми же сочинениями.

— Да, это, к сожалению, беда. И человек плачет, говорит: «Дайте сыграть что-нибудь другое». Но... Тот, кто хочет, как известно, найдет способ, а кто не хочет — причину. Кто хочет, я думаю, сможет сделать карьеру, не участвуя с «Муркой» в корпоративном концерте. Наверное, должны быть моральные сдерживающие центры.

— Вы часто играете в российской провинции, в небольших городах. Каков их культурный профиль, хотят ли там слушать пианистов?

— Нечасто. Я езжу по России в полном соответствии с тем, сколь я нужен. Вы знаете, я с большой любовью отношусь к людям, которым в этой хамской, гнусной жизни, которой мы сейчас живем, удалось сохранить тягу к хорошему, чистому, естественному. Если бы я жил в таких условиях, как они, я, наверное, вообще бы никуда не ходил. Повесился бы или закрыл дверь навсегда. Потому что беспросветно все. Смотрите: город просит, чтобы концерт начинали пораньше, потому что автобусы вечером могут не ходить, фонари на улицах не горят, вода не течет, электричество с перебоями, на улицах хулиганы. Грязь, слякоть. А они все равно в зале. Их много, полный зал: 500, 700 человек. Во всем мире на концерты ходят благодаря чему-то, у нас — вопреки всему. Казалось бы, никаких нет стимулов для того, чтобы пойти на концерт или выставку. Да пропади оно пропадом, купи бутылку водки и нажрись. А они ходят! Этих людей, как когда-то говорил Евтушенко, «их обсчитывать обидно, их обманывать грешно». И я стараюсь дать им все, без всяких ски-

док на то, что играю не в Большом зале консерватории, а в N-ске. Я знаю, многие коллеги считают, что в БЗК надо выкладываться, а где-нибудь в другом месте — «и так сойдет». Не «сойдет». Это путь к разрушению.

— Что нужно, чтобы Вы согласились приехать в тот или иной город?

— Когда мне звонят и предлагают концерт, мой первый вопрос: «На чем играть предложите?». И если мне отвечают: «Вы извините, у нас «Эстония» старенькая», я отказываюсь.

— А какой инструмент Вам нужен?

— Да любой нормальный инструмент! Это может быть «Foerster», «Bechstein», «Yamaha», «Kawai»... Не очень люблю «Bluethner»: сухие, малоинтересные инструменты. Но в целом почти везде в России теперь стоят приличные рояли.

Так вот, и второй вопрос: «Какие условия предлагаете?». Я понимаю, что если в российской провинции буду заламывать токийские гонорары, то буду дураком последним! Но есть разница между скромным гонораром и оскорбительным.

— Кто занимается сегодня организацией Ваших концертов?

— Есть просто мои личные контакты, в каких-то странах — импресарио. Я живу по принципу, что всех концертов не сыграешь и со всеми женщинами не переспишь, но стремиться к этому, говорят, надо. Мне вполне хватает того, что я делаю: удовлетворяю свои творческие нужды, играю, что хочу. Имею хорошие залы и свою, верную публику. Я счастлив, что это есть, и буду стараться, чтобы это сохранилось. Сейчас у нас начинается, я надеюсь, какая-то новая волна с Александром Гиндиным. Я намеренно года

2–3 назад сократил количество концертов. Раньше играл от 80 до 100 в год, а теперь порядка 40–50. Это столько, сколько мне хочется. За молодежь у него не угонишься, да и не нужно.

— Николай Арнольдович, прежде чем Вы совершенно обоснованно похвалитесь Вашим «Кремлем музыкальным», — у Вас ведь нет фестиваля за пределами Москвы?

— Уже есть и еще будет.

— А где?

— В этом году в Брянске. Ошеломляюще! Восемь дней, восемь переаншлагов, ни одного свободного места, раскуплено было все! Фестиваль проводился параллельно с московским: сегодня — концерт в Кремле, завтра — в Брянске. А в будущем году, я надеюсь, прибавится Казань...

— Разделяем Ваше мнение, что пианистов у нас много и надо воспитывать слушателей...

— Вот за это меня ненавидят! Я ведь «деструктор», я-де хочу всех-всех профессоров консерватории оставить без работы!

—... Мы это знаем. Но вопрос в другом. В спорте существует закономерность: побеждает некая Маша в турнире «Большого шлема» — и в ее родном городе 10 тысяч девочек идут учиться теннису. Вероятно, одна из важных причин, по которым нужны фестивали в провинции, — вот такая: приезжает Николай Петров, встречается с губернатором или с мэром города и спрашивает: «А у вас дети ходят в музыкальную школу? А у вас музыкальная школа в хорошем здании? А у вас рояли приличные? А сколько детей учится?».

И далее: «Я ведь спрашиваю не потому, что из вашей школы потом 10 пианистов поступят в Московскую консерваторию. Я хочу, чтобы у вас дети шли в художественные и музыкальные школы, чтобы не стать дебилами».

— Нет, я не использую подобные приемы, не «нажимаю». Но приведу вам два примера.

Когда-то первым секретарем ЦК Коммунистической партии Молдавии был Иван Бодюл. У него была дочка — плохая органистка и пианистка. Но, тем не менее, она была органисткой, и он выстроил в Кишиневе совершенно ошеломляющий (по тем временам) орган зал. В нем все — от урны при входе до органа — было супер-пупер. Два замечательных рояля и прочее. И это называли «Собор Молдавской богодочери».

А вот другой пример: мой любимый Минтимер Шарипович Шаймиев. У него в семье никто на рояле не играет! Но он взял и выстроил Восьмое Чудо света на месте фанерно-бетонно-стеклянного, чудовищного концертного зала консерватории [Государственный концертный

зал Республики Татарстан им. С. Сайдашева]. Заказал, по-моему, 24 рояля!

Недавно я узнал, что мой любимый молодой коллега Димочка Коган чуть ли не в сорока местах — член попечительских советов и т.д. Он действительно ходит к мэрам, к губернаторам, «выбивает». Вот он этим занимается, а я занимаюсь удовлетворением своих вкусов.

Не знаю, как у других, но у меня на фестивале худсовета нет. Я один. Не самый легкий в общении и далеко не всеми любимый человек, но у которого все-таки 50 лет опыта. Объездил весь мир, 50 лет концертной деятельности, переиграно около 115 концертов с оркестром и бесчисленное количество сольного и ансамблевого репертуара. И мне кажется, я имею право представить публике того, кто мне интересен.

Кроме того, сейчас на большинстве конкурсов имеется огромное количество несправедливо обиженных музыкантов (они-то обычно — самые талантливые). Нужно подтверждение — я докажу! Давайте-ка выпишем лауреатов конкурсов в Брюсселе, Лидсе, Форт-Уорте за четверть века. Наверное, человек 200 будет. И я клянусь вам, что из этих двухсот фамилий мы знаем максимум 30. А остальные — нет. Почему? Потому что они получили свои премии за счет других, более достойных людей. Это очень несправедливо.

И вот на последнем фестивале «Кремль музыкальный» у меня было два таких человека. Это Андрей Юсов, ныне живущий в Германии, и Вячеслав Грязнов. Они играли феноменально, совершенно потрясающе! И тому человеку, который им ставил черные баллы, должно быть стыдно. Вот пусть он придет и поймет, что ни он, ни другие члены жюри не сыграют и третьей части того, что играют обгаженные ими достойные музыканты!

Мне захотелось немножко исправить эту ситуацию. Единственное, что я могу сделать для молодых и ярких музыкантов, — помочь им усилиями моего фонда. Его визитная карточка — фестиваль «Кремль музыкальный». Я отнюдь не преувеличиваю свое значение. Но я еще могу дать Большой зал консерватории понравившемуся исполнителю — в абонементе «Николай Петров приглашает». Кстати, я в Большом зале представил феноменального контртенора Филиппа Ярусски, корейского пианиста Чо Сеонг Джина, которого «открыл» в Москве, на Международном конкурсе юных пианистов имени Шопена. Он продолжает учиться в Корее, никаких «джупьярдов» или «парижей». В прошлом году он выступал в Большом зале консерватории. Это было настоящее потрясение: он просто с Богом разговаривает. Потом я организовал ему аудиенцию у Гергиева. Валерий был поражен,



я знаю. Он пригласил мальчика на Конкурс имени Чайковского, посмотрим, что будет.

Мне кажется, что это христианское дело — помочь упавшему.

— Чего Вы ждете от предстоящего XIV Международного конкурса имени Чайковского? Вы разделяете оптимизм организаторов, связанный с «ребрендингом» состязания?

— Дай Бог здоровья Валерию Гергиеву, он обеспечил то, чего я на прошлом Конкурсе имени Чайковского, где был председателем жюри, обеспечить не мог: весомые ангажементы для лауреатов. Но есть вопрос. Будь я на месте какого-нибудь молодого французского или английского музыканта, после этих обещаний Валерия Абисаловича немедленно подписался бы на этот конкурс! Но почему тогда я с ужасом констатирую, что Европы-то нет? Ни одного немца, ни одного француза, ни одного итальянца, ни одного англичанина... Грузия, Белоруссия, Украина и Восток. Опять получается «всесоюзный конкурс».

И еще: я боюсь влияния извне. И не только я. Уже ведь совершенно четко называют имя вероятного лауреата первой премии. И я очень боюсь этого влияния извне. Будут искать подходы к Диме Алексееву, к Нельсону Фрейре... И вообще, в жюри первых двух туров всего семь человек.

— Действительно, странно, что трое из десяти членов жюри будут судить только финал. Все равно что судить теннисиста только по форхенду.

— Или хоккей только по буллитам!

— Может быть, это прозвучит обидно, но раньше Вы были более общественно активны, как принято говорить. Вы за что-то боролись, ратовали, выступали...

— Я устал. Устал от предательства. Много раз, зная, что я человек энергичный, могу многое сделать, меня провозгласили на активные действия и... в последний момент «линяли». Помните историю с архивами Гостелерадио?



— Конечно, знаменитое «дело Дэлла». Тогда вопрос, близкий к этой теме. К примеру, в галантерейном магазине «Россман» в Германии мы видели диски наших великих артистов, изданные известной западной «контрой», по демпинговым ценам. Понятно, что это пиратская продукция, которая через одну или две перепродажи «очищена», легализована. С точки зрения потребителя — замечательно, но с точки зрения корпоративной, это, конечно, полнейшее безобразия. Этот процесс удешевления, практически до нуля, труда артиста — необратим?

— Некие люди обладают тем, во что не вложили ни души, ни денег — ничего. Просто росчерком пера какого-то бюрократа их посадили на это место, и вдруг человек стал хозяином, предположим, всех киноплёнок, библиотек или дисков. Полноправным владельцем... И при этом от времени все приходит в негодность. Книжки сыреют, магнитные плёнки осыпаются — все приходит во вполне естественный упадок.

Что касается Дэлла — вы не представляете, сколько сил и нервов я на эту историю потратил. И что оказалось? Что меня специально спровоцировали на судебные процессы, ввели в заблуждение. Кое-кто больше всего боялся, что я поговорю с Дэллом, сидя за столом, а не через судебные барьеры. Потом-то все выяснилось, мы действительно поговорили, выяснили, что, оказывается, хотели одного и того же. И скажите, пожалуйста, если я сейчас вам кладу на стол какой-нибудь брегет бесценный в идеальном состоянии и говорю: «Возьмите за тысячу долларов». Вы берете — могу ли я обвинять вас в том, что вы ограбили Россию? Вам предложили — вы купили. Дэлл фактически спас огромное количество наших записей от естественного уничтожения за счет времени, осыпания слоя и т. д. 1100 часов лучших записей наших исполните-

лей, в которых, кстати, часов 30 вашего покорного слуги. С одной стороны, он на меня подавал в суд на полтора миллиона, а с другой — реставрировал мои записи. И мы выяснили, что виноват-то не Дэлл, а человек, который во имя собственного обогащения его нашёл. Эти 1100 часов — они теперь останутся ever and forever [отныне и во веки веков — англ.]. Они защищены временем. И от времени.

— Вы сказали, что сейчас воспитывают пианистов, а раньше — музыкантов. Вот мы с Вами разговариваем, — то Хармс, то Эрдман вспоминаются. Читать-то пианисту, оказывается, полезно! А сколько профессоров Московской консерватории могут сейчас задать студенту вопрос, читал ли он Канта, и если нет, — не слушать в его исполнении Тридцать вторую сонату Бетховена?

— Интеллектуальная сущность человека определяется отношением к своей профессии. Ко мне часто приходят от других педагогов: «Николай Арнольдович, вот послушайте меня». И я слушаю. Могу похвастаться: меня Господь наградил одними из лучших ушей России. Потому что слышу все ошибки. Все фальшивые ноты, где бы они ни были — в «Петрушке» Стравинского или в Восьмой сонате Прокофьева.

И вот я вижу, что в нотах опечатка — случайно выписан вместо басового ключа скрипичный или наоборот. А студент «чешет», издавая совершенно чудовищные звуко сочетания. Когда я задаю вопрос: «Ты играл это своему профессору?», он говорит: «Да». — «И он тебе ничего не сказал?!» Не знают, не говорят! И это происходит либо из-за безразличия, либо из-за незнания. Что хуже, потому что человек, который до такой степени не знает, — он не имеет права быть профессором Московской консерватории.

Вообще, главная беда современного пианизма — это неумение читать текст. Я, например, считаю, что мало кто причинил столько вреда исполнителям, как Муджеллини. Я его ненавижу. Он — маленький клоп по сравнению с Бахом. Над каждой нотой гения он написал какое-то пожелание, места живого не оставил. То есть он полностью блокировал инициативу, азарт, творчество исполнительское.

Есть английская поговорка: «If you look through the trees, you will see the forest». То есть: тот, кто может глядеть сквозь деревья, увидит лес. Тот, кто может видеть сквозь ноты, увидит музыку. Мне так кажется. А сегодня сплошь и рядом — невероятно небрежное отношение к тексту: это и заученные фальшивые ноты, и неправильная фразировка, агогика, и неверные паузы... Но ведь есть правила хорошего тона! И в жизни, и в музыке.

— Помните один из знаменитых анекдотов про Вовочку: он испортил воздух, и его же выгнали из класса. И он вопрошает: «Где логика?». Нам постоянно говорят, что у государства нет денег на то или на это. Тогда почему душит частная инициатива в области классической музыки? Почему тренд, как сейчас говорят, — разворачивается не кощрению частной инициативы?

— Ну, голубчики мои, я лет, наверное, уже 15 назад на каком-то собрании (я ещё тогда на них ходил) схлестнулся с министром по налогам Починком. Разговор шел в очередной раз о Законе о меценатстве...

—... который до сих пор не вышел!..

—... и Александр Петрович с важным видом вышел на трибуну и вещал, что, конечно, закон необходим, но нам нужно быть очень внимательными и осторожными, чтобы, не дай Бог, какой-нибудь недобросовестный спонсор под видом благотворительной помощи не купил бы себе «Мерседес». Я вскочил просто: «Послушайте! О чем Вы говорите?! Этот человек Вас не спросит, он давно уже купил себе «Мерседес», сыну квартиру, на жену все оформил — ну почему Вы не даете возможности? Если я — этот самый, у которого и «Бентли», и жена в бриллиантах, и собака в бриллиантовом ошейнике, ворую, не плачу налогов и т. д., — я буду Вас спрашивать? Почему? Меня должны посадить сейчас пожизненно. Но если я хочу дать 50 тысяч долларов, к примеру, театру «Современник», почему меня должны именно в этот момент прижучить вместо того, чтобы сказать спасибо! Человек жертвует свои деньги на культуру, у Вас не просит?! Так дайте ему эту возможность, а потом и хватайте его за все места».

— Однажды Ингмара Бергмана спросили, как ему нравится Андрей Тарковский. А это был поздний период, когда наш соотечественник уже в эмиграции снимал не то «Ностальгию», не то «Жертвоприношение». Бергман сказал, что обожает Тарковского, но что он в последнее время снимает фильмы «под Тарковского». По Бергману, человек должен быть «голым» в каждом следующем творческом акте. Как будто это впервые. По-Вашему, кто в современном искусстве на такое способен?

— Какой хороший вопрос! Этих людей очень мало. Груз наград, опыта, образования, социализации, воспитания или самовоспитания — от этого не абстрагируешься. Я вам задам встречный вопрос. Может ли мужчина, у которого был, наверно, не один десяток разных дам, к 78-й девушке подойти, как к первой? Наверно, нет, не получится. Мне кажется, и стараться не надо. Все гораздо проще. Нужно быть честным по отношению к самому себе. Мне кажется, этим сказано все. Интеллигентный человек вообще испытывает стыд за содеянное.

Стыд и совесть — два забытых в настоящее время понятия. Мне иногда кажется, что я должен был родиться в позапрошлом веке, когда за честь дамы вызывали на дуэль, когда человек, совершив не тот поступок, себя казнил. Сейчас никто себя не казнит! Хотя... может быть, я и глупость говорю. Потому что параллельно были и половые извращения, и людей травили, и издевались над крепостными, и наушничали при дворе.

Возвращаясь к вопросу. Есть еще такая вещь, как ампула. Оно, конечно, многое определяет. Ведь, с одной стороны, есть трагика Мочалов или Евгений Леонов (я его считаю именно трагиком!). А с другой, — комики Бастер Китон или Игорь Ильинский. Простаки, инженеру, травести...

Поэтому давайте я скажу вам о чем-то незабываемом, что меня поразило. Года два назад в Большом зале консерватории Александр Мельников играл Прелюдии и фуги Шостаковича. Было такое ощущение, что для каждой прелюдии и фуги он подобрал другой инструмент. Он будто бы играл на двадцати четырех роялях! Я не могу забыть это выступление. Или — замечательное впечатление, которое произвела на меня старая школа: Кун Ву Пек. Он живет в Париже, ученик Розины Левиной. Замечательный, чудный пианист. Потрясающие «Диабелли-вариации» Бетховена от Петра Андершевского. Упомянутые Чо Сеонг Джин и Саша Гаврилюк. В последнем случае вообще не понятно, откуда это все, откуда? Саша — мальчик из Харькова.

Трагическая судьба, чудовищная авткатастрофа, а играет совершенно поразительно. Но если бы все в мире было логично, то и музыки бы не было.

— Расскажите, пожалуйста, о грядущем фестивале фортепианных дуэтов, о Ваших ближайших концертных планах.

— К концу сезона действительно подобрались радостные события. В апреле — пиршество разнообразного, чудного пианизма на «Кремле музыкальном...». А сейчас я очень жду Международный фестиваль фортепианных дуэтов [30 мая — 3 июня 2011, Концертный зал имени Чайковского]. Надеюсь, что дача, редиска и морковь не помешают людям насладиться замечательными дуэтами. Извините, что нас с Сашей к ним причисляют, но кроме нас — Слава Грязнов со своим партнером Николаем Кожиным. Замечательный, кстати, пианист; я слышал у них запись «Дафниса и Хлои» Равеля в Славвиной обработке. Кроме того — Франк Бралле и Эрик Ле Саж из Франции, Сиван Сильвер и Гил Гарбург из Израиля. То есть, 4 сольные программы и гала, где каждая пара исполнит по концерту.

Я просто предвкушаю 2 июня, когда мы с Сашей сыграем американскую программу. В первом отделении — Гершвин. Сначала — совершенно гениальная «Рапсодия на темы оперы «Порги и Бесс»» Славы Грязнова (играю — и просто слезы льются). И «Американец в Париже» в обработке Ливингстона Герхарта.

А второе отделение — мелодии Бродвея в концертных транскрипциях легендарного американского фортепианного дуэта 1950-х — Ливингстон Герхарт—Вирджиния Морли. Оба, между прочим, учились у Нади Буланже. Навероятно красивые, прямо хоть на первую страницу журнала «Лайф». Они поженнились, объездили всю Америку на маленьком грузовичке, приспособленном для транспортировки двух роялей. И он делал транскрипции тогдашних шлягеров. Это ведь не только американские мелодии — это и оффенбаховский канкан, и «Музыкальная табакерка» Лядова, и «Яблочко» из «Красного мака» Глиэра и т.д. Это Саша Гиндин случайно «наткнулся на них» в Америке. Побывал в городе, где они жили, у них дома, в маленьком музее, облазил все библиотеки. Все, что от них осталось, — 3–4 изданных вещишки (естественно, с чудовищными ошибками) и два отреставрированных компакт-диска. Мы наняли за большие деньги людей, которые это «сняли» с пластинки. Должны были получить материал чуть ли не к Новому году, а получили только в середине марта.

Архисложнейшая, кровавая программа! Я никогда в жизни не сидел за роялем по 11 часов! Три часа — это предел. Но главное, когда мы, наконец, все получили, когда я взял ноты и поставил пластинку — волосы встали дыбом! И я занялся корректорской работой. Никогда в жизни не умел писать ноты. А сейчас превратился в опытного переписчика. Слушал десятки раз: то не те гармонии, то контрапункты. И я это сделал, заработав гипертонический криз.

А в будущем году у нас тоже будет потрясающая программа. Я заказал своему ученику, Никите Мндоянцу, замечательному композитору, обработку «Бориса Годунова» Мусоргского. Кроме того, «Сказка о шуте...» Прокофьева в транскрипции Самолетова, «Ревизская сказка» Шнитке в обработке Боровикова и «Жар-птица» Стравинского.

— В биографических сведениях о Вас обязательно сообщается: Николай Арнольдович — яркий представитель типа гедонистов.

— Ну да, правильно. Вы видите мой дом? Каждая вещь здесь для того, чтобы доставить удовольствие. Я считаю, что когда человек садится отдохнуть, ему должно быть комфортно. Если он смотрит телевизор, то это должен быть замечательный телевизор; если слушает музыку, то звук должен доставлять наслаждение. Это не означает, что завтра я захочу ездить на «роллс-ройсе» с золотыми ручками. Мне этого не нужно, мне вполне достаточно моего замечательного «Мерседеса». Он, кстати, не новый, но в этой машине я себя чувствую прекрасно. Я хочу получать от всего удовольствие: от своих котов, от прогулок вокруг дома. Я специально сделал на участке этакое открытое «гульбище».

— Такое ощущение, что Ваш дом на Николиной Горе — остров, который существует отдельно от окружающей жизни: «новых русских», их дворцов и угодий.

— Я здесь один, абсолютно один. Я ни с кем здесь не общаюсь. Стал в какой-то мере анахоретом. У меня чудовищно похудела телефонная книжка. Время от времени я занимаюсь ее «чисткой», выбрасываю телефоны. Кто-то, светлая память, умер, кто-то уехал навсегда. Но многих я просто видеть больше не хочу, они мне не нужны. Может быть, они замечательные, но — мне не нужны. И я им не нужен. А если и нужен, то чтобы меня побольше укутить или толкнуть. Но я сильный человек, очень по-философски отношусь к подобным вещам. Только, ради Бога, не надо мне лгать. ■

Беседовали
Марина БРОКАНОВА,
Михаил СЕГЕЛЬМАН



Ж.-Э. Бавузе



Д. Кадуш



М. Пресслер



6 апреля в финском городе Тампере впервые были вручены международные премии International Classical Music Awards (ICMA).

ICMA — независимая международная премия в области академической музыки, «преемница» Midem Cannes Classical Award. Оцениваются аудио- и видеозаписи в 20 номинациях. В жюри работают ведущие музыкальные критики, преимущественно — руководители профессиональных музыкальных СМИ. В жюри-2011 были приглашены главные редакторы журналов «Crescendo» (Бельгия), «FonoForum» (Германия), «Musik&Theater» (Швейцария), «Gramofon» (Венгрия), глава музыкальной редакции радиостанции «MDR-Figaro» (Германия), критики испанских, итальянских, финских и люксембургских СМИ. Россию представляла Ирина Герасимова — генеральный директор — художественный руководитель Российского государственного музыкального телерадиоцентра, в структуру которого входит радиостанция «Орфей».

Члены жюри прослушали и просмотрели более 500 CD и DVD. **Победителем в номинации «За выдающиеся достижения» стал пианист, основатель знаменитого «Трио изящных искусств» Менахем Пресслер. «Молодой артист года» — Дэвид Кадуш (род. 1985), студент Дмитрия Башкирова в мадридской Школе Королевы Софии.**

Триумфатор в номинации «Сольная инструментальная музыка» — французский пианист Жан-Эффлам Бавузе. Жюри высоко оценило его CD с фортепианной версией трех балетов Дебюсси: «Кама», «Игры» и «Ящик с игрушками» (лейбл «Chandos»).

НОВОСТИ



После девятимесячного ремонта в Веймаре открылся Дом Ференца Листа, в котором композитор жил с 1869 до своей смерти в 1886.

Отремонтированы крыша и фасад здания, построенного в 1798/99, внутри же особое внимание было уделено восстановлению музыкального салона с историческим роялем «Bechstein». По оригинальным эскизам были восстановлены драпировка стен, занавесы и обивка мебели. Проект обошелся в полмиллиона евро.



Указом Президента Российской Федерации № 571 от 4 мая 2011 Денис МАЦУЕВ удостоен звания народный артист России. Напомним, что год назад пианист получил Государственную премию РФ.

Эта новость застала Дениса в Монреале, где 5 мая он давал сольный концерт. В программе — Соната a-moll op. 143 Шуберта, «Аппассионата» Бетховена, «Мефисто-вальс» S 514 Листа и Вторая соната Рахманинова. 6, 8, 12, 14 и 15 мая он повторил эту программу в пяти городах, в том числе, в Ванкувере, Торонто и Сан-Франциско; 20 мая — в Театре на Елисейских Полях в Париже.



Директором Центральной музыкальной школы при Московской консерватории назначен пианист Владимир ОВЧИННИКОВ.

Он вернулся в свою alma mater спустя 35 лет после ее окончания: в 1965–76 будущий триумфатор Конкурса им. П.И. Чайковского и Конкурса в Лидсе обучался в классе легендарной А.Д. Артоболевской. Сегодня Владимир Овчинников (род. 1958) — народный артист РФ, солист Московской филармонии, с 1996 он преподает в Московской консерватории. Он — один из самых востребованных российских пианистов, выступает в лучших концертных залах и с лучшими оркестрами мира. Кроме того, Овчинников —

желанный член жюри на крупных международных конкурсах и приглашенный профессор Университета Сакуе (Япония).

Редакция «PianoФорум» поздравляет ЦМШ с обретением нового (кстати, семнадцатого за 76-летнюю историю школы) директора — замечательного Музыканта, который обязательно будет представлен на страницах журнала в рубрике «Персона».



Международный конкурс пианистов имени Эстер Хоненс в Калгари (Канада) объявил самую крупную на сегодняшний день первую премию для покорителей фортепианного Олимпа — 100.000 канадских долларов (1 канадский доллар = \$US 1,05).

Это не единственное нововведение: изменения коснулись репертуара и порядка проведения конкурса. Финальное жюри возглавит Альфред Брендель. Для победителя конкурса предусмотрена также трехлетняя программа ангажементов.

Конкурс пройдет в октябре 2012, заявки принимаются до 1 февраля 2012, причем

исключительно в режиме online. Подробности — на www.honens.com

С 1992 в Калгари состоялось шесть конкурсов, среди лауреатов есть и представители России: Максим Филлипов (1996, I премия), Георгий Чаидзе (2009, I премия) и Евгений Стародубцев (2009, II премия).



Ольга КОЗЛОВА — лауреат II премии Международного конкурса пианистов им. Ф. Листа в Утрехте.

В апреле в этот голландский город приехали 22 из 24 отобранных по записям пианистов. В жюри работали: Л. Вис (председатель), А. Коэн, Н. Демиденко, К. Ортиц, Э. Паче, Дж. Роуз, М. Рубацките, Т. Вазари и Я. Вийн. В программе — исключительно произведения Листа.

О. Козлова (род. в 1986 в Пензе) обучалась в МССМШ им. Гнесиных у Н. Здобновой, в 2004–09 — в Московской консерватории у проф. В. Горностаевой. Сейчас она продолжает обучение у Веры Васильевны в аспирантуре, параллельно занимается в Консерватории Принца Клауса (Гронинген, Нидерланды) у Р. де Ваала. Ольга — лауреат I премии Конкурса им. Ф. Листа в Веймаре (2006), II премии Конкурса им. Виотти в Вальсесии (Италия, 2008), II премии Конкурса «Jaen» (Испания, 2008), Гран-при Конкурса им. М. Юдиной в Санкт-Петербурге (2008, в составе дуэта), II премии Конкурса им. Ф. Листа в Гроттамаоре (Италия).

О. Козлова гастролирует в России и Европе, выступала с филармоническими оркестрами Нижнего Новгорода и Самары, Иенским Филармоническим оркестром (Германия). На CD записала Сонату h-moll Листа («AVI-music»). На ближайшее время запланированы концерты пианистки в Граце, Байрейте и Будапеште.

Из комментариев членов жюри: «В каждой ноте слышна огромная страсть и чувствительность к музыке»; «серьезно и продуманно; она хочет выразить важнейшие аспекты листовской музыки».

НОВОСТИ



BECHSTEIN
Academy



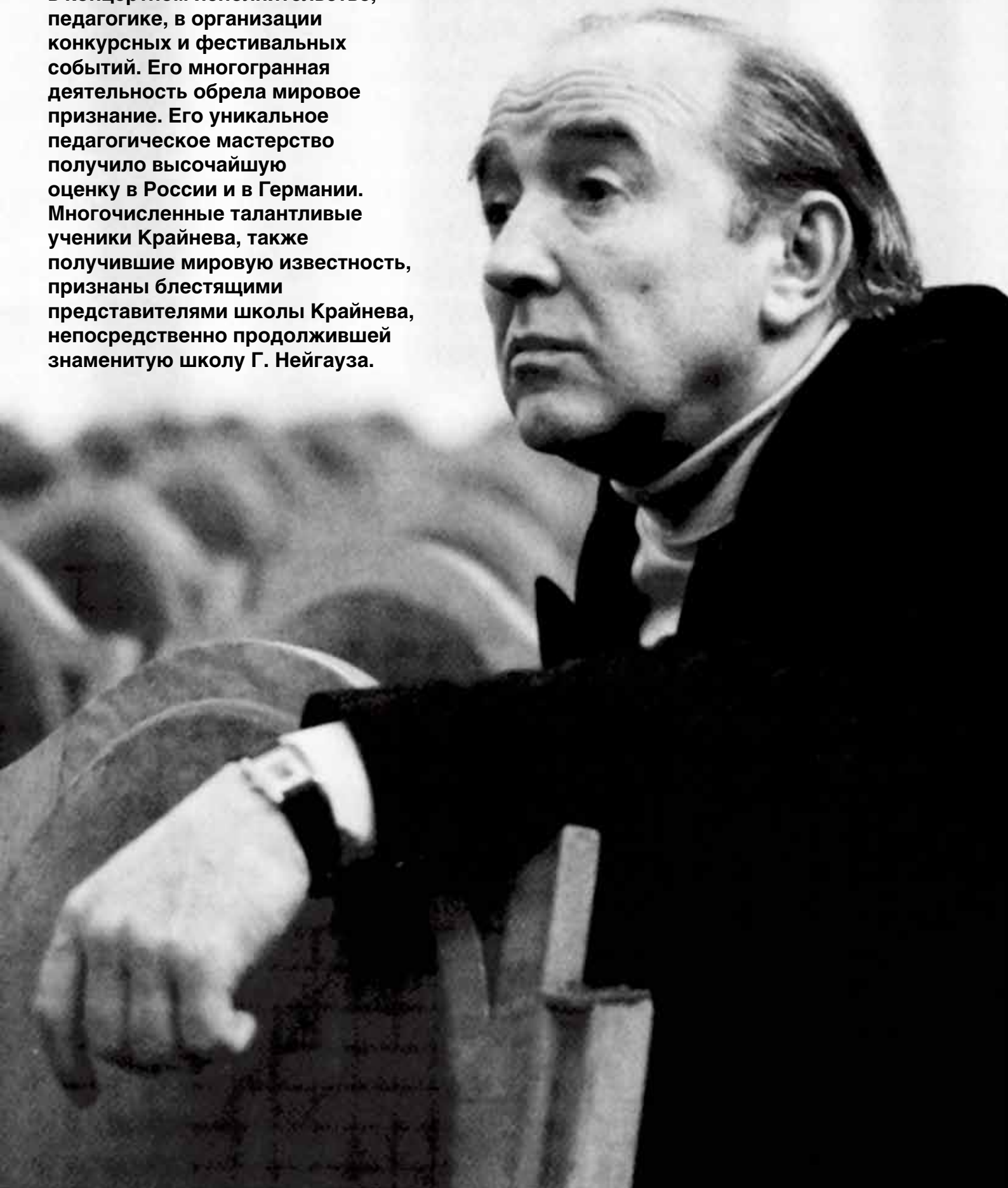
**РОЯЛИ И ПИАНИНО СЕРИИ
BECHSTEIN ACADEMY:
ИНСТРУМЕНТЫ ТОП-КЛАССА**

**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
www.salon-bechstein.ru
e-mail: bechstein@mail.ru

Ушел из жизни Владимир КРАЙНЕВ — один из самых выдающихся русских пианистов второй половины XX века, музыкант, с равным успехом преломивший свое дарование в концертном исполнительстве, педагогике, в организации конкурсных и фестивальных событий. Его многогранная деятельность обрела мировое признание. Его уникальное педагогическое мастерство получило высочайшую оценку в России и в Германии. Многочисленные талантливые ученики Крайнева, также получившие мировую известность, признаны блестящими представителями школы Крайнева, непосредственно продолжившей знаменитую школу Г. Нейгауза.



