

# piano ЮРИУМ

№ 4 (8), 2011

Ежеквартальный журнал:  
все о мире фортепиано

**Вера ГОРНОСТАЕВА:  
«Кроме таланта необходим  
характер как свойство  
личности»**



**Алексей  
ВОЛОДИН:**  
«Удача приходит  
к тому, кто к ней  
готов»

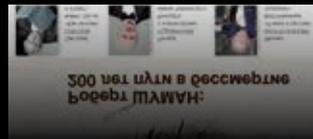
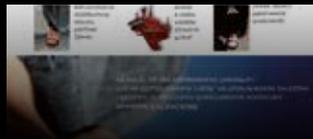
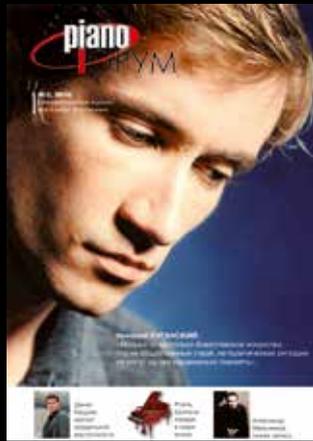


**Дмитрий  
БАШКИРОВ**  
стал почетным  
профессором  
Московской  
консерватории



**Антон  
РУБИНШТЕЙН.**  
Последний  
шедевр  
великого  
пианиста

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 37267  
НЗНПДОП

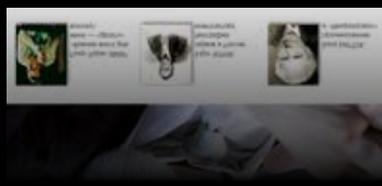
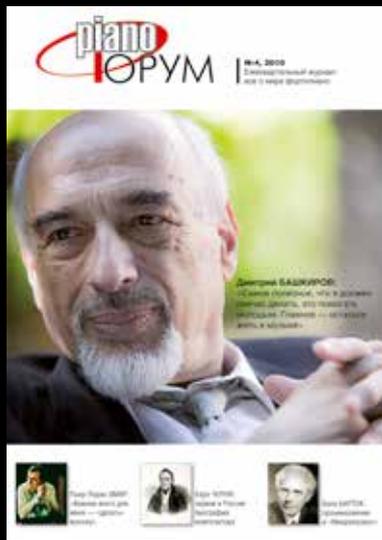


# PIANO ФОРУМ

все о мире фортепиано

[www.pianoforum.ru](http://www.pianoforum.ru)

ежеквартальный журнал



# piano FORUM

№ 4, 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

Вера ГОРНОСТАЕВА: «Кроме таланта необходим  
характер как свойство личности» ..... 6

Алексей ВОЛОДИН: «Удача приходит к тому,  
кто к ней готов» ..... 18

### ФЕСТИВАЛЬ

«Арт-ноябрь»: великие музыкальные монографии..... 15

### КОНЦЕРТЫ

Виктория КОРЧИНСКАЯ-КОГАН ..... 24

Джон ЛИЛЛ.....25

Дмитрий БАШКИРОВ и его ученики.....26

«Импровиз-Рояль».....28

### АРХИВ

Фрагменты из книги воспоминаний М.А. Смирнова  
(1924–2000), декана фортепианного факультета  
и проректора Московской консерватории..... 40

### РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

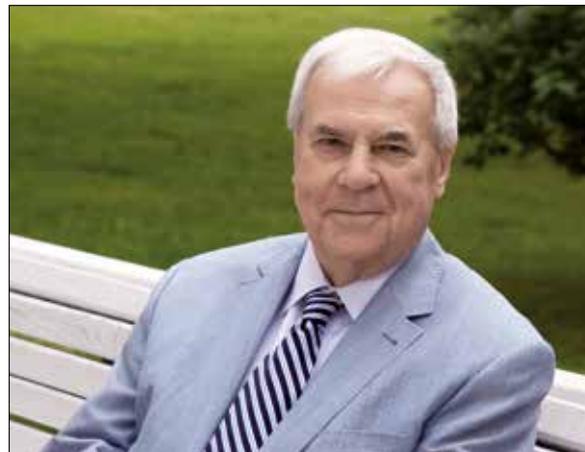
В.П. Задерацкий. «Тетрадь миниатюр»..... 36

И.-Н. Гуммель. Фортепианный концерт ор. 85 ..... 38

ПОРТРЕТ: Анатолий КАТЦ..... 46

КНИГИ ..... 58

CD ..... 62



**2011-й** завершает славную череду юбилейных лет великих романтиков. Сами эти слова — «романтизм», «романтики», «романтика» — несут в себе нечто крылатое, приподнятое над землей, противопоставленное тому, что оттеняется словами «рациональное», «целесообразное», «рассчитанное». Еще сравнительно недавно, оценивая «интонационное поле» второй половины XX века, мы имели основание предполагать, что прощание с великой эпохой романтиков состоялось. Антиромантизм воскликнул о себе металлическим громом новых «интонационных жесткостей», новым изяществом линейной графики и ритмов. Однако возникшая тенденция признавалась господствующей, но не единственной. Даже в глубинах превалирующих антиромантических отторжений нередко прощупывался все тот же лирический «пульс сочувствия», который для романтиков был символом их главных устремлений. Даже после того, как завершилось накопление великих артефактов постромантизма, тектоническая инерция романтических импульсов не угасает в творчестве и в конце концов выливается в рождение новой «интонационной идеи», утвердившейся широко, преломившейся разнообразно идеи *нео-романтизма*.

Как видим, все, что случилось после эпохи великих романтиков так или иначе следует оценивать относительно этому звездному времени искусства. Самое удивительное, что великие художественные накопления первой половины XIX века и второй волны развития романтической идеи стали континуальной (при том преобладающей) принадлежностью музыкальной жизни в эпоху «кричащего» антиромантизма. Исполнительский корпус и прежде всего великие пианисты пронесли сквозь весь период в полтора столетия удивительную инерцию, рожденную, казалось бы, «в колыбели» нового искусства, самым феноменом рождения доказавшего непреложность своего присутствия в духовном мире человечества. Для людей же века двадцатого это была золотая нить, протянутая из одухотворенного прошлого. В эпоху железных ритмов, прагматического конструктивизма, новых скоростей, трагического устремления к преобразованиям и переделу человеческого мироустройства негасимым оказался великий призыв к познанию человеческого сердца, провозглашенный первыми романтиками. Именно исполнители сделали имена Шуберта, Мендельсона, Берлиоза, Шопена, Шумана, Листа, а вслед

за ними — Вагнера, Верди, Брамса, Глинки, Чайковского, Бизе и многих других — постоянной принадлежностью звукового мира в веке двадцатом и (как видим) в веке XXI.

Но это же упорное удержание романтических шедевров в виде континуальной метавременной принадлежности вызвало реакцию противления в творческой среде. В начале XX века композиторы, в сущности, пришли к единому мнению о том, что романтизм «застрял» во времени и вместе с эстетикой необоснованно проносит в новый век старые музыкально-грамматические нормы, воспринимавшиеся неотрывно от эстетики романтизма. В основе антиромантизма лежало не только желание породить новый эстетический канон, войти в резонанс с эпохой, но в не меньшей мере — стремление освободиться от пут «переэксплуатированных» грамматических оснований прошлого. Взрывная волна открытий во всем спектре естественных наук породила множество новых «представимых элементов» мироздания и новые ощущения механизма их отношений. Искусство сразу приступило к поиску путей отражения новых аспектов ментальности. На старых «романтических путях» это казалось невозможным. Отношение к тональности, структуре гармонии и гармоническим нормам полифонии, к структурированию мелоса и музыкальной формы в целом, организация звуковысотных отношений и природа ритмики — все подверглось пересмотру на путях, прежде всего, антиромантизма. Последний — суть обобщенная тенденция, имевшая широкий спектр преломлений: от импрессио-

гие артефакты, рожденные в ситуации декларированного антиромантизма, несут в себе ответ романтического импульса. Столкновение романтического и антиромантического нередко происходит в пределах одного индивидуального стиля. В результате эта неубиваемая инерция приводит к рождению мощного нового направления с префиксом «нео». *Нео*-романтизм — явление принципиально отличное от *пост*-романтизма тем, что возвращаемые «знаки» романтической эстетики попадают в новую музыкально-грамматическую ситуацию (так называемые выразительные средства неоромантизма выковывались в атмосфере антиромантизма). Неоромантизм, прорастая из глубин эстетических противоречий XX века, постепенно креп, оформлялся в осознанную тенденцию и, наконец, стал одним из лидирующих направлений в искусстве.

В чем же обаяние романтизма? Того, первого? Вспомним, что вообще романтическая идея родилась в конце XVIII века, и ее по праву следует признать порождением Великой французской революции. И первым словом в великой триаде слов «Свобода, Равенство, Братство», ставших общеевропейским девизом (альтернатива нашему имперскому «Православие, Самодержавие, Народность»), этим первым словом стало «Свобода». Тезис о свободе означал освобождение индивидуальной воли и апелляцию к личности. И очень скоро «свобода» стала осознаваться как право на вольный выбор, прежде всего, в системе приобщения к мировому знанию. Как всегда, в начале было слово. Эпоха романтизма

# Романтизм

низма (который выводит музыку за пределы романтической поэтики) через экспрессионизм (гипертрофия романтического, разрушающая его природу) — к серийному конструктивизму, свободной сонорике, полиостинатному минимализму и электронной композиции.

Конечно, это всего лишь схема «интонационных событий», случившихся в мире творчества. Подобно тому, как сам романтизм вбирает весь огромный опыт музыкального барокко и классицизма, подобно этому мно-

выдвигает целый ряд блистательных литераторов и философов. Фихте, Шеллинг, Гегель, Шатобриан, Новалис, Ламартин, Гейне, Байрон, Гофман... (список этот можно длить). Однако в череде десятилетий, в смене эпох намечился «ритм памяти», памяти исторической, социальной, которая отслаивала остинатно-актуальное из прошлого, отбирало то, без чего человечество в огромной массе своей не может существовать. В результате всего музыка романтического времени стала

постоянно присутствующим знаком эпохи, знаком немеркнувшим. Лишь избранные читают сегодня Жан-Поля, Гофмана и Ламартина. А музыка Шуберта, Шопена, Шумана, Листа — живая принадлежность «художественной повседневности».

Романтизм обычно оценивают как альтернативу эпохе Просвещения: на место внимания к общему, универсальному, рациональному становится «разочарованный ум» (Шатобриан: «разочарование ума — источник жгучего беспокойства»), а вместе с ним — апелляция к беспокойной, насквозь лирической личности. Постулат классицизма: «Я мыслю — значит, я существую»; постулат романтизма: «Я страдаю — значит, я существую». И вместе с тем романтизм прорастал из лирических (sic!) глубин классицизма. Поздний Бетховен — это уже романтизм, при том романтизм недостижимого, «звездного» уровня. Но дело даже не в этом. Классический фонд музыкальных форм, вырвавшийся под крылом расцветшей гомофонии, полностью перетекает в следующую художественную эпоху, которая при всей своей самобытности воспринимается как естественное продолжение классицизма, ставшего синонимом понятия «классика».

Однако преемственность, которая видна всем, кто профессионально занят в искусстве, остается за скобками для тех, кто создает модель отличий художественных эпох, жестко обозначая непроницаемый демаркационный барьер между ними. Вот что пишет в своей выдающейся книге «История Европы» английский историк Норман Дэвис<sup>1</sup>: «Основные принципы романтизма были противоположны всему, за что ратовало Просвещение. Если Просвещение опиралось на силу разума, то романтиков привлекало все иррациональное, с чем сталкивается человек страсти, сверхъестественное и паранормальное, суеверие, боль, безумие и смерть. Если для Просвещения была важна власть человека над природой, то романтики преклонялись перед неукротимой силой природы, испытывали восторг и трепет перед ревушим штормом и низвергающимся водопадом, могучими вершинами и бескрайними пустынями, перед безлюдным морским простором. Если Просвещение придерживалось классического вкуса — гармонии и сдержанности, а также тех правил, на которых держатся все условности цивилизации, то романтика привлекала любое отрицание условностей: дикое, странное, экзотическое, чуждое, безумное. Если Просвещение стремилось найти порядок в основаниях кажущегося хаотическим мира, то романтики звали к тайному ду-

ховному началу всего, что живет и движется. Если Просвещение было нерелигиозным или антирелигиозным, то романтики были глубоко религиозны по своему душевному складу даже тогда, когда выказывали презрение к условностям христианского культа. Если Просвещение угождало интеллектуальной элите, то романтики угождали новым, освободившимся и образованным массам».

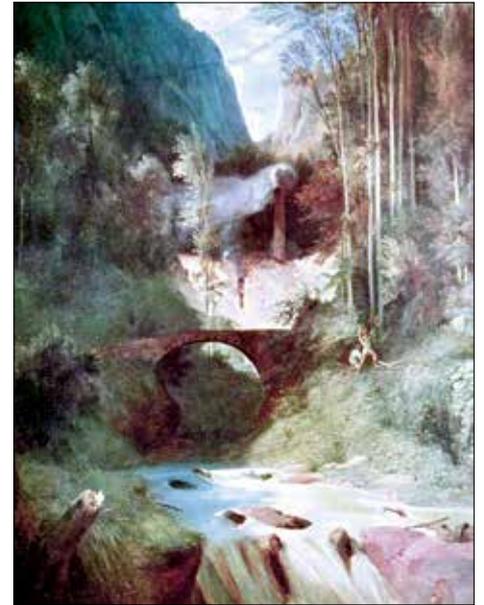
Казалось бы, все прояснено, аналитически разведено, обозначено «столкновение» эпох. Очевидно: Н. Дэвис опирается на литературно-философские основания. Но в пространстве исторического времени живут преимущественно художественные артефакты и, прежде всего, — гениальная музыка ранне- и средне-романтического времени. И если взглянуть на историческую эволюцию нашего искусства, станет ясно, что на самом деле имело место не столько «столкновение», сколько «перетекание», обеспечивающее сохранение жанрового фонда классицизма при всех нововведениях романтической музыки. Об этом говорят отдельные факты, парадоксально противоположные тенденциям, которые намечены Дэвисом как некая схема. Моцарт — самый яркий репрезентант предреволюционной эпохи, обозначенной историком как «нерелигиозная», — создает девятнадцать месс. Наверное, во всю эпоху «религиозного романтизма» усилиями всех не было создано такое количество явлений в этом жанре.

Романтизм несет в себе ренессансные черты. Первый и важнейший признак — апология личности. Второй — это актуализация прошлого. Но тут коренится принципиальное отличие от собственно «ренессанса», связанное с отношением к прошлому. Ренессансный художник предлагает высокую интеллектуальную игру, суть которой в демонстрации отличий «раньше» от «позже», воплощенных в «теперь» (т.е. — в произведении). Романтики соотносятся с прошлым по-другому. Они попросту заимствуют то соотношение с прошлым, которое было свойственно именно классицизму, соотношение, сформулированное Гете: «Прошлое есть действительное настоящее». Они присваивают прошлое, делают его «своим». Шекспир и Данте, Бах и Глюк — все они осмысливаются как «предромантики», по сути — как современники. Есть однако одно важное привнесение. Ярче всего оно выразилось в поэзии (прежде всего, у Гейне): «Прошлое, действуя в настоящем, является как некая *fata morgana*, мираж, призрачная реальность». В музыке того времени это выразилось в меньшей мере. Принцип этот будет выведен на поверхность уже в эпоху музыкаль-

<sup>1</sup> Н. Дэвис. История Европы. М., «Хранитель», 2007. С. 577–578.



Т. Жерико. «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку». 1812



К. Блехен. «Лесное ущелье». 1825

ного *нео*-романтизма (как важнейший признак именно «романтического» мышления).

Историки обвиняют романтиков в сотворении «художественного национализма». Бальзак прямо так и формулирует: «Искусство — одежда нации». А музыкальные историки справедливо считают возникновение национальных черт в искусстве и национальных творческих школ величайшим обретением художественного мира. Именно романтизм приступил к созданию поражающей воображение грандиозной «мировой мозаики» культур, где каждый элемент имеет свой цвет и конфигурацию. Обычно рождение национальных школ связывают с оперным жанром: Беллини провозглашается символом итальянской школы, Вебер и Вагнер — немецкой, Глинка — русской и т. д. Жанры фортепианной музыки рядом с монументальной оперой в ракурсе этой исторической миссии выглядят на первый взгляд скромно. В исторических размышлениях на тему о рождении национальных школ их, как правило, не упоминают. А зря. Это жанры, проникающие «в дома», а значит — формирующие ментальность на максимально широком поле действия. И то подумать: польские мазурки Шопена, немецкие Lied без слов Мендельсона, «Венский карнавал» Шумана, Венгерские рапсодии Листа — разве это не красноречивые обнажения тенденций? На этом векторе внимания рождается важнейшее стремление художественной мысли: фронтальный и глубокий интерес к фольклору. Сначала — к фольклору народов Европы, позже — к далеким и экзотическим источникам фанта-

зии. Собрание фольклора — предусловие возможности войти в непознанный мир народных художественных представлений, слиться с ним как с неотъемлемой собственной принадлежностью. Обучавшийся в Италии и Германии Глинка воскликнул: «Музыку создает народ!.. ». Это объявленный вслух один из важнейших девизов романтизма, породивших разного рода «фольклорные волны» (в том числе, и «новые»).

Сфера фантастики, сфера необъяснимого влечет романтиков. Фантазии романтиков это не то же самое, что Фантазии Моцарта. Это не формы с оттенком превалирующей импровизационности. Это попытки воссоздать фантастические видения, некие устремления за грани этого мира. Бердяев чутко подмечает важную черту ментальности романтического художника: «осознание неподлинности, неокончателности, падшести этого эмпирического мира». Но это лишь один из векторов устремлений. Другой — связан с созерцанием. Пейзаж, образы природы, архитектуры, портреты, наконец, — сама живопись становятся объектом музыкальной поэтизации. Отсюда прорастает импрессионизм, который в конечном итоге приводит к тому, что искусство уходит в себя через утрату патетики. У романтиков вся звукоизобразительная сфера все еще закрашена обнаженной чувственностью. Даже у позднего Листа, максимально приблизившегося к импрессионистской образности.

Есть много причин еще одного революционного сдвига, случившегося в эпоху романтизма: широкого обращения к программно-



Э. Делакруа. «Свобода, ведущая народ». 1830

сти. Шуберт и Шопен все еще обходятся без нее (им свойственна особого рода «жанровая программность»: музыкальный момент, экспромт, мазурка, полонез, вальс etc.). Но Шуман и Лист призывают программность как средство семантической конкретизации. Тем самым они говорят: мы создаем произведение по «индивидуальному проекту». Похоже, что именно их опыт порождает тенденцию, энергия которой пронизывает время. Создание программных композиций индивидуального профиля вызывает к жизни энергию новаторского поиска, который провозглашается необходимой сущностью творчества. «Новое — оно же прекрасное» — вот девиз первых романтиков. Их новаторские привнесения очевидны. Они создают эстетику и технику малых форм, исповедующих лирический аффект, жанр симфонической поэмы (программной), они раздвигают пределы представлений о вариационных формах, о великих «композиционных формулах» классицизма — сонате и рондо. Именно в это время возникает идея крупной *моноформы*, устойчиво вставшей на место циклической композиции только во второй половине XX века. Эпоха романтизма (особенно вторая ее волна) достигает крайних рубежей эксплуатации классических тонально-гармонических основ мышления, предельного расширения функционально-гармонической сферы и вплотную подводит к черте, за которой принципиальное реформирование музыкально-грамматических оснований становится непреложной необходимостью. И достигается этот рубеж в *пост-романтизме*, вершина которого прямо связана с блистательным фортепианным наследием Рахманинова.

Итак, инерция тектонических импульсов из глубин эпохи романтизма достигает нашего времени. *Нео-романтические* черты стали проявляться в творческой практике последних десятилетий XX века. В разных странах. В Германии они заметны в творчестве маститого Вольфганга Рима, в Украине — у Валентина Сильвестрова, в России они ощутимы в творчестве Эшпая, Тищенко, Кикты... Во всех случаях содержательные и эстетические черты, происходящие из «романтических далей», преломлены в новом музыкально-грамматическом контексте. Но отношение к прошлому, сам «феномен времени» преломлен по-разному. В отдельных случаях знаки прошлого предстают как некая ирреальная данность, нечто, пришедшее издалека, наподобие «луча из галактики», как призрачное высвечивание. В других случаях экспрессия романтических звуковых «повествований» присутствует как живая данность, по-новому актуализированная, несущая в себе активнейший личностный знак. И каждый раз знак романтизма для нас — дитя Свободы, знак провозглашения человеческой личности в значении высшей ценности мироздания. Романтизм присутствует в нашей жизни либо в первородных своих формах, либо отражено — в новом творчестве. Он живет вместе с нами, сохраняя в нашем времени великий гуманистический посыл, пришедший к нам из глубины человеческой истории. ■

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



**Вера ГОРНОСТАЕВА:  
«Кроме таланта необходим  
характер как свойство  
личности»**

**В**ера Васильевна Горностаева — носитель славы одного из самых блистательных фортепианных педагогов современного мира. Унаследовав дух школы Генриха Нейгауза, она нашла свой путь, свой *modus operandi*, в основе которого культ индивидуальности. Более полувека она воспитывает в стенах Московской консерватории музыкантов — носителей выраженной личностной характеристики. Она истинный рыцарь нашего искусства — «без страха и упрека», — творческая личность, включенная в тектонический ритм общественной жизни, один из лидеров в деле созидания пространства Культуры в России XX–XXI столетий.

— По мнению многих музыкантов, сегодня Ваш фортепианный класс в Московской консерватории — самый яркий. Когда слушаешь Ваших студентов, замечаешь, что каждый играет по-своему. Вместе с тем, их объединяют культура звука, чувство стиля, вкус. Как Вам это удается?

— Вы правильно сказали: мои ученики — разные. Больше всего я ненавижу, когда причесывают («играй, как я»). Уважение к индивидуальности — именно это я наблюдала на уроках моего учителя Генриха Густавовича Нейгауза. В его классе провела всю консерваторию и аспирантуру, по понедельникам и четвергам с 10 до 16. И все ученики Г.Г. — разные, кстати, и преподавали они тоже по-разному. К примеру, Лев Николаевич Наумов. Мы 20 лет, каждый июль встречались во Франции: вели мастер-классы в Туре. Гуляли после работы, и я ему говорила: «Лева, ты преподаешь совсем не так, как я. Сидишь 20 минут, что-то покажешь, и человеку сразу раскрывается целый пласт музыки...». Он мог удивительно лаконично заниматься. Я помню его выражения: «Понимаешь, здесь нужно, чтобы было как отравленная орхидея». Это же очень подходит по образу, например, к «Призракам ночи» Равеля! Не знаю, в чем была магия Левы, но она была, эта магия. Сравнивала его манеру преподавания со своей — столько различий! Конечно, я тоже апеллирую к образам. Но я очень много занимаюсь пианизмом, прежде всего, звуком. С этого начинается любое общение. Звук, звук! Если рояль не поет, не звучит, если человек не слышит и не передает фортепианные краски — все!

Критерий, по которому я беру в класс, — духовный мир человека. Это важно определить. Можно, ко-

нечно, приобщать к нему, но если собственной тяги нет...

Я, наверное, по-женски занимаюсь: очень подробно, с большой тщательностью выделяю фактуру, педаль. Однажды моя ассистентка после занятия с новым учеником воскликнула: «У него же совершенно не наша педаль!». Но для того он и поступил в мой класс! Вопрос педаль для меня — вопрос изысканной, рафинированной педаль. Без этого не сыграть Шопена или Скрябина... Еще — аппликатура. Пианист, не ищущий свою аппликатуру, — вообще не пианист. Я не преподаю сплошь высокодуховные вещи. Я пианистка. Если человек все это — работу над звуком, педалью и т. п. — не любит, что с ним дальше-то делать? О высоких материях говорить?

— Вы начали преподавать, будучи востребованной солисткой: с концертами в Большом зале консерватории, с лауреатским званием на Международном конкурсе в Праге. Почувствовали призвание?

— Преподавать я начала еще студенткой, это очень забавная история. У моей мамы был класс в музыкальной школе. Однажды она заболела и попросила позаниматься с учениками. И выяснилось, что я это делаю с наслаждением. Для меня это стало открытием: все мы, когда учимся в консерватории, мыслим себя исключительно солистами.

А потом действительно, я была солисткой Союзконцерта, ездила по стране, играла в Большом зале, который постепенно наполнялся «моей» публикой. Как педагог я раскрылась не в консерватории, а в Институте имени Гнесиных. Меня пригласил в ассистенты А.Л. Йохелес, ученик Игумнова. А Игумнов — это совершенно другая школа, нежели у Г.Г., звукоизвлечение другое. Я помню эти прямые пальцы Константина Николаевича, когда он играл «Баркаролу» Чайковского, это забыть невозможно. И мне было любопытно познакомиться с другой школой. Йохелес, увидев, что я могу преподавать сама, дал мне четырех девиц,



Музыкальная династия: В. Горностаева с дочерью К. Кнорре и внуком Л. Генюшасом



После концерта выпускников В. Горностаевой в Большом зале Ленинградской филармонии 2.05.1986. А. Палей, Д. Йоффе, С. Кручин, В. Горностаева, А. Слободяник, Э. Анджапаридзе, П. Егоров

которые выше тройки никогда не получали: «Я Вам даю самый низкий уровень своего класса. Работайте, если сумеете показать себя с такими, значит Вы педагог». Я работала, как безумная. Я подружилась с девушками, каждый день по четыре часа занималась, даже в кафе водила. С одной просто учила текст, потому что она не могла ничего запомнить наизусть. На экзамене моих девиц было не узнать: трое получили пятерки, одна — четверку. Я была горда и счастлива. Никогда не думала, что могу быть такой счастливой от того, что кого-то научила.

А потом события развивались стремительно. Александр Львович много гастролировал, мне нужно было заниматься с его классом. Пришлось пройти определенное испытание: на первом же занятии аккомпанировать Рапсодию на тему Паганини одной очень заносчивой девушке, «звезде» курса. А.Л. предупредил меня, что надо хорошо подготовиться, чтобы показать «товар лицом». Я понимала, класс будет меня «разглядывать» придирчиво: я ведь была «чужая», из консерватории. Все свободное время учила этот аккомпанемент! И к первому занятию была абсолютно готова: я ведь была в хоро-

шей форме, концертировала. И после Рапсодии класс меня зауважал.

Я проработала в Институте пять лет, полюбила его, у меня со всеми были чудные отношения. И тут... Так совпало, что в консерватории «оголились» сразу три класса: ушли Землянский, Мильштейн, Штаркман. А проректором в консерватории тогда был М.Н. Анастасьев, жена которого работала в Гнесинке и рассказывала ему о моих успехах. Свешников позвонил нашему ректору, Ю.В. Муромцеву, и сообщил: «Мы намереваемся пригласить Веру обратно в консерваторию». Честно говоря, я расстроилась. Долго терзалась сомнениями и, наконец, пошла к Муромцеву. У нас состоялся такой диалог.

— Мне очень трудно уходить, я в больших сомнениях.

— Как я должен Вам ответить: как ректор или как Ваш друг?

— И так и так.

— Как ректор я скажу: не уходите, Вы нам нужны, мы на Вас делаем определенную ставку, скоро будете доцентом, потом профессором. А как друг... Ну что ж, от таких предложений не отказываются. Все мы кончали alma mater...

Так началась моя работа в консерватории. Сначала я получила самых

слабых студентов («пенки» из освобожденных классов собрали те, кто уже работал в консерватории). Но и они оказались сильнее всех гнесинских. Не знаю, как сейчас, а тогда я эту разницу заметила сразу. И моя педагогическая карьера развивалась довольно легко. В первый же год Я.И. Зак, с которым я очень дружила, предложил: «Хотите пари? Вы до 40 лет будете профессором». Он выиграл пари: я стала профессором в 39 лет. Но я убеждена: если бы я не была заражена вирусом преподавания, ничего бы не вышло.

— Многие педагоги идут по простому пути: «эксплуатируют» лучшие качества ученика, используют сильные стороны его дарования, не пытаются «вытянуть на поверхность» иные качества.

— Надо заниматься и тем, и другим. Не учитывать природу дарования нельзя. Представим: один роскошно играет Ноктюрны Шопена, а другой — «Петрушку» Стравинского. «Петрушку» я навязывать шопенисту не буду. А вот тому, кто играет Стравинского, Шопена играть дам. И буду работать, возиться. Это я говорю, кстати, из своей практики последних лет. Настоящий педагог чувствует, что в человеке самое существенное, в чем дарование может себя сильно проявить. Это нелегко, не сразу приходит. Кажется, я этому научилась с годами.

