

piano FORUM

№ 3 (7), 2011

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано



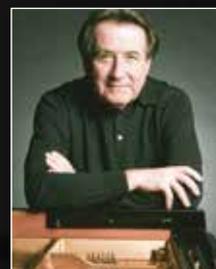
Денис МАЦУЕВ:
«В искусстве все определяют
два слова — магия таланта».



Николай СУК:
«Составная
часть таланта —
способность
к самореализации».

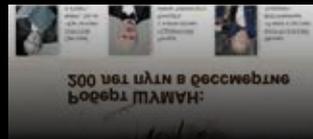
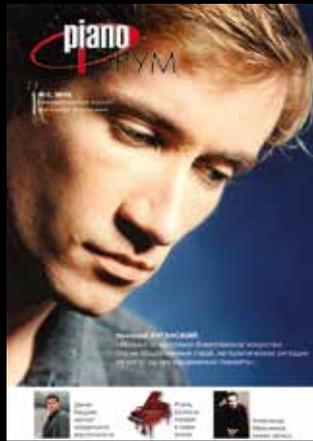


Ференц ЛИСТ:
200 лет
со дня рождения



**Рудольф
БУХБИНДЕР:**
«Я играю только
то, что написано
в нотах. Ноты
— лучший
учитель».

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 37267
НЗНПДОП

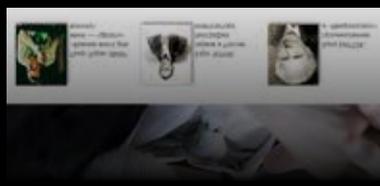
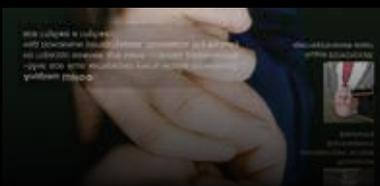
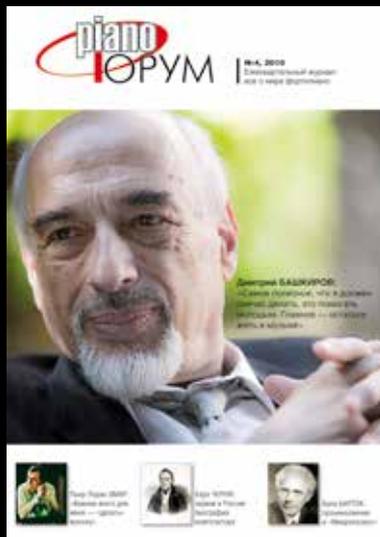


PIANO ФОРУМ

все о мире фортепиано

www.pianoforum.ru

ежеквартальный журнал



piano FORUM

№ 3, 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, 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 5.000 экз.

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРСОНА

Денис МАЦУЕВ: «Иногда я устаю, но все компенсируется
«сценотерапией»: сцена лечит, заряжает...» 8

Николай СУК: «Не надо «сужать» размышления
о фортепианной школе. Все зависит от личности
педагога, а не от географии» 19

НОВОСТИ 5

СОБЫТИЕ

Рудольф БУХБИНДЕР: все сонаты Бетховена 14

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

Дмитрий БАШКИРОВ об итогах
Конкурса имени Чайковского 24

ФАКУЛЬТЕТ

История фортепианного факультета
Московской консерватории. Очерк III 27

АРХИВ

Фрагменты из книги воспоминаний М. А. Смирнова
(1924 – 2000), декана фортепианного факультета
и проректора Московской консерватории 34

ОБРАЗОВАНИЕ

Репортаж из Берлинского университета искусств 38

МАСТЕР 41

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Л. Гофман. Три пьесы для фортепиано 44

В. П. Задерацкий. Детские фортепианные концерты 46

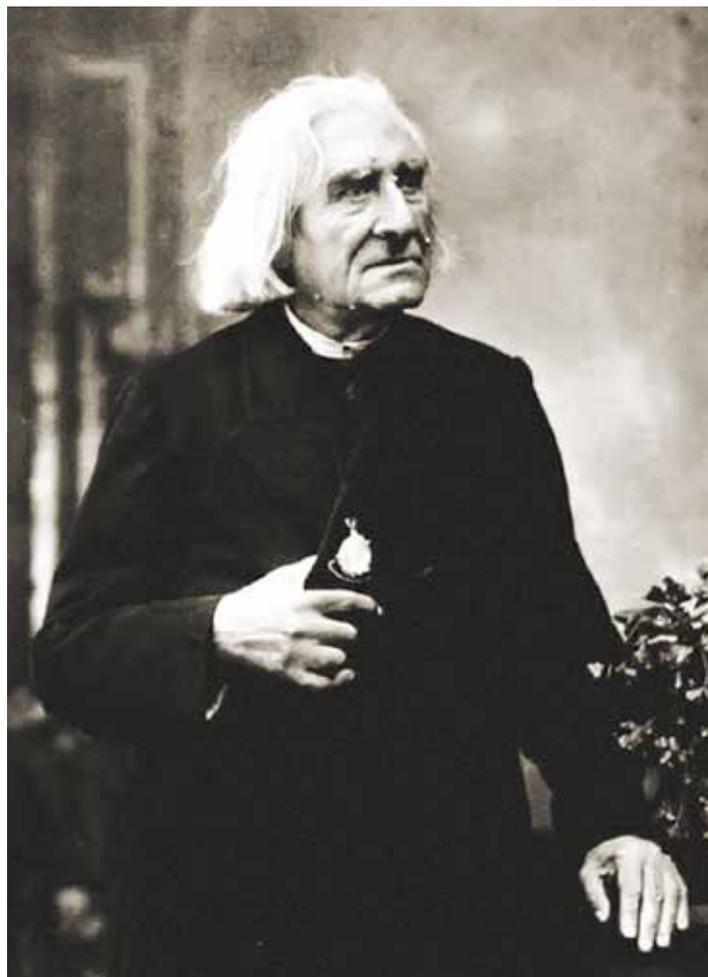
ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ 52

КНИГИ 56

CD 58

КОНКУРСЫ 63

ПОЦЕЛУЙ БЕССМЕРТИЯ



Э то случилось в 1822 году. Одиннадцатилетний Лист играл в Вене, и на один из концертов пришел Бетховен. Пришел не случайно: он получил приглашение от Адама Листа — отца вундеркинда — и откликнулся. Быть может, он вспомнил сам себя в детстве и собственную раннюю славу, быть может, просто заметил общественную суету вокруг чудо-ребенка, быть может, его ученик Черни подал сигнал о совершенно особенном явлении, но как бы то ни было, это весьма необычный для него жест. Глубоко больной, уже совершенно глухой, постоянно погруженный в собственный звуковой мир, начавший как раз в ту пору вынашивать свою *Missa solemnis*, Бетховен дал себе труд прийти. Он не мог слышать происходящего. По свидетельству биографов, сел так, чтобы видеть руки пианиста и клавиатуру, и понял все. После концерта он тяжело поднялся на подиум, подошел к мальчику, обнял его, прижал к себе и поцеловал.

Поцелуй оказался напутствием бессмертия, своеобразным благословением на все удивительные дела, которые суждено будет совершить необычному вундеркинду. Бетховен сразу разгадал в нем грядущего лидера новой эпохи, ее музыкального трибуна, глашатая, создателя новых представлений в искусстве.

Сегодня, через 200 лет после рождения артиста, мы объявляем «Год Листа», и проницательность Бетховена представляется тем более удивительной, потому что



он видел лишь мальчика-виртуоза. А виртуозов было немало во времена торжества «салонной виртуозности». Одним лишь взором провидеть будущего творца, первооткрывателя и лидера эпохи — удел гения.

Кажется, чем дальше мы от времени жизни героя, тем больше знаем о нем, открывая все сокрытое ранее. Но накопление фактов — лишь поверхность глубин, продолжающих удивлять неразгаданностью. Сегодня мало кто задумывается о противоречивости листовской природы. Контroversы его характера известны. Всем очевидна была его ярчайшая публичность, но лишь близкие отмечали уходы в угрюмую замкнутость и поиск уединения. Почти вся жизнь его — некий маятник с максимальной амплитудой — от высших форм общения к одиночеству. Удивительная многогранность дарования вынуждала к постоянным переключениям внимания, фантазии

и воли. Невозможно представить более бурную и насыщенную жизнь. Сам Лист уже в зрелом возрасте сознается: «Метко сказал мне двадцать лет тому назад один остроумный человек: «Вы, собственно говоря, имеете дело с тремя личностями в самом себе, противоречащими друг другу: вращающийся в обществе салонный лев, виртуоз и творчески мыслящий художник. Если Вам удастся хорошенько справиться с одной из них, то Вы можете себя поздравить». Он справился со всеми функциями, добавив выдающиеся дирижерские и литературные свершения.

Однако полифункциональность деятельности и поведения сталкивала стремления в нем самом. Жизнь кочевника и жизнь сочинителя — это разные жизни. Разные по ритму и событийной окраске. Он сам себя определяет: «наполовину цыган, наполовину францисканец». Его артистические путешествия —

это путешествия триумфатора. Он постоянно омыт волнами славы. Но в конце жизни становится аббатом и принимает постриг. Подчеркнутая светскость и чувственная любовь к жизни постоянно наталкиваются на темную базальтовую стену мистики. Колебания от максимальной общественной открытости к религиозной замкнутости — важная черта поведенческого облика, отраженная в творчестве.

Вся посмертная жизнь Листа — это жизнь его творчества, живая судьба наследия. Но не только. Лист и сегодня удивительно ярко живет в разнообразных описаниях, возбуждающих нашу фантазийную память о великом и необыкновенно колоритном явлении. Он живет и в собственных литературных строках, содержащих немало признаний, делающих для нас его переполненный противоречиями образ живым, представимым. Его прижизненная слава — это слава феноменального пианиста-виртуоза, слава немеркнущая, но восходящая во времени: сегодня Лист представляется нам пианистом «всех времен и народов», выше которого не поднялся никто. Вот его восклицание: «Мой рояль — это я сам, это моя речь, это моя жизнь, это задушевный хранитель всего». Его виртуозность породила легенды, которые, однако, не могли превзойти реальности его уникального пианистического дарования. Лист-импровизатор — одна легенда; Лист, воспроизводящий с листа произведения в открытой концертной программе, — вторая; Лист — вершина «салонной виртуозности» — третья.

Последняя легенда несет в себе правду лишь в той части, которая касалась вынужденных компромиссов артиста, компромиссов, по поводу которых он испытывал чистое отвращение: «... приговорен ли я навсегда к этому ремеслу балагура и развлекавателя салона?». А салон в ту пору не прочь был развлечься «фортепианной акробатикой». По всей видимости, главный способ удовлетворения этого спроса Лист находил в своих фантастических импровизациях. Вероятно (в силу противоречивости стремлений), он любил и это, испы-

тывая фантазию на предмет высшей концентрации виртуозных эффектов. Но вот ведь парадокс: Лист понимал, что рождается новое отношение к искусству, которое несет в себе предпосылку грядущей масс-культуры. Он заметил этот первый росток, вращаясь в чисто аристократической среде и потворствуя ее новомодным склонениям. Он с негодованием цитирует расхожую фразу: «Я прихожу в театр развлекаться, а не учиться». Его сверхчуткий интеллектуальный сейсмограф улавливает начало культурно-тектонического сдвига, еще не достигшего масс, живущих фольклором, но уже грозящего кардинальным изменением контура мировой культуры.

Но нет, он не обвиняет виртуозность огульно. Ему претит лишь тяга к ловкому пустозвонству. Виртуозная составляющая творчества им понималась совсем по-другому: «не пороком, но необходимым элементом музыки является виртуозность. Она не пассивная служанка композиции — от ее дуновения зависит жизнь и смерть доверенного ей художественного произведения». Вещие слова, эстетическое кредо высшего романтизма.

Сегодня мало кто задумывается над тем, что *Klavierabend*, то есть вечер, полностью посвященный фортепианной музыке, вечер, где господствует один исполнитель, — практика, не имевшая места до Листа. Вечер одного инструмента не позволялся в концертном обиходе первых десятилетий XIX века. Один лишь Паганини, в силу снова-таки виртуозной уникальности, удостоивался подобного. Быть может, Листу помог Эрар, создавший инструмент нового типа. Но, как бы то ни было, Лист был первым, открывшим эру сольных фортепианных вечеров в больших концертных залах. Удивительно, что будучи реформатором концертной практики, он не готовился к своим *Klavierabend*'ам, не «прогонял» программу перед выступлением. Он просто постоянно «держал форму», он постоянно был готов к концертно-пианистической деятельности как таковой. Шуман утверждал, что надо слышать и обязательно видеть Листа. Мы ли-

шены всего этого, но будто слышим и видим его, и даже сейчас проникаемся его обаянием. Лист замечает, что на его концерты приходит молодежь, и говорит, что молодые, никогда не слышавшие маститого артиста, приходят на концерт, чтобы сравнить его с его славой. Артистическое воздействие Листа было огромным. Его фигура — в центре внимания не только великих литераторов времени, но и авторов «Большого бульвара». Романы о Листе, описывающие его любовные похождения и даже «дон-жуанские» приключения, появлялись один за другим. Нет нужды обсуждать уровень их правдивости. Лист не мог избежать непобедимого давления «женской вселенной». Обаяние его было беспредельным, слава — гремевшей, естественная сила притяжения столь мощной, что даже строжайшее самоограничение не останавливало внешнюю экспансию. Лист — покоритель женских сердец — прижизненная тема, абсолютно померкнувшая во времени. На самом деле чувственно-лирическая сфера его художественной природы выражена в столь возвышенной и звенящей родниковой чистотой лирике дивного мелоса, что все эти псевдо-литературные попытки вульгарного «заземления» великого сердца кажутся ничтожными.

Естественным образом Лист становится в центр тончайшего процесса романтизации культуры. Он впитывает все, что вокруг. Ему близок Шатобриан, утверждавший, что разочарование ума — источник жгучего беспокойства. Это, видимо, акцентировалось Листом в Шатобриане, Ламартине и других романтических философах-поэтах. Гейне — несомненный кумир и друг. Но был еще и Байрон, был еще «сен-симонизм» и многое другое в воздухе романтической эпохи, которым Лист дышал полной грудью. Тот конечный сплав, который образовался в его сознании, стал основанием всего, что зафиксировала его рука. Но «абсолютное» выражение его ментальность, как ни странно, получила не в литературных эссе, а в бессловесной музыке (по преимуществу, однако, про-

граммной). Именно в ней находим поразительные сочетания светлейшей лирики и мистицизма, образов демонических и героических, провозгласительно-гимнических и тех, что таятся в сокровенных глубинах личностного «Я». А главное — образы мечты. Мечты как идеи, как состояния духа, как символа вечного устремления к недостижимому. Через своего любимого Шатобриана он знакомится с Альфредом Виньи, с его типичным для романтической меланхолии постулатом: «Жизнь — это скорбная случайность между двумя бесконечностями». У Листа же прекрасные пейзажи, символизирующие роскошь бытия, и танцующая смерть, грезы любви и бездна мефистофельской геенны — все сплелось и слилось вовсе не в образе «скорбной случайности». Все созданное им плещется жизнью. Но в этой удивительной череде листовских контрастов мрачно-мистическое, а также «астрально-мистическое» занимает столь заметное место, что становится одним из важнейших знаков листовской музыки. В его поведении немало странностей: он стремится к сильным ощущениям, драматическим коллизиям, его интересуют страсти и падения. Он как будто ищет «мефистофельскую изнанку» человечества: ходит в госпитали, игорные дома (наблюдать, но не играть!), спускается в тюрьмы, встречается с приговоренными. Листовская «демофилия», фаустианство, вообще, тяготение к мистике и «мефистофельскому» содержанию жизни — все это воплотилось не только в бессмертном «Танце в деревенском кабачке», в Сонате по Данте, в Фауст-симфонии, но также в необъявленной программе великой Сонаты *h-moll* — одного из символов романтической эпохи.

Сен-Санс восклицает: «Решиться на новое искусство — самое страшное, что есть на свете». Лист решился. Восклицание Сен-Санса связано именно с ним и, в частности, с открытием нового жанра — симфонической поэмы. Но Лист открывает гораздо больше. Его новации в области гармонии описаны и общеизвестны.



Остается лишь добавить, что он, по сути дела, вплотную приблизился к импрессионизму. Именно в фортепианном творчестве, где колористика порою выходит на авансцену в значении главной точки стремления. В своем движении к импрессионистским звучаниям он значительно опережает Шопена, у которого тоже можно найти ростки импрессионизма. Лист как будто «нащупал» этот вектор дальнейшего развития искусства, обозначил тенденцию и даже, в определенном смысле, породил инерцию. Его программность помогает объективации звуковых зарисовок, служит более картинности и как будто отдаляет трагедийные углубления. Лист не мастер трагедийных сюжетов и не стремится к созданию трагедии в шекспировском понимании. Но он — феноменальный «рассказчик», рапсод. Его красочные «narratio» — это не только знаменитые рапсодии, представляющие его верным сыном отчизны своей. Это и многое другое из созданного им не только для фортепиано.

Может быть, главным его привнесением в систему представлений о музыкальном формообразовании является создание крупных моноформ. Соната h-moll здесь лидер. В его фортепианных концертах, как будто сохранивших скрытую (и слитую) цикличность, более осязаемым принцип монотематизма, с особым блеском и глубиной по истине «мефистофельских» превращений воплощенный в упомянутой сонате. Удивляет при этом истинно бетховенская логика и прочность формы, великолепное чувство времени, контраста, ясное воплощение вечной формулы *initio — motus — terminus*. Лист очевидно прокладывает новую дорогу в сфере композиционной техники. Это провидение. К моноформе листовских масштабов музыка широко обратится лишь с середины XX столетия.

Творческое наследие Листа — предмет особых исследований. Оно описано, оно может быть снова оценено с точки зрения новообретенных сегодняшнего дня. Лист был удивительным новатором. Может быть, под воздействием столь любимого им дерзновенного Берлиоза. Но он пошел дальше, его гений сверкнул

в пространстве истории ярче. Бетховен своим провидческим чутьем отгадал именно творческую перспективу мальчика. Как всякий гений, он увидел еще невидимое.

Ференц Лист был венгром по рождению, но чувствовал себя человеком Европы. Именно Европы, которая предстала в его сознании в образе целого мира. Он отказывается от поездки в Америку, куда его зовут бывшие европейские музыканты, догадываясь, что Америка все же отнюдь не Европа, а значит — не его континент. Зато на своем он соединяет дали: на крайнем Западе обнаруживает и горячо приветствует Альбениса, на крайнем Востоке — всех великих русских, входящих новой силой в европейское пространство. На Севере он замечает Грига, а южнее — Сметану, которых также сердечно и сильно поддерживает. Он не мыслит и не провозглашает себя лидером. Его внимание к миру искусства, его восхищение всем истинным — естественное движение души. Им создано 300 транскрипций, и можно утверждать — мир не знает более интенсивной пропагандистской просветительской деятельности.

Ференц Лист обладал необыкновенной доброй душой. Ни один из великих его современников (даже Шуман) не обнаружил такого «спектра внимания» к разрыванию музыкального мира и столь действенной доброты в акцентных провозглашениях. Его любили далеко не все из «коллег по цеху». Отдавали должное — это да. Но элемент зависти замечали даже у великих. Он же постоянно являл примеры исключительной доброты. Казалось, он ко всем достойным повернут с открытыми объятиями. И снова вспоминается Бетховен: «Я не знаю иных признаков превосходства, кроме доброты». И сегодня, вспоминая Листа через 200 лет после рождения, мы видим его в пантеоне музыкальной славы на пьедестале, где высечены слова: «Явивший превосходство». ■

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



Алексей ЧЕРНОВ в конце июля завоевал II премию на одном из самых престижных конкурсов пианистов — в Кливленде. А через два месяца стал победителем Международного конкурса им. Э.Поццолли в Серенью.

Само участие Алексея Чернова в этих конкурсах — факт удивительный. Дело в том, что в июне он в последний момент был допущен к участию в Конкурсе имени Чайковского (по итогам предварительного отбора Алексей был «на скамейке запасных» и попал в списки конкурсантов из-за отсутствия кого-то из «основного состава») и — вышел в финал, получил V премию. Тем не менее, после напряженных трех недель в Москве он нашел в себе силы продолжить борьбу: через месяц приехал в Кливленд и показал замечательный результат.

Конкурс в Кливленде был основан в 1975, проводится каждые два года. С 2003 его финалисты выступают с одним из лучших оркестров мира — Cleveland Orchestra. I премия на этом конкурсе — \$US 50.000 плюс дебютный концерт в Карнеги-холле плюс 50 ангажементов. II премия скромнее — \$US 25.000, но все же ее обладатель попадает в сферу внимания американских импресарио.

В 2007 победителем Кливлендского конкурса стал Александр Гиндин. В нынешнем году он был приглашен работать в жюри. Его коллегами были Петер Франкль (Великобритания — Венгрия), Хьон-Джун Чанг (Республика Корея), Тьерри Юйе (Франция), Фаина Луштак (Россия — США), Джон Оуингс (США), Хэ-Сун Пайк (Корея — США).

Конкурс имени Этторе Поццолли в Серенью проходит с 1959. Лауреатом I конкурса был Маурицио Поллини. Россияне за полувековую историю состязания побеждали лишь дважды: в 1993 — Мария Стембольская, в 2007 — Александр Пироженко. Особенность конкурсной программы, состоящей из четырех туров, — исполнение во втором туре пяти этюдов Э. Поццолли.

А. Чернов род. в 1982. В 2008 окончил Московскую консерваторию (класс проф. Н. Труль), в 2008–11 обучался в Королевской академии музыки в Лондоне (преп. В. Латарх). Лауреат международных конкурсов «Испанские композиторы» в Мадриде (2009, I премия), в Кампильосе (Испания, 2010, I премия), «Valsesia Musica» в Варалло (Италия, 2010, I премия), в Сассексе (Великобритания, 2010, II премия), в Ламеции Терме (Италия, 2010, I премия). ●



Профессор Московской консерватории Михаил ВОСКРЕСЕНСКИЙ — лауреат Премии города Москвы в области литературы и искусства.

Премии были учреждены в 1992, в нынешнем году было присуждено 12 наград по 11 номинациям. В номинации «Музыкальное искусство», помимо М. Воскресенского, отмечены баянист Фридрих Липс и композитор Александр Чайковский. ●



Лауреатом Премии поддержки Музыкального фестиваля Рейнгау стал Денис КОЖУХИН.

Премия (15.000) вручается третий год подряд, ее спонсор «LOTTO-Hessen». На церемонии вручения Денис Кожухин и оркестр «Les Siecles» под управлением Франсуа-Ксавье Рота исполнили Пятый концерт Бетховена.

Денис Кожухин (род. в 1986) обучался у проф. Дмитрия Башкирова в Высшей школе музыки Королевы Софии в Мадриде, в Фортепианной академии на озере Комо (Италия). Лауреат Международного конкурса в Лидсе (2006, III премия), победитель международных конкурсов в Лиссабоне (2009) и Королевы Елизаветы в Брюсселе (2010). Именно победа в Бельгии стала решающей: за ней последовали выступления на самых престижных фестивалях и дебюты с различными европейскими оркестрами. Летом 2011 Д. Кожухин был приглашен на Рурский фортепианный фестиваль. В октябре вместе с Шотландским Симфоническим оркестром BBC открывает в Глазго цикл «Все фортепианные концерты Прокофьева».

1 ноября Денис Кожухин выступает в Большом зале Московской консерватории в концерте, посвященном 80-летию Дмитрия Башкирова. ●



Евгений Стародубцев — победитель Международного конкурса пианистов имени М. Чюрлениса.

Состязание в Вильнюсе ведет свою историю с 1965 года, международным оно стало в 1991. С тех пор конкурс проходит каждые четыре года по двум специальностям — фортепиано и орган. Российским пианистам в Литве не везло — ни в советский, ни в постсоветский период: лауреатами были лишь двое, Евгений Самойлов (II премия, 1995) и Татьяна Титова (I премия, 2007). Так что нынешняя победа Евгения Стародубцева — факт весьма знаменательный.

В жюри-2011 работали профессора Эрик Тавастьерна (председатель, Финляндия), Петер Айхер (Германия), Вероника Витайте (Литва), Петрас Генюшас (Литва), Паоло ДжакOMETTI (Нидерланды), Збигневас Ибелхауптас (Литва), Ивари Илья (Эстония), Наталия Трулль (Россия).

В программе конкурса — три тура. Первый — традиционный, с Прелюдией и фугой из «ХТК» И. С. Баха, виртуозным этюдом, классической сонатой плюс обязательным сочинением Чюрлениса. Во втором туре исполняется один из циклов Чюрлениса, произведение литовского композитора, написанное специально для конкурса, и свободная программа из музыки XIX–XX вв. Финал — концерт с оркестром.

Е. Стародубцев род. в 1981. Окончил ЦМШ при Московской консерватории, в 2007 — Московскую консерваторию (класс проф. Н. Трулль), затем аспирантуру. С 2010 — ассистент проф. Н. Трулль на кафедре проф. В. Горностаевой.

Лауреат международных конкурсов пианистов «Compositores de Espana» (Мадрид, Испания, 2004, I премия), в Порто (Португалия, 2005, I премия), «Ciudad de Ferrol» (Испания, 2007, I премия), Международного Балтийского конкурса пианистов в Гданьске (Польша, 2007, I премия), «Parnassos 2008» (Монтеррей, Мексика, 2008, I премия), «Jean Francaix» в Париже (Франция, 2009, I премия), «Delia Steinberg» в Мадриде (Испания, 2009, I премия), «А. М. А. Calabria» (Италия, 2009, I премия), в Лериде (Испания, 2009, I премия), им. Э. Хоненс в Калгари (Канада, 2009, II премия).

Гастролировал в Испании, Германии, Франции, Нидерландах, Италии, Хорватии, Канаде.

В 2009 в г. Шизуока (Япония) состоялась премьера Фортепианного трио Е. Стародубцева. В марте 2010 во Франции была осуществлена запись четырех фортепианных сонат XX века, а в ноябре того же года в Канаде был записан еще один CD с произведениями Шимановского, Хиндемита, Шенберга и Стравинского. ●



Исполняющим обязанности ректора Санкт-Петербургской консерватории назначен пианист, заслуженный артист РФ, профессор Олег Малов. Таким образом, в полку консерваторских ректоров-пианистов в России пришло: Саратовской консерваторией руководит Лев Шугом (с 2008), Уральской — Валерий Шкарупа (с 2011).

О. Малов род. в 1947. В 1965 окончил Музыкальное училище в Новосибирске, в 1970 — Ленинградскую консерваторию (классы проф. С. Савшинского, проф. Н. Перельмана), в 1972 — аспирантуру.

С 1972 преподает на кафедре специального фортепиано Ленинградской/Санкт-Петербургской консерватории, с 1995 — профессор. Кандидат искусствоведения.

Проводил мастер-классы в различных высших учебных заведениях России, СНГ, Бельгии, Голландии, Люксембурга, Кореи, Германии.

В концертном репертуаре пианиста — произведения более 100 авторов.

С 1989 О. Малов регулярно принимает участие в крупнейших фестивалях современной музыки в Европе (Германия, Голландия, Италия, Дания, Венгрия, Австрия, Бельгия, Люксембург, Швейцария). Выступает в качестве солиста, ансамблиста, дирижера, руководителя музыкального ансамбля. Особое место в репертуаре пианиста занимают произведения Г. Уствольской и А. Кнайфеля.

Записал 10 грампластинок на фирме «Мелодия», компакт-диски на фирмах «Pentagon», «Megadisc», «EMC».

Проводил мастер-классы в различных высших учебных заведениях России, СНГ, Бельгии, Голландии, Люксембурга, Кореи, Германии. ●



Ушел из жизни Николай ПЕТРОВ. Его уход — завершение яркой и неповторимой главы отечественной художественной истории. Еще в молодые годы он стяжал мировую славу одного из первых виртуозов своего времени. Его концертная деятельность охватывала огромный географический диапазон в пределах отечественных безмерных пространств и на разных континентах. Его репертуар, пополнявшийся всю его бурную артистическую жизнь, объял все эпохи истории мирового фортепианного искусства. Именно его творческим усилиям и непререкаемому авторитету мы обязаны вынесению на большую концертную эстраду жанра фортепианного дуэта. Он не покинул страну в годину испытаний, став организатором и вдохновителем акцентных фестивальных событий, профессором славной Московской консерватории, одним из признанных лидеров культурного строительства обновляющейся страны.

Денис МАЦУЕВ: «Мой рецепт от усталости — сценотерапия»

Денис Мацуев — имя, не сходящее с афиш, возвещающих его выступления в престижных залах различных стран мира. Он принадлежит к самым популярным российским артистам нашего времени. Его искусство озарено вдохновением и блеском вершинного виртуозного мастерства. Выпускник Московской консерватории по классу профессора С. Л. Доренского, Мацуев — победитель XI Конкурса имени П. И. Чайковского, вдохновитель и организатор музыкальных фестивалей в далекой Сибири, в Москве и во Франции. В XXI веке он — первый российский пианист, награжденный в 35 лет высшими званиями страны — народного артиста (2011) и лауреата Государственной премии России (2010).



— В завершившемся сезоне Вы сыграли более 170 концертов. Сольных вечеров среди них — процентов 25–30. Вас устраивает такой баланс?

— Если бы выбирал только я, то именно так и оставил бы. С одной стороны, сольный концерт проще, потому что ты ни с кем не связан — ни с дирижером, ни с оркестром, ни с репетициями, ни с какими-то произведениями, которые нужно очень долго репетировать. Реалии сегодняшнего времени зачастую таковы, что приходится ограничиваться одной репетицией с оркестром, что вызывает определенное напряжение. С другой стороны, с оркестром играть легче, потому что на сольных концертах больше выкладываешься физически. Кроме того, я получаю огромное удовольствие от игры с дирижером и с оркестром — я имею в виду тех, с кем «выпадает» играть в последнее время. Это, конечно, моменты счастья. Я говорю о таких музыкантах, как Валерий Гергиев, Юрий Темирканов, Курт Мазур, Зубин Мета, Марис Янсонс, Лорин Маазель, Владимир Спиваков, Владимир Федосеев. Каждый такой концерт превращается для меня в некий урок. Несмотря на то, что они относятся ко мне как к равноправному партнеру на сцене, я-то понимаю, с кем я играю, что они повидали, сколько их записей я послушал, будучи еще совсем маленьким мальчиком в городе Иркутске...

— Насколько Вы свободны в выборе репертуара для сольных концертов?

— Думаю, на 90 процентов. Я недавно посчитал, у меня сейчас 14 сольных программ, и это, на мой взгляд, маловато. Ведь фортепианный репертуар такой огромный, было бы только время его учить... Есть произведения, которые я когда-то играл, но потом отложил на долго. Так, например, произошло с шумановской программой, которую я с недавних пор снова исполняю. И «Симфонические этюды», и «Детские сцены», и «Карнавал» — все это было выучено и отложено. Но есть произведения, к которым я не готов прикоснуться, потому что понимаю: даже если все сыг-

раю технически, получится совсем не то, что надо.

— Критики зачастую упрекают Вас в «акробатике», «пальцевой эквилибристике», «излишней спортивности». Вас это не обижает?

— Ни в коем случае, если высказываются критики, которые понимают, о чем они пишут. Эпитетами «эквилибристика» и им подобными меня награждают российские якобы журналисты, на Западе так не выражаются. Но несмотря ни на какие слова, у меня ни с кем никогда не было конфликтов (и, надеюсь, не будет). Я ко всем отношусь с большим уважением, у меня нет врагов, практически все — друзья и приятели. Хотя я понимаю, что меня не все любят. Знаете, это как езда на автомобиле по Москве: ты уступишь дорогу, а тебе улыбнется какой-нибудь человек, который до этого нервничал, а потом остолбенел, потому что его пропустили. А мне приятно, что мне улыбнулись. Это не игра и не маска, я действительно с детства приучен родителями, бабушками и дедушками не обижать людей.

— А если Вас обижают?

— Если это связано с оскорблением меня, моих близких, моих педагогов и моей публики — тогда я могу, конечно, и по морде дать. Я же нормальный человек, из Сибири, нормальный сибирский мужик. А критика — отдельная тема: поколение критиков у нас просто исчезает... Обижаться на то, что меня называют спортсменом, я ни в коем случае не собираюсь, я вообще не обращаю внимания на то, что говорят люди, которым не доверяю. Благо есть и родители, и Сергей Леонидович Доренский, и еще, я думаю, десять выдающихся музыкантов — не буду называть их имен, — которые мне очень помогают. Я ориентируюсь именно на их мнения.