Евгений КОРОЛЕВ: «Главное достоинство русской школы заключалось в том, что она... не была школой. Отсутствовала догма»



Однажды корреспондент газеты «Stuttgarter Zeitung» задал композитору Дьердю Лигети вопрос: «Если бы перед тем, как отправить Вас на необитаемый остров, Вам предложили бы взять с собой один-единственный диск, что бы это было?». Лигети ответил: «Бах в исполнении Королева. Даже страдая от голода и жажды, я бы слушал его снова и снова, и так до последнего вздоха». С этого сенсационного для того времени заявления начинаются обычно все публикации о выдающемся русском пианисте. И я не нарушаю принятого обычая — тем более, что оба имени связаны для меня особым обстоятельством. Я впервые услышал Евгения Королева в 1993 году в Гамбурге, в концерте, который тот дал по случаю 70-летия Лигети. Живя с 2003 на два дома, в Санкт-Петербурге и Гамбурге, я стараюсь не пропускать выступлений этого артиста. Евгений Александрович попал в Гамбург совсем молодым и в течение трети века живет и успешно преподает тут. Конечно, он стал одной из знаковых фигур музыкальной жизни Германии. Но я без труда могу представить его живущим в любой другой точке земного шара и убежден, что он и там оставался бы таким, каков есть. Как личность он сложился в России, под влиянием времени и окружавших его людей. Он — из породы тех, на кого в дальнейшем географическая, этнографическая среда обитания уже не оказывает сколько-нибудь заметного воздействия. Гораздо важнее для них собственный духовный мир, который в малой степени зависит от места проживания.

Королев осознает и глубоко переживает несовершенство, дисгармонию современного мира. Но сам он — олицетворение гармонии, прежде всего, гармонии художника и человека. В нынешней стремительно и крайне неритмично мчащейся жизни он редко нетороплив и несуетен. Он погружен в глубинные проблемы существования человечества и мироздания, но все, даже самые мелкие приметы и события окружающей жизни находят себе место в выработанной им стройной системе воззрений и чувствований.

Все это ощущаешь в его концертах, едва он коснется пальцами клавиш. Как тенденция это присуще и его ученикам — при всем возможном пока несовершенстве ее претворения. На днях я в этом снова удостоверился, посетив учебный концерт его класса. Деятельность музыканта для Королева — это высокое служение истине. Музыка как спорт, музыка как средство обогащения — вещи для него неприемлемые. Не то, чтобы он был против виртуозной оснащенности музыкантов и против их житейского благополучия. Но ни то, ни другое не должно становиться самоцелью.

Впрочем, обо всем этом он гораздо лучше меня говорит сам. Мы условились встретиться в его классе, чтобы пообщаться. Но попасть в здание Высшей школы музыки и театра не смогли: день оказался неприсутственным. Пройдя несколько шагов, присели на скамью на девственном, поросшем камышом, берегу Альстера. И, вот, под кряканье проплывающих мимо уток, беседуем...

Михаил БЯЛИК

— Евгений Александрович, поскольку на родине Вы известны меньше, чем на Западе, мне хотелось бы поначалу, чтобы Вы рассказали российским читателям о Вашем музыкантском становлении — не в том анкетном плане, в каком об этом сообщает Интернет, а в плане подкрепленных оценками и эмоциями воспоминаний. Прежде всего, были ли в Вашей семье музыканты?

— Нет, не было. Мой отец был человеком военным, каким-то образом связанным с вещами засекреченными. Мать не служила, воспитывала нас, троих сыновей, их коих я был младшим. Родился я в 1949 и рос в Москве. В доме было пианино, и мои братья, проявив музыкальность и желание, некоторое время обучались музыке, но затем желание иссякло, и они прекратили занятия. Сколько себя помню, в голове моей роилась музыка, может быть, и своя собственная. Но родители, имея перед глазами негативный пример старших сыновей, не относились к моему музыкальному обучению всерьез. Оно началось, по нынешним представлениям, довольно поздно, когда мне было семь с половиной лет.

Занятия с учительницей, к которой меня отвели (ее фамилии я не помню, может, даже и не знал, звали же ее Зинаида Петровна), шли достаточно успешно, и она стала водить меня на концерты. Некоторые запомнились на всю жизнь. В Москве выступал — не по-

мню, с каким оркестром — Шарль Мюнш, дирижировал Берлиоза, «Фантастическую симфонию». В другой раз, в мае 1957, учительница привела меня в Консерваторию, в Малый зал, на встречу студентов с Гленном Гульдсом. Наибольшее впечатление на меня произвели сыгранные им три контрапункта из «Искуства фуги» Баха, они запечатались во мне, и я страшно полюбил эту музыку. Чуть раньше, только лишь начав заниматься, я быстро добрался до маленькой прелюдии Баха до минор (которая существует и в версии для лютни). Так что уже в самом начале моей музыкальной жизни различил я те звезды, что поведут меня. Одна из них — Бах.

Спустя год я поступил в Центральную музыкальную школу, к Анне Даниловне Артоболовской, которая оказалась, быть может, главным моим учителем. Важны были не только собственно уроки игры на фортепиано — в доме, где она жила со своей сестрой Ольгой Даниловной, я постиг много такого, чего никогда не узнал бы в родительском доме или советской школе. Здесь был какой-то необычный воздух, царил особая интеллектуальная и нравственная атмосфера. Мой аппетит к познанию жизни и, в особенности, искусства, тут был вполне удовлетворен. Я мог пользоваться имевшейся в доме превосходной библиотекой, со множеством старых, дореволю-

ционных изданий. Когда мне приходилось ждать своего урока с Анной Даниловной, ее сестра вступала в беседу со мной. Ольга Даниловна обладала огромными познаниями, была редко добро и по-христиански добродетельна. Разговоры с нею были для меня увлекательны и, как я осознал позднее, очень полезны.

Мне, мальчику, доводилось бывать на вечерах, которые в этом доме устраивались. Вспоминаю среди гостей философа Валентина Фердинандовича Асмуса, Генриха Густавовича Нейгауза, однажды Бориса Леонидовича Пастернака. Конечно, я не сидел за столом с ними, но, находясь в известном отдалении, напряженно внимал тому, что и как они говорили. Такие вечера были для моего развития не менее важны, чем уроки фортепианной игры, которые давала мне Анна Даниловна. Она со мною мало занималась собственно пианизмом, и я впоследствии тоже на нем не сосредоточивался. А вот музыкой — занималась.

Анна Даниловна познакомила меня с прекрасным музыкантом, своим другом, Львом Николаевичем Наумовым. Я все время сочинял музыку и думал, что в будущем стану композитором. Наумов был выпускником композиторского факультета и, по собственной воле, стал давать мне уроки гармонии и сочинения, расширяя мои познания в теории музы-

ки и выправляя приносимые мною опусы. Поначалу он был весьма высокого мнения о том, что я делаю. Когда же, лет тринадцати, я свернул, так сказать, на модернистскую тропу, он перестал меня одобрять, и я оставил занятия с ним. Я предполагал, что, когда придет пора, я все же поступлю в консерваторию на композиторский факультет. Позднее, однако, ощутил, что будет мне при этом «неуютно»: на тех, кто сочинял музыку, оказывалось идеологическое давление, в своем стремлении к свободе они были слишком ущемлены. И композиторским творчеством я всерьез так и не занялся.

— Испытывали ли Вы на себе в детстве воздействие и других музыкантов?

— Достаточно рано, лет в тринадцать-четырнадцать, Анна Даниловна отвела меня к Нейгаузу поиграть. Он тоже был ее другом. Генрих Густавович предложил, если у меня возникнет надобность, а у него будет время, приходить к нему заниматься. Тем более, что жили мы друг от друга неподалеку: он — на Первой Фрунзенской улице, я — на Третьей Фрунзенской. И я много раз у него бывал.

По-иному сложились мои отношения с Марией Вениаминовной Юдиной. Когда в начале 20-х годов она окончила Петроградскую консерваторию и была там оставлена для преподавательской деятельности, в числе первых

1969. После репетиции концерта во Дворце съездов.
I ряд: Миша Майский, Наталия Гутман, Алексей Любимов, Евгений Королев, Валерий Афанасьев; II ряд: Олег Каган, Гидон Кремер



ее студенток оказалась Анна Артоболевская. Последняя не только сохранила навсегда почтение и любовь к своему выдающемуся педагогу, но и, зная о житейской неспособности Марии Вениаминовны, о том, что она частенько остается без провианта, заботилась о ее быте и посылала ей еду. Гордая Юдина сердилась, могла отправить назад принесенное угощение. Избежать этого можно было, если посредниками между двумя замечательными женщинами оказывались дети. Их Мария Вениаминовна любила, ласково принимала и не решалась огорчить. Вот и я однажды был послан к ней. Мария Вениаминовна радушно со мной беседовала. Обращаясь ко мне, мальчишке, на Вы, спросила, что я люблю больше всего. Я ответил «Баха». «И я тоже», — сказала она с удовлетворением и поинтересовалась: «А Вы можете его совмещать с кем-то другим?». «Ну, приходится». «А я не могу», — призналась она и предложила мне поиграть ей. Потом играла сама. Впоследствии я еще бывал у Марии Вениаминовны — не регулярно и не так уж много раз —

но каждая беседа с ней, когда она вдруг подходила к роялю и начинала музицировать, глубоко западала мне в душу. «Мы сохраним наши встречи втайне от Анечки», — как-то сказала она, имея в виду Артоболевскую.

— Боялась, что та станет ревновать?

— Не знаю. Был такой уговор, и все. Повод для ревности отсутствовал: ведь то не были сколько-нибудь систематические занятия. Может, Анна Даниловна и знала про наши беседы.

— Кто еще был Вашими учителями?

— Когда пришла пора поступать в консерваторию — это было в 1967 — Нейгауза уже не было в живых. Анна Даниловна рекомендовала мне обратиться ко Льву Николаевичу Оборину.

— Оборин концертировал интенсивно, и я слушал его множество раз. Бывали периоды, когда играл он превосходно, а бывали периоды, когда выразительность его игры сильно убавлялась.

— Он был человеком невероятного таланта, но с талантом своим обращался

довольно небрежно, ведя образ жизни, вредивший здоровью. Тем не менее, был он личностью значительной. Предполагалось, что, в основном, я буду заниматься с его ассистентом Борисом Яковлевичем Землянским, но тот внезапно тяжело заболел, и в качестве помощника в класс Оборина на два года была «одожена» Элисо Вирсаладзе. Хотя она тогда только начинала преподавать, ее редкостное дарование музыканта и педагога впечатляло. Она посоветовала мне уже на первом курсе — это было в 1968 — принять участие в Баховском конкурсе и помогла преодолеть естественную для человека, еще не имевшего концертного опыта, робость. Проводился конкурс в городе, с которым была в наибольшей мере связана творческая жизнь Баха — в Лейпциге.

— Лейпциг входил тогда в состав ГДР, и — я это хорошо помню — со стороны Советского Союза конкурсу оказывались всяческое внимание и поддержка, начиная с первого, который был проведен в год 200-летия кончины Баха, 1950-м. Его победительницей была Т. П. Николаева,

предложившая сыграть по выбору жюри любую из 48 прелюдий и фуг ХТК, а в работе жюри участвовал Д. Д. Шостакович, создавший после этого свой знаменитый цикл прелюдий и фуг.

— Да, интерес к конкурсу был повсеместно велик, и я с удовольствием на него отправился. Хотя карьерой никогда не занимался — не думал о ней и на этот раз. На конкурсе мне повезло, я получил премию.

— Если не ошибаюсь, и Вы предложили сыграть любую из прелюдий и фуг ХТК?

— Это была рекомендация мне и еще одному участнику конкурса, Валерию Афанасьеву, со стороны Татьяны Петровны Николаевой, которая на этот раз входила в жюри. Но отборочных прослушиваниях нас обоих тщательно проверяли на этот счет, но на самом конкурсе ничего никому выбирать не пришлось: все участвовавшие в нем играли одну и ту же обязательную прелюдию и фугу.

— Довелось Вам музыкально общаться с Николаевой?

— К сожалению, нет. Лишь однажды мы встретились в Голландии, где оба участвовали в фестивале памяти Гленна Гульда, проводившегося к десятилетию его кончины. Я играл «Искусство фуги», Татьяна Петровна меня очень похвалила, и мне это было необычайно приятно. Спустя несколько месяцев ее не стало.

— А как поступили Вы с полученной на конкурсе премией?

— Я накопил огромное количество книг и нот, в том числе партитуры оркестровых сочинений Баха, его ораторий и кантат. Мы с Афанасьевым и еще одним лауреатом, скрипачом Олегом Каганом, участвовали в концерте, проводившемся в историческом замке Вартбург, что на горе у Эйзенаха, города, где родился Бах. Приобретенную литературу пришлось тащить в огромном чемодане. И я повредил руки. Несколько месяцев, а, может, год я не мог играть.

— Испытали отчаяние?

— Нет. Я говорил уже, что никогда не был зациклен на пианистической карьере и никогда особенно прилежно, строго систематично на рояле не занимался. Теперь думал, может, вернусь к композиции, может, обращусь к философии. И жадно читал привезенные книги и партитуры.

Руки мне вылечила замечательная массажистка Мария Николаевна Смертина. Кто только не обращался к ней за помощью — начиная с Рихтера, Ростроповича! Она врачевала меня не только, так сказать, физиологически, но и психологически, убеждая, что все наладится. И, действительно, со временем боли исчезли, я снова мог играть.

— Это случилось еще в Вашу студенческую пору?

— Да, я был в классе Оборины. Однако, отметив свое 60-летие, Лев Николаевич — я находился тогда еще на первом курсе — тяжело заболел. Он перенес инсульт и очень медленно приходил в себя. Когда состояние его здоровья позволяло, он приглашал меня к себе домой. Он любил беседу, и мы подолгу разговаривали. Затем он предлагал мне что-нибудь сыграть. Я выбирал нечто не очень длинное, к примеру, Баркаролу Шопена. Он говорил, что в моем исполнении ничто у него не вызывает несогласия (как это бывало, когда он слушал других), делал какие-то замечания, но вообще-то не очень меня утруждал поучениями и требованиями. Позднее я осознал, сколь многое мне дали его беседы. Ему довелось общаться с выдающимися музыкантами. Постоянно звучало имя Шостаковича, который был его близким и высоко ценимым другом, назывались имена дирижеров Бруно Вальтера, Фрица Штидри и других, о ком он интересно рассказывал. Очень серьезны были и его собственные наблюдения над жизнью и искусством. Я вообще люблю слушать. Я —



На уроке с Л. Обориным

неважный рассказчик, но хороший слушатель.

Завершив консерваторский курс, я поступил в аспирантуру, к тому же Оборину. Но через какое-то время у него повторился инсульт, который свел его в могилу. Мне пришлось искать нового руководителя. Я обратился к другому Льву Николаевичу, Наумову, добрые отношения



Я никогда не был зациклен на пианистической карьере и никогда особенно прилежно, строго систематично на рояле не занимался.

с которым, установившиеся еще в мои детские годы, сохранялись. У него я и окончил аспирантуру.

— Рассказывая о своих учителях, Вы, Евгений Александрович, акцентируете воздействие на Вас личности каждого из этих выдающихся музыкантов. А ремеслом, развитием пианистической техники они с Вами занимались?

— Ну, да. В музыкальной школе устраивались «технические зачеты»: нужно было «сдавать» этюды, гаммы, арпеджио, двойные терции.

Я всего этого не любил, и, наскоро подготовившись, являлся на зачет. Играл, думаю, неважно. Но учителя к недостаткам моим были снисходительны и все равно ставили мне хорошие отметки. Наверное, занимаясь с Артоблевской, Обориным, я получал у них советы, как лучше, естественней, удобнее исполнить то или иное место,

у крупных виртуозов типа Григория Гинзбурга или Эмиля Гилельса, у меня никогда не было.

— Вы назвали имя Гинзбурга, и я вспомнил, как, еще студентом, познакомившись с ним, я навивно спросил: «И как это у Вас, Григорий Романович, все получается?». Он мне ответил серьезно: «Я поделюсь с Вами, Миша, своим секретом. Я все играю чуть медленнее, чем нужно. Важно, чтобы этого никто не заметил». Я этот совет запомнил на всю жизнь. Он представляется мне мудрым. А Вам?

— И мне тоже. В детстве я слышал схожую сентенцию: «Если кто-то играет ровно, кажется, что получается у него быстрее, чем у того, кто играет, действительно быстро, но не ровно».

— В своем повествовании Вы назвали уже немало имен выдающихся пианистов. Но еще не упомянули Святослава Рихтера. А ведь Ваше формирование происходило в эпоху, которую принято именовать «эпохой Рихтера»? Вы, наверняка, его слушали. А были ли с ним знакомы?

— Слышал неоднократно. Он как выдающийся музыкант мне чрезвычайно



нравился, многое меня восхищало. Иногда играл он гениально, а иногда меня не убеждал. Но у нас, полюбив кого-то горячо, прощают ему все и всегда. Может быть, зря. В классе Нейгауза царил культ Рихтера, я же

оркестра (я всегда хорошо читал с листа). Но мне почему-то не хотелось — почему, не знаю — входить в рихтеровскую орбиту.

В музыке я, вообще, никогда не был однолюбом. Еще мальчиком, в Скрябинском



В музыке я никогда не был однолюбом.



в принципе не склонен поддерживать никакой культ. Лично знаком я с Рихтером не был (если не считать, что порой, уже здесь, в Гамбурге, поздравлял его после концертов). Несколько раз представлялась возможность познакомиться — помню, как-то позвонила не то Элисо, не то Лиза Леонская, сказала, что Святослав Теофилович будет участвовать в исполнении скрябинского «Прометейя» и попросила с ним порепетировать, исполняя на другом рояле партию

музее, я пару раз слушал Софроницкого. Его игра глубоко запала мне в душу. Огромное впечатление производило музицирование Юдиной, Нейгауза. Многое у Гилельса мне очень нравилось. Я вспоминал уже Гульда, поразившего меня в детстве тремя баховскими контрапунктами. Микеланджели превосходно интерпретировал музыку Дебюсси. Нет, я не сторонник «монотеизма».

А еще я страшно любил игру на скрипке молодого Олега Кагана. Она была для

меня, возможно, самым чистым за всю мою жизнь выражением музыкальности. Мы учились одновременно в ЦМШ; бывало, повстречавшись в метро, вместе шли в школу. Уже тогда я ощутил обаяние очень привлекательной для меня личности. Олег — тоже из тех, кто оказал на меня воздействие как человек и музыкант. В последний год его жизни мне не довелось его слышать — говорят, он играл потрясающе.

— А были ли среди тех, кто повлиял на Вас, дирижеры? Довелось ли Вам, в частности слушать своего тезку, петербуржца Мравинского?

— О, да. Независимо от того, что мы — тезки, он мне нравился чрезвычайно. Конечно, он был невероятный мастер! Как музыканта его отличала предельная строгость, которая, быть может, временами заходила слишком далеко. Сильнейшие впечатления от других маэстро связаны больше с их записями. Это — Фуртвенглер, Клемперер, Кнаппертсбуш — сам тип музыкальности последнего мне по-особому близок. Ценю многое у Бруно Вальтера, особенно его Малера. Из дирижеров, которых посчастливилось слышать «живьем», выделю Карлоса Клайбера.

— Какое место занимает в Вашей жизни опера и, вообще, театр?

— Пожалуй, я — человек не очень театральный. Почему так сложилось, не стану сейчас пояснять. Замечу только, что мне претит все, что — поза, что крикливо, преувеличено. А этого ведь так много нынче на сцене! Казалось бы, великое произведение искусства таит в себе необъятные глубины, к которым и должен устремиться постановщик. Когда же сталкиваешься с современным сценическим прочтением партитуры, как правило, огорчаешься из-за того, что людей, осуществляющих спектакль, интересует лишь внешняя сторона содержания, они осовреме-

нивают сюжет, проводят очень, по-моему, поверхностные параллели с настоящим. Редко при этом блеснет искорка таланта, все, по преимуществу, серо и убого.

— Я с Вами солидарен. Но двинемся далее по этапам вашей творческой жизни. Как оказались Вы в Германии? Как случилось, что Вы выбрали Гамбург, а Гамбург выбрал Вас? И так надолго! Попав в мир, где можно свободно передвигаться, люди из СССР стремились как можно больше перемещаться. Вы же на протяжении уже нескольких десятилетий верны северогерманскому ганзейскому городу.

— Произошло это так. Еще будучи аспирантом, в 1976, я женился на своей соученице Люпке Хаджигеоргиевой, и мы, преодолев ряд преград, чтобы получить необходимое разрешение, отправились на ее родину, в Македонию (входившую тогда в состав Югославии). Музыкальная жизнь там была скучной. Спустя, примерно, год после нашего прибытия в Скопье гастролировал оркестр Северо-Германского радио, главный симфонический коллектив Гамбурга. Концертмейстером виолончелей был тогда Давид Герингас, уже известный благодаря победе на Конкурсе имени Чайковского, а ныне принадлежащий к исполнительской элите. Он меня знал: когда-то мы вместе играли. Додик сообщил, что в Гамбургской Высшей школе музыки и театра объявлен конкурс на штатное место профессора-пианиста и стал настойчиво уговаривать меня принять участие в этом конкурсе. Должен заметить, что этот его совет оказался довольно болезненным вторжением в мое сознание не свободно от догм советского человека. Я даже не представлял себе, что где-то еще могу пустить корни. И слабое знание языков меня смущало. У меня вообще психология лежачего камня, под который вода не течет. Я человек мало подвижный, зато — верный.

Но Додик, человек мира, раскованный и активно добро-

желательный, не внимая моим возражениям, продолжал настаивать и любезно вызвался доставить в Гамбург требовавшиеся анкеты и документы. Оказалось, что несколько десятков людей пожелали участвовать в конкурсе и прислали свои бумаги. После их рассмотрения оставлены были лишь несколько кандидатов. Мне отправили вызов. Надлежало сыграть концертную программу и дать открытый урок. Днем я занимался с двумя студентами, а вечером дал концерт. Тут же вечером сообщили, что меня берут. И с апреля 1978, вот уже 33 года, я благополучно работаю в Hochschule. Много позднее, обсуждая происшедшее, я осознал, что совет профессоров проявил немалую смелость, приняв на должность государственного служащего иностранца, да еще гражданина страны, входившей во враждебный блок. Многими этот факт был расценен как серьезный прецедент.

— *Расскажите, пожалуйста, о своей исполнительской деятельности. Много ли Вы концертируете в течение года?*

— Учитывая педагогическую нагрузку — не очень много. Я не готов назвать точное число выступлений за год, но, думаю, оно не превышает полусотни. Концерты бывают в разных странах, в залах, к которым привык, которые люблю. Наряду с исполнением сольных программ охотно участвую в ансамблевом музицировании. По-прежнему мы с женой [Люпкой Хаджигеоргиевой] выступаем в фортепианном дуэте. Очень люблю играть со струнным квартетом. Но происходит это нечасто: не хватает времени

— *Как осуществляется выбор концертных площадок, программ?*

— Мои пожелания соотносятся с поступающими приглашениями. У меня хороший агент, который считается с моим состоянием, настроением, интересами, с которым можно найти компромисс. Самое



Е. Королев и Д. Лигети

трудное — отказываться от предлагаемых концертов. Приходится, однако. Для меня неприемлемо пообещать и не выполнить, и, если я не вполне уверен, что запланированное реализуемо, лучше и не брать на себя обязательство. Когда окончу педагогическую деятельность, может, буду выступать чаще — если здоровье позволит.

— *Где Вам приятнее всего играть?*

— Назову Кельнскую и Берлинскую филармонию, Геркулес-зал в Мюнхене, Лайсхалле в Гамбурге — не потому, что зал этот в акустическом плане по-особому примечателен, а потому, что он самый знакомый. Очень мне нравится старинный зал Верди-консерватории в Турине, где всегда отлично подготовленные рояли. Как и в Миланской Верди-консерватории. Люблю Театр Елисейских полей в Париже. Ну, конечно, знаменитые залы России — Большой и Малый филармонические в Петербурге. Вспоминаю, в Малом зале проводился фестиваль фортепианных дуэтов, в котором мы с женой участвовали; в Большом играли концерты Баха. Страшно нравился мне когда-то Малый зал Московской консерватории, теперь же появились у него проблемы.

— *А в Америке?*

— В Америке я играл совсем мало. Как-то отношения у меня с нею не складываются. Был я там один раз, другой, третий. Много мне там нравится, особенно в Нью-Йорке — его облик, отличные музеи, прекрасная публика. И все же я чувствую себя в США неважно — не могу объяснить, почему. Любовь к стране не возникает.

— *А в Японии?*

— Там я был, и мне понравилось. Вскоре мне предстоит снова турне по Японии.

— *Что предпочитаете Вы, повторять одну и ту же программу или чередовать разные?*

— Не могу играть одну и ту же программу долго подряд, ну, скажем, раз 7–8: она, наверное, звучала бы постепенно все более совершенно, но и — у меня, во всяком случае — слишком гладко. Нет, я, конечно, возвращаюсь к игранному: например, достаточно часто представляю публике баховские циклы — «Хорошо темперированный клавир», «Гольдберг-вариации», «Искусство фуги», партиты — но не подряд.

— *У Вас репутация «бахиста прежде всего».*

— А я и не протестую. Если людям хочется пометить меня штемпелем *Bachspieler*, что же тут плохого? Баха я, как говорил уже, люблю

с детства, и концерты из его сочинений составляют примерно половину среди даваемых мною. Мне близка и более ранняя музыка — начиная примерно с *ars nova* — и, конечно, не только клавирная.

— *В отношении старинной музыки существуют — во всяком случае, теоретически — два противоположных подхода: приближаться к эпохе автора либо приближать его к своей эпохе. Это так?*

— Я придерживаюсь иного подхода. По моему убеждению, великие творения искусства — вне времени. Они сами по себе созвучны каждой новой эпохе. Конечно, исторический опыт, приметы стиля следует учитывать (знать, скажем, как играть мелизмы), но не нужно становиться их заложником. Ни специально выстраивать перспективу в глубь веков, ни осовременивать старину не следует — и тот, и другой подходы искусственны и приводят к сомнительному результату.

— *Что из более поздней музыки Вы любите играть?*

— Из прочего мне, по субъективному ощущению, лучше другого удастся Гайдн. Может быть, получаются еще Дебюсси и Прокофьев. С удовольствием играю Моцарта, Бетховена, разного Шопена (на днях собираюсь с шопеновской программой в Варшаву). Кстати, записанный в прошлом году диск с 25 мазурками собрал — неожиданно для меня — хорошую прессу. Люблю Шумана, чрезвычайно люблю Шуберта. Волнуюсь, играя Шостаковича, его замечательную Вторую сонату. Вообще, с живым интересом воспринимаю творчество композиторов XX и XXI веков. Всегда хотелось — это сохраняется и ныне — разучивать и играть новое. Да, назову еще одно близкое мне композиторское имя: Мессиян. С ним и его женой Ивонн Лорио, блистательно игравшей его фортепианную музыку, я был знаком (в Торонто, городе, где родился и умер

Гульд, в память о нем прошел Баховский конкурс, в котором я участвовал и получил лауреатство, они же входили в жюри). Оба оказались людьми редкостно обаятельными. Позднее мы встречались в Париже и Гамбурге. Я играл им известное сочинение Мессиана «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» и заслужил их трогательные похвалы.

— В концерте, где я Вас впервые услышал, Вы, наряду с сочинениями Листа и Бартока, играли музыку Лигети, на вечере присутствовавшего. Коротко с ним побеседовав, я узнал, что он Вас высоко ценит. Довелось ли Вам общаться с выдающимся композитором?

— Дело было так. Однажды меня пригласили выступить на Фестивале камерной музыки в Кухмо (Финляндия): исполнить там «Искусство фуги» Баха и вместе

во Франкфурте, Дортмунде и других местах.

— *Овладевая стилем Лигети, приходилось ли Вам обновлять, перестраивать свое музыкальное мышление?*

— Дело в том, что не все у Лигети мне одинаково нравится. Мне менее понятны и оттого менее близки его опусы 60–70-х годов, а вот, 80–90-х, при всей их новизне, для меня абсолютно естественны и в наилучшем смысле традиционны. Но и ранний его цикл *Musica ricercata* я воспринимаю как прямое продолжение «Микрокосмоса» Бартока, цикла, который я тоже люблю (особенно, 5-ю и 6-ю тетради) и с удовольствием играю.

Вспоминая о дружеских встречах с Лигети, хотел бы заметить, что наряду с проблемами его творчества мы обсуждали и другие, связанные, в частности, с интер-

претацией старинной музыки. Кстати, он подарил мне содержательную английскую книгу о Фрескобальди, которого, как и я, почитал. Лигети был человеком огромных познаний, свободно владел несколькими языками. Беседы с ним доставляли большое удовольствие. Обычно он посещал мои концерты, что, конечно, было мне лестно и приятно.

— *Принято считать, что «главный» интерпретатор фортепианного наследия Лигети — Пьер Лоран Эмар. Слышали ли Вы его?*

— Да, слышал однажды 14 этюдов — он очень здорово их играет.

— *В Гамбурге провел свои последние годы Шнитке. Здесь живет и творит Губайдулина. У Вас возникли с ними контакты?*

— К творчеству Шнитке я, признавая его большой талант, относился несколько настороженно. Мне стала нравиться его музыка, начиная с Шестой симфонии. Но он уже был тогда тяжело болен. Что касается Губайдулиной, то она, как известно — человек замкнутый. Я же сам никогда не завязываю контактов. Нет, я люблю людей, и, если кто-то желает со мной общаться, а я не испытываю к нему неприязни, я поддерживаю контакт. Но сам инициативу проявлять не стану. Разве это не слышно в моем музицировании?