Вот последний пример — мой студент Вадим Холоденко, в виртуозном плане фантастически одаренный. Когда он поступил ко мне и стал готовиться к Международному конкурсу имени Королевы Елизаветы в Брюсселе, он изумил меня — хотел играть Три пьесы Шуберта (D. 946). И я ужасалась тому, как не звучит рояль. Во вред остальному мы без конца занимались Шубертом, изо дня в день. Что-то сдвигалось. Но было очень трудно — от природы он не был к этому предрасположен. Борьба за звук принесла свои плоды уже в аспирантуре: в октябре нынешнего года он выиграл первое место на Международном конкурсе имени Шуберта в Дортмунде. А недавно выучил Первую сонату Рахманинова и сыграл мне. Я слушала с наслаждением: это

была настоящая победа. Он прорвался в романтику, прорвался не через Шопена и Шумана, а через Рахманинова. Проснулось прекрасное ощущение романтики изнутри, никем не навязанное. Кстати, Первую сонату Рахманинова играют редко (в отличие от Второй). Я подсказала Вадиму выучить Вариации на тему Шопена, которые тоже почти не исполняют — в силу огромного их масштаба и чисто технических трудностей. Но при неограниченном виртуозном ресурсе Холоденко с этим будет легко справиться. И получится замечательная программа «Неизвестный Рахманинов».

Когда мои ученики играют по-настоящему, я понимаю, что я настоящий педагог. Вот Вам свежий пример контрастов. 9 ноября в Большом зале консерватории играли с оркестром три моих ученика — Андрей Гугнин, Вадим Холоденко и Лукас Генюшас. Какие они разные! Кстати, неразлучные друзья. Я смеюсь, когда Лукас говорит: «Я Вадику задал «Камерную музыку № 2» Хиндемита, правильно?». Зачем возражать, раз это как будто для него написано.

### Фестиваль Большого зала Московской консерватории, 9 ноября 2011.

Это и вправду для него написано, как и Концерт Es-dur (KV. 271) Моцарта — для Андрея Гугнина, а Первый Шостаковича — для Лукаса Генюшаса. Блестящее трио пианистов подарило нам одно из самых ярких пианистических впечатлений последнего времени.

Моцарт в исполнении Гугнина убедил. Оказывается, его можно играть ярко, свежо, «фортепиано» и, в то же время, исторически корректно; с пониманием аутентического контекста.

О Хиндемите Холоденко уже сказано: поражает и захватывает естественность и классическая ясность, с которой он и его партнеры преподносят нам немецкого мастера XX века.

Что до Лукаса Генюшаса — взрывной, местами наотмашь сыгранный концерт DСH показал широту диапазона, силу и властность артиста. Генюшас подобен оратору, который обра-



Р. Щедрин, В. Горностаева

щается и к залу, и к каждому слушателю, — свойство зрелого мастера.

Исторический и, следовательно, небольшой оркестр на сцене Большого зала — вещь сама по себе экзотическая. Но оркестр Veritas во главе с Максимом Емельянычевым превратил Большой зал почти что в уютную барочную залу. Не скажем, что абсолютно все сыграно хорошо, — но интересно, «с отношением» (в лучшем смысле слова). Возможно, молодой маэстро несколько переусердствовал с показом в моцартовской увертюре к опере «Похищение из сераля» и клавирном концерте. Но в Хиндемите и Шостаковиче Емельянычев, по афоризму Ганса фон Бюлова, держал партитуру в голове (а не голову в партитуре).

— Какой смысл Вы вкладываете в понятие «виртуозность»?

— Это свободное владение пианизмом. Не просто технические данные, которые нужны для исполнения этюдов Черни и Мошковского, их у нас проходят в школах. Виртуозность — если вы можете блестяще играть сонаты Листа, Шопена, «Мefисто-валс». Латинское слово «virtus» означает «доблесть, талант». Так что слово «виртуозность» охватывает по масштабу больший смысл,

нежели просто «техническая оснащенность». Виртуозные данные — это то, чему научить нельзя. Учить можно и нужно, но когда это от Бога дается — совсем другой результат.

— В журнале «Piano International» недавно появилась статья под названием «Национализм вымер?». Британский автор утверждает, что в век глобализации нет смысла рассуждать о национальных фортепианных школах.

— В этой мысли что-то есть, впрочем, она не в первый раз высказывается. Мир «смешался». Все артисты и педагоги имеют возможность передвигаться, куда им хочется, куда их приглашают. Примеров множество. Мой бывший ученик Сергей Бабаян после победы на конкурсе в Кливленде сразу получил приглашение там преподавать. А нынешним летом его ученик Даниил Трифонов победил на Конкурсе имени Чайковского. Русская школа? Конечно. И примеров такого рода очень много. Тот же Евгений Королев в Гамбурге, ученик Л. Наумова... Может быть, раньше русская школа ярче выделялась... Да нет, сейчас тоже, и статистика конкурсов об этом говорит.

На мой взгляд, главное, чем отличается Россия, — это уровнем музыкального образования. В других странах нет самого главного —



Э. Анджапаридзе, В. Горностаева, А. Слободяник

среднего звена. Музыкальная школа и сразу — консерватория. Ни училищ, ни ЦМШ. Наш министр образования Фурсенко требует от консерватории копировать западную систему бакалавриата. Западу в чем-то нужно подражать — туалеты должны быть нормальными. Но Россия должна гордиться своей системой образования. Когда иностранцы слушают молодых людей, поступающих в Московскую консерваторию, они не верят, что это абитуриенты. А ведь это выпускники Мерзляковки, ЦМШ, Гнесинки, Колледжа имени Шопена — учебных заведений, аналогов которым на Западе нет. Я говорю это на основании большого опыта работы в разных странах.

И еще «приятные мелочи». Там, если ты больше получаса позанимался, родители жалуются директору. Они же хотят вырастить «гармонично развитую личность». Эта личность плавает, говорит на разных языках, играет в теннис и так далее. Гармоничный человек — это очень хорошо, но в России другая система! У нас учат профессионалов. Если в музыкальной школе ребенок демонстрирует хорошие данные, педагоги не отступят от своей цели. Постановка рук, гаммы, зачеты... Потом эта техническая «закалка» перерастает в виртуозность. Я 53 года

преподаю в Московской консерватории, и для меня лучше настоящие профессионалы, а не «гармоничные люди». Мне не нужно искусственно «гармоничных». Человек будет гармоничным, если в нем самом есть потребность таким быть.

— Хорошо ли, если пианист в студенческие годы не замыкается в классе одного профессора, а посещает многочисленные мастер-классы? Или нужно достигнуть определенного профессионального уровня, а потом уж «пускаться в путешествие» по другим педагогам?

— Трудный вопрос. Я бы от Нейгауза никогда ни к кому не ушла. Я считаю, что мне выпал лотерейный билет. Тут было все: европейская культура, русская культура, огромный талант, артистизм. Вот кто учил и звуку и педали! Колоссальная удача... Общаться с Г.Г. на любую тему было очень интересно. 29-й класс стал для меня атмосферой жизни, я не пропустила ни одного дня, ни одного урока Нейгауза, это всегда было чудом. Не знаю, на чем я больше училась: когда сама приносила что-то или когда он показывал другим Третью сонату Шопена.

Помню, я решила играть мазурки Шопена. Не получалось. Однажды пришла в 29-й класс пораньше, чтобы позаниматься перед уроком.

А Г.Г. уже там. Видит у меня ноты мазурок, спрашивает: «Ну, как?». «Не получается». Он поставил перед собой ноты и начал играть. Почти все играл наизусть, но я стояла рядом, переворачивала ему ноты. Такой вот был урок, почти два часа. Когда кто-то зашел, Нейгауз остановился, посмотрел на меня пытливо: «Поняла?». А я-то поняла одно: не надо мне играть мазурки. Прошли годы, Г.Г. уже не было с нами. Я уже была солисткой филармонии и предложила для открытия сезона в Малом зале консерватории произведения Шопена, какие — еще не знала. Летом отдыхала в Дубне, пришла заниматься в музыкальную школу (были каникулы, мне выдали ключ от школы, и я могла заниматься, когда хотела). И вдруг — увидела в классе ноты мазурок. Открыла — и заплакала, вспоминая тот необыкновенный урок. Начала играть и поняла: теперь доросла, могу. Это стало «моим», от Г.Г. перешло. Очень много от него... Из его рук я получила новеллы Томаса Манна, от него впервые услышала стихи «Быть знаменитым некрасиво...», он мне дал все стихи из «Доктора Живаго». Вообще, он быстро заметил, что меня увлекает словесность (когда я была маленькой, было неясно, чем я должна заниматься: музыкой или ли-

тературой). Ему это было близко, он же прекрасно писал. И у нас возникла глубокая духовная близость.

— *Говоря о себе, Вы по сути озвучили мысли каждого студента Московской консерватории: каждый думает, что его ждет сольная карьера. Трудно представить, что все 40 поступающих каждый год на фортепианный факультет станут концертными пианистами.*

— Конечно, не станут! Сольная карьера ждет трех-четырех человек на курсе. Обычно кризис возникает на четвертом курсе: студент начинает думать, не сменить ли профессию, не уехать ли за границу доучиваться, ибо потом будет больше возможностей. Но дело не в «загранице», а в том, чтобы попасть в руки настоящего мастера, который будет тебя учить. Профессия наша требует одержимости. Некоторые думают, что можно делать карьеру исключительно благодаря таланту, мало занимаясь. Некоторые не догадываются, что программа на конкурс должна быть тщательно отобрана «по твоему размеру». От подобных мыслей и действий происходят неудачи.

Но рояль — универсальный инструмент, ни один факультет без него не может существовать. Так что кто-то сможет стать концертмейстером. Кто-то будет преподавать. А как узнать, выйдет ли из человека педагог? Это всегда своего рода «кот в мешке». Сейчас аспирантура у нас называется «ассистентура-стажировка», это очень полезно: аспиранты учатся преподавать у своего профессора. Мне сейчас помогает талантливая, с сильным характером Ольга Козлова — посмотрим, каков будет результат. И Алексей Кудряшов, внук Льва Николаевича Наумова. Его музыкальное и человеческое воспитание связано с Левочкой, это как посланный дар. И я с удовольствием хотела бы в Алексее обнаружить педагогические гены бабушки и дедушки [Ирины Ивановны Наумовой — прим. ред.].

— *И все же: почему у иных талантливых музыкантов карьера складывается*

*удачно, а у иных (при не меньшей одаренности) — нет?*

— Я много думала о том, что такое становление артиста. Действительно, бывает так: у человека есть талант, а удачной карьеры он не сделал. Почему? И начинаешь думать о тех, кто сделал. Я пришла к парадоксальному выводу. Случается, что 40 процентов таланта и 60 процентов характера в сочетании дают неслыханный результат. Бывает, человек наделен огромным талантом, а настоящего характера нет. Характер — это личность. Понимание того, что твой талант — дар Божий. Тебе дана определенная миссия на земле, ты должен отвечать за это. Если ты ленишься, если у тебя не хватает воли победить свою лень, ты губишь себя. Нереализованный талант — самое страшное наказание. В нашей профессии надо быть одержимым. Сейчас в моде слово «трудоголик», это не совсем то. Нужно быть именно одержимым своим искусством, полностью посвятив себя ему. Это не означает, что следует от всего в жизни отказаться. Но надо знать меру «земным удовольствиям». А для этого необходим сильный характер, порою трудный для самого себя.

— *Иными словами, «за все надо платить»...*

— Наверное, так. Я очень люблю читать биографии великих композиторов, художников: многому можно научиться. Шуман, Шопен, Рахманинов... Каждый чем-нибудь наказан, во всяком случае, очень много примеров, которые заставляют так думать.

Я вот спрашиваю студентов: почему Бетховен, который уже начал глохнуть, написав Гейлигенштадтское завещание, остался жить? Никто не отвечает. Мое ощущение: он это сделал потому, что хорошо знал про Гефсиманский сад. Он был верующим человеком. И остался жив, потому что принял свой жребий: «Пусть будет, Господи, не так, как я хочу, а как Ты хочешь». И он прошел весь свой страшный путь. Прими свой жребий и неси свой крест, тогда ты художник. Конеч-



но, даже прекрасный артист — все-таки не Бетховен. Но размышления о биографиях великих многое могут дать...

— *И тут мы возвращаемся к началу беседы: все-таки без «высоких материй» не выучить настоящего музыканта.*

— Безусловно! Кроме того, очень важен ассоциативный ряд. Если студенты ничего не знают из живописи, из литературы, этот ассоциативный ряд становится очень суженным. Конечно, сегодня молодые люди повсюду пользуются благами цивилизации — читают книги в ноутбуках. Я этого не понимаю, я книгу чувствую руками. И письмо, написанное от руки, никогда для меня не сравнится с электронным посланием. Но что делать, разные эпохи...

Я довольна своим классом: может быть, мне везет, у меня «нюх» — и на талант, и на человеческие качества. Я не беру плохих людей. Моя нынешняя «тройка» — Лукас Генюшас, Андрей Гугнин, Вадим Холоденко — умные ребята, с настоящим интеллектом. Меня радует, что с годами мой класс только усиливается, что ко мне стремится наша элитная консерваторская молодежь.

Еще одна важная вещь: атмосфера в классе. Вот эти трое могли бы конкурировать между собой. А они любят друг друга. Надеюсь, у меня



в классе всегда будет хорошая атмосфера. Ведь конкуренция часто порождает зависть. Вот почему я не очень люблю конкурсы, корень-то у этих слов один. Но что молодежи делать? Естественно, все мечтают одерживать победы на международных конкурсах. У меня в классе 16 человек, включая ЦМШ и Колледж имени Шопена. За 50 лет работы из моего класса вышло больше 100 лауреатов — концертирующих молодых артистов. Они себя реализовали. Но я буду говорить только о студентах, которые учатся сегодня. Кроме тех, о ком раньше шла речь, из сегодняшних нужно упомянуть Андрея Ярошинского, уже сделавшего карьеру артиста. Он много играет и востребован в разных странах. Очень одаренную Ксению Родионову, тоже лауреатку международных конкурсов; Ольгу Козлову, яркую пианистку, достигшую многих побед (Барселона, Веймар, Утрехт). Словом, класс у меня сегодня сильный, хотя, конечно, постоянно иметь дело с конкурсами нелегко. Проще мирно преподавать от зачета до экзамена.

— Конкурсы сегодня — неизбежность для молодых музыкантов. Как Вы готовите своих студентов к этим психологическим испытаниям?

— Самое ужасное, конечно, — период после провала на конкурсе. По-

том долго приходится лечить раны. Человек теряет веру в себя, входит в стрессовое состояние. Так случилось с моей японской ученицей Аяко Уэхара. Она ведь дважды играла на конкурсе Чайковского. В первый раз не прошла. И после этого о конкурсах и слышать не хотела. Я ей предложила: «Давай договоримся так. Сыграем на двух конкурсах. Если ты на них ничего не получишь, делай что хочешь». И мы стали размышлять о программе. Это очень позитивный процесс, человек начинает думать, искать ошибки в себе самом, а не ругать внешний мир в лице членов жюри. Я придумала для Аяко новую программу (а придумывать программы — это мое хобби). Я верю, что от выбора программы зависят 90 процентов успеха на конкурсе. Надо «попасть в десятку», найти свою программу, соответствующую профессиональным данным, дарованию, найти «ключик» в самом даровании. Это серьезный мыслительный процесс. У меня, кстати, все студенты приучены относиться к составлению программы серьезно. Чтоб была свежая, чтобы жюри не «скисало» при одном названии произведения. Я много сидела в жюри, хотя это занятие не люблю. В Кливленде, в Лидсе, Больцано, Варшаве, Хамаматсу, Афинах... И примерно представляю себе реакцию жюри, поскольку от многих сочинений сама устаю.

И мы с Аяко нашли программу. Редко исполняемые миниатюры Чайковского, Третью сонату f-moll Шумана, которую почти не играют. Прошло четыре года, Аяко приехала с новой программой в Москву и заслуженно получила первую премию на Конкурсе Чайковского. Для Японии это, конечно, стало настоящим праздником. Сегодня Аяко — артистка «Japan Arts», играет по всему миру. Я очень довольна ее и артистической, и личной судьбой: у нее двое детей, прекрасный муж.

— Как известно, по рекомендации Мстислава Ростроповича Вы с 1990 года почти 20 лет работали в фортепианной школе «Ямаха — Мастер-класс» в Японии. Вам сложно было адаптироваться, учитывая разность менталитетов, другое отношение к занятиям музыкой?

— Вы знаете, отношения с учениками у меня были такие же теплые, как в России. Ученики для меня как дети: нельзя, взяв человека, не отвечать за него в дальнейшем. Как врач за больного, как священник за прихожанина. У этих трех древних профессий — врача, священника и педагога — много общего.

Но начиналось в Японии все непросто. В первый приезд мне показали 14-летнюю девочку, которая вопиюще плохо играла Третью балладу Шопена. Спрашиваю: «Ты что-то еще из сочинений Шопена играла?». Оказывается, один

В. Горностаева, А. Уэхара, М. Ростропович. Токио, 1995





быстрый вальс и один быстрый этюд. Следующего ученика приводят — та же картина. И я понимаю, что они играют только этюды, Баха и Гайдна. Плюс — собственные композиции, такая там система обучения. Я Ростроповичу говорю: «Все, больше не приеду, они очень плохо играют». А он вдруг советует: «Пусть тебе приведут маленьких». Я возмутилась: «Каких маленьких?!». «Ну, знаешь, таких корнишончиков». И оказался прав. В 8–9 лет они были все гениальны, а в 14 лет — бездарны. Их просто неправильно учили! К романтике надо приобщать не в 14 лет с Третьей баллады Шопена, а значительно раньше. Дети должны получать «вливания» с романтическим ощущением музыки. Почему только инвенции Баха и сонаты Гайдна? Пусть играют «Детский альбом» Шумана, «Детский альбом» Чайковского, миниатюры Грига, «Разлуку» Глинки! Тогда они начнут понимать, что такое звук в романтической музыке. И я, уезжая из Японии, задала всем что-то романтическое. И потом все обучение моих малышей строила по этому принципу. Они играли все лучше и лучше, потом выросли, стали получать премии на конкурсах. Так постепенно выросла великолепная группа пианистов.

— *Бывает гениальная музыка, которая не очень пианистична. Есть ли у Вас подобные примеры в голове?*

— Пример приходит сразу — Первая соната Шостаковича. Авангардная, зубодробительный текст, пока выучишь — измучаешься. Шостакович ведь, в отличие от Прокофьева, не был пианистом...

— *Но прославился на I Международном конкурсе имени Шопена в 1927 году (когда победил его друг Оборин) и довольно долго играл собственную музыку...*

— Тем не менее, его музыка часто некомфортна. В частности, Первая соната. Но у высокоодаренных людей виртуозность преодолевает все. Я говорю, что пианизм не был (ни у Шостаковича, ни у Стравинского) профессией. А вот Прелюдии и фуги Шостаковича значительно удобнее. Но и то: попробуйте, к примеру, фугу Des-dur сыграть! Руки сломаешь! А сейчас играют. Все зависит от пианиста. Так что не все пишут удобно, но гениальную музыку играть надо.

— *Есть пианисты, строящие карьеру на неизвестном, неигранном репертуаре. Подозреваете ли Вы в таком случае некую «пианистическую недостаточность»?*

— Я уже говорила, что люблю неизвестное ставить в програм-

му (в том числе классных и кафедральных концертов). Но играть надо по-настоящему. Вот моя очень хорошая девочка Ксюша Родионова сама нашла и принесла мне Вариации Эдисона Денисова. Великолепная музыка! Недавно в одном из кафедральных концертов звучали 12 пьес из сюиты «Однажды ночью» Хиндемита. Вообще у нас Хиндемита мало знают. Ни у нас, ни в мире нет настоящей традиции его исполнения.

— *Даже несмотря на Рихтера и Гульда?*

— Да. Кстати, Слава называл его Бахом XX века. Но убедил меня в этом мой внук. Его любовь к Хиндемиту — подлинная, настоящая, он собирается его пропагандировать. Я недавно спросила, что он будет играть на гастролях. «Второе отделение хотел обсудить с тобой. Но в первом — точно Ludus Tonalis». Я ему: «Ты с ума сошел — 50 минут Хиндемита!». Но при этом я уверена, он так играет, что заставит слушать.

Кстати, не могу не вспомнить в связи с этим о Гидоне Кремере. Он всю жизнь пропагандирует неизвестную музыку. Шнитке играл, когда того третировали. Штокхаузена, Губайдулину, Денисова. Или вдруг — Пьяццоллу, которого весь мир стал исполнять за Гидоном. Это ведь не потому, что он плохо

На уроке — А. Кудряшов



играл известные шедевры. После исполнения Скрипичного концерта Брамса Караян сказал, что Кремер — лучший скрипач мира.

Я не думаю, что можно что-то замаскировать, играя неизвестное. Тогда публику не увлечешь. Такие вещи надо тем более играть так, чтобы повести за собой. Почему так «пошел» Шнитке? Не потому ли, что, к примеру, Таня Гринденко с Гидоном играли неподражаемо хорошо?

Иногда неизвестная музыка может помочь действительно достой-

ному артисту сделать рывок в карьере. Пример — моя ученица Этери Анджапаридзе. Долгое время ее профессиональная судьба в Америке, мягко говоря, не складывалась. А потом она записала музыку американского композитора Зеза Конфри [Zez Confrey. Piano Music. Marco Polo, 1998, Naxos, 1999]. Диск был номинирован на премию «Грэмми». И сразу — совершенно другое дело. А вообще, потребность «общаться» с разными композиторами — свойство одаренных людей. ■

**PS I.**

«Дорогой моей талантливой и горячей ученице Вере Горностаевой на память об искренне любящем так называемом учителе» — дарственная надпись Генриха Нейгауза на обороте его фотографии конца 1940-х. Слово «горячей», подчеркнутое мэтром, многое объясняет. Десятилетия спустя Вера Васильевна Горностаева остается человеком горячих мыслей и эмоций, а потому несколько часов беседы спрессовались в несколько минут. И все равно многое осталось «за кадром»: и «Открытый рояль» — едва ли не единственный посвященный фортепиано просветительский проект на советском ТВ; и созданный Горностаевой Московский союз музыкантов; и литературное творчество (книга «Два часа после концерта», рецензии и эссе, запечатлевшие людей и время).

**PS II. Пирожки и поэты**

«У Якова Израилевича Зака была домработница Анна Петровна, которую я называла «муза поэта». Она готовила свои знаменитые пирожки, которые я поедала с огромной скоростью. Зак, всегда склонный к полноте, спросил: «Вера, Вы всегда так едите?». А я была худенькая, маленькая. «Яков Израилевич, когда дают. У меня дома таких вкусных пирожков не делают».

Я ему как-то привела Юру, своего мужа [Юрий Яковлевич Либхабер, художник — прим. ред.]. Они заговорили о стихах. Зак вспоминал и цитировал поэтов, которых я тогда не знала, — например, Хлебникова. И выяснилось, что Юра знал все (помимо Пастернака, Блока, Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой — этих-то я знала). Зак читает — Юра продолжает, и так все время. И Зак смотрел на него с восхищением. Потом позвонил мне: «Вера, Вы исключительно удачно вышли замуж!».

**Беседовали  
Марина БРОКАНОВА,  
Михаил СЕГЕЛЬМАН**

Художественный руководитель фестиваля «Арт-ноябрь»  
Н. Рубинштейн, Ф.-Ф. Ги, Ф. Коробов, А. Гиндин



## Великие музыкальные монографии

**В** ноябре 2011 года в Москве в рамках ежегодного фестиваля «Арт-ноябрь» были представлены два монументальных цикла: «Все сонаты Бетховена» и «Бах-марафон».

Первый цикл включал в себя все сонаты для фортепиано solo, для скрипки, для виолончели и сравнительно редко исполняемую сонату для валторны и фортепиано. Содержание второго цикла составили все инструментальные концерты И. С. Баха: для одного и нескольких клавиров, для одной и нескольких скрипок, а также для других сочетаний инструментов, включая наиболее известные исторические реконструкции (обратные переложения) тех произведений, которые представляли собой переложения ранее созданных Бахом концертов для других составов. Если бетховенский цикл был рассчитан на полтора десятка дней и воплощался вечер за вечером в продолжение всего ноября, то цикл баховских концертов был спрессован в один монолит, воссозданный в Московском международном Доме музыки в течение одного единственного дня с утра до вечера.

Оба цикла, без сомнения, монументальны и претендуют на большое историческое и культурное значение в жизни не только Москвы, но и России в целом.

Как всегда в таких случаях слушатели получают от музыкантов намного больше, нежели сумму отдельных произведений: при исполнении столь крупных музыкальных пластов «количество» переходит в новое «качество», когда исполнение и прослушивание музыки подряд такими большими массивами дает заранее непредсказуемый интегральный эффект. При этом обнаруживается новый ракурс рассмотрения многих известных сочинений, появляется возможность выйти на более высокий уровень обобщения и реализуется идея «полного погружения» в творчество того или иного автора.

Что касается инструментальных концертов Баха, то в плане интегрального их восприятия может

быть затронута мысль об универсальности его музыкального мышления как такового. Публика, прослушавшая если не весь Бах-марафон, то хотя бы большую его часть, с изумлением обнаружила, что иной раз одна и та же музыка подавалась в различном инструментальном облике. Если учесть, что многие части инструментальных концертов Баха входят в преобразованном виде в его кантаты, а концерт для 4-х клавиров с оркестром является транскрипцией одного из знаменитых концертов Вивальди, то можно утверждать, что в течение дня перед публикой Бах-марафона прошел целый срез творчества универсального, широко и свободно мыслящего художника грандиозного масштаба.

Любопытно было наблюдать, как композиторский стиль Баха отражался в исполнительских стилях интерпретаторов. В исполнении произведений Баха участвовал **Камерный**



Юрий Фаворин

оркестр Московской консерватории под управлением Феликса Коробова, а в качестве солистов выступили отечественные и зарубежные музыканты — как известные, так и не слишком знаменитые. Это пианисты Алексей Володин, Александр Гиндин, Петр Лаул, Андрей Коробейников, Ратимир Мартинович, Франсуа-Фредерик Ги, Елена Филонова, Анастасия Волчок, Сергей Каспров, Кристофер Тейлор, Андрей Гугнин, два фортепианных дуэта (Карлос Лама и София Кабрера, Ирина Силиванова и Максим Пурыйжинский); скрипачи — Никита Борисоглебский, Александр Тростянский, Николай Саченко, Илья Грингольц; флейтисты — Марина Рубинштейн, Ингела Оиен; гобоист Гордана Йосифова-Недельковска.

Особой разницы между подходами к музыке Баха со стороны музыкантов отечественной школы и зарубежных музыкантов заметно не было, однако многие исполнители на Бах-марафоне продемонстрировали индивидуальные качества, менее свойственные им в их же сольной деятельности и при игре в составе небольших камерных ансамблей. Выступление с оркестром в силу объективной необходимости было более строгим, даже суровым, к чему, конечно, подталкивало и само творчество великого Баха. Удивительно было услышать строгую игру от Сергея Каспрова и Кристофера Тейлора, которые в сольных своих выступле-

ниях склонны к гораздо более свободному и импровизационному музыкальному высказыванию.

Конечно, не все на протяжении десятичасового марафона получилось одинаково совершенным как в музыкальном, так и в исполнительском аспекте — изредка встречалась и некоторая несогласованность в игре солистов и оркестра, да и усталость, накапливавшаяся на протяжении дня, тоже сказывалась, но в целом можно считать Бах-марафон вполне удавшимся и выполненным свою задачу — задачу погружения в мир великого И. С. Баха.

Бетховенский «марафон», включивший все сонаты, продолжался на протяжении целого месяца, что, кстати, позволило слушателям познакомиться с ранее не известными им концертными площадками. Некоторые из них, по откликам ранее не бывавших там посетителей, оказались поистине очаровательны. Это Зеркальный зал Государственного института искусствознания в Козицком переулке и концертный зал Культурного центра имени П. И. Чайковского на Кудринской площади.

Наибольший интерес публики вызвали, конечно, сольные выступления пианистов со всеми 32 бетховенскими сонатами — Юрия Фаворина, Павла Колесникова, Петра Лаула, Алексея Володина, Андрея Гугнина, Андрея Коробейникова, Александра Бондурянского, Франсуа-Фредерика

Ги. Любопытно отметить различные подходы к составлению программ бетховенских клавирабендов, которые продемонстрировали пианисты, исполнившие их в рамках фестиваля. Интересны «мини-циклы», которые пианисты целенаправленно создавали (Володин), или которые складывались по факту из последовательности сонат в хронологическом порядке (Колесников).

Цикл блистательно открыл **Юрий Фаворин** и сразу задал очень высокий творческий уровень. Юрий сыграл четыре сонаты (11, 9, 28 и 12-ю — именно в таком порядке). В подаче Фаворина любая бетховенская соната выглядит подлинным шедевром, независимо от ее популярности: Юрию свойственна как тщательность выделки всех пианистических «мелочей», так и громадное внимание к стройности конструкции в целом. Это был настоящий Бетховен: стильный, сурово-сдержанный.

В первом и во втором отделениях более поздние сонаты «опережали» более ранние. Какая логика в этом была, почему исполнитель отказался от напрашивающегося хронологического принципа, осталось неизвестным. Очень энергичные темпы быстрых частей, заданные исполнителем, не всегда шли им на пользу, из-за чего временами складывалось впечатление (быть может, обманчивое), что кое-где исполнение шло на пределе технических возможностей пианиста.

К этому остается добавить, что в других своих концертах Юрий Фаворин блестяще исполняет также 29-ю (Hammerklavier) сонату Бетховена и его же «33 Вариации на тему Диабелли», так что нынешнее обращение Фаворина к бетховенскому творчеству никак нельзя назвать случайным.