Но это — что касается меня. А в целом с критикой или журналистикой все не так безоблачно, и это мы видим на примере последнего Конкурса имени Чайковского. При появлении Интернета общественным сознанием стало очень легко управ-

лять. Люди предпочитают доверять не собственному мнению, а именно массе, толпе. Она расширяется усилиями маленькой кучки людей, которая это мнение и провоцирует. Это касается и телевидения, и газет. Десять человек могут создать слух или фразу, которая мгновенно разнесется. Или просто создать некий «шум» без веского повода.

— Вы имеете в виду ситуацию с Александром Лубянцевым, его «невыход» в финал? Но это своего рода традиция Конкурса имени Чайковского, обязательно должен появиться «обиженный герой», иначе и конкурс не конкурс.

— Я не хочу эту историю комментировать, но уверен: искусственная шумиха Александру только во вред. Дай Бог, чтобы этот замечательный, талантливый и наверняка очень эмоциональный и ранимый пианист не «сломался». Так легли карты, что он не прошел в финал... Но в финал не прошли и другие яркие пианисты: Станислав Христенко, Евгений Брахман, Эдуард Кунц, Филипп Копачевский, Павел Колесников, Александр Синчук и многие другие. Кто-то когда-то не проходит в финал, подобное случалось со многими ныне известными музыкантами. Но ведь на этом жизнь в музыке не заканчивается! А вот истерика, которую создали несколько человек, — это факт. Поэтому в подобной ситуации, на мой взгляд, ни в коем случае нельзя молчать. Нужно реагировать и объяснять людям, что к чему.

— Видимо, основная проблема именно в том, что не хватает подлинных профессионалов, настоящих экспертов, к мнению которых действительно стоит прислушаться.

— В том-то и дело. Но вы послушайте, что сказали Башкиров, Воскресенский и еще многие, которые понимают гораздо лучше горстки людей, поднявших истерику. Я сейчас не только о Лубянцева, подобное происходит постоянно: желчные, обозленные персонажи откровенно врут, тиражируют несуразицу. И эта распоясанность пугает. Такие моменты нужно пресекать, нельзя на них не реагировать.

— *Вы впервые в жизни работали в жюри конкурса. Как Вам новое амплу?*

— Настоящая каторга! Абсолютно новое состояние: только что я был «по ту сторону», а теперь — оцениваю, решаю судьбу. Как перевести ноты в баллы? У нас же не спорт, нет ни секунд, ни рекордов.

Работа в жюри — неблагоприятное дело. Она опустошает. Я после этого конкурса несколько дней не мог играть на рояле, испытывал какие-то отталкивающие ощущения, голова была заполнена огромным количеством музыки, исполненной, скажем так, не на самом высшем уровне. Некоторые умеют абстрагироваться, не пропускать все это внутрь. Ефим Бронфман так и говорит: «У меня стоит стена — и все». А ко мне, наоборот, все услышанное быстро «прилепляется», и я очень долго прихожу в себя. После работы в жюри надо тут же слушать выдающиеся записи или много заниматься самому. Так что жюри — это отдельная профессия, отдельное искусство, я бы так сказал.

— *Распространенная позиция: преподавание мешают концертирующему пианисту. Вы тоже так считаете?*

— Абсолютно! Мне этого вообще не дано.

— *А Вы пробовали?*

— Я пытался один раз дать мастер-класс в Японии, и он прошел с огромным провалом. Я начал что-то показывать, но не мог объяснить, как этого достичь, и в итоге предложил: «Давайте я вам лучше поиграю!». Так что кончилось все сольным концертом.

Преподавание — отдельная история, да и Г.Г. Нейгауз говорил то же самое: совмещать архисложно. Из немногих исключений в моем поколении, пожалуй, — Николай Луганский. Я сам ходил к нему с 1996 года, когда поступил в класс Сергея Леонидовича Доренского, и некоторые занятия до сих пор вспоминаю. Я читал в Вашем журнале, как осторожно он отзывается о своих занятиях педагогикой [см. «PianoForum» № 2, 2010 — прим.

ред.]. Но пускай он не скромничает, у Коли есть настоящая педагогическая жилка, которую он может развивать, если захочет.

В поколении 40–50-летних одним из лидеров, безусловно, является Павел Нерсесьян. Его уроки — это своего рода мини-моноспектакли, я помню каждую его фразу, как и все занятия с Сергеем Леонидовичем.



Работа в жюри конкурса — настоящая каторга!



— *А что Вам кажется главным, особенным в школе, педагогическом методе профессора Доренского?*

— Сергей Леонидович — «последний из могикан». 5 декабря нынешнего года ему исполнится 80 лет, в этот день будет гала-концерт в Большом зале консерватории. БСО им. П.И. Чайковского, Владимир Федосеев и мы, ученики, хотим сделать подарок нашему любимому профессору.

Что главное? Он внушил мне веру в то, что я занимаюсь своим делом, это была «заключительная шлифовка» перед отправлением в безумное одиночное плавание под названием «концертная жизнь». Пожалуй, никто этого так не умел, хотя все остальные мои педагоги — уникальные люди, которые дали мне очень много. Сергей Леонидович продолжил великую систему, великие традиции фортепианной школы Московской консерватории: класс — это семья, а ученики — как дети, к каждому относятся, как к родному. Ты не просто приходишь на занятия, ты получаешь советы, подсказки родного человека. До сих пор и я, и Коля Луганский, и многие-многие другие приходят к С.Л., показывают новый репертуар. Он может сказать: «О, здорово!» — и это уже радость. А может сидеть, копаться с тобой час, может и похвалить, и «врезать» как следует.

Огромное значение имеет система работы с ассистентами. Каждый из них — играющий пианист: и Павел Нерсесьян, и Андрей Писарев, и Николай Луганский. И ты ходишь к ним, таким разным, все это накла-

дывается на собственное отношение к произведению, а потом приходишь к профессору — и все это получает новую «огранку». Я действительно досконально помню все, что он мне говорил.

— *Вы долго учите новые сочинения?*

— Да нет, довольно быстро. Мой личный рекорд — Первый концерт Прокофьева за три с половиной дня. Это был единственный прокофьевский концерт, который я еще не играл. И вот в апреле я занимался по два с половиной часа в течение трех с половиной дней. Мне хватило.

— *В процессе подготовки нового произведения слушаете записи или, наоборот, избегаете чужих трактовок?*

— Записи я люблю слушать с детства. Всегда стараюсь слушать несколько — анализирую разные интерпретации. И при этом все время смотрю в текст: когда лечу в самолете, еду в поезде, просто в кровати перед сном или утром. Кстати, очень хороший способ учить без фортепиано: засыпая или просыпаясь. Бывает, во сне приходят интересные мысли. А потом — прихожу к роялю, и возникает азарт: за сколько я смогу это выучить? Допустим, есть задача: в жесточайшем графике выучить за неделю новый концерт. Нужно настроиться, и у каждого есть свой подход к этому.

— *Вы обрели слово «интерпретация». Многие известные пианисты и педагоги сегодня сетуют на то, что современные исполнители до такой степени «интерпретируют» сочинения, что от автора не остается и следа.*

— Очень сложный вопрос: кто имеет право «отходить» от привычной интерпретации? Скажем, почему некий мэтр может, а вот этот молодой музыкант — нет? Почему Рихтер ставил ноты перед собой? Он объяснял: не потому, что не помнит, а потому, что так честнее по отношению к композитору. Ты видишь все: каждую вилочку, каждую деталь, каждый штрих, каждое изменение темпа, каждую репризу, которую он с тщательностью повторял. А, например, у Горовица иногда остает-

ся процентов 30 авторского текста. Но возникает нечто иное... харизма, мощь, звук, масштабность, мышление. Главное, если после исполнения ты начинаешь плакать или смеяться, если тебя прижимает к креслу, если ты не можешь оторваться, не можешь не задуматься. Вероятно, это определяется двумя словами — магия таланта. Я всегда сужу вне зависимости от возраста, это может быть и двадцатилетний, и семидесятилетний. Главное — я не хочу и не могу оторваться от этой игры, от этого исполнителя. Правда, и тут есть «обманный эффект». Скажем, у тебя одна минута на прослушивание. Один пианист играет яркий виртуозный кусок, ты поражен невероятной мощью, виртуозностью. А другой — «сухарь», играет задумчиво. А потом выясняется, что если слушать целиком, а не одну минуту, то того, кто играл эффектно, захочется остановить через десять минут, а второго — слушать дальше.

— Неужели Вас можно поразить виртуозностью?

— О да! Виртуозность виртуозности рознь, это — средство, подчиненное некоей общей идее. Вот Марта Аргерих: мне кажется, с каждым годом она играет все лучше и лучше. Для меня Рахманинов, Рихтер, Аргерих, Гилельс — это один уровень, это те пианисты, к исполнениям которых хочется все время вернуться.

— Вы ходите на фортепианные концерты?

— Конечно! К сожалению, становится все меньше и меньше артистов, на концерты которых мне интересно бы было сходить. Из ныне живущих это, конечно, Григорий Соколов, Марта Аргерих, Амлен, Андснес, Цицерман, Кисин, Володось, Брендель.

— Соколова Вы назвали одним из первых. В определенном смысле он — Ваш антипод, человек, который не дает интервью, не «светится» на телеэкранах, не организует фестивали и так далее. Возможно ли в сегодняшнем мире быть таким или это исключительно «феномен Соколова»?



— Думаю, возможно. Григорий Липманович доказал, что весь пиар находится в его пальцах. Говорят, сегодня без пиара нельзя существовать... Как мы видим, — можно. И на его концерты нигде не попасть, и, слава Богу, есть люди, которые не смотрят ни на рекламные плакаты, ни на интервью, ни на прочее.

Каждый его концерт — это открытие. По-моему, он умеет играть все, любую музыку. Очень жаль, что он в последнее время не выступает с оркестрами.



Иногда я устаю, но все компенсируется «сценотерапией». Живу по принципу «играй, пока играет».



— Григорий Соколов любит одиночество, прогулки, природу. А вам это нужно?

— Несколько раз я пытался понять, почему мне не нужен отпуск, отрешение, природа... Меня поглощает гастрольная и суматошная, в хорошем смысле слова, жизнь, я настолько хорошо себя в этом чувствую! Конечно, иногда устаю, но все компенсируется «сценотерапией»: сцена лечит, заряжает, и ты не можешь остановиться. Я знаю, что Володось, например, играет концерт, а потом три месяца не играет вообще, не подходит к инструмен-

ту. У каждого свое. Может быть, я изменюсь, но сейчас живу по принципу «играй, пока играет». Я дорожу каждым исполнением Третьего концерта Рахманинова, потому что понимаю, что через десять лет так его играть не буду.

— Кстати, о Третьем концерте. Вы его исполняете до 40 раз за сезон. Как Вам это дается эмоционально?

— Знаете, каждый раз, когда я выхожу играть эту знаменитую тему, то выхожу одновременно как в первый и как в последний раз. Я сохраняю какой-то внутренний эмоциональный подъем и боюсь даже подумать о том, что мне не хватит сил додержаться до конца в этом концерте.

— Насколько отличаются Ваши интерпретации этого концерта при выступлениях с разными дирижерами?

— Я уже говорил, иногда приходится играть после одной репетиции. Слава Богу, маэстро, с которыми я играю, меня всегда поддерживают и готовы на ходу соглашаться с тем, что я предлагаю. Конечно, не хочется играть с теми, у кого все запрограммировано, кто на концерте выдает «компьютерную копию» отрепетированного. Я считаю, что таким образом мы убиваем музыку; и момент репетиции — уникален и очень важен. Это



Л. Маазель, Д. Мацуев

притирание друг к другу. То же самое касается и камерной музыки, потому что на концерте — совсем другое состояние: концертное, эстрадное (в хорошем смысле слова) чувство полета, о котором я всегда молню... Признаюсь, не на каждом из 170 концертов это «полетное чувство» меня удовлетворяет. Бывает так: стоящий зал, крики «Браво!», восемь бисов, восторженная рецензия. А я понимаю, что все это — полная чушь. Я-то знаю, чего у меня не было внутри. Впрочем, иногда я доволен и могу в самом радужном настроении веселиться после концерта всю ночь. А бывает совсем по-другому. Но это нормально.

— Сейчас почти обязательной частью имиджа пианиста стало включение в репертуар новой (XX век) и новейшей музыки. За исключением Пятого фортепианного концерта Р. Щедрина, который Вы записали с Марисом Янсонсом, новой музыки в Вашем репертуаре не замечено.

— Ну, во-первых, и Пендеревский, и Артемов, и Пярт — все это будет. Но я очень аккуратно отношусь к расширению репертуара в этом направлении.

— Аккуратно — то есть избирательно?

— В том числе. Я люблю поэкспериментировать. Но мне кажется, что после концерта слушатель должен запомнить хотя бы одну звучавшую мелодию. А сегодня мало кто из композиторов может похвастаться ярким, индивидуальным, запоминающимся музыкальным языком. Как в композиции, так и в исполнении — дефицит талантов.

А что касается XX века, то к концу года на лейбле «Маринский» выйдет новый диск, который мы записали с Валерием Гергиевым: два концерта Д. Шостаковича и Пятый концерт Р. Щедрина. В 2012 с Гергиевым

же запланирован диск с такой программой: Четвертая симфония для фортепиано с оркестром Шимановского, «Бурлеска» Штрауса и «Каприччио» Стравинского.

— Недавно Вы записали диск из произведений Ференца Листа с Российским Национальным оркестром и Михаилом Плетневым.

— Встреча с Плетневым — судьбоносная для меня. Сразу после Конкурса Чайковского в октябре 1998 года я играл с ним концерт Листа в Большом зале консерватории: неожиданно, заменял кого-то. Для пианиста играть с дирижером Плетневым, который как пианист досконально знает каждую ноту, — это счастье. Он стал потрясающим дирижером. Когда он играл на рояле, то с первой ноты погружал слушателя в особый мир. Он как будто начинал рассказывать новую историю, обращаясь к тем же произведениям, которые мы до этого знали. И это мастерство, эту мудрость он перенес в дирижирование. Его записи симфоний и концертов Бетховена

я считаю сенсационными. То, что раньше он говорил нам со сцены при помощи рояля, сейчас он говорит посредством оркестра.

— Однажды в интервью Марис Янсонс процитировал фразу своего отца, дирижера Арвида Янсонса: «Лучше дать на один хороший концерт меньше, чем на один плохой больше». Как Вы к этому относитесь?

— Здорово! Я абсолютно согласен, лучше недоиграть.

А про Мариса могу сказать: каждый концерт с ним — энциклопедическая подпитка. На репетициях он в каждой мелочи, в каждом нюансе ищет свое и — находит. Какие фантастические подсказки он давал мне в Пятом концерте Щедрина, в музыке, которую далеко не каждый может постичь! Какие тонкости находил!

— Вы — член Президентского совета по культуре. Что в музыкальной культуре России, по Вашему мнению, нуждается в особом внимании?

— Тревог много, и очень серьезных. Да, пока как-то держимся. Как раз в области пианистического искусства все пока не так уж плохо. А посмотрите, что у нас происходит, скажем, с духовой школой. Ее же нет вообще! Гобоисты в нашей стране истреблены, их нет как класса, как профессии. Я советовался с нашими яркими молодыми музыкантами (это и Алексей Огринчук, и Сергей Накаряков, и Игорь Федоров, и многие другие), и мы вспомнили: ведь до революции в консерватории игру на духовых инструментах преподавали отнюдь не только русские. Нужно срочно обмениваться опытом с другими школами, в первую очередь, духовыми. Ведь уже по некоторым специальностям (валторны, фаготы, гобой) наборов в консерватории нет — это катастрофа! На Дальнем Востоке в оркестрах уже китайцы и корейцы играют, — это единственный выход. А в одном российском оркестре вместо гобоя использовали синтезатор. Беда! И, конечно, я имею в виду не только духовую школу, просто это один из ярчайших примеров.

Найдется ли хоть одна Hochschule или музыкальная академия в мире, где преподавали бы профессора только одной национальности, одного гражданства? Это же смешно! А у нас до сих пор считается, что мы «впереди планеты всей», нам никто не нужен...

— Не кажется ли Вам, что по сравнению с оркестровыми профессиями, ситуация с пианистами довольно странная: надо ли в ведущие консерватории страны ежегодно принимать по 40 человек?

— Согласен, это страшное дело, трагедия. Люди уходят из профессии, это в лучшем случае, а в худшем — просто спиваются. Они же все мечтают быть солистами, им даже вторая премия на Конкурсе имени Чайковского обидна! Но это трагедия нашей профессии во всем мире, не только в России.



Если у тебя выходит Третий концерт Рахманинова, то может получиться любая другая музыка



— Есть часто цитируемое высказывание о возрасте человека: настоящий, не паспортный возраст определяется любопытством. Чем его больше, тем моложе человек. У Вас есть мечты, желание что-то новое увидеть, испытать, сыграть?



В. Гергиев, Д. Мацуев

— Знаете, каждый день, когда я просыпаюсь, у меня включается какой-то внутренний компьютер, в котором очень много функций разложено по пунктам: что я должен сделать за сегодняшний день, что — за завтрашний. Я человек настолько любопытный, настолько люблю сам

себя нагружать разными проблемами, что когда их решаю, жажда деятельности только увеличивается.

— Каким Вы себя видите лет через двадцать?

— Молю Бога, чтобы я продолжал играть на сцене, потому что это дело непредсказуемое: у каждого музыканта есть своя сценическая кульминация. А иногда и несколько: вспомним Горовица с его паузами в концертной деятельности — у него были кульминации в двадцать, тридцать, потом в семьдесят лет. Или, скажем, джазовый пианист Оскар Питерсон: он свои лучшие записи сделал, когда ему было около шестидесяти лет. И я бы хотел, чтобы через двадцать лет я мог играть Третий концерт Рахманинова. Это точка отсчета. По-моему так: если у тебя выходит этот концерт, может получиться любая другая музыка. А вообще, по духу, я живу с Третьим концертом Рахманинова как с девизом. ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**



Автограф-сессия после концерта



Бетховенский акцент в Санкт-Петербурге

Серия концертов выдающегося австрийского пианиста Рудольфа Бухбиндера «Все сонаты Бетховена» в Концертном зале Мариинского театра стала историческим событием культурной жизни города, сравнимым, возможно, с каскадом концертов великих немецких дирижеров во вновь открывшейся Петроградской филармонии в 20-х годах прошлого столетия.

Ни разу за последние десятилетия аутентичное немецкое фортепианное исполнительство не было представлено в Санкт-Петербурге, да и, наверное, во всей России, с такой полнотой и последовательностью. Рудольф Бухбиндер на сегодняшний день является одним из самых крупных и уважаемых музыкантов австро-немецкого пространства Европы. Именно ему Правительство Австрии доверило руководство одним из стратегических национальных проектов

в области классической музыки — фестивалем в Графенегге. Задуманный как квинтэссенция всего лучшего, что создается в исполнительстве классической музыки сегодня, фестиваль в Графенегге по уровню приглашаемых артистов и коллективов занимает лидирующие позиции в мире. Об этом необходимо сказать для того, чтобы дать представление о масштабе деятельности и влияния Рудольфа Бухбиндера на глобальные музыкальные процессы наших дней.

И тем не менее, организаторская стезя — это лишь одна из творческих граней Бухбиндера. По-настоящему, точнее и полнее характеризует его как музыканта, конечно же, то, что он делает на рояле.

Итак, цикл из 32 бетховенских сонат, исполняемый в семи концертах, — и визитная карточка, и гербовая печать стиля Бухбиндера. В июне 2011 вышел альбом, состоящий из 9 дисков «Бухбиндер. Бетховен. Сонатное наследие»,

выпущенный фирмой Sony (лейбл «RCA Red Seal»); он записан live (!) с концертов в дрезденской Семпер-опере. Запись эта — свидетельство творческого подвига, хотя сам исполнитель так, по-видимому, не считает. Для него это результат естественного и нормального пути развития музыканта, итог большой профессиональной работы.

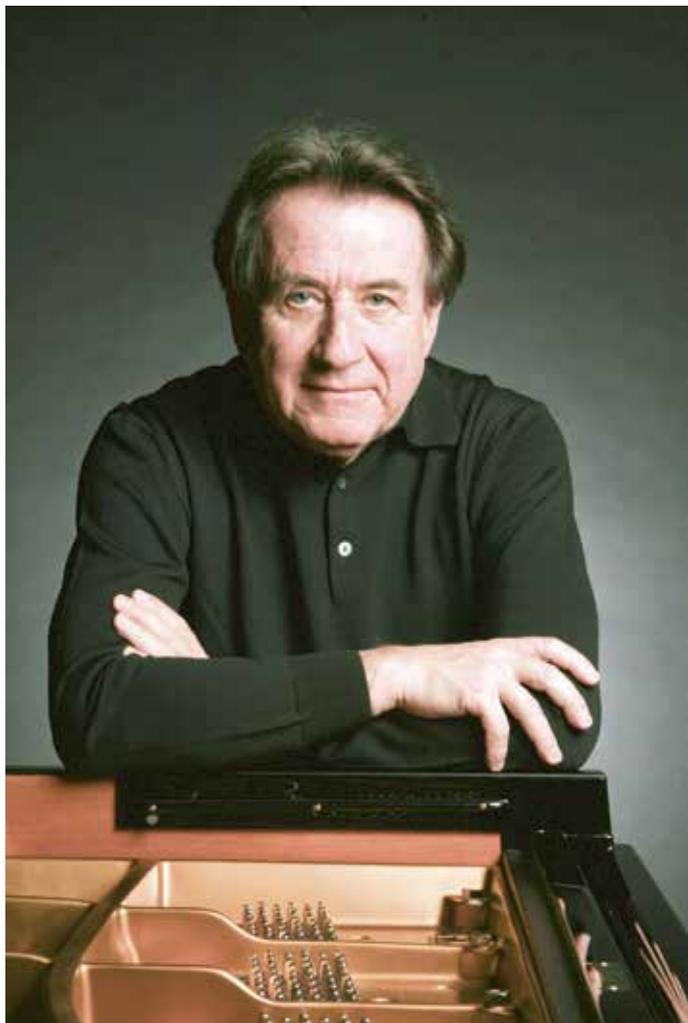
Знакомство с личностью Рудольфа Бухбиндера разрушает миф о музыканте «с мировой карьерой», в прошлом блестящем лауреате, проводящем дни в дороге на собственные концерты, а вечера — на сцене в лучах прожекторов. Кстати, нынешние летние концерты Бухбиндера совпали по времени с проведением в Петербурге Конкурса Чайковского и явились, кроме всего прочего, абсолютной антитезой конкурсному менталитету с его зависимостью от обстоятельств и суетливой ловлей Жар-Птицы. Появление в городе именно в эти дни Рудольфа Бухбиндера призвано было показать, оказывается, есть и другой путь: путь ежедневного труда, незаметных для окружающих ежедневных побед и медленного, неуклонного роста карьеры; путь напряженных раздумий, поисков и исследований. Последнее, пожалуй, — ключевое понятие применительно к стилю жизни и творчества Рудольфа Бухбиндера. **Занятия музыкой для него — прежде всего исследование**, недаром решающим периодом своей карьеры он сам считает то время, когда ему удалось найти, исследовать, сыграть и записать все клавирные сочинения Йозефа Гайдна. «Работа над этой записью была для меня важным временем. В процессе размышлений над каждой сонатой я научился правильной фразировке, артикуляции и дисциплине», — вспоминает пианист.

Бухбиндер — типичный self-made, человек, сделавший себя сам. Выходец из среды «простого народа», Бухбиндер сегодня — один из тех, к чьему мнению в самых рафинированных вопросах музыкальной культуры прислушиваются европейские лидеры. Ученик легендарного Бруно Зайдельхофера в Вен-

ской Академии музыки, Бухбиндер, как и его «одноклассники» Марта Аргерих, Нельсон Фрейре, Фридрих Гульда, — музыкант с особой, не похожей ни на чью, манерой и индивидуальностью. Подобно всем людям замечательного воспитания, Рудольф Бухбиндер очень доброжелателен и естественен; общение с ним доставляет большую радость. Каждое слово о музыке, сказанное им, проникнуто светом глубокого знания и мудрости. И когда он говорит о том, что **изучил 27 разных редакций бетховенских сонат и лучшей считает листовскую** (поскольку, несмотря на то, что последний был великим пианистом, он не считал нужным проставлять свою аппликатуру и помещать в нотном тексте прочие намеки); и когда показывает, как Бетховен преодолевал ограничения инструмента своего времени, провидчески записывая ноты в не существовавших тогда тесситурах; и когда с любопытством разглядывает не известную ему редакцию Гольденвейзера... Во всем этом есть ощущение радостного и увлеченного поиска истины. Говоря о сонатах Бетховена, Бухбиндер буквально заражает своим энтузиазмом: «Никто другой не писал после одного *esspresso* — *a tempo*, как это, к примеру, есть и встречается дважды в сонате *op. 109*. Или его *rinforzando*, которое означает эмоциональный взрыв и распространяется на целую фразу, в отличие от *sforzando* — имеющего отношение лишь к одному тону. Гораздо позднее от него это перенял Брамс». Это огромное и восторженное увлечение сообщает игре Бухбиндера особую прелесть. **Бетховен — центр творческих интересов Бухбиндера последних лет.** Однажды музыканта спросили, с кем из великих композиторов он мечтал бы встретиться в жизни. Тот «выбрал» Бетховена: «Мне не надо было бы даже с ним говорить. Я был бы счастлив тихо сидеть в углу его «*Schwarzspanierhaus*» и наблюдать его за работой».

Прежде всего, и это не должно удивлять, **игру Бухбиндера очень легко слушать.** Эта легкость восприятия достигается абсолютной

свободой пианиста в соприкосновении с бетховенским текстом. Навероятно обаятельны в его исполнении ранние сонаты; в их скерцо и финалах играет разными гранями наивная радость немецкого деревенского праздника с петухами в клетках. Медленные части исполняются с движением, без героической позы и ложного глубокомыслия интерпретаций, к которым мы, к сожалению, привыкли и считаем нормой выпускных экзаменов училищ и консерваторий, а затем и в концертных залах. Кстати, такой выбор темпов стал результатом работы со старинными инструментами. Одно время в доме Рудольфа Бухбиндера хранилась коллекция таких инструментов; по мере того, как росли его дети и требовали в доме себе больше места, с коллекцией пришлось расстаться. Однако, как говорит пианист, «это увлечение старинными инструментами мне очень помогло. Они по нажатию клавиши совершенно отличны как друг от друга, так и от современного рояля. Я понял, что раньше люди играли быстрее, чем играют сегодня. Октавные глissандо, которые Бетховен пишет в «*Waldsteinsonate*», играть на старинном инструменте удовольствие, тогда как на современном рояле из-за них иногда кожа на пальцах сдирается до крови». Глобальный подход к проблеме достоверности интерпретации и соответствию ее исторической традиции позволяет Бухбиндеру добиваться особых результатов, не прибегая к искусственной реконструкции прошлого. Доказательством этому служит, например, тот факт, что Николас Арнонкур предложил именно ему исполнить два моцартовских концерта с *Concertos Musicus* на копии инструмента моцартовского времени. Идея Арнонкура состоит в том, чтобы выступить с пианистом, не относящимся к когорте исполнителей HIP, и Бухбиндер, по мнению Арнонкура, гуру стилистики, единственный, кто может сегодня это сделать — свести воедино два разных, в чем-то противоположных подхода к исполнению венских классиков. Концерт



запланирован на июнь 2012 года в венском Musikverein.

На протяжении серии концертов в Мариинке-3 у меня не раз возникало чувство досады от того, что под рукой нет нот и карандаша: хотелось зафиксировать услышанные мысли и решения с тем, чтобы на досуге их обдумать.

Невероятно интересно следовать за слухом Бухбиндера — интервальным, тембральным, полифоническим. Не говоря уже о владении бетховенской фактурой и логикой: сопоставления, противопоставления, обрывы, включения, *sforzando* как механизм развития — каждый подобный поворот мысли Бухбиндера достоин изучения. Великолепен и часто остроумен расчет, не сухой и формальный, но живой и непосредственный. Паузы разделяющие, паузы-остановки, паузы-дыхания, связывающие ткань, — как знаки дорожного движения на пути сонат, регуляторы музыки. Педаль

по большей части скупая, и в последних сонатах тоже, все творится и лепится руками на клавиатуре. **Академия Бетховена — так, без преувеличения, можно назвать то, что мы услышали на концертах.**

Удивительно, но те, от кого сегодня зависит, как будут играть и понимать (и передавать следующим поколениям) бетховенскую музыку их ученики, в массе своей не нашли возможности посетить концерты Бухбиндера. А ведь известно, что бетховенский стиль является во многом камнем преткновения как

для молодых российских музыкантов, так и для признанных мастеров.

Возвращаясь к исполнению Бухбиндера, важно заметить еще одну черту, органично вытекающую из его индивидуальности и системы ценностей. Наряду с абсолютным артистизмом его натуры и блестящим впечатлением, которое он производит на сцене, в его игре нет и следа утонченной, но ясно различаемой пошлости, внешней красоты, гламура, который, как заразная болезнь, переходит из жизни окружающего мира в творчество многих талантливых исполнителей наших дней. Бухбиндер на внешнем уровне играет просто и ясно; то с задором и чувством юмора, то с печалью, глубоко человеческой и спрятанной за внешней суровостью. Слушая Сонату ор. 101, я ловила себя на мысли о сравнении с записью Э.Г. Гилельса, считающейся эталонной. Гилельс играет виртуознее, пианистичней, пластичней. Ведь гибкая кисть, которой блестяще владел Гилельс, ис-

кусство преодоления позиции на рояле — вот чем всегда славилась русская фортепианная школа, школа Зилоти и Рахманинова, и чего долгое время не имели французы и немцы, игравшие позиционно, как завещал великий Черни. Да, Бухбиндер играет позиционно — но и Бетховен, очевидно, мыслил на рояле позиционно. И эта Соната с ее новаторской переходностью от сугубо классического стиля к чему-то новому, неизведанному в этом смысле очень показательна.

Грандиозно, и вместе с тем празднично и легко прозвучал «Хаммерклавир», а последний, седьмой концерт цикла был отдан трем заключительным сонатам — ор. 109, 110 и 111, которые были исполнены подряд, без перерыва на антракт, на едином дыхании, если вообще возможно такое представить. В фуге Сонаты ор. 110 возникали ассоциации с неоготикой — так величественно и современно был спроектирован Бухбиндером купол и кульминация этого сочинения. Завершение грандиозного цикла оставило впечатление чистого шедевра, представленного в идеальной форме.

Да простится мне такое сравнение, иногда казалось, что за роялем сам Бетховен — настолько сильно было ощущение игры от первого лица. В интерпретациях Бухбиндера работают не только нотный текст и интуиция исполнителя, эти интерпретации словно сложная экосистема, в которой «варятся» и письма, и биографические свидетельства, и дневниковые записи композитора. Знание мельчайших деталей быта и жизни тех лет. Литературные и изобразительные ассоциации. Архитектура и музыка венских улиц. И все эти непрямые источники, незримо стоящие за звуками, придают трактовкам очень личностный, индивидуальный и достоверный характер.

Что ж, остается пожелать всем тем, кто еще не слышал Бухбиндера, обязательно послушать его, а тем, кто присутствовал в Концертном зале Мариинки, надолго сохранить в памяти впечатления эталонного исполнения и ощущение, что все мы дышали одним воздухом с Бетховеном. ■

Рудольф БУХБИНДЕР: «Только знания дают свободу»

— Сколько я помню себя, я всегда играл на фортепиано. Мне кажется, я начал играть на рояле раньше, чем научился читать и писать. В пять лет я поступил в Венскую академию, а в 11 лет — дебютировал в Вене с Первым концертом Бетховена. У меня были фантастические учителя, и в дальнейшем моя карьера развивалась очень постепенно, шаг за шагом.

— Это особенно важно слышать сегодня, когда многие считают, что карьера музыканта должна взмывать, как комета, особенно подобные ожидания распространены в отношении конкурсов...

— Сегодня можно сказать, что я на сцене уже 45 лет. И все шло постепенно и по нарастающей. И до сих пор так идет. А если ты неожиданно взлетел — можешь так же неожиданно свалиться вниз.

— Что способствует неуклонному росту?