ко настороженно. Мне стала нравиться его музыка, начиная с Шестой симфонии. Но он уже был тогда тяжело болен. Что касается Губайдулиной, то она, как известно — человек замкнутый. Я же сам никогда не завязываю контактов. Нет, я люблю людей, и, если кто-то желает со мной общаться, а я не испытываю к нему неприязни, я поддерживаю контакт. Но сам инициативу проявлять не стану. Разве это не слышно в моем музицировании?

— *Разделяю Вашу тревогу. Но об учительском долге, о других проблемах музыкальной педагогики давайте поговорим чуть обстоятельнее. Нынче Вы далеко не единственный в Германии профессор фортепиано из России. Едва ли не в каждой высшей музыкальной школе трудятся россияне. Наряду с Вами в Гамбурге еще профессорствует Лилия Зильберштейн, в Мюнхене — Элисо Вирсаладзе, в Детмольде — Анатолий Угорский, в Дрездене — Аркадий Ценципер, во Франкфурте — Лев Наточенный, в Ганновере до недавнего времени — Владимир Крайнев... Возникает ощущение: то, что нам некогда постоянно внушали — «русская музыкальная школа — лучшая в мире» — действительно, справедливо! Что подсказывает Вам Ваш огромный опыт: существуют ли национальные фортепианные школы, со своими, присущими лишь данной школе, свойствами? Как было раньше и как обстоит дело сейчас?*

— Мне хотелось бы избежать глобальных обобщений. Но в России, в СССР, на самом деле, всегда хватало талантов. Другие таланты, и даже гении, их превосходно обучали. Так что «качественного пианистического продукта» родная страна выпускала всегда много. Мне кажется, главное достоинство нашей школы заключалось в том, что она... не была школой. Отсутствовала догма. Люди просто были погружены в музыку. Учащие помогали учащимся раскрыть уши, воспринимать и интерпретировать музыку наилучшим образом.

— *И это в стране, где царил догма! Так, может, положение в музыке было реакцией на нее?*

— Именно так. Догма царил в политике, а искусство ей противостояло.

— *Однако же, старались одно с другим совместить и догму утвердить повсеместно. К примеру, утверждалось, что Гилельс играет Шопена по-советски, не допуская буржуазно-салонной расслабленности...*

— Ну, кто же принимал подобные утверждения всерьез?



Нынче пошлость лезет из всех щелей! Ей необходимо противостоять, это — долг каждого серьезного человека.



с Люпкой — концертное переложение «Весны священной» Стравинского, а также — несколько этюдов и других вещей Лигети, которые я ранее слышал, уважал, но сам не играл. Возможно, приглашение было им инспирировано. Дело в том, что тогдашний мой агент, рекомендуя меня, прислал ему только что вышедший первый мой компакт-диск «Искусство фуги». Лигети запись так понравилась, что он заказал... 300 экземпляров и дарил друзьям и знакомым. Разуливая его сочинения и имея возможность консультироваться с автором, я этой возможностью, конечно, воспользовался. Он меня радушно принимал и весьма серьезно со мною работал. Впоследствии я играл на эстраде его музыку много раз: в Гамбурге — в Академии вольных искусств (он был там академиком, я — тоже),

преацией старинной музыки. Кстати, он подарил мне содержательную английскую книгу о Фрескобальди, которого, как и я, почитал. Лигети был человеком огромных познаний, свободно владел несколькими языками. Беседы с ним доставляли большое удовольствие. Обычно он посещал мои концерты, что, конечно, было мне лестно и приятно.

— *Принято считать, что «главный» интерпретатор фортепианного наследия Лигети — Пьер Лоран Эмар. Слышали ли Вы его?*

— Да, слышал однажды 14 этюдов — он очень здорово их играет.

— *В Гамбурге провел свои последние годы Шнитке. Здесь живет и творит Губайдулина. У Вас возникли с ними контакты?*

— К творчеству Шнитке я, признавая его большой талант, относился несколько

Л. Хаджигеоргиева, Е. Королев



При мне в России была не школа, а просто большое скопление даровитых и хорошо выученных музыкантов. Может быть, когда-то, полтора-два десятилетия назад, и существовала школа, вырастившая первые артистические поколения — не могу судить, я ведь тому свидетелем не был. Ощущаю, что у российского исполнительского искусства — здоровая, мощная корневая система. Оттого-то и древо этого искусства так широко разрослось.

Ну, а ныне все перемешалось (и не только в музыке). По-прежнему важно, чтобы музыкант был настоящий, чтобы он умел выразить то, что понимает в избранном им произведении. А где он находится — в Америке ли, Германии, Италии, Японии или России — думается, не столь уж существенно.

— Известно, что есть исполнители, которые не любят педагогической работы и радуются, если могут ее избежать. Вы с самого начала самостоятельной творческой жизни сочетаете концертное выступление с преподаванием. Вас педагогика никогда не тяготила?

— В России в мою пору все концертирующие пианисты, за исключением, может быть, лишь Святослава

Теофиловича Рихтера, преподавали. Положение это я всегда воспринимал как естественное.

Когда я начинал работать в гамбургской Высшей школе, было трудно: возникали проблемы с языком, со знанием традиций, пониманием менталитета коллег — хотя отнеслись они ко мне очень доброжелательно. Но заниматься педагогикой было необходимо, хотя бы ради бюджета семьи. Позднее же, когда житейские обстоятельства могли мне позволить перестать преподавать, у меня все чаще стали появляться хорошие ученики, работа с которыми увлекала, захватывала. Хороший ученик для меня — это отнюдь не послушный ученик. Это — одаренная, отличающаяся от других, творческая личность.

Для меня не столь уж важно, выигрывает ли мой студент конкурс. Для меня важно, чтобы наше с ним общение помогло ему выиграть в жизни — как я понимаю выигрыш. Мне хотелось бы обучить их не только более глубокому пониманию музыки и техническим приемам, которые сам постиг, но и чему-то позначительней: чтобы они не растворились в людском потоке, чтобы

не были лишь подпевалами, чтобы научились отличать подлинные ценности от мнимых, обладали бы иммунитетом против того дурного, чем избилует нынешняя жизнь, были бы для нее, в этом смысле, «неподходящими», как «не подхожу» ей я сам.

— Бывали ли случаи, когда, наткнувшись в ученике на противоположность себе, Вы разочаровывались, у Вас опускались руки?

— Да, бывали. И приходилось расставаться. Два-три подобных случая было.

— А случаи противоположного рода, когда в учащемся Вы обнаруживали такую одаренность, такую зрелость, что сами могли бы чему-то у него поучиться?

— И такое случалось, гораздо чаще. Как правило, это были пианисты «по совместительству» — композиторы, дирижеры, теоретики. У них я мог кое-что интересное постигнуть.

— Не назовете ли какие-то имена?

— Сейчас мне приходит на ум имя давнего выпускника, контакт с которым, впрочем, сохраняется — Вольфганга Плагге, норвежского композитора и пианиста. Кстати, я соло и мы

с женой в ансамбле играли его музыку. Упомяну еще одно имя: Тобиас Цулегер. Он был музыковедом, но играл на рояле содержательней, совершеннее многих пианистов. Слушать его, беседовать с ним было очень интересно. Творческая его судьба, насколько мне известно, не заладилась, он работал почтальоном.

— Что скажете Вы об Анне Винницкой?

— Это очень талантливый музыкант, она рождена быть пианисткой. Ее музыкантское развитие в последние годы происходит очень интенсивно, хоть иногда зигзагообразно. Сейчас у нее трудная жизнь, не хватает времени: став победительницей конкурса имени королевы Елизаветы в Брюсселе, она очень много играет публично.

— Жизнь пианиста, по сравнению с жизнью других артистов, в чем-то труднее, а в чем-то легче...

— Да, это так. Я надеюсь, что ей достанет сил одолеть трудности. Кстати, мы с нею нынче коллеги: она тоже получила педагогическую должность в гамбургской Высшей школе.

Назову еще два имени. Адам Лалум, французский пианист, выигравший в прошлом году конкурс имени Клары Хаскил — музыкант глубокий и интересный. Я жду от него многого. Степан Симонян, который учится в моем классе сейчас, завоевал премию на последнем Баховском конкурсе в Лейпциге. Он пылкий музыкант, постоянно ищет что-то и — находит, иногда ценное, иногда недостаточное убедительное, и тогда приходится спорить с ним, пытаться переубедить.

Это давно открытая истина: общаясь с молодыми, сам становишься моложе. Среди них немало людей талантливых, смело, с надеждой взвешивающих на жизнь, имеющих идеалы и готовых за них постоять. Общение с ними укрепляет, подпитывает мой оптимизм. ■



Из глубочайшей тишины

23 апреля,
Большой зал Санкт-Петербургской филармонии
Григорий СОКОЛОВ

Бах. Итальянский концерт BWV 971
 Увертюра во французском стиле BWV 831
Шуман. Юмореска op. 20
 Скерцо, Жига, Романс и Фугетта op. 32
Рамо. «Переключка птиц» и «Тамбурин» из Сюиты e-moll
Браме. Каприччио op. 116 № 7
Шопен. Мазурка op. 68 № 2 a-moll
Рамо. «Дикари» из оперы «Галантная Индия»
Браме. Интермеццо op. 116 № 2

Она воцарилась сразу, как только кончилась рассадка, и переполненный полторатысячный зал замер в ожидании. Поразившая меня тишина показала необычно глубокой, почти невозможной в ситуации подобного скопления людей. **Если бы существовал измеритель тишины, он зафиксировал бы рекордный индекс** (нечто вроде абсолютного «звукового нуля» — ни шороха, ни вздоха — полное оцепенение ожидания). Краткая вспышка привет-

ственных оваций — и снова абсолютная тишина, теперь уже сопровождавшая звучание. И когда в самом конце программы овации стоящего зала прерывались устремлениями артиста к роялю, к вожделенным дополнениям «на бис», тишина возникала так же внезапно и так же ошеломляюще полно. Такое бывает, наверное, при созерцании чуда. **И то, что происходило на сцене в тот знаменательный вечер, по праву можно было отнести к разряду чудес.** Ху-

дожественных чудес, творимых «на глазах».

Первый же фактурный сдвиг в Итальянском концерте Баха, когда пианист как будто перешел на иную клавиатуру, включил какой-то иной темброрегистр, вообще будто воспроизвел барочную «полирегистровку», этот первый контраст сразу обнаружил уникальное мастерство исполнителя, и зал замер в ожидании следующих чудес. Они последовали одно за другим в Итальянском концерте и в следующей «Увертюре во французском стиле». Они не несли в себе ни тени «фантазийного усилия». Все они были ожидаемы и неожиданны одновременно, но главное — совершенно естественно, природно порожденные целостным, уникально выраженным мышлением музыканта. Казалось бы, уникальность — в ярчайшем проявлении индивидуальности. Принято думать, что гениальная индивидуальность стремится все

измерить по-своему. Но что это значит? У большого художника чем ярче проявляет себя индивидуальность, тем больше стремится она к исчерпывающей полноте охвата сущности сочинения. Такая индивидуальность не изменяет сущность, но видит и представляет ее во всей полноте, добавляя своего рода «фермент усиления». И «усиление» это касается, прежде всего, центральных элементов стиля, которые действительно получают новое измерение (т.е. новую яркость свечения). В результате все воспроизводимое воспринимается как некая истина, абсолютно правдивая в сущности своей, но преподанная от первого лица. Конечно, можно задаться вопросом: может ли быть «истинное исполнение»? Ответ очевиден: в момент восприятия — да; в перспективе истории — конечно, нет. Но сама эта перспектива складывается из «моментов восприятия», и сидящие в зале чувствова-

ли историческую значимость переживаемого момента.

Невозможно описать игру Григория Соколова. В каком-то зарубежном журнале я наткнулся на красноречивое восклицание: «Не хватит всех страниц нашего издания, чтобы описать гениальность Соколова!». Добавлю, что может и вовсе не нужны подобные страницы, ибо **словесные метафоры — всего лишь индивидуальные попытки проникнуть в тайну искусства, которая в сущности бесконечна.** В ней есть только начало, поскольку сама эта тайна разбивается на миллионы отражений, когда каждый соприкоснувшийся с ней начинает свой путь проникновения. Что из того, если я скажу, что «говорящие мелизмы» Соколова в Бахе и Рамо напоминали то уважительно-приветственный поклон с ритуальным движением оперенной шляпы, то нечто созвучное вступительному «Ваше высокочтимое преосвященноблагодарное сиятельство»... Это всего лишь моя ответная фантазия, над которой я и сам посмеиваюсь. Если я скажу, что Соколову удавалось удивительно четко развести тембрально пласты фоновые и несущие мелодические рельефы, я зафиксирую то, что умеют многие мастера. Важно, как это сделал Соколов. А это уже скрыто в непостижимой тайне его индивидуального контакта с клавиатурой. Ассоциации, конечно, и здесь возможны: я могу сказать, что он играл будто на двух (трех) инструментах сразу. Ассоциаций, претендующих на «способ описания», вообще может быть великое множество. Все подобные «описания» — из жизни. Искусство же (особенно наше) не копирует жизнь. Поэтому суммарная картина подобных ассоциаций складывается в нечто неправдоподобное по отношению к искусству. Искусство же всегда правдоподобно в неразгадываемой тайне конечной смысловой сущности. В нем заложена предпосылка только к чувству чудесной «неправдоподобно-

сти свершенного», когда **явление, стоящее на грани оттенка гениальности, воспринимается как «достижение недостижимого». Именно это чувство и владе залом в тот вечер.**

Искусство Григория Соколова настолько удивительно в наши дни открытого тяготения к виртуозничанью, внешним эффектам и даже — к развлекательной коммерциализации, что сейчас порождает самые различные суждения и о творческой личности пианиста, и о судьбах современного пианизма, и вообще о современной культуре в целом. Может быть, явления, подобные Григорию Соколову, всегда были исключением? Вот что писал Стефан Цвейг о пианистах во времена теперь уже отдаленные. Он пишет конкретно о Бузони и хочет оттенить его индивидуальность с помощью удивительно тонко представленной системы разнovidности пианистов и пианизма того времени. Читаешь и думаешь: а была ли эволюция? Вот его знаменательные слова: **«Одних творчество возбуждает, они ворочают глыбы и с грохотом выгребают звуки из белой каменоломни клавиш, и все тело их охвачено напряжением. Другие, наоборот, играя, улыбаются лживой улыбкой атлетов, которые с наигранной легкостью поднимают громажденные тяжести, показывая удивленной толпе, будто все это для них игра, суший пустяк. Третьи застыивают в гордыне или дрожат от возбуждения. Он же, Бузони, слушает. Он слушает свою собственную игру».** Заменяем Бузони на Соколова и получим картину, описанную Цвейгом, с той лишь разницей, что Соколов слушает по-другому. А вот контекст целостной ситуации в пианизме, описанной Цвейгом, по-моему, сохраняет актуальность.

В центр первой части программы 23 апреля Григорий Соколов поставил **Французскую увертюру Баха** — произведение, чрезвычайно редко исполняемое и в сущности малоизвестное, несмотря

на гремющую славу ее создателя. Сочинение, кажущееся посильным многим, но в подлинном воспроизведении доступное только самым большим мастерам. Это произведение, которое можно отнести к «скромным шедеврам» (поскольку оно не содержит «знаменитых» мелодий, попавших в «массовую раскрутку»), Соколов представляет как высочайшее творение Баха и высочайший образец культуры барокко-рококо. Феноменальное чувство ритмической энергетике, точнее, темброэнергетике — одно из удивительных его умений. Его моторные ритмоформулы всегда окрашены, притом всегда в разные цвета. Его ритмическая ровность — это еще и ровность звуконасыщения, особая «устремленность тембра». Словом, корень снова надо искать в характере звука, в его контакте с клавиатурой. А это уже тайна на уровне мистическом.

Тайна его фортепианного «звукотворения» позволила поднять на пьедестал высочайшего вознесения еще один «скромный шедевр» — Юмореску Шумана — одно из самых монументальных (по объему) произведений композитора и одно из самых странных по замыслу и самых коварных по исполнительскому предложению. Эту совсем не смешную Юмореску не ставят в «событийные» концертные программы. Произведение кажется невыигрышным, хотя и гениальным по материалу. Оно нередко попадает в учебный репертуар консерваторий, и это сыграло роковую роль в его непопулярности. Даже в толстой книге Д. Житомирского о Шумане, где рассматривается все фортепианное наследие композитора, Юмореска вовсе не упоминается. Она давно уже считается сочинением, «погибшим» в консерваторских классах. И вот к ней прикасается уникальный мастер. Ее диковинная форма, где слитная цикличность образует контрастно-составную компо-

зицию совершенно индивидуального типа, где идет непрерывное чередование контрастов, и лишь изредка встречаются квази репризные построения (из 17 интонационных структур нетождественно повторяются только 3), эта форма удивительным сознанием пианиста превратилась в ясный и чудесный кристалл. Все его грани завыскакали разными и насыщенными красками. Все переходы обрели событийный характер, и при этом ступени переходов были ступенями единой лестницы, ведущей слух от начала к завершению непрерывно и связно.

Шумановская Юмореска в исполнении Григория Соколова невольно наталкивает на мысль о красоте. Красота движения чередующихся контрастных интонаций (в данном случае, красота, исходящая и от автора, и от исполнителя), поражающая красота чисто пианистического мастерства, сам момент неожиданности воспроизведения этого сочинения как высочайшего образчика красоты — все слилось в эмоции, вызвавшей в памяти знаменитое утопическое предположение: «Красота спасет мир». **Да, все присутствующие в зале ушли с концерта другими. И это сделал мастер, музыкант-мыслитель. Невольно возникает вопрос: можно ли спасти мир, не изменив его? И какова роль творческой индивидуальности в этом постепенно прорастающем стремлении спасти мир?** Пока очевидно, что мы взращиваем в себе готовность изменить мир медленнее, нежели этот самый мир меняет нас в сторону конформизма, постепенно потопляя в океане потребления и интеллектуальной транквилизации. **Пока мы не можем спасти мир. Но уже ясно, что силы к его изменению — в возрастании индивидуализма.** Чем грандиознее цифра присутствия человечества на земле, тем драгоценнее каждое явление индивидуальной заостренности. Теперь оно уже не на вес



золота — на вес лунного камня, метеорных вкраплений. Мы уже готовы согласиться с Шопенгауэром, что индивидуальность каждого человека важнее национальности.

Такие личности, как Григорий Соколов — это культурные опоры человечества. Создающие красоту — это светочи индивидуализма. К какой конкретно культуре принадлежит Григорий Соколов? К русской? Да, он воспитан в нашем культурном пространстве, и мы вправе гордиться этим. Но сегодня он призван целым миром. Призван столь энергично, что в России концертирует лишь раз в году. Он стал приверженцем иного, нового национализма. Он совершенно отошел от национализма этнического, став очевидным приверженцем национализма этического. Он — человек мировой культуры, которая является его континентом — пространством жизни и служения.

Такие люди вызывают огромное любопытство. Их мышление, психика, духовный строй, поведенческая сторона жизни — предмет острой заинтересованности многих. Но каждый человек, подобно Луне, имеет свою неосвещенную сторону, которая никогда не может быть явлена. Особое вождение любопытствующего сознания представляют неосвещенные стороны гениальных натур. Здесь источник догадок и вымыслов о личности творца, о внутренних истоках и импульсах его фантазии.

Григорий Соколов — артист мирового масштаба, постоянно путешествующий, выходящий на сцены крупнейших залов мира, казалось бы, — воплощение homo communis. Но Григорий Соколов одновременно — очевидный интроверт. Можно предположить, что одиночество для него — необходимый поведенческий жест. Жизнь артиста — маятник: от одиночества к публичности. Стремление к абсолютной интровертности — это стремление в глубину, где рождается материал для публичного экспонирования. Задумчивая торжественная душа всегда ищет одиночества и время от времени полностью изымает себя из житейской суеты, ставит непроницаемый экран всей системе общения, чтобы потом вернуть это общение в обновленном качестве. Наверное, в эти мгновения творческого поиска он чувствует себя спасенным из пучин повседневности и одновременно способным выйти к огромному собранию людей с той же миссией спасения.

Игорь Стравинский когда-то высказал мысль о том, что **наше сознание способно представить прошлое, гипотетически (фантазийно) представить будущее.** И не только представить, но как бы «смоделировать». **Однако настоящее мы смоделировать не в состоянии.** Такую возможность он отводит музыке, одну из функций которой видит в некоем воссоздании «настоящего». Это, конечно, метафорическая сентенция, но в ней скрыта магия временного характера искусства звука. Музыка выключает слушателя из бытийного времени и погружает его в свое «настоящее». Стравинский не добавил, что **это возможно только в случае высокого художественного свершения, когда сознание не в состоянии отторгнуть новое время и вернуться в повседневность мыслью, памятью, тревогой. Полное поглощение и есть «настоящее» время музыки.**

Вспоминая приведенную выше цитату из Цвейга, напомним: Соколов слушает. Он на сцене, но не в зале. Впечатление, что он будто отрешен от зала и целиком погружен в себя. И одновременно слушателя не покидает странное ощущение, что пианист каким-то мистическим образом общается с некими сферами и оттуда черпает удивительные идеи. Никакой позы, никакого внешнего «артистизма», полное погружение в другое время — в «настоящее время» музыки. Вы спросите: а темперамент, а виртуозное начало? Что ж, темперамент в полном соответствии с «интонационной температурой» и очень четко отрегулирован высочайшей культурой ощущения стилевой нормы и семантического поля. Кроме всего прочего, — это **индивидуальный темперамент, главный критерий которого мне видится в создании конечной красоты, мыслимой исключительно как синоним соразмерности и гармонии элементов.** А что касается виртуозности, можно считать, что в обычном (тривиальном) смысле она у Соколова просто отсутствует. Она за облаками и одновременно в самом основании блистательного мастерства. **Пианизм Григория Соколова абсолютен, универсален в возможностях и находится в строжайшем подчинении у интонационных идей. Это пианизм особого рода, которым обладают лишь избранные.** Именно такой пианизм позволяет Соколову произносить удивительные слова, как будто обращенные к себе, звучащие как исповедальные признания, но проникающие в сердца всех слушающих. Нельзя забыть его шопеновскую мазурку. А последняя, понижающая и уходящая в непроницаемую глубину скорбного предчувствия фраза из Интермеццо Брамса как будто пришла к нему из тех самых мистических сфер, где таятся главные догадки о человеческих сущностях. ■

Павел КАРТУШ

Норвежский пианист Лейф Ове Андснес неоднократно выступал в Санкт-Петербурге, в том числе, в концертах фестиваля «Площадь Искусств» в начале 2000-х. Новая встреча взволновала поклонников Андснеса и тех, кто интересуется игрой на фортепиано. Очень жаль, что зал был не полон; остается лишь гадать, что было тому причиной: «нераскрученность» места, инертность самих горожан или недостаточное их информирование о концерте

Мир тесен. Особенно он тесен в узкопрофессиональной среде, например, в среде пианистов. Имя Лейфа Ове Андснеса я впервые услышала примерно в 1986 году от своей подруги и соученицы по музыкальному училищу им. Римского-Корсакова Даниэлы Глинковой. Она рассказывала, что у ее отца, пианиста, дипломанта Конкурса им. Чайковского-66, Иржи Глинки, преподающего в Музыкальной академии имени Грига в Бергене (Норвегия), есть удивительно талантливейший студент по имени Лейф Ове Андснес. Через год, окончив училище, Даниэла уехала в Берген, где стажировалась в классе своего отца. Приезжая в Петербург, каждый раз делилась впечатлениями. Одним из ярких событий ее пребывания в Норвегии стало личное знакомство с Андснесом, которого Даниэла характеризовала не только как феноменального пианиста, но и как замечательного человека.

Так что, идя на его концерт, я была заранее расположена к этому артисту, на ходу перебирая в памяти известные о нем факты: Лейф Ове Андснес сегодня находится в топе мирового рейтинга пианистов. В этом сезоне он является пианистом in residence в Берлинской филармонии. Кроме того, Андснес продолжает руководить Ризор-фестивалем камерной музыки в родной Норвегии. В этом сезоне он выступит соло и с оркестром в лучших залах Европы и Америки с такими дирижерами, как Бернанд Хайтинк, Владимир Юровский, Марис Янсонс, Пааво Ярви.

Соло норвежского гостя



В Санкт-Петербург на этот раз Анднес приехал с программой, состоящей из двух Бетховенских сонат, ор. 53 и ор. 111, которые были «разведены» по краям концерта. В середине же — Четыре баллады ор. 10 Брамса и Шесть маленьких пьес ор. 19 Шенберга. Классическая выверенная программа, с внутренней логикой переходов от одного композитора к другому, «нанизанной» на бетховенский стержень. Такую программу Анднес этой весной сыграет 17 раз: он уже гастролировал с ней в марте в США, после Санкт-Петербурга он исполнит ее в Берлинской филармонии, затем еще в ряде крупных европейских городов. По характеру гастролей понятно, что мы имеем дело с фортепианным «тяжеловесом»: лишь пианисты самого высокого ранга могут позволить себе сосредоточиться на одной программе, играя ее на протяжении нескольких месяцев в среднем дважды в неделю в крупнейших концертных залах мира.

На сцену выходит светловолосый молодой человек, он выглядит импозантно, модно, даже спортивно. Держится с достоинством, с легкой приветливой улыбкой. Никаких странностей, типичных для пианиста, нет ни в его лице, ни в походке; встретив, например, в аэропорту такого мужчину, можно принять его за преуспевающего юриста крупной корпорации, госслужащего или топ-менеджера финансовой компании.

Соната Waldstein Бетховена, с которой он по-деловому начинает свой сольный концерт, — это пробный камень пианиста. Здесь не за что укрыться, все словно на ладони. С первых тактов слышна великолепная выделка, идеальность, «молоточковость» простых фи-

гураций, за которыми уже виднеется красота и поэзия. Звучание несколько матовое, все сдержанно, тщательно выверено, идеально, как на записи. Очень совершенная, лишенная всяких внешних эффектов манера игры Анднеса идеально подходит к этой музыке: неумолимая логика и продуманность каждой детали рождает ассоциацию с математикой, точнее, с геометрией. Точки, составленные в пространстве, соединенные линиями, трехмерность, точность, гармония. Какая-то удивительная честность во всем, та честность, что свойственна только очень большим талантам. И искренность.

Конечно, сразу начинаешь думать о Норвегии, о маленьком острове на Западной оконечности этого края, где родился и вырос Анднес, об особом составе души обитателей заброшенного острова, о законченности черт их лиц...

Искусство Анднеса с первых нот завораживает, берет в плен: вроде ничего особенного на сцене не происходит, а сидишь словно под гипнозом ощущения встречи с чем-то большим и чистым, тем, ради чего стоит жить и ходить на концерты. Финал Сонаты Анднеса играет в очень сдержанном темпе, безо всякого намека на виртуозный флер. Октавные глассандо в конце заменяет на двухручные гаммы, звучащие абсолютно идеально, педализирует скупое, рассчитывая только на то, что можно сделать на клавиатуре руками, словом, уходит от всего, что может разрушить образ клавирной музыки начала XIX века, каким Анднес себе его представляет. В финале же, где Бетховен обычно в сонатах и инструментальных концертах прячет сюрприз в виде уличного мотивчика с восходящей секвенцией, намекающего то ли на шарманщика, стоящего на углу, то ли на слепого музыканта (предвестье Шуберта), в финале, когда Анднес добирается до этой секвенции, в носу щиплет, а на глаза наворачиваются слезы. Бывает же так, что тихая мелодия трогает больше чем гром аккордов и октав. В этом мы снова имели шанс убедиться.

Четыре баллады Брамса редко играют подряд. Трудно поверить, что их написал совсем юный, 22-летний композитор. Может, сказались его переживания, связанные с семьей Шуманов, может, что-то еще. Но музыка эта полна глубокой печали и грусти, элементов прощания и ухода, остановившихся мгновений и рефлексии. Анднес и тут вылепливает причудливые геометрические поверхности, эллипсоиды и сферы. Расположение аккорда, удаленность баса, расслоение звуковой вертикали, мелодическая дуга — все берется в расчет,

16 апреля 2011, Концертный зал Мариинского театра
Лейф Ове АНДСНЕС
Бетховен. Соната ор. 53
Брамс. Четыре баллады ор. 10
Шенберг. Шесть маленьких пьес ор. 19
Бетховен. Соната ор. 111

все существует в гармоничном единстве. Брамс Анднеса это загадочность, отстраненность, Твин Пикс XIX века — волшебство, мираж, та точка, в которой реальность зримо восходит к вымыслу. Если жанр баллады предполагает рассказ, то нарратив Анднеса не линейный и не односложный; он полон глубокомысленных метафор и суровых иносказаний.

Шесть маленьких пьес Шенберга давно уже стали привычным «дивертисментом» в фортепианных вечерах с немецкой программой. Действительно, если слушать длинные сочинения Шенберга, написанные после «Лунного Пьеро», бывает утомительно (да простят меня адепты додекафонии), то небольшая, 6-минутная пьеса, полная необычных, причудливых образов и пауз, ловко расчерчивающих мысли и мгновенно меняющих их направление, как нельзя лучше драматургически подготавливает смысловой центр программы. Им в этот вечер должен был стать 111-й опус Людвига ван Бетховена, последняя, 32-я соната с-moll, венец и вершина музыки для фортепиано, написанной до тех пор. Анднес, лишь в последние годы обратившийся к бетховенскому наследию, демонстрирует здесь свой подход: скрупулезно читая авторский текст, пианист ведет напряженный внутренний монолог, сурово и неуклонно взбираясь, как по ступенькам, по вариациям Ариэтты, все выше и выше. Особый тембр звука Анднеса, который я бы сравнила с темными матовыми цветами дорогой породы дерева, лишенными всяческой «красивости», общая абсолютная совершенность и чистота исполнения, чуждая всего наносного, позволяет отнести прочтение Анднеса этой Сонаты к эталонам интерпретации Бетховена в наше время.

Об этом концерте можно с уверенностью сказать: он очистил душу, помог взглянуть на музыку и на мир новым, свежим взглядом. Неподражаемое своеобразие музыкальной природы Анднеса, его глубокая скромность, столь свойственная истинно большим личностям, особое мастерство и сила духа способны преобразить многое вокруг, утвердить примат настоящих ценностей, ежедневно и ежеминутно подвергаемых сомнению в сегодняшнем безумном мире. Побольше бы таких пианистов. Почаще бы бывать на таких концертах. ■

Марина АРШИНОВА

Двенадцатый автор события



Воскресенье, 13 марта Александр Гиндин сыграл в Малом зале Московской консерватории весьма нестандартную программу, удивившую многих. Достаточно сказать, что в первом отделении на четыре произведения пришлось восемь авторов (один из них, правда, аноним XII века). Второе отделение можно признать монографическим, ибо отдано было Рахманинову (без примесей). Но здесь-то и случилось то самое главное, что делает всю программу (точнее, весь вечер) событийным явлением, что можно отнести в разряд незабываемого и что тянет за собой в глубину памяти также все сопутствующее случившемуся в тот вечер **главному событию**. А «случилась» **Вторая соната Рахманинова ор. 36**. Все остальное просто «было». Было достойно мастера и отличной оценки. Но «случилась» именно Соната.