**Петр Лаул** сыграл все сонаты в соответствии с хронологией их создания: 7, 17, 23, 27. Пианист начал второе отделение с «Аппассионаты» и полностью оправдал это название своей игрой. 27-я соната в его исполнении, как на этом настаивает в разговоре сам пианист, и впрямь напоминала Шуберта — особенно 2-я часть. «Аппассионата» в его подаче выглядела необычно и непривычно

трепетной с самых первых нот, а финал был бурным, но без грубости, поэтому все могли убедиться, что соната вполне может оправдывать свой исторически приобретенный подзаголовок и без пианистических излишеств. Сыгранные на бис бетховенские Багатели выглядели почти как авангардистские сочинения, а эпизоды, поданные тихим прозрачным звуком на педали, вызывали восторг.

Почитание Петром Лаулом исполнительства Шнабеля сказало на его игре: я имею в виду и многие технические моменты, и, конечно, «дискуссионную» авторскую педаль, впервые именно Шнабелем в полной мере реализованную в звучании. Петр очень внимательно отнесся ко всем педальным указаниям Бетховена и все их тщательно воплотил, причем не только в знаменитом речитативе в 1-й части 17-й сонаты, но и в «Аппassionате». Даже самую смелую педаль Бетховена, когда кажется, что все расплывается, пианист решительно использовал в обозначенных автором местах. Иной раз эти педальные облака выглядели как оркестровые эффекты, как вселенский гул, из которого следом вырываются императивные реплики; а иной раз они выглядели как эхо одинокого голоса в храме. И то, и другое впечатляло.

Капитально подготовился к своему клавирабенту **Алексей Володин**. Помимо того, что он превосходно владеет звуком и великолепно умеет управлять тембром, Володин — один из самых техничных наших пианистов, если иметь в виду виртуозную механику фортепианной игры. В бетховенском клавирабенте мне больше всего пришлось по вкусу первые две сонаты — 6-я и 13-я (быть может, они выглядели свежее просто потому, что пока еще остаются для Володина «незаигранными?»).

Финал 6-й сонаты был довольно бойким, но в меру, так что это ничуть не мешало прослушивать детали, которые, между прочим, именно здесь и не должны быть чересчур изысканными: некоторой прямолинейности подачи материала требует сам замысел автора (в этой прямолинейности отчасти и состоит «юмор»



Петр Лаул, Франсуа-Фредерик Ги

Бетховена). А 1-ю часть пианист начал играть, едва успев выскочить на эстраду. «И то правда, — подумал я, — программа большая, время терять незачем». И выглядела 1-я часть довольно изысканно и по звуку, и по нюансам — тут я вполне «узнавал» Володина-колориста. 2-я часть 6-й сонаты проецируется в будущее бетховенского стиля, в частности, на исполняемую следом 13-ю сонату, и прозвучала эта часть у Володина великолепно.

В 13-й сонате все изыски были поданы превосходно: и звук был в некоторых моментах как будто не фортепианный, а словно бы «органый» (Володин даже руки располагал на клавишах, почти как органист на мануале своего инструмента), и ферматы были выдержаны (опять же словно органые аккорды), и паузы были глубоки и выразительны, и способ формообразования был мастерски оправдан исполнением.

«Патетическая» и 32-я сонаты вызвали наибольший интерес и наиболее сильные восторги публики, хотя темпы в 8-й сонате, особенно в финале, могли быть чуть более сдержанными с целью более подробно показать музыкальные детали, а во 2-й части 32-й мне лично хотелось бы большей красочности.

В заключительном концерте «Арт-ноября» **Франсуа-Фредерик Ги** сыграл сонаты №№ 15, 16,

25, 30 и преподнес нежного, тонкого, светлого, красочного и игривого Бетховена. В игре знаменитого французского пианиста проявился прежде всего художник, нежели виртуоз, причем ярко выраженной романтической направленности. Любопытно, что Ф.-Ф. Ги достались как раз те сонаты, в которых он смог продемонстрировать лучшие качества своей игры и все ее очарование. Заметно, кстати, что французская школа до сих пор находится под мощным влиянием фонографического и педагогического наследия Альфреда Корто и Маргерит Лонг.

Завершая обзор, хочу отметить, что работа, проделанная организаторами фестиваля «Арт-ноябрь», поражает воображение: собрать замечательных музыкантов и распределить между ними все сонаты Бетховена и концерты Баха, да еще найти компромисс между их желаниями, возможностями и при этом постараться учесть особенности индивидуальных исполнительских стилей — это громадный труд. И ведь все получилось! Все нашли себя в исполняемом и сумели продемонстрировать лучшие свои качества. Так что организаторам, безусловно, есть чем гордиться, а мы все, слушатели, можем быть счастливы, что у нас есть такие музыканты и такой фестиваль. ■

**Валентин ПРЕДЛОГОВ**

**А**лексею Володину 34 года. Формально он еще не исчерпал «лимит молодости», но de facto является зрелым мастером высочайшего класса, художественный талант и универсальная пианистическая оснащенность которого признаны всем сообществом мирового фортепианного цеха. Он принадлежит к прорастающему поколению «новых русских пианистов», которые обретают свойства мировых звезд и становятся «своими» на планетарном уровне востребованности и творческого присутствия.



**Алексей ВОЛОДИН:  
«Удача приходит  
к тому, кто к ней ГОТОВ»»**

— Вы начали заниматься музыкой экстремально поздно — в 9 лет. Каким образом удалось преодолеть безусловную разницу в подготовке с одноклассниками по Гнесинской одиннадцатилетке?

— Действительно, жизненные обстоятельства сложились так, что мои родители (немузыканты) часто переезжали из города в город — это было связано с работой отца. Когда мне исполнилось 9 лет, мы окончательно (как нам тогда казалось) «осели» в Ленинграде, и меня отдали в музыкальную школу. Конечно, если начинаешь так поздно, появляются некоторые сложности, связанные с возрастом. В 9 лет можно было учиться только в вечерней школе, в которую я и поступил, и, кстати, к очень хорошему преподавателю. Кстати, мне всю жизнь безумно везло с педагогами: уже через год в Москве я занимался у Ирины Чаклиной и Всеволода Демидова — замечательных музыкантов, представителей Ленинградской школы, к которой я вообще отношусь с особым уважением. В Гнесинской ССМШ я занимался у Татьяны Зеликман — одного из лучших современных педагогов. Все эти люди невероятно помогли мне в моем становлении, и разница с моими коллегами (которые начали обучение на несколько лет раньше меня) в профессионально-технической подготовке быстро перестала ощущаться. Разумеется, сыграла роль и моя амбициозность (а возможно, и способности...). Мне всегда хотелось играть лучше других, к этому должен стремиться каждый человек, играющий на рояле.

— Вам так быстро удалось написать практически девятилетний разрыв, что напрашивается лишь одно объяснение — феноменальные природные данные.

— Мне кажется, у любого человека именно врожденные данные имеют первостепенное значение. Способности! Если природа их дает, то в комплексе. Набор данных включает в себя не в последнюю очередь и способность мыслить и способность к развитию... Возьмите любого выдающегося пианиста: у него есть и то, что мы называем музы-

кальностью, и руки. Достаточно на руки некоторых великих посмотреть, чтобы понять: этот человек как будто создан для того, чтобы играть на рояле. Кстати, не могу сказать, что у меня такие руки. Не слишком большие... Но и не настолько плохие, чтобы жаловаться.

— В консерваторию Вы «прицельно» поступали в класс Элисо Константиновны Вирсаладзе. Почему именно к ней?

— Я, наверное, на многие вопросы, касающиеся моей биографии, буду отвечать: так сложилось. Хорошие знакомые предложили прослушаться у Элисо Константиновны, предварительно спросив, хочу ли я у нее учиться. Я безмерно уважал Э.К. как пианистку и, конечно же, ответил утвердительно.

— Немецкий журнал «Piano News» с иронией подмечает в статье, Вам посвященной: «Удивительный факт: в эпоху глобализации, в эпоху, когда правилом хорошего тона стало учиться по возможности у большего числа признанных в мире профессоров, А. Володин на семь лет ограничивает себя классом одного единственного профессора, заметим, не самого «удобного» и очень строгого».

— Довольно наивно и смешно, конечно. И в фактологии есть нюансы. Не буду утверждать, что в течение семи лет я ходил к Э.К. по два раза каждую неделю, тем более — в аспирантуре.

Мастер-классы я-таки посещал: стажировался в знаменитой Академии на озере Комо. Среди тех педагогов, у которых удалось поучиться, — Дмитрий Башкиров, Фу Тсонг, Андреас Штайер, Леон Фляйшер. Так что европейскую модель я тоже освоил, поиграл разным людям.

— Немцы, видимо, имели в виду, что не следует так долго находиться в классе одного профессора.

— Знаете, все хорошо в меру, правда? А вообще, все индивидуально. Во-первых, ты должен у преподавателя взять все, что можешь взять. Если Нейгауз или Вирсаладзе или кто-либо другой могут чему-то еще научить, надо учиться, вбирать все что можно. А потом должен насту-

пить психологический момент, когда ты поймешь, что можешь быть самостоятельным, можешь произвести сделать сам. Нельзя впадать в длительную зависимость от педагога.

— В чем особенность педагогического метода Элисо Вирсаладзе?

— Проведя в классе профессора семь лет, трудно выразить это в нескольких словах, получится формально. Если коротко... Высокая профессиональная подготовка. Умение внимательно и грамотно читать текст. Фортепианная игра как таковая, то есть чисто практическая сторона. Э.К. — пианист-виртуоз, практикующий музыкант, и она может показать, как тот или иной проблемный фрагмент «сделать».

— То есть важно учиться именно у концертирующего музыканта?

— У талантливого! Чуть ли не в равной степени важно и направить студента в общехудожественном смысле, и объяснить ему, как сыграть. Если все время копаться в деталях, далеко не продвинешься. Нужно понимать, для чего ты это делаешь. Так что педагог должен быть настоящим художником.

— У Элисо Константиновны репутация довольно жесткого педагога.

— Безусловно, она достаточно авторитарно занимается. Но я бы не говорил о какой-то жесткости. А вот сообщать правду студенту, конечно, нужно, потому что искусство — это суровый мир. Представьте, в период учебы ты привыкаешь к комплиментам, а потом остаешься один и понимаешь, что непригоден к суровой концертной жизни. Лучше все сознавать сразу, ибо выживает только сильнейший.

— В чем для Вас «суровость» концертной жизни?

— В том, что ты оказываешься каждый день на сцене «один на один» с тысячным залом. И даже не в нем дело, а в произведении, которое нужно играть. И играть хорошо, а это безумно трудно.

— «Поворотным» в Вашей карьере стал 2003-й год — год победы на конкурсе

в Цюрихе. А до этого были какие-то конкурсы, успехи?

— Были какие-то премии на конкурсах, были концерты. Но после цюрихского конкурса я стал значительно больше играть в Европе, у меня появился профессиональный менеджмент, а это важно в современном мире.

— У Вас были ощущения кризиса, глубокие разочарования в себе, в профессии?

— Как каждый нормальный человек, я испытывал разное. Но если такие моменты и были, то продолжались недолго. Наша профессия — психологически очень трудная. Особенно в молодые годы, в процессе становления всякие дурные мысли приходят. Сейчас-то мне уже некогда о подобном думать, это было бы проявлением душевной болезни. А в молодые годы я с депрессивным настроением справлялся. Как? Во-первых, в меня всегда верили многие люди. Во-вторых, всегда были запланированы какие-то концерты (пусть меньше, чем сейчас), к которым надо было готовиться. В-третьих, в музыке нельзя не верить в себя. Однажды я прочел американскую поговорку: «Победитель — тот, кто верит в себя, даже тогда, когда в него не верит никто». Мне это высказывание очень понравилось. Людям стоит его себе напоминать.

Сцена — это очень тяжелое испытание, если предъявляешь к себе определенные требования. Со времен конкурса в Швейцарии я сыграл сотни концертов и не могу сказать, что всегда выхожу на сцену, «как в первый и последний раз». Но всегда есть огромное чувство ответственности, от этого никуда не денешься. И хорошо, не нужно никуда от него «деваться»!

— Вы играете примерно 100 концертов в год. Каково соотношение выступлений соло и с оркестром, выступлений в России и за рубежом?

— 95% концертов — за рубежом. Так складывается, вероятно, потому, что у меня европейский менеджмент. А соло и с оркестром — 50 на 50. Изредка — камерная музыка. У меня нет постоянного партнера, и камерные концерты назначаются исключительно

но благодаря желанию сыграть то или иное сочинение.

— Снова сошлюсь на журнал «Piano News»: в статье о Вас утверждают, что Вы — неудобный для менеджеров пианист, ибо заставляете публику думать, а не отдыхать на концерте.

— Ну, написать можно, что угодно! Я самый удобный пианист абсолютно для всех. У меня огромный репертуар, говорю это без ложной скромности, потому что на это было потрачено очень много времени и работы. Я готов играть каждый день в любой стране мира. Назначили концерт — приехал и сыграл. К тому же, если я «заставляю публику думать», почему это плохо для менеджеров? Кстати, я не уверен в том, что заставляю публику думать, для меня важнее доставить эстетическое наслаждение.

— И все же в Вашем репертуаре преобладает романтика.

— Не только! Я и Баха, и Гайдна исполняю. Но есть основа: Рахманинов, Бетховен, Шопен. А другие — «приходят и уходят». Листа и французов исполняю меньше. А вот Шумана — всегда, я его очень люблю. Всего не сыграешь, выбираешь то, что хочется в данный момент, а хочется того, что ближе.

— У Вас остается время учить новое, пополнять репертуар?

— Конечно, я постоянно учу что-то новое. Бывает, в самолете по нотам, но стараюсь все же за инструментом. Это очень важно. Нахожу какие-то «окна», если есть неделя свободная, обязательно учу что-то «на будущее». Кроме того, в течение сезона играешь уже готовое, и вполне можно параллельно с концертами учить новые сочинения.

— Но Вы практически не играете современную музыку, создававшуюся в конце XX—начале XXI века. Не любите?

— Я бы не стал делить музыку на современную и несовременную. Если говорить о музыке, которая написана сегодня, то чаще всего она мне не нравится. И не потому, что я консервативен, а потому, что она

не звучит как музыка. Есть, наверное, прекрасные композиторы, которые пишут профессионально, в их произведениях есть гармония, мелодия, они насыщены эмоциональным содержанием. Такую музыку я люблю и готов играть. Но я ее не знаю. А то, что известно сегодня, то, что звучит в концертных залах, не всегда хорошо. Год назад я выучил Вторую сонату Капустина и несколько его этюдов, теперь включаю их в программы. Мне нравится музыка Капустина своей свежестью, красотой и подлинным, а не поддельным своеобразием. Я очень счастлив, что несколько дней назад он посвятил мне свою 19-ю фортепианную Сонату.

— Насколько вольно Вы подходите к нотному тексту, композитор для Вас — «священная корова»?

— На 100 процентов. Другое дело, что текст нельзя трактовать формально. Написано, допустим, fortissimo — это не должно быть fortissimo, закладывающее уши. Staccato — могут существовать десятки вариантов, и так далее. В тексте есть огромный простор для творчества: если ты видишь авторский текст, у тебя есть множество способов его воплощения на инструменте. Тут уже важны вкус, эрудиция, аналитические способности, музыкантская интуиция. Безусловно, нужно исходить из авторского текста. Кстати, то, что написано в тексте, значительно чаще, чем кажется, совпадает с внутренними ощущениями. У меня, например, никогда нет желания играть pianissimo там, где автор предлагает fortissimo. Другой вопрос, как это fortissimo сыграть. Вот тут начинается работа: какая там фактура, что было до этого эпизода, что будет после...

— Есть в огромном фортепианном репертуаре что-то, к чему Вы пока не готовы подступить?

— Пожалуй, именно современная музыка, которая, повторю, звучит, не как музыка.

Дело не в том, готов я или нет. Я убежден, что мы живем на свете один раз. Поэтому я стараюсь не делать того, чего мне делать не хочется.



Например, я не понимаю концерты-лекции, концерты-каталоги: все сонаты Бетховена за два вечера, 48 прелюдий и фуг. Не знаю, готов я к этому или нет, но мне не хотелось бы так делать. Надо, чтобы и слушатель не слишком утомился, не возненавидел музыку. Нужно как-то дозировать информацию. Впрочем, я не осуждаю музыкантов, делающих подобные программы, если это соответствует их индивидуальности.

— Вы верите публике?

— В последнее время меня очень здорово везде принимают, поэтому — не верю (*смеется*). Мне, конечно, приятен горячий прием, но сказать «верю» значит не верить собственным ощущениям. А вот этого я уж никак не могу! Я знаю, что я сделал, чего не сделал. Спросите любого нормального пианиста, каким количеством концертов за сезон он доволен, — получится не более пяти процентов. И я не исключение.

— В июне 2012 г. Вы поедете в Цюрих на конкурс имени Гезы Анды в новом каче-

стве — в качестве члена жюри. Не боитесь? Ведь длительное прослушивание не всегда качественных исполнений может помешать собственной игре.

— Действительно, в жюри на таком крупном конкурсе я буду работать впервые. Не могу сказать, что жду этого момента с нетерпением. Представьте, финальное прослушивание в Цюрихе (концерты с оркестром) — 12 июня, а 13-го у меня сольный концерт в Лондоне. Не исключаю, что возникнет усталость и перенасыщение впечатлениями от игры других людей. Но, может быть, все не так страшно...

— А что Вы прежде всего оцените в игре конкурсантов?

— Я буду искать в человеке талант. Скажу любительским языком: если человек играет с душой, если его игра захватывает и трогает, я проголосую за него, даже если ему технически что-то не удалось. Талантливый человек может сегодня сыграть неудачно, а завтра — великолепно. А бездарный всегда будет играть бездарно.

— Почему, на Ваш взгляд, при равных «исходных данных» у одних пианистов карьера складывается удачно, а другие остаются «за бортом» концертной жизни?

— Это сложный философский вопрос. Не знаю, готов ли я дать ответ... Вот Михаил Плетнев, например, в одном интервью сказал: «Я не знаю ни одного выдающегося таланта, который был бы незамечен».

— Спорное высказывание: потому и не знаем, что незамечен!

— Конечно! С другой стороны, начинаешь думать про истинно великих пианистов: а могло ли у них не сложиться? Думаю, что не могло. Они столь гениальны, что не могло не сложиться. Горовиц, например...

Сложный вопрос. Исходные данные могут быть одинаковыми, хотя это понятие условно, т.к. все люди разные, но есть человеческие, личностные качества. Есть люди, которые не стремятся «делать карьеру». Или характер у них настолько противоречивый, что с ними трудно работать. В молодости ведь можно надеть

кучу глупостей, совершить ложные, неправильные шаги и карьеру свою испортить.

Это то, что называется словом удача. Она у того, кто к ней готов. Шанс надо уметь увидеть.

— *Вы согласитесь выступить на мероприятии, которое кажется Вам сомнительным, выпадающим из круга «академической концертной жизни»?*

— Я никогда не соглашусь заниматься не своим делом: петь или играть на скрипке публично. Я не стал бы играть на сцене джазовые импровизации, хотя обожаю джаз, но я не профессиональный джазмен. Если же нужно исполнить классическое произведение на не очень серьезном концерте, какая разница? Если твоя профессия пианист, ты должен играть.

— *Вы строите долгосрочные планы, представляете, каким будете, например, лет через 20?*

— Я предпочитаю об этом не думать, даже так: для меня важно об этом не думать. Иначе перестанешь жить моментом, а будешь строить бесконечные планы, из которых большинство все равно, скорее всего, не сбудется.

— *Из этого следует, что и о педагогической деятельности Вы пока не задумывались.*

— Именно задумывался! И постараюсь сделать так, чтобы никогда к ней не прийти. Если хочешь быть хорошим педагогом, — бросай игру на рояле и посвящай все время ученику. Воспитывай его, веди, разговаривай с ним об искусстве, о музыке. Мне кажется, так нужно. Чтобы через какое-то время ты ему вообще не понадобился.

Мне интереснее играть самому, и педагогика этому мешала бы. Она отнимает слишком много душевных сил, ведь ученика нельзя воспринимать формально. А для выступлений на сцене необходимы все душевные силы, вся энергия. У меня, кстати, есть небольшой педагогический опыт, я четыре года был ассистентом у Элисо Константиновны. И успел почувствовать, как устаешь после

занятий со студентами: заниматься на следующий день не хочется.

— *Что бы Вы посоветовали молодым пианистам, пока только мечтающим об успешной карьере?*

— Учиться, учиться и еще раз учиться! (смеется). В студенческие годы я был очень упрямым и, как и многим молодым людям, мне казалось, что я все понимаю и все знаю. Я бы молодежь постарался уберечь от этого. Но, видимо, ничего не поделаешь. Как сказал Пушкин, «Блажен, кто смолоду был молод»... Все, что мне говорилось, я слушал с большим уважением, кивал. Но мне всегда казалось, что сам все понимаю лучше других. И только сейчас мне ясно, насколько я был глуп тогда. А когда мне говорили, что я еще глуп, не верил. Обидно, ведь это немножко тормозит процесс развития. Но и осуждать себя бессмысленно, в любом случае, я всегда находился в «творческом поиске», без которого многие вещи не могли бы получиться в будущем.

Кто-то из великих ленинградских педагогов сказал: «Мы играем так, как мы живем». Именно! По игре всегда слышно, что представляет собой человек как личность. Поэтому музыкант должен развиваться как личность и жить своей полноценной жизнью. Именно своей. Конечно, надо прислушиваться к тому, что говорят, но одновременно — иметь open mind, «открытый ум». Учиться не только музыке, но и жизни. Очень важно быть настоящей полноценной личностью, а не просто «печатной машинкой», которая стучит по клавишам.

Учиться у других пианистов, слушать своих коллег. Чуть ли не самое важное — слушать великих пианистов. Я не знаю, что может быть важнее, чем прослушивание записей Рахманинова и Горовица. Если человек их слушает и говорит, что ему не нравится, «дело» можно закрывать...

— *Много ли в мире пианистов, на концерты которых Вы пойдете?*

— Очень много! Я люблю слушать своих коллег. И всегда жду, что исполнитель чем-то удивит.

Конечно, бывают и разочарования, сожаления о потерянном времени.

— *Вы слышите разницу между игрой представителей России и других стран?*

— Пожалуй, эта разница до сих пор есть. Хотя, конечно, многие наши профессора работают сегодня на Западе. Если Вы спрашиваете о том, есть ли русская фортепианная школа, то — она есть. Если признать за аксиому то, что ее нет, то и разницы между нашими и, например, европейцами не было бы. А она есть. Пианизм другой, звук другой, прикосновение другое. Прежде всего, звук. Но безусловно, это не значит, что в рамках русской школы все играют одинаково.

— *Что в Вашей жизни есть, помимо музыки?*

— Я постоянно читаю книги, без этого вообще невозможно жить. Очень люблю путешествовать. В силу профессии, когда приезжаешь на гастроли, ничего не видишь, кроме рояля и гостиницы. А мне доставляет удовольствие подумать, куда я поеду в отпуск летом. Даже если в итоге отпуска не будет, можно целый год об этом мечтать, рассматривать карты, атласы...

— *Вы живете в ...?*

— Живу в основном в гостиницах. В равной степени чувствую себя дома в России и в Испании. Я настолько привык передвигаться по миру, что дольше недели на одном месте быть уже не хочется. Видимо, бытие все же определяет сознание в какой-то степени!

— *У Вас есть любимый концертный зал в Москве?*

— Я их все люблю, играл во всех залах Москвы. Точнее, люблю те залы, где мне удалось сыграть неплохой концерт. Правда, Малый зал консерватории меня расстраивает теперь: там невыносимо скрипят стулья. Недавно играл 32-ю сонату Бетховена, и тишины не было ни на одну секунду. А тишина для музыки очень важна! ■

**Беседовала  
Марина БРОКАНОВА**

**Алексей ВОЛОДИН** родился в 1977 г. в Ленинграде. Обучение музыке начал в 9 лет. Окончил МССМШ им. Гнесиных в Москве у Т. Зеликман, Московскую консерваторию и аспирантуру — в классе проф. Э. Вирсаладзе. Стажировался в Международной фортепианной академии на озере Комо (Италия, 2001). Международная карьера музыканта начала стремительно развиваться после победы на Международном конкурсе пианистов им. Гезы Анды в Цюрихе (Швейцария, 2003).

Пианист регулярно выступает на самых известных концертных площадках мира, в числе которых: Concertgebouw (Амстердам), Tonhalle (Цюрих), Линкольн-центр (Нью-Йорк), Театр на Елисейских полях (Париж), Дворец музыки в Барселоне, Берлинская филармония, Alte Oper (Франкфурт-на-Майне), Геркулес-зал и Gasteig (Мюнхен), Konzerthaus (Вена), Зал Верди (Милан), Сантори-холл (Токио).

Сотрудничает со многими прославленными оркестрами, среди которых: Нью-Йоркский Филармониче-

ский оркестр, Лондонский Симфонический оркестр, лейпцигский оркестр Гевандхауза, Симфонический оркестр Японского радио и телевидения (NHK), оркестр Мариинского театра, Российский Национальный оркестр, Оркестр Романской Швейцарии, цюрихский оркестр «Тонхалле» и Национальный оркестр Франции. Выступал под управлением В. Гергиева, В. Федосеева, М. Плетнева, Л. Маазеля, Р. Шайи, Д. Цинмана, К. Рицци, С. Бычкова.

Участвовал в фестивалях «Радио Франции» и в Рок Д' Антероне (Франция), в Вербье и Люцерне (Швейцария), Рурском фортепианном фестивале (Германия), «Звезды белых ночей» (Санкт-Петербург) и Московском Пасхальном фестивале.

Записи артиста выпущены фирмами Live Classics (Германия), ABC Classics (Австралия) и Challenge Records (Нидерланды).

В репертуаре пианиста — более 40 концертов для фортепиано с оркестром: от Баха до Прокофьева и Стравинского.

**18.01**, Маскат (Оман). Гершвин. Рапсодия в стиле блюз. Оркестр «Академия Театра Ла Скала», Дж. Аксельрод

**21.01**, Мусашино (Япония). Шуберт. Экспромты. Бетховен. Соната № 8. Чайковский-Плетнев. «Щелкунчик». Капустин. Соната № 2.

**25.01**, Токио. Шуберт. Экспромты. Бетховен. Соната № 8. Чайковский-Плетнев. «Щелкунчик». Капустин. Соната № 2.

**2-4.02**, Нант (Франция). Фестиваль «Сумасшедшие дни».

**7.02**, Лофотенский фестиваль камерной музыки (Норвегия). Сольный концерт

**9.02**, Лофотенский фестиваль камерной музыки. Шопен. Концерт № 1

**12.02**, Лофотенский фестиваль камерной музыки. Рахманинов. Концерт № 2

**17.02**, Лодзь (Польша). Бетховен. Концерт № 4. Филармонический оркестр им. А. Рубинштейна, Д. Райскин

**18.02**, Вроцлав (Польша). Чайковский. Концерт № 1. Филармонический оркестр им. А. Рубинштейна, Д. Райскин

**21.02**, Цюрих. Бетховен. Концерт № 4. Филармонический оркестр им. А. Рубинштейна, Д. Райскин

**22.02**, Цюрих. Чайковский. Концерт № 1. Филармонический оркестр им. А. Рубинштейна, Д. Райскин

**24.02**, Эйндховен (Нидерланды). Бетховен. Концерт № 4. Филармонический оркестр им. А. Рубинштейна, Д. Райскин

**25.02**, Роттердам. Бетховен. Концерт № 4. Филармонический оркестр им. А. Рубинштейна, Д. Райскин

**27.02**, Таранто (Италия). Шуберт. Четыре экспромта. Бетховен. Соната № 8. Чайковский-Плетнев. «Щелкунчик». Стравинский. «Петрушка».

**3-4.03**, Бильбао (Испания). Фестиваль «Сумасшедшие дни»

**6.03**, Валенсия. Сольный концерт (см. программу 27.02)

**14.03**, Лахти (Финляндия). Сольный концерт (см. программу 27.02)

**15.03**, Лахти. Бетховен. Концерт № 2. Симфонический оркестр Лахти, О. Каму

**18.03**, Вик (Испания). Сольный концерт (см. программу 27.02).

**20.03**, Мадрид. Сольный концерт (см. программу 27.02)

**29.03**, Варшава. Рахманинов. Концерт № 3. Симфонический оркестр Мариинского театра, В. Гергиев

**2.04**, Москва (Концертный зал им. П. И. Чайковского). Моцарт. Концерт № 17

**7.04**, Москва. Сольный концерт. Рахманинов. Прелюдии, Этюды-картины. Прокофьев. Соната № 3. Щедрин. «Пролог» и «Скачки» из балета «Анна Каренина». Капустин. Соната № 2.