— Серьезная работа, это самое важное. Для юного музыканта опасно стать сенсацией. Потому что повторить эту сенсацию уже невозможно, такое происходит только однажды.

— Что в Вашем понимании означает «серьезная работа»? Все музыканты, наверное, уверены, что работают серьезно, ведь труд исполнителя в любом случае нелегкий.

— Мы сейчас говорим о пианистах, да? Так вот, серьезная работа не имеет ничего общего с сидением по 6 часов за роялем за разучиванием какого-то пассажа. Серьезная работа может происходить только в голове музыканта, в его мозгу. Только там идет работа над произведением, над постижением стиля композитора. Когда я сижу и занимаюсь, весь мой организм задействован ровно так, как будто бы я на сцене, я не отдыхаю во время занятий, наигрывая какие-то куски. Это не нужно вообще. Единственное, что важно — чтобы вся



концентрация энергии, мысли и чувства ушла в палец, а не осталась в ненужных телодвижениях.

— Вы известны тем, что много изучали, в частности, музыку венских классиков: Бетховена, Моцарта, Гайдна...

— Да, это был, возможно, самый решающий период моей профессиональной жизни, предопределивший мое будущее, когда я сыграл и записал все сонаты Гайдна. Мне пришлось досконально изучить тогда гайдновскую артикуляцию, фразировку. Этот опыт, в свою очередь, позволил мне подойти и к Баху, и к Шопену, и к Гершвину, и к Рахманинову. Изучение Гайдна стало моими университетами. Черни — университет для пальцев, а Гайдн — университет для мозгов.

— То, что Вы сейчас говорите, отличается от того, о чем думают и рассказывают многие музыканты — о концертах, турах, программах, партнерах...

— Без такой работы долго в музыке не протянуть.

— Трудно ли готовить и играть серии концертов, охватывающие ВСЕ бетховенские сонаты, ВСЕ концерты Моцарта и т. д.?

— Что Вы имеете в виду? Сонаты Бетховена, так же как и концерты

Моцарта, проходят через всю жизнь музыканта.

Фортепианные сонаты Моцарта, к слову, не так хороши (поймите меня правильно, я сравниваю Моцарта только с Моцартом!), как, скажем, его квартеты или скрипичные сонаты. Моцарт писал сонаты для своих учеников, в то время как концерты он писал для себя самого в течение всей жизни, как и Бетховен свои Сонаты — с опуса 2 по опус 111 плюс Диабелли-вариации. Изучая и глубоко зная эту музыку, можно почувствовать, в каком состоянии, настроении был композитор в тот или иной момент жизни: влюблен, счастлив, несчастлив и т. д.

— Это важно для Вас?

— Да, конечно! Если Вы много читаете о композиторе, Вы знаете о его частной, личной жизни, то, чем он был занят в течение дня.

— Вы играете очень непосредственно и просто, то есть просто для слушателя, а под этой кажущейся простотой есть много слов...

— Я играю только то, что написано в нотах. Я всегда говорил своим студентам: играйте то, что написано в нотах. Ноты — ваш лучший учитель. В этом все дело. С другой стороны, может показаться, что это



просто, но чем больше ты знаешь о музыке, о композиторе, тем свободнее ты себя чувствуешь. Только знания дают свободу. Я не мог бы играть так свободно, если бы в моей голове не было этого знания. Это, может, и выглядит просто, но на деле это совсем не так для меня.

— Вы преподаете сейчас?

— Я больше не преподаю, я долгое время преподавал в Базеле и очень любил это, но теперь я имею возможность сконцентрироваться только на своей работе как пианист и еще я занимаюсь фестивалями в Графенегге, это тоже большая часть моей сегодняшней жизни.

— Расскажите, пожалуйста, об этом фестивале, о том, как он начинался.

— В Графенегге, расположенном в нижней Австрии, находится историческое поместье графской семьи Меттерних. Эти места всегда были средоточием культуры. И поэтому не случайно у австрийского Правительства возникла идея сделать фестиваль именно в Нижней Австрии. Мне несколько раз предлагали его возглавить, но я каждый раз отказывался, так как я перфекционист и могу сделать что-то только при условии, что все мои идеи будут иметь шанс воплотиться в жизнь. Это стало возможным в Графенегге. Там построили один из лучших в мире Орган Ай на 1700 мест, где выступали Валерий Гергиев, Зубин Мета, Рене Флеминг. Его моделью стал Григ-театр.

Без преувеличения, акустика у нас такая, что в последнем ряду слышно каждое слово, сказанное на сцене. Затем я сказал, что мне нужен концертный зал — построили фантастический Аудиториум, и теперь у нас уже есть две сцены в Графенегге. И последнее. Я, как перфекционист, поставил задачу приглашать только самых лучших исполнителей со всего мира. Посмотрите на программу этого года: два концерта Филадельфийского оркестра, Питтсбургский оркестр, Концертгебау, Венские филармоники, Оркестр де Пари, Пааво Ярви, Гергиев дважды, Кливлендский оркестр... Вот такой уровень.

— Подобный фестиваль требует колоссального бюджета...

— Конечно; бюджет формирует Правительство Нижней Австрии с участием частных спонсоров. Плюс доход от продажи билетов. Фестиваль ежегодно посещает около 30.000 слушателей. Первый год был самым сложным. Тогда приехали Валерий Гергиев, Рене Флеминг, Альфред Брендель, многие прекрасные артисты, они дали фестивалю прекрасный старт.

— Какова главная идея фестиваля?

— Ее можно сформулировать так: элита музыкального мира в Графенегге. Мои личные пристрастия вторичны, главное, чтобы музыканты, находящиеся на вершине музыкального Олимпа, могли играть в Графенегге. Я не приглашаю на фестиваль

своих друзей, я приглашаю только лучших музыкантов мира. Я думаю, что сегодня это, возможно, лучший фестиваль такого рода в Европе и во всем мире. ■

Марина АРШИНОВА

Автор выражает искреннюю признательность Вере Степановской за помощь в организации интервью и Ирэне Гульзаровой, ученице Р. Бухбиндера, за неоценимую помощь и предоставленные материалы.

20, 21.X. Мюнхен.
Симфонический оркестр Баварского радио, дирижер Томас Нетопил. Рахманинов. Вариации на тему Паганини.
6.XI. Вена, Большой зал Musikverein. Оркестр фестиваля «Флорентийский музыкальный май», дирижер Зубин Мета. Лист. Концерт № 1

11, 12, 13, 14.XI. Вена, Большой зал Musikverein. Венский Филармонический оркестр, Марис Янсонс. Брамс. Концерт № 1.

17, 18, 20.XI. Гамбург. Симфонический оркестр Северо-Немецкого радио, дирижер Манфред Хонек. Моцарт. Концерт C-dur KV 467

26.XI–5.XII. Турне по Израилю. Израильский Филармонический оркестр, дирижер Густаво Дудамель.

9, 11, 12.XII. Дюссельдорф. Дюссельдорфский Симфонический оркестр. Рудольф Бухбиндер — солист и дирижер. Моцарт. Концерт d-moll KV 466. Гайдн. Концерт D-dur Hob. XVIII/11. Бетховен. Фантазия c-moll для фортепиано, хора и оркестра op. 80.



Николай СУК: «Составная часть таланта — способность к самореализации»

Звезда его взшла 30 лет назад, после блистательной победы на конкурсе Листа — Бартока в Будапеште. Деятельность пианиста многогранна и необыкновенно плодотворна: сольное и ансамблевое исполнительство, педагогика, организация фестивалей и просветительство. Живя последние десятилетия в США, Николай Сук не порывает с родной Украиной, посвящая творческие усилия строительству культурного пространства нового государства.

— Окончив Киевскую десятилетку, Вы отправились поступать в Московскую консерваторию. Лев Николаевич Власенко — это осознанный выбор или случайность?

— Это выбор моей киевской учительницы, замечательной пианистки Юлии Львовны Будницкой. Мы жили с ней в одной коммунальной квартире — 8 соседей, 7 лампочек, один туалет. Отсюда можно понять, какие отношения были между соседями... Я занимался у Юлии Львовны с 12 лет. Льву Власенко она «показала» меня в арти-

стической Киевской филармонии. Я помню: он курил, а я играл ему f-moll'ный этюд Шопена. Правда, когда я поступил к нему в Московскую консерваторию, он, кажется, был удивлен.

— Вы легко поступили?

— Сравнительно легко. Не знаю, как сейчас, но тогда определенную группу людей, которую хотели видеть студентами, «пропускали». По специальности необходимые баллы набрали 34–35 человек, а принять следовало 30.

Был отсеяв; как всегда, вмешалась кафедра марксизма-ленинизма. Но меня это не коснулось.

Я очень хорошо помню первое задание в классе у Льва Николаевича. Он предложил мне, провинциальному мальчику, самому выбрать пару бетховенских сонат. Я-то привык, что выбирали за меня... Стыдно признаться, но я выбрал Девятую, самую короткую и самую простую. А Лев Николаевич укатил в Париж на полтора месяца. Я что-то учил, ковырялся, колупался. Потом он вернулся.



— А ассистенты во время его отъезда с Вами не работали?

— Нет, он сам тогда был, помо- ему, еще доцентом, ассистентов не полагалось. Так вот, я пришел к нему, сыграл первую часть сонаты, вторую. Я совершенно отчетливо все помню, это был очень важный урок. Он послушал, сказал: «Да, содержательно, глубоко». Но эта пресловутая «глубина» — она мне дорого стоила потом: у меня был период, когда я был настолько глубок, что эту глубину никто не хотел слушать.

В общем, мы с Л.Н. стали довольно близкими людьми. Он был со-

вершенно замечательным человеком. Если бы я писал воспоминания о нем, то начал бы так: «Я даже не представлял себе, как много в моей жизни связано со Львом Николаевичем Власенко». Начиная от какого-то анекдота и кончая левой рукой или манерой преподавания. Когда я чего-то не понимал, он мог сказать: «Просто посмотри, как я двигаюсь». И становилось понятно.

— Какие-то конкурсы во время студенчества были?

— Были. Просто не получилось победить, но были. Помню,

что на втором курсе я готовился к Парижу. Все готовились, время было такое. На отборе играл финал h-moll'ной сонаты Шопена. Пальцы бегали, но я «перегорел», перезанимался. Только потом это понял. Знаете, я всегда говорю студентам, что исполнительство — больше, чем замечательная игра на рояле. Нужно знать многие вещи. Помню, как поймал своего студента перед важным выступлением с огромным куском пиццы. Ну что вы сыграете, какого вдохновения вы ожидаете после этой пиццы? Это нужно знать, понимать. Однажды Л.Н. объяснил мне такое правило: для того, кто сидит в зале, музыка звучит быстрее, нежели для того, кто сидит на сцене. Подробности объяснения меня уже не интересуют, но знание-то я должен был получить, кто-то должен об этом сказать.

Вот еще пара историй про Льва Николаевича. Куда-то ему уезжать, играть Пятый концерт Бетховена, поезд через три часа, паника. Он просит поиграть с ним на двух роялях, так сказать, «реанимировать» концерт. Сели, поиграли у него дома. Он спрашивает: «Ну что?». Я что-то умное сказал. Власенко: «Интересно!». Я удивился: «Что же интересного? Вы мне сами это говорили год назад!».

Однажды, перед очередными гастролями Л.Н. предложил: «Пойди к Бэлле Михайловне Давидович, поиграй ей прелюдии Шопена. Она знает там каждую ноту, она тебе поможет». И я пошел. Она научила меня совершенно замечательной вещи, которой я потом учил своих студентов: брать басы третьим пальцем, а не пятым. Через много лет, когда мы с ней встретились в Нью-Йорке, я сказал, что очень признателен за то знание. Она страшно удивилась, потому что забыла об этой идее. Мы действительно забываем! То же самое было у меня с моими студентами.

— Сегодня странно слышать, что один профессор Московской консерватории послал своего студента поиграть к другому.

— Те, кто знал Льва Власенко, скажут Вам: это был человек другого

уровня — не по вертикали, лучше или хуже, он был «шире» многих. Мы с ним стали друзьями, при этом авторитет профессора для меня всегда оставался. Но он помогал мне не только в музыке. В тяжелые минуты я приходил за советами именно к нему.

— Видимо, это и есть один из краеугольных камней русской исполнительской школы. Попадая в класс к настоящей личности, студент становился как бы членом большой семьи, в которой соседствует музыкальное, интеллектуальное, просто жизненное развитие.

— Вы совершенно правы. Единственное, я не понимаю, почему Вы сужаете все до масштабов русской школы? А что Вы сделаете с Францем Листом? Знаете, как он учил? Собирались весь класс, все играли, он с ними ходил ужинать. То есть занимался как раз тем, что Вы приписываете специфическим чертам советской школы. Все зависит от личности педагога, а не от географии. Я абсолютно в этом убежден, и мой опыт подсказывает, что я прав.

— Вернемся в постконсерваторское время. Вы вернулись в Киев и...

— После армии преподавал в Киевской консерватории до 1984. Потом стал солистом Московской филармонии, педагогом Московской консерватории.

— У Вас были концерты, ангажементы, как теперь говорят?

— Были. Но молодым все всегда не так. Я играл, другое дело — как я играл. Теперь я думаю, что в конце 70-х-начале 80-х, к сожалению, я не использовал пару возможностей. Вопрос о неиспользованных возможностях — непростой вопрос. В жизни ведь — целая куча неиспользованных возможностей. По моему глубокому убеждению, всякий талант включает в себя как составную часть способность к самореализации. Вы должны схватить шанс, который очень быстро пробегает мимо, потому что второго может и не быть.

— Вопрос в том, как этот шанс распознать?

— Да, совершенно верно. Не имеет значения, играете вы на рояле или выпекаете пончики. Так в любой профессии. Я, как мне кажется, распознавал шанс. Но не всегда был способен его схватить. Теперь об этом поздно говорить. Я знаю людей, у которых жизнь сложилась лучше моей, и людей, у которых сложилась хуже.

— Когда Вы приняли решение уехать в Америку?

— В 1990 я просто поехал в США на концерты. Тогда уже потихоньку разлагалась советская система, все стало проще. Друзья советовали написать в Министерство культуры, что у меня в Америке есть работа, тогда уже выпускали. В общем, после концертов я вернулся в Москву, а в октябре 1990 уехал совсем.

— В Америке Вы начали сразу преподавать?

— Нет, я немного запоздал. Особо об этом не беспокоился, не рассылал резюме. Было много нового, интересного, чудовищное количество работы. Не только концертной. Это в СССР я считал, что я большой специалист в камерной музыке. Оказалось, что я даже близко к ней не подходил. Пришлось «перелопатить» огромное количество литературы. Не будем забывать и об изоляции в СССР, об отсутствии информации. Это в Америке или во Франции какой-нибудь любитель Гуммеля мог нарыть любую информацию. А я студентом-то стал через пару лет после того, как разрешили Дебюсси.

А возраст имеет значение: если выучить квинтет Брамса в 18 лет, то, вернувшись к нему позже, ты хотя бы знаешь ноты. А если учить этот квинтет ближе к пятидесяти, появляются дополнительные проблемы. Поэтому я всем ученикам говорю: учите сейчас, потом будет намного сложнее.

— Может быть, отношение к камерной музыке, камерному музицированию было у Вас связано с непреодолимой тягой к сольному исполнительству?

— Тот же Лев Власенко мне когда-то сказал, что великие — такие, как Брамс — доверяли камерным

сочинениям такие интимные чувствования и мысли! Нельзя сказать, что этого не найти в их сочинениях для фортепиано соло, но камерная музыка — это что-то особенное. И еще — очень важен вопрос кооперации, сотворчества.

— На концерте в рамках «Дней высокой музыки с Романом Кофманом» Вы играли Второй концерт Листа в один вечер с двумя пианистами младшего поколения. Когда Вы вышли на сцену, возникло ощущение, что поменялись декорации, эпохи, началось «другое кино». То есть разница поколений все-таки есть.

— С одной стороны, это очень приятно слышать. Но Вы — в одном шаге от одного утверждения, которое всегда вызывает у меня протест. Вы в одном шаге от того, чтобы сказать: «Вот раньше — это да, а теперь — все плохо».

— Почему обязательно «лучше — хуже»? Просто — другое.

— Другое — это естественно. Например, та манера, исполнительская стилистика, которая сегодня господствует в Европе, меня абсолютно не устраивает, но это она меня не устраивает. Стилистике от этого не холодно и не жарко.

— Что именно не устраивает?

— Я довольно много думал об этом. Знаете, есть имена замечательных пианистов, музыкантов экстра-класса, на концерты которых я не пойду. Потому что знаю заранее, что я услышу. Но это моя личная позиция. Есть сотни людей, которые приходят на концерты. Публику условно можно разделить на две большие категории. Есть те, кто идет на концерт и желает услышать известные сочинения в хорошем исполнении. А есть те, кто хочет услышать что-то новое, то, чего они не знали, не ожидали. Вторых меньше.

— В России человек идет на концерт для того, чтобы немножко «поработать душой». В Америке идут отдохнуть, то есть, прежде всего, получить от оперного спектакля или Klavierabend'a удовольствие.

— Может быть, Вы правы, но возможно и возражение. Вероятно, есть определенные традиции в восприятии музыки. Но мне претят высказывания, что «вот мы здесь — такие духовные, такие глубокие, а они там — нет». Но нашему менталитету это, к сожалению свойственно.



Есть пианисты экстра-класса, на концерты которых я не пойду. Потому что знаю заранее, что я услышу.



— Мне кажется, что мы эти пресловутые глубину и духовность ставим на передний план как нечто само собой разумеющееся.

— Может быть. Только это не критерий.

— А что тогда критерий?

— Критерий — это качество явления, которое нам предлагают (в данном случае исполнительского).

— Тогда следующий вопрос: как оценивать качество этого явления? Для адекватной оценки нужен определенный духовный и профессиональный багаж.

— Правильно, но Вы не можете оценивать явление только с точки зрения того, что представляется Вам собственной глубиной. Это заблуждение. И, судя по Вашему вопросу, это общее заблуждение, хотя многое и поменялось в сегодняшней России.

Чем мы всегда славились, по крайней мере, когда я был студентом? Понимаете, и публика, и музыкальные круги очень глубоко знали узкий круг вещей. Я помню времена, когда никто ничего не хотел знать, кроме Бетховена и Брамса. Та же проблема была и в мире, просто у нас — все как-то гипертрофировано. Мы переживали невосприятие Листа. На Западе было то же самое, но только с его рапсодиями.

— Кстати, 2011 год — Год Листа. Вы как лауреат листовского конкурса и признанный интерпретатор этого композитора, наверное, востребованы, как никогда?

— Действительно, Листа в этом году много. Вот только октябрь: 1 октября в Нью-Йорке играл листов-

скую программу с акцентом на украинскую часть (у Листа есть две пьесы на украинские темы); 2 октября играл Листа в Бостоне. С 19 по 22 октября — Фестиваль Листа в Анкаре, играю «Пляску смерти», а 28 октября — Второй концерт Листа у себя дома, в Лас-Вегасе.

— Насколько Вы вольны в выборе программ? Некоторые пианисты «катают» одну и ту же программу по полгода, а то и больше.

— Очень многие так делают. И я догадываюсь, почему. Я, может быть, и хотел бы играть целый год концерт Брамса, это очень удобно, но я не могу себе этого позволить. А кто-то раскрученный до определенного уровня — может.

А ведь есть еще семья, преподавание в Университете. Печально признавать, но если ты занимаешься 3 минуты утром и 5 минут вечером, трудно рассчитывать на рывки вперед. Видимо, тут есть и моя вина: надо в жизни быть жестче.

— То есть преподавание все-таки мешает?

— Преподавание помогает. Главное, сколько, как и где вы преподаете. Преподавание помогает потому, что какие-то идеи ты можешь почерпнуть у студентов. Проверяешь на студентах многие идеи. Даешь им то, что тебе хотелось бы сыграть, и смотришь, что к чему. Кроме того, мы стареем. А когда общаешься с молодыми ребятами, сам как-то свежеешь. Так что в преподавании есть очень много позитивных моментов.

Преподавать мы должны. Я не говорю, что это миссия. Потребность и миссия — разные вещи, миссия может быть вопреки потребности.

— Чем отличаются сегодняшние молодые пианисты от своих сверстников полвека назад?

— Знаете, есть хорошее высказывание: «Меняются средства передвижения, пассажиры остаются те же».

— Сегодня часто муссируется вопрос о правильном прочтении авторского, композиторского текста новым поколением пианистов.

— Мне нужно привести два утверждения, одно голословное, другое — шокирующее. Голословное — я не могу этого доказать, но я очень внимательно читаю текст. А шокирующее — по моему убеждению, композитор написал и умер, больше его не существует. Рассуждения на тему «Мы все верные слуги композитора» — чушь! (Конечно, мы не берем крайности, когда исполнитель играет исключительно себя). Композитор написал, предложил нам матрицу, по которой мы строим интерпретацию. Эпоха композиторов-исполнителей прошла. Специализация есть во всех сферах, во всем мире. И когда произведение попадает в наши руки, мой опыт, не считайте за заносчивость, таков, что композитор очень часто даже не представляет себе, что можно сделать с произведением. Я, конечно, очень рискую, опровергая принятые истины: «Композитор — это святое, текст — это святое».

Что касается прочтения текста, то я всем студентам в обязательном порядке рекомендую посмотреть документальный фильм Малколма Уилсона, это один из пионеров аутентичного исполнительства. Я никогда не был поклонником этого направления. Но в начале 90-х я попал на его лекцию. Он сказал очень простую вещь, которая завоевала мое сердце: «Совершенно не обязательно быть пропагандистами данного вида исполнительства, но это всегда полезно знать». И правда, не исповедуя этот путь до конца, можно использовать замечательные идеи и приемы, открытые аутентистами.

— В свое время Вы играли много музыки, написанной Вашими современниками. У Вас нет ощущения, что сегодня для фортепиано пишут мало?

— Вы должны учитывать значение фортепиано. Еще 100 лет назад этот инструмент играл ту же роль, что телевизор сегодня. Я имею в виду домашнее музицирование как способ жизни, проведения досуга. Посмотрите, соответственно, и статистику производства инструментов. Она подтверждает главенствующую роль фортепиано. Это первое. Второе — чисто формальное отношение

современных авторов к фортепиано как к ударному инструменту, потому что «молоток бьет». Это идиотизм, который меня бесит. И это говорят серьезные люди! Рояль — это уникальный инструмент, он может имитировать все инструменты, включая человеческий голос. Но, может быть, центр притяжения для композиторов сместился?..

— Странно, ведь фортепианное сочинение — это тот опус, который проще всего исполнить, в отличие от симфонии или концерта.

— Ну, симфонии для большого состава в начале карьеры пишут либо фанатики, либо те, кто из симфонии создают экзотическое, но камерное сочинение, где фортепиано либо отсутствует, либо является не самой существенной частью замысла.

У меня случилось так, что внимание от современной музыки ушло в более раннее время. Оказалось, что в XIX веке — буквально залежи замечательной музыки, которую никто не играет.

— Кстати, неизвестный репертуар часто становится нишей для, скажем так, не самых выдающихся исполнителей.

— Слава Богу, пусть они делают свое дело. Все идет в общую копилку. Вот смотрите, звукозаписывающая компания «Naxos». Это где-то 18% мирового рынка. Они пишут все. Пусть они платили символические деньги, находили исполнителей не первого ранга... Но когда мне нужна запись редкой сонаты Гуммеля, я знаю, что в каталоге «Naxos»

ее найду. Пусть играют, даже если, к сожалению, сыграют плохо, кто-то придет потом и сыграет лучше. Но сочинение попадет в поле зрения.



Если у вас нездоровая психика, нечего лезть в пианисты.



— Два вопроса на традиционные темы. Вы разделяете мнение о существовании так называемого «женского пианизма»? Есть мнение, что девушкам не стоит браться за Пятый концерт Бетховена. И, наконец, конкурсы. Вы не испытываете моральных проблем, если подходите к процессу судейства серьезно?

— Дело не в пианизме, дело в мышлении. Тип мышления у мужчин и женщин — разный, каждый из них имеет свои преимущества. Но если Вы попросите меня дать характеристику каждому из них, не уверен, что смогу. Я вот пытаюсь сейчас покопаться в памяти и назвать замечательный «женский» Пятый концерт Бетховена. Не могу найти, но это — проблема памяти, а не проблема пианизма. Словосочетание «женский пианизм» — это тот случай, когда фразеология заменяет мышление.

А что до конкурсов... Из Вашего вопроса видно, Вы априори представляете себе жюри коррумпированным.

Мой опыт таков. Среди большого количества конкурсантов всегда есть пара лидеров и пара тех, кто явно аутсайдеры. Остальные (а это очень большая масса) — просто хо-

рошие пианисты, приблизительно одного уровня и на одно лицо. И господин N, и госпожа K достойны каких-то премий. Другое дело, что они — не герои моего романа. Если в этот момент я узнаю, что госпожа K — моя племянница, поверьте мне, я с чистой совестью поставлю ей больше баллов. Не по сравнению с теми двумя лидерами, а по сравнению с остальными. Но в данном случае один или другой — не имеет значения. Поэтому Вы можете назвать и меня коррумпированным.

— Но каждый конкурсант надеется на лучшее, поражение для него — определенная психическая травма.

— Давайте так: Вам 18–25 лет. Вы хотите пробиться. Что делать? Вы едете на конкурс. Вам нужен адреналин? Нужен. Вы хотите чему-то научиться? Хотите. Вы хотите развиваться и сделать выводы? Пожалуйста. Если у вас нездоровая психика, нечего лезть в пианисты. Конечно, есть конкурсы — и конкурсы. В Италии в каждом втором подъезде проходит международный конкурс. Тоже, между прочим, возможность для тех, кто ищет свою нишу. Единственный лозунг Мао Цзэдуна, который я разделяю: «Пусть расцветают 100 цветов». Пусть! Потом разберемся. Потом жизнь отсеет. Конечно, есть незаслуженные вершины и незаслуженные падения, но это частности. А жизнь потом разберется. Я не скажу, что жизнь справедлива. Она нейтральна. ■

**Беседовала
Полина КОТОВСКАЯ**

Николай Сук родился в 1945 в Киеве, в семье музыкантов. Окончил Киевскую ССМШ им. Н. В. Лысенко, Московскую консерваторию (класс проф. Л. Власенко). В 1971 завоевал Золотую медаль на Международном конкурсе им. Листа-Бартока в Будапеште. По мнению критика газеты «New-York Times» Дж. Горовица, является самым выдающимся из современных исполнителей музыки Листа. Исполнял премьеры концертов и сольных сочинений В. Сильвестрова, М. Скорика, И. Карабица, В. Балея.

Преподавал в Киевской и Московской консерваториях. С 1990 живет в США, с 2001 преподает в Лас-Вегасе — профессор Университета штата Невада (UNLV). В разные годы преподавал в Манхэттенской школе музыки (Нью-Йорк), Колумбийском университете.

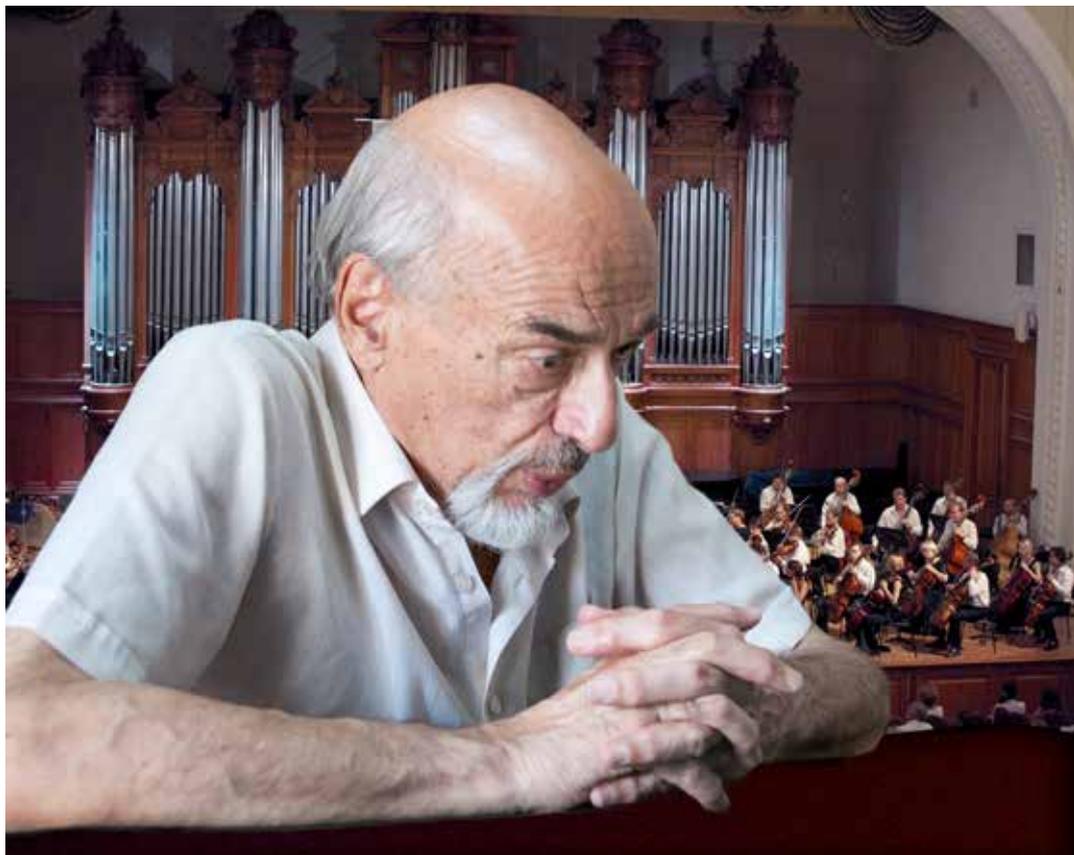
Художественный руководитель Украинского института в Америке.

В 1991 дебютировал в Карнеги-холле (Нью-Йорк).

В конце 1990-х годов принимал участие в турне с Национальным академическим симфоническим оркестром Украины в Австрии и Германии. В дуэте с Олегом Крысой исполнил полный цикл сонат Бетховена. Выступал с Российским национальным оркестром и М. Плетневым, Бетховенским оркестром и Р. Кофманом. Гастролировал в странах Европы, в США, Канаде, Австралии, Китае, Монголии.

Член жюри Международного конкурса молодых пианистов памяти В. Горовица в Киеве.

Осуществил записи на фирмах «Мелодия», «Русский диск», «Hungaraton», «Meldac/Tritan» (Япония), «Troppe Note/Cambria», «Music & Arts» (США).



Дмитрий БАШКИРОВ: послевкусие конкурса

Отбушевали летние «страсти по Чайковскому»: «переформатированный» конкурс благополучно завершился, стал историей и уже успел покрыться легкой пеленой забвения — в наполненной информационными поводами музыкальной жизни Москвы, страны и мира. Главное, конечно, чтобы не забылись со временем имена его триумфаторов.

Гран-при конкурса и первую премию в своей номинации получил Даниил Трифонов (Россия). II премия — Йол Юм Сон (Корея), III премия и Приз за лучшее исполнение обязательного сочинения («Чайковский Этюд» Родиона Щедрина) — Сенг Чжин Чо (Корея), IV премия и Приз Владимира Крайнева — Александр Романовский (Украина), V премия — Алексей Чернов (Россия).

Своими размышлениями о лауреатах конкурса поделился знаменитый Дмитрий Башкиров — один из самых авторитетных пианистов-педагогов мира.

Мне удалось послушать практически всех участников-пианистов и получить достаточно полную картину. В целом конкурс получился хороший. Достаточно посмотреть на пятерку финалистов: каждый из них — интересен, не похож на другого. Собственно, я потому и ходил на конкурс: мне было интересно.

Конечно, назвать этот конкурс полноценным «срезом» современного молодого пианизма нельзя, по-

скольку Западная Европа не была представлена совершенно, исключительно Азия и страны бывшего СССР. Конечно, исполнители из Японии, Китая, Кореи сегодня занимают мощные позиции, но не столько в концертной жизни, сколько именно в конкурсной. Среди молодых и активно концертирующих пианистов не так много представителей азиатского континента, а вот среди победителей конкурсов они преобладают.