Уселся я после концерта за стол, чтобы зафиксировать по горячим следам впечатления и подумал: зачем, собственно, спешить, если память крепко держит главное. И вообще, — что есть рецензия? Плод воспоминания, умственная рефлексия, дитя измышлений, возникших как «инерция оценки»? А сама оценка — мгновенно (почти синхронно) возникающее чувство, летящее в тебе вслед за каждой звучащей мыслью сквозь всю форму? Очевидно, что это оценка-процесс, которая тут же, с последним завершающим кадансом превращается в оценку-резюме, некое симультанное представление. Оно оседает в памяти наподобие клубка, наматывающего золотые нити звуковой пряжи

только что отзвучавшего чуда. О, я говорю исключительно о чуде. Ни о чем другом в связи с памятью говорить не следует, ибо память обладает могучей экологической защитой, беспощадно выталкивая все, что не может быть отнесено к понятию «события».

А что же рецензент? Проходит час, а может быть день или неделя (неважно, если это время после «события»), он садится за стол и начинает создавать свой текст, постепенно разматывая из «клубка памяти» драгоценные нити улетевших в вечность следов звучания. Теперь он думает что оценивает услышанное. Тщетно. Подлинная оценка — дело чувственное. Если исполнитель смог увлечь тебя (грозного рецензента!) и превратить в банального любителя музыки, забывшего про свои специально наточенные уши, привыкшие слушать «по делу», считай, что ты дал высшую оценку.

И вот сижу я и думаю, как бы мне полочнее написать про то, как Гиндин сыграл объявленное. А заявил он **транскрипции Годовского** (из Люлли и Рамо) — тонкие, изящные, идеально пригодные для начала программы и для иллюстрации микротонкостей фортепианного туше. И вспомнилось мне, что с первых же звуков я почувствовал мастера. А как приятно, когда с первых звуков рождается предвкушение грядущего художества. Предвкушение возникло. А вот самого художества (в «событийном масштабе») пришлось подождать. Оно явилось в конце программы. Но все, что было до этого невольно наталкивало на размышления.

Тот, кто заглянул на самую первую страницу программки, прочел, что вечер этот Александр Гиндин посвятил 90-летию музыкальной школы им. В. В. Стасова, в которой пианист начал свой путь в искусстве. Вглядываясь

13 марта 2011, Малый зал Московской консерватории
 Александр ГИНДИН
 Люлли–Годовский. Сарабанда
 Рамо–Годовский. Ригодон. Тамбурин.
 Шуман. Экзерсисы (15 этюдов в форме свободных вариаций на тему Бетховена)
 Лист. «Пляска смерти» (авторская версия для фортепиано)
 Рахманинов. Баркарола ор. 10 № 3. Пять пьес-фантазий ор. 3. Соната № 2 b-moll, ор. 36 (вторая редакция)

в перечень программы, невольно соотносишь ее с посвящением. Ну, Годовский вполне подходит. Он может быть представлен в школьном репертуаре (для продвинутых умельцев, к коим, несомненно, принадлежал и наш герой).

Шуман — редко играемые «Экзерсисы по Бетховену» — это тоже может быть ностальгический штрих, реминисценция позднешкольного репертуарного эпизода пианиста (предположение). Вот уж истинное украшение программы — одно из достойнейших и отодвинутых в тень внимания сочинений немецкого гения. Понятно обращение к знаменитому циклу ор. 3 Рахманинова, целиком состоящему из школьных восклицательных знаков. А вот **«Пляска смерти»** и листовская апология Dies irae смотрится в «школьной» программе как пиратский флаг на здании детского сада. Впрочем, если задуматься, можно и это оправдать: Лист создал нечто звукоживописующее, декоративно конкретное, где обнаженная программность душит имманентный алгоритм музыкальной формы. Даже такая, казалось бы, нерушимая конструкция, как вариации, расплывается в некую бесцезурную сюитность и возникает что-то, наподобие книжки с картинками. Как раз для детей (со страшилками «хеллуина»).

Надо сказать, что сыграно все это было пианистом превосходно. Безупречно с точки зрения выполнения текста, если под текстом понимать все многоцветье красок, переплетение голосов и ритмов, контрастов и теней. Благородное и разнообразное звучание инструмента, тонкое «дыхание фактуры», несущей волны динамических подъемов и спадов, особого рода «линейное движение» гармонии, которым владеют немногие, — все это было в игре Гиндина. Для «событийно-

сти» быть может чуть не хватало тончайшей пластики («звуковой тайны») в переходах от *p* к *pp* и внутри нюансов *mezzo* в транскрипциях Годовского. Шуман, великолепно поданный колористически, видимо, мог бы предстать более цельным в единстве цикла, если окончательно отгадать технику переходов. А вот в Листе к Гиндину претензий нет. Здорово! Зато возникает претензия к самому Листу. Но что проку винить гения? Он предлагает несколько первых звучаний вначале и сразу открывает век двадцатый с его сонорными «пятнами» и экспрессией чистого «звукоцвета». Даже несовершенный Лист пленяет неповторимой индивидуальностью и дерзованием. А их-то исполнитель показал сполна.

Не буду вдаваться в тонкости подачи знаменитых **рахманиновских пьес из ор. 3**. Замечу лишь, что «Элегию» лучше не выводить в открытую экспрессию кульминаций и сохранить «элегичность» на всем протяжении, чуть приглушив тон повествования на вершинах динамических волн.

И, наконец, Соната. **Соната b-moll** — одно из самых сложных сочинений Рахманинова. Она-то вряд ли имеет прямое отношение к школьному юбилею (впрочем, мы не знаем возможных скрытых причин и мотивов «привлечения к посвящению»). Дело в том, что Соната сама по себе имеет посвящение. От имени Рахманинова. И посвящена она Матвею Леонтьевичу Пресману. Имя его упоминается редко, а факт такого посвящения говорит о том, что это была личность не просто известная, а светящаяся, весьма заметная на звездном небосклоне русского музыкального искусства рубежа тех столетий. И то сказать: основатель Ростовских фортепианных классов, саратовских, один из авторитетнейших зачинателей фортепианного образования в Грузии и Азербайджане, самый признанный музыкальный редактор фортепианных изданий, высший авторитет которого зафиксирован в знаменитейшем (и одном из лучших в мире) выпуске полного собрания фортепианных сонат Бетховена в издательстве П. Юргенсона. Рахманинов посвящает свою сонату одному из самых тонких знатоков фортепианного дела и фортепианной фактуры, структура которой была главной сферой внимания Пресмана-редактора.

Действительно, Рахманинов посвящает Пресману сонату, фактурная организация которой принадлежит уже XX столетию. Если гармонический язык Рахманинова, трактовка тональности — эти коренные основы мышления — полностью соответствуют поздне-

романтическим принципам, то интенсивность интонационного потока (интенсивность развертывания формы), определяемая совершенно специфическим ритмом чередования фактурных формул, — это новое обстоятельство, рождающее новый тип экспрессии.

Что есть фактура? Наверное, это прежде всего организация музыкального пространства. Ибо распределение фигуро-фоновых отношений, реализация всякого рода комплементарности, определение штрихов и ритмических контрастов в слоях — это тоже действия из сферы организации пространства, обнаружение его разных лакун через артикуляционные и ритмоколористические различия. Каждая фактурная формула — это очередная пианистическая (точнее — звуко-колористическая) задача. Это новый оттенок в ритмопространственном решении, новая интонационная краска. Сложность в том, что чередование фактурных блоков не нарушает текучесть формы. Именно эту сложность должен преодолеть пианист, мобилизуя тончайшую игру оттенков в мерцающем ритме постоянных фактурных мутаций.

Многие говорят о необыкновенном роскошестве фортепианной фактуры Рахманинова, о скрытом многоголосии в фигуративных движениях, об особом уровне ритмической плотности, о гармоническом голосоведении, уходящем в подголосочность, о строении фоновых фигураций, достигающих уровня ритмического контрапункта, говорят о многом... В стороне почему-то остается только одно важнейшее обстоятельство: интенсивность смены фактурных формул. Она у Рахманинова во многих случаях особая, а Вторая соната может в этом случае служить ярчайшим выразителем тенденции.

Подвижность фактурных смен, видимо, становится «знаковым» моментом стилистики начала XX века. У нововенцев она достигает предела, но перед тем в позднеромантических опусах Скрябина и Рахманинова проявляется на уровне индивидуальных стилей. У Скрябина — это постепенное прорастание все новых и новых фактурных ячеек из начального *initio* и далее, по принципу цепной связи. У Рахманинова — смена фактурных блоков, смена, содержащая и контраст, и преемственную связь. На 10 тактов у него нередко приходится от 6 до 8 подобных блоков, каждый из которых имеет свою внутреннюю ритмическую плотность, отношение пластов, динамический профиль, артикуляционные характеристики и пр. В сонатах Бетховена подобный показатель как минимум вдвое ниже. Многие здесь, конечно, связза-

но с характером мелоса. Бетховен тяготеет к периодическим структурам и, соответственно, — к определенной фактурной цельности. Рахманинов отказывается здесь от широких мелодических развертываний. Тематический комплекс воплощается не столько в индивидуально-мелодических формулах, сколько в переличатых контрастах фактурных блоков. Даже начальная восьмитактная периодическая структура опирается на три контрастных фактурных блока, а все последующие структуры будто нагнетают ритм подобных контрастов, переключая внимание из привычной сферы мелоса (он здесь менее индивидуализирован) в сферу фактурно-ритмических мутаций.

Для пианиста это значит одно: предельную активизацию фантазии в поиске постоянно сменяемых колористических оттенков, разнотембровых отношений элементов, ритмических биений. Зоны долгого фактурного удержания редки, но и они пронизаны внутренней изменчивостью гармонического движения, подголосков. К этому следует добавить еще особую плотность рахманиновской фактуры, постоянное сочетание одновременно движущихся пластов, контрапунктов, подголосков, активизацию гармонического голосоведения. А главное — постоянная мелодическая насыщенность бесконечного множества совершенно различных фигуративных образований.

Невозможно рассказать, как это сделал Александр Гиндин. Но он сделал это с приближением к совершенству. **Он сделал это на том самом «событийном» уровне, который расположен на ярусе высших пианистических ценностей.** Вся программа, показанная им была свидетельством мастерства виртуозного уровня. Того уровня, который ожидается и несет в себе «наслаждение предвиденным». Одиннадцать авторов участвовало в программе («на бис» добавились транскрипции из Чайковского и Паганини). Но без двенадцатого на сцене — те одиннадцать не явились бы нам в должном блеске своем. **Во всех случаях Гиндин выступал как индивидуальный творческий персонаж, претендующий на очевидное интерпретационное соавторство.** И он достигал этого эффекта в привычных масштабах. Однако была Вторая соната Рахманинова. Она разместилась на другом этаже, там, где место «событиям». Это было исполнение, поднявшее интерпретатора туда, где расположился звездный корпус современного пианизма. ■

Павел КАРТУШ



«Лики современного пианизма» Фестивальный дневник

Четыре года назад Валерий Гергиев возродил из пепла сгоревшее в 2003 историческое здание склада и мастерских Мариинского театра — теперь как Концертный зал, в обиходе именуемый «Мариинка-3» (Мариинка-2 — энергично возводимый ныне рядом с театром его филиал). Зал выстроен по проекту французского архитектора Ксавье Фабра, а акустику, оказавшуюся великолепной, рассчитывал крупнейший в этой области специалист, японец Язу Тойота. С появлением нового «очага музыки» интенсивность концертной жизни Петербурга,

к которой причастны также Филармония, Капелла, Консерватория, Союз композиторов, Дом музыки, «Петербург-концерт», ряд других почтенных государственных учреждений и частных фирм, возросла, можно утверждать, в несколько раз. Здесь постоянно выступают оркестр и солисты Мариинского театра, даются в полусценической версии оперы. Какие только симфонические и хоровые коллективы из многих стран, ансамбли и солисты — в их числе и самые выдающиеся пианисты — не побывали тут! Время от времени проходят концертные циклы, которые, по существу, стано-

вятся «разовыми» фестивалями — к примеру, сольные вечера победителей Шопеновского конкурса в Варшаве (см. «РiаноФорум» № 1 (5), 2011). И вот, еще один фестиваль — «Лики современного пианизма».

Он замыслен известной сербской пианисткой **Мирой Евтич** и осуществлен благодаря ее инициативе и настойчивости. Некогда, в короткую пору дружбы СССР с Югославией, оттуда в Москву, в Центральную музыкальную школу, были направлены два вундеркинда: Мира Евтич и Иво Погорелич. Последний, прославившийся экстравагантностью поступков и ин-

терпретаций, давно не появлялся в России. Мира же, которая еще в годы учебы в десятилетке, Московской консерватории и аспирантуре установила творческие и дружеские связи со многими людьми и институциями, продолжает эти связи наращивать. На второй своей родине она выступает и записывается постоянно. Играет и в других странах. В Австралии, где она долго преподавала, ею основан международный фортепианный конкурс. Идею пианистического фестиваля в Петербурге поддержал Валерий Гергиев, став его художественным руководителем. Реализовать замысел



М. Евтич

помогли спонсоры — Светлана Белкина и отель «Кемпински» на Мойке.

День первый. 31 марта

Фестиваль открылся симфоническим концертом с участием Гергиева и оркестра Мариинского театра. Двойной концерт Моцарта F-dur (KV 242) можно было уподобить неким редкостно красивым пропилям, встречавшим гостей праздника. Всякое выступление дуэта сопровождается вопросом: «Как лучше — когда партнеры схожи и растворяются друг в друге или когда они разные?». Единый ответ на этот вечный вопрос дать невозможно. В данном случае каждый из солистов, прислушиваясь к другому, все же оставался самим собой: **Мира Евтич** играла несколько более мужественно и строго, приближая Моцарта к Бетховену, **Николас Ангелич** — мягче и изысканней, обнаруживая родство Моцарта с Шопеном.

Далее последовало новое, еще не знакомое публике сочинение: Концерт для фортепиано и струнных Александра Раскатова. Живущий во Франции русский композитор — один из самых востребованных в мире. Событием художественной жизни стала постановка в прошлом году в Амстердаме, а затем в Лондоне его оперы «Собачья сердце», которая включена также в репертуарный

план Мариинки. Так что российская премьера концерта, написанного для Евтич и ею представленного, должна была в определенной мере удовлетворить интерес петербуржцев к недостаточному еще знакомому им автору. Для данного жанра опус Раскатова весьма необычен. Концерт — программный, его «сюжет» — исход древних израильтян из Египта, а идея — сочувствие народам, которые в разное время лишились своих территорий, и надежда на возвращение. Идея, что и говорить, весьма актуальная! Своеобразный интонационный колорит сочинения определяется обращением композитора к особенностям еврейской и арабской музыки, которые не противопоставляются, а, напротив, сближаются, что призвано выразить мысль о схожести облика и устремлений живущих бок о бок народов. Виртуозность солирующего инструмента глубоко запрятана в густом звучании оркестра, наподобие того, как это происходит в концертах Брамса (один из коих прозвучал вслед за раскатовским). Рояль воплощает индивидуальное начало, голос встревоженной души. Фортепианные мелодии и пассажи вырастают из кратких напевов-заплачек и выражают боль, смятение, отчаяние. Звучание струнных символизирует внеличное начало и представляется некоей духовной опорой. Смена картин и состояний, по преимуществу печальных и суровых, подчинена единому crescendo. Солостка и дирижер сумели впечатляюще воплотить это нарастание, как и венчающую его драматическую кульминацию.

Второй концерт Брамса играл Ангелич. В самом его прикосновении к клавиатуре, в изобилии тембровых красок, в тончайшей педализации, в умении слышать полифонически многослойную фактуру ощущалось мастерство высокой пробы. Наверное, сочинение очень хорошо прозвучало бы в записи. А вот в зале не раз возника-

ло ощущение, что пианист чувствует себя недостаточно комфортно и почему-то не может отдаться музицированию в полную силу... Знаменитое виолончельное соло в третьей части, Andante, великолепно прозвучало у Олега Сендецкого.

День второй. 1 апреля

Евгений Королев выступил в городе на Неве после более, чем 30-летнего перерыва. В программе — «Гольдберг-вариации» Баха. Стало уже триумфом, оценивая чье-то исполнение баховской музыки, отталкиваясь от Гульда, хотя отталкивающийся непременно заметит, что единой идеальной интерпретации существовать не может. Королев, которому довелось еще ребенком услышать «живьем» Гульда, признается, что испытанное тогда впечатление побудило его обратиться к Баху, ставшему для него на всю жизнь главным композитором.

Вряд ли Евгений Александрович осознанно к этому стремится, но в своем прочтении «Гольдберг-вариаций» он предстает... антиподом Гульда. Последний — возмещает некую истину, отчетливо произнося каждое «слово» — словно впечатывает его в твое сознание. Не достижимое простым смертным мастерство — ритмическая выровненность, независимость полифонических линий, сверхскорость, сверхплотность звука — обнаруживают в музыканте-проповеднике божественное

происхождение. Его игра завораживает, гипнотизирует. Погружаясь в транс, ты охотно доверяешься его воле.

Внимая же Королеву, не ощущаешь никакого подавляющего превосходства. Его Бах — приветливый и серьезный собеседник, которому ничто человеческое не чуждо. Он повествует о своей или чьей-то еще жизни, а слушателю кажется, что — о его. И то, что представлялось в ней важным, трудным, выглядит порой малозначимым, а то, напротив, что промчалось мимолетно, — обретает серьезную сущность. Слушателю хочется лишь одного: чтобы развертывающаяся звуковая панорама никогда не кончалась. Когда, однако, вступает последняя вариация, тождественная первой, грустно осознаешь, что конец неизбежен. Завершился жизненный круг, то ли в природе — череда времен года, то ли в космосе — цикл полета планет, то ли в людской судьбе — чьей-то и твоей тоже. Каким образом у Королева все это получается, не задумываешься. Но действительно, получается все, словно бы само собой, ровно в той степени, в какой необходимо, чтобы повествование захватывало и согревало.

По настоящему требованию публики пианист сыграл еще один знаменитый цикл — Вариации Моцарта на тему песенки «Ah vous dirais-je maman». Признаки моцартовского стиля, разумеется, отличались от баховского, но неизменными



Е. Королев

оставались абсолютная естественность, одухотворенность и увлекательность интерпретации.

День третий. 2 апреля. Утро

Обычно музыканты, рассказывая о пройденной ими школе, называют лишь имена знаменитых профессоров, хотя, случается, взяли у них, будучи уже взрослыми, лишь несколько уроков либо толь-



А. Кудрявцев

ко участвовали в мастер-классах. Между тем, каждому, кто причастен к музыке, ясно, что роль не всегда упоминаемого школьного учителя, формирующего личность воспитанника, закладывающего основы его образования, не менее, а часто более важна. Что касается профессора Российской Академии музыки имени Гнесиных **Татьяны Зеликман**, то у нее — особое амплуа. Более четырех десятилетий она — педагог детской школы Гнесинского «комбината», и в этом своем качестве завоевала поистине мировую известность; последние же 12 лет совмещает преподавание в десятилетке и в самой Академии, где занимается со студентами и аспирантами. То есть, ведет своих подопечных от первых шагов в специальность до полного овладения ею.

Выступление ее воспитанников на петербургском фестивале собрало большую аудиторию, значительную часть коей составляли здешние педагоги, родители с детьми. Играли четверо —

все уже лауреаты национальных и международных конкурсов (беседуя с Татьяной Абрамовной, узнал, впрочем, что в ее классе значение конкурсов не преувеличивается, участие в них рассматривается как путь к осуществлению творческих планов, а отнюдь не самоцель; к победам, как и возможным поражениям, относятся спокойно).

Никак не могу привыкнуть к акселерации талантов, не склонен считать ее явле-

нием привычным, чуть ли не обыденным. 12-летний **Павел Верхатуров**, который на эстраде выглядит еще моложе, играет Этюды Шопена с таким совершенством, такой поэтической увлеченностью, что не поразиться невозможно. Редкостно гармоничное дарование! Сыгранные мальчиком Вариации на тему АВЕГГ Шумана и b-moll'ный Ноктюрн Шопена это сполна подтвердили. Другие участники концерта — уже взрослые, им за 20. **Александр Кудрявцев**, исполнивший «Ночной Гаспар» Равеля, покорила редкостным мастерством смешения тембров: цвета в тончайших градациях образовывали некую зыбкую волшебную ауру. Но, вот, метроритмическая сетка оставалась жесткой — а так хотелось, чтобы и движение музыки стало живым, гибким, прихотливым и чтобы *rubato* проявлялось тоже во множестве градаций.

Ольга Пащенко, пианистка, клавесинистка, органистка, увлеченная проблемами аутентичного исполнения старинных мастеров, впечатлила

своей артистической серьезностью и уверенностью в правоте того, что делает. На этот раз она избрала сочинения, созданные относительно недавно, век назад, и почти одновременно — Сонату a-moll, ор. 30 Метнера (1914) и Сюиту ор. 14 Бартока (1916). Дух исторической эпохи — тревога и поиски опоры — живо ощущался, хотя пианистка, казалось бы, специально ничего для этого не делала: играла по-современному живо и энергично. Концерт завершился самым, как показалось, зрелым из его участников, **Николай Медведев**. Очень музыкально сыграв две пьесы Рахманинова, он по-настоящему сверкнул виртуозностью, исполняя Фантазию Листа на темы «Дон Жуана». Моцарт, с восхитительно теплым, изящным лиризмом и утонченным юмором, и Лист, с дьявольским напором карнавала, на редкость дружелюбно, гармонично уживались в этой интерпретации.

Увлекательно было фиксировать, как различие формирующихся индивидуальностей сочетается с общностью, возникающей от принадлежности к одной школе. Главное, на мой взгляд, в этой школе: Татьяна Абрамовна учит сво-



Н. Медведев

их подопечных благородству. Конечно, заботой о вкусе, чувстве меры — без всестороннего воздействия на душу ученика — тут не обойтись. Одним из признаков благородства служит уважение к авторскому тексту, стремление познать и передать его с максималь-

ным совершенством. Скороспелость решений, неряшливость не допускаются. Все заблаговременно проанализировано, опробовано и надежно выучено.

Хотел бы дополнительно сообщить, что Гергиев, посетивший едва ли не все концерты, к этому проявил повышенный интерес. Он пришел с одним из своих сыновей; после окончания долго, никуда не торопясь, за роялем беседовал с юными артистами и их наставником. Ребята еще что-то играли ему, он — им. Видимо, сошлось несколько обстоятельств. У маэстро подрастают собственные дети, и нужно определить пути их музыкального развития. Близится Конкурс имени Чайковского, который он теперь будет возглавлять. Развертывает работу недавно основанный факультет искусств Санкт-Петербургского университета, избравшего Гергиева деканом. В самом Мариинском энергично реализуются программы, рассчитанные на детскую аудиторию, в частности, разработанные видным специалистом в этой области Наталией Энтелис. А недавно к музыкальным беседам с детьми подключился — наверняка, не без рекоменда-

ции Гергиева — маститый представитель музыковедческой элиты Леонид Евгеньевич Гаккель. Валерию Абисаловичу свойственно, обобщая отдельные явления и факты, мыслить глобально. Он создал грандиозный театрально-концертный комплекс, где музыкальное ис-

кусство представлено в своих наилучших проявлениях. Комплекс этот может служить желанной моделью для любого города, любой страны. Теперь самое время задуматься о будущем, о тех, кто достигнутый художественный уровень будет поддерживать, и, особенно, о тех, кто этот уровень сможет оценить, кто будет любить искусство, разбираться в нем, им жить. Но я отвлекся...

Вечер

Николас Ангелич своим клавирабендом подтвердил, что он шопенист *par excellence*. Смею утверждать, он и Баха (Хоральная прелюдия *g-moll* в транскрипции Бузони и Английская сюита № 2) играл по-шопеновски. Нет, это было содержательно, с настроением, часто с образными «попаданиями». Но в целом — «заромантизировано». Облегченные, отнюдь не органные басы, «рычащие шлейферы», мелко детализированная динамика, постоянные колебания темпа — все это, на мой вкус, нарушало присутствие баховскому стилю основательность, степенность. А вот прозвучавшие затем ноктюрны и этюды Шопена были полны поэтической свежести и обаяния. Очень близок Ангеличу и Шуман. Составившая программу второго отделения «Крейслериана» прозвучала крупно, размашисто, была наполнена эмоциями то нежными и зыбкими, то сильными, захватывающими дух. Совершенно прелестными миниатюрами выглядели исполненные на бис вторая часть Сонатины Равеля и фрагменты из шумановских «Детских сцен».

День четвертый. 3 апреля. Утро

По отношению к 25-летнему петербургскому пианисту **Мирославу Култышеву**, победителю последнего Конкурса имени Чайковского, мне трудно быть беспристрастным. С его школьным

педагогом Зорой Цукер мы обучались у одного и того же преподавателя, профессора А.Л. Эйдельмана (она — на два десятилетия позднее). Весь путь Култышева у меня на виду и слуху. Когда мальчику было лет восемь, я привел его к гастролировавшему в Питере



М. Култышев

Иегуде Менухину, с которым был знаком. Мирослав играл ему Брамса, Рапсодию *g-moll* ор. 79 и впечатлил великого музыканта: спустя две недели тот прислал ему приглашение в свою школу в Сток д'Абернон. Решили, однако, не ехать. В родном городе ученик и учитель нашли друг друга: Зора занималась с ним превосходно, вкладывая в это всю душу. Нельзя было вводить ребенка в грех неблагодарности. Он блестяще окончил у нее школу, а консерваторию — у профессора Александра Сандлера, под чьим руководством проходит теперь курс аспирантуры. Идя мимо зала, где репетировал Култышев, я увидел, как оба его педагога сидят рядом, вслушиваясь в игру своего питомца. К счастью, им хватает мудрости предоставлять ему творческую свободу. С каждой следующей программой я убеждаюсь, как все более полно раскрывается его артистическая суть.

Нынче Мирослав представил на суд публики новую работу — 18 пьес Чайковского ор. 72. Одержимый тщеславным желанием сделать весь цикл популярным, он замыкает череду смельчаков, уже пытавшихся эту цель осуществить (до него — Ми-

хаил Плетнев, тоже, кстати, игравший ор. 72 под сенью Мариинки). Я не очень надеюсь на полную удачу: в пьесах — бездна мастерства, но божественное мелодическое вдохновение Петр Ильич приберег для Шестой симфонии, создававшейся тогда же. Тем не менее, Култышев

сделал все, что мог. Его игру отличало редкостное совершенство. В каждой из пьес были выявлены самобытный образ и драматургия. И все было исполнено романтического воодушевления, столь свойственного мироощущению талантливого артиста.

Вот уж, что по нем — так это Соната *h-moll* Листа, некий катехизис романтизма. Мирослав играл ее и раньше, и она удавалась ему. Ныне трактовка стала заметной более глубокой и цельной. Протяженную драму он, как актер, проигрывает один за всех персонажей, ни на секунду не расслабляясь. Единственное — может, стоит ему лирическую тему вести еще более взволнованно и страстно.

Петербургские меломаны, которые, как и я, следят за эволюцией дарования Мирослава на протяжении уже чуть ли не двух десятилетий, не устают любить его. Их почитание переходит прямо-таки в некий культ (не случайно, быть может, слово это совпадает с началом его фамилии!). Доверие почитателей налагает на молодого музыканта немалую ответственность, но он пока с нею справляется. Должен вообще заметить следующее:

мне казалось, что традиционных для северной столицы интеллигентности и эрудированности публики за последние годы сильно поубавилось. Но это, видимо, не так. Аудитория концертов была обширной. Кто, что и как играл, живо обсуждалось в кулуарах, дискуссии продолжались и на улице. Впечатление от фестивальной публики было одним из самых сильных за эти дни.

Вечер

Два молодых пианиста, **Дмитрий Левкович** и **Милош Михайлович**, сыгравших по отделению, оставили весьма отрадное впечатление. Левкович — родом из Украины, сын известного композитора и сам композитор. Обучался фортепианному исполнительству 11 лет у Сергея Бабаяна. Герой конкурсных марафонов: однажды за полтора месяца победил в четырех музыкальных состязаниях. Исполняя музыку разных стилей, он слышит ее по-композиторски. Впрочем, это не то, что принято именовать «композиторской игрой», когда пальцами достаточно топорно выдалбливают «суть», а остальным — пренебрегают. Игра Дмитрия пианистически безупречна, но образную, структурную суть он при этом проницательно улавливает и дает ощутить слушателям.

Свое выступление он открыл двухчастной сонатой № 1 Карла Вейна, самого известного и универсального (если иметь в виду используемые им жанры) композитора современной Австралии. Это красивая, в неоимпрессионистском духе, картинная музыка, где релаксация сменяется бурными порывами (наподобие того, как это происходит у Канчели), а тембровый колорит важнее мелодико-гармонических очертаний. Сыграна была Соната отлично, как и последовавшая за нею Баркарола Шопена, где, словно по инерции, чисто импрессионистски смешивались, переливались



волшебные блики. Звучание Второй сонаты Рахманинова обожгло своей пламенной страстностью.

Милош Михайлович — уроженец Сербии и, хоть много ездит по миру, постоянной деятельностью своей связан с родными местами. Его пианизм — феноменальный, в беглости пальцев он мог бы состязаться с самим Ланг Лангом. Тем не менее, образные задачи у него всегда на первом плане. Он начал с «детской» (в том смысле, что играется у нас учениками начальных классов) Фантазии d-moll Моцарта, а затем исполнил Сонату Es-dur Гайдна — и то, и другое с какой-то детской непосредственностью и удивлением: как здорово все это возникает, разрастается, во что превращается! Впечатляюще прозвучала медленная часть сонаты, с неожиданным, как это свойственно гайдновским Adagio, вторжением драматических эмоций. В благородной манере была исполнена по-салонному красивая Баллада Гранта Фостера, еще одного австралийского автора. Завершая программу, Михайлович еще раз блеснул незауряд-

ной виртуозностью, интерпретируя Andante spianato и Большой блестящий полонез Шопена.

День пятый. 4 апреля

Сольный концерт **Валерия Афанасьева** был на фестивале последним. Мастер играл Шуберта — Три пьесы D 946 и Сонату B-dur D 960. Оба сочинения созданы композитором незадолго до смерти. Они — о самом главном: об отмеренном человеку веку и о вечности.

Удивительная личность — Афанасьев! Какой интенсивной интеллектуальной жизнью он живет! Кажется, совсем недавно он

вернулся после нескольких лет «невозвращенчества», поразив нас своим Моцартом, своим Шубертом, своим Брамсом. Тогда появился на свет и его первый роман. А теперь их, написанных на разных языках, у него двадцать! И десятки стихотворных сборников. А еще рассказы, пьесы, эссе о музыке и многом другом, комментарии к Дантовой «Божественной комедии». Он — пианист, дирижер, литератор, философ, актер, мудрец, гурман, любовник. И все это, весь накопленный им духовный и душевный опыт присутствует в его музицировании. Но не впрямую, не в тексте, а в подтексте.

Как можно о самом сложном повествовать так по-детски просто? — задумываешься ты, когда внимаешь музыке Шуберта. И о том же себя спрашиваешь по поводу афанасьевской интерпретации: как можно произносить эту музыку столь легко и естественно, начисто отвергнув соблазны пафосности, красоты, наигрыша? Все у Валерия Павловича свое: манера звукоизвлечения, тембровая шкала, приемы агогики. Но кажется, что вызывать к жизни музыку возможно только так. Потрясающе закончил он Сонату! Страшно, словно ужасаясь, разверзлась земля, чтобы принять того, чей земной путь окончен. И вдруг — общепринятый, бодро-мажорный каданс — некий мгновенно выросший над бездной монумент...