**16.04**, Милан. Сольный концерт (см. программу 21.01).

**29.04**, Люцерн (Швейцария). Шостакович. Концерт № 1. Люцернский Фестивальный оркестр.

**1-4.05**, Токио. Фестиваль «Сумасшедшие дни»

**10-11.05**, Мюнхен. Шопен. Концерт № 2. Симфонический оркестр Баварского Радио

**13.05**, Цюрих. Камерный концерт

**17.05**, Мурсия (Испания). Рахманинов. Концерт № 2

**20.05**, Жирона (Испания). Рахманинов. Концерт № 2

**21.05**, Барселона. Рахманинов. Концерт № 2

**23.05**, Витория. Рахманинов. Концерт № 2

**25.05**, Белград. Рахманинов. Концерт № 3

**26.05**, Загреб. Рахманинов. Концерт № 3

**28.05**, Любляна. Рахманинов. Концерт № 3

**1.06**, Метц (Франция). Рахманинов. Концерт № 2

**13.06**, Лондон. Бетховен. Сонаты №№ 18, 8. Чайковский-Плетнев. «Щелкунчик». Стравинский. «Петрушка»

## «Шехеразада» и другие «сказки», или Свое и чужое-2



13 октября 2011, Малый зал Московской консерватории  
 Виктория КОРЧИНСКАЯ-КОГАН  
 С. Рахманинов. Шесть прелюдий  
 С. Прокофьев. Соната № 3 ор. 28. Соната № 6 ор. 82  
 Н. Римский-Корсаков—С. Курсанов.  
 «Шехеразада», большая концертная фантазия (транскрипция для фортепиано)

**П**ротиворечие гастрольно-концертного конвейера, предполагающего не только частоту «появлений» (воспользуемся калькой с английского *appearance*), но и определенные репертуарные предпочтения, — индивидуальности артиста особенно ярко проявляется именно в российских условиях. Одна из главных причин — в своеобразии нашего рынка, его сильной зависимости от так называемого «административного ресурса». Исполнитель, по существу, становится заложником (если даже не рабом!) мейнстрима: хочешь хорошо. А иногда, кажется, и не просят — но привычка (которая и свыше нам дана, и вторая натура)!

Об этом уже говорилось в статье «Свое и чужое», посвященной будущему (в то время) лауреату Международного конкурса имени Чайковского Алексею Чернову («PianoForum», 1, 2011). Новый повод для размышлений — клавирабэнд Виктории Корчинской-Коган в Малом зале Московской консерватории (в рамках абонемента «Богатство тембров фортепиано»). Шесть прелюдий Рахманинова, две сонаты Прокофьева и Большая концертная фантазия Сергея Курсанова «Шехеразада» по симфонической сюите

Римского-Корсакова — прекрасно выстроенная и местами хорошо, местами великолепно, но не всегда захватывающе сыгранная программа.

Последнее замечание касается, прежде всего, рахманиновской части. Никаких претензий к пианизму нет: сделано на совесть, технически — почти безупречно (за исключением, может быть, недостаточно выпуклой середины прелюдии *g-moll*, ор. 23 № 5 и чуть смазанной концовки прелюдии *B-dur*, ор. 23 № 2). Но это не исполнение, вызывающее трепет и побуждающее к долгим и прекрасным воспоминаниям. Выражаясь спортивным языком, это обязательная, а не произвольная программа.

Зато сонаты Прокофьева произвели неизгладимое впечатление. Кажется, сам характер дарования Виктории Корчинской-Коган предрасполагает к большим формам, равно фантазийным и сонатным. И Третья, и Шестая сыграны ясно, разнообразно в смысле фортепианных красок и, главное, — с идеальным (напоминающим Михаила Плетнева, с которым Викторией связывает многолетнее творческое общение) балансом общего и частного, формы и деталей.

Кульминацией концерта и открытием (по крайней мере, для вашего рецензента) новой страницы русской музыки стала фантазия «рыцаря фортепианной транскрипции» (по выражению Бориса Бородинна) Сергея Курсанова (1942–2006).

Как отмечает Б. Бородин в недавно вышедшей монографии «История фортепианной транскрипции» (рецензию на нее см. на с. 58), транскрипции Курсанова (числом более 60) примыкают к направлению, в целом, характерному для отечественной традиции: «Все изменения находятся в «стилистическом поле» авторов оригиналов и призваны служить благородной цели наиболее полной передачи авторского замысла в ином инструментальном облике».

Отказываясь от лейтмотива Шехеразады в качестве арки-рефрена, Курсанов, как это часто бывает в виртуозной транскрипции или оперной увертюре, начинает композицию более «концертной», эффектной второй темой второй части («Рассказ царевича Календера»). Однако существенных изменений музыкального материала почти нет. «Шехеразада-Фантазия» Курсанова состоит из тех же четырех частей (или разделов), что и оригинал. Воспроизводятся (в порядке следования) не только основные темы, но и, разумеется, контурно, формы всех частей. Единственная яркая трансформация — главная тема той же второй части: в двухдольном ритме она напоминает не условно-восточную, а русскую плясовую тему. Фортепианный стиль концертной фантазии — роскошный, апеллирующий к романтическим аналогам, но без лобовых и навязчивых ассоциаций. Впрочем, в финале транскрипторский архетип несколь-

ко яснее — это «Исламей» Балакирева. И, конечно, над Фантазией Курсанова витает дух его кумира — Михаила Плетнева (одну из последних транскрипций — «Итальянское каприччио» Чайковского — Сергей Георгиевич

посвятил «Российскому Национальному Пианисту»).

Виктория Корчинская-Коган преподнесла «Шехеразада-Фантазию» не только пианистически ярко, но и с особым воодушевлением, сопровожда-

ющим именно любимую музыку. Весьма символической оказалась и переключка Фантазии Курсанова (напомню, она завершила первое отделение) с исполненным на бис Adagio из «Спящей красавицы» Чайковского-Плетнева.

Советовать артисту — не дело критика. Но, возможно, явное тяготение пианистки к транскрипциям стоило бы реализовать в цикле концертных программ. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

## Just a concert (просто концерт)



«**В**ысшая лига. Лучшие пианисты мира» — абонемент Московского международного Дома музыки, представляющий четырех подданных Ее Величества — британцев Джона Лилла, Барри Дугласа и Питера Донохоу, а также канадца Марка-Андре Амлена. Учитывая национальный состав, точнее было бы назвать абонемент «Премьер-Лигой», по аналогии с британским футболом. Да и у нас в России «высшая лига» ранее называлась «второй». К сожалению, футбольные ассоциации в данном случае — не фигура речи. Перефразируя Козьму Пруткову, в клетке с надписью «лев» 31 октября царя зверей не оказалось.

Английский сайт [classicalsource.com](http://classicalsource.com) называет Джона Лилла «величайшим из ныне живущих английских пианистов». Тот же ресурс,

обозревая концерты пианиста, использует эпитет «ошеломляющий» и ему подобные. После вечера в Доме музыки не могу разделить восторги английских коллег. Как говорится, just a concert, просто концерт, не больше, но и не меньше. Расскажу, что услышал своими ушами.

Соната Es-dur Гайдна с первых же тактов неприятно удивила неровными пассажами и нисходящей терцовой гаммой на грязной педали. Все crescendi почему-то игрались с несколько ученическими ускорениями. Что до музыки — один из безусловных клавирных шедевров Гайдна звучал невыразительно и стилистически аморфно (ни «фортепианно», ни «клавесинно»).

Интерпретацию Лиллом бетховенской «Авроры» иные критики относят к одной из ярких страниц в исполнительской истории сонаты. Но в этот вечер, за исключением отдельных моментов во второй части, слуху, сердцу, уму насладиться было нечем. Многие откровенно не звуча-

ло, а то, что звучало, — не искупило пианистических огрехов.

Второе отделение, если и отличалось от первого, то в худшую сторону. В Ноктюрне c-moll (op. 48 № 1) пианист совершенно проигнорировал «вокальные» красоты, драматический пафос «речитатива и арии». В Полонезе fis-moll op. 44 ключевым стал переход от собственно «полонозной» к средней, мазурочной теме. Отзвуки битвы превратились у Лилла в какие-то необязательные рамплиссажи. Наконец, в брамсовских Вариациях и фуге на тему Генделя Лилл совершенно не передал ни очарования, ни специфической характерности барочной темы. Неясная отправная точка определила и расплывчатое движение сквозь фортепианные эпохи и стили (важнейший аспект сочинения!). А ближе к фуге обнаружились и привычные в тот день технические проблемы.

Характеризуя игру солаурета (вместе с Владимиром Крайневым) I премии IV Международного конкурса имени Чайковского,

31 октября 2001, Светлановский зал ММДМ  
**Джон ЛИЛЛ**  
 Абонемент «Высшая лига. Лучшие пианисты мира».  
 Й. Гайдн. Соната Es-dur, Hob.XVI/52  
 Л. Бетховен. Соната № 21, C-dur, op. 53 («Аврора»)  
 Ф. Шопен. Ноктюрн c-moll, op. 48 № 1.  
 Полонез fis-moll, op. 44  
 Й. Брамс. Вариации и фуга на тему Генделя, op. 24

Лев Григорьев и Яков Платек писали о Джоне Лилле (в книге «Современные пианисты»): «Здравый смысл нередко оборачивается расщепленностью, и такой «деловой пианизм» не находит горячего отклика в аудитории. «Он не подпускает музыку к себе на расстояние ближе, чем считает это допустимым; он с ней всегда, во всех случаях на вы», — отмечал один из англий-

ских обозревателей... Один из критиков не без иронии писал, что «игра Лилла чем-то похожа на литературное сочинение, написанное школьным учителем: вроде бы все верно, продуманно, точно по форме, но лишено той спонтанности и того полета, без которых невозможно творчество, нет и цельности в отдельных, отлично исполненных фрагментах».

К сожалению, соглашусь с мнением коллег, высказанным более двух десятков лет назад. Но соглашусь не вообще, а в частности: именно в этот вечер в игре пианиста не было настоящего обаяния зрелого возраста, которое заставило бы забыть о пианистических огрехах. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**

## Вступая в девятую молодость



Д. Кожухин, Д. Кадуш, С. Юденич, Д. Башкиров, А. Левин. Фото Елизаветы Парфеновой

1 ноября 2011, Большой зал Московской консерватории  
 К 80-летию Дмитрия БАШКИРОВА  
 Станислав ЮДЕНИЧ  
 Давид КАДУШ  
 Денис КОЖУХИН  
 Симфонический оркестр Московской консерватории,  
 дирижер Анатолий ЛЕВИН

1 ноября уходящего 2011 года в Большом зале Московской консерватории музыкальная Москва отметила **80-й день рождения блистательного Дмитрия Башкирова**. Большой зал понадобился для выступления его выдающихся учеников, которые представили три концерта с Симфоническим оркестром Московской консерватории. Героями сцены в этот вечер оказались три уже весьма известных в мире лауреата различных конкурсов: **Станислав Юденич, Давид Кадуш** и уникальный **Денис Кожухин**. Но главный герой фигурировал на сцене лишь в начале и в завершающем шторме оваций, когда он предстал перед стоящим залом. Главный герой вечера — известный всем нам еще с юношеских на-

ших лет — на этот раз не подошел к роялю, не обратился к залу с помощью своего волшебного искусства, но произнес всего лишь несколько слов, сказав, что дар консерватории, предоставившей в его день один из лучших и знаменитейших залов мира вместе с дипломом о присвоении Дмитрию Александровичу Башкирову звания почетного профессора Московской консерватории, дар этот — самое волшебное подношение из всех возможных.

Злые языки утверждают, что каждый возраст имеет «свои» прелести, а молодость еще и «чужие». Смее утверждать, что внушительный возраст юбиляра не только отстранил его от воспроизводства «чужих» прелестей, но необыкновенно активизи-

зировал усилия на этом направлении. Правда, это «чужое» — нечто выведенное из его же духовного пространства. Башкиров-педагог, замечательный строитель творческих душ запечатлел себя не менее пронзительно, чем Башкиров-пианист в расцвет своей исполнительской активности. Мы помним этот период его жизни, но в тот вечер 1 ноября мы смогли оценить «профессорскую ипостась» этой творческой личности, снискавшей сначала мировую славу одного из самых выдающихся пианистов современности, а сегодня — одного из самых выдающихся педагогов мирового «фортепианного цеха».

Грешным делом, когда я узнал, что в программе **Первый концерт П. Чайковского**, задумался: идти или не идти. Только что отгремел Конкурс имени П.И. Чайковского, где этот концерт вошел в число назойливых «звуковых символов» события. В своей жизни мне довелось сидеть и на конкурсах, и на всевоз-

можных фортепианных экзаменах, в концертах и фестивалях, и я давно осознал, что репертуарная колода «играбельных» карт, как ее ни та суй, но в привычном своем числе предложений не позволяет избежать частой повторности. А уж Первый концерт Чайковского — это «нарицательный туз», который чаще других в торжественных случаях выпадает первым. Словом, хоть и гениальный опус, но, как говорится, в зубах навяз. Успокоило то, что концерт будет не в конце, а в начале триады. Все же легче, поскольку искушенное ухо не надеялось на «что-то новенькое». А напрасно.

Станислав Юденич сыграл сверхпопулярный концерт совершенно особенным образом, немало удивив неожиданными интерпретационными решениями привычных «интонационных формул». Все в его исполнении говорило, повествовало, ораторствовало. Не было просто пассажей, вообще каких-либо «общих» фактурных построений, были исключительно «слова», некие интонационные смыслы. Это предельная выразительность всех компонентов фортепианной партии иногда казалась слегка гипертрофированной на фоне привычного «интонационного стереотипа» оркестрового звучания. К сожалению, дирижер (з. а. РФ А. Левин) положил на лопатки темп вступления и обширной начальной фазы экспозиции первой части. Лишь со временем концерт вошел в естественную темповую колею (усилиями солиста). В результате первая часть все же оказалась мощно развернутой в условном характере «*patetico molto*», в ней удалось органично сплавить остродраматическое и эпическое начала. С. Юденич обнаружил высочайший уровень профессионализма. Чувство абсолютного владения материалом, абсолютности виртуозности солиста, позволявшей ему любые желанные наклонения индивидуального самовыражения, — это чувство полностью владело публикой.

Перед началом вечера в фойе продавали буклет. Красивый, хорошо скомпонованный и изданный. Я купил и начал читать. Споткнулся как

раз на Юдениче, который, как следует из описания его жизни, родился, обнаружил способности и сразу стал преподавать (после нескольких побед на конкурсах). К счастью, в перечне учеников Башкирова Юденич значится. Уяснив это после исполнения Концерта Чайковского, я понял, что Башкиров формирует свою педагогическую энергию не столько на векторе «*Gradus ad Parnassum*», сколько под символом «*Gradus ad Unguem*» (путь к совершенству). Ибо Юденич без сомнения — на пианистическом Парнасе. Но там сегодня толпится изрядное количество народа, и среди толпящихся не все достойны почитать вершину. Есть и дутые величины. Станислав Юденич — настоящий. Он — обладатель своего лица, а значит пианист, приблизившийся к образу «совершенного мастера».

О том, что Д.А. Башкиров старается воспитать в ученике пианистическую индивидуальность, которую и почитает знаком «устремления к совершенству», стало ясно, когда зазвучал **Второй фортепианный концерт Мендельсона** (ор. 40, d-moll). Солировал молодой французский пианист Давид Кадуш, прошедший у Башкирова Школу высшего мастерства в Мадриде. В отличие от Концерта Чайковского, Концерт Мендельсона не принадлежит к числу часто играемых у нас на сцене Большого зала. Тем более приятно было услышать его в первоклассном исполнении Кадуша. И оркестр как будто подтянулся и зазвучал с приближением к стилевой норме. Сололист бы великолепен в своей абсолютной свободе в овладении ритмической энергетикой движения. Но не только в этом. Отдельные чисто колористические эпизоды в его звучании удивляли неожиданностью штриховых и звукоколористических решений, но при этом очевидной целесообразностью. Здесь можно предположить подсказку учителя, но тонкая реализация подсказки — умение уже не ученика, но мастера. Несомненно, Давид Кадуш тоже на пианистическом Парнасе, он очевидный и достойный член мирового «клуба виртуозов», куда записывают лишь избранных. А «избран-

ность» его зафиксирована не только фактом ансамблевого сотрудничества с таким «зубром», как Пьер Булез, но и прямой декларацией его заслуг и качеств — присуждением ему звания «Артист года» от имени французской критики и Международного комитета классической музыки в 2010 и 2011 годах.

Денис Кожухин, который, судя по всему, из трех «башкировцев» самый башкировский, вышел на сцену играть **Второй концерт Прокофьева** — одно из самых сложных творений Мастера и одно из самых трудно воплотимых (в контексте виртуозно-звуковых задач) явлений жанра в мировой музыке XX века. Круглолицый нижегородский паренек сел за рояль, и началось то, что относится к разряду незабываемого. По мере развертывания удивительной формы первой части, которую пианист будто «растил» из русско-прокофьевской «песни» гениальной первой темы, становилось ясно: перед нами пианист мирового масштаба. А после феноменально сыгранной каденции первой части стало понятно, что Кожухин — не просто победитель сложнейшего конкурса в Брюсселе. Это явление, достойное не просто разместиться на Парнасе, но войти в сакральное капище и подойти к алтарю, где возводят в сан жреческой касты. Впечатление от его игры воистину потрясающее. Даже «бегущая» вторая часть, с которой явно не справился оркестр, запечатлелась в памяти. Впечатление от следующих *Intermezzo* и Финала трудно передать словами. К сожалению, я принадлежу к числу любителей музыки, и, когда увлекаюсь звучанием, все мои «анализирующие рефлексии» вырубаются, я полностью погружаюсь в пучину обаяния личности исполнителя. А в данном случае исполнитель буквально «присвоил» себе гениальный прокофьевский опус, который сам по себе поражает совершенством. Но только — в совершенной передаче. Здесь-то и воплотился окончательно башкировский посыл «*Gradus ad Unguem*». Невозможно передать словами впечатления от этого звучания. Скажу лишь

о главном, что поразило меня: волшебное сочетание колоссальной экспрессивности и тончайше выраженной сугубо «антиромантической» прокофьевской графики. Вечером 1 ноября будто сам автор был за роялем. Пианист увидел и понял все: зыбкую систему звуковых контрастов в ситуации сессо, сочетание звучаний «колючих» и «протяжных», мерцающую полифонию прокофьевских подголосков, набат-

ную колокольность кульминаций. И думается мне, что не обошлось здесь без подсказки Учителя, приступившего к изучению этого концерта в давние времена, когда никто еще к нему не подступался.

Дмитрий Башкиров достойно отметил день вступления в свою «девятую молодость». Последнее слово — не преувеличение: образ Башкирова несоединим с объявленными возрастными параметрами. Количе-

ство излучаемой им энергии и сегодня несоизмеримо с банальной нормой. Он по-прежнему вне сравнений, единственная в своем роде светящаяся индивидуальность. Это истинный рыцарь искусства, и самым подходящим девизом на его рыцарском щите могло бы стать старинное словосочетание: «Plus ultra» — «Еще дальше, вперед!». ■

**Павел КАРТУШ**

## «Импровиз-Маклыгин»



19 ноября 2011, Архиповский музыкальный салон на Большой Никитской  
Ансамбль «Импровиз-Рояль» (Казань),  
художественный руководитель  
Александр МАКЛЫГИН  
Программа «От барокко до этноджаза»

Нет, нет, на самом деле ансамбль из Казани называется «Импровиз-Рояль». А может быть, так называется программа? А может быть, так называется «Театр фортепианной импровизации»? Как бы то ни было, шестеро весьма искусных дам во главе с профессором Александром Львовичем Маклыгиным явили изумленной публике истинное «действие», далекое от традиционного концерта в привычном понимании. Действо это случилось 19 ноября в Архиповском музыкальном салоне, что на углу Большой Никитской и Брюсова переулков, в рамках цикла «Камерные собрания салона «Bechstein». Случившееся нельзя назвать ни «концертом», ни «театром». Это именно «Импровиз-Рояль», точ-

нее — «Импровиз — Два рояля», поскольку одного для семерых участников явно маловато.

Все началось с краткого вступительного слова художественного руководителя «Камерных собраний», профессора Всеволода Задерацкого, пригласившего на подиум руководителя «Театра», доктора искусствоведения, профессора Александра Маклыгина — человека архисерьезного. Помимо того, что он проректор по научной работе, он к тому же возглавляет в Казанской консерватории кафедру теории музыки и композиции. Весь его вид излучал достоинство высокого научно-артистического сана. Тут-то и началось подлинное «музыкальное веселье». Солидный

мэтр с лицом, обремененным высокой думой, сел за рояль и начал искристую импровизацию в джазовом роде на тему татарской песни. Постепенно за его спиной собрались участницы ансамбля и по мере развертывания импровизируемой формы стали присоединяться к шефу, постепенно вытесняя его из-за инструмента и захватывая обе клавиатуры. Идея замысла была экспонирована сразу, но ее варьирование оказалось захватывающе интересным.

Назову сразу действующих лиц, точнее, — «действующих дам»: **Неля Камалева, Ольга Крюкова, Лия Маклыгина, Эмилия Стыврину, Лилия Тагирова, Гузель Хасанова**. Все они — обладательницы солидной пианистической вооруженности. Все они — педагоги музыкальных школ Казани. И все они вышли из-под крыла профессора Александра Львовича Маклыгина — основателя курса фортепианной импрови-

зации, внедренного его усилиями в учебную практику. Но главное, наверное, в том, что все они удивительно вольно и естественно дополняют и продолжают друг друга. Они выстраивают на эстраде совершенно новую форму музицирования, действительно пронизанную особым родом «игровой театральностью». Порою они воссоздают некий (совершенно неожиданный) «хоровод пианистов», который кружит вокруг двух клавиатур в свободном режиме смен участниц, творящих непрерывное течение музыкальной фантазии в едином стилистическом русле. В этом круговороте участников нет разрывов, нежеланной ступенчатости и контрастов. Вся импровизируемая на двух роялях композиция, как правило, складывается в нечто цельное и на удивление законченное.

Ведущий программу Александр Маклыгин сразу предупредил, что импровизации будут иметь различные стилевые характеристики, порою связанные с заимствованным тематическим материалом, порою — не связанные. Предупредил он и о невольном довлении джазовой манеры импровизирования, господствующей в наши дни, от которой трудно «увернуться», но следует, если хочешь отразить многовековые традиции импровизационного искусства. Однако он не сказал главного: сама идея групповой импровизации пришла к Маклыгину от единственной планетарно распространенной формы импровизационного искусства — от джазовой импровизации, которая, как правило, подразумевает группу участников. Он не акцентировал этого именно в силу того, что джазовая интонационная сфера отсвечивала даже там, где, казалось бы, все делалось во имя ее преодоления, в целом все импровизируемые «опусы» действительно были разностильными. И подумалось мне, что летучее искусство импровизации, непредставимое как «документ прошлого», бывшее во все времена нормой «музыкального обихода», осталось в памяти времени лишь как нечто фантазийно дополненное

к тем фиксированным композициям, которые действительно являются «документами эпох» и в той или иной мере отражают «импровизационный феномен» того же времени. Однако воспроизведение импровизации времен Баха, Боккерини, Моцарта (темы этих авторов привлекались), да еще в коллективном воплощении, сродни так называемому «аутентичному» исполнению на аутентичных инструментах. Сближение несомненно есть, но совпадение исключено. Как говорил Пушкин, «фантазия уж рисует остальное»...

Подумалось и другое. Само обращение к импровизации в ансамбле несет в себе синтез старого и нового. Старое (как мир) — сама идея импровизации, новое — преобладание ее коллективных форм. Музыкальное искусство на протяжении веков упорно держалось за импровизацию, в которой таится совершенно особое обаяние — обаяние сотворения на глазах. Даже строгий грегорианский хорал пропускает юбилеи, вносящие фантазийный дух в канонически предписанное. Все переходы от эпохи к эпохе означали изменение характера публичной импровизации, но не отказ от нее. В систему публичного музицирования в эпоху барокко и классицизма импровизация входила как главная составляющая. Бах, Моцарт и Бетховен были величайшими импровизаторами, подобно первым романтикам — Паганини, Листу, Шопену. Романтизм окончательно закрепляет приоритет индивидуальной импровизации, но он же провозглашает примат индивидуально-личного в творчестве и тем самым выдвигает на авансцену идею главенства интерпретации. Даже каденции в концертах уже не сочинялись исполнителем. Даже органное исполнительство сохраняет практику импровизации лишь в исключительных случаях (преимущественно в Германии). Однако все это касается европейских процессов. На Востоке импровизация по сей день лежит в основе оформления жанров традиционной музыки. Но в веке двадцатом на гребень

всеземной славы вознеслась джазовая импровизация. Она не опирается на индивидуализм в романтическом понимании. Здесь тоже есть свои личности и мастера. Но главная особенность — ансамблевая импровизация в рамках определенного канона и стиля. Маклыгин предлагает симбиоз. Сложный симбиоз импровизации индивидуальной и коллективной, джазовой, квази-барочной и пост-барочной, однако минусует раннеромантическую импровизацию в силу подчеркнутой индивидуальности ее характера. Кроме того, здесь очевиден симбиоз импровизации как фантазийного процесса и продуманных (даже отрепетированных) заготовок. Всевозможные эффекты *subito* (в ансамбле!), совместные цезуры, ступенчатые контрасты — многое из этого, конечно, приготовлено. Сюда относятся и прямые, весьма остроумные транскрипции. Например, очень веселый «Полет шмеля» Римского-Корсакова, точнее, — «Полет шмелей» — в исполнении ансамбля. Это уже собственно пьеса, изобилующая фактурными «синхронностями», которые невозможно воссоздать без репетиционной проработки. Ему нужен ансамбль для создания «Театра». Идея театральности, «мизансценности» как бы гасит противоречие при столкновении стилей, эпох и манер музицирования. Подобно тому, как театр не есть прямое выражение жизни, импровизационный театр Маклыгина не есть модель прошлого. Это некий совершенно новый «конденсат», поданный как сценическое действие. Действо это несет в себе и развлекающее, и одухотворяющее начала. И пианистическая, и фантазийная, и ансамблевая составляющие — все здесь на высоте. И подумалось мне: как интересно должно быть детям, которые учатся у таких замечательных учителей, как остроумно и тонко могут продолжить они рутинный ход овладения клавиатурой и «стилями»! Bravo, профессор Маклыгин! Ваш опыт достоин подражания и развития. ■

Павел КАРТУШ



# От Рождества до Вознесения: литургия великого пианиста (нефортепианная реплика)

История назначает своих героев с достаточной мерой определенности. Для первой половины XIX столетия мерилom и вершиной публичного пианистического искусства назван Ференц Лист. Для второй половины того же столетия — Антон Рубинштейн. Конечно, нет никаких протокольных фиксации по этому поводу. Просто так принято полагать. Формирование подобных «исторических ощущений» — процесс не такой уж таинственный. Акценты возникали при жизни великих мастеров и закреплялись в памяти потомков усилиями тех, кто занимался историей искусства и дал себе труд сравнительной ретроспективы, закрепив «в научном порядке» прижизненные акценты.

Великое исполнительское творчество Антона Рубинштейна протекало в эпоху «дозвукозаписи». Увы, но весь XIX век, век становления об-

раза современного исполнительства, век величайших индивидуальных самовыражений дошел до нас лишь в словесных описаниях. Слово фиксировало не столько суть звучания, сколько впечатление от него. Это и понятно: фиксировалось то, что вообще доступно словесной фиксации. Игра Рубинштейна производила огненное впечатление. В первую очередь, всех поражал львиный темперамент этого мага и волшебника фортепиано. Но столь же очевидными были свидетельства тончайших проникновений в сферу лирики, владения контрастами состояний, особого «чувства компенсации», не позволявшего стихии безраздельно властвовать на пространстве сложноорганизованной формы. К сожалению (и это объективно невозможно), никто не смог отразить главного: характера кон-

такта с клавиатурой, уникальности звука великого пианиста. Зато масштаб чувственного, экспрессивного контакта с интонационной сферой исполняемого был зафиксирован отчетливо.

Однако, эта моя реплика лишь опосредованно связана с пианистическим искусством великого Маэстро. 11 октября с.г. мне довелось присутствовать на концертном показе духовной оперы Антона Рубинштейна «Христос». Показ этот случился в Москве, в Концертном зале им. П.И. Чайковского. Из зала я вышел потрясенный и до крайности удивленный новым знанием, новыми догадками об авторе этого удивительного сочинения, о музыканте, имя которого для меня всегда носило оттенок нарицательной символики. Но это была некая «абстрактная нарицательность». И еще подума-

лось: как могло случиться, что столь гигантская творческая фигура оказалась долгое время представленной одним лишь именем. Антон Рубинштейн! И все? А почему творчество кануло куда-то в небытие? Даже прославившаяся когда-то опера «Демон» и популярный в прошлом ре-минорный фортепианный концерт погружены в тень исключительно «исторических упоминаний». Неужели дистрофия любопытства и равнодушие к собственным художественным ценностям достигли апогея?!

Блажен, кто слышал Антона Рубинштейна-пианиста. До нас же доносятся лишь обрывки минувших творческих судеб. Вся гигантская культурно-строительная, педагогическая, исполнительская (в том числе, дирижерская) деятельность Мастера осталась действительно лишь в обрывках словесных описаний. Посмертная судьба незримо проникает сквозь время и начинает свой таинственный ритм благодного или убийственного участия. К Рубинштейну судьба сначала оказалась милостива: она позволила его творческому наследию сохраниться во времени. Да здравствует нотозапись! В отсутствие звукозаписи она позволяет нам, потомкам, ощутить облик творца и домыслить ту, канувшую в вечность обольстительную тайну его игры, дошедшие до нас в словесных комментариях. Рубинштейн-композитор может помочь нам ощутить Рубинштейна-пианиста, более предметно представить масштаб этой личности в ее концертно-сценическом самовыражении. Однако та же судьба, милостиво сохранившая огромное наследие композитора, отнюдь не милостиво распорядилась вниманием потомков, уведя его в сторону от этих богатств.