Но вернемся к лауреатам. Даниила Трифонова я в мае слушал на Международном конкурсе им. А. Рубинштейна в Тель-Авиве, где он получил первую премию. В Москве, на мой взгляд, он не всю программу сыграл на своем уровне, многое получалось «мелковато». Его игра иногда была недостаточно широкой, просторной, крупной по ощущению музыкального материала. Но ему 20 лет, он обязательно будет развиваться, будут



Даниил Трифонов



Йол Юм Сон



Сенг Чжин Чо



Александр Романовский



Алексей Чернов

у него и кризисы, и подъемы — как у настоящего творческого человека. Кстати, в моцартовском туре он понравился мне больше других. Он — очень ценная музыкальная личность, музыкальный умница, прекрасно играет на нашем инструменте, и я верю в его будущее, верю в то, **что у него есть шанс стать долгожителем на больших сценах.** И если распределение премий со второй по пятую я не считаю абсолютно верным, то **первую премию я тоже присудил бы Трифонову.**

Два корейских лауреата — совершенно разные. Прежде всего, по возрасту. Они оба талантливые, но **Йол Юм Сон 25 лет, а Сенгу Чжину Чо — 17.** В этом возрасте восемь лет — колоссальная разница. **Чо** мне глубоко симпатичен. Он **истинно музыкант, у него хорошо звучит инструмент.** Правда, мне кажется, что выбор программы заключительных туров был не совсем удачен. Он пока не может хорошо играть Третий концерт Рахманинова и не должен был играть один из двух таких «бетховенианских» концертов Моцарта. Если бы на двух финальных прослушиваниях он показал достижения такого же уровня, как в сольных программах, я уверен, он был бы оценен выше. Думаю, Чо не мешает поучиться в Европе или в России. Вот играл он Думку Чайковского в заключительном концерте. У этого произведения есть подзаголовок: «Сельская сцена». А у Чо получился городской слезливый романс. Поэтому я и **посоветовал бы ему поучиться за пределами Кореи,** чтобы «добрать» то, чего пока не хватает. А «добрать» он сможет, поскольку очень восприимчив.

Йол Юм Сон феноменально играет на рояле, она **выделяется как-то выдающимся мастерством**

игры на фортепиано. Очень ясно, четко, невероятно точно, мощно, темпераментно. Но если бы я работал в жюри, за такие концерты Рахманинова и Чайковского никогда бы не дал вторую премию. Концерт Чайковского был на грани цирковой эксцентрики! Вообще, беда многих пианистов состоит в том, что они относятся к этому произведению как к виртуозному концерту. А это — русский эпический концерт, я часто провожу такую аналогию: Концерт Чайковского для русской музыки должен играть такую же роль, как для немецкой музыки концерты Брамса. А что получается? Брамса играем серьезно, а тут — а ля Мошковский, а ля Лист, будто за роялем не пианист сидит, а громила какой-то...

Александр Романовский — прекрасный пианист. Но для меня его **выступление на конкурсе разделилось на две части, как будто выступали два разных человека.** Сольные программы, при том, что он хороший музыкант, выдающийся виртуоз, были недостаточно увлекательны, в языковом отношении малоинтересны. И вдруг — Третий концерт Рахманинова, лучшее его исполнение на этом конкурсе. Я понимаю, что на этот раз жюри принимало во внимание не только финальный «бросок», но и предыдущие сольные туры, в которых, безусловно, артист показывает себя значительно более полно, чем с оркестром. А большую часть программы Романовский играл без достаточной звуковой, эмоциональной, творческой инициативы и лишь в концерте Рахманинова показал, на что способен. Я рад, что ему дали специальную премию: это признание того, что если бы он играл на таком уровне всю программу, то и финальный расклад мог бы быть иным.

С **Алексеем Черновым** мы знакомы несколько лет, я питаю к нему симпатию. Это серьезный человек: **он не позволяет себе никакой безвкусицы, экстрима, который превращает большую музыку в аттракционы.** Он никогда не играет манерно, у него масса достоинств. Ни в одном туре он не «купился на дешевку», играл с пониманием, в сольных программах были достижения. Но с профессиональной точки зрения у него есть некоторые недочеты, которые мешают ему реализовать собственную натуру. Насколько некоторые из участников раздражали меня своей вседозволенностью, настолько в случае с Черновым показалась обратная сторона этой «медали». **Он недостаточно свободно, ярко и артистично выражает свое (и правильное!) понимание музыки.** Он выражает это понимание такими средствами, которые не всегда производят должное впечатление. Это касается и звучания, и внутренней свободы. Но Чернов — **умница, и я надеюсь, что он сможет свои недочеты преодолеть.** И еще мне кажется, **что он будет очень хорошим педагогом в будущем.** А что касается «низшей» премии, то через два месяца об этом все забудут. Будут победитель и лауреаты.

Не могу не сказать об **Александре Лубянцеве,** вокруг имени которого был создан большой ажиотаж. Я достаточно хорошо его знаю, потому что в Петербурге он учился у моей бывшей студентки, замечательного профессора Нины Николаевны Серегиной. Я могу понять слушателей, которых он заинтересовал своей игрой. Но я могу понять и жюри. Я размышлял: был бы я в жюри, пропустил бы Лубянцева в третий тур? И у меня не было

однозначного ответа. Я знаю человеческие качества Александра, свойства его интеллекта и характера и, к сожалению, слышу в его игре то, что вызывает опасения за его плодотворное концертное будущее. Конечно, очень приятно встретить в искусстве яркую индивидуальность. Но мы, пианисты, не распоряжаемся единолично тем музыкальным материалом, который исполняем. Мы только пытаемся донести до слушателей идеи, заложенные автором. Если артист (неважно, молодой или не очень) сохраняет главные идеи и находит новые оттенки, придающие произведению новые ракурсы, я это приветствую. Но если человек подменяет основные идеи сочинения только собственным слышанием, то получается, что исполнитель становится над автором и говорит, что автор

«не додумал». Вот почему Лубянец и не прошел в финал. Оспаривать идеи автора — очень опасный путь, нельзя чувствовать себя гениальнее Моцарта или Шумана. В силу своего характера Лубянцеву трудно преодолеть самого себя и быть «на службе» у автора. А в тех произведениях, где ему это удается (как правило, когда сочинение совпадает с его внутренним ощущением музыки), он показывает себя замечательным музыкантом. На этом конкурсе у меня очень много возражений вызвала его Соната Шопена. Пятая соната Скрябина — тоже, четыре года назад он играл ее лучше. Кстати, на прошлом Конкурсе имени Чайковского он играл «Ночной Гаспар» Равеля, и я до сих пор считаю это исполнение одним из лучших, которые я слышал в своей жизни.

А вообще, чем больше индивидуальность, тем меньше ей нужно заботиться о том, чтобы себя показать. Меня в современном поколении пианистов расстраивает одно: все они феноменально играют на инструменте, но у большинства я не слышу обожания той музыки, которую они играют, ощущения прелести каждой фразы...

Повторюсь, конкурс получился хороший. На мой взгляд, удачно подобран состав жюри, правильно продуманный репертуар. Очень подходящее к случаю обязательное сочинение Щедрина, в котором, кстати, пианисты более разнообразно себя проявили, нежели в другом репертуаре (правда, категорически недопустимым я считаю исполнение этого сочинения по нотам). Огромная заинтересованность публики. Теперь главное — сделать конкурс по-настоящему интернациональным. ■



**THE 8th
HAMAMATSU
INTERNATIONAL
PIANO
COMPETITION**

Member of the World
Federation of International
Music Competitions

Online
Application
Open!

www.hipic.jp

November 10-24, 2012

Hamamatsu City, JAPAN

Eligibility Pianists born on or after January 1, 1982

Application period February 1 - March 31, 2012

Organized by  HAMAMATSU CITY  Hamamatsu Cultural Foundation

Jury

EBI Akiko (Chairperson, Japan)	PISAREV Andrey (Russia)
DANG Thai Son (Vietnam)	POBLOCKA Ewa (Poland)
HELLWIG Klaus (Germany)	ROSE Jerome (USA)
KIM Dae-Jin (South Korea)	UEDA Katsumi (Japan)
NERIKI Shigeo (Japan)	VARDI Arie (Israel)
PENNETIER Jean-Claude (France)	YOFFE Dina (Israel/Germany)

For further Information :
Secretariat of the HIPIC
 E-mail : info@hipic.jp
 TEL: (+81) 53-451-1148
 FAX: (+81) 53-451-1123

Московская консерватория. 1953 год



Москва, век XX от начала

Продолжаем цикл очерков об истории фортепианного факультета Московской консерватории

Среди исполнительских классов Московской консерватории фортепианные всегда занимали центральное место. Педагоги-пианисты, как в XIX в., так и на пути к 100-летию вуза (1966) в определяющей мере способствовали созданию и развитию главного Центра музыкального образования и исполнительства в СССР, его международному признанию и славе.

Историю фортепианного отделения (факультета) 1900–1966 по «событийности» можно условно разделить на дореволюционный и советский периоды. Начало первого из них знаменательно важными достижениями в области российской фортепианной педагогики и исполнительства: зародились основные творческие традиции подготовки пианиста; на младшем и старшем

отделениях сложилась профессионально «правильная постановка обучения и образования»; проходили ежегодные выпуски, среди которых были талантливые исполнители — звезды «первой величины», впоследствии даровитые педагоги и деятели культуры. Впечатляющие результаты работы фортепианных классов консерватории давали все основания говорить о появлении новой, подающей большие надежды, Московской школы пианизма.

Исторически сложилось, что с первых лет в Московской консерватории преподавали представители различных европейских музыкальных школ (об этом говорилось в предыдущих статьях цикла). Сугубо интернациональный состав педагогов-пианистов, по словам Н. Д. Кашкина, был тогда «слишком

роскошным». По объективным причинам «доля» отечественных музыкантов в этом составе была крайне малочисленной, что не могло бы не вызвать в дальнейшем определенных трудностей в поисках национального колорита российской исполнительской школы, формировании отличительных свойств и «примет» ее художественного облика. По вопросам специфики подготовки музыкантов, их предназначения и участия в культурной жизни России велась острая полемика в отечественной прессе тех десятилетий.

Проблема профессиональных отечественных кадров пианистов-педагогов была чрезвычайно серьезной. Потребовалось свыше 40 лет, чтобы сформировалась новая традиция подбора педагогических кадров. Возможность изменений

в педагогическом составе впервые появилась на фортепианном отделении Московской консерватории. Она была предопределена объективными обстоятельствами. **Российские консерватории стали готовить профессионалов, лучшие из которых могли составить конкуренцию западноевропейским музыкантам** и поэтому могли быть приглашены на педагогическую работу. Так, **первый** и, надо сказать, чрезвычайно удачный **опыт привлечения Н. Г. Рубинштейна к работе в Alma mater своих воспитанников относится к 1870-м годам.** Первыми педагогами стали его ученицы — **А. К. Аврамова** (работала в 1872–1910) и **А. И. Губерт** (работала в 1874–1930), с 1879 по 1909 преподавал ученик К. К. Клиндворта — **А. И. Галли** (у него учились Н. К. Метнер и другие известные музыканты). Эти даровитые музыканты посвятили педагогической деятельности всю свою жизнь. Более того, восприняв от своего великого учителя творческие и организаторские качества, первая из указанных выпускниц стала секретарем Художественного совета консерватории, заменив Н. Д. Кашкина (1896). При этом А. К. Аврамова вела классы специального и обязательного фортепиано, курс элементарной теории музыки, делала переводы текстов опер, ораторий, вокальных сочинений, осуществила переложение для фортепиано в четыре руки Второго струнного квартета П. И. Чайковского. Будучи в дружеских отношениях с композитором, по его просьбе она правила корректуру партитур «Орлеанской девы» и «Евгения Онегина». Другая ученица Н. Г. Рубинштейна — А. И. Губерт, по словам П. И. Чайковского, «прекрасный педагог и хорошая пианистка», в 1889–1914 была назначена В. И. Сафоным инспектором консерватории (имела широкие полномочия по организации обучения, в настоящее время эти функции осуществляет проректор по учебной работе). «По своей талантливости и работоспособности Александра Ивановна превзошла всех инспекторов, бывших до нее... Точность исполнения, заботливость об учащихся... и их материальном положе-

нии сделали из нее идеального инспектора» (М. М. Ипполитов-Иванов).

Перспективы комплектования фортепианного коллектива из числа выпускников консерватории подготавливались и благодаря включению в учебный процесс так называемого «**класса педагогических упражнений**». Это был прообраз современной педагогической практики студентов, его организовал и вел легендарный просветитель и меценат, профессор Н. С. Зверев, у которого, напомним, первоначальную пианистическую подготовку получили А. И. Галли, С. М. Ремезов, А. И. Зилоти, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин. В качестве «педагогических упражнений» пианисты старшего отделения привлекались к проведению занятий с учениками младших курсов фортепианных классов, с учениками-инструменталистами по курсу общего фортепиано. Это также значительно способствовало овладению педагогическими принципами и методами работы на практике, расширяя профессиональный кругозор учащихся.

Будучи директором Московской консерватории, С. И. Танеев продолжил начинание своего Учителя: он также стремился привлекать в штат отличных педагогов-пианистов, среди которых были и соотечественники. В 1980-е годы были приглашены выпускник Петербургской консерватории **В. И. Сафонов**, воспитанники Московской консерватории — **А. И. Зилоти, Г. А. Пахульский, С. М. Ремезов.**

Целенаправленно, с «прицелом» на будущее, происходил подбор педагогических кадров при директорстве В. И. Сафонова. По сути дела великий музыкант «построил» коллектив отечественных педагогов-пианистов преимущественно из числа талантливых представителей Московской консерватории. К примеру, к началу XX в. фортепианное отделение пополнилось шестнадцатью новыми педагогами, из них четырнадцать были выпускниками Alma mater: **К. А. Кипп, А. Н. Скрябин, К. Н. Игумнов, О. Н. Кардашева, А. А. Ярошевский, И. А. Левин, Д. Н. Вейсс, Ф. Ф. Кенеман** и др. До революции 1917 года

в консерватории начали работать **А. Б. Гольденвейзер, А. П. Островская, Н. К. Метнер, А. К. Боровский, В. Н. Аргамаков, Н. А. Орлов.** В этот период именно на фортепианном отделении окончательно сложилась кадровая традиция, позволившая сохранять и развивать особую специфику обучения и воспитания пианистов, не теряя своих «генетических корней». **Пианистическое и педагогическое творчество «напрямую» передавалось от Учителя к ученику,** что обуславливало уникальную преемственность высочайших творческих идеалов и музыкального мастерства. Если рассматривать этот процесс в исторической перспективе, то интернациональная по своей природе Московская школа пианизма открывает интересные родственные связи своих воспитанников с искусством ярчайших представителей мировой музыкальной культуры — Л. Бетховеном, К. Черни, Ф. Листом, Дж. Фильдом. Поистине верна поговорка — «Погоду делают горы».

Среди учебных заведений того времени консерватория оказалась вне конкуренции, особенно это относилось к подготовке профессионалов на фортепианном (виртуозном) отделении. Талантливые учащиеся исполняли на выпускных экзаменах программы, говорящие о высоком уровне их профессиональной подготовки. Так, **С. Е. Фейнберг** (выпуск 1911 г.) предложил экзаменационной комиссии все 48 прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» Баха, Третий концерт Рахманинова и самостоятельно подготовленные сочинения — Фантазию с-moll Моцарта, Четвертую сонату Скрябина и несколько пьес Метнера; выпускница **Е. Зайцева** (1916 г.) представила на выпускной экзамен все 32 сонаты Бетховена.

Надо сказать, что **признание консерваторий в российском обществе в начале XX в. не было единодушным,** хотя благодаря их деятельности в России поднялся социальный престиж профессии музыканта — выпускники приобретали статус «Личного дворянина». После шести лет педагогической работы в консерватории можно было получить звание профес-

сора, затем заслуженного профессора. Служащие консерватории считались состоящими на государственной службе и могли получать награды, пенсии и другие льготы. Странная ситуация сложилась, прежде всего, в музыкальной среде, где оказалось немало противников и сомневающихся в самой целесообразности консерваторского образования. Парадоксально — идея создания специализированного учебного заведения родилась у музыкантов, а не была нововведением, «навязанным свыше», ведь именно музыканты участвовали в организации учебного процесса, воспитании отечественных кадров! Напомним, что долгое время консерваториям отказывалось в праве обучать «представителей сугубо творческих музыкальных профессий» — композиторов, солистов-виртуозов и дирижеров, обладающих выдающимися способностями и дарованиями. Вспомним о скептическом мнении профессора Н.А. Римского-Корсакова, о критических высказываниях в печати его консерваторского ученика — В.П. Гутора, о «несогласиях» М.А. Балакирева, неоднократно отказывавшегося от приглашений преподавать в консерватории и т.д.

Критика консерваторского образования, продолжавшаяся вплоть до Октябрьской революции, была вызвана серьезными опасениями. Приведем некоторые из них: учебные заведения могут стать «фабрикой по производству музыкантов»; обучение, идущее по «немецкой методе», влечет потерю национальной основы художественного развития учащихся; под «напором массы предметов» — специальных и обязательных, музыкальных и научных — ученик не может остаться «неповрежденным», «избыток» вредного влияния консерваторской организации и т.п. В «Русской музыкальной газете» за 1907 год композитор, музыкально-общественный деятель Н.И. Компанейский утверждал: ученический контингент консерваторий «вербуются приманками, льготами по отбыванию воинской повинности и дипломами свободного художника. Как только будут уничтожены эти приманки, то консерватории

обнаружат свою несостоятельность в насаждении музыкального просвещения в России».

Отрицая консерваторский тип образования, некоторые известные современники пытались найти альтернативу. Для подготовки музыкантов предлагались многочисленные частные школы и курсы, Народные консерватории; существовали замыслы создания «вольных школ музыкального ремесла», «Единого художественного Университета»; предлагалась дифференциация музыкального обучения на «художников» и «ремесленников». Поиск альтернативных образовательных учреждений и методик имел неожиданный результат: в общественном сознании утвердились принципиально важные «генеральные идеи» — необходимость передачи консерватории в ведение государства и создание системы музыкального образования.

Совершенствование учебного процесса всегда было в центре внимания консерваторцев. Реальные шаги в этом направлении, напомним, относятся к 1883/84 уч.г., когда состоялось разделение наиболее многочисленного и «засоренного» контингента учеников старшего фортепианного отделения на два профиля — «виртуозный» и «педагогический». Для них были разработаны также специальные программы. **В 1912 был подготовлен новый учебный план**, который помимо различных организационных вопросов, существенно усилил общехудожественную и специальную подготовку. Так, для пианистов вводились курсы методики, истории фортепианной литературы и фортепианных стилей, ознакомления с устройством и настройкой фортепиано. Вопрос о реорганизации фортепианных классов, о новых учебных планах и программах стоял на совещании представителей высших музыкальных заведений (Петроград, январь 1917).

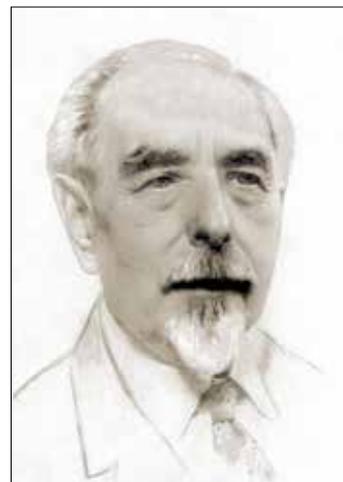
Чрезвычайно важные для жизни консерватории события произошли в первые послереволюционные десятилетия. **К началу 1917/18 уч.г. фортепианное отделение, как и прежде, было самым**



Ф. М. Blumenfeld



К. Н. Игумнов



С. Е. Фейнберг

многочисленным. Из 849 всех учащихся консерватории пианистов обучалось 444, тогда как, например, по пению — 220, по классам струнных инструментов — 116, духовых — 37 и по специальной теории — 14. Как вспоминают очевидцы, в первые годы после революции в консерватории внешне мало что изменилось — в основном преподавали те же педагоги, в учебных классах висели иконы, многие продолжали



Сидят: Генрих Нейгауз, Нина Емельянова, Эгон Петри.
Стоят: Яков Зак, Роза Тамаркина, Александр Гольденвейзер. 1937 г.



В. К. Мержанов



Т. П. Николаева

учиться по 8–9 лет, в группах по музыкальным предметам, как и прежде, совместно обучались ученики от 8 до 17 лет, а иногда и 25-летние, не было партийной и комсомольской ячеек и т. д.

В начале 1920-х годов педагогическую и исполнительскую деятельность продолжали **К.Н. Игумнов, Ф.Ф. Кенеман, В.Н. Аргамаков, А.П. Островская**. К этому времени состав фортепианного отделения значительно изменился: уехали Н.К. Метнер, А.К. Боровский, Н.А. Орлов и другие, скончался легендарный профессор К.А. Кипш. Важным событием стало приглашение новых мастеров фортепианной педагогики и исполнительства — **Ф.М. Blumenфельда, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга**, позднее к преподаванию приступили молодые воспитанники консерватории **Г.Р. Гинзбург, В.С. Белов, Л.Н. Оборин, В.А. Натансон, Я.И. Мильштейн**.

Вопрос о кардинальной перестройке художественного и, в частности, музыкального образования в СССР четко поставлен был в 1922 году. История реформ — это, как правило, и история раз-

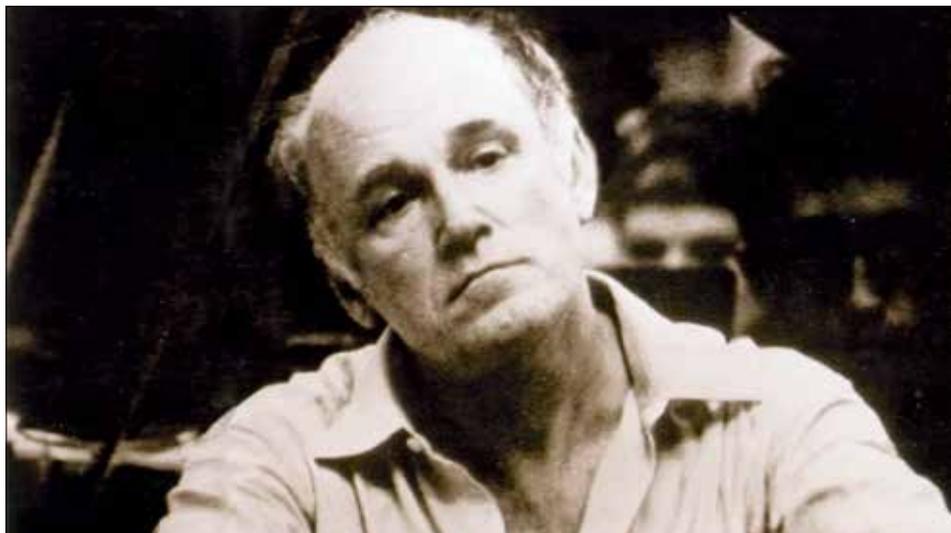
вития идей о музыкальном образовании, взаимодействие которых с практикой часто носит автономный характер, а их результаты нередко парадоксальны. Не это ли является причиной многочисленных неудач реформирования образования в прошлом и настоящем времени, губительного разрушения «до основания» сложившихся педагогических систем, что не может не иметь больших негативных последствий?

Реформаторское движение в Московской консерватории и особенно на фортепианном факультете было «обречено на успех». Реформаторские принципы многие годы зрели в российском обществе, «вitalи» в музыкальной среде, а некоторые из них даже были апробированы в консерваторской практике. Но только в 1920–1930-е годы были полностью реализованы «генеральные идеи», о которых шла речь выше. **Задачи вузовской реформы, начиная с 1922 года, удивительным образом совпадали с первоначальным замыслом основателей консерватории о создании ее как**

высшей школы. В советский период сформировалась многоуровневая система музыкального образования (школа-училище-вуз), осуществилась типизация структуры и конкретной деятельности каждого звена этой системы, консерватория обрела статус высшего учебного заведения.

Основные этапы реформирования «пришлись» в основном на время руководства консерваторией выдающимися пианистами (А.Б. Гольденвейзер, К.Н. Игумнов, Г.Г. Нейгауз), для которых художественные «устои» и творческие заветы мастеров *Alma mater* были святы. Думается, с этим связан тот факт, что **реформаторские мероприятия на фортепианном факультете были лишены разрушительных тенденций.** В учебной, концертной и других сферах пианистической деятельности по-прежнему главенствовали и развивались прогрессивные традиции основателей Московской школы пианизма XIX века.

Строительство высшего пианистического образования в Московской консерватории, в целом, протекало органично, с сохранением



С. Т. Рихтер



Э. Г. Гилельс

и развитием всех художественно-значимых требований, хотя не обошлось без казусов. Например, ставились вопросы внедрения коллективной формы фортепианных занятий вместо индивидуальной, предлагалось существенное сокращение фортепианного курса для студентов-композиторов, а также 15-минутная продолжительность фортепианного урока, «упразднение» научных дисциплин. С наименьшими потерями фортепианный факультет пережил «черную полосу» — расцвет «левацкой» деятельности РАПМа. Тогда, в 1929–31 гг. директором консерватории был назначен весьма далекий от музыки, но «большой поклонник РАПМа» Б. С. Пшибышевский, а московский вуз стал именоваться Высшей музыкальной школой имени Феликса Кона (1932). Главной задачей в те годы была подготовка организаторов и руководителей самодеятельности, что определило сокращение специальных и других дисциплин, отмену экзаменов, распространение в организации учебного процесса так называемого «бригадно-лабораторного метода»... В фортепианном обучении студентов особо рекомендовалось акцентировать работу над изучением репертуара для неподготовленной аудитории.

При реформировании консерваторской жизни в 1920–30 гг. кардинальным изменениям, в первую очередь, подверглась структура вуза. Из фортепианного подразделения еще в 1921 «вырос» и отделился форте-

пианный отдел «Инструкторско-педагогического факультета». К середине 1920 курс специального фортепиано вместе с общим фортепиано «вошел» в исполнительский факультет как отделение клавишных инструментов. С 1928 курс общего фортепиано «обособился» в Межпредметную комиссию, а в 1932 получил статус автономной межфакультетской кафедры фортепиано (первый зав. кафедрой — Н. Н. Кувшинников — талантливый пианист и педагог, музыкальный редактор, ученик К. Н. Игумнова). Кстати, этот структурный «шаг» имел положительное значение для усиления вузовской спецификации преподавания двух курсов, т. к. с первого года создания консерватории они были неразрывно связаны (их официальные программы имели много общих положений, одни и те же педагоги вели данные курсы).

К 1936 окончательно завершилось реформирование вузовской структуры. Созданный фортепианный факультет объединил четыре кафедры специального фортепиано (зав. кафедрами — А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз и С. Е. Фейнберг), кафедру истории и теории пианизма (зав. кафедрой Г. М. Коган, позже — А. А. Николаев), класс органа (руководитель А. Ф. Гедике, позже — Л. И. Ройзман), в 1943 в состав факультета вошла кафедра концертмейстерского мастерства (зав. кафедрой М. С. Неменова-Лунц, позже — М. А. Смирнов).

Выдающиеся музыканты, возглавлявшие кафедры специально-

го фортепиано, были феноменально одаренными Мастерами. Каждый из них создал свою школу, воспитал много творческих единомышленников, верных консерваторским традициям и, как их Учителя, ищущих новые пути в пианизме. Об ярчайших представителях консерватории написаны специальные работы, можно также познакомиться с сохранившимися аудиозаписями с их концертных выступлений, воспоминаниями их современников.

В творческие коллективы кафедр в предвоенные—послевоенные годы «вливались» новые педагоги: из ленинградской консерватории — вдохновенные музыканты М. В. Юдина и В. В. Софроницкий, из выпускников московской консерватории — Э. Г. Гилельс, Я. В. Флиер, Я. И. Зак, Н. П. Емельянова, Ю. В. Брюшков, В. К. Мержанов. К 1966 на кафедрах работали молодые пианисты Д. А. Башкиров, Л. Н. Власенко, Р. Р. Керер, Е. В. Калинин, С. Г. Нейгауз, Т. П. Николаева, а также продолжающие преподавать и в настоящее время профессора Л. В. Рощина, В. В. Горностаева, З. А. Игнатьева, М. С. Воскресенский, С. Л. Доренский, М. Федорова, О. Жукова. Кафедральные коллективы впечатляли разнообразием и яркостью творческих индивидуальностей, своеобразием пианистических и педагогических стилей и направлений. Многие из педагогов и выпускников фортепианного факультета известны и почитаемы во всем музыкальном мире.

В консерватории стремились воспитать уникальную Личность пианиста — профессионально эрудированную в различных сферах музыкантской деятельности, творчески свободную и художественно инициативную, готовую к осуществлению в СССР просветительской миссии музыканта. При этом всех педагогов специального фортепиано объединяла опора на плодотворные традиции исполнительского, педагогического и композиторского искусства XIX века. Исследователи объясняют успех столичной школы пианизма ее «близостью» к московской композиторской школе, олицетворившей новую эпоху в истории русской музыки (напомним, что Танеев, Скрябин, Рахманинов, Метнер окончили консерватории по композиции и фортепиано, трое из них вели фортепианные классы). Многие представители фортепианного факультета были авторами творчески самобытных сочинений, некоторые из них получали второе — композиторское образование, а среди композиторов нередко были музыканты, окончившие консерваторию как пианисты: А. Б. Гольденвейзер, В. Н. Аргамаков, С. Е. Фейнберг, В. В. Нечаев, Л. Н. Оборин, Т. П. Николаева, Д. Д. Благой, А. В. Самонов, Р. К. Щедрин, В. Г. Агафонников. Слияние исполнительского и композиторского начал вносило необычайные качества в исполнительскую концепцию,

пианистам удавалось полнее и глубже раскрыть авторский замысел произведений, «заразить» слушателя художественными идеями композитора. В музыкантском универсализме выдающихся представителей пианистической школы значительную сферу составила их научно-исследовательская работа. И сейчас музыканты находят ответы в опубликованных в послевоенные годы замечательных книгах С. Е. Фейнберга «Пианизм как искусство», Г. Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры», А. Д. Алексеева «Русские пианисты», «Клавирное искусство», «История фортепианного искусства», «Методика обучения игре на фортепиано». Огромный вклад был сделан и в области музыкального редактирования. Трудно найти пианиста, который не знал бы редакции А. Б. Гольденвейзера бетховенских сонат, многочисленные редакции В. С. Белова зарубежной классики, музыки XX века, славянских авторов.

Нельзя не сказать еще об одной, чрезвычайно важной для Московской школы пианизма **музыкально-просветительской, концертной традиции**. Приобщение широких слоев российского населения к музыкальному искусству зародилось в первые годы существования консерватории. В советский период музыкально-просветительская деятельность представителей фортепианного факультета приобрела

поистине огромные масштабы и разнообразные формы. Концертными площадками для выступлений педагогов и студентов были учебные заведения, заводы, военные части, рабочие клубы, детские дома, кинотеатры и т. д. Значительный резонанс просветительских мероприятий с участием пианистов был, например, в 1926/27 уч. г. — 102 концерта посетило свыше 40 тысяч слушателей; еще более массовые аудитории собирали консерваторцы в последующие десятилетия. В годы Великой Отечественной войны представители вуза вели серьезную музыкальную работу на фронте, в госпиталях, на радио; в Среднеазиатских республиках много выступал С. Е. Фейнберг, в различных городах СССР играли А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, М. В. Юдина, В. В. Софроницкий, Э. Г. Гилельс, Л. Н. Оборин, Г. Р. Гинзбург, В. В. Нечаев.

Концертную деятельность фортепианных кафедр на профессиональных сценах (сольная, в составе камерных ансамблей, с симфоническими оркестрами) отличал высочайший художественный уровень. Под лозунгами «Творческие отчеты» проходили выступления с циклами тематических концертов заведующих кафедрами: творчеству Моцарта посвящались выступления А. Б. Гольденвейзера; наряду с классикой, К. Н. Игумнов пропагандировал произведения Прокофьева, Мясковско-

Тяжелым испытанием для консерватории стали годы Великой Отечественной войны (1941–45). В приказе № 337 от 27.06.1941 г. директор А. Б. Гольденвейзер призвал весь коллектив «к исключительной организованности и дисциплине, к еще большей сплоченности вокруг партии». В это время особенно ясно проявился высочайший уровень патриотизма консерваторцев. В первые дни войны в Малом зале консерватории состоялись митинги, началась запись в коммунистические батальоны, дивизии народного ополчения. Тогда добровольцами-ополченцами стали около 400 консерваторцев, среди них немало студентов, аспирантов и педагогов фортепианного факультета. Уже в августе 1941 года

140 ополченцев из МК участвовали в уничтожении десантных групп врага. Студенческие отряды строили оборонительные сооружения под Москвой, нередко — под непрерывными бомбардировками. Группы консерваторских студентов направлялись на сельскохозяйственные работы в колхозы. Малоизвестный факт — с июля 1941 года в консерватории начала работать двухмесячная школа медсестер, которую окончили профессор М. В. Юдина и студентки фортепианного факультета, работавшие затем в военных госпиталях.