Замечательный концерт, обнаруживший, как и вечер Е. Королева, те предельные высоты, до которых способно подняться искусство! Достойное завершение фестиваля, продемонстрировавшего не просто лики, но и пики современного пианизма! ■

Михаил БЯЛИК

Фото В. Барановского



Alink - Argerich Foundation*

Piano Competitions Worldwide



* founded November 1999
by Gustav Alink and Martha Argerich

www.alink-argerich.org

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue

Московская филармония представила абонементы 2011–2012. Из негативного: бюджет МГАФ секвестирован на 15%, повышена стоимость аренды консерваторских залов (льготная цена БЗК — 309.000, МЗК — 92.000 рублей). Из позитивного: количество абонементов осталось прежним (200), стоимость их не увеличилась, раскупаются они активнее, чем год назад. Представляем краткую «сводку» для любителей фортепианного искусства, а также для тех, кому интересно проанализировать: кто сегодня составляет элиту фортепианного искусства, кто является звездой будущего по версии МГАФ.



Московская филармония считает своей обязанностью представление максимально широкого спектра московских исполнительских сил, по возможности — зарубежных исполнителей.

Генеральный директор МГАФ
Елена ЗУБАРЕВА

Панорама предложений

ИМЕННЫЕ АБОНЕМЕНТЫ

- «Сolist Денис Мацуев»: 3 концерта
Брамс. Концерт № 1; Чайковский. Концерт № 2; сольный вечер
- «Играет Николай Петров»: 4 концерта
Фортепианный дуэт Н. Петров–А. Гиндин

СОЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ В БОЛЬШИХ ЗАЛАХ

- Борис Березовский (БЗК)
- Элисо Вирсаладзе (БЗК, КЗЧ)
- Александр Гаврилюк (КЗЧ)
- Александр Гиндин (БЗК)
- Фредерик Кемпф (БЗК)
- Константин Лифшиц (БЗК)
- Николай Луганский (БЗК)
- Екатерина Мечетина (КЗЧ)
- Николай Петров–Александр Гиндин (КЗЧ)

СОЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ В МАЛЫХ ЗАЛАХ

- Тигран Алиханов (МЗК)
- Сергей Арцибашев (КЗФ)
- Борис Березовский (МЗК)
- Ирина Богданова (КЗФ)
- Юрий Богданов (КЗФ)
- Алексей Володин (МЗК)
- Вазген Вартанян (РАМ)
- Эльмар Гасанов (КЗФ)
- Александр Гиндин (МЗК)
- Дмитрий Гордин (РАМ)
- Алексей Горiboldь–Полина Осетинская (МЗК)
- Вячеслав Грязнов (МЗК)
- Андрей Диев (МЗК)
- Павел Домбровский (КЗФ)
- Михаил Дубов (КЗФ)
- Яков Кацнельсон (МЗК)
- Александр Кобрин (МЗК)
- Ася Корепанова (КЗФ)

- Сергей Кузнецов (МЗК)
- Валерий Кулешов (МЗК)
- Юлия Лапчинская (КЗФ)
- Петр Лаул (МЗК)
- Константин Лифшиц (МЗК)
- Виктория Любичкая (КЗФ)
- Александр Мельников (МЗК)
- Екатерина Мечетина (МЗК)
- Никита Мндоянц (КЗФ)
- Владимир Овчинников (МЗК)
- Дмитрий Онищенко (КЗФ)
- Николай Петров–Александр Гиндин (МЗК)
- Виталий Писаренко (КЗФ)
- Екатерина Рихтер (КЗФ)
- Михаил Рыба (КЗФ)
- Владимир Селивохин (КЗФ)
- Сергей Тарасов (МЗК)
- Рэм Урасин (РАМ)
- Юрий Фаворин (КЗФ)
- Николай Хозяинов (КЗФ)
- Дарья Чайковская (КЗФ)
- Алексей Чернов (КЗФ)
- Злата Чочиева (КЗФ)
- Оксана Шевченко (КЗФ)
- Александр Штаркман (МЗК)
- Мария Эшпай (КЗФ)
- Андрей Ярошинский (КЗФ)

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

- Бетховен. № 1. Элисо Вирсаладзе
- Бетховен. № 4. Александр Шайкин
- Бетховен. № 5. Элисо Вирсаладзе, Николай Луганский
- Брамс. № 1. Денис Мацуев
- Брамс. № 2. Ася Корепанова
- Бриттен. «Развлечение». Виктория Постникова
- Вебер. «Концертштюк». Михаил Рыба

- Гершвин. «Рапсодия в стиле блюз». Александр Гаврилюк, Даниил Крамер
- Григ. Филипп Копачевский
- Лист. № 1. Борис Березовский, Владимир Овчинников
- Лист. № 2. Владимир Овчинников
- Лист. «Пляска смерти». Борис Березовский.
- Мендельсон. Блестящее каприччио. Алексей Володин
- Моцарт. № 9. Фредерик Кемпф
- Моцарт. № 10 для двух фортепиано. Павел Нерсесьян, Филипп Копачевский.
- Моцарт. № 15. Кристиан Захариас
- Моцарт. № 16. Кристиан Захариас, Алексей Володин
- Моцарт. № 20. Екатерина Мечетина
- Моцарт. № 21. Борис Березовский
- Прокофьев. № 4. Татьяна Колесова
- Пуленк. Для двух фортепиано. Павел Нерсесьян, Филипп Копачевский
- Равель. № 1. Михаил Петухов
- Равель. № 2 (для левой руки). Андрей Диев, Николай Луганский
- Рахманинов. № 2. Мурад Адигезал-заде, Константин Щербаков
- Рахманинов. № 3. Андрей Гугнин, Александр Мельников
- Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини. Николай Луганский, Игорь Четув, Джойс Янг
- Де Фалья. «Ночи в садах Испании». Зоя Аболици
- Чайковский. № 1. Елизавета Леонская, Андрей Ярошинский
- Чайковский. № 2. Денис Мацуев
- Шопен. № 1. Лукас Генюшас, Владимир Овчинников
- Шопен. № 2. Лукас Генюшас
- Шуман. Екатерина Мечетина



Фортепианный сезон Санкт-Петербургской филармонии: перспектива 2011–12.

Оплотом клавирабендов в Санкт-Петербурге традиционно является **Малый зал филармонии, Зал Энгельгардта**. Не случайно этот зал на 500 мест стал любимым как для многих пианистов, так и для публики. Изысканный интерьер великосветского салона середины XIX века, находящийся в особняке, построенном по проекту великого Б. Растрелли, знавал балы и маскарады, а с 1802 года здесь стали проходить концерты первого в России Филармонического общества. Зал, помнящий Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Полину Виардо и Антона Рубинштейна, в котором выступали Ференц Лист, Клара Вик-Шуман, Мария Шимановская, стал прообразом особняка, в который Лермонтов поместил действие драмы «Маскарад».

Малый зал филармонии во второй половине XX века для любителей фортепианной игры — это концерты Святослава Рихтера, Эмиля Гилельса, Гленна Гульда, Владимира Ашкенази, Станислава и Генриха Нейгаузов, Григория Соколова, Михаила Плетнева, Элисо Вирсаладзе, Густава Леонхардта и многих других замечательных музыкантов.

Абонемент «**Фортепианные вечера в Малом Зале филармонии**» в следующем сезоне представит пианистов разных поколений. Среди них **Элисо Вирсаладзе** — мэтр и любимая пианистка петербургской публики; 20-летний **Лукас Генюшас**, чье имя стало широко известно после его победы на Шопеновском конкурсе—2010 в Варшаве. **Петр Айду**, чьи интересы простираются от традиционного репертуара до перформансов с участием специально скон-

струированных инструментов, исполнит в рамках абонемента программу, сочетающую сочинения Клары и Роберта Шуман с музыкой Юрия Маркелова и Стива Райха.

После долгого перерыва в Санкт-Петербурге выступит **Валерия Мушкатколь**, ученица В.В. Нильсена. Пианистка живет в США, активно концертирует и преподает в Джульярдской школе музыки. Слушатели ждут встречи с **Полиной Осетинской** и **Валерием Кулешовым**, и, конечно, в этот абонемент включены сольные вечера Санкт-Петербургских пианистов: **Евгения Изотова**, **Мирослава Култышева** и **Игоря Урьяша**.

Практически в каждом из 12 абонементов **Большого зала филармонии** есть выступления пианистов. Так, в Первом абонементе «Юрий Темирканов и его оркестр» впервые со Вторым концертом для фортепиано с оркестром Ф. Листа выступит **Денис Кожухин**, победитель последнего конкурса имени Королевы Елизаветы в Брюсселе. Его дебюта в БЗФ с нетерпением ждут те, кто следил за перипетиями конкурса в Интернет-трансляциях и «болел» за Кожухина. Его партнером по сцене станет французский дирижер Эммануэль Кривин. Абонемент «По странам мира» представит итальянского пианиста **Алессандро де Люка** и корейца **Кун Ву Пака**, исполнителей, входящих в мировую пианистическую элиту, представленную на фестивалях в Вербье, Рок д'Антероне и в Экс эн Провансе. Репертуар концертов этого абонемента не банален: де Люка впервые в России исполнит «Скарлаттиану» Ка-

зеллы с дирижером Альдо Сисилло; Кун Ву Пак и дирижер В. Альтшулер выйдут на сцену с фортепианным концертом Римского-Корсакова, который нечасто можно услышать в Санкт-Петербурге.

Елизавета Леонская — еще одно имя мирового значения в абонементной афише Санкт-Петербургской филармонии. В исполнении этой пианистки прозвучит Концерт Моцарта № 18 с оркестром. Аккомпанировать ей будет знаменитый ЗКР под управлением Кирилла Петренко, который в 2012 возглавит Баварскую Оперу. В том же абонементе «Моцарт и музыка Вены» выступит **Алексей Любимов** с Концертом для фортепиано с оркестром А. Шенберга. Дирижер — Николай Алексеев.

Второй концерт Рахманинова в абонементе «Александр Дмитриев и его оркестр» исполнит **Элисо Болквадзе** с дирижером А. Титовым. Сегодня это известная во всем мире пианистка, которая живет постоянно во Франции, а в Санкт-Петербурге помнят великолепные «Блуждающие огни» Ф. Листа, которые Болквадзе, будучи студенткой Тбилисской консерватории, играла на отборе к конкурсу Вана Клиберна (1988).

В абонементе главного приглашенного дирижера ЗКР Геннадия Рождественского «Как вам это понравится?» ожидается выступит замечательная пианистка **Виктория Постникова**. Она исполнит 24-й концерт В.А. Моцарта с каденцией А. Шнитке. В абонементе «В зеркале жанра» в БЗФ дебютирует **Анастасия Дедик**. Дочь солиста Мариинского театра, тенора Александра Дедика и пианистки Татьяны Дедик, Анастасия получила образование в Санкт-Петербурге и Оберлине (США), много концертирует в Америке и Европе.

В абонементных концертах Большого зала выступают, разумеется, и петербургские пианисты. Это именитые музыканты, такие как **Владимир Мищук**, **Игорь Урьяш** и **Андрей Иванович**, а также их более молодые коллеги **Петр Лаул** и **Мирослав Култышев**, а также **Павел Райкерус**, **Станислав Соловьев** и **Александр Пироженко**. Последние пятеро — все ученики замечательного Санкт-Петербургского профессора фортепиано Александра Сандлера.

Кроме этого, в следующем сезоне уже запланирован в Большом Зале филармонии сольный концерт **Николая Луганского** и традиционный апрельский клавирабенд **Григория Соколова**, который в течение многих лет является центром фортепианного сезона в нашем городе. ■

Марина АРШИНОВА



Один аккорд Альфреда Шнитке

Эпоха формирует художника, воздействует на него, но и сам художник своим творчеством и философскими убеждениями формирует эпоху, детищем которой является. И здесь неизбежно взаимовлияние, ибо одно без другого существовать не может. Шнитке творил в эпоху, получившую название «пост-модернизм» и был больше чем композитор, ибо в сфере его внимания оказались вовлеченными теория музыки, философия, религия, история. Столь яркий интеллектуально-духовный комплекс оплодотворял его уникальный талант, позволивший его творчеству достичь высот мирового признания.

В сфере внимания композитора идеи о всевозможном смешении стилей (полистилистика), борьба противоположностей — тезы и антитезы (своеобразный дуализм добра и зла), новое ощущение времени и звукового пространства. Для воплоще-

ния своих замыслов Шнитке обращается к различным техникам композиторского письма: это и сонористика, и додекафония, и диссонантная тональность, и техника центра (индивидуально сочиненный комплекс), и конечно, полистилистика.

Фортепиано занимает в творчестве Шнитке особое место, ибо оно часто является ведущим инструментом в драматургической логике сочинений композитора и входит в состав многих камерных и симфонических сочинений.

Итак, обратимся к произведениям автора, включающим в свой состав фортепиано: Концерт для фортепиано с оркестром (1960), Музыка для фортепиано и камерного оркестра (1964), Концерт для фортепиано и струнных (1979), Концерт для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра (1987–1988), три сонаты для скрипки и фортепиано (1963, 1968), две сонаты для виолончели

и фортепиано (1978, 1994), Фортепианный квинтет (1972–1976), Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1992).

Для рояля соло Шнитке написано достаточное количество произведений: Шесть детских пьес (2963–1963), Прелюдия и fuga (1963), Импровизация и fuga (1965), Вариации на один аккорд (1965), Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву, Дмитрию Шостаковичу для фортепиано в шесть рук (1979), три сонаты, Афоризмы. Пять прелюдий (1987–1992), сонатина (1994) и др.

Что же отличает фортепианного Шнитке? Что является эмблемой его фортепианной стилистики? Прежде всего, пространственная фактура. Это особого рода полифоническая фактура, где происходит охват линейных слоев посредством новых форм звукового присутствия и звуковых связей. Сами слои при этом

могут быть чрезвычайно разными: кластерное пространство, сонорные аккордовые комплексы, пуантилистические точки, различного рода пассажи, репетиции. Плотность фактуры также варьируется: от неделимых аккордовых комплексов до разряженных отдельных точек.

«Вариации на один аккорд» — яркий жест в сторону современного музыкального языка. Написанное в додекафонной технике, лаконичное по форме, ритмически и интонационно яркое сочинение способно блестяще «освежить» концертный репертуар пианиста. Сейчас, как никогда, публика нуждается в динамичных образцах современной фортепианной музыки, которые могут стать достойным эквивалентом фортепианным шедеврам романтики.

Основным импульсом к созданию Вариаций послужил прекрасный союз Альфреда и Ирины Шнитке.

Вот что пишет сам композитор: «Предыстория здесь такая. Ирина Федоровна — моя жена — заканчивала в 1966 году Гнесинский институт по классу фортепиано и хотела сыграть что-нибудь современное на рояле. Я специально для ее экзамена и написал это сочинение». Позднее Вариации на один аккорд сыграли и записали пианисты Борис Петрушанский, Борис Берман и Виктория Любичкая.

Вариации — сочинение, которое открывает все новые и новые грани, когда погружаешься в его мир пристальным взглядом и тонким вслушиванием. Только в сотворчестве композитора и исполнителя здесь можно найти ключ к трактовке произведения.

В данном случае, понять замысел автора — значит углубиться в само название сочинения — «Вариации на один аккорд». Из названия мы понимаем, что в основе сочинения лежит аккорд. Но что за аккорд и как он изложен в данном случае? Здесь целесообразно привести слова самого Шнитке: «Все 12 хроматических нот расположены в виде аккорда. В дальнейшем каждая нота берется только в той октаве, в которой она встречается в этом аккорде, то есть нота с только в контроктаве, нота *fis* только в 3-й октаве, нота *cis* только в малой октаве и т.д. Сам аккорд не играется». Слова Шнитке помогают нам постичь основную идею — аккорд как таковой никогда здесь не звучит полностью, он рассредоточен в музыкальном пространстве и проявляется через различные свои сонорные составляющие.

Сам аккорд имеет время сонорного становления. Аккорд появляется, постепенно завоевывая пространство. Обратим внимание на его разные регистровые сферы: среднюю сферу, нижнюю и верхнюю. Интересно, что верхняя сфера, преимущественно консонантна, а нижняя — диссонантна. Таким образом, эти сферы контрастируют ме-

жду собой в построении аккорда по вертикали: *des — f — es — e — g* (снизу вверх). Приведем начальный фрагмент пьесы: тематический аккорд и первую вариацию (см. нотный пример).

Что же является темой и что мы можем назвать вариациями? Структура сочинения довольно ясна и грани каждой вариации в темповом и фактурном отношении хорошо обозначены: *Grave + Lento — Allegretto — Andante — Agitato — Lento — Maestoso — Andante + Lento*.

Тема-аккорд *Grave* и последующее за ним *Lento* становятся одной инерционной волной, одним кругом развития. Вариации же гармонически опираются на структуру тематического аккорда, но изменяется их темпо-ритм, динамика движения и сам тип изложения. В сочинении две кульминации: динамическая — *Agitato* и смысловая — *Maestoso*. Вариация *Agitato* выделяется своей ритмической рельефностью и динамикой репетиций. Все эти яркие составляющие удивительным образом ассоциируются с жанром токкаты. Иная кульминация — *Maestoso* — выстроена по-другому. Эта вариация представляет со-

бой расположенные в акустическом пространстве отдельные точки, своеобразный фактурный пуантилизм. При этом следует обратить внимание на важнейшую деталь: единую педаль на всю вариацию, благодаря которой и выстраивается звуковое сонорно-гармоническое поле самого аккорда. Для исполнителя же здесь будет представлять некоторую сложность перекрещивание левой и правой рук, когда правая рука играет в басовом ключе и в нижнем регистре, а левая — в скрипичном ключе и в верхнем регистре.

Разные вариации имеют свой индивидуальный образ и жанрово-стилевую предпосылку. Например, вариация *Allegretto* выделяется рельефностью ритма, остротой акцентов и неожиданностью динамики, что придает некий танцевальный колорит. Исполнитель должен здесь быть предельно точным в отношении к авторской динамике и штрихам.

Вариация *Andante* (третья) обращает нас к древнерусской традиции причета-плача. Индивидуальной особенностью в данном случае становится короткий форшлаг. Авторские ремар-

ки *recitativo* и *rubato* помогают пианисту лучше понять природу этой интонации. Интересно отметить возвращение подобной аллегории с жанром «причета» в последней вариации цикла. Рассредоточение в цикле конкретных интонационных «знаков» скрепляет форму в единое целое.

Вариация *Lento* чрезвычайно интересна с точки зрения заполнения и звучания музыкального пространства. Здесь представлено трехслойное резонансное поле: верхний и нижний аккордовые пласты опираются на еще один пласт, звучащий вне приема *attacca* (беззвучно нажатый кластер). Шнитке ставит обозначение *quasi campane* — подобно колокольному перезвону три различных звуковых пласта создают сонорное гармоническое поле. Исполнительски очень важно выделить и слушать, с одной стороны, каждый пласт, а с другой — совместное их звучание в едином пространстве.

Таким образом, в Вариациях на один аккорд, построенных в одной гармонической системе координат, одновременно действует принцип

контрастности, который сходен со строением частей в ските. Различные по жанровым аллегориям и динамике движения, они все становятся единым целым благодаря скрепляющему их аккорду.

Обратим внимание на слова Альфреда Шнитке о самом композиторском процессе и умении слышать сочинение изначально: *«Начиная работу, ты можешь начинать с самого начала, с первой ноты. большей частью так оно и бывает. Но вдруг ты начинаешь не с начала, а с какого-то кульминационного момента. И от него идешь. Но как бы ты ни начинал, это имеет смысл, когда за ним стоит нечто изначально. И это изначально — не плод старательной реализации замысла, какого-то аккуратного расчета и постепенного выполнения. Это не обеспечивает того единства, которое бывает у произведения как у отголоска чего-то живого. Исходишь из существования чего-то как бы вне себя, отражением чего и является произведение. Когда ты работаешь, ты не произведение строишь. Ты учишься слышать изначально существующее. Или если не слышать, то видеть. Ты как будто не делаешь сочинение, а учишься его слышать. Оно уже всегда есть. Изначально было, есть и будет».*

Вариации на один аккорд содержат для современного исполнителя множество интересных задач. Прежде всего, задача охвата музыкального пространства, состоящего из разных по структуре слоев, что требует от исполнителя тонкого вслушивания в ткань сочинения. Здесь исполнитель может стать со-творцом, если воспримет авторские ремарки как импульс к собственному философскому размышлению и творчеству. Ярким и свежим штрихом прозвучат Вариации в концерте, являясь достойным продолжением фортепианной линии, идущей от эпохальных мастеров барокко до наших дней. ■

Татьяна ШАТКОВСКАЯ



Звучащие цвета Карелии

Роман Семенович Леденев (род. в 1930) является одним из признанных мастеров современной отечественной композиторской школы. Его перу принадлежит множество масштабных сочинений — концерты для различных инструментов с оркестром, крупные хоровые произведения, вокальные циклы на стихи Некрасова, Рубцова, Фета и Тютчева и многие другие работы. Значительное внимание уделяет композитор и малым, камерным формам, в частности, произведениям для фортепиано соло и фортепианным ансамблям. Именно для фортепиано и создан Романом Леденевым цикл «Цветные открытки» (ор. 63), вышедший в свет в 2009 году. Он состоит из двух тетрадей. Вторая тетрадь, включающая в себя три прелюдии, предназначена для ансамбля двух роялей, первая же тетрадь, названная автором «Сортавальский триптих», написана для фортепиано соло. Именно об этом триптихе — сочинении, безусловно заслуживающем нашего внимания, — и пойдет сегодня речь.

«Сортавальский триптих» включает в себя фортепианные миниатюры, названные поэтично и красочно: «Розовые облака», «Белая ночь» и «Синее озеро». Как поясняет сам композитор, на создание этого цикла его вдохновила красота окрестностей карельского города Сортавалы. Роман Леденев, находясь там на отдыхе, фотографировал окружающие его пейзажи, в частности, виды Ладожского озера. Эти фотографии и являлись теми самыми «Цветными открытками». Композитор выразил свои впечатления от этих пейзажей не только в фотографиях, но и — самое главное — в музыке. Именно так и появился «Сортавальский триптих».

Миниатюрные пьесы этого цикла, таким образом, являются своего рода «зарисовками», «картинками» непосредственных впечатлений композитора. В истории фортепианной музыки традиция такого жанра имеет очень богатую историю и глубокие корни. При первом знакомстве с «Сортавальским триптихом» неизбежно возникает мысль о родстве его со знаменитыми «Прелюдиями» Дебюсси, также выражающими мимолетные и тонкие впечатления.

Есть в этом триптихе другой важный срез содержания. Как указывает сам композитор, **во всех пьесах триптиха присутствует цвет** — облака здесь «розовые», озеро «синее», а ночь — «белая». Способность передавать музыкальными средствами цветовые ощущения — редкий дар.

В отечественной музыке он был присущ Скрябину. Роман Леденев выступает в этом цикле как, в определенной степени, преемник этой традиции, подчеркивая в названии каждой пьесы ее визуальный, цветовой колорит. Нужно обладать настоящей смелостью и большим мастерством, чтобы решить столь сложную задачу: отображение звуками красок окружающего мира.

«Розовые облака»

«Белая ночь»

В спокойном движении

«Синее озеро»

Неторопливо, затаенно, статично

Первая пьеса этого цикла носит название «Розовые облака». Запечатлеть облака всегда представляется невероятно сложным и для художника, и для поэта, а тем более для композитора. Дуновение ветра то и дело причудливо изменяет их форму, а игра света придает их окраске все новые и новые оттенки, в результате чего трудно уловить

какую-то константу в их вечной изменчивости. Композитор Леденев оригинально решает эту сложную задачу. Автор на протяжении всей пьесы использует аккорды, звукосочетания и пассажи, создавая с их помощью пейзажную картину закатного неба. Благодаря широкой амплитуде изменения динамики (темповая ремарка автора

гласит: «Довольно медленно, со звуковыми контрастами») и постоянному тонкому варьированию создается впечатление безостановочного, текучего движения облаков по небосклону. Особый колорит придает этой пьесе её изысканный, загадочный, поистине «импрессионистский» гармонический язык. Он достаточно сложен — здесь



можно найти и изысканную хроматику, и целотонные построения, и лады Мессиана.

Вторая пьеса триптиха называется «Белая ночь». Человеческому на Русском Севере, трудно представить себе всю величественную красоту летних северных ночей, их совершенно особый, приглушенный колорит. Несмотря на то, что все вокруг кажется отчетливо видимым, краски природы приобретают утонченный пастельный оттенок, и все окружающее окутывается неуловимой дымкой. Для передачи этого необычного колорита композитор прибегает к иным средствам, нежели в первой пьесе. Если в «Розовых облаках» основным выразительным средством является гармония, то здесь, наряду с гармоническим изложением, существенная роль принадлежит мелодии. Она носит спокойный, повествовательный характер, развертываясь постепенно и неторопливо, ей присущи достаточно широкий диапазон и свободное дыхание.

Гармонический язык этой пьесы в целом проще, чем в «Розовых облаках», однако особенности использования его композитором придают дополнительное движение неторопливой, как бы эпического характера мелодии. Начиная с простых, диатониче-

ских гармоний, композитор постепенно, шаг за шагом, в пределах одной мелодической фразы усложняет их, обогащая хроматизмами. Благодаря этому и создается иллюзия того самого пастельного, приглушенного колорита, постепенного заволакивания красок природы дымкой.

Третья пьеса этого цикла — «Синее озеро». «Неторопливо, затаенно, статично» — такое темповое указание предпослал Леденев этому произведению. Слова эти в полной мере отражают содержательный строй пьесы.

Те, кто побывал на Ладожском озере (а речь, как представляется, идет именно о нем), безусловно, знают, что спокойствие этого озера обманчиво и на нем часто разыгрываются по-настоящему «морские» штормы и бури. Статичный, величественно-спокойный характер этой пьесы можно объяснить не только желанием композитора отразить кратковременный миг штиля и спокойствия. Более существенным представляется отметить другое. Как уточняет сам автор, ему хотелось бы, чтобы «это было не просто живописующее начало, а воспроизведение связи с природой». Тем самым для композитора более важным становится не изображе-

ние природы музыкальными средствами, а передача впечатления от её созерцания, остающегося в душе человека. Именно в таком плане и следует понимать ремарку композитора «статично» — как отражение ощущения спокойствия и широты бескрайних просторов Ладоги.

Композиционной основой всей пьесы является арпеджированное движение по звукам трезвучий. Начинает и завершает пьесу Ре-мажорный квартсекстаккорд, являющийся, таким образом, опорной точкой всей композиции. В процессе развития формы автор сопоставляет его с обращениями других трезвучий, обогащает гармонию, усложняя ее диссонансами и сложными сопоставлениями аккордов. К концу пьесы гармонический фон «проясняется», и завершается «Синее озеро» возвратом начального построения на основе Ре-мажорного квартсекстаккорда, образуя этим самым своего рода «арку» между началом и концом произведения.

Завершая знакомство с «Сортавальским триптихом», хотелось бы упомянуть об одном важном моменте. **Это сочинение можно вполне обоснованно рекомендовать для использования в качестве учебно-**

го репертуара при занятиях с юными пианистами в музыкальных школах.

Недостаток современного репертуара, в особенности отечественного, в программе занятий с детьми является очень важной проблемой. Тем не менее, значительная часть из современной фортепианной музыки не может быть использована для подобных целей по объективным причинам. Одной из основных является, в частности, подчас непреодолимая для ребенка сложность текста, обусловленная спецификой современных композиторских техник. Триптих Романа Леденева можно рассматривать в таком разрезе одним из немногих счастливых исключений. С точки зрения фортепианной техники это произведение вполне доступно для использования в детской музыкальной школе.

Внутреннее же содержание этой музыки, связанное с ощущением красоты и гармонии родной природы, не только близко и понятно ребенку, но и, безусловно, будет способствовать развитию его внутреннего мира, чувства прекрасного, стремления к достижению гармонии с окружающим нас миром. ■

Александр КУЛИКОВ



Журнал «PianoNews»
(Германия),
№ 2 (март-апрель), 2011

Тема: ПИАНИСТ IN RESIDENCE

Все чаще и чаще в программах сезона крупных концертных залов появляется строка «пианист in residence». О том, что это дает организаторам концертов, публике и самим пианистам, рассуждают интендант Mercatorhalle Дуисбурга д-р Альфред Вендель, руководитель Дортмундского Konzerthaus Бенедикт Штамп и пианист Лейф Ове Андснес.

Новое имя: Александр ШИМПФ

Правда, для Европы это имя не совсем новое: Александру Шимпфу — 30 лет, он много выступает в Германии. Однако на «международный уровень» его карьера вышла довольно поздно по современным меркам — в 2009 Шимпф стал победителем Международного конкурса имени Бетховена в Вене, и с тех пор получает приглашения выступить на разных континентах. Недавно записал дебютный CD с программой из произведений Моцарта, Бетховена, Альбениса, Дебюсси.

Лейбл: NEOS

В центре внимания лейбла «NEOS» — новая музыка для фортепиано. Основатель и директор фирмы

Вульф Вайнман: «Новая музыка с самого начала себя похоронила, а теперь вынуждена дать себе труд, чтобы выбраться из могилы. Многие композиторы, особенно в Германии, как будто специально «отваживали» от себя публику, вместо того, чтобы притягивать слушателей».

Репортаж: ФЕСТИВАЛЬ ИНДИВИДУАЛИСТОВ

Речь идет о фестивале «Klavierissimo» в Ветциконе (Швейцария) — это тот самый «золотник», который «мал, да дорог». Фестиваль открылся сольным выступлением Менахема Пресслера — редкий случай, когда основатель знаменитого «Трио изящных искусств» выступает в одиночестве. В течение следующих трех дней перед публикой появились фортепианный дуэт Вилья Поскуте-Томас Даукантас, Александр Мельников, Ларс Фогт, Тамар Берая и Джон Вольф Бреннан (последний — с перформансом «Скорость тьмы»).

CD: ВЫБОР РЕДАКЦИИ

Дмитрий Башкиров. Бетховен. Концерт D-dur для фортепиано с оркестром ор. 61a (авторская версия Скрипичного концерта). К.Ф.Э. Бах. Концерт c-moll для фортепиано с оркестром. Камерный оркестр Лозанны, Петер Ксаба

Это не реставрация архивного материала, а новая запись маэстро Башкирова. По мнению главного редактора журнала Карстена Дюрера, «Башкиров — мастер искусства фразировки, а свободно дышащие гubati помогают ему сделать главное высказывание максимально лиричным и прозрачным одновременно. Он не имитирует скрипичную игру, напротив, — партия фортепиано звучит абсолютно «пианистично», струясь радостным светом. А качество звукоиз-

влечения еще раз доказывает, почему этот ученик Гольденвейзера обрел мировую славу».



Журнал «Piano International»
(Великобритания).
№ 2 (март-апрель), 2011

Персона: ЭЛИС САРА ОТТ

Поводом для творческого портрета 22-летней пианистки стал выход ее первого диска с записями концертов на лейбле «Deutsche Grammophon». Это Концерт № 1 Листа и Концерт № 1 Чайковского с Мюнхенским Филармоническим оркестром. Предыдущие сольные диски Отт на «DG» — 12 трансцендентных этюдов Листа и все вальсы Шопена — вызвали восторженные отклики критиков, которые окрестили юную пианистку «думающим виртуозом», умеющим читать «между нот» и «за» нотами. «Piano International» рассказывает о творческом пути Эли Сары Отт (конечно, пока еще не очень длинном), о ее учебе у профессора Кеммерлинга в зальцбургском «Мозартеуме», о победах на международных конкурсах, выборе репертуара.