Воистину доступность сокровища лишает нас почтения к нему. Обширное наследие Рубинштейна доступно во всех своих составляющих, кроме одного — самого монументального и последнего сочинения, завершено в год, предшествующий году смерти автора. Возрождение духовной оперы «Христос» подогревалось «ожиданием потерянного», той самой вожденной

недоступностью. Было известно: потеряна партитура, потеряна вообще сама память об этом произведении, когда-то, в конце позапрошлого века потрясавшего умы европейцев. Вместе с памятью о сочинении казалась навсегда потерянной надежда на его сценическое возрождение.

Мы тянемся к известному, мучительно активизируя волю к познанию неизведанного, преодолевая лень души, понуждая ее к труду. Быть может, это защитная реакция в информационном вихре, уносящем нас в тайну будущего с нарастающими скоростями. Сегодня мы словно не ведаем, сколько наслаждения может дать один единственный луч, осветивший забытое, погруженное во мрак затмения, но оказавшееся способным ввергнуть тебя в глубокое ответное чувство. Опера «Христос» открыла мне не только Рубинштейна-композитора, но, как ни парадоксально, — Рубинштейна-пианиста. Конечно, в чисто фантазийном плане — я смог домыслить, вообразить и масштаб его уникального артистического темперамента, и меру «погружения в идею», меру глубины, и способность к воссозданию полярных контрастов в динамической амплитуде, которой не знали ранее.

Это слышно: уровень художественной самоотдачи в этом произведении достигает вершины. Композитор словно говорит себе: «Плодотворно только чрезмерное, умеренное же — никогда». Ощутим некий предел фантазийной интенции, и невольно сама эта возможность достигать предела переносится на образ его исполнительской манеры. И вот уже ты видишь «неистового» Рубинштейна, воспарившего в горние выси вершинного отторжения обыденного мира, создающего нечто неповторимое, способное вырвать тебя из пучин повседневности.

Но пора хотя бы кратко представить это удивительное сочинение, созданное в 1893 году, по всей видимости, в Дрездене, где композитор предпочитал жить в последние свои годы. В основу произведения была положена поэма немецкого драматурга Г. Булthaупта, который и стал



А. Рубинштейн 1870 г.

автором либретто. Самим Рубинштейном сочинение названо духовной оперой, но жанровые характеристики этого опуса гораздо ближе соответствуют понятию оратории, при том — в ее барочной конфигурации. В ней нет признаков оперы: нет сценического взаимодействия персонажей, отсутствуют какие-либо ансамбли солистов. Зато присутствуют все характерные признаки оратории: чередование сольных арий и речитативов, вовлечение огромных хоровых масс и передача хору функции главного действующего лица, оформление с его помощью кульминационных зон. Это произведение уподобляют гигантской фреске, отразившей жизнь Спасителя от Рождения Христова до Вознесения. Но с не меньшим основанием этот опус можно связать с античной трагедией, где хор — народ, vox populi, воистину воспринимаемый, как vox Dei. Чередование сольных эпизодов (где ведущая роль отведена Христу — тенор) с хоровыми репликами и развернутыми хоровыми композициями — основа драматургии. Чисто оркестрового звучания немного, но весь инструментальный пласт в той или иной мере направлен на создание «интонационного резонанса» излагаемому смыслу. К этому смыслу композитор шел долго, через сомнения и мучительные



душевные искания. В результате ему удалось создать гигантскую композицию, которую по праву можно отнести к высшим шедеврам позднего романтизма.

Главная интрига, предварявшая показ этого выдающегося сочинения, заключалась в необыкновенной истории партитуры, на протяжении столетия считавшейся пропавшей. «Христос» был показан впервые в год смерти композитора (в мае 1894 года в Штуттгарте), но еще под управлением самого Антона Рубинштейна. Тогда, судя по всему, были показаны фрагменты огромного сочинения, которые однако произвели столь сильное впечатление, что на следующий год (уже после смерти автора) «Христос» был поставлен в Бремене. В этой исторической постановке участвовали 250 музыкантов (оркестр, хор, 26 солистов). Режиссером постановки стал сам либреттист Г. Бултваупт, дирижировали хоф-капельмейстер д-р Муд из Берлина и Юлиус Рутхардт из Бремена. В период с 25 мая по 16 июня 1895 года было дано 14 представлений в городском театре.

Все. После этого партитура исчезла на целое столетие. О ней так бы и забыли (забывать в XX веке было «модно»), если бы на авансцену событий не выступил правнук композитора — выдающийся музыкант, скрипач, дирижер и общественный деятель Антон Шароев. Вознамерив-

шись отыскать партитуру, он привлек все возможные вспомогательные силы и после 12 лет поисков, с помощью Немецкого культурного центра имени Гете он обнаруживает полную партитуру последней духовной оперы А. Рубинштейна в Берлине. Это случилось в 2007 году, а год спустя, 12 декабря 2008 года на сцене Пермского театра оперы и балета под управлением Антона Шароева состоялась российская премьера оперы-оратории.

Все дело в том, что Антон Георгиевич Шароев живет и работает в Тюмени, где нет большого симфонического оркестра, но есть превосходный камерный струнный оркестр, организованный и руководимый Шароевым. Партитура духовной оперы — произведения сверхмонументального, длящегося по исходному замыслу композитора более четырех с половиной часов, — задумана была безусловно для большого симфонического оркестра полного состава. Требовалась также большая хоровая капелла, которая, к счастью, существует при Тюменской филармонии и, как показал концерт 11 октября, способна решать сложнейшие художественные задачи на высшем исполнительском уровне. Обретение полного текста оперы и наличие в Тюмени капеллы подвигли А.Г. Шароева на создание варианта партитуры, адаптированного к конкретным условиям города. К струнному оркестру он добавляет орган, в сущности, несущий нагрузку недостающего оркестро-

вого состава и тембральными свойствами идеально отвечающий задаче. Пришлось сократить до двух с небольшим часов и объем композиции, сохранив узловые и неотразимо выразительные картины. В исполнении оркестра «Камерата Сибири», хоровой капеллы Тюменской филармонии (художественный руководитель Анжелика Таланцева) под управлением Антона Шароева духовная опера «Христос» была показана в Санкт-Петербурге и, наконец, в Москве. И должен признать: успех превзошел ожидания. Музыканты из Тюмени с честью выдержали испытание Москвой. Но главным виновником успеха мне видится все же Антон Шароев. 80-летний маэстро явил истинно рубинштейновский темперамент.

«Христос» Антона Рубинштейна для нас — памятник искусства, озвученное прошлое, ставшее настоящим. Я вслушивался в эти звучания, и казалось мне, что звуки будто застывают, складываясь в некое храмовое строение, которое начинает возвышаться посреди хаотически бурлящей жизни, посреди миллиона суетных судеб, новых слов иллюзий и стремлений. И храм этот будто воспаряет над всей этой суетностью, и колокол его отсчитывает не наше, а вечное время. И сам факт прихода этой музыки в мир — еще один знак неумирающей актуальности всего, что создано под знаком художественного откровения и мастерства. ■

**Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**





## Молодые музыканты мира

**Общество имени Фридерика Шопена в Москве представило столичной публике новое имя: Ванг ШИРАН.**

Китайская пианистка выступила в Московском театральном-концертном Центре Павла Слободкина в рамках программы «Молодые музыканты мира». Программа эта — совместный проект Общества и Центра. Ее цель — открывать Москве новые имена, прежде всего, имена зарубежных молодых музыкантов. В апреле 2010 г. состоялись выступления Мартины Филяк из Хорватии, превосходно исполнившей концерт Шумана, и корейского пианиста Йонг Юн Кима, покорившего публику интерпретацией Второго концерта Рахманинова.

Героиней очередного концерта стала 21-летняя Ванг Ширан. В первом отделении был исполнен **Концерт A-dur (K. 414) Моцарта**, во втором — **Третий концерт Рахманинова**. Оркестром Центра П. Слобод-

кина дирижировал Владимир Рыжаев. Пианистка показала понимание стиля моцартовской музыки, владение темброво-интонационным богатством инструмента и великолепное ощущение формы. В рахманиновском шедевре она продемонстрировала обладание необходимым пианистическим арсеналом для достижения тех кульминационных высот, которых требует музыка великого композитора-пианиста.

Ванг Ширан род. в 1989. Обучалась в Музыкальной школе при Центральной Пекинской консерватории, затем — в Международной фортепианной академии на озере Комо в Италии (сначала у проф. Уильяма Гранта Наборе, затем — у проф. Данг Тхай Шона). Лауреат международных конкурсов им. С. Прокофьева в Донецке (2005), им. А. Рубинштейна в Быдгоще (Польша, 2007), им. С. Рахманинова в Москве (2008).

Первый CD пианистки был выпущен Национальной Китайской звукозаписывающей корпорацией. ■



**5** сентября 2011 исполнилось 70 лет со дня рождения пианиста Александра Александровича Слободяника (умер 10 августа 2008). Это был красивый (во всех смыслах слова), благородный, незабываемый Артист. Его «не любили» (или не очень любили) конкурсы, но публика (та, что зовется Ее Величеством, та старая Публика, которой, наверное, больше нет!) его обожала. Международная известность пришла к нему после триумфального дебюта в Карнеги-Холле в 1968-м; в числе адмираторов были Артур Рубинштейн и Владимир Горовиц. Он был сначала просто кумиром, а затем, увы, забытым кумиром. Об Александре Слободянике мы попросили рассказать непосредственного свидетеля становления музыканта, его учителя, профессора Московской консерватории Веру Васильевну Горностаеву.

## Любимец Ее Величества

Все началось в классе Генриха Густавовича Нейгауза. Алик, по своему обыкновению, ничего не делал. Появлялся очень редко. Мне рассказывали, что однажды, когда это произошло, Г.Г. вскрикнул: «Встать, Слободяник идет!». Типичное для Нейгауза чувство юмора, никогда его не подводившее! Потому что к такому профессору нужно приходиться не только на свой урок. Чем Алик занимался, трудно сказать, но он был от-ча-ян-ный лентяй. Он просто жил и дышал воздухом. Я его тогда не знала.

Дошло до того, что его должны были отчислить: он же не только к Нейгаузу, а вообще на занятия не ходил. Александр Васильевич Свешников, тогдашний ректор Московской консерватории, ценит Алика и разгадал его дарование (как собственно, и Нейгауз). Г.Г. в разговоре со Свешниковым сказал, что он его отчисляет, он не хочет держать ученика, который не приходит на уроки. И тогда Свешников, спасая ситуацию, спросил, кому его отдать. «Вере. Она может из него сделать толк. Я уже вижу в ней педагога». И мне его зачислили принудительно.

Он появился, я на него полюбовалась. Он был очень красив, элегантен и прост в обращении. Редко встретишь человека, который так держится. Потом я наблюдала, что он был одинаково естественным с академиком и слесарем: обычная доброжелательная манера.

Дальше я с ним занималась «Симфоническими этюдами» Шумана. В первый раз Этюд III («скрипичный») играет ужасно медленно и странной аппликатурой (первый — второй — третий — пятый). Показываю ему обычную аппликатуру (первый — четвертый — первый — четвертый). Он кивает головой и говорит: «А я это сочинение играл, и даже очень удачно». Приходит через какое-то время. Не могу сказать, что многое сделано. Этот этюд снова играет своими пальцами. Я, заметив это, спросила: «А почему не переучил?» — «Да как-то руки не дошли». Никогда не забуду этот ответ — типичный Алик.

Потом третий урок. Что-то стало лучше. Но этот этюд — опять по-своему. И тут сработал инстинкт педагога — я заметила, что он играет лучше. Подумала, посмотрела ему на руку —

спокойно ложится в эту позицию. Зачем я буду ломать? Не буду. И говорю ему: «Играй, как играешь, но постарайся, чтобы выходило». Остальные вариации вроде бы делает, но как будто спит. Потом я поняла, что он просыпался на сцене. Кураж, совсем все другое. Например, когда мы делали его знаменитую программу из 24-х этюдов Шопена, я устраивала обыгрывания в разных музыкальных школах (это было несложно: меня везде знали, да и его полюбили). Он играл, я записывала в тетрадке. После концерта мы сиделись, и я делала ему замечания. И вот тогда он их выполнял. А в классе это было отрешенное и полусонное существо.

У него был врожденный, естественный пианизм. Звучало все, звучало от Бога. Не хватило характера. Знаете, с годами у меня сложилось понимание, из чего строится карьера большого артиста, что для этого нужно. Я, во многом, на его жизни это и поняла... но об этом после.

Так вот, когда он играл «Симфонические этюды» на зачете (замечательно!), тогдашний декан фортепианного факультета, Нина Петровна Емельянова спросила, что за странная аппли-

катура. «А что, Нина Петровна, не вышло, плохо сыграл?» — «Прекрасно все вышло!» — «Тогда я не понимаю вопроса. Ему так удобно».

Много лет спустя я была в гостях у умнейшего и прекраснейшего Якова Израилевича Зака, с которым очень дружила и которого считала своим ментором. Он же знал все! И он мне говорит: «А Вы знаете, что это была аппликатура Рахманинова?» .Знаете, как многому это меня научило? Когда я занималась с Иво Погореличем (у него руки еще больше, чем у Алика), аппликатуру вообще не трогала. Я просто смотрела и следила: выходит — не выходит, удобно — неудобно. Алик многое играл, как подсказывали руки, интуиция.

В случае со Слободяником я бы не преувеличивала своих педагогических достоинств. Моя задача была заставить его заниматься. Он относился ко мне с огромной теплотой. Если он не занимался, а я об этом узнавала, — «выдавала сухаря». Он видел, что я очень рассержена, просил прощения и на следующий день занимался. Его не надо было учить, — только запереть в комнате. Однажды так поступил Свешников, когда я пожаловалась ему, что Алик бездельничает. А нужно было выучить Шестую сонату Прокофьева. Александр Васильевич запер его в своем кабинете, а секретарь следил, когда он уходит. Выучил он сонату за неделю, и сказать было просто нечего!

Я думаю, его судьба сложилась трагично. Когда он был здесь и когда я могла следить за тем, чтобы он занимался, он приобрел мировую известность. Он был артистом Сола Юрока. Всегда собирал Большой зал. Его обожали. Конечно, и за красоту, но не только. Он играл с той природной естественностью, которая дается от Бога.

Однажды он пришел мрачный и на вопрос, что случилось, ответил: «Меня перекупила фирма «Columbia», Госконцерт меня продал, порвал контракт с Юроком. Какой позор, какой ужас, я, как крепостной, должен подчиниться. Ведь он относился ко мне, как отец». Алик не мог понять, как Госконцерт мог это сделать без всякого его согласия. Он же видел, как его принима-

ют в Америке — и вдруг такой плевок! Алик знал, что такое Советский Союз, и все равно некоторые вещи не укладывались в его голове.

Так вот, здесь он наработал большой репертуар — 7–8 симфонических, множество сольных программ. Ездил в Европу, его повсюду принимали с восторгом, записывался. Женился на подружке моей дочери, очень хорошей девочке. Но она не могла на него влиять. Она очень хотела уехать в Америку, и они уехали. Родился сын, тоже Алик, Алик-старший постоянно звонил.

В Америке его карьера пошла на спад. Он не занимался, а пианист, который не занимается, деградирует. Четко! Наташа там с ним не справлялась так, как я здесь.

Потом мы встретились в Палермо — я работала, он давал концерт. Мы долго сидели в ресторане, разговаривали, и я сказала, что иду спать, потому что с утра нужно работать. «Прямо сразу спать?» — «Алинька, у меня с утра класс, я должна работать». В 2 ночи он позвонил, разбудив меня, и мы проговорили до 4-х. Что-то мне не понравилось тогда — как он пил в ресторане (как-то уж очень увлеченно). И вдруг я представила его судьбу: не дай Бог, умрет в одиночестве. Репертуар становился все меньше.

В него влюбилась одна женщина, Лариса. Она была американкой украинского происхождения. Из богатой, благополучной семьи. Я ему сказала: «Алик, женись на ней». — «Зачем, чтобы опять изменять?» — «Нет, чтобы иметь близкого человека, крышу над головой, она тебя любит!».

И он на ней женился. Потом до меня дошли слухи о его болезни, тяжелой операции, к счастью, обошедшейся без последствий.

Солнечное дарование, умница, великолепный, деликатный человек! Алик обожал изобразительное искусство, архитектуру. Как он говорил о Гауди после Барселоны!

И я вспоминаю и снова возвращаюсь к вопросу: из чего складывается карьера? Ведь он был так раскручен, знаменитейший пианист в своей генерации! Выводы мои простенькие. Бог посылает человеку талант, ино-

гда средненький, иногда большой, а бывает — выдающийся, такой, что прямо руками разводишь. Вот как у Алика — вкус, звук, ум, красота, все! Родился артистом. Но не было характера, ощущения миссии художника, которая принуждает работать, работать и работать. Не хватало у него характера, и видно это было с самого начала, еще в классе Нейгауза. Ни черта ни делал, и если бы не висел над ним топор (в моем лице)... Он меня очень любил, не хотел ссориться и знал, что я не прощу ему потерянного дня. Когда у него были хвосты (а когда их не было?), он говорил: «Самое лучшее — встать и с утра пойти в кино». Он хотел просто жить.

Когда Алик (в 2004) приехал на мой юбилей и играл в Большом зале, публика взвилась! Его помнили и по-прежнему любили. Он был не в форме, но все равно играл талантливо. Шел по сцене как-то тяжело, с трудом. Наверное, он уже был болен.

Когда он умер, я написала нечто вроде некролога.

Ушел из жизни замечательный и неповторимый артист Александр Слободяник.

Его вдохновенный талант достиг особого расцвета и признания в 70-е годы прошлого столетия. Московская публика горячо принимала своего любимца, восхищаясь красотой его облика и благородством дарования.

Фортепианные и симфонические программы тех лет, которые звучали в переполненном Большом зале, были событиями музыкальной жизни Москвы и остались незабываемы по сей день.

5 сентября этого года ему исполнилось бы 67 лет...

Он скончался в Нью-Йорке вдали от Родины, тяжело переживая разлуку с ней.

Это был один из самых ярких пианистов своего поколения.

... Лишь один штрих к словам Веры Васильевны Горностаевой. И этот штрих — надпись Франца Грильпарцера на могиле Франца Шуберта: «Смерть похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды». ■

Беседовал  
Михаил СЕГЕЛЬМАН

# Из затаенного

**Э**та публикация — очередная попытка извлечения из мрака забытья творчества потерянного в истории композитора — Всеволода Петровича Задерацкого (1891–1953), пережившего жестокие испытания, навязанные ему катаклизмами истории.



Судьба его наследия в определенном смысле отразила судьбу автора. Лишь теперь, спустя почти 60 лет после смерти композитора, оно выходит из неизвестности, чтобы по праву занять достойное место в современном музыкальном искусстве.

Учитывая внушительный объем фортепианного творчества композитора, именно мы, пианисты, призваны стать первооткрывателями удивительного «затерянного мира» музыки В. П. Задерацкого! И сегодня речь пойдет об одном из относительно известных фортепианных циклов автора — «Тетради миниатюр» (1929 г.). Известен он, в первую очередь, на Украине и в Германии, где был издан в 70-х годах прошлого века и благодаря этому вошел в консерваторский репертуар. В России же музыка Задерацкого пока менее известна, чем за рубежом. И это, к сожалению, типичная ситуация, иллюстрирующая наше отношение к собственному достоянию!

Рубеж 20-х–30-х годов XX века ознаменовался небывалым развитием всех искусств в самых различных направлениях, порою антагонистически ориентированных. Изменения в мировоззренческой, политической и социальной сферах требовали обновления формы, содержания, технологии и языка искусства. Будучи членом Ассоциации современной музыки, Задерацкий, наряду с А. Мо-

словым, Н. Рославцем, А. Авраамовым и другими искал неизведанные пути обновления музыкального языка и формы. В то же время, получив академическое образование в Московской консерватории, обучавшись у Танеева и Ипполитова-Иванова, композитор никогда не отказывался от основных принципов традиционной для своего времени музыки. Его эксперименты не выходили за границы, где кончается художественная, чувственная сущность искусства и начинается чистый эксперимент. «Тетрадь миниатюр» — яркий пример поиска новой семантики музыкального языка и принципов морфологической и гармонической организации, подчиненных художественному выражению образа.

Цикл состоит из четырех пьес: «Облака», «Авто», «Затаенное» и «Карусель». Технологически, сонорно и образно они связаны попарно: медитативные, интравертные, таинственные «Облака» и «Затаенное» — и яркие, быстрые, энергичные «Авто» и «Карусель». Каждая пара пьес начинается и заканчивается одинаковыми сонорными «пятнами». Более того, многие композиционные черты внутри пар идентичны, что говорит об изначальном циклическом предназначении каждой пьесы и неслучайности ее порядка и помещения в единый цикл. Кроме этого, все произведение пронизывает единство принципов внетональной аккордовой организации, преимущественно кварто-квинтовой, и вытекающая из этого опора в аккордике на септиму и нону. Это создает органичное единство сонорной природы цикла. Однако, несмотря на столь очевидную общность, «Тетрадь миниатюр» — это уникальный симбиоз контрастных техник и тенденций развития музыки того вре-

мени, в котором каждая пьеса имеет собственную концепцию и принципы формообразования.

Обилие целотоновых ладов и остинатных построений, колористичность и живописность пьес, их программность, безусловно, свидетельствуют об импрессионистических корнях музыки. Однако целотоновые лады соединяются с иными ладами, чередуются и превращаются в совершенно неповторимые звукоярыды; остинатность не выражена буквально, это «колористическое остинато»; образы авто и карусели далеки от чисто импрессионистических. Все это — черты авторского воплощения неоиmprессионизма. В то же время точное следование определенным технологическим принципам в композиции и формообразовании, жесткость звучания, характерная для «серьезной» музыки того времени, подчас сложная ритмическая организация свидетельствуют о принадлежности стиля к конструктивизму. Однако произведение не ограничено только звукоизобразительностью и строгой рациональностью воплощения. Это живая музыка, волнующая, проникающая в сердце. И она не импрессионистически-отстраненная, она участвует, она — и объект и субъект одновременно. **Экспрессивная сущность музыки выступает во всех пьесах на первый план.**

Так, «Облака» кроме живописности таят в себе тонкие движения восхищенной души, пытающейся подняться и объять их вечно свободную безграничность. Пространственное разделение облаков и земной тверди выражено в многопластовости фактуры пьесы: гармонический «земной» пласт и мелодический «экспрессивный» в партии левой руки, а звукописный, «облачно»-колористический — в правой (пример 1).

Такая образная и функциональная полифоничность фактуры представляет определенную сложность для исполнителя. Чтобы понять символические процессы в мелодической линии среднего пласта, следует обратить внимание на направление ее движения. Душевное стремление ввысь, к облакам, выражается в постепенном и напряженном расширении tessitury в сторону верхнего регистра, а невозможность к ним приблизиться — в преобладающем нисходящем характере мелодики. Форма пьесы, с одной стороны, передает непостоянство и изменчивость облаков, а с другой — четко организована в структурные последовательности и напоминает мозаику, искусно сложенную. Условно пьесу можно разделить на 3 части: с 1 по 27 такт, в которых экспонируются ее основные *initio*; с 28 по 43 такт, где возрастают экспрессия и подвижность среднего пласта и усиливается мотивная изменчивость верхнего, рисующего ртутную неожиданную смену формы и очертаний облаков; 44–60 такты — оригинальная реприза первого раздела, в которой композитор словно раскладывает мозаику формы в обратном порядке. Кульминация пьесы приходится точно на золотое сечение формы в 40 такте — характерная и удивительная черта большинства произведений Задерацкого! Короткое четырехтактовое заключение возвращает слушателя в состояние безмолвной созерцательности, оставляя в душе неутоленное желание почувствовать свободу, свежесть и нематериальность небесного мира облаков.

В мир осязаемый возвращает нас следующий номер цикла — «Авто». Концепция этой пьесы — в звукоизобразительности. Это и рев мотора, и резкие клаксоны, звучащие на смысловых границах формы, но более всего — это ощущение стремительного, азартного и всеохватывающего движения. Пьеса написана превосходным пианистом, поэтому предъявляет определенные требования к виртуозной оснащенности исполнителя. Некоторая монтажность сюжетной линии предполагает способность мобильно переключаться

Пример № 1

Пример № 2

Углублённо

Пример № 3

Ярмарочно

на разные типы фактур вследствие быстрой смены образов и насыщенной сюжетной событийности пьесы.

Пожалуй, самая таинственная и особенная пьеса «Тетради...» — это «Затаенное». Странное название, выбивающееся из общего ряда, необычная музыка. Много загадок оставил автор в этой пьесе. Что это — абстрактная зарисовка субъективного ощущения «затаенного» или определенные чувства и желания, погружение в иррациональность мира собственного подсознания? Емкость символизма и многозначность названия пьесы отражены в технике и в особом колорите, неопределенном, объемном, многогранном. Довольно диссонансный язык пьесы — это не только признак конструктивизма, учитывая экспрессивное главенство в стиле. Это тоже в затаенном — нечто угловатое, острое, жесткое и как бы лишенное чувств. Небезынтересным в данном контексте представляется тот факт, что цикл написан сразу после выхода из второго заключения. Но одновременно — в один из самых светлых моментов в жизни композитора, ко-

гда он получил разрешение переехать из Рязани в Москву. Однако не из глубокого ли затаенного чувства несправедливости судьбы родилась вопро- сительная интонация в кульминации пьесы в 27–29 тактах, к которой постепенно подводила вся драматургия «Затаенного»? (Пример 2).

Впрочем, это лишь предположение. Но очевидно, что решения проблемы, разрядки экспрессивной мощи кульминации нет, и после нее вновь звучит неизменное и непоколебимое трехтактовое построение — *initio* образа затаенного, будто и не было вопросов, развития, кульминаций. Форма пьесы довольно понятна, ибо все ее разделы начинаются одинаковыми трехтактами, в которых содержатся все элементы-ячейки, составляющие ткань ее фактуры. Обилие в произведении красочных аккордов в объеме ноны предполагает хорошее пальцевое растяжение рук. Фактурная и тематическая насыщенность пьесы может провоцировать исполнителя на чрезмерное динамическое интонирование. Однако следует помнить о ремарке композитора в начале —

«углубленно». Это свидетельствует об интравертности художественных процессов. Более того, в отличие от других пьес, «Затаенное» относительно подробно расписана нюансами, и динамический «коридор», предлагаемый автором, простирается от *pp* до одного *f*, которое впервые появляется только в кульминации.

«Карусель», как и «Авто», бодрая, яркая, оптимистичная пьеса, наполненная шумным ярмарочным блеском. Характерный аллюзийный русский танцевальный тематизм, а также прямое цитирование русской народной «Соловей-пташечка» (пример 3), словно всплывающий из глубин подсознания в 32–34 тактах, будит в душе никогда не пережитые, но генетически сохраненные «воспоминания» о добром русском народном гулянии.

Программность пьесы неоднозначна. С одной стороны — звукообразность карусели, ее стремительного кругового движения, с другой — карусель в смысле быстрой смены видимых образов и характеров. Пьеса построена на непрерывном контрастировании тематизма, фактуры, регистров, ладов и ритма. Кажется, противопоставления охватывают даже цвета клавиш: белое — черное! И при этом «Карусель» в смысле формы очень динамична и цельна. Границы ее структур, как правило, разделяются и соединяются одновременно резкими кварто-квинтовыми аккордами. Этот же принцип используется и в «Авто». Вообще обе пьесы близки концептуально, и задачи, которые приходится решать исполнителю, идентичны.

В заключение необходимо отметить, что все пьесы цикла могут исполняться как вместе, так и отдельно в совершенно различных программах. Например, «Облака» можно представить в программе с импрессионистами, «Затаенное» — в качестве глубокой и серьезной миниатюры в окружении других произведений философской направленности, а «Карусель» и «Авто» — замечательная находка, пьесы «на бис» для артистичного и виртуозного исполнителя! ■

**Павел ЛЕВАДНЫЙ**

## Шедевр забытого классика

Если посмотреть на фортепианный репертуар, представленный в концертных залах, с точки зрения статистики, то с очевидностью обнаруживается, что на сегодняшний день в основном звучат произведения практически одних и тех же композиторов — Бетховена, Моцарта, Шопена, Листа, Рахманинова и других, безусловно, вполне заслуживающих этого.

Каждый музыкант, несомненно, стремится исполнить музыку этих всеми признанных гениев; но вместе с тем огромный пласт великолепных сочинений, создаваемых для фортепиано в течение столетий, остается недоступным для любителей музыки. Такова горькая судьба многих прекрасных, но постепенно забываемых нами композиторов.

Как-то я поинтересовался у своих друзей-музыкантов, давно ли кому-нибудь из них довелось встречать афишу о предстоящем исполнении фортепианных концертов Гуммеля. Как оказалось, такой факт никто не мог припомнить. Мой интерес был отнюдь не праздным: меня уже давно привлекал **Фортепианный концерт ор. 85 a-moll** Гуммеля, исполнение которого вживую мне никогда не представилась возможность услышать. Правда, что касается записей, то этот концерт иногда звучит на радио «Орфей» в исполнении пианиста Д. Рацера, кроме того, изредка записи этого сочинения можно встретить на полках западных музыкальных магазинов или в Интернете.