Первым в ополчение вступил зам. директора по учебной части, проф. А. Б. Дьяков, трагически погибший в плену осенью 1941 года. А. Б. Дьяков в 1928 с отличием окончил консерваторию по классу профес-



А. Б. Дьяков

го, Ан. Александрова, А. Хачатуряна; сочинения Бетховена и композиторов-романтиков играл Г.Г. Нейгауз; С.Е. Фейнберг посвящал свои концерты творчеству Баха (все сочинения из двух томов «Хорошо темперированного клавира»), Бетховена (все сонаты), исполнял собственную музыку. В 1950-е годы яркими художественными событиями были концерты В.В. Софроницкого — своей вдохновенной и психологически глубокой интерпретацией сочинений Скрябина, Шуберта, Листа, Шопена и Шумана он буквально завораживал слушателей. Широкий резонанс и признание в стране имели сольное и ансамблевое творчество Л.Н. Оборина, Э.Г. Гилельса, С.Т. Рихтера, А.И. Ведерникова, Я.И. Зака, Я.В. Флиера и других представителей Московской консерватории. С искусством талантливых пианистов могли чаще знакомиться и зарубежные слушатели. С большим успехом проходили гастрольные выступления московской школы пианизма в европейских странах, городах Японии, Австралии, США, Канады и других государств.

В советский период богатой на творческие события была и жизнь студентов-пианистов. Наряду с организацией и проведением различных конкурсов, расширилась практика концертов фортепианных классов и кафедр с интересными программами. В 1924–25 уч.г. состоялись 24 открытых факультетских концерта,

из которых последний посвящался исполнению композиций студентов консерватории; в 1937/38 уч.г. прошли вечера цикла «Развитие русского фортепианного концерта», в последние годы вниманию слушателей предлагались такие тематические циклы, как «Все фортепианные сонаты Бетховена», «Русская фортепианная музыка». В программах значились редко исполняемые сочинения: студенты класса Ф.М. Blumenфельда познакомили публику с музыкой Раделя; в 1956/57 уч.г. на двух вечерах класса А.Б. Гольденвейзера прозвучали сонаты Прокофьева, а ранее — десять сонат Скрябина; на классном вечере Я.И. Зака был сыгран Концерт-баллада № 3 Метнера. Интереснейшие программы и убедительное прочтение фортепианной музыки с конца 1950-х было примечательно для классных вечеров Б.Я. Землянского, Д.А. Башкирова, Е.В. Малинина, Л.Н. Власенко, В.В. Горностаевой, Т.П. Николаевой, Л.Н. Наумова, О.М. Жуковой, Л.В. Рощиной, З.А. Игнатъевой, М.С. Воскресенского. Некоторые из их учеников стали победителями на международных соревнованиях, продолжив блестящие победы своих Учителей — первых советских лауреатов. С 1920-х годов лауреатами международных и отечественных конкурсов стали Л.Н. Оборин, Г.Р. Гинзбург, Ю.В. Брюшков. Затем появилась плеяда новых лауреатов — Э.Г. Гилельс, Я.В. Флиер,

Р.В. Тамаркина, Я.И. Зак, Н.П. Емельянова, И.Н. Аптекарев, М.И. Гринберг и др. В 1950–66 гг. на престижных международных состязаниях пианистов звания лауреатов были присвоены Т.П. Николаевой, В.В. Горностаевой, В.Д. Ашкенази, М.С. Воскресенскому. Конкурс им. П.И. Чайковского (1958, 1962, 1966) — один из самых серьезных и трудных для всех исполнителей в мире, продемонстрировал недостижимую высоту и творческую силу Московской школы пианизма. За послевоенный период (1945–1966 гг.) представителями фортепианного факультета на конкурсах было завоевано свыше 90 премий и дипломов лауреатов.

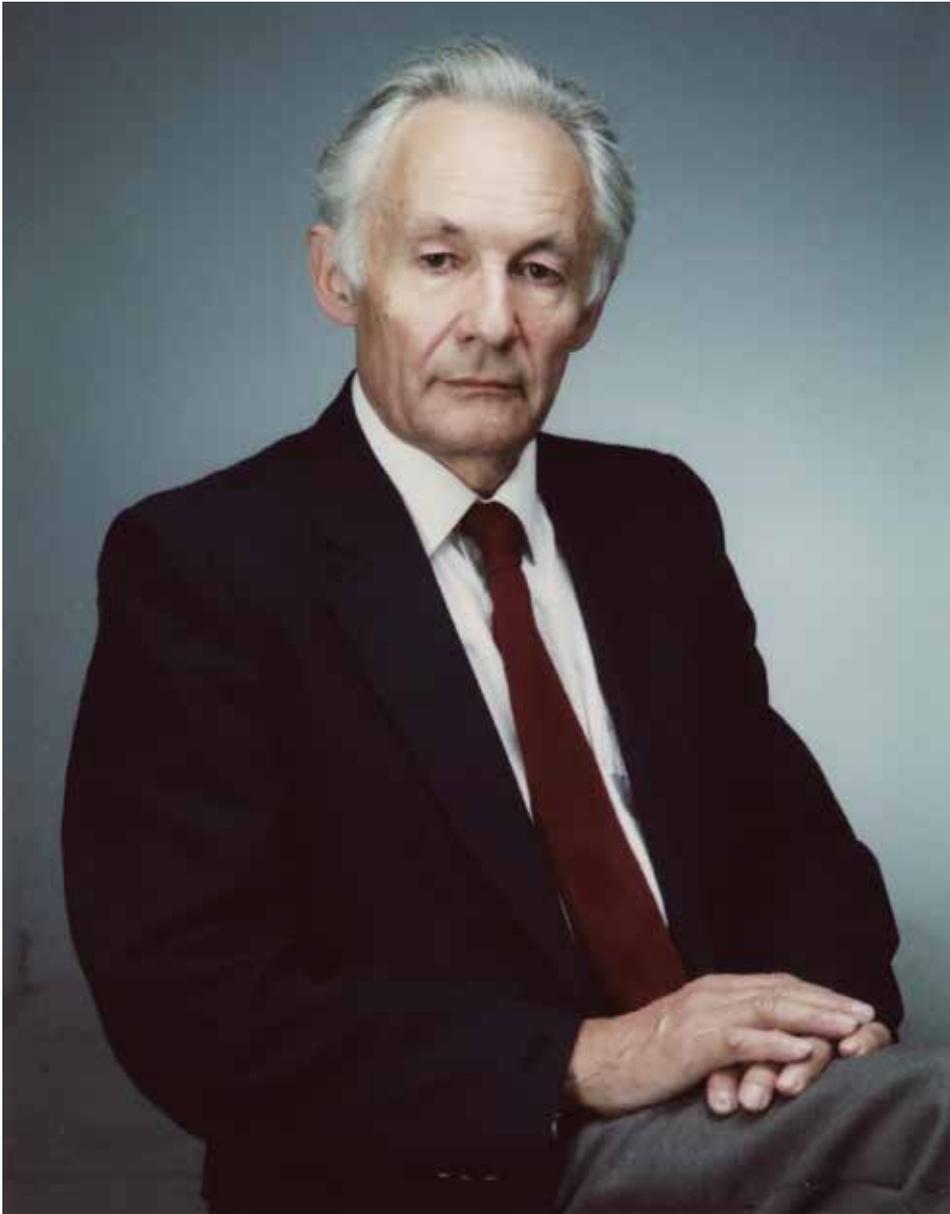
К 100-летию юбилею Московской консерватории искусство ее великой пианистической школы определяли педагоги и их воспитанники, отличавшиеся бескорыстным служением искусству, особо «магнетическими» свойствами многогранной личности. Исполнительский, педагогический, просветительский дар музыкантов обогащался композиторской, научно-исследовательской, редакторской, музыкально-общественной деятельностью. Их творчество знаменовало «звездный» уровень Московской школы пианизма в советский период. ■

Татьяна ЕВСЕЕВА,
кандидат искусствоведения,
профессор Московской
консерватории

соров К.А. Киппа и затем К.Н. Игунова, его имя занесено на Консерваторскую Доску отличия. В довоенные годы музыкант был известен в СССР и за рубежом как выдающийся ансамблист — он выступал с М. Полякиным, Д. Ойстрахом, Э. Майнарди. Современники писали об удивительном исполнительском стиле артиста, о качестве его звукоизвлечения — «редкой красоты и душевного тепла», о «тонком, прихотливом интонировании». Польские критики, после выступления 27-летнего музыканта на Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена (Варшава, 1932, награжден Почетным дипломом), называли его «поэтом фортепиано».

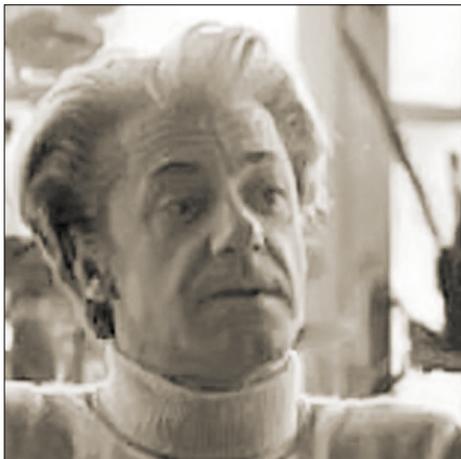


Москва, военные годы



Настоящим очерком мы начинаем серию публикаций фрагментов из обширной книги воспоминаний Мстислава Анатольевича Смирнова (1924—2000) — одного из самых ярких, исторически «знаковых» руководителей Московской консерватории, многие годы бывшего заведующим кафедрой концертмейстерского мастерства, деканом фортепианного факультета и проректором по научной работе прославленного учебного заведения. Музыкант высокого дарования, человек светлейшей души, личность, создававшая добро и смысл, Мстислав Анатольевич Смирнов был устремлен ко всему истинно талантливому и неординарному. Он был истинно русским интеллигентом, блестящим знатоком русской культуры во всей ее широте и многоохватности. Его воспоминания — это живые портреты и красочные картины событий московской художественной жизни второй половины XX века.

О СТАНИСЛАВЕ ГЕНРИХОВИЧЕ НЕЙГАУЗЕ



Говорить о Станиславе Нейгаузе для меня — значит воскрешать прежде всего свою юность, молодость, минуты и часы естественной, незатуманенной радости, наслаждения (ча-

сто совместного) музыкой и, главное, вновь насыщаться каким-то необыкновенным ощущением жизни. Я знал Стасика с 1944 года, когда вернувшись из армии, вновь стал учащимся музыкального училища при Московской консерватории. Вышло так, что мы быстро подружились и стали не только бывать в одних молодежных компаниях (тогда это было редкостью — война), но и часто встречаться для музицирования в 4 руки и на двух фортепиано. Как и почему это началось, к стыду своему, не помню (помо-ему, нас назначили вместе в класс фортепианного ансамбля), но помню, что подобные музыкальные священно-действия сделались постоянными. Совершались они на квартире у Стасика (на улице Чкалова), либо у само-го Генриха Густавовича, либо в моем

стареньком доме в Борисоглебском переулке. У меня мы сначала играли на древнем пианино, но вскоре мне удалось приобрести рояль, и дело по-шло серьезнее. Переиграли мы поряд-ком сочинений и для двух фортепиано, для чего и понадобилась квартира Генриха Густавовича с двумя инстру-ментами, которой мы пользовались, естественно, в отсутствии грозного хозяина. Кроме того, в нашем репер-туаре оказались симфонии, квартеты Бетховена, Моцарта, Гайдна, Шуберта, Шумана, Малера, Чайковского, Рахма-нинова, Шостаковича и др. Стасик пре-красно читал с листа, читал именно музыкальную суть, поэтому удоволь-ствие от музицирования с ним было превеликое. В 1945 году мы оба по-ступили на фортепианный факультет Московской консерватории. Четырех-

ручье систематически продолжалось. Кроме того, мы нередко демонстрировали друг другу свои фортепианные достижения, вновь разучиваемые пьесы. Как-то раз я сыграл Стасику «Симфонические этюды» Шумана. Мы много спорили о темпах, о фразировке различных мест. Сколько полезного и плодотворного я вынес из той беседы-концерта! В те годы Стасик много занимался. Его учителем по фортепиано был выдающийся музыкант и педагог Владимир Сергеевич Белов. Так продолжалось несколько лет, пока Стасик не стал все чаще уезжать на концерты в различные города, страны, а также готовиться к Международному конкурсу. Насколько я знал, Стасик больше и больше начал заниматься с отцом. Уроки эти иной раз длились чрезвычайно долго. Перед конкурсом они проходили по 5–6 часов подряд. Степень обработки деталей была уникальной. Стасик делал огромные успехи. Исполнение его становилось все поэтичнее и углубленнее. Пожалуй, главное, что у него всегда было — и в те далекие годы сказывалось определенно и устойчиво — поэтическое, проникновенное восприятие искусства, пропитанность музыкой. Даже занимался он, по-моему, не как все. Мы, естественно, много спорили о разных пианистах, композиторах, о том, какими приемами, способами можно скорее разучить то или иное произведение, как быстрее приобрести технику, звук, как лучше заниматься. И вот тут-то как раз и обнаруживалось подлинно художественное нутро моего товарища. Всей душой пребывал он в высоком строе музыкальных образов, рвался к тому, чтоб преодолеть «земное притяжение» оковы клавиатуры. Вот уж для кого действительно не существовало изолированной техники как особой составляющей (и отправляющей!) части фортепианного мастерства. Казалось, все у него было духом. А плоть стопроцентно превращалась в звук. Конечно, бывали на эстраде у С. Нейгауза моменты, к счастью редкие, когда он напоминал и о техническом совершенстве. Но дух звал столь притягательно, столь завораживающе, что своим сиянием заслонял все. Тут-то и понималось, сколь красив и надземен был внутренний мир

творимого звучания. Рояль у Стасика неизменно звучал тонко и пластично. Любопытно, что пианист играл почти прямыми пальцами, словно гладил клавиши. Подобная необыкновенная «постановка рук» позволяла добиться редкостного прикосновения, осязания пальцем клавиши, а отсюда и чудесного звучания.

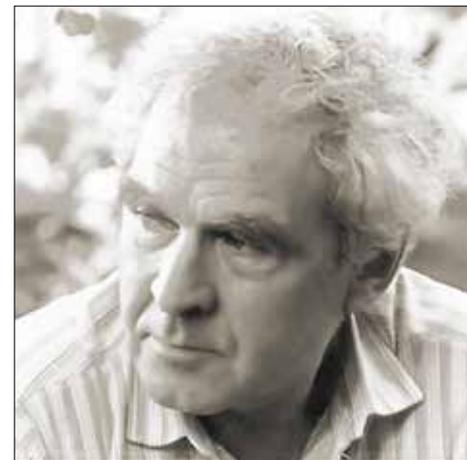
Еще одно, крайне примечательное свойство натуры Стасика — природная естественность и артистичность. Ничего нарочитого, напоказ, ничего наигранного не терпелось и не делалось. Да его и не было ни в душе, ни в игре младшего Нейгауза. Помню, как однажды, занимаясь с Генрихом Густавовичем у него дома в качестве его аспиранта, я услышал его слова об одном из фрагментов Тарантеллы Листа: «Это «*rubato*» с большим чутьем именно итальянского делает Стасик, и откуда это у него?!». Ну, откуда непосредственно — можно легко догадаться. Но Генрих Густавович, думаю, хотел подчеркнуть, что Стасик рос самостоятельно и на первых (долгих!) порах прямо не «облучался» лучами отца. Здесь же не могу не восхититься всегдашней манерой поведения Стасика и его отношением к товарищам. Ведь он был сыном великого профессора консерватории, где сам учился. Но он никогда (я во всяком случае такого не знаю) не позволял себе хоть чем-то дать понять это. И все студенты очень любили его. Стасик был внешне обычным, нормальным молодым человеком — без посягательств на гениальность (что случалось не раз с учениками консерватории), без претензий на особое положение. Зато он обожал музыку, многоохватно и беззаветно увлекаясь и интересуясь ею. Но Станислав боготворил не только музыку. Как-то, уже когда он стал маститым педагогом, я попросил у него почитать Пастернака. Тогда не так легко было его достать. Стасик на следующий день не только подарил мне целый том стихов Бориса Леонидовича, но подробно и удивительно метко (насколько мне дано понять) говорил о русской поэзии.

С годами жизнь наша становилась закрученнее, сложнее. Меня течением потащило на рифы админи-

стративной суеты, и я все реже видел своего замечательного друга. А жаль, очень жаль! Слишком многое и безвозвратно я терял. И хорошо это сознавал. Однако каждый раз, когда я видел на прослушиваниях, на заседаниях факультета, совета, на экзаменах Станислава Генриховича, встречал его удивительно духовно-аристократическое лицо, перекидывался с ним пусть несколькими фразами, меня неминуемо охватывало неповторимое, острое чувство — есть на свете нечто возвышающее, приподнимающее тебя над повседневностью, над окружающим. Мне кажется, Станислав жил будто отрешенно, проникнув в заповедные творческие дали, жил словно бы в стороне от мирских интересов. Дико представить его участником каких-либо интриг, конфликтов (чем грешат еще порой люди искусства). Нет. Он из другого мира, того, где шумят ветра иной, поэтической жизни, где дышится воздухом свободных страстей, благородных стремлений.

О МОЕМ ДРУГЕ — ЛЕВЕ ВЛАСЕНКО

Сентябрь 1998 г.



Яркость восприятия самых сильных и разнообразных жизненных явлений. Любовь к музыке в ее бесконечных формах и выражениях. Огромный интерес к театру, живописи, литературе (причем, к иностранной в подлинниках, на языке оригинала). Неугасимая горячая энергия, волевой напор, стремительность, крупномасштабность всего им делаемого и «говоримого». Боевой задор (на всех возрастных ступенях). Четкость и открытость в поведении и в мыслях. Простота в общении с са-

мыми разнородными людьми — будь они трижды знаменитыми или рядовыми. Подлинная и щедрая природная одаренность. Все эти, да и многие иные драгоценные человеческие свойства принадлежали натуре одного, очень хорошего, очень дорогого моего товарища, друга — Льва Власенко. Они не просто сосуществовали, но сливались, сообща, неотступно концентрировались, удешевляя свою силу и привлекательность, создав единую, на редкость цельную личность знаменитого музыканта. Для меня Лева неизменно являлся воплощением таланта, искренности, искрометной духовной и физической активности, целеустремленности. Благодаря невероятной самодисциплине, внутренней организованности, он обладал завидным умением успевать делать очень многое и всегда в нужный срок.

Таким, мне кажется, он был в жизни. И таким же светился в искусстве. Неспроста именно Лев Власенко возглавил славный и могучий «род» лауреатов Международных конкурсов имени П. И. Чайковского. Если Власенко не только смело вступил в бой со столь страшным и опасным противником, как Ван Клиберн, и если рядом с ним, гением, не потерялся, не увял, не поблек, значит, он действительно обладал недюжинной, индивидуально-окрашенной, самобытной художественной силой, был ярким и интересен. Видимо, у Льва Николаевича было то, чего не «просматривалось» столь разительно у Клиберна: каких-то сторон волевой энергии, особого склада мышления и фортепианного выражения. Неслучайно, быть может, основными любимыми «героями» Левы были Лист и Бетховен. Еще в юные годы он на весь мир заявил об этом, победив на Листовском конкурсе в Будапеште, а потом доказывая это блистательными сольными и симфоническими концертами из произведений своих любимцев. А на Московском конкурсе Власенко буквально захватил слушателей и виртуозной стихией исполнения фортепианного концерта великого Чайковского. Поэтому Левина победа стала абсолютно закономерной и справедливой. Кстати, судьба приготовила Л. Власенко и другую

историческую функцию — завершить строй музыкантов-исполнителей высшим почетным званием. Он стал последним (по времени присвоения) Народным артистом Советского Союза.

С точки зрения профессиональной природа наградила Льва Власенко и музыкальностью, и огромным трудолюбием. А пианистические задатки его оказались столь успешно реализованными и потому, что Судьба подарила ему поразительного Учителя. Яков Владимирович Флиер стал для Левы не только великим образцом, примером, но подлинным музыкальным отцом. Меня сначала удивляло, даже несколько шокировало то, что Лев и Яков Владимирович были на «ты». А потом я понял: их связывали очень глубокие духовные и чисто художественные нити. И Лева обращался к своему профессору с тем колоссальным благоговением, с той истовой верой, в какой в жизни на «ты» обращаются в чрезвычайно редких случаях к человеку (духовного звания или политической власти), чувствуя предельное внутреннее родство и благодарность. (Так же, например, как в деревнях говорят «отец родной» чужому человеку.)

Одно из первых моих воспоминаний о Леве — на праздничной демонстрации в колонне консерватории. Он окружен студентами-товарищами, весело смеется, рассказывает (на редкость артистично) анекдоты... Меня тогда уже поразило, сколько всего он знал — из музыкальной жизни, о мировых певцах, дирижерах, инструментах; о литературе, о том, что вообще делается в мире. Он только что вернулся с Будапештского конкурса и я, естественно, смотрел на него снизу вверх. И тогда, и впоследствии ореол вокруг Левы загорался и от того, что он знал целый ряд «зарубежных» языков, с великолепным произношением доказывая это, читая во время консерваторских фортепианных экзаменов, зачетов, отборочных прослушиваний иностранные книги, разговаривая с приезжающими иностранцами по-английски, по-французски, по-итальянски...

Еще много о человеческой «интересности» Левы, о его вкусах,

о его знаниях я постигал и невольно подслушивая разговоры педагогов на балконе Малого зала в ходе тех же фортепианных «бдений». Наши профессора (в их числе и Лев Николаевич) обладали поразительным, истинно Цезаревским даром — слушать музыку и говорить одновременно. Как-то раз, будучи деканом фортепианного факультета, я даже написал объявление, прикрепив его на столе, за которым обычно сидит комиссия: «Профессора фортепианного факультета взяли на себя обязательство к XXV съезду КПСС — не разговаривать во время исполнения студентов!». Это несколько поспособствовало тишине, но нанесло ущерб потоку сведений, фактов, мнений — музыкальных, бытовых, общежитских, — исходящего из педагогов, делая экзамен для них менее приятным и поучительным.

Касаясь наших консерваторско-деловых отношений со Львом Николаевичем, могу вспоминать одно лишь радостное, удивительное, приятное и интересное. Как проректору, декану, мне, естественно, очень часто приходилось иметь дело с заведующим кафедрой Л. Н. Власенко. Он был на редкость ярким и инициативным и в этой роли. Бесспорно, в нем таился талантливейший организатор, и думаю, на посту декана, ректора он бы расцвел самыми неожиданными и притягательными красками. Творческие планы кафедры Власенко отличались большой содержательностью и оригинальностью. Циклы монографических вечеров, посвященных Листу, Рахманинову и другим, включали выступления студентов совместно с их профессорами (и, конечно, самого руководителя). Высказывания Льва Николаевича на советах вуза и факультета показывали его горячую заинтересованность в общих делах. Сколько ценного всегда вносил он в нашу жизнь. Как смело, подчас прямо «на острие ножа» звучали выступления Льва Николаевича на партийных собраниях в 21-м классе. Он был природным воспитателем студентов (да и своих коллег, увлекая многих «на трудовые подвиги»). Даже, каза-

лось бы, несколько формальные обязанности руководителя курса он наполнял глубоким смыслом, заражая ребят яркостью и, я бы сказал, нужностью, даже необходимостью этих дел. Человек, равнодушный к жизни студентов консерватории не мог бы столь пронзительно вникать в их жизнь, в их души, не мог бы так остро реагировать на происходящее, искать и находить лучшие выходы из любых затруднений. Надо было отдавать — и психологически, и физически — значительную часть самого себя. И Лева отдавался беззаветно. Для всестороннего развития студентов крайне существенным оказалось и то, что Лев Николаевич понимал амплуа солиста очень широко. Он громко говорил о необходимости пианисту изучать всю музыку, а не только фортепианную. Он любил оперу, знал особенности разных певцов, часами слушал записи вокалистов (порой делал это вместе с Я.В. Флиером). И это, вокальное, мелодическое начало музыки ощущалось в игре Власенко. Игумновская «закваска» через Флиера, несомненно, сказалась отчетливо.

Жизнерадостность Льва Николаевича влекла к нему людей. Он был человеком веселым, любил юмор, никогда не обижался на шутки. Я не помню Леву в плохом настроении. Пожалуй, только один раз видел его очень рассерженным. Это произошло на одной из малых рек, притоков Днепра, на маленьком островке, окруженном бурлящими потоками весеннего половодья. На майские праздники мы плавали на байдарках. «Мы» — это Л. Власенко, В. Задерацкий, А. Конотоп, Н. Сук и я. Подобное небезопасное путешествие требовало жесткой дисциплины. Был введен «сухой закон». Огорченные подобной атмосферой, окончательно присмирив, мы стали располагаться на ночлег, ставить палатки, готовиться к ужину. Вечер грозил оказаться сухим, скучным. И тогда Л.Н. Власенко взорвался: «Впервые в жизни я обречен 1 мая «не отметить» праздник!». Пламенная революционная бдительность Власенко столкнулась с нашей «сухой» моралью. Принципиальность Льва Нико-

лаевича победила. Было решено отправить двух смельчаков «на материк» в деревню и привезти искомое. Благодаря политической интуиции Левы мы все в тот вечер слились в едином душевном порыве с народными массами и остались верны важнейшим партийным нормам...

В серьезных, крупных делах, когда речь касалась оценок искусства, проблем первостепенной важности, Лев Николаевич был неумолим. Вспоминаю музыкально-драматическое столкновение взглядов, когда один из аспирантов проф. Л.И. Ройзмана играл на органе длиннейшую пятнадцатиминутную фугу Баха. Играл всю ее от начала до конца громко, без всяких динамических изменений. Члены комиссии Л.Н. Власенко и Б. Давидович резко отрицательно отозвались об игре молодого органиста. Власенко особо жестко высказывался. Ройзман возмутился: «Это истинный венский стиль исполнения. Так играют в Вене!» Мое положение декана оказалось весьма щекотливым. Однако мне не хотелось лукавить и я сказал, что, быть может, это действительно чистейшая австрийская манера, но у нас-то восприятие московское и нам это представляется скучным. Парень неплохой (кстати, он впоследствии вырвался и на эстраду), но однообразие налицо. Моя мягкость смягчила Л.И. Ройзмана, но Лев Николаевич остался неумолимо грозен. Вообще, он частенько спорил, любил столкновение (честное) взглядов, диссонансы, подбрасывал в огонь споров все новые и новые «горючие материалы».

Льва Николаевича Власенко любили все: и студенты, и взрослые, музыканты и актеры драматических театров. Кстати, Власенко достойно продолжал эстафету творческих коллективных «мероприятий», полученную им от своего учителя. В ЦДРИ он приходил своим, очень полезным и желанным человеком. Сколь велик повсеместно был его профессиональный и моральный авторитет, показало, в частности, празднование 50-летия артиста. Рахманиновский зал Московской консерватории был переполнен. Тут были и Евг. Симонов, и Вл. Чернушенко, и дру-

зья-художники, поэты, писатели. Михаил Плетнев, ученик Льва Николаевича, сыграл свое переложение «Спящей красавицы». Многочисленные воспитанники юбиляра и говорили, и играли, и пели. Выступали деятели искусств, педагоги из самых разных вузов, филармоний, театров. Шел поток поздравительных телеграмм из-за рубежа. Я необыкновенно горд и счастлив, что мне доверили вести этот праздничный вечер. Торжественные речи, признания в любви, доказательства огромной ценности и значения деятельности Льва Николаевича разбавлялись шутками. Я позволил себе пошутить насчет необыкновенной интенсивности работы над музыкальными образами в классе профессора. Сначала я заволновался — думал, что «хватил лишнего». Выступала ученица Льва Николаевича И. Столяренко-Муратова. Представляя ее публике я сказал: «В классе мастера, в этой огненной творческой лаборатории, то или иное изучаемое студентом произведение подвергается столько мощной художественной переработке, что его порой потом и узнать нельзя. Вы в этом, дорогие слушатели, сейчас убедитесь, когда Столяренко-Муратова исполнит популярный романс «Весенние воды». Та сама спела со своим аккомпанементом в очень остроумном варианте — публика была в восторге. Первым хотел Лев Власенко. Думаю, что так реагировать способен только очень умный и артистичный художник.

Таким я и помню своего друга — человека большого мужества и стойкости, ярких свершений, сказавшего в фортепианном искусстве собственное героическое слово, любившего жизнь в ее духовных и физических формах; артиста и спортсмена, интеллектуала и натуру тонкую, страстную; педагога, вырастившего прекрасную пианистическую семью (включающую и его талантливую дочь-пианистку, лауреатку). Безумно жаль, что Лева так рано погиб: сколько там, в глубине его души, осталось невыраженного и невысказанного. Забыть мы его не сможем — слишком многое он и в нашем восприятии жизни зажег. ■



Параллели опыта

Все музыканты прекрасно знают, что расположено в Москве в доме 13 по Большой Никитской. В течение пяти лет я, как полноправный студент, посещал Московскую консерваторию и всякий раз любовался ее прекрасными зданиями. От этого ансамбля, которым как будто управляет памятник Петру Ильичу Чайковскому, всегда веет гармонией и теплом. Сегодня в многоликой и разноязыкой толпе студентов я направляюсь к серой громаде Берлинского университета искусств, и меня издали приветствуют гигантские фигуры античных героев из серого гранита. Я снова стал полноправным студентом, но теперь уже в Германии.

В советские времена это было бы удивительным, но ныне, когда процесс музыкальной «глобализации» захватывает весь мир, это в порядке вещей. Более того, обучение в консерватории другого государства становится обычным явлением, и профессиональное образование, полученное в рамках нескольких фортепианных школ и традиций, ценится очень высоко. Активный обмен студентами между вузами поощряется даже административными сред-

ствами: существуют специальные стипендиальные программы, поддерживающие желающих поучиться за пределами родной Alma mater.

Подобная практика не является чем-то новым, в том числе и для российской музыкальной культуры. В XIX веке поездки молодых музыкантов за рубеж с целью совершенствования мастерства были распространенным явлением (достаточно вспомнить Александра Зилоти, обучавшегося в Московской консерватории у Николая Рубинштейна и бравшего затем уроки у Листа). Учеба у другого педагога — это обретение опыта, а всякий ценный опыт — это добавление новых граней, которые в целом и составляют профессиональный облик музыканта.

Сейчас много спорят о понятии «школа» и ее роли в подготовке музыкантов, но единое мнение на этот счет отсутствует. Некоторые убеждены в существовании различных школ, другие же отрицают наличие этого феномена вообще. Если говорить о «школе» как о национальном институте, то, с моей точки зрения, в современном мире такое явление уходит в прошлое; но если иденти-

фицировать его с понятием «традиция», то в исторически сложившихся музыкальных учебных заведениях есть набор устойчивых требований, «канонов», которые там активно поддерживаются. Приобщение к различным музыкальным традициям — это и есть обретение нового опыта, важного для формирования индивидуальности музыканта. Именно стремление расширить горизонты собственного искусства является одной из главных причин, побуждающих молодых людей получить образование в другой стране.

Существует и ряд других причин, характерных, в частности, для России. Многие музыканты уверены, что поездка в европейские консерватории откроет перед ними новые возможности: обучение за рубежом будет способствовать более активной концертной деятельности, появлению контактов с коллегами во всем мире и расширению перспектив поиска работы.

К сожалению, некоторые музыканты уезжают лишь потому, что не видят для себя в России профессионального будущего. С их точки зрения, отъезд — единственно

возможный путь для раскрытия творческого потенциала.

Музыкантов из России можно встретить во всех уголках мира. Наибольшую популярность среди студентов-пианистов приобрела сегодня Германия. Закономерно, если учитывать богатейшую музыкальную культуру этой страны. В каждом относительно крупном городе здесь имеется музыкальная Hochschule. Я выбрал **Берлинский университет искусств — высшее учебное заведение с многовековой историей, во многом уникальное даже для Европы.**

Отсчет своей истории он ведет с Придворной Академии живописи, изобразительного искусства и архитектуры, основанной в Берлине в далеком 1696 году. Академия, впоследствии переименованная в Прусскую академию искусств, заложила фундамент многих традиций: в частности, именно от нее университет перенял столь необычную мультидисциплинарность — под одной крышей соседствуют музыка, архитектура и театральное искусство.