«Постоянное занятие Элис Сары Отт — это поиски «музыкальной правды», поиски «персональных связей» с той музыкой, которую она исполняет».

Официальный сайт пианистки —

www.alice-sara-ott.com

ГОД ЛИСТА

Публикация открывается вопросом: осталось ли в современном фортепианном исполнительстве что-либо из того, чему учил и что проповедовал своей игрой Ференц Лист? На этот вопрос отвечает экс-президент Общества имени Листа Лесли Ховард — пианист, записавший все фортепианные сочинения великого композитора.

Симпозиум: «ОПРЕДЕЛЯЯ ЛИСТА»

О том, каким был Ференц Лист, размышляют пианисты Чарльз Тимбрелл, Пол Кроссли, Лесли Ховард и Стивен Хью. «Лист — единственный великий композитор XIX века, который до сих пор страдает от клеветы» (Л. Ховард).

Звукозапись: ЛУЧШИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «24 ПРЕЛЮДИЙ И ФУГ» Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Оказывается, существует лишь 15 записей полного цикла. Их и анализирует автор публикации, добавляя неполные записи авторитетных исполнителей.

Лучшими он признает работы Татьяны Николаевой (1962) и Александра Мельникова (2008–09, см. «PianoForum» № 2, 2010); хвалит записи Бориса Петрушанского (1992–93), Владимира Ашкенази (1996–99) и Константина Щербакова (1999). Не забывает и про неполные циклы, записанные самим Шостаковичем и Святославом Рихтером.

CD/ВЫБОР РЕДАКЦИИ:

Евгений Судьбин. Бетховен. Концерты №№ 4, 5. Симфонический оркестр Миннесоты, Осмо Вянься.

Анна Винницкая. Прокофьев. Концерт № 2. Равель. Концерт G-dur. Немецкий Симфонический оркестр — Берлин, Гилбер Варга.

Александр Таро. Избранные сонаты Доменико Скарлатти.



VI Фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты» (2011).
Корейский дуэт «Remnant» и дирижёр Аркадий Штейнлухт.

Фортепианный дуэт: современная жизнь жанра

По внешним параметрам творческой деятельности современные фортепианные дуэты ничем не выделяются среди других¹ музыкально-исполнительских специальностей: те же полнометражные сольные концерты (только здесь точнее говорить о «сольном дуэтом концерте»), фестивали, записи аудио- и видеодисков, а для молодых пианистов еще и конкурсы.

Но все эти виды исполнительской деятельности в жанре ФА имеют свою специфику, о которой и пойдет речь в этой статье.

В начале скажем несколько слов о специфических особенностях записей на аудио- и видеоносители. Во вступительном материале этой рубрики² уже говорилось о главной особенности: современные электронные средства позволяют раскрыть зрелищную природу дуэтного жанра путем создания видеоизображения в так называемой «эстетике клипа» с типичной для нее эксцентрикой. Эти возможности с удовольствием эксплуатируют ансамбли, тяготеющие к «театральному» амплу: «The

Anderson & Roe Piano Duo» отмечался как наиболее яркий образец названного направления.

С другой стороны, дуэты-«просветители» используют такие атрибуты CD и DVD-продукции, как ее «альбомность». В дуэтном жанре чаще, чем в сольном, практикуется выпуск альбомов с полным собранием сочинений, написанных композитором в этом жанре (особенно популярны CD-комплекты дуэтных опусов Моцарта и Шуберта). Такие альбомы представляют не только художественную, но и познавательную ценность: во-первых, далеко не все из представленных произведений можно услышать в концертных залах в силу их «раритетности»; во-вторых, в приложенных к диску аннотированных буклетах, написанных, как правило, авторитетными, «узкими» специалистами, порой содержится уникальная информация об этой музыке, представляющая современный уровень научных знаний по данной теме.³

Если же говорить о концертно-фестивальной жизни, то в сравнении с другими исполнительскими специальностями у ФД заметно возрастает роль

фестивалей по отношению к «отдельным» концертам. Речь идет не только о «смешанных» фестивалях, объединенных лишь местом проведения и, может быть, какой-либо общей тематикой (именно такого рода фестивали наиболее широко распространены в современном музыкальном мире, и нередко выступления ФД становятся «изюминкой» подобных фестивальных программ), но и о «чисто» дуэтных фестивалях. Именно эта форма — фестивали фортепианных дуэтов — является одной из важнейших в нынешней концертной жизни ФД.

Фестивали: эйфория 90-х

Пожалуй, ни один другой вид сольного или ансамблевого исполнительства не связан сегодня так тесно с фестивальной практикой. Это объясняется многими причинами: стремлением «дуэлянтов» подчеркнуть уникальность и богатые репертуарные резервы жанра; такими специфическими чертами ФД, как его «нарядность» и «парадность», с одной стороны, и «семейность», «домашность» — с другой. Наконец, формат фестиваля способствует созданию

¹ Как и в предыдущей статье нашей рубрики, в последующем тексте мы будем использовать для краткости аббревиатуры ФД или ФА (фортепианный ансамбль).

² «PianoФорум» №1 (5), 2011.

³ Особо отметим здесь содержательные статьи о фортепианно-ансамблевом творчестве Моцарта в альбомах Я. Таль — А. Гротхайзена, написанные немецким музыковедом В.Д. Зайфертом: Yaara Tal & Andreas Groethuysen. W.A. Mozart. Werke für 2 Pianisten, Vol. 1-3 (Sony Classical, 2005-2006).



Жюри конкурса ARD (слева направо): первый ряд — Мартин Роско (Великобритания), Игорь Тайманов (Россия), Люсия Хуанг (Тайвань), Зюхер Пекинель (Турция), Норико Огава (Япония); второй ряд — Андреас Гротхайзен (председатель жюри, Германия), Фолькер Штенцль (Германия)

некой «кастовости» этого вида исполнительства в ряду ему подобных⁴: вряд ли столь же распространенными являются сегодня, например, фестивали виолончелистов или, скажем, фортепианных трио при всей очевидной значимости и художественной ценности этих инструментальных специализаций.

Фестивали фортепианных дуэтов в нашей стране получили распространение в 1990-е годы после того, как в Москве была учреждена Всесоюзная Ассоциация фортепианных дуэтов, объединившая всех известных музыкантов, работавших в этом жанре. Для них это были годы фестивальной эйфории. Четыре международных фестиваля в Екатеринбурге по нечетным годам (с 1991 по 1997), два — в Ленинграде — Санкт-Петербурге (1990, 1992), два — в Новосибирске (1993, 1994), фестивали в Нижнем Новгороде, Смоленске. Участие известных зарубежных дуэтов,

⁴ К вопросу о «кастовости». Вспоминается характерный эпизод из гастрольной жизни. На фуршете, устроенном по случаю завершения очередного дуэтного фестиваля, к группе «дуэлянтов» присоединился известный музыкант другой исполнительской специальности. Услышав спичи и тосты, полностью посвященные «светлому будущему» ФД, он был несколько шокирован такой «цеховой ограниченностью» своих музыкальных коллег и стал призывать к объединению отдельных «цехов» в единое музыкальное содружество. Реакция «дуэлянтов» была сдержанной.

знакомство с незнакомой музыкой, «дуэтные марафоны» — концерты из 3–4-х отделений, кончавшиеся за полночь; неизменные аншлаги, рецензии консерваторских студентов в специальных ежедневных выпусках рукописных журналов, постоянное внимание СМИ — такими были годы «оттепели» для жанра ФД, которые естественно совпадали с периодом перестройки, а затем — с политическими переменами в стране⁵.

После распада Союза единое дуэтное сообщество раскалывается, и фестивали становятся зачастую единственной возможностью встретиться с иностранными теперь коллегами.

В начале XXI века центром дуэтно-фестивальной жизни России становится Санкт-Петербург, где в 2005 создается Санкт-Петербургское Отделение Общенациональной Ассоциации фортепианных дуэтов (с 2008 — самостоятельное Санкт-Петербургское Объединение фортепианных дуэтов), которое с 2006 проводит ежегодные ме-

⁵ Модное в те годы отождествление перемен в мире музыки с политическими потрясениями приводило иногда к комическим ситуациям. На закрытии одного из ленинградских фестивалей в Малом зале филармонии молодой депутат «перестроечного» Ленсовета привычно заявлял: «Наконец на большую сцену вышли бывшие "неформалы"!» ...

ждународные фестивали «Балтийские фортепианные дуэты»⁶.

На постсоветском пространстве сейчас периодически проходят и другие дуэтные фестивали. Их инициаторами обычно выступают местные концертующие дуэты, приглашающие в гости своих коллег. Среди них украинцы Александра Зайцева и Дмитрий Пиванец (Киев, «Chamber Music Season»), белорусы Наталья Котова и Валерий Боровиков (Минск, «Duettissimo»), дуэт из Молдавии Анатолий Лагикус — Юрий Махович (Кишинев, «Янтарная гроздь»), Г. Пыстин и Д. Карпов (регион Сибири, «Сибирская ассамблея») и другие. В этом году на фестиваль ФД в Москве приглашают Николай Петров и Александр Гиндин, отмечающие 10-летие своего творческого содружества.

В дальнем зарубежье традиция «чисто дуэтных» фестивалей не столь распространена. Можно отметить, пожалуй, лишь представительный смотр ФД в Сан-Франциско, проводимый по инициативе американского дуэта Кэтрин и Энтони Анжело, и несколько фестивалей в Израиле,

⁶ Программам фестиваля «БФД», его достижениям и проблемам будет посвящена одна из статей нашей рубрики.



VI Фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты» (2011). Дуэт «Vis-a-vis»: Полина Григорьева — Юлия Юрченко (Санкт-Петербург). Дирижер Аркадий Штейнлухт.

бессменными организаторами которых выступают наши бывшие соотечественники Леонид Спивак и Александр Калантаров.

Большинство из названных фестивалей проходят по принципу «парада звезд», когда участники выступают с полномасштабным концертом или отделением, а программы не ограничены какими-либо условиями (за исключением «пересекаемости» произведений у разных ансамблей). Здесь на первый план безоговорочно выходят исполнители, а фестиваль объединяет лишь сам дуэтный жанр.

Другая концепция — тематические фестивали, посвященные определенной эпохе, национальной школе, «жанру в жанре» (например, транскрипции) или композитору. Такая идея может реализовываться лишь при безусловной цикличности данного фестиваля и носит скорее просветительский, «абонементный» характер, а ее осуществление требует от организаторов особых усилий. К такому относится «БФД» в Петербурге и — частично — израильские фестивали под руководством Л. Спивака (например, «Рахманинов для двоих» 2009 года).

Конкурсы: от ARD до «Брата и сестры»

Конкурсы ФД — детище двух последних десятилетий. Если вернуться к середине XX века, то, насколько мне известно, единственным местом регулярных мировых смотров ФД был **конкурс Баварского радио и телевидения в Мюнхене (ARD)**, ежегодно проводимый по разным специальностям с 1952. Спустя три года в конкурсной программе впервые появилась номинация «Klavierduo». Следующие два включения этой номинации в ARD состоялись с десятилетними промежутками, затем стали проходить чаще — раз в 5–6 лет, и, наконец, три последних — с одинаковыми пятилетними интервалами (2000, 2005, 2010).

С 1987 ведет свою историю **первый специальный конкурс ФД — «Dranoff International Two Piano Competition»**, основанный богатой поклонницей жанра Лореттой Дранофф, в свое время выступавшей в дуэте со своим мужем, Мюрреем. Основанный ею фонд до сих пор регулярно

но — каждые два года — финансирует конкурсы, завоевавшие серьезную репутацию в музыкальном мире.

Сегодня существуют уже более 20 конкурсов, в которых принимают участие ФД. Большинство из них — смешанные, объединяющие несколько специальностей. ФА включается в камерно-ансамблевые конкурсы (Калуга, Конкурс им. Танеева), в конкурсы, посвященные определенной эпохе или автору (Рим, Конкурс музыки XX века им. Валентино Букки), а также в фортепианные, где сольная номинация соседствует с дуэтными — двухрояльной и четырехручной, проводимыми отдельно (Осло, конкурс «Григ»; Нью-Йорк, конкурс «Брэдшоу и Буоно»). «Специальных» конкурсов ФД сравнительно немного, хотя число их растет. К наиболее престижным, помимо уже упомянутого «Murray Dranoff», относятся также **Токийский конкурс Международной Ассоциации фортепианных дуэтов (IPDA), Конкурс им. Шуберта в Есениках (Чехия) и Конкурс в Белостоке (Польша).**

Мне довелось участвовать в жюри 59-го Международного конкурса ARD в номинации «Klavierduo», проходив-



Призеры конкурса ARD (слева направо): Чжон Хи Чжин и Чжон Хен Чжу (Корея, II премия), Сьюзен и Сара Уонг (США, III премия), Иоганна Гребнер и Вероника Триско (Австрия, специальный приз жюри)

шего в Мюнхене в августе 2010 года. Основываясь на личных впечатлениях, попытаюсь обозначить **основные специфические особенности современных конкурсов ФД**.

Начну с того, что они заметно малочисленней, чем в других специализациях. Если в проводимых параллельно номинациях «флейта» и «виолончель» участвовали по 50 музыкантов, то в состязании ФА было представлено всего 9 дуэтов. Нельзя сказать, что особенно жестким был предварительный отбор: было подано лишь 14 заявок со всего мира! На предыдущих дуэтных конкурсах ARD участников было больше, но количественно они все равно заметно уступали другим номинациям, так что это — не случайность, а повод для размышления.

Помимо очевидной причины — меньшей распространенности жанра в музыкальных учебных заведениях — существуют, на мой взгляд, и другие. Если конкурсные программы в других номинациях не отличались от требований большинства серьезных конкурсов и в той или иной степени доступны для любого студента или выпускника музыкального вуза, то **репертуар конкурсной программы ФА мог быть исполнен лишь теми, кто уже много лет занимался именно этим жанром**: фактически сложившимися ансамблями, обладающими концертным и конкурсным опытом. В программу входили 11 крупных произведений разных эпох и стилей — от обязательного Концерта Баха C-dur на III туре и двухфортепианного концерта в IV туре в сопровождении оркестра до сочинений авангардного стиля таких авторов, как Лигети, Фонтен, включая обязательную пьесу на II туре М. Бурбудакиса «Ioors'n

grains», требующую изрядной предварительной «подготовки» роялей. Такой репертуар, большая часть которого должна была исполняться наизусть⁷, вряд ли можно подготовить тем ансамблям, которые организованы «по случаю» — специально к конкурсу.

Отсюда и большое представительство родственных пар: братьев, сестер, которые вместе играют «с малых ногтей». Дуэт сестер из Кореи «Remnant», американский дуэт сестер Уонг, итальянский дуэт братьев Ди Стефано — эти семейные ансамбли были среди фаворитов конкурса, а первые две пары стали победителями⁸.

Такая ограниченность числа участников приводит еще к одной, специфической дуэтной ситуации. В мире сейчас существует примерно 10–12 «конкурентоспособных» молодых дуэтов, и все они в разные годы становились лауреатами вышеназванных «главных» конкурсов. Эти 4 наиболее престижных в дуэтном сообществе состязания (повторю: Мюнхен, Майами, Есеник, Белосток) составляют сейчас некий «золотой шлем». В каждом из них (или хотя бы в двух-трех) должны «отметиться» молодые дуэты, претендующие на место в мировой элите ФА. Можно и перечислить некоторых участников «золотого шлема». Помимо уже указанных лауреатов последнего ARD, это наши соотечественники И. Силиванова — М. Пурьжинский (Москва), дуэт «Vis-à-vis» Ю. Юрченко — П. Григорьева (Санкт-Петербург), О. Чипак — А. Кушнир (Украина), С. Варшавская — Д. Шапиро (Изра-

⁷ Кроме четырехручной музыки и произведений, входивших в «авангардный» список. Впрочем, многие дуэты играли наизусть и эти разделы программы.

⁸ Первая премия была не присуждена, второй удостоились Чжон Хи Чжин — Чжон Хен Чжу (Корея), третьей — Сьюзен и Сара Уонг (США).



иль), дуэт «Тошефф» (Болгария), дуэт «Микаллеф — Инанга» (Великобритания), дуэт «Accord» С. Ойлер (Германия) — Л. Хуанг (Тайвань).

А на смену им уже идут победители **детских конкурсов для ФД**. Впрочем, многие нынешние «взрослые» лауреаты и сами прошли сквозь горнила детских конкурсов данной специализации. Так, триумфаторы ARD сестры Чжон, получившие полное музыкальное образование в Санкт-Петербурге (от ССМШ-лицея до консерваторской аспирантуры), свой первый дуэтный успех праздновали еще в 1997 на II Международном конкурсе детских фортепианных дуэтов «Брат и сестра» в Петербурге. Но если в 1996 «Брат и сестра» был первым и единственным конкурсом такого рода, то теперь юные дуэты имеют возможность испытать себя в многочисленных и разнообразных состязаниях.

Впрочем, подробнее о детских конкурсах ФА уместно поговорить в связи с вопросами детской фортепианно-дуэтной педагогики и системой воспитания молодых дуэтов в нашей стране и за рубежом. Этой теме мы посвятим один из следующих материалов нашей рубрики. ■

Игорь ТАЙМАНОВ

NB: В первой публикации рубрики «Дуэт» («PianoForum» № 1, 2011) была допущена досадная неточность, на которую редакции указал Николай Арнольдович Петров. Примером дуэта учителя и ученика был назван тандем Н. Петров–А. Гиндин, что не соответствует действительности. Александр Гиндин — выпускник класса профессора Михаила Сергеевича Воскресенского в Московской консерватории.

Здание Московской консерватории. Начало XX в.



От «Московской достопримечательности» к мировой известности: 1881–1905

Продолжаем цикл очерков об истории фортепианного факультета Московской консерватории

11 марта 1881 года в Париже скончался Н.Г. Рубинштейн. У фортепианных классов консерватории, как и у всего Училища в целом, впереди были четыре года «смутного времени» и блестящая эпоха рубежа XIX–XX столетий. После смерти легендарного артиста и администратора быстро прояснилось, что многое в консерваторской жизни держалось исключительно на личных контактах, связях и обаянии Николая Григорьевича, на его работоспособности и бесребренничестве. С уходом московского Рубинштейна особенно остро обнаружилась

финансовая несостоятельность «музыкального Училища», проблемы взаимоотношений с РМО и управления педагогическим коллективом. Фактором стабильности выступал налаженный учебный процесс, опиравшийся на Устав, принятый в 1878 году и действовавший до начала XX века, на учебные программы и сложившиеся художественные традиции.

Фортепианные классы консерватории, оставшиеся без безусловного лидера, также переживали состояние нестабильности. Однако фортепианному отделению удалось сохранить и при-

умножить многие хорошие начинания, заложенные в предыдущие годы. В частности, продолжилось действие правила приглашать на работу в консерваторию лучших ее выпускников и авторитетных иностранных музыкантов. Так, **в 1880-е годы в консерваторию пришли любимые ученики Николая Григорьевича — С.И. Танеев и А.И. Зилоти.** Еще один из последних воспитанников Рубинштейна — **Г.А. Пахульский** (1857–1921), окончивший в 1885 по классу П.А. Пабста, — служил с 1886 года преподавателем обязательного фортепиано



Н. Зверев с учениками, конец 1880-х гг. Слева направо: С. Самуэльсон, А. Скрябин, Л. Максимов, С. Рахманинов, А. Черняев, Ф. Кенеман, М. Пресман.

(с 1901 вел только специальный класс). Обязательное фортепиано в 1880-е годы преподавали также С. М. Ремезов (с 1881, окончил в 1879 по классу К. Клиндворта), Л. Г. Воскресенская (с 1882, окончила в 1882 у С. И. Танеева), А. К. Аврамова (с 1872, класс Н. Г. Рубинштейна). К группе опытных педагогов младшего отделения (Н. С. Зверев, Н. Д. Кашкин, Э. Л. Лангер) подключился А. И. Галли, закончивший у К. Клиндворта в 1877.

С. И. Танеев и П. А. Пабст сменили Н. Г. Рубинштейна и вышедшего из консерватории К. Клиндворта в профессорском классе фортепиано в мае 1881 года. **С. И. Танеев** еще в годы учения стал любимцем консерватории. Он привлек к себе как замечательно одаренный музыкально и интеллектуально композитор и пианист; вызывал симпатию как высоко нравственная личность. Поступив в 1866 году в младший класс Э. Л. Лангера, с 1869 по 1875 год Танеев занимался в профессорском классе Н. Г. Рубинштейна. Его наставником по классу композиции был П. И. Чайковский, на всю жизнь сохранившей уважение и симпатию к Сергею Ивановичу и много способствовавший тому, чтобы Танеев заменил в консерватории Н. Г. Рубинштейна. Блестяще окончивший консерваторию в 1875 по двум отделениям, Танеев удостоился большой золотой медали; его имя первым выбито на мраморной доске почета в фойе Малого зала.

Учителя высоко ценили музыкальное дарование воспитанника, проявлявшееся в разных сферах художественной деятельности. Подобно Н. Г. Рубинштейну, Танеев был не только прекрасным пианистом-солистом, ансамблистом,

но и успешным дирижером (особенно удавались ему оперные спектакли). Наконец, Танеев проявил себя как способный администратор, хотя и тяготился этой работой, выполняя ее из чувства привязанности к alma mater. С директорством Танеева (1885–1889) связана светлая полоса истории Московской консерватории, эпоха выхода из кризиса 1881–85 годов.

Исполнительская грань творчества Танеева нередко остается в тени его работы композитора, ученого-теоретика, преподавателя теоретических дисциплин. Между тем, Сергей Иванович являлся одним из наиболее примечательных отечественных пианистов последней трети XIX века, обладавшим своеобразной художественной харизмой, собственным исполнительским почерком и четкими репертуарными пристрастиями. С середины 70-х годов С. И. регулярно и интенсивно концертировал как солист и ансамблист. Музыкант серьезно относился к миссии артиста-просветителя: тщательно отбирал репертуар, предпочитая сочинения высоко чтимых им мастеров. Танеев много играл Бетховена (особенно ему удавалась интерпретация Четвертого концерта), любимого им Моцарта, Баха, западноевропейских романтиков и русских композиторов. Об исполнительском уровне музыканта свидетельствует тот факт, что Танееву-пианисту П. И. Чайковский доверил премьеры всех своих сочинений для фортепиано с оркестром (за исключением Первого концерта, который, однако, Танеев сыграл первым в Москве). Именно Танеев исполнял партию фортепиано на премьере трио «Памяти великого художника». На протяжении своей длительной концертной жизни Та-



С. Танеев и В. Сафонов

неев выступал в ансамбле с крупнейшими музыкантами-инструменталистами эпохи — Л. С. Ауэром, Г. Венявским, А. В. Вержбиловичем, играл в фортепианном дуэте с Пабстом, Зилоти, Гольденвейзером. Отклики современников, сохранившиеся архивные аудиозаписи свидетельствуют о незаурядной виртуозности, артистизме и ярком темпераменте пианиста. Концертный размах и «рубинштейновская» масштабность были существенной частью исполнительского стиля молодого Танеева. Они дополнялись полученными от учителя замечательной изысканностью, изяществом, элегантностью и аристократизмом пианистической манеры, блестящей мелкой техникой. Кроме того, еще в юности артист поражал интеллектуальной зрелостью прочтения, самоконтролем и объективностью в интерпретации произведения.

Масштаб личности, исключительная порядочность, высокий интеллект и разносторонний профессионализм делали Сергея Ивановича притягательным для учеников, порой уже давно окончивших его класс, но стремившихся к профессиональным и человеческим контактам с учителем. Один из воспитанников Танеева по классу композиции вспоминал, что не только ученики, но «известнейшие композиторы России и крупнейшие европейские артисты, концертировавшие в Москве, считали приятным долгом навестить Танеева. На его квартире мне пришлось встретить Глазунова, Римского-Корсакова, Кюи, Аренского, Рахманинова, Бузони, Иззи, Гофмана, Годовского, Казальса, Дебюсси, Паде-ревского, Ауэра, д'Альбера, Крейслера, Пюньо и множество других музыкантов. Часто бывали и представители других искусств — поэты, художники, профессора университета» (Я. В. Вейнберг).

Танеев работал на старшем отделении с пианистами в 1881–1889 годах. У него занимались Ел. Гнесина, К. Игумнов, А. Корещенко, Н. Мазурина, М. Унтилова. В процессе занятий Танеев развивал рубинштейновские музыкально-педагогические принципы. Учитель и ученик обладали общим типом мышления: способностью идти от интеллекта к эмоции, глубоким аналитическим восприятием музыкальных структур, способностью хорошо чувствовать и понимать психологические особенности и способности ученика.

Танеев «применял приемы преподавания Н. Рубинштейна не только в классе фортепиано, но и в теории музыки», — вспоминал Н. Кашкин в 1916 году. — «Даже в последнее время, обсуждая те или иные способы преподавания, он иногда говорил: «Николай Григорьевич в подобных случаях требовал того-то или того-то», и это для него являлось как бы основным положением, не подлежащим оспариванию». Для истории отечественной культуры важно, что теоретическими предметами с Танеевым занималась практически вся талантливая консерваторская молодежь конца XIX–начала XX века.

Благодаря пианистическим выступлениям Танеева, его игре в четыре руки с теоретиками, беседам с учениками фортепианно-педагогические принципы Н.Г. Рубинштейна продолжали успешно развиваться. В марте 1886 года «Московские ведомости» отмечали, что «дело преподавания фортепианной игры в консерватории поставлено прекрасно». Заключение это последовало по прослушивании пяти пианистов, участвовавших в концерте 4 марта. Особенно выделялись ученики Танеева Н. Мазурина, сыгравшая листовскую «Пляску смерти», и А. Корещенко, солировавший в бетховенской Фантазии ор. 80, прозвучавшей под управлением Танеева.

Директорство Танеева в период 1885–89 годов способствовало стабилизации работы учебного заведения и продвижению к новым рубежам. В 1886 году произошло, на первый взгляд, незначительное в консерваторской жизни событие: начали действовать **новые условия приема.** Однако записанное в них **требование о необходимости для поступающих иметь специализированную подготовку** свидетельствовало о повышении качества абитуриентов и возможности производить отбор наиболее способных учащихся. Увеличение числа желающих заниматься в консерватории позволило более активно использовать практику исключения из учебного заведения нерадивых учеников, что также поднимало общий профессиональный уровень.

Рост профессионализма в этот период осознается по фортепианному репертуару ученических концертов: крупные виртуозные сочинения в роде Первого концерта Чайковского или «Симфонических этюдов» Шумана, ранее доступные единицам, теперь становятся обыкновением и исполняются многими консерваторцами.

Установка на серьезное профессиональное отношение к занятиям в «Высшем музыкальном училище» выразилось в значительном увеличении к концу 1880-х годов числа учащихся, закончивших полный курс и получивших дипломы и аттестаты.

Любопытные наблюдения рождает анализ социальной принадлежности консерваторцев 80-х годов. За четыре года (с 1885 по 1889) более, чем в два раза уменьшилось количество детей дворян (119 и 48, соответственно). В два раза увеличилось число учащихся из среды чиновников и офицеров (66 и 139). Это позволяет предположить, что семьи, существовавшие на государственные выплаты, все чаще рассматривали **обучение в Московской консерватории как возможность для своих детей получить профессию, обеспечивающую достойный социальный статус и приличное существование.**

Во второй половине 1880-х годов возрастает значение консерватории в общественной жизни Москвы. Важным фактором стало развитие концертной деятельности учащихся. Если при Н.Г. Рубинштейне лишь единичные лучшие солисты и ансамбли консерваторцев выступали в программах симфонических и камерных вечеров РМО, то во время директорства Танеева составилась практика собственных консерваторских публичных концертов с участием солистов, хора и оркестра. Проходили такие концерты дважды в год. Кроме того, регулярно, раз в две недели по понедельникам устраивались так называемые ученические вечера старших классов, на которых, в отличие от правил предшествующего десятилетия, могли присутствовать приглашенные слушатели. Изменился и репертуар этих концертов. Значительную его часть стали составлять серьезные содержательные сочинения классической и романтической поры от Баха до Шумана, новейшие произведения западноевропейской и отечественной музыки: Сен-Санс, Григ, поздний Лист, Чайковский, А. Рубинштейн, Балакирев.

В публичных концертах консерватории в 1880-х годах выступали пианисты М. Унтилова, Г. Пахульский, Д. Шор, М. Миллер, Е. Магницкая. К концу десятилетия появились новые имена. Московская пресса оперативно публи-



ковала рецензии на эти выступления. Так, в газетах 1880-х годов встречаются имена шестнадцатилетних С. Рахманинова и Л. Максимова, блеснувших в двухрочных «Вариациях» Шумана; А. Скрябина, очаровавшего исполнением шумановских «Бабочек»; четырнадцатилетнего «маленького феномена» И. Левина, в Вальсе Гуно–Листа поразившего виртуозной мощью и артистической тонкостью исполнения. Рецензент восхищался талантами и энергией педагогов и директора консерватории С.И. Танеева, «в сравнительно короткое время совершенно упрочившего и закрепившего за таким симпатичным учреждением репутацию, созданную его великим основателем» («Московские ведомости», 1888, 24.11).

По приглашению Танеева в 1888–91 годах профессором фортепианных классов Московской консерватории работал А.И. Зилоти (1863–1945). Вся сольная, ансамблевая пианистическая, дирижерская, просветительская и организаторская деятельность музыканта стала развитием принципов, полученных в стенах родного «Училища». Смертельно больной Н.Г. Рубинштейн, уезжая в Париж, запретил любимому ученику обращаться к другим педагогам и посоветовал «держаться экзамен от себя». Зилоти блестяще сыграл на выпуске и закончил с золотой медалью. В середине 1880-х годов пианист в течение трех лет стажировался у Листа. Отношения с великим музыкантом вскоре переросли в дружбу.

А. Зилоти много концертировал в Европе, России. Игру пианиста отличали виртуозная техника и артистическая законченность. Особенно он привлекал исполнением Баха, Листа, Чайковского, Рахманинова. «Зилоти —



П. Пабст

знаток своего инструмента», — отмечал Н. Финдейзен. — «Он владеет и распоряжается им удивительно остроумно, сознательно и мастерски». Современник утверждал: «только истинное, только правдивое признавал Александр Ильич в жизни, и игра его была полна правды и истинно глубокого содержания». В допустимости изменений в авторском тексте для придания ему большей концертной яркости проявлялись отголоски романтической позиции Зилоти-музыканта.

Как педагог Зилоти много заботился о пианизме и о раскрытии эмоциональной составляющей дарования своих учеников, воспитывая их на серьезном академическом репертуаре. Например, в 1888/89 учебном году на закрытых и открытых ученических концертах его воспитанники исполняли сонаты и вариации Бетховена, концерт Гуммеля, этюд А. Рубинштейна, прелюдии и фуги Баха (кстати, «Хорошо темперированный клавир» был «хлебом насущным» в педагогическом репертуаре Н.Г. Рубинштейна). Среди тринадцати учеников в классе Зилоти были даровитейшие К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Максимов, которые после ухода профессора из консерватории перешли к П.А. Пабсту. С. Рахманинов, как и его педагог десять лет назад, оканчивал в 1891 году курс «от себя».