Мне очень хотелось, чтобы концерт Гуммеля вновь прозвучал в жи-



вом исполнении, и я решил включить его в свой репертуар. Дело это оказалось, однако, далеко не простым.

Я предложил исполнить этот концерт одному из именитых московских дирижеров. Интерес к этому произведению он не проявил. После этого я обратился к главному дирижеру Академического симфонического оркестра Нижегородской филармонии, народному артисту России А. М. Скульскому, ни на что уже, честно говоря, не надеясь. Мне казалось, что история с концертом Гуммеля постепенно уходит в прошлое, но неожиданно я получил приглашение исполнить его в Нижегородской филармонии.

Казалось бы, проблема решена, однако за этим последовала цепь непредвиденных сложностей: в филармонии не оказалось никакого нотного материала концерта — ни партитуры, ни оркестровых голосов. Я предполагал, что все это можно без затруднений получить в Российской Государственной Библиотеке (т. е. в «Ленинке»). Действительно, оркестровые голоса хорошего качества там были, но партитуры, к сожалению, в фондах не было. Сотрудники РГБ очень любезно запросили ее в Британской библиотеке. Три месяца ожидания были вознаграждены — микрофильм партитуры из Лондона был получен. Особенно примечательно то, что он был сделан со старинного рукописного экземпляра.

Мое выступление было намечено в рамках летнего сезона общедоступных концертов Нижегородской

филармонии. Эти сезоны, сделавшиеся важной традицией городской культурной жизни, проводятся ежегодно уже в течение полувека (начиная с 1958 года). Примечательно, что в программу этих концертов входит только классическая музыка. Репертуар, подбираемый для летних сезонов, отличается значительным разнообразием, исполняются как традиционные, так и самые современные сочинения; при этом многие из них отличаются не самым простым для восприятия широкой публикой стилем. Например, в нынешнем году были исполнены такие редкие произведения, как Концерт для альты с оркестром У. Уолтона (1902–1983), Концерт для скрипки с оркестром Йозефа Рейхи (1752–1795), Концертино для флейты с оркестром Сесиль Шаминад (1857–1944), Второй концерт для скрипки с оркестром Шимановского (1882–1937). Следует отметить при этом, что зал неизменно заполнялся публикой до отказа, несмотря на летний зной и предсказания о скорой смерти классической музыки.

Особую атмосферу летним концертам придает неизменное участие в них молодых музыкантов, в том числе и студентов музыкальных училищ и консерваторий. То, что молодежь получает здесь возможность для пробы сил, говорит о дальновидной политике филармонии.

Концерт Гуммеля был исполнен под управлением Рената Жиганшина, молодого, но уже опытного дирижера, который провел основательную работу с оркестром над произведением. Это сочинение Гуммеля и ему, и оркестру довелось исполнять впервые. Напомню еще раз, что дирижер был вынужден работать с копией рукописной партитуры, что представляло собой значительную сложность, так как некоторые места текста под воздействием времени утратили ясность, и потребовалось много усилий для их восстановления. В конце концов, работа завершилась успешно, и концерт был встречен слушателями с энтузиазмом.

Свидетельством интереса к концерту Гуммеля были многочислен-

ные вопросы, задаваемые впоследствии слушателями. Некоторые из них звучали как откровенные казусы. Немало слушателей утверждало, что в этом произведении очевидны заимствования из фортепианных концертов Шопена. Приходилось объяснять, что Иоганн Непомук Гуммель, родившийся в 1776 году, т. е. на 34 года раньше Шопена, считается его предшественником, и, соответственно, ситуация выглядит в точности наоборот. Сам Шопен, высоко ценивший Гуммеля как пианиста и композитора, в известной мере находился под его влиянием. К примеру, первым среди композиторов XIX века 24 прелюдии для фортепиано во всех тональностях написал именно Гуммель, а Шопен 25 лет спустя повторил этот опыт.

На протяжении всего концерта ор. 85 слух отмечает множество деталей, которые впоследствии стали характерны для концертов Шопена. Уже начало первой части — ее оркестровая экспозиция — вызывает ассоциации с началом концерта e-moll Шопена. Побочная партия, выдержанная в духе простого народного напева, также предвосхищает будущий его стиль.

Партия фортепиано в этой части, несмотря на свою насыщенность виртуозными пассажами, отличается ясностью и кажущейся простотой мелодической линии. Как у Гуммеля, так и у Шопена пассажи сочетают в себе декламационную выразительность с техническим блеском.

Следует отметить влияние Гуммеля на Шопена также и в плане формы; в частности, особенно это проявилось у Шопена в структуре первой части концерта f-moll.

Вторую часть фортепианного концерта a-moll Гуммель выдерживает в традиционном стиле, во многом близком к Бетховену. Новый романтический дух здесь проявляется не столь ярко, как в первой части; такие медленные части были во многом характерны для творчества современников Гуммеля — Мошелеса, Черни и других.

Третьей части концерта Гуммеля присуща легкая, утонченная танцевальность; столь характерный,

ярко запоминающийся стиль впоследствии также оказал существенное влияние на творчество Шопена. Богатство тем в этой части особенно подчеркивается своеобразной «игрой» тембров всех инструментов оркестра. Завершает третью часть яркая и динамичная кода в темпе *prestissimo*.

Это замечательное произведение было по достоинству оценено современниками — при жизни композитора концерт a-moll был чрезвычайно популярен. Иоганн Непомук Гуммель был для своего времени не менее знаковой фигурой, чем Шопен — для своего; и то, что публика с таким интересом и теплотой приняла фортепианный концерт ор. 85, свидетельствует, что его музыка забыта во многом совершенно незаслуженно.

Хотя, если быть справедливым, концерт a-moll Гуммеля все же иногда звучит в концертных залах Европы и Америки, но, к сожалению, остальные фортепианные концерты (а всего у композитора их восемь) практически полностью забыты. В Братиславе, на родине Гуммеля, регулярно проводится международный конкурс пианистов имени этого композитора, но очень огорчителен тот факт, что на последнем состязании (прошедшем в ноябре 2011 года) концерты Гуммеля вообще не были включены в число обязательных произведений; в финале конкурса, в итоге, не прозвучал ни один из его концертов, хотя некоторые участники и заявляли в программах Концерт a-moll. Это свидетельствует о том, что молодежь из разных стран с интересом относится к наследию композитора, хотя и не всегда, как показывает практика данного конкурса, находит поддержку.

С этой точки зрения, очень полезен опыт Нижегородской филармонии, которая занимает активную позицию, обогащая свой репертуар неизвестными широкой публике сочинениями, часто приглашая для этого молодых исполнителей. Именно молодому поколению и предстоит вновь открывать прекрасную, но забытую музыку. ■

**Александр КУЛИКОВ**



# Фортепианная музыка Шостаковича в контексте русской музыкальной культуры



Продолжаем серию публикаций фрагментов из книги воспоминаний Мстислава Анатольевича Смирнова (1924—2000), многие годы бывшего заведующим кафедрой концертмейстерского мастерства, деканом фортепианного факультета и проректором по научной работе Московской консерватории.

**В** этой неохватно широкой теме мы попробуем избрать лишь один аспект: представить себе роль фортепианной музыки Шостаковича как выразительницы некоторых психологических устремлений, характерных для русского музыкального искусства.

Одной из самых главных, едва ли не решающих задач постижения всякого искусства является необходимость осмысления его художественного своеобразия, присущего и каждому композитору, и тому или иному творческому направлению, школе и культуре целой страны. А художественное своеобразие есть ничто иное, как форма воплощения комплекса важнейших психологических тенденций и особенностей народа. Таким образом, постичь художественную сущность произведения искусства — значит прежде всего познать социально-психологические корни его питающие.

Естественно, говорить о целостном комплексе внутренних стремлений в кратком сообщении нереально. Возможно лишь указание на какие-то отдельные импульсы. Мы полагаем, что музыкальные образы, до известной степени различные, имеют в своей основе единые психологические тенденции. Они создают типичный комплекс, элементы которого у разных народов во многом сходны между собой (а иногда и совпадают), но весь комплекс уникален для каждого народа и его культуры. Так, например, «мятежный дух», «лирические восторги» и т. д. в их общей форме играют огромную роль в искусстве художников разных народов — Бетховена и Шопена, Берлиоза и Бартока. Это закономерно, ибо человеческое естество в его «зовах природы» сближает народы мира, людей всех национальностей, а не разъединяет. Только формы выражения у них неодинаковы.

Музыка Шостаковича — мир неизведанных доселе страстей, небывалых жизненных представлений, новых эмоционально-смысловых понятий. Он может быть прочувствован и осознан нами лишь с помощью новонайденных психологических измерений.

В творчестве Шостаковича огромную роль играет развитие дерз-

венных, бунтарских тенденций. Они в наивысшей мере выражают жажду борьбы, преодоления, свершений, освобождения от всяких притеснений. Разгорается конфликт великих взлетов и громадных падений. Такое слияние двух подобных моментов крайне симптоматично для изображения русской жизни и в литературе: бьется человек в тоске, не удается ему обрести точку приложения своей энергии. Вспомним Алеко, Онегина, Ивана и Дмитрия Карамазовых, Пьера Безухова, Протасова, героев Горького, Бунина, Шолохова. Сродни тому и разворот драматических коллизий у Мусоргского, Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева.

Самобытность данного круга стремлений начнет проявляться, когда мы оценим меру, степень этих явлений — например, насколько мужественна мужественность, насколько крепка и устойчива воля и т. д.

Протестующее начало в творчестве Шостаковича намечается в двух планах: либо в прямой попытке передать надсадно-дерзкие образы (Вторая соната, фуги соль-диез минор, ре-бемоль мажор и др.), либо — в издевательском, нарочито карикатурном смешении высокого и низменного, словно «назло» (Первый концерт для фортепиано, некоторые прелюдии ор. 34). Возросшая острота диссонирующего гармонического строя, усилившиеся резкость и звонкость фортепианных тембров усугубили действие таких приемов развития, как сдвиги и натиск.

Шостаковича можно сразу узнать по ряду других психологических модуляций. Одна из них — характерные сломы эмоционального течения, интенсивнейшее действие фактора неожиданности. Начавшийся ровный ток чувства получает внезапное обострение. Это связано с теми особыми сдвигами — мелодическими, гармоническими, фактурно-динамическими, которые являются типичными для русской музыки вообще. У Шостаковича они становятся предвестниками будущих крупных драматических осложнений, условно говоря, раскрепощения дерзостной энергии. В такие моменты происходит разрушение привычного равновесия, налаженной

симметрии в звуковых номерах. Вспомним, что именно так происходит целостное развитие событий в цикле прелюдий и фуг, во Второй фортепианной сонате, в Первом фортепианном концерте. Порядок действий нередко таков: мелодия начинается «нормально», затем вычленяется какой-либо один ее оборот и многократно упорно повторяется с резким тональным и интонационным сдвигом. Возникает иллюзия алогизма. Но тут как раз и открываются наиболее характерные черты психологии музыкального образа.

Другое направление внутренних метаморфоз противоположно первому — нагнетание неотвязных состояний, часто натиск злых сил. Их своеобразием является длительность, целеустремленность, возрастание до такого предела, когда их нельзя назвать иначе, как сверхвозбужденными или иступленными. Самый знаменитый пример — первая часть Седьмой симфонии. Сюжет многих произведений Шостаковича — вовлечение в атмосферу долговременных, мучительных поисков, попытки преодолеть страдания напором энергии, освобождающейся, как кажется, от всяческих ограничений. Сдавленность души и отчаяние, не признающее преград стремление к пресечению любого гнета. Таковые два полюса, рождающие дух сопротивления, способность к необыкновенно трудной, долгой борьбе.

В русской музыке развитие интересных нас волевых реакций выражается соответствующим ему широким методическим потоком. Вспомним мощные звуковые реки, вбирающие множество мелких и крупных волн, в фортепианных концертах Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева. У Шостаковича такая напряженная распевность налицо в самых драматических местах Второй сонаты, в последней фуге (ре-минор) и других сочинениях. Типичное обострение мелодического течения — в аккордовом эпизоде финала Второй сонаты. Кстати, и в самих темах первой и финальной частей заложена идея подобного растущего обострения — при их очень большой песенной напевности.

Думается, что в воплощении волевых образов в творчестве Шостаковича вообще есть прямые аналогии с особенностями психологической драматургии, свойственной русской классической музыке. Необычность проявления воли очень многое решает в сущности героизма, мужественности, бунтарского духа. Такие качества, как смелость, решительность, воля изолированно в русской музыке обычно не выражаются. Они даются в сплаве с другими, чаще всего лирическими импульсами. Это слияние порой заходит столь далеко, что лирическое начало входит в самую суть драматизма, окрашивая его в совершенно необычные тона. В результате — крайне интересный процесс внутренних колебаний или вибраций. Героический характер обладает большой человеческой простотой, человечностью (или, иначе, обыденностью). Героизм не выступает напоказ, а прячется глубоко внутрь. Человек сам не чувствует себя героем. Суть личности — не внешне командующая воля, а зарождающаяся во имя спасения лучших целей в недрах самой природы. Воля лишена жестокости, стремлений подавить кого-то, угнетать, сковать. Ее назначение — высвободить в страдающей душе добрые, приветливые, теплые сферы, раскрепощать самые лирические и вольные порывы. Отсюда склонность не столько к единовременному, краткому волевому выражению, сколько к постепенному, длительному, распластанному выявлению мужественных чувств. Отсюда и постоянные переходы к лирической тенденции даже в самый разгар душевных битв. Часто они знаменуют появление сомнений, прорывов к обнажению самой сердцевины человеческого. Это особенно ощутимо в кульминациях, когда выход ищется в лирической страстности, ощущении ее как тоски и, наоборот, тоски как проявления стремления к борьбе. Борьба между желанием совершить нечто ошеломляющее и рассредоточением «силы» в сердечное, человечески простое — смысл многих сочинений Шостаковича.

Второе капитальное направление психологического развития в творче-

стве Шостаковича, как и во всей русской музыке, связано с лирической сферой эмоций. Это размышления; уход в воспоминания (отсюда сожаления и печаль); чувство одиночества; скорбь и боль, сковывающие сердце; покой и свет в ясной душе. Сюда же можно отнести обильно представленную в фортепианном наследии композитора область эпических образов. Примеры подобных состояний многочисленны. Вслушайтесь в прелюдии и фуги до мажор, ми-бемоль минор, ми-минор, си-бемоль минор, фа-мажор, во вторую, медленную часть Второй сонаты.

Появление в мире Шостаковича, сложном, трудном, издерганном, язвительном, порой хулигански-развеселом, голоса простой русской песни — это уже знак двух указанных, типичных для русского искусства полюсов, фактор неожиданности, психология сдвига. Похожие события происходят и в Квинтете, в медленной части Пятой симфонии, в цикле Прелюдий ор. 34. Много и тихих состояний, когда щемящее обострение сделалось еще более острым и нежным — до боли, а с другой стороны ушло куда-то вглубь, внутрь, от избытка горя стало приглушенным, иной раз даже болезненным до опустошенности (медленная часть Второй сонаты). В таких произведениях, как, скажем, Фуга фа-диез минор, словно слышен тихий вздох подавленной мучениями, обиженной человеческой души. Возможно, к таким сочинениям тянется ниточка от Мусоргского с его проникновением в психологию несчастных и обездоленных. Близки этим и моменты оцепенения. Предельное иступление приводит к своей противоположности; «звучит» напряженная, даже тревожная тишина — тишина ожидания чего-то великого.

Рассматриваемое крайне симптоматичное не только для Шостаковича, но и для всей русской музыки направление состоит в тяготении к длительному изживанию лирического чувства, чаще горестного, безутешного. Выявление такого смыслового контекста происходит обычно с опорой на широкий распев, типичный для русской протяж-

ной песни. Мелодическое «раздолье» обеспечивает нужный психологический ритм и эмоциональный рельеф. В музыке Шостаковича для них присуща огромная степень концентрации на каком-либо одном повороте, нюансе настроения, сосредоточения — и мгновенного, и распределенного на большое временное пространство. Вспомним вновь Вторую сонату с ее темой финала. Именно редкостная, бескрайняя распевность, как известно, и служит первой заповедью русской музыки. Недаром Рахманинов советовал желающим найти русское в произведениях Скрябина услышать прежде всего именно распевность, пронизывающую большинство из них. *«Распев, распевание — главное, на чем зиждется русская вокализация, русское голосоведение, и если глубже вслушаться, то и все русское в русской музыке»* — писал Кастаньский. Примеры подобного дыхания произведений Шостаковича бесчисленны. Один из ярчайших — медленная часть Пятой симфонии, фуга из Квинтета, многие квартеты, фортепианные фуги до-диез минор, ми минор, до мажор, прелюдия до мажор ор. 34 и др. Распевность там стремится с особой интенсивностью разлиться и выявить себя также в эпизодах обострения. Для распевности показательны и длительные сосредоточения — то, что мы назвали натиском. В медленных кантиленных фрагментах сочинений Шостаковича данный прием концентрации (унылого, безнадежного, неотвязчивого, мучительного) не вызывает сомнений в своей эффективности и типичности.

Тенденция к разнородным связям двух упоминаемых эмоционально-психологических плоскостей сказывается у Шостаковича и во всех лирических и эпических состояниях. Как и у других русских композиторов, их масштаб и ценность измеряются силой борьбы, бунта, слитой с ними. Ядром тоски служит тяга к вольности, желание раскрепоститься от всякого гнета в высшем смысле слова. Обильное распространение ее в русской музыке — отзвук вековой народной печали, сознания невозмож-

ности действовать, достичь искомым идеалов. Напомню Некрасова:

*«О край мой! Что же это значит,  
Что никакой другой народ  
Так не тоскует и не плачет,  
Так дара жизни не клянет?»*

Но в недрах скорбного, печально-го — твердость, мужество, способность к подъему, развороту, к утешению и теплу, т. е. к самым важным, самым человечным свойствам. Никакого безволия, покорности нет. Наоборот. Вслушайтесь в прелюдии и фуги ми-бемоль минор, ре минор и др. Обеими группами стремлений руководит единосущее — воля к освобождению, к бунтарству. В постоянных перепадах от глубоко печальных эпизодов к мужественным, в исступленном отчаянии чудится гигантский, изводящий вопрос. Не есть ли в этом проявление склонности к углубленному самоанализу, к исповедям, даже покаянию, саморазоблачению? Характерно, что в глубинах подобных душевных движений всегда таится и зреет мечта — чистая, детски наивная либо в виде просветленных созерцаний, либо моментов эпического толка, в которых царит покой, вера в вековые устои жизни. В результате возможно сделать вывод о двуедином процессе: лиризации драматизма и драматизации лирики.

В необозримом океане человеческих страстей, огненно звучащих в русском искусстве, выделяется еще одно могучее и пламенное стремление — к радости, к окончательной внутренней разрядке, торжеству освобождения. Самое важное здесь (в том числе и для Шостаковича) состоит в том, что чувство радости предстает как избавление, достигнутое в ходе длительных преодолений. Примеры: финал цикла Прелюдий и фуг — кода фуги ре минор; побочная партия первой части Второй сонаты. Это высшая категория данного чувства. В такой радости осязается и сила бунтарства, элемент торжественности, массовости. Иной вид радости — как ее называл Гегель, «еще ничего не познавшей» — легкой, наивной, быстропроходящей. В ней много юношеского, молодого. Чрезвычайно симптоматична для Шоста-

ковича радость неистовая, исступленная, скрывающая надлом, боль. Огромная энергия, задор доходят до буйства, до разгула (финал Первого концерта). Бывает и так: человек разуверился в своем счастье, однако желания чего-то яркого его распирают, и тогда начинается злое, надсадное веселье. И часто индивидуум забывает себя, свое личное горе и переносит центр тяжести своих интересов на общее, коллективное, приобщаясь к общечеловеческому. Веселье, несмотря на несчастья, дает поразительно возвышающий выход из такого рода ситуации. Но еще чаще такое веселье, которое мы зовем удалью, озорством, диктуется ранее всего ощущением полноты жизни, своих громадных сил и незнанием точки их приложения. Здесь и душевная щедрость и какое-то тайное, подспудное «будь, что будет». Как известно, с незапамятных времен существует сходная латинская поговорка «делай, что должен, и будь, что будет». Латинская мудрость словами «делай, что должен» подчеркивает идею долженствования, долга, подчинения. В русской поговорке оттенка принуждения нет.

Те же отправные точки и у таких родственных проявлений, как едкий юмор, сарказм. Тут и веселость, желание осмеять, но и гнев, досада или менее явные отголоски неудовлетворенности, неблагополучия. Но при всей несомненной раздвоенности подобных моментов господствующей краской в русском веселье, юморе, смехе остается здоровое, дерзкое, доброе, а часто добродушное. Могу напомнить, что в русской музыке имеется нескончаемое богатство форм радостных, юмористических, иронических и иных подобных проявлений. Кстати, весьма примечательны слова Достоевского: «Смех есть самая верная проба души».

Для проявлений чувства радости в сочинениях Шостаковича, как и многих русских композиторов, характерны неожиданные «сдвиги» как символ озорства, веселой выдумки. Противоположным средством служит психологическое *ostinato*, натиск, остро ощущаемые в фугах ре-бемоль мажор, соль мажор, соль-

диез минор. Идея массовых, хороших финалов, идущая от Бетховена и столь необычно расцветшая в операх, фортепианных концертах, циклах («Картинки с выставки» Мусоргского и др.) русских композиторов, пожалуй, наиболее впечатляюще реализована в той же фуге ре минор (с «хоровым» звучанием фортепиано и имитацией колокольного звона).

Уникальность внутреннего мира музыки Шостаковича станет для нас более ясной, если мы будем наблюдать взаимодействие психологических элементов в самых различных их сочетаниях, комбинациях, контрастах. Только в таком скрещении и реализуются в действительности живые музыкальные образы. Нужно постараться представить себе каждый из них в неразрывной зависимости от всех других образов, в контексте целого. Показательно с этой точки зрения сопоставить принципы строения прелюдий ор. 34 и цикла прелюдий и фуг. Порядок следования эмоционально-психологических состояний в них имеет много точек касания, а временами совпадает. Кроме того, тринадцать пьес из двадцати четырех очень близки по общему духу и стилю мышления. Первая, вторая, четвертая, с одиннадцатой по пятнадцатую и с двадцать первой по двадцать третью пьесы каждого цикла глубоко родственны в смысле главных психологических очертаний. Любопытно, что в обоих циклах по десять пьес дерзновенно-веселого характера. Думается, что подобная статистика говорит о наличии определенных и устойчивых проявлений типичного круга внутренних импульсов.

Необычность этого комплекса (а вместе с тем и глубинная связь Шостаковича с русской музыкальной культурой) откроется нам полнее при условии расширения наших наблюдений над формой фортепианного выражения в произведениях композитора. Чем тоньше мы будем вслушиваться в «фортепианный голос» Шостаковича, тем скорее ощутим характерные интонации народных песен, плачей, причитаний. Здесь вольное, бескрайне протяжное пение и скороговорка, торжественный, эпически су-



ровый речитатив и веселая плясовая. Вся фортепианная ткань прелюдий и фуг соткана из интонаций речевых, песенных, народно-инструментальных. Мы имеем в виду не использование конкретных народных мелодий, а общий стиль музыкального языка, опору на народную манеру петь, «сказывать» и т.д. А в прелюдиях ор. 34, несомненно, немало от современного разговорного языка, от восклицаний, криков, от желания не столько петь, сколько напеть. К сказанному прибавим, что фортепианные произведения композитора полифоничны, и полифония там русская, базирующаяся в первую очередь на подголосочном складе изложения.

Здесь же рождается целая серия трудностей интерпретации фортепианных творений Шостаковича и прежде всего — интонирования его мелодий. Сам автор играл строго, не подчеркивая специально песенно-танцевальную природу Прелюдий и фуг. Возможен и иной вид исполнения — с более гибкой вибрацией мелодического рельефа, с бо-

лее эмоционально открытым и детализированным показом различных переходов, кульминаций, со стремлением имитировать на фортепиано голоса поющих, играющих на различных народных и оркестровых инструментах и т.д. Должно ли авторское исполнение стать непреложным законом? Вряд ли... Думаю, что оно является лишь одним из бесконечно уходящих в будущее вариантов, хотя и весьма убедительных и заставляющих о многом серьезно поразмышлять.

Подробное рассмотрение фортепианного творчества Шостаковича будет все сильнее убеждать нас в том, что оно подвержено действию тех же психологических законов, как и вся русская музыка. Но внутренние тенденции, о которых идет речь, рождены прошлыми эпохами и их противоречиями, такими они были в XIX, начале XX веков. Времена изменились, изменились люди, их психология, их сознание, и в творениях Шостаковича черты национально-психологического комплекса гос-

подствуют уже в трансформированном виде, живут новой жизнью.

Чрезвычайно существенно, что происходит дальнейшее раскрепощение тех сил, которые называют бунтарскими, противленческими. Этот процесс идет по линии обнажения сил диких, порой даже грубых, в которых чудится нечто страшное и разрушительное, но одновременно свидетельствующее и об огромности созидательной, творящей энергии. Данная эмоциональная сфера в музыке Шостаковича сделалась злее, отчаяннее, проникнув во многие эмоциональные пласты его внутреннего мира. Факт соприкосновения со «зверским», «издерганным» несомненен, хотя оценку ему можно давать различную. Либо это выражение борьбы личности с внешними, чуждыми ему силами, либо как сражение в собственной душе человека с отрицательными началами, возбужденное в ней окружающей «битвой миров». Могущество Шостаковича как реалиста-психолога и в том, что он беспощадно выпустил из недр человеческого существа и темные, разрушительные инстинкты. Эти свойства, страшные и угрожающие, в той или иной мере присутствуют в человеческом существе. Но они заслоняются и подавляются иными, еще более эффективными видами энергии — здоровой, возбуждающе-радостной.

Драматические переживания, огромные по своей напряженности, часто находят свою разрядку не в конечном успокоительном веселье, а в детском по его незлобности и наивности юморе. Там композитор обретает опору и источник общения. А во «взрослую» радость вплетается беспокойство, неустойчивость, суетливость. Во многих произведениях Шостаковича веселье, юмор, озорство стали ощущаться как бы сквозь жестокость, злость (что связывает его с Прокофьевым и Стравинским). Насмешка сделалась беспощадной. Так возник целый ряд по-особому смешанных состояний, вобравших в себя пеструю гамму оттенков иронии, острой насмешки, ласковой, грациозной нежности, яростного гнева. Подобные симбиозы приводят к слиянию в единый клубок самых

неожиданных жанровых структур. Так, скажем, в прелюдии ор. 34 «поводы» для юмора создает смешение черт веселого марша, песни, фокстрота и серьезного тона этюда.

На первый взгляд, в музыке композитора царит глубокий внутренний диссонанс. Конфликтность еще острее проникла в сердце человеческое, разъяла его. Цельность чувств, гармония личности ослабли. Возникла как бы разобщенность разных сторон человеческой души. Все стало издерганнее, прямолинейнее. Основой многих сочинений стал излом. На многое человек смотрит иронически. Но даже если отвлечься от обилия явно положительных эмоций в музыке Шостаковича, станет ясным, что зачастую он утверждает отрицая.

Главное, чем дышит фортепианная музыка Шостаковича, — скрещение силы и излома, вернее — ощущение

власти огромной энергии, действующей через этот излом, вопреки ему, если понимать его как какое-то пытающееся деформировать человека злодейское средство. Динамизм внутренних взрывов, разворотов «дикой» неумемной силы дает нечто бесспорно созидательное, наполняет жизнь великим смыслом напряжения, борьбы и развития. В этом и проявляется волевое и жизнеутверждающее могущество искусства композитора.

Таковы, силуэтно, некоторые очертания психологического комплекса фортепианной музыки Шостаковича, при столкновении всех непривычных, казалось бы, малосовместимых начал несущего явные признаки стремлений, определяющих творческие импульсы и других русских композиторов. Главным, самым могущественным предтечей Шостаковича обычно называют Мусоргского. И это

справедливо. Причем, нужно иметь в виду не столько близость принципов чисто языковых, формообразующих (что особенно касается интонационной, ритмической и фактурной сфер), сколько мастерство лепки музыкальных образов. А оно нацелено на самобытное воплощение идей духовного раскрепощения личности, высвобождения человеческого в человеке, с тем, чтобы по-своему отозваться на тревоги века.

Шостакович показал нам, как стремления, о которых шла речь, функционируют в современных условиях. Тенденции, определяющие русскую культуру столетиями, с яркой, революционизирующей интенсивностью раскрылись теперь. В них отзвук и того, чем живут люди всей земли. Отсюда всемирный интерес к творениям великого русского композитора. ■



**THE 8th  
HAMAMATSU  
INTERNATIONAL  
PIANO  
COMPETITION**

Member of the World  
Federation of International  
Music Competitions

Online  
Application  
Open!

[www.hipic.jp](http://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](mailto:info@hipic.jp)  
TEL: (+81) 53-451-1148  
FAX: (+81) 53-451-1123



## Катц, который... сам по себе

«Мы хорошо знаем этого пианиста. У всех музыкантов, в том числе и у меня, он вызывает чувство глубокого удовлетворения. Чистокровный, настоящий музыкант, прекрасно владеющий инструментом...»