Прямыми предшественниками UdK (аббревиатура от немецкого названия Universitaet der Kuenste) являлись два прославленных учебных заведения: Высшая школа музыки, основанная в 1869 Йозефом Иоахимом, и Высшая школа изобразительных искусств, основанная в 1875. Современный UdK сложился в результате слияния этих учреждений с несколькими другими в 1975 году. В 2001 Высшей школе искусств Берлина (так тогда назывался вуз) был присвоен статус университета.

Сегодня **UdK представляет собой один из крупнейших творческих вузов мира.** В его стенах обучается более 3.600 студентов. Структура университета по-настоящему уникальна и имеет в мире мало аналогов — в одном учреждении объединены самые разные виды искусства, от музыки до дизайна. В Германии существуют лишь два творческих вуза, сравнимых с ним в этом аспекте: Университет искусств Бремена и Folkwang Universitaet der Kuenste в Эссене. Студенты UdK имеют широкий выбор из нескольких

десятков специальностей, разделенных по **четырем факультетам:** изобразительных искусств, музыки, сценических искусств и прикладных искусств (дизайна и архитектуры). На каждом факультете существует **детальное разграничение изучаемых специальностей;** например, на факультете сценических искусств предлагается специализация и по музыкальному, и по драматическому театру, равно как и по мюзиклам; кроме того, изучаются специальности костюмера, постановщика, художника сцены и др.

Одновременно в университете поддерживаются **междисциплинарные связи,** поощряется интерес к смежным специальностям. В частности, пианисты могут попробовать свои силы в игре на органе или же в джазе; распространены курсы, связанные с психологией («Психологические аспекты исполнительской деятельности музыканта», «Проблема сценического волнения»). Посещение таких занятий — дело сугубо добровольное, однако у студентов они пользуются успехом.

Следует отметить еще один важный аспект. В рамках российского консерваторского образования педагогическая и исполнительская специализации, как правило, не разделяются. В UdK, напротив, — **четкое разделение между исполнителем («свободным художником») и педагогом.** В рамках музыкального факультета существуют две группы специальностей: «исполнительские» и «педагогические». Каждый студент при поступлении должен сделать соответствующий выбор, и выбранная специализация остается неизменной на протяжении всего обучения.

Еще одним существенным различием является отсутствие концертмейстерского класса как обязательного предмета для всех пианистов. В какой-то мере это компенсируется большим вниманием к камерному ансамблю. Концертмейстерское же мастерство доступно для студентов-пианистов только в качестве факультатива.

Одной из интересных проблем, связанных с музыкальным образо-

ванием, является вопрос **о степени свободы студента.** Взгляды на эту проблему в разных учебных заведениях часто полярно противоположны. В консерваториях России для пианистов существует выработанная десятилетиями «программа действий» по специальности. Каждый семестр студент обязан играть на экзамене, и требования к программе почти всегда определены четко: в зависимости от курса необходимо исполнить классическую сонату, либо сюиту Баха или Генделя, либо крупное романтическое сочинение. Такая «цепочка», в конечном счете, приводит к Государственному экзамену, в программе которого должны быть представлены все стили и формы.

В Германии промежуточные «семестровые» экзамены по специальности отсутствуют вообще. Все, что ожидается от студента, — участие (по возможности) в различных концертах. Никакой иной формы контроля успеваемости студентов-пианистов не предусмотрено, кроме, естественно, выпускного экзамена. Он, словно бы компенсируя отсутствие промежуточных экзаменов, отличается значительно большей сложностью в сравнении с российским.

Государственный дипломный экзамен в UdK состоит из двух частей. Первая часть — **сольный концерт,** открытый для публики. Необходимо представить программу продолжительностью не более одного часа, состоящую из произведений различных стилей и эпох. По желанию в концерт можно включить и камерное сочинение.

Вторая часть — это экзамен в традиционном смысле слова, т. е. **выступление перед комиссией.** Здесь также исполняется программа, занимающая по времени около часа. Основной ее костяк составляют произведения, выбранные экзаменаторами из репертуарного списка, представляемого выпускником за некоторое время до экзамена. Этим дипломное испытание не ограничивается: выпускнику предстоит сыграть **два обязательных сочинения.** Ноты первого

из них выдаются за 14 дней до экзамена; за это время следует выучить пьесу наизусть и исполнить ее в более или менее законченном виде. (Стиль произведения не регламентирован: это может быть как малоизвестное классическое сочинение, так и работа ультрасовременного композитора). Ноты второго произведения выпускник получает за 10 минут до выхода на сцену. За это время необходимо подготовить беглое и аккуратное исполнение по нотам (объем пьесы — около двух страниц).

Перечисленные особенности экзаменов в UdK демонстрируют одно важное качество, присущее немецкой системе музыкального образования. **Организация обучения предоставляет студенту существенно большую, по сравнению с российскими консерваториями, степень свободы.** Студент волен сам (естественно, согласовывая с профессором) определять репертуар, сроки его освоения, составляя свой собственный план. Вместе с тем, на студента возлагается и **существенная доля ответственности.** От молодого музыканта, обучающегося в Германии, практически полностью зависит, как он использует время и в какой степени реализует свой потенциал. Этому способствуют и существующие традиции преподавания: в частности, многие профессора уделяют большое внимание обучению **приемам работы** над музыкальным произведением. Не ограничиваясь проработкой того или иного произведения, они объясняют студенту, как самому рационально организовать свои занятия. **Самостоятельность, таким образом, ценится высоко и является одним из главных приоритетов.**

Безусловно, такая степень свободы является позитивным фактором, позволяя студенту организовывать работу в соответствии с собственными интересами и возможностями. Характерным примером является, например, то, что студенты должны самостоятельно, без помощи преподавателя найти себе партнера для камерного ансамбля. Это способствует более активному развитию

контактов между студентами. Вашему покорному слуге, к примеру, долгое время не удавалось договориться с кем-либо о совместном ансамбле. По неведению я обратился за помощью к своему профессору и получил лаконичный ответ: «Ищите!». Безусловно, я нашел камерного партнера, а в процессе поиска познакомился со многими студентами.

Хочется отметить еще один интересный момент в организации учебного процесса. Во всех ситуациях, связанных с необходимостью отбора среди студентов (игра с оркестром, участие в концертах, предоставление залов), **подчеркнуто соблюдается «принцип равных возможностей»**, отсутствует протекционизм. Например, когда требовался лишь один пианист для участия в концерте камерного оркестра, приглашения были разосланы всем студентам без исключения.

Также, как и в Московской консерватории, у выпускников UdK имеется возможность продолжить образование в аспирантуре. В Берлинском университете искусств строго разграничены два типа **аспирантуры.** Первый — это аспирантура **музыкально-исполнительская**, предусматривающая защиту диссертации на соискание степени PhD (доктор философии, примерный аналог отечественного кандидата наук) и нацеленная, прежде всего, на научную деятельность. Другой тип — **Konzertexamen** (концертный экзамен), рассчитанный исключительно на совершенствование исполнительского мастерства. В данном типе аспирантуры к пианисту предъявляются более высокие требования, чем в аналогичной аспирантуре Московской консерватории: за время обучения (около двух лет) необходимо освоить несколько фортепианных концертов и сыграть большое количество сольных программ. Аспирантам оказывается существенная организационная поддержка: для сольных концертов предоставляются университетские залы, есть возможности выступать со студенческим оркестром (что, к сожалению, не практикуется в Московской консерватории). Вместе с тем, научный компонент из этой

аспирантуры полностью исключен, и ее окончание не дает какого-либо звания или статуса.

Необходимо упомянуть и о **профессорско-преподавательском составе.** Профессоров сюда приглашают работать со всего мира — помимо граждан Германии, здесь преподают французы, японцы, русские и т. д. Еще большая «космополитичность» присуща **студенческому сообществу.** В Германии условия приема в вузы одинаковы для граждан всех стран. Как следствие этого — в Берлинском университете искусств иностранцы составляют весомую часть студенчества, а на отдельных кафедрах музыкального факультета их большинство. Одной из важных «идеологических» основ немецкого образования является его **доступность и открытость для всех,** поэтому число студентов из-за рубежа никак не ограничивается.

Хотелось бы затронуть еще один аспект, по которому UdK на сегодняшний день превосходит российские консерватории. Речь идет о «презренном быте», иначе говоря — об **оборудовании и техническом оснащении.** Состояние роялей в Берлинском университете искусств достойно высочайшей оценки: инструменты поддерживаются в должном состоянии, при этом часто закупаются новые. В вузе допоздна работают большая библиотека и фонотека с самым современным оборудованием, легко доступно ксерокопирование (что немаловажно).

В завершение краткого обзора хотелось бы сказать, что к российскому музыкальному образованию в Берлине проявляют огромный интерес. Его традиции активно изучаются, а лучший опыт перенимается. Диплом Московской консерватории вызывает уважение и ценится очень высоко. Было бы очень хорошо, если бы и Московская консерватория, со своей стороны, заимствовала из немецкой системы самое лучшее, не теряя при этом собственных принципиальных основ. ■

Александр КУЛИКОВ
(Берлин–Москва)



Новый инструмент: предусловие долголетия

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

— Александр Викторович, в предыдущих беседах мы затрагивали тему модернизации российского фортепианного парка. Что могло бы стать первым шагом на пути формирования подобной комплексной программы?

— Модернизация фортепианного парка возможна при двух базовых условиях: наличии материальных возможностей и квалифицированных кадров. Только тогда можно выстраивать фортепианно-технические процессы, полезные для потребителя. Что я имею в виду? В нашей стране прекрасно распространился мировой опыт в области продаж автомобилей и их сервиса. Каждый крупный ди-

лер, представляющий тот или иной бренд, имеет собственный сервис, а то и не один, который финансирует за счет доходов от продаж автомобилей, а затем извлекает прибыль и от их ремонта. Фортепианостроение — отрасль не менее сложная, чем автомобилестроение, и она тоже нуждается в многогранной системе финансирования. На сегодняшний день в нашей стране сложилась ситуация, когда дорогостоящие рояли (порой более дорогие, чем иные авто) продают фирмы, скажем мягко, не имеющие каких-либо возможностей в области технического обслуживания инструментов. Это инициативные люди, которые

стремятся заработать исключительно на продажах. С другой стороны, в стране есть специализированные мастерские по обслуживанию и ремонту фортепиано, но большинство из них влечет сложное существование. Их доходная часть ограничивается средствами, которые они получают от реставрации старых, сломанных, запущенных инструментов, принадлежащих далеко не состоятельным заказчикам. И если рассматривать вопрос комплексно, то нужно объединить эти две сферы: организовать специализированную продажу пианино и роялей таким образом, чтобы фирма-продавец финансировала собственные

технические центры по обслуживанию проданных инструментов и реставрации проданных ранее (разумеется, своих брендов).

— Действительно, если взять лишь московские примеры: магазины, представляющие известные бренды «Bluethner», «Boesendoerfer», «Steinway», «Fazioli» не имеют собственных технических центров.

— Сложилась парадоксальная ситуация. Если компании «Bechstein» и «Yamaha» имеют партнеров по техническому обслуживанию своих пианино и роялей (оговорюсь, что «Bechstein» эту работу ведет давно, а фирма «Yamaha» начала недавно), то другие крупные фабрики, которые продавали в СССР и затем в России свои инструменты в огромном количестве (например, «Petrof» или «Steinway»), сегодня в техническом отношении здесь никем не поддерживаются.

— Почему же фабрики не заинтересованы в организации авторизованных технических центров?

— Это просто. Любая фабрика заинтересована, прежде всего, в увеличении продаж новых инструментов, сервис им малоинтересен. Поэтому в данном вопросе нет смысла надеяться на фабрики. К примеру, единственный (в течение уже более семи лет!) официальный дилер «Steinway» имеет хорошо обученного специалиста, нашего коллегу, который занимается вводом роялей в эксплуатацию после их доставки заказчику. Ничего более он делать не успевает: роялей продается много, а он у «Steinway» в России один (!). «Steinway» — крупнейшая фортепианная компания, очень популярная в мире и в России, имеющая два завода: в Нью-Йорке и Гамбурге. Назвать случайностью наличие в нашей стране только одного официального сервисного мастера никак нельзя — это позиция производителя, и не только этого. А у нас, россия, должна быть своя позиция.

Серьезным музыкальным бизнесом, продажей пианино и роялей занимаются в России преимущественно крупные фирмы, те, кто могут позволить себе тратить

большие суммы на закупки, таможенные пошлины и так далее. Их годовые обороты составляют не один миллион долларов в год. Мне представляется, что необходимо на законодательном уровне (потому что до частной инициативы дело дойдет нескоро) закрепить специализированную продажу пианино и роялей, которая включала бы в себя в обязательном порядке обслуживание инструментов — проданных как сегодня, так и ранее (если они принадлежат к тем же брендам, которые представляет продавец).

Пианино и рояли стоят дорого. Доходная часть, которую получает продавец, достаточно весома. И было бы справедливо, если бы часть прибыли направлялась на развитие сервисно-производственной базы, покупку соответствующего оборудования и обучение персонала. Тогда появилась бы возможность квалифицированно ремонтировать не только относительно новые инструменты (на которые, как правило, дается пятилетняя гарантия), но и те, что были выпущены той или иной фабрикой 30, 40 и 50 лет назад. Конечно, это особенно актуально для музыкальных учебных заведений. Не хочу показаться излишне «государственно мыслящим», но я предложил бы ввести достаточно жесткое лицензирование продаж пианино и роялей.

— Большинство продавцов, позиционирующих себя на рынке в качестве «опытных дилеров», а по существу — являющихся порою даже фирмочками-однодневками, лицензию получить не смогут.

— Конечно! Есть такая проблема, в основном при государственных закупках. Называется «поставка под заказ». И сегодня музыкальные учреждения, пользуясь услугами таких фирм и покупая у них на огромные суммы, обрекают себя на то, что им некуда обратиться даже в период гарантийного обслуживания. Поэтому необходима жесткая «привязка» продаж к возможности дальнейшего технического обслуживания инструмента. Причем в случае с музыкальными учреждениями я бы предложил оговаривать

более конкретные условия обслуживания, нежели предусматриваются гарантией фирмы-производителя.

— Собственно, гарантия фирмы-производителя распространяется только на фабричный брак, проблемы конструктивного характера.

— Безусловно. Если внимательно почитать тексты гарантийных талонов различных фабрик, то мы обнаружим: гарантия не относится к изнашиваемым частям. А фабричный брак, проблемы конструктивного характера у серьезных производителей случаются крайне редко. Поэтому, подписывая гарантию на 5 лет, фабрика практически ничем не рискует.

Например, такая распространенная в России проблема, как треснутые деки в первые годы после покупки инструмента, практически никогда не решается по гарантийному обязательству продавца, ибо связана эта проблема, прежде всего, с климатическими условиями содержания пианино или рояля.

Главная проблема эксплуатации пианино и роялей в музыкальных учреждениях — это быстрый износ. Для его предотвращения нужен комплекс мер, который и должны осуществлять технические центры, организованные продавцами.

— Известно, что при государственных закупках некоторые недобросовестные продавцы завышают в своих заявках сроки фабричной гарантии.

— Это повсеместная проблема: один из критериев при госзакупках — гарантийный срок. При этом не требуется никакого подтверждения этого срока и условий гарантии! И очень часто конкурсы по закупкам выигрывают фирмы, которые самостоятельно назначают фабричные гарантийные сроки, увеличивая их с пяти до десяти, а то и до двадцати лет. Представьте себе: некий индивидуальный предприниматель, зарегистрированный пару месяцев назад, выигрывает конкурс, обещая 20 лет гарантии роялю за несколько миллионов — и это не редкость. Стоит ли говорить, что у этого предпринимателя не то,

что мастерской, настройщика квалифицированного нет...

Во многом виноваты сами потребители, наши музыкальные учреждения должны относиться к себе уважительнее, не покупать музыкальные инструменты у неизвестных продавцов, которые не могут обеспечить их дальнейшее обслуживание. И, конечно, далеко не всегда следует выбирать поставщика, который предлагает наиболее дешевую цену.

— *Возможно ли это, учитывая наши законы о госзакупках?*

— Конечно! Многие наши законы более гибки, чем кажется на первый взгляд. Надо учиться пользоваться ими правильно. Совершенно не обязательно покупать инструменты на аукционе, на котором априори выигрывает тот, кто предлагает минимальную цену. Законом предусмотрена форма открытого конкурса, которая предполагает большее количество нюансов. Аукцион имеет очень небольшой и очень жесткий перечень параметров, которым должен соответствовать инструмент: он ориентирован исключительно на техническую спецификацию. И здесь кроется один из основных подводных — в Китае выпускается немало роялей и пианино, очень похожих на инструменты ведущих мировых брендов, но фактически это низкокачественные дешевые подделки.

Открытый же конкурс, например, может учитывать такой фактор, как возможность акустического выбора инструмента. Тогда проблема подделок и многие другие отпадают сами собой.

— *Вы имеете в виду ситуацию, когда сам покупатель может выбрать рояль из нескольких предложенных?*

— Да, такая практика сегодня есть у ряда крупных фортепиано-строительных фирм, и ее с легкостью можно распространить и на средний сегмент рынка. Согласитесь, если мы имеем дело со стабильным участником музыкального рынка, то у него для продажи имеется не один рояль. Почему-то организаторы закупок не учитывают эту особенность. И получается странная картина: частный клиент, покупающий рояль, приходит в магазин, пробует инструмент и ни за что его не купит, если ему не понравится звук. Так почему же музыкальная организация лишена подобной возможности? Получается, что она покупает не то, что хочет купить, а то, что ей хотят продать.

И еще один важнейший момент при проведении закупок пианино и роялей через открытые конкурсы: может учитываться не только срок, но и условия дальнейшего технического обслуживания. Можно обязать продавца предоставить сведения, подтверждающее его сервисные воз-

можности. Можно запросить реестровые сертификаты «Европиано» на поименный список сервисных специалистов, а это вам не ловко приписать 5-10 лет невнятной гарантии в конкурсной заявке.

Очень часто в российских регионах учреждения культуры или органы управления культурой тяготеют к сотрудничеству исключительно с местными продавцами, обосновывая их многолетней надёжностью. Но мелкий магазинчик, находящийся в регионе, может быть прекрасным поставщиком недорогой несложной музыкальной техники, но совершенно некомпетентным в вопросах продажи и техобслуживания пианино и роялей.

Я считаю: систему государственных закупок пианино и роялей надо ужесточить. И допускать к ним лишь тех продавцов, которые имеют собственные технические центры по обслуживанию инструментов и квалифицированных сотрудников.

В этом случае мы сразу решим два вопроса: качества закупаемых инструментов (так как «слабые» инструменты, непонятного производства, никто себе в убыток продавать не будет) и наличия сильных технических центров по обслуживанию всего фортепианного парка страны. ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**

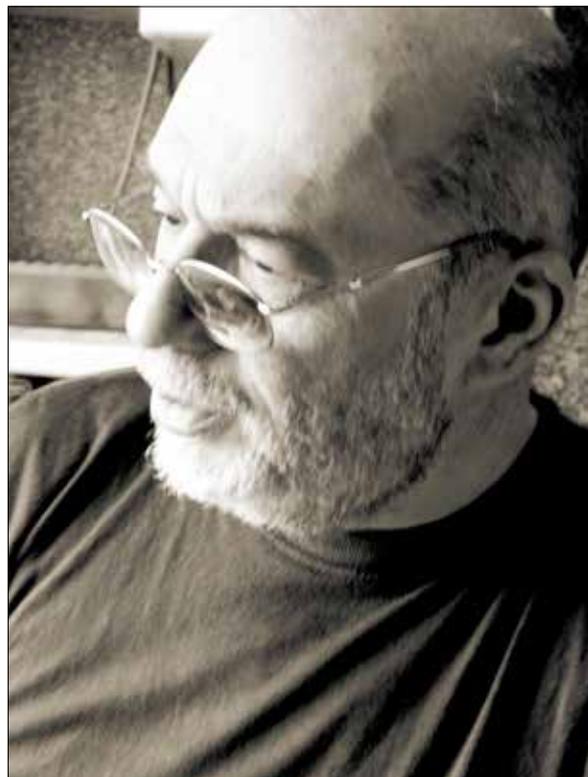
FAZIOLI Ассоциация фортепианных мастеров России проводит с 9 по 12 ноября 2011 в Санкт-Петербурге очередной технический семинар. Руководители семинара — специалисты итальянской фортепианной фабрики FAZIOLI.

Это уже второй семинар фирмы «Fazioli» в России. Предыдущий состоялся в Москве в феврале 2008 года и получил высокую оценку специалистов. Петербургский семинар проведут Паоло Фациоли (основатель и владелец фабрики), Клаудио Валент и Рик Балдасин. Темы занятий охватывают широкий круг вопросов, связанных с практической настройкой, регулировкой и интонировкой концертного рояля F228. По окончании семинара состоится презентация рояля в зале Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга. Тел./факс (495) 629 5905, тел. (910) 406 0399 | E-mail: afm35@mail.ru

Ассоциация фортепианных мастеров России

МОСКОВСКИЙ ОТЗВУК НОВОВЕНСКОЙ ИНТОНАЦИИ

Творчество композитора Леонида Гофмана безусловно отличается яркостью и разнообразием, но, к сожалению, оно еще недостаточно широко известно, несмотря на свои очевидные достоинства. Постараемся в какой-то мере восполнить этот пробел и познакомим читателей нашего журнала с одним из его произведений. Это «Три пьесы для фортепиано», написанные в 2004 году.



Произведения любого композитора являются, несомненно, отражением его внутреннего мира. В этом контексте самобытность и оригинальность сочинений Леонида Гофмана представляются нам результатом творчества личности незаурядной, более того — весьма оригинальной. В самом деле, Леонид Гофман реализует себя как музыкант в разных ипостасях, не ограничиваясь лишь композицией. Он также является дирижером, автором целого ряда переложений и транскрипций, интересным музыкальным теоретиком, разрабатывающим самые разные проблемы музыкознания, и, наконец, талантливым педагогом, ведущим авторский курс «Арнольд Шенберг», которому, как основателю додекафонии, посвящена и существенная часть его публицистики. Вполне естественно, что и в собственных сочинениях Леонид Гофман демонстрирует себя во многом как последователь великого австрийского новатора, широко применяя в них двенадцатитоновую технику.

Надо признать, что композитор умело работает и в других стилях. Тем не менее, особенную роль в стиливых предпочтениях композитора играют «родственные» связи — Леонид Гофман является музы-

кальным «внуком» Берга и Веберна: он занимался у Филиппа Гершковица, их ученика.

Как и многие другие сочинения, рассматриваемые нами «Три пьесы для фортепиано» написаны в двенадцатитоновой технике. Важно отметить, что жанр фортепианной пьесы, фортепианного цикла или сборника небольших пьес в XX веке был по-новому осмыслен именно композиторами-додекафонистами, в частности, Шенбергом (достаточно вспомнить Пять пьес ор. 23, Три пьесы ор. 11, Шесть маленьких пьес ор. 19, Сюиту ор. 25). Этот жанр требует от композитора краткости и лаконичности мысли, свободы ощущения формы, то есть именно тех качеств, которые в особой степени присущи двенадцатитоновой технике. Среди музыкантов бытует мнение, что эпоха «настоящей» додекафонии закончилась и создать что-либо достойное в этом стиле уже невозможно. Своим произведением Леонид Гофман опровергает это утверждение. Его «Три пьесы для фортепиано» — сочинение «традиционное» в лучшем смысле этого слова, основывающееся на принципах, заложенных еще в фортепианных пьесах Шенберга. Композитору удалось органично соединить эти традиции с соб-

ственным индивидуальным стилем, благодаря чему «Три пьесы» являются по-настоящему целостным и оригинальным сочинением, написанном в додекафонной технике.

Первая пьеса цикла (*пример 1*) имеет темповое обозначение «*Con moto, un poco dolcissimo grazioso*». Эта ремарка очень точно указывает на характер пьесы — изящный, грациозный, слегка лирический. В пьесе композитор использует **свободную додекафонию**, изобретательно комбинируя звуковые ряды различной протяженности. Гибкий, изменчивый ритм и минимальные изменения темпа очень точно передают развитие музыкальной мысли. Леониду Гофману удается здесь достичь удивительно гармоничного баланса между абстрактностью, присущей двенадцатитоновому стилю, и выразительным эмоциональным содержанием, которым наполнен каждый такт.

Во второй пьесе, *Andante assai* (*пример 2*), композитор активно применяет **полифоническую технику**, демонстрируя тем самым двенадцатитоновый стиль будто бы «с другой стороны». В этой пьесе происходит активное полифоническое развитие нескольких относительно устойчивых мотивов, из которых, как из строительных кирпичей, вы-

растает целостная форма. Произведение, последовательно выстраиваемое в динамическом плане, прослушивается от начала до конца на одном дыхании; все полифонические хитросплетения приковывают к себе внимание, нисколько не «запутывая» слуховых впечатлений.

Третья пьеса (*Andante assai*) раскрывает новую сторону двенадцатитонового стиля (пример 3). Здесь происходит в своем роде «расслоение» додекафонной серии на мелодию и сопровождающие аккорды; следует отметить, что серийная техника при этом здесь наиболее строгая среди всех трех пьес. Мелодия, конструируемая поначалу лишь из четырех нот, характеризуется значительной экспрессивностью и, несмотря на столь узкий «выбор» (четыре звука), благодаря мастерству композитора отличается значительным разнообразием в движении музыкальной мысли. Наличие мелодии в этой пьесе в то же время нисколько не нарушает техники серийного письма. Так, уже первая фраза мелодии вместе с аккомпанирующими аккордами представляет собой полностью завершённую двенадцатитоновую серию. Форма этой пьесы характеризуется элементами трехчастности, при этом первый и последний разделы, основанные на одних и тех же мелодических элементах, вносят сюда ощущение репризы, что очень важно для додекафонии с элементами разделения на мелодию и аккомпанемент.

Говоря о «Трех пьесах для фортепиано» в целом, следует отметить важный момент, в определенной мере объединяющий их: в каждой из пьес возможности серийной техники разработаны в самых различных аспектах. Тем самым композитор умело демонстрирует нам богатые возможности двенадцатитонового письма.

Следует отметить, что произведение Леонида Гофмана представляет особый интерес с точки зрения внесения его в репертуар концертующих пианистов. Зачастую очень сложно подобрать новейшее сочинение, которое бы гармонично вписывалось в общий контекст программы, состоящей в основном из класси-

— Пример № 1

Con moto, un poco dolcissimo grazioso ♩ = 90

— Пример № 2

poco rit. Andante assai ♩ = 72

— Пример № 3

Andante assai ♩ = 66

ческих/романтических произведений. В этом плане «Три пьесы» Леонида Гофмана являются счастливым исключением в ряду разнообразных ультрасовременных фортепианных пьес-«трюков». Это произведение, безусловно, обогатит собой любой сольный фортепианный вечер.

Есть и еще одна возможность для плодотворного применения этого сочинения. Речь идет о музыкальных конкурсах. В программных требованиях большинства из них неизмен-

но присутствует условие об исполнении «современного произведения», зачастую написанного не ранее определенного года. Большие затруднения вызывает у музыканта поиск такого «сверхсовременного» сочинения сколько-нибудь удовлетворительного качества. С этой точки зрения, произведение Леонида Гофмана для подобных случаев может послужить настоящей «палочкой-выручалочкой». ■

Александр КУЛИКОВ

Два концерта и «четверо их»



Их действительно было четверо — четверо юных исполнителей двух фортепианных концертов, более столетия дожидавшихся своего возрождения. Концерты принадлежали перу потерявшегося в безумной истории первой половины XX века композитора Всеволода Петровича Задерацкого (1891–1953), предназначались для детей и были воспроизведены с оркестром в год 120-летия со дня рождения автора во Львове. А главными героями оказались четверо 10–11-летних пианистов.

Вот их имена (на фото — слева направо): Вадим Задерацкий, Екатерина Ясиновская, Елизавета Парчевская, Оксана Качковская. На этой фотографии есть еще один персонаж — педагог юных исполнителей **Виктория Парова**, усилия которой, равно как и результат, можно признать выдающимися.

Я не случайно начал репертуарное представление концертов с исполнителей. Все они — ученики не Специальной музыкальной

школы при Львовской музыкальной академии (инкубатора вундеркиндов). Они учатся в **обычной музыкальной школе**. Это важное обстоятельство. Оно свидетельствует о том, что концерты, которые производят впечатление полноценных концертных композиций, насыщенных эпизодами открытой виртуозности, яркими контрастами фактур, экспрессивно-развивающими каденциями, — **эти концерты действительно со-**

зданы для детей, прошедших вполне традиционный путь обучения до 4–6 классов **обычной музыкальной школы**. Разумеется, включение в учебный репертуар юного ученика подобных концертов подразумевает некоторую неординарность одаренности исполнителя и определенную техническую продвинутость. Однако характер интонационного строя, а главное — **музыкального текста** сольной партии полностью со-

ответствуют детскому восприятию и детским возможностям. Все здесь рассчитано «на детскую руку», все необыкновенно удобно и эффектно.

Но перед тем, как более подробно представить эти сочинения, отмеченные высшей мерой интонационного обаяния и композиционного мастерства, обернемся на минуту назад и заглянем вглубь истории.

Первый из двух концертов, который озаглавлен «**Детский концерт для фортепиано с оркестром № 1**», **был создан композитором в Житомире в 1946 году**, сразу после войны для подраставшего сына, которому как раз исполнилось 11 лет. Концерт был в том же году показан в Киевском Союзе композиторов, получил высокую оценку, но ни к изданию, ни к публичному исполнению, ни в школьные аудитории допущен не был, поскольку сам композитор — ученик Танеева и Ипполитова-Иванова — был фактически причислен к «врагам народа» и на его творчество был наложен строжайший запрет. Однако высокое мнение коллег побудило его продолжить работу в том же жанре, и **в 1949 году он создает Детский концерт для фортепиано с оркестром № 2**. Он также был написан в Житомире и впервые показан в Киеве, где получил высшую оценку коллег. На этот раз концерт был рекомендован к исполнению на композиторском пленуме в Киеве. Однако в 1950 году, когда композитор уже жил во Львове, туда приехали «официальные критики» из Москвы (И. Нестьев и В. Кухарский) и подвергли эту композицию, тематизм которой был основан на народных песенных цитатах, разгромной критике. Концерт был назван формалистическим сочинением и снят с программы пленума. С тех пор оба эти концерта долгие годы ждали своего часа, который пробил лишь в первом десятилетии XXI века.

Инициаторами возрождения обширного фортепианного наследия В.П. Задерацкого выступили профессор Львовской Национальной музыкальной академии им. М. Лысенко. Главную роль в этом деле

взяла на себя профессор **Кристина Блажкевич-Чаплин**. По ее инициативе в издательстве «Сполом» выходят различные сочинения композитора, в том числе означенные детские концерты. **В 2003 году выходит Первый концерт под редакцией К. Блажкевич-Чаплин, вслед за ним — Второй под редакцией профессора Лидии Крих**. В том же году выдающийся украинский композитор **Мирослав Скорик создает оркестровую партитуру (для струнных) Второго концерта**, и в Большом зале Львовской филармонии происходит его премьера (оркестр под управлением М. Скорика, солистка — 12-летняя Кристина Цап). Но Первому концерту все еще не суждено увидеть свет. Дело в том, что композитор, не питавший надежд на исполнение этих сочинений с оркестром, создал лишь клавирные записи концертов. Он приступил к оркестровке Второго концерта, но приостановил работу после грубого окрика московских «ценителей искусства». **Партитура Первого концерта (тоже для струнных) появилась лишь в 2011 году**, автором ее стала доцент Львовской Национальной музыкальной академии, композитор **Богдана Фроляк**.

И вот оба концерта наконец представлены в программе **оркестра хоровой капеллы «Трембита»** на большой фестивальной встрече украинской и польской творческой молодежи. С полным основанием отметим: успех превзошел ожидания. Дети играли хорошо, оркестр под управлением **Богдана Дашака** звучал достойно. На концерте присутствовали именитые профессора Музыкальной академии. И они, и публика дали обоим опусам высшую оценку.