В профессорском классе в 1880-е годы вместе с «коренными консерваторцами» Танеевым и Зилоти начали работать также приглашенные иностранцы П.А. Пабст, О. Нейтцель и петербуржец В.И. Сафонов.

Павел Августович Пабст (1854–1897) сыграл значительную роль в пианистической истории Москвы и Московской консерватории. Ученик А. Доора и Листа, он

был многогранным музыкантом: пианистом-солистом и ансамблистом, органистом, композитором, редактором. Проработав на младшем отделении два года, в 1881 Пауль Пабст стал профессором, в класс которого стремилась талантливая молодежь. В памяти коллег и учеников он остался первоклассным исполнителем, постоянно концертирующим виртуозом с уверенной и добротной техникой, обладавшим прочнейшей памятью и широким репертуаром. Особенно удавались ему сочинения Шумана и Листа. А. Рубинштейн ценил П.А. Пабста как лучшего исполнителя своей фортепианной музыки. Чайковский искренне уважал музыкальный талант Павла Августовича, доверял ему редактирование своих сочинений, приветствовал создание фортепианных обработок на темы из собственных произведений. Художественно-исполнительский статус Пабста подтверждается уровнем его постоянных партнеров по ансамблям: он выступал в фортепианных дуэтах с Рахманиновым, Зилоти, Танеевым, в камерных ансамблях с У. Буллем, Г. Венявским, И. Гржимали, Л. Ауэром... Его сочинения, в том числе концертные парафразы «Евгений Онегин», «Мазепа», «Колыбельная» Чайковского, «Демон» А. Рубинштейна звучали со сцены в исполнении Н. Рубинштейна, И. Гофмана, Рахманинова, Танеева, И. Левина, Е. Бекман-Щербины, К. Игумнова, В. Софроницкого.

«За 19 лет работы в консерватории Пабст подготовил 219 пианистов, из которых 68 выдержали выпускные экзамены, что было беспрецедентным для того времени», констатирует исследователь (А. Меркулов). Класс Пабста действительно был одним из самых сильных и лучших в консерватории (только в течение 1880-х годов у него занималось девяносто человек). Учениками Пабста в разные годы были выдающиеся русские музыканты, многие из которых позднее влились в педагогический состав Московской консерватории и стали основателями собственных пианистических школ. Среди них — К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Е. Бекман-Щербина, К. Кипп, А. Гедике, Н. Метнер, С. Ляпунов, В. Буюкли, Г. и Л. Конюсы.

Работа П.А. Пабста на фортепианном отделении способствовала общему повышению виртуозно-исполнительского уровня консерваторцев. Профессор целенаправленно заботился о воспитании виртуозного мастерства. Ученикам своего класса Павел Августович советовал ежедневно играть упражнения и этюды Таузига, Куллака, Келлера. Профессор придерживался так называемого «метода сверхтрудоностей» (А.П. Островская), задавая

произведения, казалось бы, заведомо превышающие возможности ученика. Однако в результате проделанной работы воспитанники Пабста получали мощный импульс к пианистическому совершенствованию. Превратиться в «голых виртуозов» им мешал другой педагогический прием Пабста, впоследствии широко применявшийся в фортепианных классах России: развивая общую музыкальную культуру, расширяя профессиональный кругозор учащихся, профессор любил задавать им много сочинений, которые проходились эскизно, детально не прорабатываясь. Таким образом поощрялась самостоятельность и творческая инициативность молодежи, накапливались знания, помогающие осознать, сопоставлять музыкальные явления, развивалось мышление.



Новый импульс в развитие русской профессиональной музыкальной культуры внесла работа в Москве В.И. Сафонова. В годы его директорства (1889–1906) Московскую консерваторию окончила плеяда выдающихся артистов, составивших славу русской пианистической школы. Это С.В. Рахманинов (кл. Зилоти, 1891), А.Н. Скрябин (кл. Сафонова, 1892), Н.К. Метнер (кл. Сафонова, 1900), К.Н. Игумнов (кл. Пабста, 1894), А.Б. Гольденвейзер (кл. Пабста, 1895), А.Ф. Гедике (кл. Сафонова, 1898; до 1897 у Пабста), Л.В. Николаев (кл. Сафонова, 1900).

Вызывает восхищение интенсивность творческой и исполнительской работы педагогов-пианистов Московской консерватории в последнее десятилетие века. Известно, что в 1889/90 учебном году фортепианные классы (в том числе обязательного фортепиано) вели всего 12 преподавателей, имевшие огромную педагогическую нагрузку, но продолжавшие активно концертировать. На рубеже XIX–XX веков фортепианный отдел Московской консерватории заметно расширился. Возросло количество учащихся и педагогов.

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



Без многогранной музыкально-общественной, дирижерской, пианистической и педагогической деятельности В.И. Сафонова невозможно представить музыкальную жизнь старой столицы конца XIX — начала XX веков, как невозможно вообразить себе родной город без нынешнего здания консерватории, введенной во многом благодаря организаторским усилиям В.И. Сафонова.

Обладавший сильной волей, исключительно энергичным, волевым и целеустремленным характером, Сафонов сумел своей деятельностью придать свежее дыхание работе консерватории. Благодаря новым концертным залам возросло значение консерватории как центра музыкально-публичной жизни Москвы, участился «пульс» городской концертной жизни. Развивая благотворительные традиции Н. Рубинштейна, Сафонов возродил силами учащихся консерваторцев общедоступные концерты, выступления в пользу Фонда вдов и сирот музыкантов.

Фортепианный класс в Московской консерватории В.И. вел два десятка лет, параллельно занимаясь в классе ансамбля. Педагогическое влияние Сафонова испытывал широкий круг молодых пианистов, составивших славу русской пианистической школы. В преподавании профессор опирался на идеи братьев Рубинштейнов, об игре которых он постоянно вспоминал на уроках. Исходной позицией педагогического кредо музыканта была передача замысла композитора, воплощение главной идеи произведения. Исполнительские приемы определялись содержанием пьесы.

Центральное место в педагогике Сафонова отводилось тщательнейшей работе над звуком как главным средством музыкально-исполнительского интони-

рования. Множество технических упражнений, применяемых Сафоновым, служили достижению необходимого характера звучания. Сафонов не терпел «блестящих пальцев с равнодушным звуком... любил глубокий, полный и мягкий звук и в piano и в forte» (В.Н. Шацкая), требовал идеально связанного звучания в полифонии, работе над которой уделял много внимания. Даже в исполнении этюдов, которых много проходило в классе (от Клементи и Черни до Брасена, Гензельта и А. Рубинштейна, Аренского, Глазунова и Скрябина), даже в работе над упражнениями, — везде главной заботой оставалось достижение осмысленно выразительного и красивого звучания. Оригинальные принципы совершенствования «умной» фортепианной техники, на протяжении многих лет использовавшиеся Сафоновым в классе, обобщены в сборнике «Новая формула» (1915). Упражнения развивают возможности управления мелкими движениями пальцев, обеспечивающими различный характер туше. Профессор детально работал в классе над педализацией и призвал учеников пристально наблюдать, как пользуется педальными красками его любимый ученик А. Скрябин.

Одним из действенных и любимых Сафоновым педагогических приемов был показ за инструментом. В репертуарной политике он также следовал принципам Рубинштейнов, совмещая шедевры классики и современную отечественную музыку. Много заботился Сафонов о воспитании в ученике самостоятельности. А.Ф. Гедике вспоминал о изумительной способности Сафонова-педагога быстро и незаметно стимулировать инициативность музыкального мышления: «В течение года обучения у Сафонова — после долгих занятий у Пабста — я почувство-

вал в себе огромную перемену и многое для меня стало простым и понятным и облегчило мою работу на пианистическом поприще. ...У всех, кто был в его классе, за три-четыре месяца физиономия игры менялась совершенно».

В период директорства Сафонова родилась традиция участия пианистов-консерваторцев в международных конкурсах. Победителем Второго Рубинштейновского конкурса (1895, Берлин) стал И. Левин, К. Игумнов получил почетный отзыв. На Третьем конкурсе им. А.Г. Рубинштейна (1900, Вена) почетных отзывов удостоились А.Ф. Гедике, А.Б. Гольденвейзер, Н.К. Метнер.

Верный установкам Н. Рубинштейна и С. Танеева привлекать к работе в консерватории ее лучших выпускников, Сафонов за годы своего директорства ввел в педагогический состав фортепианных классов К.А. Киппа, А.Н. Скрябина, И.А. Левина, К.Н. Игумнова, Ф.Ф. Кенемана, А.А. Ярошевского, А.Н. Корещенко и других талантливых музыкантов, развивавших в новом столетии идеи русской пианистической школы XIX века.

Тонкий музыкант и великолепный ансамблист **К.А. Кипп** (1865–1925), окончивший у П.А. Пабста в 1888 году, в 1892 начал работать на младшем отделении у пианистов, где вскоре приобрел авторитет, равнявший его со Зверевым. Молодой педагог прославился как чародей в сфере пианистического мастерства и организации аппарата, благодаря чему его класс в иные годы достигал шестидесяти человек. Расцвет многолетней консерваторской деятельности Киппа, продолжавшейся более 30 лет, пришелся на первые десятилетия XX столетия.

С 1898 по 1903 прослужил в консерватории молодой профессор А.Н. Скрябин. По воспоминаниям Л.В. Николаева, Скрябин был «превосходный фортепианный педагог», очень много внимания уделял постановке рук и «очень хорошо муштровал» своих учеников. Художник, отвергавший все приземленное, реально-материальное, внушавший «высшие энергии в исполнении» (М. Неменова-Лунц) своей знаменитой «техникой нервов», в педагогике Скрябин оказывался чрезвычайно детален и скрупулезен, стремясь донести до понимания воспитанника радость высшей музыкальности и поэтичности в исполнительстве. Ученики чувствовали твердую настойчивую руку воспитателя, знали, что «Скрябин изведет, а своего добьется». В то же время воспитанники получали «вдохновенные уроки», сочетавшие изумительный показ за инструментом, водопад поэтических метафор и сравнений, помогающих

погрузиться в образный мир произведения, «подробнейшую и одновременно вдохновеннейшую работу» над звуком, педализацией, в чем Скрябин был неподражаем.

Педагогический репертуар Скрябина был широк. Он обнимал классику (Бах, Гайдн, Бетховен, Моцарт), сочинения романтиков (Шуберт, Шуман), включал музыку современников (Григ, Сен-Санс, Чайковский, Аренский). Однако более всего любил Скрябин работать над произведениями Шопена и Листа. Показательно, что по воспоминаниям учеников с удовольствием изучая в классе классические опусы, Скрябин никогда не давал играть собственные сочинения.

Место Скрябина, полностью посвятившего себя композиторской и исполнительской деятельности, перешло к другому сафоновскому ученику — **И. А. Левину** (1874–1944). Выдающийся виртуоз окончил Московскую консерваторию с золотой медалью в 1893 году, затем совершенствовался в Дрездене у А. Г. Рубинштейна. Известно, что Антон Григорьевич в поздний период жизни общался с действительно талантливыми молодыми артистами. Поэтому, думается, не случайно нью-йоркская критика в 1906 году называла И. Левина «подлинным Рубинштейном Вторым», утверждала, что «у него техника великого Антона, его порыв, его бравада, его блеск и порядочная доля его львиной мощи; он так же заставляет фортепиано петь». Интенсивная концертная жизнь пианиста, начавшаяся в 1890 году с исполнения в Москве Пятого концерта Бетховена под управлением А. Г. Рубинштейна, длилась несколько десятилетий. Наряду с виртуозной мощью, критика отмечала в игре Левина умную сдержанность и постоянное стремление к пианистическому совершенству. Блистательная «бисерная» техника этого «аристократа клавиатуры» (А. Рубинштейн) сочеталась с утонченностью богатейшего фортепианного колорита. И. Левин — один из выдающихся мастеров мирового пианизма первой половины XX века — проработал в консерватории с 1903 по 1906 год. Интересно, что и в его педагогике явно выражены сафоновские педагогические приемы. Известно, что в начальный период интенсивных занятий приблизительно за полгода Сафонов переделал Левину пианистический аппарат. Вспоминая в зрелом возрасте об этих уроках, Левин сравнивал своего профессора с кошкой, следящей за малейшим движением каждого мускула мышонка-ученика: «Он был одним из самых внимательных и настоячивых педагогов, каких только можно вообразить». Думается, что такой же



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

профессиональной требовательностью к качеству, таким же пристальным педагогическим вниманием отличались впоследствии уроки самого Левина. Подобно Сафонову и А. Рубинштейну настаивал он на ясном понимании смысла исполняемого произведения, был предельно требователен к культуре звукоизвлечения, добивался активной концентрации слухового внимания, погруженности в музыку, свободного владения «пианистическим фундаментом» — гаммами, аккордами, арпеджио, гармоническими модуляциями. Занятый обширной концертной деятельностью Левин в 1906 году передал свой класс А. Б. Гольденвейзеру.

В конце XIX–начале XX века в России открываются многочисленные учебные учреждения РМО — музыкальные классы, школы, училища, консерватории. В них работают (а нередко — их возглавляют) выпускники фортепианных классов Московской консерватории. В качестве примера можно привести судьбу **М. Л. Пресмана**. Ученик Зверева и выпускник Сафонова (1891), он в 1891–95 ведет класс фортепиано в Тбилисском музыкальном училище; с 1896 по 1913 преподает и руководит музыкальными классами РМО (с 1900 — училищем) в Ростове-на-Дону; потом работает в различных консерваториях страны.

Важным фактом отечественной музыкальной истории стало возникновение в Москве частных музыкальных школ, основанных и руководимых выпускниками консерватории. Первыми в 1883 году открылись **Женские музыкальные курсы Н. А. Муромцевой**, ученицы Н. Г. Рубинштейна. В этих учебных заведениях велась грамотная педагогическая работа,

там создавалась музыкальная среда, обеспечивавшая профессиональную качественную подготовку поступающих в Московскую консерваторию. Может быть, наиболее заметными в этом ряду выглядят два явления. В 1891 году начинает работать **Общедоступное музыкальное училище В. Ю. Зограф-Плаксиной** (кл. Сафонова, вып. 1891), в 1936 превратившееся в Музыкальное училище при Московской консерватории. В 1895 году **семья Гнесиных во главе с Е. Ф. Гнесиной** (кл. Сафонова, вып. 1893) организует **Музыкальную школу**, на базе которой спустя 30 лет возникает Музыкальный техникум.

Наблюдения над этими процессами позволяют заметить, что в конце XIX века в Москве начинают проявляться **очертания трехуровневой структуры общего и специального музыкально-пианистического образования** (школа-училище-консерватория), окончательно оформившейся в советский период и обеспечившей достижения русского пианизма в XX веке. Несколько явлений лежали в основании этой структуры. Во-первых, это социально-музыкальная среда, где фортепианная музыка и сам инструмент занимали центральное место. Во-вторых, строгие профессиональные установки, укоренившиеся в консерватории за годы директорства Сафонова. В-третьих, преемственность художественных идей и пианистических методов, используемых педагогами, многие из которых являлись выпускниками Московской консерватории. ■

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



Игнац Мошелес (1794–1870).
Фотография ок. 1860, Лейпциг

Между старым и новым: романтика старинны в творчестве Игнаца Мошелеса

Живой отпрыск генделевской породы!
Роберт ШУМАН

Не только эпиграф, но и каждое слово в заглавии заимствованы у Роберта Шумана. Двадцатипятилетний пылкий Флорестан (один из псевдонимов Шумана) писал в «Neue Zeitschrift für Musik» 23 октября 1835: «В своих последних сочинениях Мошелес избрал путь, который не мог не отразиться на его виртуозности <...> Теперь он вступает в более темные и таинственные области, не заботясь, как он это делал раньше, о том, чтобы понравиться толпе <...> Однако проходящая здесь романтическая струя совсем не та, что у Берлиоза, Шопена <...> то есть не та, что стремится вперед, далеко оставляя позади общую культуру современности; она скорее обращена вспять — это романтика старинны, подобная той, которая с такой си-

лой глядит на нас из готических храмовых сооружений Баха, Генделя и Глюка».

Пройдет немного лет, и Шуман перестанет отмечать в музыке Мошелеса «колебания между старым и новым» — между верностью классическим образцам и романтическими веяниями, между «внешней нарядностью» виртуоза и глубоким чувством. И тогда в критическом обозрении Шуман скажет о двух «живых отпрысках генделевской породы» — о юном Мендельсоне, положившем начало баховскому возрождению в XIX веке, и о его учителе Мошелесе, авторе Большого фортепианного дуэта «Hommage a Händel».

О зрелом творчестве композитора, чье имя сегодня заслуживает возвращения в концертную практи-

ку, Шуман вынесет вердикт: «В лице Мошелеса мы имеем редкий пример музыканта, который хотя и находится в преклонном возрасте и еще сейчас изучает старых мастеров, в то же время, наблюдая за ходом новейшего развития, сумел использовать его достижения» — это, между прочим, из статьи в «Neue Zeitschrift für Musik» от 4 января 1839. Мошелесу через полгода будет только 45 — по тем временам, возраст действительно преклонный: жизнь самого Шумана оборвется ровно в 46 — в 1856 году. Но он еще успеет услышать посвященную ему Виолончельную сонату Мошелеса E-dur op. 121 (1850) и оценит ее подлинно романтический дух.

Родившийся в Праге в небогатой еврейской семье (отец торговал сукном),

Игнац Мошелес с десяти лет обучался в Пражской консерватории под руководством Дионисия Вебера. Ортодоксальный педагог старого закала, Вебер воспитывал Мошелеса на музыке Баха, Моцарта, Клементи и всячески старался оградить своего ученика от «дурных» влияний (среди них и от бунтарства Бетховена). Между тем, юный Мошелес бредил только что появившейся «Патетической» сонатой.

Четырнадцатилетний Мошелес уже дает в Праге открытые концерты, на которых выступает с собственными сочинениями. Композиторские занятия он продолжает в Вене под руководством Антонио Сальери и Иоганна Альбрехтсбергера; одновременно пользуется популярностью как фортепианный педагог, давая private уроки.

Очень скоро Мошелес завоевал устойчивую репутацию в музыкальных кругах Вены. Дружба связывала его со Шпором, Гуммелем, Черни, Мейербером... Бетховен заказал ему клавир «Фиделио» для издателя Артариа.

В 1816 году Мошелес предпринимает первое большое концертное турне: Мюнхен–Лейпциг–Дрезден... В Париже его выступления произвели сенсацию: технически безукоризненной и музыкально совершенной игрой восторгались Керубини, Обер, Буальдьё, Крейцер.

Особенно теплый прием Мошелес встретил в Лондоне, где и обосновался с 1821 года. Здесь он преподавал фортепиано в Royal Academy of Music, давал частные уроки (среди учеников — Литольф, Тальберг), дирижировал концертами Royal Philharmonic Society. Пропагандист творчества Бетховена, он впервые исполнил в 1832 году в Лондоне его Торжественную мессу, руководил исполнением Девятой симфонии, играл в своих сольных концертах бетховенские фортепианные сонаты, перевел на английский и издал биографию Бетховена, написанную Антоном Шиндлером. В то же время, удовлетворяя интерес лондонской публики к старинной музыке, провел серию исторических концертов (historical soirees, букв. — исторических вечеров), в которых исполнял пьесы Скарлатти, Баха и Генделя на подлинном клавесине 1771 года.

Мошелес совершал частые концертные поездки на континент; во время одной из них в 1824 году дал в Берлине несколько уроков 15-летнему Мендельсону. В 1829 году учитель и ученик, ставшие друзьями, впервые исполнили в Лондоне Концерт для двух роялей с оркестром Мендельсона. В 1839 году в Париже в дуэте с Шопеном Мошелес играл для французского королевского семейства свою Большую сонату для фортепиано в 4 руки. С 1846 года и до кончины в 1870-м Моше-

лес — профессор Лейпцигской консерватории, куда он был приглашен ее основателем Мендельсоном (у Мошелеса учились Григ, Фибих, Салливан). Даже из немногих названных здесь концертных программ, из перечня имен учителей и учеников Мошелеса видна его выдающаяся роль в передаче эстафеты музыкального творчества от века XVIII к едва ли не XX веку. От старого времени к новому!

Блистательный пианист-виртуоз заслонял в Мошелесе незаурядного композитора. Но все же его фортепианная музыка, благодаря авторскому исполнению, пользовалась популярностью. Современники высоко ценили его восемь фортепианных концертов, сонаты, концертные дуэты для двух фортепиано, фантазии на темы излюбленных опер для фортепиано с оркестром, вариационные циклы. Огромный свод дидактических сочинений — фортепианные школы, тетради прелюдий, этюдов, упражнений, четырехручная литература, предпринятые Мошелесом издания и редакции шедевров Бетховена, Гайдна, Генделя, Вебера, Клемента — сохраняет свою ценность до наших дней. Более двух десятков камерных ансамблей Мошелеса для разных составов — Секстет, ор.

35, Септет, ор. 88, Фортепианное трио, ор. 84, Сонаты для флейты и фортепиано, ор. 44 и 79 — обнаруживают в композиторе взыскательного мастера, чуткого художника и пианиста, влюбленного в свой королевский инструмент. Рояль обязательно участвует во всех инструментальных ансамблях Мошелеса, а иные из них кажутся камерными концертами для фортепиано.

Соната для виолончели и фортепиано E-dur, ор. 121 (1850), посвященная Шуману, — яркий образец творчества Мошелеса. Перед нами предстает, образно говоря, «классик в романтическом плаще». Центральные разделы четырехчастной сонаты — танцевальное Скерцо (Allegretto quasi allegro) и напевная Баллада (Andantino, подзаголовок: In böhmischer Weise — В богемском духе) — воскрешают знакомые композитору с детства картины родной Богемии. Обрамляют цикл начальное сонатное аллегро (Allegro espressivo appassionato) и финальная рондо-соната (Allegro vivace ma non troppo). Как и во всех ансамблях Мошелеса, рояль солирует, концертирует наравне с виолончелью. И скульптурная форма каждой части, и рельефные контуры целого легко «обозреваются», если можно так выразиться, на слух.

Сказывается замечательная школа, пройденная Мошелесом у венских классиков. А в мелодике, в песенности, пронизывающей всю музыкальную ткань сонаты, в естественном «непосредственном струении жизни» (выражение Н. Берковско-го) он — истинный романтик. Это романтизм в пору его цветения. Это тот умеренный классико-романтический стиль, который отличал лейпцигскую композиторскую школу и который в различной степени исповедовали Мендельсон, Шуман, молодой Брамс... Право же, если бы на титульном листе Сонаты стояло одно из названных великих имен, она давно бы завоевала популярность в концертном репертуаре!

Но, пожалуй, ни в одном другом сочинении Мошелеса не проявилась с такой очевидностью гармония «старого» (классического) и «нового» (романтического), как в его «Melodisch-kontrapunktischen Studien» для виолончели и фортепиано к десяти прелюдиям из Хорошо темперированного клавира Баха. Репродуцируя в 1986 году эти «Studien» Мошелеса с первого Лейпцигского издания 1863 года, издательство Verlag Walter Wollenweber озаглавило их «Десять прелюдий из Хорошо темперированного клавира с досочиненным виолончельным голосом», ор. 137 а.

Allegro non troppo (♩ = 100)

VIOLONCELLO

Pianoforte

3

Анонимная литография, ок. 1825



Для мыслящих музыкантов творение Баха всегда оставалось величественным и недосягаемым образцом. Бетховен называл его своей «музыкальной Библией»; Шуман в одном из писем писал: «Баховский ХТК является моей грамматикой, притом лучшей»; Антон Рубинштейн заключал: «ХТК сделался Евангелием для каждого серьезного и стремящегося к высшим идеалам художника».

Что же могло подвигнуть Мошелеса, трепетно относившегося к ХТК, на «соавторство» с Бахом? Только одно — желание, выражаясь фигурально, обратиться к Книге книг для музыкантов-профессионалов в Песнь песней для демократической слушательской аудитории. Ведь в то время, даже тридцать с лишним лет спустя после возрождения Мендельсоном баховских «Страстей», музыка Баха еще не сделалась, по выражению Шумана, хлебом насущным для публики. Произведения его не часто звучали в концертных залах, что же до ХТК, то он и вовсе почитался преимущественно фортепианными педагогами как свод музыкальной учености. В своем

предисловии к изданию 1863 года Мошелес, отвергая возможные обвинения в том, что он «дерзнул покуситься на творение Баха — эту опору для каждого музыканта», писал: *«Прежде всего, выскажу твердое убеждение, что к фугам <...> ни ноты нельзя добавить <...> но я осмеливаюсь своим голосом — композитора и исполнителя — придать прелюдиям новые черты <...> и средствами контрапункта достичь эффекта концертирования. Таким образом я надеюсь сделать эти чудесные прелюдии более доступными широкой публике».*

Благими намерениями, как известно, вымощена дорога в ад. Не забудем, что десятью годами ранее Шарль Гуно, руководствуясь, как будто, такими же соображениями, пожелал обратиться к Баху французскую публику. Опубликованная им sentimentalная пьеса под названием «Размышление над первой прелюдией И. С. Баха» для скрипки, фортепиано и органа была встречена в штыки всеми образованными музыкантами, но вот уже полтора столетия распевается на слова

католической молитвы «Ave Maria», и подчас даже выдающимися солистами в самых респектабельных залах.

Нельзя, впрочем, сказать, что полемика с Гуно, начатая на его же «территории» (в Прелюдии C-dur из I тома) Мошелесу удалась, хотя он не навязывает Баху собственной «арии», как это сделал Гуно, а пытается прочесть мелодию, рождающуюся из баховских гармонических фигураций. Но это мелодия Баха, преломленная, артикулированная романтиком. Словно желая дать слушателю еще раз насладиться ее красотой, Мошелес прибегает к полной строфической репризе и буквально удваивает протяженность пьесы (70 тактов вместо хрестоматийных 35!). Лаконичную, устремленную к небу форму баховской Прелюдии Мошелес монументализирует, а по сути дела, приземляет — как если бы ажурные проемы Эйфелевой башни в ее основании для большей устойчивости были заложены тяжелыми плитами.

В иных своих транскрипциях Мошелес настойчиво утверждает: Баха надо «прививать» не через салонно-сентиментальное снижение его музыки, а посредством отыскания контрапункта к ней, как например, в Прелюдии D-dur из II тома (см. нотный пример).

«Присочиняя» к ХТК виолончель, Мошелес предвосхищает мысль Швейцера, который позднее скажет, что Бах писал для некоего воображаемого инструмента, соединяющего в себе преимущества клавира и семейства смычковых. К тому же тембр виолончели ближе всего к теплому грудному регистру человеческого голоса (желание петь клавирную музыку Баха инстинктивно прорывается, например, у такого выдающегося исполнителя ХТК, как Гленн Гульд: это хорошо слышно в его студийных записях).

Какие бы построения ни воздвигал Мошелес на баховском фундаменте, никто

не скажет, что он низводит прелюдии Баха до уровня простого аккомпанемента. Все отклонения от авторского текста, неизбежные при такой транскрипции, оговорены в примечаниях. В свою очередь, исполнители могут воспользоваться правом изменять последовательность прелюдий, по-новому организуя форму цикла. Свобода в обращении с Urtext'ом — вообще неотъемлемая черта романтических транскрипций. Мошелес не боится вступать в спор — разумеется, творческий спор! — с самим Бахом. Это полемика романтика с барочным музыкантом, это подчас стилевой контрапункт к Баху, гораздо более существенный, нежели собственно мелодический контрапункт. Таковы, например, бетховенские аллюзии и явные «шуманизмы» в бурных и страстных, полных драматического напряжения прелюдиях d-moll и c-moll из I тома ХТК.

Напротив, в прозрачной идиллической сицилиане — Прелюдии Es-dur из II тома — или в сосредоточенной, полной возвышенных чувств и глубоких раздумий, Прелюдии h-moll из I тома Мошелес идет за Бахом, моделируя тематизм его сольных сюит. А в «оркестральных» (по тембровому разнообразию) прелюдиях D-dur из II тома и G-dur из I тома усиливает «партитуру», удваивая партией виолончели скрытые в толще фигураций мелодически яркие баховские интонации.

Там, где Бах отдает дань своим великим современникам — Доменико Скарлатти в Прелюдии B-dur из I тома или Вивальди в Прелюдии d-moll из II тома, — Мошелес не нарушает баховских предпочтений, а в Прелюдии cis-moll из I тома — одной из глубочайших страниц в ХТК — Мошелес услышал и передал в проникновенной виолончельной арии то, что спустя полвека услышит Ферруччо Бузони: «нечто в духе Страстей». ■

Иосиф РАЙСКИН

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

Карл-Йохан ФОРСС



**РЕГУЛИРОВКА МЕХАНИКИ
ПИАНИНО И РОЯЛЕЙ**

Карл-Йохан ФОРСС



**НАСТРОЙКА ПИАНИНО
И РОЯЛЕЙ**

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

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

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

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

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

**По вопросам приобретения обращаться:
(495) 692-03-39
afm35@mail.ru**



Инструмент: природа, практика жизни и судьба

«РiаноФорум» продолжает серию бесед с экспертом современного фортепианного рынка Александром Викторовичем АВДЕЕВЫМ.

— В прошлой беседе мы кратко коснулись проблематики, связанной с капитальным ремонтом и модернизацией инструмента. Напомним читателям: капитальный ремонт — это «латание дыр» на старом инструменте, модернизация — это частичное изготовление нового инструмента из старого, смена большей части его деталей. Знакомы ли Вы с европейским опытом модернизации?

— В истории последних 20–30 лет есть очень интересный международный опыт модернизации, который заслуживает внимания. Это, прежде всего, опыт фирм «Steinway» и «Bechstein», который затем перерос в локальные программы модернизации в Европе. Причем опыт этот имеет как положительные, так и отрицательные стороны.

Самым активным участником процесса модернизации выступила в 1970–90-е годы фирма «Steinway». Она объявила следующую программу: на фабрику можно было сдать или продать рояль «Steinway» любого года выпуска, и дальше, по сути, начиналось изготовление на 40–50 процентов нового инструмента. Фирма оставляла чугунную раму и старый корпус (при этом на нем могли меняться «фасонные» детали — педальная лира, ноги, пюпитр). А все остальное — механика, клавиатура, вибрельбанк и даже аку-

стическая дека — подлежало замене. Такие инструменты одно время даже можно было купить в фирменных салонах «Steinway» в Европе, стоили они примерно на 30–40% дешевле новых роялей. И фактически после модернизации инструменты становились «новыми». Похожая практика применялась и на фирме «Bechstein» — с той лишь разницей, что модернизация инструментов проводилась только по заказу конкретного клиента.

— Вы упомянули об отрицательных сторонах модернизации.

— Да, отрицательных — для фабрики-изготовителя. Так, программе модернизации на фирме «Steinway» было суждено недолго существовать, ибо основной акцент ее деятельности — продажа новых инструментов. Сегодня европейские фабрики стараются не принимать участие в процессах модернизации, но по их примеру появились «мини-фабрики» — самостоятельные производства, которые часто возглавляют бывшие сотрудники той же фирмы «Steinway». И эти мини-фабрики в частном порядке проводят модернизацию инструментов. Я был на таких производствах в Германии, они добиваются очень высоких результатов. Интересно

дальнейшее развитие этого опыта: после объединения Европы и дальнейшего расширения Евросоюза процесс этот «перетек» в восточную сторону, особенно это хорошо видно в Польше.

— Интересно, ведь в Польше нет столь крупных брендов и фабрик, как «Steinway» или «Bechstein».