*Г.Г. Нейгауз*

**П**ианист, солист и художественный руководитель Саратовской филармонии, заслуженный артист и заслуженный деятель искусств России, профессор Саратовской консерватории (воспитавший более 120 учеников, работающих в разных городах России и за рубежом), композитор (автор эстрадных песен и нескольких мюзиклов, идущих в театрах Саратова, Самары, Омска, Магадана), редактор-составитель, автор вступительной статьи и комментариев тома писем Г.Г. Нейгауза («ДЕКА-ВС», 2009), музыковед-просве-

дитель, журналист и музыкальный критик, лауреат премии Областного конкурса «Золотой Арлекин» в номинации «За музыкальную и театральную журналистику» 2010 года. И все это — Анатолий Иосифович Катц. Каждая ипостась его творческой личности вполне могла бы стать темой отдельного разговора, но в рамках издания, представляющего большой пианистический мир, в центре «портрета» неизменно оказывается рояль, который, впрочем, и так в центре вселенной Анатолия Катца. Но даже в этом случае статья вполне

могла бы называться «Пианист без границ», потому что в течение своей долгой артистической жизни Анатолий Иосифович Катц освоил многие жанры академического и эстрадного направлений как солист, концертмейстер, ансамблист, импровизатор, джазовый музыкант...

Анатолий Катц — безусловно, один из наиболее ярких представителей фортепианного Саратова, города с вековыми традициями фортепианного исполнительства, в котором он (коренной ленинградец, блокадник) более полувека на-



зад оказался силой обстоятельств, за это время сроднился с ним и представляет его везде, где приходится бывать с концертами и мастер-классами. Его имя в Саратове пользуется огромным авторитетом и любовью, здесь у него — своя публика, в зеркале которой, как известно, отражается облик самого артиста. В основном это — интеллигентская среда, уходящее поколение «старой гвардии», которую в искусстве А. Катца привлекает прежде всего доверительность интонации, преодолевающей расстояние между залом и сценой, где артист «на метр выше всех» (А. К.). Причем этот особо ценимый тон душевного общения свойственен Анатолию Катцу и когда он играет, и когда говорит. А чаще всего в Саратове он играет и говорит одновременно, являясь создателем даже не столько филармонического абонементов, сколько жанра под названием «Встречи у рояля с А. Катцем». Именно интеллигентность и сопутствующая ей утонченность, глубина,

сердечность выражения, отсутствие внешней броскости, эффектности выделяет искусство А. Катца, создает ему «нишу», сообщая выступлениям Анатолия Иосифовича особую ауру притягательности.

Каждый артист уникален по-своему, и это «свое» есть главный предмет забот журналиста, пытающегося «разъять» пианиста «на части», понять, из чего складывается его искусство. Прежде всего это — учителя, которых Анатолий Катц вспоминает с благодарностью и любовью: О. В. Малышева, преподаватель детской музыкальной школы Ленинграда; Э. И. Штейнбок, наставник в Центральной школе-десятилетке при Ленинградской консерватории («Она была педагогом очень жестким, но я ей благодарен на всю жизнь, потому что она, во-первых, научила меня заниматься, во-вторых, проходила со мной много самых разных сочинений»); профессор Саратовской государственной консерватории А. О. Са-

тановский, у которого А. И. Катц учился с 1955 по 1960 год («замечательный человек и педагог, очень хороший пианист»); профессор Московской консерватории Н. П. Емельянова, под руководством которой он проходил аспирантуру («Она сейчас, конечно, забыта, но в свое время была очень известной пианисткой — дипломант Второго международного конкурса имени Ф. Шопена в Варшаве; запись «Исламея» в ее исполнении — совершенно фантастическая!»).

Творческую судьбу Анатолия Иосифовича во многом определила встреча со Святославом Николаевичем Кнушевицким, который принимал у него Государственный экзамен в Саратовской консерватории и направил его в аспирантуру. Кстати, аспирантский экзамен оказался труднейшим испытанием — пришлось выдержать конкуренцию с выпускниками Московской консерватории того года — В. Ашкенази, М. Мдивани, В. Шацким, Г. Еги-

заровой. Когда выяснилось, что он поступил, ему неожиданно предложили выбор: Софроницкий или Емельянова? («Софроницкий был для меня настолько велик и гениален, что я безумно испугался, я совсем не его плана музыкант; как в стихах Г. Поженяна, «я — другое дерево», и предпочел Емельянову»). А чуть позже Святослав Николаевич предложил Анатолию Катцу, который к тому времени уже второй год работал концертмейстером в классе профессора Б. В. Беленького на кафедре Д. Ф. Ойстраха, а в консерваторские годы, переиграл практически весь виолончельный репертуар вместе с прекрасным саратовским виолончелистом Львом Гохманом, поехать с ним на гастроли по стране.

Это сотрудничество стало настоящим даром судьбы, и хотя оно продолжалось всего около двух лет, «каждая минута, проведенная с Кнушевицким, запомнилась на всю жизнь» (А. К.). Сознал ли тогда Анатолий Иосифович свою причастность к легенде? Скорее, его захватило живое общение с одним из величайших музыкантов современности, совместное музицирование с которым было для него одновременно и счастьем, и школой (они вместе играли сонаты Бетховена, Брамса, Рахманинова и Бриттена, концерт Дворжака и множество пьес малых форм). А поскольку Святослав Николаевич был частью знаменитого на весь мир трио Ойстрах — Кнушевицкий — Оборин, А. Катц мог с самого близкого расстояния наблюдать творческий процесс и этого уникальнейшего ансамбля, переворачивая ноты Льву Николаевичу Оборину на репетициях и концертах, впитывая все, что способны были ухватить глаза и уши, пытливым умом и восприимчивой душой.

Карьеру пианиста А. Катц начал, фактически, войдя в историю как «последний концертмейстер Кнушевицкого», но не это обеспечило ему известность в кругах профессионалов самого высокого класса, которые хотели с ним работать. Его партнерами после Кнушевицкого были виолончелисты Михаил Хомицер, Наталья Шаховская, Валентин Фейгин;

скрипачи Виктор Демченко и Лиана Исакадзе; Марина Мдивани и Николай Петров в фортепианных дуэтах; позже, в начале 70-х — Игорь Ойстрах и приехавший в Саратов Мстислав Ростропович. Кнушевицкий открыл в нем великолепного ансамблиста, умеющего слышать и чувствовать партнера, предугадывать ход его мысли, откликаться и идти за смычком. А знание репертуара и умение бегло и очень точно, практически без потерь, читать с листа позволяли работать «на подхвате», что сделало его совершенно незаменимым человеком, когда сию минуту был необходим концертмейстер (во время «праздничной кампании» или на чьем-нибудь мастер-классе за рубежом), и нужно было выходить и играть без репетиции («... мне ставили ноты и говорили, как в знаменитом номере у Винокура: «Здесь играть, здесь не играть»...»).

В жизни человек «совершенно реальный» (А. К.), в музыке он — романтик. Его пианизм — исконно романтической природы, лишенный экстравертности, широты и размаха «большого» концертного стиля, отмеченный поэтизацией звука, культом его красоты, умением мастерски использовать весь диапазон тембровой палитры фортепиано. Даже в достаточно виртуозных вещах он умудряется не подчеркивать, а оставлять в тени виртуозное начало. Трудно представить, что когда-то он мог быть жестким технарем за роялем: качества блестящего виртуоза в нем стремился развивать Сатановский, и, не обладая ими, Катц не стал бы в свои аспирантские годы лауреатом Всероссийского, Всесоюзного и международного конкурсов (последний — имени Сметаны в Праге, 1963). При этом он никогда не занимался чистой техникой, в юности почти мало играл гаммы, а однажды вообще публично признался, что «не имеет представления о необходимых пианисту 11 видах арпеджио».

И это вовсе не пренебрежение первой заповедью пианиста, постоянным ежедневным тренингом аппарата. Для Анатолия Катца совершенно немисливо существование в безинтонационном пространстве

музыкального звучания. Интонирование для него — первое и важнейшее условие прикосновения к клавиатуре. В этом плане он — адепт классической школы, к которой принадлежат его любимцы Артур Рубинштейн, Клаудио Аррау, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Элисо Вирсаладзе, Григорий Соколов, Николай Петров. А Катц: «Я не могу никак приучить студентов к тому, что никто не отменял в исполнительском искусстве понятие «интонация» в смысле характера высказывания. Почему оно исчезло из исполнительской культуры? Для своих учеников я придумал упражнение: сыграть — то есть «проговорить», проинтонировать — какую-нибудь тему, хотя бы первую фразу «Баркароты» Чайковского, в разных интонациях — язвительно, мрачно, ностальгически... И студенты откликаются, начинают думать и действовать. И оказывается, интонирование — это физический процесс: голова дает приказ, и рука выстраивается совершенно особым образом. Язвительная интонация заставляет пальцы «гримасничать» в высокой позиции, мрачная пригибает руку, наливая ее «свинцом»...».

Подчеркнутая интонация — это, безусловно, проявление личности исполнителя, его отношения к тому, что он играет. В этом плане А. Катц категорически возражает против весьма распространенной оценочной формулировки по поводу интерпретации: «Это не Моцарт (Бах, Бетховен...)». Для него существуют лишь критерии логичности — нелогичности, допустимости — недопустимости: «У меня когда-то была идея: в первом отделении концерта сыграть несколько прелюдий и фуг Баха, а во втором сыграть эти же прелюдии и фуги, но в другой агогике, с другими штрихами, другой динамикой... Ведь Бах тем и велик, что интерпретации его сочинений имеют неограниченное число вариантов».

Быть личностью за роялем для Анатолия Катца означает не просто «играть не как все» (не по Муджеллини), но прежде всего думать, вникать, постигать и пропускать через собственное художественное созна-



ние то, что написал автор, в пределах стиля, программы, биографического или психологического контекста исполняемого сочинения. Он играл 17 сонату Бетховена, написанную в один год с Гейлигенштадским заведением, как «прощальную», возможно, последнюю сонату великого мастера, развенчав прочно прикрепленный к ней «посторонний» образ «Бури» Шекспира. «Быдло» Мусоргского в его трактовке — пьяное буйство русского мужика, где пианист позволяет себе свободную агогику, предваряющий бас — это одновременно и «картинка», и символическое обобщение русской горемычности и «безбашенности», «видя которую, Мусоргский доходит до того, что потрясает кулаками от боли и горечи в следующей — единственной минорной — «Прогулке»» (А.К.).

Принцип самовыражения он доводит даже не столько до романтической, сколько до импрессионистической крайности (если это «не разрушает авторской логики произведения» — А.К.), вот почему концертное выступление для него — высказывание в контексте сегодняшнего дня и даже минуты: «Весь ужас» нашей профессии заключается в том, что наше искусство — единственное из всех, развивающееся во времени, а не в пространстве. Если я что-то забыл в картине Айвазовского, я могу пойти в музей и посмо-

треть. А если кто-то мне скажет: «Вчера на Вашем концерте я нечаянно отвлекся и пропустил пол-мазурки Шопена, Вы не могли бы еще раз ее сыграть?», — я отвечу: «Могу». Но я уже по-другому сыграю, потому что сегодня у меня — другое настроение и самочувствие, на улице погода другая...».

И каждое выступление — это обязательно театр («Вы никогда не задумывались над тем, почему наша профессия называется «и г р а т ь» на рояле?» — А.К.), в котором «человек, сидящий за роялем, «сочиняет» музыку Моцарта, пользуясь своим дыхательным, зрительным и слуховым аппаратом, — музыку, которую вчера вечером написал никому не известный композитор, мой близкий друг Моцарт, и она так мне понравилась, что я за ночь выучил и сегодня играю впервые. Искусство по А.Катцу — в том, чтобы осмыслить каждую фразу, каждый пассаж как личность, каждый модуляционный ход, мелодический поворот, динамический нюанс, каждое *subito* — как событие, логичное и непредсказуемое одновременно. Причем «когда говорят об исполнительском театре, это ни в коем случае не внешняя экспрессия, со вскидыванием рук и головы — только внутреннее состояние». Анатолий Иосифович за роялем — почти полная внешняя неподвижность, предельная собранность, зрительная и слуховая сосредоточенность, полное отсутствие внешней «картинной» пластики и абсолютно «говорящие» и «действующие» пальцы.

Излюбленный метод Анатолия Иосифовича в работе со студентами — импровизация в рамках заданного музыкального текста, не дидактическое его разучивание, а творческое изучение, по принципу предлагаемых обстоятельств («что могло бы быть, если бы композитор пошел в другую тональность...»), что позволяет ощутить непосредственное дыхание произведения, помогает в буквальном смысле «прикоснуться» к мысли автора, почувствовать ее живое движение. Но не только в классе А. Катц прибегает к импровизации: он мо-

жет целый вечер импровизировать на темы, полученные от слушателей из зала, соединяя в одно целое классику, джаз, эстрадно-бытовую стилистику, находя неожиданные интонационные параллели в музыке разных культур и эпох. За это его особенно любят в Италии, где старинная традиция импровизации на сцене, позволяющая «окунуться» в XVIII век, жива и поныне. А у себя дома, в Саратове, в этом же амплуа он выступил на фестивале документального кино «Саратовские страдания — 2009», озвучив в качестве тапера фильма немецкого режиссера Э. Любича.

Анатолий Катц как пианист романтического наклонения совершенно естественно отдает предпочтение репертуару XIX века. Но при том, что на первом месте у него Шуберт, Шопен, Брамс, он является необыкновенно разносторонним музыкантом, совмещающим весьма отдаленные стили — от «клавесинистов и импрессионистов» (название одной из его программ) до современных российских авторов (Щедрин, Слонимский, Уствольская, Сильвестров, Худолей), включая пианистический авангард, преимущественно оркестровый (он первым в России исполнил Симфонию для фортепиано с оркестром Бернштейна «Век тревог» и «Ritmica ostinata» Акиры Ифукубы, впервые представил саратовской публике Концерт Шенберга для фортепиано с оркестром, «Турангалиллу» Мессиана, Четвертую симфонию Шнитке).

И, внося последние штрихи к портрету, закончим его в стиле самого Анатолия Катца, который не любит громких окончаний, его же «тихим и внятным словом» о том, для чего он выходит на эстраду: «Как говорила Марина Цветаева, «эстрада» — от слова «радость»... Я никогда не стремился потрясти публику виртуозным или трагедийным началом — это не в моем характере, не в моем жанре, не в моей ментальности. Я для себя определил свою задачу так: я хочу, чтобы слушатель задумался, просто посидел и подумал о себе, о жизни, о мире, о себе в этом мире и о мире в себе...» ■

**Наталья КОРОЛЕВСКАЯ**



International Piano  
№ 8, 2011

Среди особенно ожидаемых мною концертов в сезоне 2010–11 были сольные вечера **Маурицио Поллини**, который отменил свое американское турне в связи с болезнью; **Мюррея Перайя**, который также отменил весь американский сезон в связи с необходимостью лечить руку, и **Нельсона Фрейре**, который отменил выступление из-за тендонита правой руки. Меня несколько удивили Поллини и Перайя. Три вечера Поллини в Карнеги-Холле приходились на тот же период, что и его беспрецедентный цикл из пяти клавирабендов в Southbank Centre в Лондоне. И эти пять концертов состоялись, вызвав восторженный прием публики. А апрельский вечер Перайя был отменен буквально через несколько дней после концерта с такой же программой в Лондоне, отрецензированной британскими критиками в восхищенных тонах.

Не могу сдержать изумления: неужели Нью-Йорк (читай, США) менее важное и притягательное место для выступления, нежели Лондон (и Европа)? Эта мысль, в свою очередь, заставила меня задуматься о других пианистах, которыми я восхищаюсь и об отсутствии которых в американских концертных залах скорблю. Это Кристиан Цимерман, который по-

## Американская мечта?

Стивен Уиглер размышляет, почему США утратили привлекательность для гастролирующих пианистов

клялся не выступать в США, ибо не согласен с внешней политикой страны, и пока свое обещание не нарушает; это Аркадий Володось, которого американская критика однажды «разрекламировала» как конкурента Евгению Кисину и который последний раз был в США в 2004; это Григорий Соколов, которого европейские знатоки сравнивают с Гилельсом и Микеланджели и чье пренебрежение к США сродни отношению к этой стране Цимермана. В течение первых 30 лет своей карьеры он лишь 6 раз побывал в Америке, последний визит состоялся 13 лет назад.

Когда-то пианисты играли более существенную роль в музыкальной жизни Америки. Я вспоминаю восторженную рецензию The New York Times на концерт Гилельса в 1964 году. В том же сезоне, помимо Гилельса, я слушал Кемпфа, Рубинштейна, Серкина, Фляйшера, Огдона, Ашкенази, Рихтера и Горовица — и подобные «предложения» были типичными для Нью-Йорка в течение нескольких десятилетий как до, так и после Второй мировой войны.

Значимость Нью-Йорка как центра фортепианного искусства в те годы частично была своего рода «случайностью истории». Во-первых, революция 1917 года, а затем и Первая мировая война заставили эмигрировать в США важнейшие фигуры: это Рахманинов, Зилоти, Йозеф и Розина Левины, Габрилович, Фридхайм, Годовский, Гофман. Чуть более, чем 25 лет спустя господство нацистов в Европе стало причиной появления в США выдающихся пианистов и пе-

дагогов: Шнабеля, Рубинштейна, Горовица, Серкина, Морица Розенталя, Роберта и Габи Казадезюсов, Эгона Петри. Частично результатом этих волн эмиграции стало рождение двух выдающихся поколений пианистов: первое поколение включало в себя Жоржа Боле, Уильяма Кэпелла, Юлиуса Катхена, Леона Фляйшера, Байрона Джаниса и Вэна Клайберна; появление второго поколения случилось через 20 лет — Мюррей Перайя, Гарик Ольссон, Андре Уоттс, Миша Дихтер, Антон Куэрты и Петер Серкин. США из приюта для европейских пианистов превратились в настоящий источник новых пианистических сил.

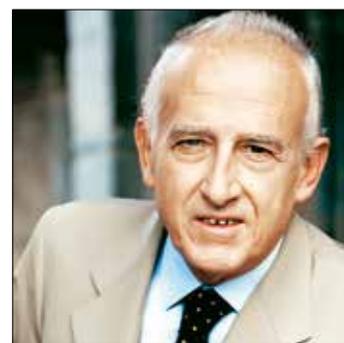
Сегодня больше денег можно заработать в странах Западной Европы. Почти все молодые пианисты, получившие образование в США и находящиеся сегодня на взлете своей карьеры, родились за пределами Америки и, возможно, встречают более горячий прием на родине. Это Лан Лан и Хаочен Жан из Китая и Джойс Янг из Южной Кореи. Единственная сравнимая с ними фигура — это американец по рождению и по образованию Джонатан Бисс.

К сожалению, есть еще один фактор, который нельзя сбрасывать со счетов: упорный провинциализм, который превалирует в ряде регионов США — убежденность в том, что все американское или то, что считается американским, является лучшим в мире.

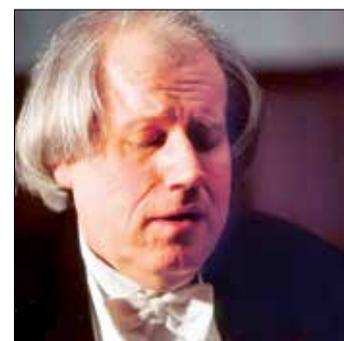
13 лет назад я брал интервью у Валерия Гергиева. Это происходило во время ланча в ресторане, маэстро был в сопровождении своего аме-



Мюррей Перайя



Маурицио Поллини



Григорий Соколов

риканского менеджера. Когда Гергиев на несколько минут отлучился к друзьям за соседний столик, его менеджер отвела меня в сторону и спросила: почему Гергиев настоял на том, чтобы в качестве солиста в его программах с Нью-Йоркским Филармоническим оркестром выступил русский пианист, фамилии которого она (менеджер!) не знает.

Я объяснил, что европейские музыканты и знатоки музыки считают этого пианиста — Григория Соколова — одним из самых выдающихся интерпретаторов наших дней.

«Если он такой великий, — удивилась менеджер, — тогда почему я о нем никогда не слышала?!» ■



International Piano  
№ 9, 2011

## Национализм умер?

Изобилие замечательных концертов заставило Стивена Уиглера задуматься: уместно ли сегодня говорить о национальных фортепианных школах

Поскольку 2011 год — год Листа, то я посетил несколько монографических программ, в том числе, послушал четыре интерпретации Сонаты h-moll. Американец **Андре Уоттс** представил эту сонату именно так, как критик Бэтти отзывается об игре Мацуева: окраска, в которой преобладают «тяжелые басы», «нетерпение на нижних динамических уровнях», «невнимание к акцентам и метру».

Днем раньше в Вашингтоне эту сонату исполнял **Евгений Кисин** — в удивительно элегантно манере, темпы и динамические оттенки были точными и смелыми. Соната предстала во всем своем нарративном размахе.

Игру Кисина неизменно называют русской. Если это действительно так, то почему выступавший в Вашингтоне двумя месяцами позднее **Пьер-Лоран Эмар**, ведущий французский пианист, продемонстрировал в листовской сонате те же качества, что и Кисин? Может быть, немного менее виртуозно.

**Элен Гримо** представила в Нью-Йорке программу из произведений Моцарта, Берга, Бартока и Листа, назвав ее «Музыкальное путешествие по Дунаю». Саму программу не назовешь типичной для французского исполнителя. Интерпретация же Гримо обнаруживала весьма небольшое сходство с манерой соотечественника: Соната Листа прозвучала более свободно и даже рискованно. Более ожесточенно и менее элегантно, чем у Кисина.

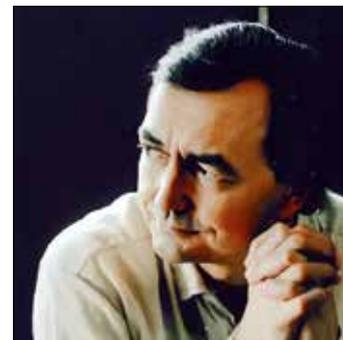
Можно даже поспорить, что француженка показала качества, которые можно назвать «русскими», в то время как 39-летний русский пианист

показал качества более «французского свойства».

В прошлом сезоне я также послушал концерты Рахманинова в исполнении трех пианистов. Это родившийся и до 14 лет проживший в России, а затем получивший музыкальное образование в США **Кирилл Герштейн** (Первый концерт); родившаяся в Китае и с 15 лет обучавшаяся в США **Юджа Ван** (Второй концерт) и родившийся и получивший образование в Москве **Николай Луганский** (Второй концерт). Все трое играли Рахманинова, демонстрируя прочную, как скала, технику, очаровательный звук и безупречный вкус. Несмотря на это, незабываемой для меня стала интерпретация Луганского. Может ли превосходство Луганского быть отнесено к его российскому образованию? Едва ли. Есть пианист, сходство которого с Луганским (даже по возрасту) очевидно: это норвежец **Лейф Ове Андснес**.

Теперь обратимся к сольному концерту американца **Джонатана Бисса**: произведения Яначека, Беховена и Шумана. Был и размах, и краски. В целом, упрекнуть не за что, но не хватало индивидуальности и оригинальности.

Несмотря на то, что некоторым слушателям клавирабэнд Мацуева мог показаться чересчур «наступательным», в нем изобиловали именно те качества, которых так не хватало Биссу. Мацуев — виртуоз со стальными пальцами, огнем в сердце и аппетитом к тяжеловесному репертуару. В «Мефисто-вальсе» № 1 Листа были ошеломляющие сонорные находки, во Второй сонате Рах-



Пьер-Лоран Эмар



Николай Луганский



Денис Мацуев

Недавняя рецензия Washington Post на концерт **Дениса Мацуева** заставила меня поразмышлять о том, существуют ли национальные фортепианные школы сегодня (особенно это касается так называемых «русской» и «советской» школ) столь же отчетливо, как несколькими десятилетиями ранее. Критик Роберт Бэтти начинает рецензию так: «Постараюсь избежать надоевших клише о крепких русских медведях за роялем, о технической подготовке в советском стиле и о мускулах без мозгов». И после этого он переходит к использованию именно этих клише, оценивая исполнение Мацуевым произведений Шуберта, Бетховена, Листа и Рахманинова.

Игра Мацуева была превосходна — но к этому я вернусь позже. У меня другой вопрос: что же именно звучало для критика Бэтти так по-русски в игре Мацуева? Единственное, что пришло мне в голову в качестве ответа: может быть, потому что это была большая игра большого человека? (Рост Мацуева — более 6 футов).

В последние несколько месяцев я слушал американских, французских, русских и одного китайского пианиста. Между ними были сходства и различия, но я не возьмусь за определение их принадлежности к национальным школам.

Рахманинова было «воздвигнуто» сооружение поистине симфонических масштабов. В то же время, Мефисто-вальс отличался изменчивостью ритма и лиричностью в средней части, а великолепный «лязг» в рахманиновской сонате был оправдан ее героическим духом.

Русский пианизм подражает многие качества, но и Мацуева, и Луганского, и Кисина объединяет, прежде всего, бесспорное мастерство, интеллигентность и индивидуальность. Эти же характеристики я слышал после концертов Эмара и Гримо. Это те качества, которые объединяют всех выдающихся пианистов, независимо от их национальной принадлежности. ■



## На сцене — детские дуэты

Роль детского ансамблевого музицирования в музыкальном развитии ребенка и подростка общеизвестна. Совместное творчество, радость игры (в обоих смыслах этого слова), ощущение себя частью целого — весь этот неповторимый спектр эмоций «партнерства» рождает чувство сопричастности к искусству даже у тех, кто делает первые шаги на музыкальном поприще. ФА<sup>1</sup> в этом смысле занимает особое место. Контакт с партнером тесен, как ни в каком другом виде ансамбля (имею в виду, в первую очередь, конечно, четырехручный ансамбль), юный пианист играет вместе со своим «коллегой» по музыкальной специальности, что вызывает и естественное чувство взаимной

конкуренции, и особый, «профессиональный» интерес к его (партнера) достижениям.

Все сказанное относится к любому виду детского музицирования в ФА: и в классе, где партнером может быть и соученик и учитель, и дома, где за роялем вдвоем с подростком сидит его родитель или брат/сестра вне зависимости от уровня их фортепианной подготовки.

Но обе эти ансамблевые «модели» — школьная и домашняя — ограничиваются интровертной направленностью процесса музицирования и не претендуют на публичность. Собственно, история жанра четырехручного дуэта<sup>2</sup> — в целом, а не только детского — базируется именно на идее интровертности, т.е. в данном случае — игры «для

себя». Экстравертные возможности ФА (не только «вдвоем на людях», как это называют теоретики жанра, но и «вдвоем для людей», добавим мы) стали осознаваться лишь в последней трети XX века, а по отношению к дуэту детей — еще позже.

Хотя публичные выступления детских дуэтов, в первую очередь, семейных (братья — сестры) — неотъемлемая часть истории жанра

### Из истории ДФД

Вспомним, что первым известным нам публичным выступлением ФД было как раз детское исполнение: 9-летний Вольфганг и 13-летняя Анна Мария Моцарты играли C-dur'ную Сонату для клавира в четыре руки Вольфганга (К. 19d). 13 мая 1765 года — дату последнего лондонского концерта, вхо-

<sup>1</sup> К традиционной для нашей рубрики аббревиатуре ФА (фортепианный ансамбль) и ФД (фортепианный дуэт) мы добавляем в этой статье еще ДФА (детский фортепианный ансамбль) и ДФД (детский фортепианный дуэт).

<sup>2</sup> В дальнейшем изложении речь пойдет, в основном, именно об игре на одном инструменте, а случаи двухручного ДФА будут оговариваться особо.

дившего в европейское турне музыкальной семьи, таким образом, можно считать днем рождения жанра ФА в целом и его концертной истории в частности.<sup>3</sup>

Примечательно, что в газетном отзыве об этом концерте детская четырехручная игра на одном инструменте ставилась в ряд с такими «чудесами», как исполнение, не глядя на клавиши (через носовой платок). Это еще раз подчеркивает уже высказывавшийся мною тезис о некоем «трюковом начале», заложенном в природе ФА, его «загадочной ауре». В еще большей степени этот «фокус» воздействует на публику, когда в роли «кудесников» выступают дети.

Когда в первой половине XIX века в России, наряду с развивающимся дуэтным домашним музицированием, начинают появляться и первые концертирующие ансамбли, ими оказываются именно дети. Это — юные сестры Цынтль (1800-е годы) и сестры Погожевы (1840-е годы), фортепианные «подвиги» которых не раз отмечались в русской периодике тех лет.

И все же отдельные сенсационные выступления детских ФА в XVIII–XIX веках не стали характерным атрибутом концертной жизни ни в России, ни на концертных эстрадах других стран. Ранняя профессионализация, широкое распространение фортепианного образования, внедрение системы многоэтапной подготовки исполнителей — все это способствовало более спокойному восприятию детских дуэтов, превращению их из «невиданного чуда» в обязательный (в нашей стране) элемент профессионального фортепианного обучения, вспомогательное средство для общемузыкального развития. Добавим к тому же, что наиболее естественным видом ФД для юных пианистов является, конечно, четырехручный ансамбль, а концертирующие дуэты на протяжении почти всего XX века отдавали безоговорочное предпочтение двух-

рояльному исполнительству — еще одна причина размежевания детских дуэтов с концертной сценой.