Жанр детского фортепианного концерта — в определенном смысле особый жанр, к которому не так уж часто обращаются композиторы. Трактовка такого жанра может иметь различные оттенки: параметры сложности (чисто технические) колеблются. Концерты для юношества (например, известные концерты Кабалевского) и собственно детские концерты Берковича — это разные ипостаси жанра.

Практикам-педагогам музыкальных школ не известны образцы подобного жанра (ни в детском, ни в юношеском преломлении) в западной музыке. Возможно, что они существуют, но в наш педагогический обиход не вошли (в отличие от иной детской музыки). Зато в музыке советского периода подобный жанр воплощался неоднократно. Родоначальником жанра считается Кабалевский, создавший в конце 40-х годов юношеские концерты для скрипки и виолончели, а в 50-х — для фортепиано. Но Задерацкий пишет свой Первый детский фортепианный концерт в 1946 году, и его первенство следовало бы признать. Однако очевидно, что находящаяся под запретом музыка, сколь бы ни была она совершенна, не могла оказать какого-либо влияния. Реальным импульсом в развитии жанра действительно следует признать юношеские концерты Кабалевского. Караманов, Сильванский, Берков, Раков, Левитин и другие авторы создают детские и юношеские концертные опусы, которые, увы, не прижились в педагогической практике в той мере, в которой этого заслуживает прежде всего сам жанр. А ведь ясно, что **концерт может оказаться первой крупной формой, предложенной для усвоения ученику**. К тому же это форма, способная объять максимум различных фактурных формул и чисто пианистических задач (от кантилены до пальцевой и массивной техники), а главное — это форма, воспитывающая навыки ансамбля. **Жанр концерта, безусловно, должен занять более весомое место в детско-юношеском репертуаре**. Именно поэтому мы обращаем внимание на забытые и превосходно воплощенные концерты Задерацкого.

Оба концерта написаны in A. Первый — в ля-миноре, второй — в ля-мажоре. Это и понятно. 1946 год — первый послевоенный, хранящий грозную и нервную память. Композитор не боится драматических заострений в разработках, не превышающих, однако, объем детской психики, тяготеющей к свету. Да и темы первой части несут элегический характер (осо-

бенно побочная). Это совершенно не свойственно созданному тремя годами позднее Второму концерту, в основе тематизма которого — народные песни. Музыка его наполнена солнцем. Элегические интонации проникают лишь в развивающиеся разделы первой части и во вторую.

Первый концерт содержит три части (a-moll, E-dur, a-moll), из которых самой развернутой является первая (Allegro). Главная тема, несущая, как говорилось, элегический оттенок и одновременно импульсную энергетическую динамику движения формы, выдержана в дорийском ладу (в «просветленном миноре») — пример № 1.

Связующая партия вносит спокойный триольный ритм, которому суждено сыграть особую роль в разработке. Побочная тема (в c-moll), ее исходный мотив вытекают из мелодического каданса главной темы, а дорийская секста проникает в гармонию (пример № 2).

Форма первой части классична. Разработка строится на сочетании интонаций главной и связующей тем. А побочная экономится для сольной каденции, где она подается в эпико-драматическом духе, в тяжелых параллелизмах движущихся трезвучий. Пример № 3 — фрагмент

каденции, который дает представление о технических задачах, поставленных в концерте перед юным пианистом.

Особенность формы первой части — в отсутствии заключительной партии, политематических контрастах разработки и активном развитии побочной темы в репризе, где зона побочной увеличена вдвое и развивается в сторону усиления элегического начала. Каденция помещена перед обширной кодой, возвращающей эпико-драматические образы каденции.

Вторая часть Первого концерта (Andante cantabile) основана на теме песенного характера, которая модулирует из E-dur в gis-moll, что предвосхищает острую драматизацию образа в последующем оркестровом эпизоде. Здесь тоже ладовая игра с шестой ступенью, но обратного значения — «затемнение» мажора. Форма этой части — сложная трехчастная, где середина полифонизирована (канонические имитации у фортепиано). В репризе главная тема проходит в оркестре, а солирующий инструмент воспроизводит пластовый контрапункт: легкие, светлые аккорды возвращают начальный просветленный образ. Форма второй части имеет две осо-

бенности: драматическое развитие образа в оркестре после его первой экспозиции у фортепиано и замыкание части последним проведением светлой главной темы у фортепиано соло.

Третья часть Первого концерта (Allegro vivace) — рондо-сонатная форма, наполненная ярким стремительным движением. Главная тема — также в дорийском ля-миноре, к тому же с высокой четвертой ступенью (пример № 4).

Побочная тема — игровая танцевальная (в Es-dur), приводящая к блестящим пассажным движениям, захватывающим обширное время. Пример № 5 — фрагмент этого эпизода, иллюстрирующий острое сочетание эффекта виртуозности и удобства фактуры, рассчитанной под детскую руку.

Главная тема (рефрен) возвращается в т.т. 180, 249, 366 всегда в главной тональности. Зато в эпизодах — зоны тональной неустойчивости. Особенность формы — в активном вовлечении в разработочные эпизоды материала связующей партии, восстанавливающего эпическую тяжеловесность эпизода первой части (яркий оттеняющий контраст главным темам композиции). Второй особен-

Пример № 1

Piano I

Пример № 2

Piano I *Meno mosso*

mp cantabile

p

Пример № 3

Музыкальный пример № 3. Состоит из нескольких систем нотной записи. Включает динамические обозначения *p* (пиано) и *f* (форте). В одной из систем присутствует пометка *poco rit.* (немного замедление). В басовом регистре видны аккорды, помеченные *ped.* (pedal) и звездочками (*).

Пример № 4

Музыкальный пример № 4. Начинаясь с пометки *Piano I*. Показывает мелодическую линию в правой руке и ритмическую основу в левой.

Пример № 5

Музыкальный пример № 5. Характеризуется сложными ритмическими фигурами и связями между нотами в обеих руках.

ностью является репризное проведение побочной партии в C-dur (а не в главной тональности).

Несмотря на эпизоды, связанные с определенной драматизацией образов, Первый концерт является истинно «детским» сочинением по интонационному строю, характеру движения и фактурной организации сольной партии.

Второй детский концерт для фортепиано с оркестром В. П. Задерацкого также содержит три ча-

сти (A-dur, fis-moll, A-dur), из которых первая часть — наиболее развернутая и разнообразная по образному наполнению. В основе тематизма первой части — две русские народные песни: «Уж как по мосту-мосточку» и «Я на камушке сижу» (побочная). Темы концерта не искажают песенной структуры заимствованного материала. Все эволюции отданы развивающим разделам, где обе темы предстают порою в самых необычных и нежи-

данных вариантах. В экспозиции автор позволяет лишь «ладовую игру» наподобие варианта в примере № 6.

В дальнейшем контрапункт солирующего рояля во втором (оркестровом) проведении главной темы включает быстрое фигуративное движение шестнадцатыми, которое впоследствии активно развивается. Вовлечение таких фигураций, создающих эффект «высокой виртуозности», обнаруживает явное сходство с Первым концертом. Это прин-

Пример № 6

цип виртуозно-колористического расцветивания концертной формы, индивидуальный знак манеры композитора.

Самый впечатляющий момент формы первой части — превращение песни «Уж как по мосту-мосточку» в тему фуги, до удивления напоминающую тему фуги b-moll из I тома «ХТК» И. С. Баха. Здесь, в начале разработки тоже тональность b-moll, и тема

эта quasi-баховская тема недвусмысленно сигнализирует о производности от цитируемой песни. В свою очередь, побочная тема переживает самые разнообразные эволюции. Сначала в разработке, где на ее искаженный контур налагаются стремительные гаммообразные фигурации рояля — пример № 8. Потом она кардинально меняет характер в репризе, которая открывается побочной

фортепиано между сферами побочной и главной тем, а не перед кодой, как это было в Первом концерте, первая часть которого более приближена к традиции концертного жанра.

Вторая часть концерта — медленное лирико-элегическое интермеццо. Она значительно короче обрамляющих частей, но неспешный темп развертывания прекрасной белорусской протяжной песни создает атмосфе-

Пример № 7

Piano I

Пример № 8

выглядит так — см. пример № 7.

Отсутствие паузы на сильной доле третьего такта — не единственное, но самое кардинальное отличие от Баха. Однако сходств, пожалуй, больше, чем различий, и сделано это, конечно, намеренно. Вместе с тем,

темой (зеркальный ход). Здесь она звучит сначала эпически-монументально (в тональности fis-moll), а потом лирично и хрустально.

Особенностью формы первой части является не только зеркальная реприза, но и помещение каденции

ру лирического погружения, мягкой грусти, сосредоточения и «взгляда вглубь» (пример № 9).

Здесь большая роль отведена оркестру, который открывает форму, завершает первую фазу ее развертывания и вторую. В обширном ор-

Пример № 9

кестровом окончании происходит переход к финалу, рождаются его интонации, после чего финал наступает аттасса. Для юного пианиста вторая часть этого концерта ставит задачу по освоению фортепианной кантилены, «пения» на рояле, плавного и мягкого звуковедения.

В основе финала тоже две народных темы, на сей раз — украинские. Первая, главная — «Дощик, дощик падае дрибненький», вторая — «Выйшли в поле косари». Форма финала, отмеченная чертами и сонатности, и рондальности, направлена к сверкающему и светящемуся завершению — к зоне

господства бегущих гаммообразных фигураций, налагаемых на мотивы главного рефрена. Главные темы выглядят таким образом: см. примеры №№ 10, 11.

Они не меняют своей интонационной природы. Они лишь дробятся и варьируются в оттенениях первоначального образа. Но в ходе развития происходят далекие тональные отклонения, кульминирующие весьма контрастные построения (пример № 12).

В окончании формы финала обе структурно преобразованные темы сливаются в контрапункте, образуя

вихреобразное танцевальное кружево завершения.

Второй детский концерт для фортепиано с оркестром В.П. Задерацкого полностью соответствует детскому восприятию и вводит юного пианиста в звуковой мир, наполненный «обольщением виртуозности», достижение которой обеспечивают тонко рассчитанные параметры фактуры и формы. ■

Стефан ХВИЛЬКО (Львов)

NB: желающие получить нотный материал концертов В.П. Задерацкого могут обратиться в редакцию по адресу pianoforum@mail.ru

Пример № 10

Allegro gaio

Пример №11

Piano I

Пример № 12

Piano I



Члены жюри конкурса «Брат и сестра»–2011 И. Тайманов и С. Урываев с лауреатами О. Каминским и Е. Жуковой (Санкт-Петербург, класс И. Письмак)

На разных этажах дуэтной педагогики

Область педагогики в жанре фортепианного ансамбля всегда оставалась своего рода terra incognita в обширном пространстве музыкально-педагогических специализаций. Еще 10 лет назад мне доводилось сетовать на плачевное состояние жанра именно в этом — педагогическом — аспекте. Критика касалась как практического состояния дел (занятия ФА¹ во всех звеньях музыкально-образовательной системы в нашей стране), так и методических достижений в этой сфере, а точнее — практически полного отсутствия.

Какие перемены произошли за прошедшее время? Как отечественная педагогика откликается на те, можно сказать, революционные преобразования в развитии жанра, о которых говорилось в предыдущих статьях нашей рубрики? В этих заметках мы затронем лишь некоторые аспекты поставленных вопросов и надеемся в дальнейшем вернуться к дуэтной педагоги-

ке и в других ракурсах (в частности, под углом актуальной проблемы детского репертуара для ФА).

СТАРЫЕ ПРОГРАММЫ И «НОВЫЕ СТАНДАРТЫ»

Как известно, учебная дисциплина «фортепианный ансамбль» присутствовала на всех уровнях отечественной системы фортепианного образования второй половины XX века. Типовой цикл составляла следующая «лестница»: 2 года в ДМШ (4-й — 5-й классы), 1 год — в заведениях среднего специального образования (музыкальные училища, позже — колледжи — I или II курсы), 1 год — в музыкальных вузах (консерватории, институты искусств, позже — академии — I курс). Итого, за 16 лет профессионального фортепианного обучения молодой пианист должен был заниматься ФА 4 года, причем на каждом из «этажей» эти уроки, по замыслу авторов системы, предшествовали занятиям камерному ансамблю, вероятно, как более высокой ступени в про-

фессиональной исполнительской иерархии.

Мне неоднократно приходилось полемизировать с подобной иерархической последовательностью так же, как и со взглядом на ФД, главным образом, как на материал для развития навыков чтения с листа. Не буду повторять приведенные аргументы. За последние годы они лишь стали более весомыми, в первую очередь, в связи с расширением географии детских и юношеских конкурсов в этом виде исполнительства и, соответственно, повышением престижности жанра в глазах педагогов всех ступеней фортепианного образования.

Существовавшая консервативная система вступала в противоречие с требованиями времени, главным образом, на своем высшем — консерваторском — уровне. Год занятий на I курсе не мог дать возможности ни для сколько-нибудь серьезного знакомства с основами дуэтного репертуара, ни для воспитания профессиональных исполнительских

¹ Мы продолжаем пользоваться уже испытанными в нашей рубрике аббревиатурами ФД и ФА (фортепианный дуэт и фортепианный ансамбль)

навыков (не говоря уже об их совершенствовании), ни для выявления наиболее перспективных ансамблей, которые могли бы продолжать свое существование, а их участники — специализироваться в этом жанре. Конечно, не запрещались факультативные занятия на следующих курсах, но практика показывала, что появление на II курсе одновременно таких важных и объемных дисциплин, как концертмейстерский класс и камерный ансамбль, полностью поглощало время и силы студентов, остававшиеся от специальности. К тому же эти дисциплины, в отличие от ФД, выносятся на государственный экзамен, и вероятность продолжения занятий ФА в реальности приближается к нулю. И хотя существовала теоретическая возможность включить в программу госэкзамена по камерному ансамблю и дуэтный репертуар, более того, даже специализироваться затем в аспирантуре по ФА, построение консерваторских программ фактически препятствовало этому.²

Как известно, вся система образования в России сейчас находится в состоянии существенных перемен. Это относится и к высшей школе, приспособляющейся к требованиям «болонского процесса». О специфике этих новшеств применительно к творческим вузам уже высказано немало нелестных слов. Я не собираюсь здесь останавливаться на такой масштабной проблеме, но интересно: как это отразится и отразится ли вообще на статусе ФА в музыкальном вузе?

В уже утвержденных требованиях для бакалавриата, основанных на так называемых «образовательных стандартах третьего поколения», по профилю подготовки «Фортепиано» по-прежнему фигурирует дисциплина «Фортепианный ансамбль» наряду с дисциплиной «Ансамбль» (камерный? — И. Т.). Между тем, в аналогичных стандартах для «специалитета» (то есть для тех вузов, где останется пятилетний

срок обучения, в частности, для Московской и Санкт-Петербургской консерваторий) дисциплины «ФА» и вовсе не предусмотрено, зато введена такая «всеобъемлющая» и расплывчатая, как «Концертное ансамблевое искусство». Конечно, реальные учебные планы должны формироваться каждым вузом самостоятельно, но есть опасение, что «на местах» об этой исчезнувшей дисциплине могут и вовсе забыть. Так что остается надеяться на широту жанровых познаний и пристрастий той или иной вузовской администрации.

С другой стороны, новые стандарты предоставляют больше возможностей студентам для личного выбора: имею в виду так называемую «вариативную часть» учебных циклов. Посмотрим, в каком направлении нынешние перемены повлияют на будущую практику занятий ФА в высшем звене нашего профессионального фортепианного образования.

Но что бы ни происходило в чиновничьих кабинетах и с исходящими оттуда официальными регламентирующими документами, на авансцену концертной жизни продолжают выходить новые, пусть и немногочисленные дуэты, достойно продолжающие замечательные традиции отечественного фортепианно-дуэтного исполнительства. Безусловно, главная заслуга в этом принадлежит нашим крупнейшим учителям — специалистам в области ФД. Их, конечно, не так много,

как в сольной фортепианной педагогике, это — «штучный товар», их имена известны всем, так или иначе связанным с дуэтным миром. И практически все они — ведущие исполнители этого жанра в недавнем прошлом и/или в настоящем, все они — артисты.

ПЕДАГОГИ-АРТИСТЫ

Среди них — те, кто посвятил свою творческую жизнь, в первую очередь, именно ФА (Е. Сорокина, Р. Хараджян, чьи бывшие дуэты с А. Бахчиевым и с Н. Новик стали легендами концертных залов на рубеже эпох), и те, кто представляет сегодня ансамблевое исполнительство в целом (А. Бондурянский, С. Урываев). Так же обстояло дело и во второй половине XX века: имена виднейших советских преподавателей ФА неизменно блистали на концертных афишах (эстонский дуэт Б. Лукк и А. Клас, ленинградские пианистки Л. Брук, Г. Ганкина и Т. Самойлович).

К редким исключениям, скорее подтверждающим правило, относятся пианисты-солисты, в чьих классах по специальности иногда вырастали и концертирующие ансамбли. Среди последних назову одного из ведущих профессоров по классу фортепиано Санкт-Петербургской консерватории А. М. Сандлера, воспитавшего, помимо целой когорты пианистов-солистов, еще и дуэт «Remnant» — победителей последнего конкурса ARD в Мюнхене.



Александр Бондурянский с учениками
Ириной Силивановой и Максимом Пурьжинским

² На моей памяти за последние полвека учебной практики в Ленинградской (Санкт-Петербургской) государственной консерватории имел место лишь один такой прецедент: эстонские пианисты Ната-Ли Сажкос и Тойво Пэаске занимались в аспирантуре по специальности «камерный ансамбль» в классе Т. Л. Фидлер именно как фортепианный дуэт.

В профессиональной консерваторско-педагогической среде порою возникает дискуссия: кто в первую очередь, так сказать, по роду службы, должен заниматься со студентами ФА — профессора классов специального фортепиано или классов камерного ансамбля? Сторонники первой позиции подчеркивают в словосочетании «фортепианный дуэт» первое слово, сторонники второй — второе.

Конечно, универсального ответа здесь не может быть: все зависит от множества дополнительных факторов. С моей точки зрения, самым полезным для молодого пианиста было бы общение в классе ФА с педагогом, имеющим солидный концертный опыт выступлений именно в этом ансамблевом жанре, досконально знающем изнутри все его «родовые» особенности: и своеобразии работы над специфическим репертуаром, и «секреты» его концертного воплощения. Считаю, что в случае с ФД общение с педагогом-артистом даже важнее, чем во многих других видах инструментально-исполнительства.

Такие специалисты — редкость не только в нашей стране, но и в мировом масштабе. Могу назвать участников лишь двух концертирующих дуэтов, практически полностью посвятивших свою педагогическую деятельность жанру ФА. Это — немецкие пианисты Яра Таль и Андреас Гротхайзен из Мюнхена и братья Фолькер и Ханс-Петер Штенцль из Ростка, уже знакомые постоянным читателям нашей рубрики. Именно к ним съезжаются со всего мира молодые пианисты, надеющиеся сделать свою артистическую карьеру на ниве ФА (в том числе и из России, в частности, дуэт «Vis-avis»).

Оба дуэта за последние годы неоднократно выступали в Санкт-Петербурге, и каждый их концертный вояж сопровождался мастер-классами в Санкт-Петербургской консерватории. Мне довелось быть свидетелем этих уникальных уроков. Здесь не место для сколько-нибудь подробного их разбора; замечу лишь, что индивидуальные особенности этих музыкантов проявлялись не только в манере пока-

за и атмосфере урока (актерски-риторической — у Ханса-Петера, доброжелательно-детальной — у Фолькера, увлекательно-театрализованной — у мюнхенской пары), но и в «количественной драматургии»: если братья Штенцль проводят уроки по традиционной для ФД формуле — 1 учитель, 2 ученика, то дуэт Гротхайзен и Таль неразрывен и в педагогике: они занимаются со студентами вдвоем, то разбивая урок на персональные «монофрагменты», то развивая свою мысль в оживленном диалоге между собой...

Это была одна из редких возможностей познакомиться с педагогикой видных представителей данного жанра. Имею в виду современную педагогическую элиту ФА в целом. Если в области сольной фортепианной педагогики существует достаточно ясное представление о творческой индивидуальности крупнейших деятелей этой профессии (не только наших дней, но и прошлых веков) благодаря их собственным трудам, воспоминаниям учеников, исследованиям ученых, то в жанре ФА все это фактически отсутствует.

Такая же ситуация — с работами по методике ФА вообще, а особенно — по тематике концертного репертуара. Едва ли не все значимые произведения сольной фортепианной литературы давно имеют солидную методическую базу и многократно прокомментированы в исполнительском и педагогическом аспектах. Черед дуэтного репертуара, видимо, еще не наступил, хотя в последние годы и предпринимались отдельные попытки в этом направлении.³

Возвращаясь к дуэтной педагогике «за закрытыми дверями», остается только помечтать о таких, например, статьях, как: «Сюиты Рахманинова в классе А. З. Бондурянского», «Четырехручный Шуберт в педагогике Е. Г. Сорокиной» или «Дуэтная музыка второй половины XX века в испол-

³ Назовем диссертационные работы Н. Катановой — «Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра». (М., 2002), О. Гринес — «Жанр фортепианного ансамбля и его воплощение в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера» (Нижний Новгород, 2005), Н. Лукьяновой — «Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины XX века» (СПб., 2007), сборник статей «Петербургский фортепианный дуэт. Музыкально-исторические очерки» (СПб, 2007).

нительской и педагогической деятельности Раффи Хараджяна»...

Иные проблемы возникают, если спуститься на пару этажей вниз по лестнице дуэтного образования⁴. Здесь уже речь не идет о концертном опыте учителя ФА. Более уместны вопросы: а кто же, собственно, преподает ФА в детских музыкальных школах? Есть ли среди них компетентные специалисты в этой области, знающие основную детскую репертуар, имеющие представление о специфике жанра, а самое главное — по-настоящему интересующиеся им (боюсь сказать — любящие его)? Есть.

ПЕДАГОГИ — ЭНТУЗИАСТЫ

Не секрет, что для большинства руководителей ДМШ предмет ФА, как правило, лишний довесок к учебной программе, который только отвлекает от специальности. Поэтому часто его «навешивают» на только пришедших, неопытных педагогов. Что вообще-то нередко идет как раз на пользу занятиям этим предметом: ведь если «часы ФА» отдают более «маститому», который ведет данного ученика и по специальности, то чаще всего, как показывает практика, «дуэтные часы» используются в качестве резервных для занятий главным предметом. Отсюда скептическое отношение школьных педагогов фортепиано к предложениям «извне»: подготовить небольшой концертный номер ФД для публичного выступления или — не дай Бог! — подготовить пару для участия в каком-нибудь конкурсе. Возникает парадоксальная ситуация: детских конкурсов с номинацией «ФА» становится все больше, заявок на участие — все меньше. Такая тенденция, конечно, отражает и глобальные процессы, характерные для нынешнего времени, и особенно заметна в крупных музыкальных центрах, где возможности для детской самореализации сейчас весьма многообразны и приток талантливых детей в музыкальные школы неуклонно падает.

Но наперекор всем глобальным переменам развитие детского му-

⁴ О специфике преподавания ФА в среднем звене — колледже — отдельно говорить не буду: в ней переплетаются некоторые особенности крайних звеньев (педагог-артист, педагог-энтузиаст), которые обсуждаются в данной статье.

Ханс-Петер и Фолькер Штенцль



зыкального творчества в сфере ФА продолжается. Это происходит благодаря поистине героическим усилиям отдельных педагогов — подлинных энтузиастов жанра, которые все еще верят в уникальные возможности ансамблевого музицирования в формировании творческой личности (истина, давно уже ставшая постулатом детского музыкального образования, но чаще декларируемая, чем практически воплощаемая).

Такие энтузиасты есть и в крупных городах, и в отдаленных уголках нашей страны. 16-летний опыт члена (а последние 5 лет и председателя) жюри Международного детского конкурса фортепианных дуэтов «Брат и сестра», ежегодно проходящего в Петербурге, позволяет мне с уверенностью говорить об этом. Несмотря на все перемены, происходившие с ним за эти 16 лет, в частности, уменьшение числа конкурсантов в последние годы, объясняемое рядом объективных и субъективных причин⁵, две вещи оставались неизменными. Это — появление ярких ансамблей, представляющих далекие периферийные города и поселки, а также присутствие в конкурсном буклете нескольких постоянных педагогических имен, из года в год привозящих на конкурс новых учеников, которые, как правило, завоевывают высокие премии.

Приведу здесь несколько имен из этой «педагогической гвардии» ФА: С. А. Выготская и Е. С. Лазаре-

ва (Екатеринбург), Л. П. Васильева и Э. И. Ахремчик (Минск), О. Р. Лемешко (Казань) и Н. М. Лапицкая (Полоцк). Есть и «свои», петербургские энтузиасты, поддерживающие престиж «хозяев»: Е. А. Федоровская, М. Г. Полозова, И. А. Песоцкая, И. А. Письмак. Показательно, что некоторые из них представляют отнюдь не известные фортепианные отделы ДМШ города, а непрофильные хоровые студии и учреждения системы дополнительного образования. Зато именно они организуют свои «локальные» конкурсы и концерты ФА, не пропускают ни одного значительного концерта ФД на городских сценах, а главное — заражают своим энтузиазмом учеников. На таких учителях-энтузиастах и стоит ныне детская педагогика отечественного фортепианного дуэта.

В ы ш е с к а -
занное не означает, конечно, что «подвижники» ФА существуют только среди детских педагогов. Их можно встретить и на других «этажах» здания отечественного музыкального образования. К славной гвардии дуэтных энтузиастов

можно уверенно причислить и доцента Петрозаводской консерватории С. В. Синцову. Вот уже в течение 9 лет она проводит беспрецедентный эксперимент: на базе своего вуза организует ежегодные студенческие фестивали фортепианных ансамблей «Piano Duo», в которых участвуют и местные студенты, и музыканты из других городов России. Уникальность этого фестиваля состоит еще и в том, что каждый сопровождается научной конференцией, где молодые ученые, студенты-музыковеды выступают с докладами по различным аспектам ФА, причем материалы конференции позже выходят отдельным сборником. Такие сборники-альманахи, несмотря на студенчески-реферативный характер большинства работ, вносят определенный вклад в развитие отечественной науки о ФА, на бедность которой я уже сетовал.

Возвращаясь в заключение к проблемам низших звеньев, выскажу еще один тезис. Определенный оптимизм внушает приход в школы и колледжи нового поколения фортепианных учителей: ведь среди них есть и те, кто уже успели стать участниками «дуэтного ренессанса» начала века, активно участвуя в фестивалях и конкурсах. Они вносят заметное оживление в рутинное существование классов ФА, и, надеюсь, этот «свежий ветер» окажет благотворное влияние на будущую судьбу жанра. ■

Игорь ТАЙМАНОВ



Елена Федоровская с учениками

⁵ К проблемам детских дуэтных конкурсов и, в частности, конкурса «Брат и сестра» я предполагаю в дальнейшем вернуться в этой рубрике.

Человек из толпы

Андрей ГАВРИЛОВ. Чайник, Фира и Андрей. Эпизоды из жизни ненародного артиста. Вашингтон, «Юго-Восток», 2011. — 287 с., 24 илл.

Позднесоветская действительность породила немало типов эмигрантов: среди них «идейные», «колбасные», «евреи». Последнее слово пишу в кавычках, потому что памятные времена, когда — вероятно, впервые в отечественной истории — у людей совсем других национальностей «внезапно» обнаруживались забытые еврейские родственники. Потом рухнул железный занавес, «заграница» превратилась просто в другую страну (или другие страны), и «идейными», из желания вернуться победителями, стали слишком многие. Однако лавров Солженицына или Ротоповича на всех не хватило, а так хотелось выглядеть — хотя бы в собственных глазах — борцом за свободу, обличителем тоталитаризма. В борьбе все средства хороши; и не беда, если, разбираясь со своими комплексами и прошлой жизнью, обрызгаешь нечистотами всех и вся, соберешь с помойки в дом мусор, который обычно несут как раз из дома на помойку.

«Я с ним долго бился, потому что он с трудом мог владеть стихийными силами своей природы... Я сразу определил, что он неглупый человек, но ему не хватало контроля... Я думал, что человек не может растрачивать столько энергии, не будучи при этом психологически ущемленным». Так говорил об Андрее Гаврилове его главный учитель Лев Николаевич Наумов («Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной». М., 2002). Речь как будто о фортепианной игре, но, сопоставляя эти слова с жизнью и судьбой А. Г., невольно поражаешься правоте и точности предвидения легендарного Левушки.

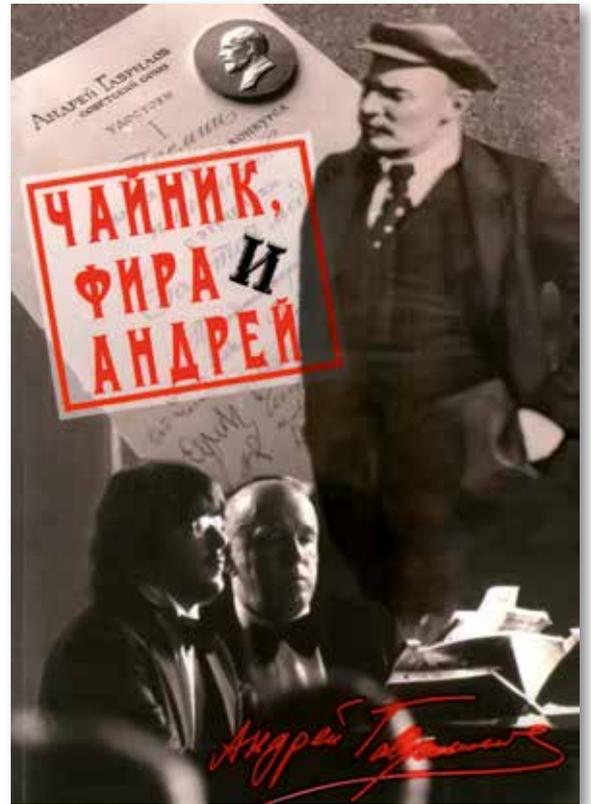
Книга написана действительно талантливым человеком, которого после победы на V Международном конкурсе имени Чайковского многие

считали экстравагантным гениальным виртуозом, будущим пианистическим искусством. Будущее уже наступило, но, увы, без Гаврилова. Он, конечно, играет, но то, как он играет, мягко говоря, не очень интересно ни с точки зрения пианистического искусства, ни с позиций утилитарного «мастерства».

Андрей Гаврилов воссоздаст вехи собственной жизни: учебу в ЦМШ и Московской консерватории, победу на «Чайнике»; знаменитый концерт на Зальцбургском фестивале вместо заболевшего Святослава Рихтера (ставший счастливым билетом в высшее пианистическое общество); опалу КГБ и несколько невыездных лет; историю, в результате которой в 1985 году Гаврилов остался на Западе, став «первым советским артистом, принципиально не просившим политического убежища и сохранившим российское гражданство»; паузу почти в десятилетие, когда артист, «неудовлетворенный собой, уходит с большой сцены, посвящая себя изучению религиозной философии и поиску новых возможностей исполнительского мастерства» (обе цитаты — из биографии на официальном сайте Гаврилова).

Кстати, о КГБ и паузе. На том же самом сайте читаем: «Пять лет он провел под домашним арестом». Не хочу сказать, что в карьере А. Г. все было гладко: многие в СССР (и не только деятели искусства) жили под партийным прессингом. Однако сравнивать положение артиста конца 1970-х — начала 1980-х, играющего многочисленные концерты не в худших залах СССР, с участием людей, лишенных профессии, а часто и свободы, — как минимум, некорректно. И уж точно речь не о домашнем аресте: нашего героя не доставляли на собственные концерты под конвоем милиции, как Юрия Деточкина в известном фильме.

Что до пауз, то они у больших артистов — редкое и, как ни обидно по-



читателям их таланта, — закономерное явление. Противоречие между подлинным творчеством и гастрольно-концертным конвейером почти неизбежно: одни борются с ним «на бегу», другим это не удается. Вспомним памятные и многозначительные паузы у Владимира Горовица, а совсем недавно — у Михаила Плетнева. Момент истины всегда — возвращение артиста: тогда-то и выясняется, выиграл он (и его слушатели) или, как в данном случае, проиграл.

Однако не эти, местами весьма интересные описания, составляют суть мемуаров. Сквозящая изо всех щелей сверхзадача Гаврилова — именно создание образа гениального пассионария, борца с Советской системой и обличителя западной «музыкальной мафии». Апофеозом этой «борьбы» является унижение многих людей, с которыми был связан Гаврилов. Апофеоз апофеоза — Святослав Рихтер, Фира, как называли его близкие люди.