— Да, в отличие от Германии в Польше инициатива исходила от частных предпринимателей, но: 90% этих производств образовались на месте фабрики, выпускавшей пианино и рояли «Calisia» в городе Калиш. Фабрика просуществовала около 100 лет, и после закрытия бывшие ее сотрудники направили свои усилия на реставрацию инструментов и модернизацию. А когда открылись границы с Евросоюзом, польские фирмы стали предлагать свои услуги по всей Европе — ибо стоимость этих услуг была ниже, чем в той же Германии. Теперь они фактически выступают главной европейской ремонтной базой, их «эмиссары» собирают заказы по всей Европе и даже в США и Канаде.

Должен сказать, что многие из польских фирм показывают хороший заводской уровень модернизации полного цикла, вплоть до замены дек и клавиатур. Что меня поразило: в от-

личие от производств в Германии, поляки в целях экономии даже клавиатуры порой изготавливают на собственном производстве. Мы знаем, что ведущие фортепианные фабрики («Steinway», «Bechstein», «Boesendorfer») заказывают клавиатуры у более мелких поставщиков, которые всю жизнь занимаются их изготовлением (как, например, известная фирма «Kluge»). А поляки даже клавиатуры делают сами, причем достаточно хорошего качества. В частности, лучше, чем их китайские коллеги.

— Как европейские мастера относятся к замене акустической дека при модернизации? Это обязательное условие?

— Вопрос этот очень спорный: мнения специалистов в нем расходятся. В качестве рояля дека играет основополагающую роль. Если дека сохранилась в таком состоянии, когда она «звучит», то менять ее смысла нет. При этом неважно, есть в ней трещины или нет, можно провести частичную реставрацию (поставить «заплатки», подклеить те элементы, которые отклеились). А вот если дека «не звучит», то имеет смысл ставить вопрос о ее замене на дека правильной конфигурации. Так что смена дека при модернизации не всегда оправдана.

— Но в начале беседы Вы упомянули, что «Steinway» в обязательном порядке меняет при модернизации и дека.

— Ответ прост. Действительно, в подавляющем большинстве случаев «Steinway» менял дека. Это связано с особенностью модельного ряда фирмы. В отличие от многих других компаний, «Steinway» на протяжении десятков лет выпускает одни и те же модели с незначительными изменениями, направленными на улучшение качества. Но радикальных изменений в конструкции инструментов нет. Поэтому дека, которая выпускается сейчас, с небольшой подгонкой прекрасно подходит к роялю, выпущенному десятки лет назад. В этом смысле сложнее с роялями «Bechstein». Эта фирма имеет сегодня самое активное конструкторское бюро, причем высочайшего класса, и если посмотреть динамику моделей за последние 20 лет, то мы увидим, что моделей гораздо больше, чем у «Steinway», и модели эти постоянно изменяются. Они отличаются друг от друга размерами элементов конструкции, поэтому произвести в заводских условиях замену дека на моделях более раннего периода, конечно, можно, но это будет связано с экономически нецелесообразными усилиями. Поэтому вопрос модернизации на фирме «Bechstein» решается именно в заявленном добровольном порядке вла-

дельцев инструментов, которые хотят привести свой рояль в порядок в условиях «высшего пилотажа».

Повторю, что программа модернизации для фирм-производителей принесла как положительные, так и отрицательные результаты. С одной стороны, потребители увидели, что рояль живет долго и после профессионального вмешательства обретает «новую» жизнь, его ценность увеличивается. Но фабрика-то заинтересована, прежде всего, в продаже новых инструментов! Получается, выгода потребителя при модернизации обернулась проблемой для изготовителей. Кстати, это видно по официальным итогам продаж в 2009 году (эта информация была опубликована в «PianoФорум» № 2, 2010). Не только пресловутый экономический кризис стал причиной падения уровня продаж пианино и роялей в Европе, но и широкий спектр предложений по продаже и модернизации уже имеющихся инструментов.

— Поскольку Вы затронули тему продаж, не могу не попросить Вас прокомментировать очередную Всемирную музыкальную выставку «Musikmesse», которая прошла во Франкфурте в апреле. Как на этот раз был представлен фортепианный цех?

— Надо признать, что общий уровень фортепианного производства в Европе в последние 10 лет имеет тенденцию к стагнации и уменьшению. Еще 10–15 лет назад на Musikmesse был огромный Фортепианный салон, в котором были представлены все европейские бренды; этот салон был одним из главных событий выставки, одной из главных точек устремления посетителей. Теперь все по-другому. Например, Союз немецких производителей фортепиано (а это, как мы понимаем, абсолютное большинство европейских производителей) принял решение принимать участие в выставке лишь раз в два года, так что в нынешнем году их не было. Такие «монстры», как «Steinway» и «Bechstein» давно отказались от участия во Франкфуртской выставке в принципе. Они могут позволить себе программы развития продаж, более эффективные на их взгляд, чем участие в выставках. Тут надо добавить, что участие в подобной выставке — весьма затратное мероприятие, которое большинству средних и небольших фабрик ежегодно просто не по карману. Таким образом, «фортепианное представительство» на Musikmesse в этом году было весьма скромным, приехавшие участники представляли меньше экспонатов, чем обычно. Интересная деталь: во Франкфурте было меньше представителей Юго-Восточной Азии. Если

в 2000-е, например, стенды китайских фабрик занимали на Musikmesse огромные пространства, то теперь их место заняли европейские дилеры (т.е. представители этих фабрик, работающие в Европе), как правило, представляющие по несколько брендов (фабрик). Исключение среди восточных производителей фортепиано традиционно составляли «Yamaha», «Kawai», «Samick» и «Young Chang», ежегодно участвующие в выставке. Но это иной, чисто потребительский сегмент рынка (по сравнению с их европейскими коллегами).

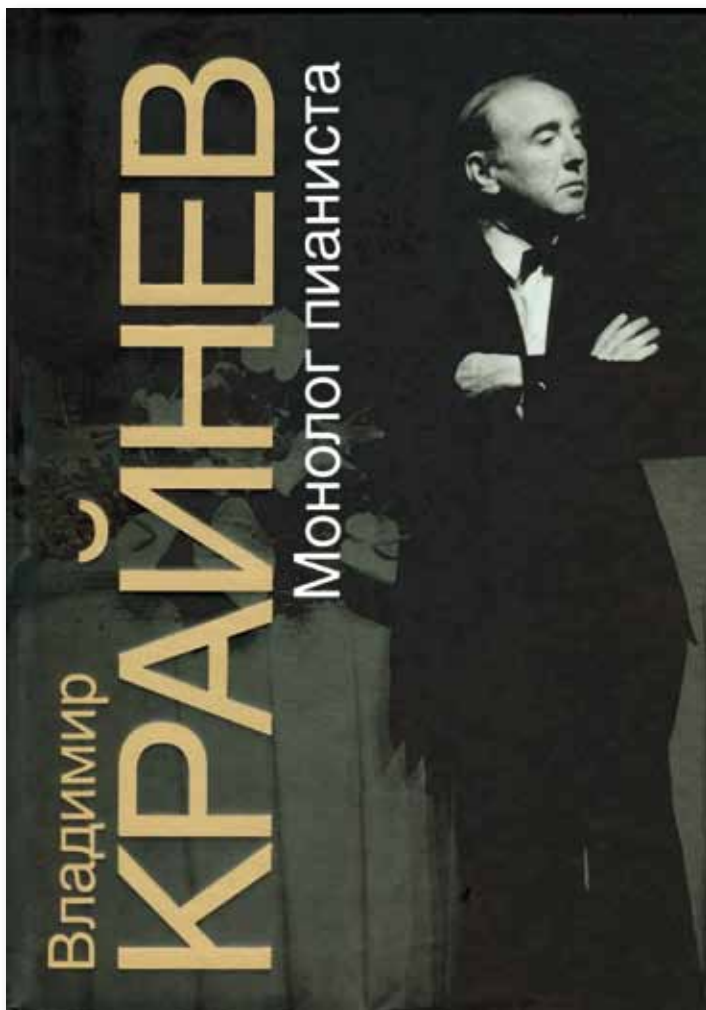
— Тогда вернемся в Россию. Вроде бы понятно, что модернизация инструментов экономически более выгодна, нежели покупка новых. Недавно на форуме «Классика» кто-то посчитал, что России для обеспечения музыкально-образовательного процесса необходимо закупить 250.000 инструментов (пианино и роялей). Почему же у нас до сих пор не отлажены процессы модернизации?

— Главная проблема — это отсутствие квалифицированных кадров. Европейский опыт говорит нам о том, что небольшие производства, способные проводить модернизацию, состоят из специалистов, много лет работавших на стационарных фабриках. Эти производства выглядят, по сути, как настоящие фортепианные фабрики, только в миниатюре. В России же никогда не было такой традиции фортепиано-строения, как в Европе. Те люди, которые на советских фабриках занимались производством инструментов, давно отошли от профессии или просто перешли в иную возрастную категорию. В целом, у нас нет специалистов настоящей «фабричной закалки». Как бы ни был хорош настройщик, но он нацелен, прежде всего, на сервис, в лучшем случае — на реставрацию в традициях российской школы. Кроме того, невозможно провести модернизацию в мастерской, которая не имеет соответствующего профессионального дорогостоящего оборудования. И главный вопрос, который сегодня нужно решать, — это формирование комплексной программы модернизации, которая включала бы в себя и обучение соответствующих кадров, и обустройство производственных мощностей, и создание собственно планов поэтапной модернизации фортепианного парка наших учреждений культуры. Это большая тема, которую мы обязательно затронем в следующей публикации. ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**

*Продолжение —
в следующем номере.*

Человек-фейерверк



Владимир КРАЙНЕВ. Монолог пианиста. М., «Музыка», 2011. — 192 с., илл., CD. Тираж 1.000 экз.

1 апреля нынешнего года выдающемуся российскому пианисту и педагогу Владимиру Крайневу исполнилось 67 лет. К этой дате московское издательство «Музыка» приурочило выпуск книги «Монолог пианиста. Кого помню и люблю». Первые ее экземпляры маэстро получил в день рождения. Четыре недели спустя Владимир Всеволодович скончался от аневризмы легочной артерии; его книга в одночасье стала памятником. Каждый, кому доводилось общаться с Крайневым хотя бы недолго, подтвердит, что Крайнев поднял бы на смех слово «памятник» применительно к своей персоне. И все же памятник себе он воздвиг. Это и концерты, и записи, многие из которых заслуживают переиздания, и ученики, и стипендиаты

благотворительного фонда, и участники харьковского конкурса, и «Монолог пианиста».

Идея книги возникла у Евгения Баранкина, председателя Экспертного совета Московской филармонии. Подготовка к работе началась осенью 2009 года. Можно лишь благодарить судьбу за то, что это было сделано вовремя, иначе Крайнев своей книги мог бы уже не увидеть. До последнего времени его преподавательский график оставался насыщенным, и время для работы над «Монологом» Владимир Всеволодович нашел не без труда. В декабре 2009 года мы встретились в его доме в Ганновере, где маэстро прожил без малого 20 лет, и посвятили будущей книге неделю, ежедневно беседуя по несколько часов.

За рамками разговоров, не относившихся к общему делу, Крайнев бывал мрачным: ни ухудшившееся в последние годы самочувствие, ни осознание необходимости подводить итоги, ни российское телевидение, по привычке постоянно включенное в доме, не прибавляли оптимизма. Однако, когда речь заходила о том, что составляло суть его жизни, маэстро преобразился до уровня драматического артиста высокого класса. (Забавно, что в одном из монологов, не вошедших в книгу, Владимир Всеволодович говорил как раз о своей нелюбви к театру, где, как он считал, по определению невозможно достичь полного совершенства). **Встречи с Дмитрием Шостаковичем и Альфредом Шнитке, обучение у Генриха и Станислава Нейгаузов, участие в международных конкурсах, воспитание молодого пианиста** — разговор на эти и многие другие темы настолько вдохновлял Крайнева, что становился поводом для маленького спектакля или по крайней мере этюда. Не случайно самые разные люди, знавшие маэстро, в один голос называют его «человек-фейерверк».

Материал книги естественным образом разделен на три части, представляющие Крайнева в трех ипостасях: человек, пианист, преподаватель. «Педагогика», последний из разделов, начинается с рассказа о том, как маэстро пришел к преподаванию, ставшему его второй про-

фессией. Крайнев размышляет о том, что такое искусство интерпретации и как ему научить, делится нелегким опытом участия в жюри международных конкурсов, один из которых — в Харькове — бессменно возглавлял с 1992 года. Финал повествует о том, как профессор Московской консерватории стал преподавать в Ганновере и почему решил больше не выступать: «Лучше уйти со сцены на год раньше, чем на день позже».

Это одна из глав, где у маэстро была возможность блеснуть острым словом (украшающее беседу, оно не всегда достойно бумаги). Известно, что и в этом Крайнев был большим мастером, — в книге он сам рассказывает о неудачной шутке, расстроившей его отношения с Геннадием Рождественским. А вот разговор Крайнева с президентом Ганноверской Высшей школы музыки:

«— У Вас около тридцати учеников, а у иных профессоров и десять едва набирается. Вы не могли бы несколько человек отдать?»

— Господин Беккер, у Вас трое сыновей. А мне уже пятьдесят два, и детей у меня нет. Может быть, Вы мне одного сына отдадите?»

— Ах, Вы так ставите вопрос?

— Да, ведь я учеников насильно у себя не держу. Со мной занимается тот, кто этого хочет. Предложите, пожалуйста, кого мне отдать! Он — Да кто же от вас уйдет!»

Средний раздел книги, «Сцена», — пестрый калейдоскоп названий и имен:

страны, города, знаменитые залы и оркестры, выдающиеся композиторы, солисты и многочисленные дирижеры, с которыми посчастливилось сотрудничать Крайневу. Среди них — даже Пьер Булез, личность, казалось бы, принципиально иного темперамента, эстетических и репертуарных пристрастий, чем Крайнев. Оказывается, раз в жизни двум музыкантам довелось встретиться на сцене для исполнения Второго фортепианного концерта Бартока. *«Репетируя вторую часть, мы то и дело расходились — я не мог понять, почему. Как раз тогда в Англию переехал Раду Лупу, с которым мы вместе учились у Нейгаузы, и я попросил его послушать. Он вдруг как закричит: «Все ясно, дирижер ускоряет!» Раду это сказал по-русски, прибавив пару крепких слов, но я при всем желании не мог их передать такому знаменитому маэстро, как Булез... Поняв, в чем дело, я стал обращать меньше внимания на его ускорения и замедления, тем более что Второй концерт Бартока начинает солист, и именно от него зависит темп».*

Завершается раздел размышлениями Владимира Всеволодовича о фортепианном репертуаре и об игре в ансамбле и соло. Пианист, многие сольные программы которого стали легендарными, признается, что больше всего любил выступать с оркестром. *«Когда с тобой на сцене сто человек, ты зависишь [не только от себя, но] еще и от того, в каком виде дирижер, в каком настроении оркестр, и твоя задача — увлечь их своей игрой, своим настроением».* Без ложной скромности маэстро говорит о том, что был «всеядным» и «славился умением быстро выучить и сыграть новое сочинение». Отсюда и широта его репертуара, где одних только концертов для фортепиано с оркестром насчитывалось около семидесяти. Многие из них Крайнев исполнил первым (или одним из первых), совершенствуя интерпретацию в контакте

с авторами: это и Арам Хачатурян, и Родион Щедрин, и Андрей Эшпай, и Тихон Хренников, и Николай Сидельников, и многие другие.

Два композитора, о встречах с которыми Крайнев рассказывает наиболее подробно, — Дмитрий Шостакович и Альфред Шнитке. «Альфред — такой же, как Шостакович, летописец времени», — говорил Геннадий Рождественский. Главное, что объединяло Шостаковича и Шнитке, по мнению Крайнева, — «сочетание поразительной скромности с невероятной твердостью по отношению к творчеству. От своих линий, намеченных в начале пути, они не отступали никогда».

Несколько опусов Шнитке маэстро представил впервые, среди них — посвященный Крайневу Концерт для фортепиано и струнных. История сочинения подробно освещена в книге, к которой прилагается CD с записью Концерта. Впрочем, его исполнительские перспективы Крайнев оценивал осторожно, хотя и сыграл Концерт десятки, если не сотни раз: *«Тридцать лет играют Концерт Шнитке, но будут ли через 100 лет? Его Альтовый и Виолончельный концерты, на мой взгляд, гениальны и должны остаться с человечеством навсегда. (...) Полагаю, в репертуаре пианистов останется Дьердь Лигети: у него есть выдающиеся произведения, в первую очередь Этюды. Технические возможности пианистов растут с каждым годом... и в один ряд с Двадцатью четырьмя этюдами Шопена скоро встанут невероятно сложные Этюды Лигети».* Учítывая, что Крайнев едва ли стал бы когда-либо исполнять музыку Лигети, эти слова красноречиво говорят о широте его взгляда на фортепианный репертуар.

Первая часть «Монолога» — о людях и событиях, сделавших Крайнева всемирно известным пианистом и педагогом. Это и мама Иля Моисеевна, посвятившая

сыну всю жизнь и пережившая его. И жена Татьяна Тарасова, знаменитый тренер по фигурному катанию. И выдающиеся педагоги, для которых маэстро не жалеет слов благодарности: Анаида Сумбатян, Генрих и Станислав Нейгаузы, Лев Наумов. И друзья — среди них особенно часто упоминается Евгений Баранкин. Подробно рассказано о конкурсах в Лидсе и Лиссабоне, где совсем еще молодой Крайнев занял второе и первое места соответственно, а также о IV конкурсе имени Чайковского, надолго закрепившим за Крайневым негласный статус «государственного пианиста». В этом качестве маэстро объездил весь мир, в том числе мало пригодные для музицирования отдаленные уголки СССР, повествование о которых придает книге особый колорит. **«Жизнь» — самый пространственный и важный раздел книги.**

При всем стремлении охватить жизнь Крайнева как можно полнее, книга готовилась в сжатые сроки, и в ней остались неизбежные лакуны. Так, может показаться, что здесь не хватает главы, посвященной пианистам нашего времени, высказывания о которых рассеяны по разным страницам «Монолога». Видно, что круг ныне живущих пианистов, к которым Крайнев относился с искренним интересом и симпатией, достаточно широк: в первую очередь это Григорий Соколов, Владимир Ашкенази, Марта Аргерих, Нельсон Фрейре, Николай Луганский, Борис Березовский, ученики Крайнева Игорь Четувев, Хисако Кавамура, Денис Прощаев, Александр Романовский. В наших беседах звучали и имена пианистов, чей артистический темперамент не был близок Крайневу: это Михаил Плетнев, Евгений Кисин, Ланг Ланг, Денис Мацуев, разговор о которых остался за рамками книги. Есть и знаменитые пианисты (например, Андраш Шифф и Кристиан Цимерман), чьих имен Вла-

димир Всеволодович не упомянул вообще ни разу, что также говорит само за себя.

О чем бы ни говорил Владимир Крайнев, любой его рассказ был культурным событием, и тем досаднее, что устную речь при всем желании не воспроизвести на бумаге с тем же блеском. При работе над книгой мною был приложен максимум усилий для того, чтобы авторская интонация осталась живой. Многие из глав обращены не только в прошлое, но и будущее, предполагая возможность продолжения. В то же время и автору, и читателю очевидно, что книга — подведение итогов: рассказ ведет музыкант, ведущий активную преподавательскую работу, но закончивший выступать на сцене. Темы смерти Крайнев касается неоднократно, но и об этом не говорит всерьез, сохраняя присутствие духа и верность музыке:

«Когда (в 2004 году) мне сказали, что у меня, возможно, рак, то я ответил, что столько пива в жизни выпил, что раку впору захлебнуться. Сделали операцию, ничего не нашли; Таня мне сказала «Вова, у тебя нет рака», и я спросил: «Где же тогда сигареты, почему ты меня не поздравляешь?» Накануне операции я лежал в кровати и наигрывал рукой на подушке. «Что ты играешь ночью!?» — удивлялась Таня. А мне было интересно, может ли Первый концерт Чайковского совпасть с Happy Birthday to You — хотелось так завершить юбилейный вечер. Вышли [Илья] Рашковский и [Игорь] Четувев, сели за два рояля, начался концерт Чайковского, поплыли аккорды, и вдруг зазвучала другая тема: очень хорошо получилось — чтобы никакого официоза и пафоса, чтобы это было весело и соответствовало моему характеру». Подобный рассказ потрясает своим мужеством и тогда, когда слышишь его впервые, и особенно теперь, когда пианиста больше нет, но монолог продолжает звучать. ■

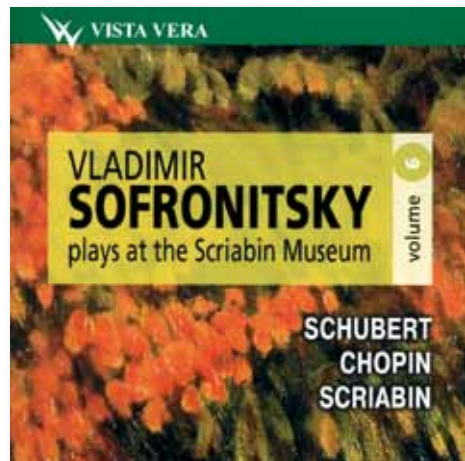
Илья ОВЧИННИКОВ

«Виста Вера» представляет



VISTA VERA

www.cd-classica.ru

Серия
«ВЛАДИМИР СОФРОНИЦКИЙ»

8 мая 2011 исполнилось 110 лет со дня рождения Владимира Владимировича Софроницкого (1901–1961).

Титулы пианиста скромнее, чем у иных профессоров Московской консерватории (бывших и нынешних): заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Сталинской премии 1943 года. Его «гастрольный лист» исчерпывается двумя странами и одной датой (Польша, Франция, 1928)... Однако влияние его личности, духа при жизни артиста и после нее уносится за далекий, невидимый и, надеемся, бесконечный горизонт.

«Когда знакомишься с биографией Софроницкого, невольно удивляешься необычности ее в сравнении с биографиями большинства концертирующих артистов. Лишь однажды он гастролировал за пределами Родины, почти всю жизнь прожил в своем родном Ленинграде, в послевоенные годы — в Москве. (...) Жизненный путь пианиста был прежде всего «биографией» его искусства: непрерывным, все более глубоким проникновением в смысл и красоту музыкальных сочинений, ставших неразлучными спутниками его жизни, достижением все более совершенного их воплощения...», — писал пианист и историк фортепианного искусства **Дмитрий Благой**.

Каждый концерт был для Софроницкого единственным в своем роде актом творения музыки и — сотворчества композитору. Далеко не все эти творения были одинаково совершенны по внешней форме. В последние годы, когда В.В. часто болел, он неоднократно прерывал концерты, так по-настоящему и не начав играть. Однако Софроницкий был гениален и в своих неудачах.

Большинство сохранившихся записей артиста — живые выступления в филармонических залах, а также в музее-квартире Скрябина в Москве. Арбатский особняк был настоящим домом маэстро: здесь собиралась его публика, здесь жил и умер (в 1915 году) его кумир, с которым он был связан духовно и семейно (женой музыканта была старшая дочь композитора, Елена Александровна). Скрябин в исполнении Софроницкого — главное послание пианиста музыкальному человечеству.

Отношение музыканта к звукозаписи характеризует его изменчивую

натуру. Софроницкий искал именно атмосферу живого концерта. С одной стороны, ему было необходимо объективное «ухо» звукозаписи («*Необычайно полезно самого себя слушать в граммофоне, это очень много дает исполнителю*»). С другой стороны, присутствие этого «уха» могло сломать, уничтожить живое существо концерта. Вот почему многие записи, сделанные в обстановке естественного музицирования, технически несовершенны; некоторым из них мы обязаны ученикам В.В., включавшим магнитофон на свой страх и риск.

Предлагаемое собрание — единственная в своем роде фундаментальная антология искусства Софроницкого (выходит с 2005). Она состоит из двух частей: концерты в филармонических залах Москвы (Большой, Малый зал Консерватории, Концертный зал имени Чайковского) и Ленинграда (Большой зал Филармонии) — 17 дисков; концерты в Музее-квартире А.Н. Скрябина в Москве — 8 дисков. Реставратор и звукоинженер большинства CD (20 из 25) — Тамара Бадея.

Записи, в целом, отражают репертуарные предпочтения В.В. Основа собрания — сочинения Скрябина, Шопена, Листа, Шуберта, Шуберта–Листа (песни в фортепианной обработке), Рахманинова. Однако есть и сюрпризы, вроде Седьмой сонаты Прокофьева, Сонаты Кабалевского.

В «филармонической» части собрания нередко встречаются записи концертов целиком. В «музейной» части программы дисков, в основном, собраны из разных концертов. Естественно, далеко не все записи, сделанные «на коленке», удалось довести до приемлемого технического уровня.

Собрание охватывает период с середины 1940-х по 1961 (год смерти Софроницкого). В частности, последний из представленных концертов прошел в Музее Скрябина 7 января 1961.

Естественно, ряд сочинений звучат в собрании не единожды. Вспомним, однако, слова Генриха Нейгауза, которые можно отнести к любому большому артисту, но к В.В. — особенно: «*Как дважды нельзя вступить в одну и ту же реку, так дважды нельзя услышать от Софроницкого одно и то же произведение*». ■

Серия «СТАНИСЛАВ НЕЙГАУЗ»



«Ощущение незавершенности, вечная неудовлетворенность, стремление к внутреннему идеалу, слышимому им самим, было присуще Стасику так же, как и благоговейное отношение к любимым композиторам. Все это исключало возможность останавливаться на достигнутом» (Наталья Гутман).

«Особое, трепетное отношение, служение музыке и жизни как непостижимому и недостижимому, делающему счастливым — и то лишь на мгновение — того, кого заденет тенью. На этот алтарь клалось, кажется, все, потому что иначе жить не стоит, невозможно. Сочетание беззаветной жертвенности и аристократической утонченности...

Всегда — утонченное, рафинированное, несколько «перламутровое» звучание рояля (в любой динамике), изысканное ощущение звукового колорита (в особенности гармонической краски), чуткость живого интонирования. Всегда — явственный, но не тяжелый ритм, (...) ясность фактуры. Перфекционизм в отношении к звуку, к роялю, к самой музыке» (Михаил Лидский).

Весьма символично, что виолончелистка и пианист, музыканты разных поколений, говорят о своем гениальном коллеге почти одинаково. **Искусство Станислава Генриховича Нейгауза (1927–1980)**, гениального сына гениального отца, выросшего в семье гениального отчима (Бориса Пастернака), к счастью, неподвласт-

но времени. Оно навсегда останется одной из тех подлинных ценностей искусства, что противостоят ценностям девальвированным, к которым нас так часто склоняет общественное сознание.

Собрание записей Станислава Нейгауза от компании «Виста Вера» — 7 CD, представляющих творчество артиста с конца 1940-х до 1980 года.

Репертуарная «архитектурная доминанта», естественно, Шопен. Жемчужина всей коллекции — последний концерт пианиста 18 января 1980 года в Большом зале Московской консерватории (24 января С.Г. Нейгауз скончался). В частности, исполнялись все четыре баллады и Третья соната.

«Его последний концерт... поразил меня... Я был удивлен тем, что звук стал мягче, сам Станислав Генрихович — более открытым в своих эмоциональных проявлениях. Соната Шопена h-moll стала более «выразительной», а побочную партию никто и никогда не играл так, как он. Мне рассказывал Я.И. Зак, что всю жизнь на слуху его была эта соната в исполнении С.Г. Нейгауза, когда он играл ее на отборочном прослушивании к шопеновскому конкурсу. В этом произведении, как ни в одном другом, он достиг высочайших вершин...» (Владимир Крайнев). ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



18-летний Бенджамин Гросвенор стал эксклюзивным артистом звукозаписывающей компании «Decca Classics». Примечательно, что это — первый контракт, подписанный «DECCA» с британским пианистом за последние 60 лет.

Бенджамин Гросвенор — студент Королевской Академии музыки в Лондоне (класс Кристофера Элтона). В 2004 он стал победителем конкурса «BBC Young Musician». Выступал с Лондонским Филармоническим и Токийским Филармоническим оркестрами, оркестром «Philharmonia»; с Нью-Йоркским Молодежным оркестром — в Карнеги-холле. Сольные концерты пианиста проходили в лучших залах Великобритании, Германии, Бельгии, Японии и США. Выступал на фестивале «BBC Proms» (Второй фортепианный концерт Листа с Симфоническим оркестром BBC; Фортепианный концерт Бриттена с Национальным Молодежным оркестром). В 2010 записал несколько произведений Шопена для антологии, изданной компанией «EMI».

Первый релиз на фирме «DECCA» появится в июле 2011. В программу диска войдут четыре скерцо Шопена и «Ночной Гаспар» Равеля.



Фонд Густава Алинка– Марты Аргерих представляет фортепианные состязания 2012 года. www.alink-argerich.org



● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ВИРТУОЗОВ

16–20 февраля 2012, Загреб (Хорватия)

Возраст: до 24 лет (5 категорий)

etideiskale@gmail.com

www.etide-i-skale.com

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ В ОРЛЕАНЕ

24 февраля — 4 марта 2012

Возраст: род. после 1.01.1970

oci.piano@wanadoo.fr

www.oci-piano.com

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ

им. Б. СМЕТАНЫ

11–18 марта 2012, Пльзень (Чехия)

Возраст: до 30 лет (3 категории)

secretariat@piano-competition.com

www.piano-competition.com

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ

ВЛАДИМИРА КРАЙНЕВА

19–29 марта 2012, Харьков (Украина)

Возраст: до 17 лет (2 категории)

www.kraiev.com/konk.html

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ

НА ОСТРОВЕ РОДОС

17–23 апреля 2012 (Греция)

Возраст: 17–32 года.

www.arteconanima.com

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС

«ГВИДО АЛЬБЕРТО ФАНО»

10–12 мая 2012, Кампосампьеро (Италия)

Возраст: до 36 лет.

www.premiofanocsp.com

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС

ИМ. С. ТАЛЬБЕРГА

май 2012, Неаполь (Италия)

www.centrothalberg.it

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ

В НОВОМ ОРЛЕАНЕ (США)

22–29 июля 2012

Возраст: без ограничений

www.masno.org

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ

ПАУЛЯ БАДУРЫ-ШКОДЫ

10–16 сентября 2012, Таррагона (Испания)

www.concursbaduraskoda.com

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ «МАЙ ЛИНД»

13–27 сентября 2012, Хельсинки (Финляндия)

Возраст: до 30 лет.

anna.krohn@siba.fi

www.siba.fi/majlind

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ

им. Й. ТАКАЧА

17–21 октября 2012, Обершютцен (Австрия)

Возраст: род. в 1994–2002 (3 категории).

www.takacscompetition.org

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ

ПАМЯТИ Э. ГИЛЕЛЬСА

23 октября — 3 ноября 2012, Одесса (Украина)

Возраст: 16–30 лет.

www.music-academy.odessa.ua

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС «РИНА САЛА ГАЛЛО»

28 сентября — 7 октября, Монца (Италия)

Возраст: род. в период с 7.10.1981 по 28.09.1997.

www.concorsosalagallo.it

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ

«PARNASSOS»

6–14 октября 2012, Мексика

www.parnassos.com.mx

● МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ «АНИМАТО»

декабрь 2012, Париж (Франция)

Возраст: 16–28 лет.

m.rybicki@club-internet.fr

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

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

1810-2010

СЕРИЯ А: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПРИЖИЗНЕННО

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

СЕРИЯ В: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПОСМЕРТНО

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

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

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

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





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