Уже говорилось, что Рихтеру Гаврилов обязан (пусть и невольно) своим первым триумфом; на рубеже 1970-х — 1980-х годов они очень тесно общались (любителям читать между строк: имеется в виду именно человеческое и творческое общение)

и играли вместе (самый известный проект — исполнение «вскладчину» клавирных сюит Генделя). Рихтер, безусловно, выделял Гаврилова из череды молодых пианистов, фактически, включив его (вместе с Олегом Каганом, Натальей Гутман, Юрием Башметом и некоторыми другими) в свой ближний круг.

О том, что великие часто воплощают сильнейшие контрасты и противоречия, что в их душе ярче и выпуклее, чем у обычных людей, проявляется борьба Бога и дьявола, добра и зла, — мы, честно говоря, знали и до Гаврилова. Как и о том, что Рихтер был сложным и страстным человеком, что его суждения часто были вызваны сиюминутными обстоятельствами, а потому они нуждаются в контекстном прочтении, а не являются истиной в последней инстанции. Ваш покорный слуга уже писал об этом около 10 лет назад, применительно к изданным Александром Белоненко дневникам Георгия Свиридова: не всякие интимные записи (в отличие от записей художественных — в иные века эту разницу хорошо различали!) должны публиковаться. И не всякий вправе их публиковать. *Кто* в данном случае не менее важно, чем *что*. Очень важно, имеем ли мы дело с человеком с этическими критериями или перед нами — один из пушкинской толпы, о которой говорится в знаменитом письме Петру Вяземскому 1825 года: «При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе».

Некогда близкого к Рихтеру А.Г. это «иначе» совершенно не волновало. Он предпочел стать человеком из толпы, выбрав из интимных подробностей самое уродливое, скабрзное и черное. Рихтер в его трактовке — лживый, бесконечно порочный, постоянно неуверенный в себе и тотально несвободный полуробенек-полустарик с садистическими наклонностями, которого волнуют, по преимуществу, проблемы секса и собственная неврастеничность.

Но по-настоящему больно и стыдно становится, когда из этой «пороч-

ности» и «несвободы» Гаврилов выводит творчество Рихтера. «Чем больше я задумывался над этим загадочным феноменом — «метафизической трусостью» Рихтера, тем очевиднее становилась для меня связь между свободой и музыкой. Музыка Славы — несмотря на его техническое мастерство — вымученная, тюремная, советская музыка. В ней нет самого главного — «эспри», небесной перистой свободы Шопена или Моцарта. Нет ни юмора, ни иронии, ни любви. Ни искристого шампанского, ни чарующе дурманящего благородного коньяка. Что же это за музыка? Музыка Рихтера — музыка зека. Зека с музыкальным кайлом в руках. Из номенклатурной квартиры». Конечно, не все в творческом наследии С.Т. равноценно (да и как может быть иначе, учитывая необъятный репертуар, многочисленные записи и концерты!), — но подобная грубость из уст победителя Международного конкурса имени Чайковского совершенно исключает какую бы то ни было полемику. К тому же Рихтер — фигура столь масштабная, что не нуждается в адвокатских услугах. И не то усмешкой, не то кощунством на этом фоне выглядят разговоры автора о его предках, о «старинной семье Гавриловых», «духе русской усадьбы», воссоздаваемом в швейцарском поместье.

К сожалению, мемуары — частное проявление весьма актуальной в наше время проблемы: «старшие», бывшие для молодых музыкантов не только профессиональными, но и моральными авторитетами, умерли, а иные «младшие» в новых условиях (когда и Бог для многих уже есть, но почему-то все позволено) «выронили знамя». Привычка к интеллигентному поведению у этих людей временна (подобно некоторым прививкам), а контроль, о котором говорил Лев Николаевич Наумов, должен быть пожизненным, — но некому контролировать!

Упомяну и о скандале меньшего калибра — между Гавриловым и Игорем Шестковым. В интерпретации последнего книга была написана сообща, а затем пианист, условившись о солидном гонораре, попросил Ш., ради немалых «откуп-

ных», снять свое имя, но не сдержал обещания. А.Г. отстаивает версию «литературного помощника». Автора этих строк не очень волнует, на чьей стороне (точнее — по какую сторону нечистот) истина. Различия между версиями — исключительно стилистические: в частности, в одном варианте эссе о ноктюрнах Шопена, заметки о творчестве интегрированы в повествование, в другом — опубликованы в конце («Записи разных лет»).

«Моя советская жизнь представлялась мне дурным сном в отравленном Зазеркалье», — таково начало книги Гаврилова. К сожалению, иные сны становятся реальностью, а с некоторыми людьми не хочется делить даже сны. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

Р.С. Фрагмент книги русского интеллигента А.Г.



Пососем вместе с Рихтером — Шуберта! А теперь — про детство! Чудно! Дирижер Самуил Столерман? Что? Застрелил жену! Замечательно! Что? Письмецо отправил Прокофьеву Максимилиан Шмидтгоф? Труп нашли в лесу? Чудненько. Об этих двух смертях старый дракула рассказывает с нескрываемым аппетитом.

Слава заканчивает свой мертвый монолог страшными словами: «Я себе не нравлюсь». Не нравишься — зачем же так жил? Скажи уж, очастливы. Тут не смирение и мудрость, а отчаянье. Или воспаленный нарциссизм в ужасе от близости могилы?

Повесил состарившийся житомирский гей-тапер напоследок свой укор к самому себе — укором на всех его почитателей. На весь мир.

Денис Мацуев: «Лист — только с РНО!»

Два концерта и «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром, а также симфонические поэмы «Орфей» и *Heroïde funebre* (в устоявшемся русском переводе — «Плач о героях») — программа из произведений Ференца Листа, записанная Денисом Мацуевым и Российским национальным оркестром во главе с Михаилом Плетневым. Запись осуществлена компанией Sony BMG Russia в августе, выход двойного альбома ожидается в октябре 2011 года, накануне 200-летия со дня рождения композитора.



— Расскажите, пожалуйста, о проекте: чья идея, как протекала работа?

— Проект назревал очень давно, и я думал именно о монографической программе — два фортепианных концерта и «Пляска смерти». Лист — один из моих любимых композиторов; с каждым из его концертов связан определенный этап жизни. Например, с Первым концертом я победил на XI Международном конкурсе имени П.И. Чайковского в 1998 году, причем мы с моим педагогом, профессором Сергеем Леонидовичем Доренским, решили заменить Третий концерт Рахманинова на Первый Листа буквально за несколько дней до подачи заявки. И это решение оказалось правильным.

Второй концерт и «Пляска смерти» — также одни из любимейших моих сочинений. Кстати, многие

почему-то считают «Пляску смерти» поверхностной пьесой. И один из музыкантов, совершенно не разделяющих эту точку зрения, — Михаил Плетнев. С Михаилом Васильевичем мы очень много беседовали о Листе, его сочинениях, многие из которых не на слуху. И, конечно, в последние годы мы очень часто играли Листа вместе. Обсуждая с «Sony» план записей на несколько лет вперед, я, конечно, сказал, что Листа хочу играть только с Российским национальным оркестром. Записали в экстремальном режиме, за 2 дня, а на третий исполнили программу в Варшаве (правда, без «Пляски смерти»). Как Вы знаете, в двойной альбом вошли и симфонические поэмы «Орфей» и «Плач о героях». Обе не так часто исполняются. Но я убежден, что даже в знакомой музыке в интерпретации Плетнева слушатели откроют для себя много нового.

— Жизнь Листа вместила столько событий, неожиданных поворотов и ярких контрастов, что иногда кажется, что и жизней было несколько. С одной стороны, он виртуоз, первая суперзвезда мирового исполнительства, кумир пуб-

лики; с другой, — отшельник, одинокий философ, бескорыстно влюбленный в искусство, в творчество своих коллег. Вы сейчас практически в том же возрасте, в котором Лист круто изменил свою жизнь. Можно ли ожидать, что Вы будете в дальнейшем записывать неизвестного, неигранного Листа второй половины жизни?

— Безусловно. В последние годы я переиграл всю возможную популярную музыку. И открывать неизвестные произведения стало для меня некоей миссией. Началось все с Фуги и Сюиты Рахманинова, которые я несколько лет назад записал на его рояле [Unknown Rachmaninoff/Неизвестный Рахманинов; Sony BMG Russia, 2007]. С тех пор мне интересно соучаствовать в возрождении забытой музыки.

— Существует негласная комбинация победителя Конкурса имени Чайковского — Первый концерт П.И. и Третий Рахманинова. Вы — один из немногих, кто ее успешно нарушил; Вы победили в конкурсе и сделали более чем успешную карьеру. Можно ли считать, что Лист для Вас — знак удачи, фартовый композитор (наподобие фартовой майки у футболиста)?

— Абсолютно в точку попали! Я бы сказал, что у меня таких композиторов три — Лист, Рахманинов и Шуман. Они, что называется, никогда не подведут. В гастрольной жизни бывают разные ситуации. Я всегда чувствую, что эта музыка помогает восстановиться, оставаться в форме. Кстати, Михаил Васильевич Плетнев тоже играл Первый

концерт Листа в финале победного для него VI Международного конкурса имени П. И. Чайковского.

— Вы давно играете с Плетневым и РНО. Когда большие артисты встречаются в первый раз, им требуется некая ансамблевая «притирка». В данном случае интересно как раз обратное: были ли какие-то новые моменты — в самом оркестре, в Плетневе, в ансамбле, — которые Вас поразили?

— Скорее меня снова поразили знакомые вещи, но к этому по хорошему невозможно привыкнуть. Плетневу удастся то, что не получается у большинства инструменталистов, встающих за дирижерский пульт. Оркестр у него подобен идеальному роялю. Не только в концертах, но и в записях с Михаилом Васильевичем рождаются драгоценные для каждого артиста живые ощущения ансамбля, музицирования, импровизации. Вот почему я обожаю играть с ним и его оркестром. Не могу не сказать, как осиротел пианистический мир, когда Михаил Васильевич сошел с фортепианной дистанции (надеюсь, что временно!). Мы много говорили об этом. Дело не только в усталости: все меньше и меньше людей в мире вообще понимают, о чем мы говорим. По большому счету, я с ним согласен. Я хотел бы пригласить 100 человек со всего мира, которые поймут, что я буду делать на сцене. И играть только такие концерты. Но мы живем по тем законам, по которым мы живем. И еще — качество современных инструментов, абсолютно всех. Оно не сравнимо с довоенными моделями. Идея конвейера победила, инструмент перестал быть штучным товаром, и потому каждый раз идет борьба исполнителя с роялем. Я знаю, что это одна из причин, по которой М. В. ушел с пианистической сцены.

— А сколько человек из этой сотни живут сейчас в России?

— Человек 20, не больше. ■

Беседовал
Михаил СЕГЕЛЬМАН

Пьер-Лоран ЭМАР

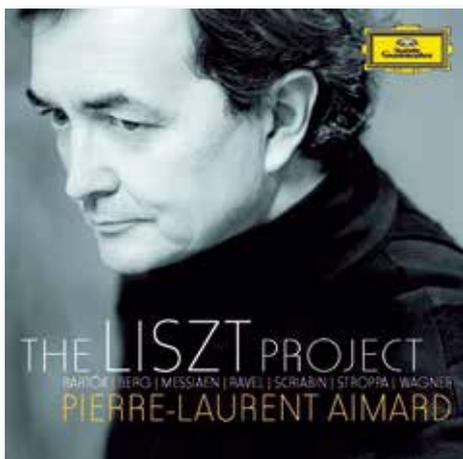
Посвящение Листу | Deutsche Grammophon

Даниэль БАРЕНБОЙМ

Фортепианные концерты Листа | Deutsche Grammophon

Кристиан ЦИМЕРМАН

Лист | Deutsche Grammophon



22 октября исполняется двести лет со дня рождения Ференца Листа. Только за последние полгода вышло без малого полсотни CD, так или иначе связанных с его именем, считая и новые записи, и переиздания, и компиляции. Среди них около десятка издано знаменитым немецким лейблом Deutsche Grammophon (DG): в том числе практически полное собрание сочинений Листа на 34 дисках, монографический диск Ланг Ланга (существенно отличающийся от другой листовской программы, выпущенной им одновременно на Sony), предназначенные для широкой публики сборники «Лист поздней ночью» и «Лист — дикий и безумный». Еще три издания выйдут нынешней осенью.

Французский пианист Пьер-Лоран Эмар был героем «PianoForum» год назад, когда приезжал в Москву с концертами в рамках года России–Франции. Тогда он исполнял свой коронный репертуар — Раavelя, Мессиаана, Булеза. Впрочем, к Раavelю и Дебюсси Эмар обратился всерьез уже в нынешнем веке, тогда как сочинения Мессиаана и Булеза — репертуар, который прославил пианиста уже давно: он известен как блестящий исполнитель музыки последнего столетия — Айвза, Веберна, Бартока, Берлио, Лигети, Куртага, Этвеша, Картера. Несколько лет назад записал Фортепианный концерт Дворжака, стал все чаще играть Моцарта и Бетховена. В 2008 году дебютировал на DG с «Искусством фуги» Баха: «Мне наконец удалось воплотить свою давнюю мечту, — говорил Эмар. — В течение долгого времени этот шедевр был для меня дальней, недостижимой вершиной, я не знал, одолею ли ее. Потребовалось колос-

сальное напряжение сил — умственных, душевных, но я сделал это».

Оставив за собой право записываться и на других фирмах, Эмар продолжил сотрудничество с DG, выпустив программу «Приношение Мессияну», Концерт для двух фортепиано, ударных и оркестра Бартока, диск музыки Равеля. В интервью журналу «PianoФорум» маэстро рассказал и о своей новой записи на DG: «Следующий наш проект будет посвящен фортепианной музыке Листа — к его двухсотлетию. Я уверен, что Лист гораздо богаче, глубже и интереснее как личность, чем нам часто кажется. Мне хотелось бы подготовить несколько программ, которые показали бы, как много значили его изобретения для своего времени, для других видов искусств, для других композиторов, для будущего. Его очень волновала музыка будущего, он был настоящим борцом за новую музыку, что осознается отнюдь не всегда — в том числе в том, как его исполняют. И я собираюсь сопоставить фортепианную музыку Листа с музыкой следующих эпох, которая помогла бы высветить новаторскую сторону его личности».

Результатом этих намерений стал двойной альбом «The Liszt Project» — самый масштабный проект, осуществленный пианистом в содружестве с DG. Программа продолжительностью в два с половиной часа записана в мае нынешнего года на концертах в венском Концертхаусе. Лист представлен в окружении семерых композиторов двух столетий, среди которых — Барток, Равель, Мессиян и даже наш современник, не известный широкой аудитории итальянский электронщик Марко Строппа. (Лукавый Эмар, вне всякого сомнения, понимает, что десятиминутная пьеса последнего мог-

ла выйти на DG — одной из самых мейнстримных звукозаписывающих компаний — лишь вкуче с именами Листа и его самого.) Их пьесы звучат во второй части альбома, чередуясь с фрагментами листовского цикла «Годы странствий». В центре первой части — Соната h-moll и еще несколько пьес Листа, объединенные с одночастными Сонатой Берга, «Черной мессой» Скрябина и редко исполняемой Сонатой Вагнера «В альбом Матильде Везендонк».

Программа получилась убедительной, как и все, что делает Эмар. До конца нынешнего сезона маэстро планирует представить ее в США, Китае, Японии, Франции, Германии, Великобритании, Бельгии, Нидерландах, Португалии, Австрии. И если в контексте его увлечений последних лет Лист выглядит не таким уж сюрпризом, едва ли можно было ожидать появления Листа в репертуаре Пьера Булеза. Насчет того, как это стало возможно, допустимы самые разные догадки: Булеза мог вдохновить пример Эмара — музыканты дружат и тесно сотрудничают на протяжении многих лет. Не менее тесный контакт сложился у Булеза с пианистом Даниэлем Баренбоймом — это мог быть и его выбор. Да и вообще, репертуар 86-летнего Булеза именно в недавние годы стал шире (хотя от Прокофьева и Шостаковича маэстро по-прежнему отказывается наотрез) — кто мог раньше ожидать от него обращения к Яначеку и Шимановскому?

Как бы то ни было, минувшим летом Булез, Баренбойм и Берлинская штаатскапелла — оркестр оперы Unter den Linden — объехали с двумя фортепианными концертами Листа Лондон, Берлин, Баден-Баден и Эссен. Именно там в июне, в одной из программ знаменитого Рурско-

го фестиваля, и была сделана эта запись, ставшая дебютной и для Баренбойма: концерты Листа ему прежде записывать не доводилось. «Мне хотелось представить эти концерты в паре именно потому, что они такие разные, — говорит пианист. — Хотя второй исполняется куда реже первого, это шедевр ничуть не меньшей силы. Оркестровые краски, которыми окрашено его начало, напоминает мне «Лоэнгрин» Вагнера, и не только потому, что оба сочинения начинаются в ля-мажоре. Лист, подобно Вагнеру, был мастером хроматики, что в данном случае обозначает неопределенность, обогащающую музыку новыми возможностями». В финале Баренбойм исполняет две пьесы на бис: «Утешение» Des-dur № 3 и «Забытый вальс» Fis-dur.

Еще один важный осенний релиз DG с музыкой Листа — двойной альбом Кристиана Цимермана; это давние, неоднократно переиздававшиеся и отмеченные критикой записи, сделанные в 1987 и 1990 гг. соответственно. На первом диске — фортепианные концерты и «Пляска смерти» с Бостонским симфоническим оркестром и Сейдзи Озавой, на другом — Соната h-moll и четыре поздние пьесы, одна мрачнее другой (эти исполнения полностью вошли также в упомянутое выше собрание на 34 дисках). В записях проявляется знаменитый перфекционизм Цимермана: он играет на собственном рояле, который, как правило, возит с собой и сам готовит к концертам и записям. Выпускная одна и те же сочинения Листа в нескольких исполнениях одновременно, Deutsche Grammophon бросает серьезный вызов и тем записям, что сделаны многие годы назад, и особенно тем, что делаются сегодня. ■

Илья ОБЧИННИКОВ



Николай Луганский подписал эксклюзивный контракт с французской звукозаписывающей фирмой «Naive». Первый CD появится в ноябре 2011: это монографическая программа из произведений Листа.

Первые записи Николая Луганского относятся к 1987 году (фирма «Мелодия»), затем CD выходили на «Vanguard Classics», «PentaTone Classics», «Warner Classics», «Erato Disques», «Onyx» и «Deutsche Grammophon». С фирмой «Naive» пианиста связывала до нынешнего времени лишь одна совместная работа: DVD сольного концерта на фестивале в Рок-д'Антероне (2002, запись live)

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

СЕРИЯ А: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПРИЖИЗНЕННО

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

СЕРИЯ В: ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПОСМЕРТНО

- Том 25 B/I: Мазурки II (B-dur, G-dur, a-moll, C-dur, F-dur, G-dur, B-dur, As-dur, C-dur,
a-moll, g-moll, f-moll) РМИ 2025 (ISMN 979-0-3520-2025-2)
Том 26 B/II: Полонезы II (B-dur, g-moll, As-dur, gis-moll, d-moll, f-moll, b-moll, B-dur,
Ges-dur) РМИ 2026 (ISMN 979-0-3520-2026-9)
Том 27 B/III: Вальсы II (E-dur, b-moll, Des-dur, As-dur, e-moll, Ges-dur, As-dur, f-moll,
a-moll) РМИ 2027 (ISMN 979-0-3520-2027-6)
Том 29 B/V: Отдельные произведения III (Похоронный марш c-moll, [Варианты] /Воспоми-
нение о Паганини/, Ноктюрн e-moll, Экосезы D-dur, G-dur, Des-dur, Контрданс,
[Allegretto], Lento con gran espressione /Ноктюрн cis-moll/, Cantabile B-dur, Presto
con leggerezza /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

1810-2010



ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ДИЗАЙН-БЮРО
для музыкантов и музыкальных организаций



- Афиши
- Программки концертов
- Буклеты
- Визитки
- Приглашения
- CD
- Фотосъемка
- Сувениры

Тел.: 8 916 687 13 03
pianoforum@mail.ru
www.pianoforum.ru

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ
МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДОМ МУЗЫКИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ М. И. ГЛИНКИ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЦЕНТР
«ВСЁ МИР»
GRANY FOUNDATION. ART-CRISTAL-BRUT

**ар
Ноябрь**

XIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ
01-30.11.МОСКВА
художественный руководитель
НАТАЛИЯ РУБИНШТЕЙН

ПРЕДСТАВЛЯЕТ
Бах-марафон



**ВСЕ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
КОНЦЕРТЫ И.С. БАХА
ЗА ОДИН ДЕНЬ**



27 НОЯБРЯ
2011 ГОДА

Справки и заказ абонементов по телефону:
8 (495) 730-10-11

Муз  кно

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТАЛ — WWW.MUSOKNO.RU

● События

● Новости

● Мнения экспертов

● Портреты

● Актуальные темы

● Аналитика

ОКНО В МИР МУЗЫКИ


VII Международный конкурс юных пианистов имени Фридерика Шопена прошел в мае 2011 в Пекине.

Учредитель и организатор конкурса — Общество имени Фридерика Шопена в Москве при содействии Посольства Российской Федерации в Китае, Посольства Республики Польша в Китае, Российского культурного Центра в Пекине, Китайского фонда Сунь Цинь Лин.

Состязались 18 юных пианистов из Китая, России, Беларуси, Эстонии, Узбекистана, Японии. Прослушивания прошли в Российском культурном Центре и в Концертном зале комплекса «XXI век». В финальном туре принял участие Детский симфонический оркестр под управлением дирижера Лю Фенде.

В жюри работали пианисты Михаил Александров (Россия),

Эва Осиньска (Польша), Карлос Себро (Уругвай), Рэм Урасин (Россия), Донг Мин Лим (Республика Корея), Клаудиа Янг (Малайзия), Алексей Соколов (Китай–Россия). Состоялись сольные концерты Р. Урасина, Донг Мин Лима и К. Янг.

Партнерами конкурса стали китайские компании «Зенит», Образовательная фирма «Huanpu Zhunren», организации «Регион-инжиниринг», Центр музыкальной культуры «Аккорд». Эксклюзивные рояли конкурса — инструменты японской фирмы «KAWAI».

ЛАУРЕАТЫ: I премия — Лянг Сиджин (Китай), II премия — Анастасия Нестерова (Россия), III премия — Рустам Хамурзин (Россия); дипломы — Айяно Камеи (Япония), Цу Ванг (Китай), Андрей Шичко (Белоруссия).

125009 Москва, Брюсов пер., д. 2/14, стр. 8. • Международный союз музыкальных деятелей (Конкурс Шопена)
Тел./факс: + 7 (495) 692 0674,
Тел.: + 7 (926) 232 3697,
alexpiano@yandex.ru, | www.chopin-competition.ru

VIII Международный конкурс юных пианистов имени Фридерика Шопена
Москва,
14-21 сентября 2012

ОРГАНИЗАТОРЫ: Общество им. Фридерика Шопена в Москве, АНОК «Международный конкурс юных пианистов имени Фридерика Шопена», Правительство Москвы при поддержке Министерства культуры РФ.

ВОЗРАСТ: не более 16 лет на 21.09.2012.

Документы принимаются **до 1 июля 2012:** а) заявка; б) копия свидетельства о рождении/паспорта; в) краткая автобиография; г) рекомендация музыкального учреждения или двух известных музыкальных деятелей; д) две цветных фотографии; е) видеозапись (предпочтительно в формате DVD) трех произведений Шопена: этюд, ноктюрн и одно произведение из программы II тура; ж) ксерокопии титульных листов заграничных паспортов участника и сопровождающего лица (для тех, кому необходима виза в Россию).

ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ВЗНОС: \$US 100 (оплачивается при регистрации).

СПЕЦИАЛЬНЫЕ УСЛОВИЯ: Оргкомитет оплачивает расходы по пребыванию в Москве каждому участнику и одному сопровождающему лицу, начиная со II тура до конца его активного участия в конкурсе (гостиница с завтраком); Оргкомитет оплачивает авиа- или железнодорожные билеты (до Москвы и обратно) всем иногородним участникам III тура и финала (кроме проживающих или обучающихся в Москве).

ПРЕМИИ: I премия — \$US 5.000, II премия — \$US 3.000, III премия — \$US 2.000; три премии по \$US 1000 участникам III тура, не прошедшим в финал.

ПРОГРАММА: только произведения Ф. Шопена.

I тур: один ноктюрн; два этюда из оп. 10 (кроме № № 3, 6) и оп. 25 (кроме № 7); один полонез.

II тур: три прелюдии; две мазурки; один вальс; одно из следующих произведений: Баллада, Скерцо, Фантазия, Баркарола, Блестящие вариации, Два экспромта (один из которых — Fis-dur).

III тур: концерт для фортепиано с оркестром (в сопровождении второго рояля).

Финал: исполнение концерта в сопровождении симфонического оркестра.



2-12 июня 2012
Цюрих

Международный конкурс пианистов имени Гезы Анды

УЧАСТНИКИ: пианисты, родившиеся после 1 июня 1980.

Документы принимаются до 29 февраля 2012: а) краткая биография; б) копия паспорта; в) две фотографии. Вступительный взнос — 300 швейцарских франков.

РЕГЛАМЕНТ: I и II туры — сольные выступления в Высшей школе искусств Цюриха, 2-7.VI.2012, III тур, «Моцартовский» — выступление с оркестром в зале Tonhalle, 9.VI.2012, финал — выступление с оркестром Tonhalle, дирижер Дэвид Цинман, 12.VI.2012.

ПРЕМИИ: I премия — 30.000 швейцарских франков, II премия — 20.000 швейцарских франков, III премия — 10.000 швейцарских франков

Для лауреатов предусмотрены многочисленные ангажементы в период с 2012 по 2015.

ПОДРОБНАЯ ИНФОРМАЦИЯ — на www.gezaanda.ch

XIV Международный конкурс пианистов Рустама Латыпова

Ко дню рождения И. С. Баха

20-25 марта 2012, Казань

Конкурс Рустам Латыпова проводится в Казани ежегодно с 1997. Знаменательно, что победительницей первого конкурса стала пианистка **Софья Гуляк**: ныне она — лауреат 23 международных конкурсов, в том числе Конкурса в Лидсе (Великобритания, 2009). На этом состязании Софья получила первую премию, став первой женщиной-победительницей за всю историю этого конкурса.

ВОЗРАСТНЫЕ ГРУППЫ: I — до 15 лет; II — до 18 лет.

Заявки принимаются до 15 февраля 2012.

ПРЕМИИ: I группа: I — 1.000 евро, II — 800 евро, III — 600 евро; II группа: I — 5.000 евро, II — 3.500 евро, III — 2.500 евро

ЖЮРИ: народный артист России, профессор, ректор Казанской консерватории Р. Абдуллин; профессор Казанской консерватории Э. Бурнашева; композитор, доцент Казанской консерватории Р. Еникеева; народный артист Республики Татарстан, доцент Казанской консерватории Р. Урасин.

Прослушивания пройдут в Камерном зале Большого концертного зала Республики Татарстан.

Подробная информация — на www.j.s.bach-kzn.ru

I Московский открытый конкурс вокально-фортепианных дуэтов «Piano & Voice»

декабрь 2011 — январь 2012

УЧАСТНИКИ: профессиональные музыканты в возрасте от 18 лет до 30 лет включительно (на 2.XII.2011)

Заявки принимаются до 30 ноября 2011.

ДОКУМЕНТЫ: а) копии паспортов участников ансамбля; б) копии документов об образовании (для учащих — справка с места учебы); в) творческая биография ансамбля; г) запись программы I тура (на CD); д) фотография ансамбля размером 13 x 18 см (черно-белая); е) ксерокопия ИНН и пенсионного страхового свидетельства (для граждан РФ); ж) квитанция об оплате вступительного взноса в размере 1.000 руб.

РЕГЛАМЕНТ: I тур (по записям) — 2-15 декабря 2011 II тур (не более 14 ансамблей) — 26 января 2012, Рахманиновский зал Московской консерватории III тур (не более 6 ансамблей) — 28 января 2012, Рахманиновский зал Московской консерватории Заключительный концерт — 29 января 2012, Малый зал Московской консерватории

ПРЕМИИ: I премия — 15.000 руб., II премия — 10.000 руб., III премия — 8.000 руб., три диплома по 4.000 руб.

125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6, стр. 1, Московская консерватория, Управление специальных творческих программ, Оргкомитет конкурса «Piano & Voice». E-mail: art-department@mail.ru. Подробная информация — на www.mosconsv.ru в разделе «Конкурсы»

Международный Союз Музыкальных Деятелей Архиповский музыкальный салон на Большой Никитской



Новость музыкального квартала

Знаменитое на всю Москву (да и на всю страну!) семейство концертных залов «музыкального квартала» столицы обрело пополнение. К именитым консерваторским залам, залам Гнесинки и Дома композиторов добавляется новый — **Архиповский музыкальный салон на Большой Никитской**. Он расположен в так называемом Доме Брюса, что на углу Большой Никитской и Брюсова переулка, ровно напротив консерватории. Дом этот — носитель богатой истории, восходящей к XVII веку. Он пережил великий московский пожар 1812 года, различные перестроения, обрел свой облик, близкий к нынешнему, в XVIII веке и уже в наше время — **великолепный зал с прекрасной акустикой, зал на 180 мест, пригодный для осуществления различных камерных программ**.

«Архиповский зал» стал обладателем великолепных роялей фирмы «Bechstein» и портативного органа. Этот «инструментальный арсенал» позволяет задумывать любые ансамблевые комбинации и открывает роскошную перспективу инструментальных, а главное, — смешанных инструментально-вокальных программ. Присутствие концертных роялей знаменитой фирмы — это акцент, придающий новому «звуковому пространству» особую краску. Это позволило выделить в потоке возможных событий, осуществляемых в Архиповском музыкальном салоне, цикл **«Камерные собрания салона «Bechstein»**.

Открытие «Собраний» состоялось 14 сентября. Первая программа вполне могла быть названа «Апология романтизма». Сочинения Мендельсона, Вагнера, Листа прозвучали в первоклассном исполнении именитых мастеров. На подиум нового зала поднялись народные артисты России **Александр Бондурянский, Владимир Иванов, Михаил Уткин** (знаменитое

«Московское трио»); лауреаты престижных конкурсов **Ксения Вязникова** (меццо-сопрано) и **Ольга Козлова** (фортепиано).

«Камерные собрания» задуманы как череда событий (планируется 12 вечеров в сезон), каждое из которых содержит свой «элемент неожиданности». Сочетание ожидаемого и непредвиденного — особая тенденция программ Салона. Два акцента — фортепианный и вокальный — будут воплощены и синхронно, и в последовательности. Классика известная и забытая, творческие откровения нового искусства XX–XXI веков, — все это входит в замысел, объемлющий огромный мир камерной художественной культуры.

23 сентября прошла встреча с творчеством потерянного в безумной истории первой половины XX века композитора **Всеволода Петровича Задерацкого**, которому в этом году исполняется 120 лет со дня рождения. 15 октября — сольный вечер замечательного композитора и пианиста **Ивана Соколова**, выдающегося интерпретатора сочинений Скрябина. В перспективе — вечер фортепианных импровизаций, встречи с выдающимися пианистами и певцами. Все «Собрания» ведет профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения, главный редактор журнала «PianoForum» Всеволод Задерацкий.

Камерные собрания салона «Bechstein» — совместный проект Международного союза музыкальных деятелей, Московской консерватории и журнала «PianoForum». Мы приглашаем в наши «Собрания» всех, кто ценит искусство высокой традиции, всех, кто стремится к новым впечатлениям и нестандартным экспозициям.

Информация о «Камерных собраниях салона «Bechstein» —
на www.pianoforum.ru

**BECHSTEIN**



**Продажа и техническое обслуживание роялей
и пианино ведущих мировых производителей**



ММТК

**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!

8 (800) 555 0087

(звонок из любого региона России бесплатный)

E-mail: mm-tk@mail.ru

www.mm-tk.ru


C. BECHSTEIN

W. HOFFMANN


STEINWAY & SONS.


1849
SEILER


PETROF
PIANOS SINCE 1864

YAMAHA

Steingraeber & Söhne

Bösendorfer

AUGUST FÖRSTER


C. BECHSTEIN