Перемены стали происходить лишь с 1990-х годов и обусловлены несколькими причинами.

Одна из них отражает глобальные процессы в культуре XXI века. Появление и распространение Интернета привело, в частности, и к заметной тенденции выносить события частной жизни на публичное обозрение. Безбрежный океан You Tube стал заполняться и многочисленными образцами детского музицирования, причем, в значительной части — фортепианными ансамблями.

## Детские дуэты на You Tube

Конечно, среди них немало образцов того «внутрисемейного» музицирования, которое полностью вписывается в рубрику «домашних радостей». Представлены в You Tube примеры и «внутриклассной» ансамблевой игры как элемента музыкального воспитания в педагогическом процессе, которые тоже не претендуют на художественно-исполнительскую значимость. Но многие записи сделаны непосредственно с детских концертов разных уровней — от «отчетных» в залах школы (колледжа) до престижных сцен городского уровня — концертных, филармонических, театральных. Чем выше значимость концерта, тем, естественно, и выше исполнительский уровень юного ансамбля, но для нас важнее другое: тем больше приближается этот номер к шоу.

Одно из самых «проверенных» средств — увеличение количества роялей и пианистов. Если первое все же имеет естественное ограничение (хотя организаторы подобных шоу стремятся к максимуму: ансамбль 3-х фортепиано ныне считается уже едва ли не «камерным» составом, 6 и более пользуются большим спросом), то количество пианистов возрастает уже поистине беспредельно<sup>4</sup>.

Другим, более «профессиональным» элементом шоу становится сам текст исполняемого произведения. Аранжировщики стали, например, вполне в духе эпохи постмодернизма, прибегать к вставкам в текст одной пьесы фрагментов из другой. Вот характерный пример: 9 юных девушек за тремя роялями в 18 рук играют обработку Вальса Равеля, в которой в одном из эпизодов внезапно появляются темы шопеновских вальсов (но и здесь они идут по пути старших и знаменитых<sup>5</sup>).

Исполняются, как правило, многорояльные переложения популярной классики, хотя здесь появились и свои собственные «шлягеры». Одним из самых популярных в последние годы стала «Шампанская токката» американского детского композитора Уильяма Джиллока для двух фортепиано в 8 рук, звучащая в различных детско-юношеских исполнениях, в том числе и на 10 роялях, практически на всех континентах.

Словом, наставники детских ФА все чаще используют опыт дуэтистов-«эксцентриков», учитывая современную конъюнктуру «музыкального рынка» и, тем самым, косвенно определяя вектор развития жанра в будущем.

Другая причина повышения интереса к ФД — самая очевидная — появление детских дуэтных конкурсов. Все расширяющийся поток детских музыкальных конкурсов на рубеже XX–XXI веков добрался и до отдаленного островка ФА. Конкурсный статус «подсобного» предмета в программах ДМШ заставил многих педагогов по-иному взглянуть на достижения своих учеников в этой дисциплине. Концертный отбор предъявлял более высокие профессиональные требования, «школьная» модель дуэтного музицирования начала — нет, конечно, не вытесняться, но — соседствовать с «концертной».

<sup>3</sup> Современное исследование доказывает, что это был именно открытый для широкой публики концерт, на который продавали билеты. Англия была первой страной, где стали проводиться общедоступные концерты. Широко распространенная легенда об исполнении братом и сестрой Сонаты в 4 руки перед королевской четой ныне не подтверждается.

<sup>4</sup> Марта Аргерих, исполняя в Токио Тройной Концерт Моцарта К. 242 вместе с сыновьями Фридриха Гульды — Полем и Рико, вставляла в каденцию фрагменты из других моцартовских фортепианных концертов.

<sup>5</sup> Правда, взрослые ФА в этом плане превосходят сей-

<sup>4</sup> Современное исследование доказывает, что это был именно открытый для широкой публики концерт, на который продавали билеты. Англия была первой страной, где стали проводиться общедоступные концерты. Широко распространенная легенда об исполнении братом и сестрой Сонаты в 4 руки перед королевской четой ныне не подтверждается.

## Детские дуэтные конкурсы. «Брат и сестра»

Сегодня фортепианный мир не может пожаловаться на недостаток детских и юношеских дуэтных конкурсов — от международных до региональных, от смешанных (различные исполнительские номинации) до сугубо специальных (только ФД).

Юные ансамбли принимают участие в младших группах «чисто дуэтных» конкурсов (Каунас, до 15 лет), в дуэтных номинациях юношеских фортепианных конкурсов (Албена, Белград, итальянский город Барлетта), в тех конкурсах с номи-

нацией «фортепианный дуэт», где нижний возрастной ценз позволяет это (им. Шостаковича в Москве — от 14 лет, им. Юдиной в Санкт-Петербурге — от 16 лет). Все перечисленные конкурсы имеют международный статус.

Большинство же специальных дуэтных детских конкурсов проходят внутри страны, такие, как «Duettissimo» (Израиль), Всероссийский «За роялем вдвоем» (Вологда). В нашей стране проходит и множество детских региональных конкурсов ФА, среди которых наиболее известны «Концертино» в Нижнем Новгороде, «Гармония» в Шушенском (под руководством Г. Пыстина), «Браво, дуэт!» (Новокузнецк). Одной их новинок сибирских

конкурсов является, в частности, появление любопытной номинации «Учитель — ученик», где идея совместного музицирования разных поколений воплощена с максимальной наглядностью.

Пожалуй, наибольшее распространение детские и юношеские конкурсы ФА получили сейчас в Петербурге, где, помимо уже названных «Брата и сестры» и конкурса им. М. Юдиной, существуют и другие дуэтные смотры разных масштабов: от Международного конкурса юношеского исполнительского искусства им. Г. В. Свиридова, организуемого ДШИ, носящей его имя, до скромных «Парадов ансамблей на Обводном» (ДШИ им. Д. С. Бортнянского) и «Дважды два» (музыкально-хоровая студия «Галактика»).

Но когда в 1995 году петербургские музыканты — композитор Сергей Баневич и пианистка Любовь Брук — задумали провести конкурс для юных фортепианных дуэтов, их начинание было беспрецедентно.

С. П. Баневич — один из известнейших детских композиторов Санкт-Петербурга — в 1990 году стал инициатором проведения в нашем городе Международного детского фестиваля современной музыки, который с тех пор и по сегодняшний день ежегодно проходит в конце марта под эгидой СПб Союза Композиторов и называется ныне «Земля детей». Л. А. Брук — крупнейший, а может быть и единственный в конце XX века отечественный специалист в области дуэтной педагогики — предложила в рамках этого фестиваля осуществить давно вынашиваемую идею специального дуэтного конкурса.

В жюри входили не просто известные музыканты, но, в первую очередь, признанные мастера жанра ФД. Любовь Брук была его первым председателем, но эту миссию ей довелось выполнить лишь однажды — на I конкурсе, до открытия II она не дожила недели. Ее коллеги — ведущие дуэты рубежа XX–XXI веков на постсоветском пространстве — москвичи Елена Сорокина и Александр Бахчиев, рижане Нора Новик и Раффи Хараджян, эстонцы На-



та-Ли Саккос и Тойво Пяэске в течение многих лет продолжали в конце марта приезжать в Петербург, чтобы принять участие в работе жюри конкурса, который с 1998 года носит имя Любови Брук. Частым гостем и членом жюри «Брата и сестры» была Сачико Кодама (Япония) — президент Международной Ассоциации фортепианных дуэтов. Композиторское сообщество Санкт-Петербурга в течение прошедших 15 лет неизменно представляет Вадим Биберган. Возглавляли жюри в разные годы петербургские пианисты Павел Егоров, Вадим Пальмов. С 2007 года председательская должность перешла к автору этих строк.

«Вирус» ДФД на долгое время заrazil петербургскую музыкальную жизнь. В качестве обязательных пьес для каждой из трех возрастных групп (до 10, 11–14, 15–17 лет) «Брата и сестры» ежегодно появлялись произведения ведущих композиторов города. Среди авторов были А. Петров, И. Шварц, В. Успенский, Г. Белов, В. Сапожников, Г. Корчмар, Л. Десятников и многие другие. Из этих пьес сформировалась, можно сказать, целая библиотека современной музыки для ДФА. Вначале они издавались к каждому конкурсу отдельно, а позже лучшие из них образовывали сборники избранных сочинений из конкурсного репертуара<sup>6</sup>.

## Концертный репертуар ДФД

На примере конкурсных требований «Брата и сестры» попробуем сделать краткий обзор детской литературы для ФД. Его программа, естественно, отражающая интересы учредителя и, в первую очередь, ориентированная на музыку XX–XXI веков, состоит из 4-х пунктов: 1) произведение XVIII–XIX веков; 2) обязательная пьеса современного петербургского композитора; 3) произведение современного композитора региона, представляемого конкурсантом; 4) произведение за-

рубежного для конкурсанта композитора XX–XXI веков.

О роли обязательных пьес конкурсной программы в формировании современного репертуара ДФД уже говорилось. Для местных участников эти произведения являются источником репертуара пункта 3, который дополняется и уже получившими широкое признание номерами из «Зарисовок» В. Гаврилина, и пьесами из многочисленных авторских сборников для ДФД современных петербургских композиторов. Среди них — Ж. Металлиди, Ю. Корнаков, А. Фадеев, В. Соловьев, А. Смелков, А. Мыльников, Л. Резетдинов и многие другие.

Как правило, не составляет проблемы подбор пьес для этого пункта и иногородним участникам. Во всех странах, во всех регионах нашей страны есть теперь композиторы, создающие музыку для ДФД, причем, зачастую юные пианисты привозят произведения, специально для них написанные к этому конкурсу.

Большие проблемы у педагогов обычно вызывали пункты 1 и 4.

Что звучало у российских участников в качестве современной (раньше в требованиях хронологические рамки ограничивались второй половиной XX века, теперь они расширились в обе стороны) зарубежной пьесы? В младшей и средней группах популярностью пользовались такие авторы, как М. Шмитц (номера из «Jazz Parnas»), Я. Гаршиа («Кот и мышь»), Х. Мидзоками («Старый добрый лунный свет» и другие). Очевидно, что в магазинах и библиотеках появились отечественные издания этих сочинений и они стали главными ориентирами для педагогического выбора. Ничего не имея против названных авторов (пьесы Мидзоками могут даже рекомендовать), замечу, что в качестве современной зарубежной музыки для ДФД могли бы быть использованы и многие другие ФА второй половины XX века. Предложу, например, дуэтные номера из «Игр» Д. Куртага (Венгрия) — своеобразного путешественника для юных по музыкальным стилям XX века, звукописно-изобретательную детскую двухфортепианную сюиту «На лужайке» польского ком-

позитора Т. Шелиговского или изысканные миниатюры «Мозаика» Р. Калсонса (Латвия). Не говорю уже о целой россыпи шедевров ДФД в музыке первой половины XX века. Эта литература у нас давно известна и получила достаточно подробное освещение.

Разнообразнее и «качественнее» был представлен на конкурсе этот раздел в старшей группе. Здесь звучали и «6 античных эпиграфов» Дебюсси, и «Скарамуш» Д. Мийо, и «Каприччио» Ф. Пуленка, и салонная, но весьма эффектная «Косморама» П. Мориса, а если выйти за пределы французской музыки, то «Сувениры» Барбера, пьесы аргентинца К. Густавино и даже (не так уж редко) «Вариации на тему Паганини» Лютославского, вряд ли ориентированные на пианистический арсенал подростка.

Особая ситуация возникала при подборе «мировой классики» (XVIII–XIX вв.). Вот уж, казалось бы, где нельзя пожаловаться на недостаток прекрасного репертуара для ДФД! Сколько крупных фортепианных авторов писали ансамбли «для детей и юношества»: Гайдн и Моцарт, Вебер и Черни, Шуман и Мошковский, Бизе и Форе. А классические дуэтные сонаты и сонатины А. Диабелли и Ф. Кулау — разве это не достойный концертный репертуар для юных ансамблей? Между тем, именно в этом разделе программы чаще всего приходилось слушать произведения, не имеющие отношения к ФД: части из клавирных сюит Баха и симфоний Гайдна, арии из опер Моцарта, фрагменты из опер и балетов Глинки, Мусоргского, Чайковского — все в переложении для фортепиано в 4 руки.

Оригиналы и переложения, концертные транскрипции и учебные обработки из фортепианных школ и хрестоматий — эти проблемы неизбежно встают перед педагогом ДФА. Здесь не время и не место подробно останавливаться на поставленных темах. Выскажу лишь одно соображение: домашнее знакомство с оперными и симфоническими произведениями, столь полезное для музыканта, не надо путать с концертным исполнением.

<sup>6</sup> «Брат и сестра. По страницам Международного конкурса фортепианных дуэтов. Избранные сочинения петербургских композиторов» - Редактор-составитель Е. Д. Трубина. СПб, «Композитор», 2005. В 2012 в свет выходит очередной сборник «По страницам «Брата и сестры»».

Жюри конкурса «Брат и сестра»-2002: Павел Егоров, Сачико Кодама (Япония), Игорь Тайманов, Любовь Криштоп, Раффи Хараджанян (Латвия), Нора Новик (Латвия), Вадим Пальмов, Тойво Пэяске (Эстония).



Эту азбучную истину, конечно, понимают все педагоги, но из года в год они объясняют такой выбор программы трудностью разыскать оригинальный репертуар. Еще несколько лет назад такие объяснения имели серьезные основания. Оригинальный репертуар XVIII–XIX в. в. для ДФД в советских изданиях был ограничен примерно десятком наименований. Из зарубежной музыки: Вариации D-dur Бетховена, «Моя матушка Гусыня» Равеля — для младших классов, моцартовские Сонаты B-dur и C-dur, пьесы из ор. 60 Вебера, отдельные марши и полонезы Шуберта, «Русский сувенир» и «Венгерские танцы» Брамса — для средних и старших. Из русской классики — Соната Мусоргского и Тарантелла Бородина.

Зато с начала XXI века в российских издательских планах произошел заметный «прорыв» в этой области. Стали выпускаться и ноты многих незаслуженно забытых авторов, и не известные ранее сочинения крупных композиторов. Особо отмечу серию «За роялем всей семьей. Ансамбли для фортепиано в 4 руки» (издательство «Композитор. Санкт-Петербург»), состави-

тель которой С. В. Морено наряду с традиционными переложениями опубликовал и многие оригинальные произведения, впервые появившиеся «на широком рынке» в отечественных изданиях. Это — весь четырехручный Глинка, почти весь Бородин, Балакирев, Аренский, Кюи, такие «раритеты» зарубежной литературы, как дуэты Нильса Гаде и редко звучащие опусы Шумана № 85 («12 пьес для маленьких и больших детей») и № 130 («Детский бал»).

Изданы произведения из «золотого фонда» ДФД конца XVIII — первой половины XIX века: сонаты А. Диабелли и Я. К. Ваньхаля, К. Черни и И. А. Андре (серия «Сочинения для фортепианного дуэта», издательство «АСТ»); пьесы Д. Тюрка и Ф. Душека, Ф. Кулау и ор. 3 К. Вебера («Школа фортепианного ансамбля», сост. — Ж. Пересветова, «Композитор. Санкт-Петербург»). Наконец, стали доступны так называемые «пятипальцевые» ансамблевые пьесы из школ З. Леберта — Л. Штарка, Г. Вольфарта, Ф. Шпиндлера, А. И. Дюбюка (сборник «Играем с удовольствием», сост. — О. Сотникова, «Композитор. Санкт-Петер-

бург»), о которых ранее с интересом читали наши педагоги.

Я назвал лишь несколько образцов изданной «новой-старой» литературы, которая может и должна стать бесценным источником концертного и конкурсного репертуара для нынешнего поколения юных ансамблей. А ведь теперь благодаря появлению в Интернете солидных электронных музыкальных библиотек диапазон доступного репертуара расширился едва ли не безгранично.

По аналогии с предложенной ранее классификацией современных ФА на «просветителей» и «эксцентриков» можно охарактеризовать и два пути развития ДФД, о которых говорилось в этой статье: один опирается на богатое и практически неисчерпаемое классическое наследие, другой ищет перспективы расширения популярности, ориентируясь на эффект «детского чуда» и восхищение посетителей You Tube (хотя этот путь, как мы видим, тоже имеет давние традиции).

В развитии этих тенденций и видится мне будущее концертной жизни юных дуэтов. ■

**Игорь ТАЙМАНОВ**

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

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

1810-2010





**Борис Бородин. История фортепианной транскрипции: эволюция направлений, стилей и методов в контексте художественной культуры. М., «Дека-ВС», 2011. — 508 с., нот. Тираж 1000 экз.**

В истории фортепианной транскрипции яркие взлеты чередовались со столь же яркими падениями. Первая кульминация — в романтический период — совпала с самим становлением «виртуозности», «концертности» в современном смысле слова, с культом виртуоза, звезды, сложившимся в XIX веке. За несколько столетий создано множество фортепианных транскрипций. Вершинные явления (к примеру, творчество Листа, Рахманинова или Годовского) знают все, но за ними — клондайк неизвестного материала, шедевры, еще не вышедшие не то что из тени — из тьмы и забвения.

Предлагаемая монография — первое в отечественном музыковедении фундаментальное исследование заявленной темы. Можно было ожидать, что автор — истинный знаток фортепиано, концертирующий пианист и историк музыки, д-р иск., профессор Уральской консерватории и Уральского государственного педагогического университета — откроет читателям неизвестные страницы фортепианной транскрип-

## Транскрипция: философия жанра

ции. Так и случилось. Но каковы бы ни были эти частные открытия, важнее другое: Борис Бородин предложил комплексное исследование транскрипции не только в контексте родственных явлений музыки и вообще искусства, но и через призму философии, эстетики, культурологии.

«Транскрипция как зафиксированная интерпретация художественных ценностей» (здесь и далее цитаты — из предлагаемой монографии — М. С.) — одна из центральных проблем искусства. «Свое» и «чужое», их границы и метаморфозы; интерпретация как одно из высших выражений искусства, творчества — понятия, объединяющие огромные пласты культуры. «Авторские версии мифологических и библейских мотивов... от древности и до наших дней; большинство пьес Шекспира, их «парафразы» у последующих авторов; легенды о Фаусте и Дон-Жуане в различных литературных модификациях и т. д. Стилизация, «работа по модели», обращение к «вечным сюжетам», нередкие в искусстве XX века, (...) пересоздание произведения в ином материале, его перенос из одной системы выразительных средств в другую», — все это отмеченные автором проявления транскрипции как глобального феномена.

Естественно, что фортепианная транскрипция рассматривается как пограничная область между композицией и исполнительством. Этот тезис, во многом, расшифрован в структуре монографии. Одни ее главы — «Виртуозность», «Пианистичность» — рассматривают стержневые понятия фортепианного искусства; другие — «Метод трансформации: структурно-композиционный аспект», «Метод трансформации: стилистический аспект» — апеллируют к важнейшим аспектам композиторского творчества.

«Центральный элемент» (воспользуемся термином Ю. Н. Холопова) книги — 3 главы, в которых

анализируются 3 тенденции в развитии инструментального искусства. Тенденция к относительной инструментальной нейтральности «просматривается тогда, когда реальная, чувственная сторона звучания... оказывается менее важной, чем формальная структура самого произведения». Центроостремительная тенденция «определяется нерасторжимостью имманентных свойств инструмента и композиционной структуры». Центробежная тенденция «характеризуется «выходом за пределы возможностей конкретного инструмента; она берет за образец тембры и приемы звукоизвлечения других инструментов или вовсе явления неинструментальной сферы».

Совершенно очевидно, что эти тенденции — не умозрительные фантазии автора, не схема, под которую «подгоняется» живая музыка. Напротив, они — плоть от плоти самого художественного процесса. Борис Бородин убедительно доказывает, что вся история фортепианной транскрипции разворачивается в их непрерывном взаимодействии и балансе. Помимо прочего, такой подход дает ответы на актуальные вопросы современного исполнительства. Один из них — «на чем играть старинную музыку». Исследователь помогает нам как бы «встать над схваткой» аутентистов и прогрессистов (полагающих, что только современное фортепиано выявляет подлинные замыслы композиторов, писавших для клавесина, хаммер- или романтического клавира); понять взаимодействие крайних точек в музыкально-историческом процессе.

Прибавив к сказанному богатейший фактический материал, множество транскрипций и авторов, о которых мы впервые узнаем от Бориса Бородина, — получим книгу «на вырост», своего рода «магнит», который еще долго будет притягивать разнообразные «элементы», явления фортепианной действительности. ■

**Михаил СЕГЕЛЬМАН**



Борис Бородин родился в 1951. В 1976 окончил Уральскую консерваторию по специальности «фортепиано» (класс С. Белоглазова). Был солистом Свердловской филармонии, выступал во многих городах СССР. С 1984 работает в Уральской консерватории, профессор кафедры специального фортепиано. В 1988 окончил

аспирантуру при ВНИИ искусствоведения в Москве, где защитил кандидатскую диссертацию «Генезис комического в творчестве Д. Д. Шостаковича». С 1993 также преподает в Уральском государственном педагогическом университете, с 2004 — заведующий кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов.

Заместитель председателя Уральского отделения Союза композиторов РФ.

В 2006 в Московской консерватории защитил докторскую диссертацию «Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования» (научный консультант — д-р иск., проф. Е. Долинская). Автор более 80 научных работ, среди которых сборник очерков «Композитор и исполнитель» (Пермь, 2002), монографии «Комическое в музыке» (М., «Композитор», 2004), «Три тенденции в инструментальном искусстве» (Екатеринбург, 2004) и «Траектория творчества» (Екатеринбург, 2006). Редактор-составитель, пере-

водчик материалов и один из авторов книги «Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав» (М., 2007).

Занимается концертно-просветительской деятельностью, является первым исполнителем фортепианных произведений уральских композиторов А. Фридлендера, А. Бызова и М. Баска. Выступает с лекциями-концертами «Венские классики», «Поэзия и музыка Серебряного века», «Шуберт и время». Читает курсы лекции по истории и теории исполнительского искусства в вузах Перми, Челябинска, Тюмени, Магнитогорска, Глазова, участвует в жюри региональных и всероссийских конкурсов.

Автор фортепианных транскрипций произведений Оффенбаха, Сен-Санса, Р. Штрауса, Римского-Корсакова, Малера, Дебюсси. 7 декабря 2011 в Концертном зале ЦМШ «На Кисловке» в рамках IV Международного фестиваля «Фортепианная транскрипция: история и современность» прошел вечер транскрипций Б. Бородина.

## Новинки издательства «Композитор • Санкт-Петербург»

**С. Прокофьев.** Три пьесы для фортепиано ор. 59 (1933–34): «Прогулка», «Пейзаж», «Пасторальная сонатина».

**Ф. Яруллин-Р. Шакиров.** «Шурале», фортепианная сюита по одноименному балету.

**Г. Корчмар.** «В мире Эдварда Грига». Концерт-фантазия для фортепиано с оркестром. По наброскам Второго фортепианного концерта. Партитура и партия фортепиано. С аудиоприложением на CD

**И. Гриффина, Н. Тарасова.** «Я учусь играть с листа на фортепиано». Учебное пособие

**Н. Корыхалова.** «Детский альбом П. И. Чайковского: такт за тактом». Методическое пособие.

**В. Цытович.** Десять прелюдий для фортепиано

**М. Смирнова.** «Работа над фортепианными сонатами Бетховена (на материале редакции Артура Шнабеля)». Учебное пособие.

**Г. Вавилов.** Первая рапсодия для фортепиано.

**М. Кириллова.** «Играем современную музыку». Хрестоматия для начинающих пианистов. Выпуски 1, 2.

**А. Нестеров.** Шесть прелюдий для фортепиано

**В. Дешевов (1889–1955).** Соната № 2. Скерцо. Баллада. «Завод»

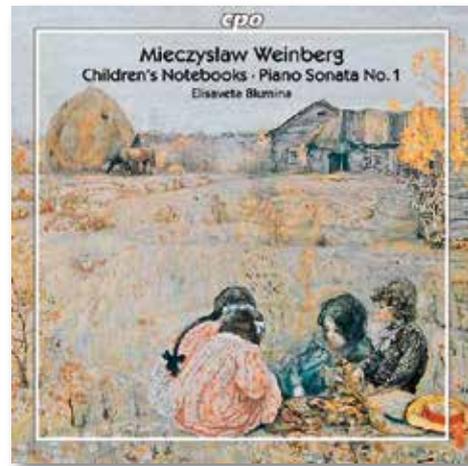
**В. Дешевов.** Сонатное аллегро. Медитации. Этюды.

**И. Неупокоева.** «Стенопись», цикл пьес для фортепиано.

**Серия «За роялем всей семьей».** Ансамбли для фортепиано в четыре руки. Ред.-сост. С. Морено. Нильс Гаде (1817–1890).

«Нордические звуковые картинки» ор. 4. Три характерные пьесы в форме марша ор. 18. Роберт Шуман. 12 пьес для маленьких и больших детей ор. 85. «Детский бал», шесть легких танцевальных пьес ор. 130. 160 с

[www.compozitor.spb.ru](http://www.compozitor.spb.ru)



## Елизавета Блюмина играет Вайнберга

**Мечислав Вайнберг (1919–1996)**  
**Детские тетради 1–3, соч. 16, 19, 23 (1944/1945)**  
**Соната № 1, соч. 5 (1940)**  
**Елизавета Блюмина, фортепиано**  
**СРО 777517-2**

«Хотя главный инструмент Вайнберга — фортепиано, было бы преувеличением утверждать, что его музыка для этого инструмента — на одном уровне с квартетами и симфониями. Тем не менее, рано или поздно кому-то пришлось бы принять вызов, и успех Елизаветы Блюминой — уже в том, чтобы поставить вопрос о переоценке этой части наследия Вайнберга. Если прежде дебютную сонату 21-летнего композитора было в пору считать результатом формального и структурного просчета, то в невероятно ясном и живом исполнении Блюминой она предстает смелым и бескомпромиссным высказыванием». Так оценивает авторитетный английский журнал «Граммофон» монографический диск Елизаветы Блюминой — российской пианистки, живущей в Дублине. И это лишь одна из восторженных рецензий, которых удостоился

диск (в том числе от Нормана Лебрехта, мастера злословия). В ее дискографии это первый альбом, выпущенный на престижном немецком лейбле «СРО», и первый альбом, посвященный Вайнбергу. Предполагается, что он положит начало целому циклу фортепианной и камерной музыки композитора — в апреле выходит еще один, с сочинениями для фортепиано и духовых.

В серии «СРО», посвященной Вайнбергу, вышло уже семь дисков, и это лишь часть «вайнберговского бума», который ныне охватил музыкальный мир и в наступление которого еще недавно трудно было поверить. Буквально десять лет назад найти записи Вайнберга на CD было практически невозможно: почти все их издал лейбл «Olympia», к тому моменту прекративший существование. Разумеется, и тогда назвать Вайнберга забытым композитором было бы преувеличе-

нием, ведь определенная часть его наследия — на слуху у всей страны: речь о музыке к мультфильмам про Винни-Пуха, Бонифация и Фунтика, к кинолентам «Летят журавли», «Афоня», «Тегеран-43» и многим другим. Более узкий круг слушателей знает, что киномузыка была не главной областью деятельности композитора, которого Шостакович считал одним из наиболее выдающихся своих учеников и последователей. Вайнбергу принадлежит более полутора сота сочинений, среди них — семнадцать струнных квартетов, несколько опер, более двадцати симфоний. Музыку Вайнберга исполняли такие мастера, как Кирилл Кондрашин, Рудольф Баршай, Леонид Коган, Мстислав Ростропович, Геннадий Рождественский, Тимофей Докшицер, Квартет имени Бородина и другие.

На основе биографии композитора в пору писать роман: родился в 1919 году в Варшаве, в начале Второй мировой войны бежал в СССР, где женился на дочери Соломона Михоэлса, и с момента убийства великого артиста попал «под колпак». В разгар дела врачей оказался за решеткой, откуда смог выйти лишь после смерти Сталина. Вайнбергу было отпущено еще более сорока лет работы, хотя сам он почти не прилагал усилий к популяризации своих сочинений. Чудом казалась миро-

вая премьера оперы «Пассажирка», состоявшаяся в Москве в полуконцертном исполнении в 2006 году. Тогда же Манашир Якубов — крупнейший специалист по творчеству Шостаковича и Вайнберга — предсказывал скорейшее наступление «вайнберговского бума», хотя и опасался, что Россия может остаться в стороне от него.

«Бум» действительно наступил: за несколько лет вышло около полусотни CD с музыкой Вайнберга, причем в основном новые записи, а не переиздания. Несколько симфоний и концертов выпустила британская фирма «Chandos». Полный цикл струнных квартетов Вайнберга записал бельгийский квартет Danel — выпуск серии в данный момент завершается на «СРО». Появилось по несколько новых записей скрипичных и виолончельных сонат Вайнберга, его Фортепианного трио и Фортепианного квинтета. Пару дисков издала и наша «Мелодия». Вайнбергу был посвящен фестиваль в Брегенце 2010 года, где была поставлена «Пассажирка» и исполнен ряд его сочинений. Год назад в Англии поставили оперу «Портрет», а в нынешнем сезоне «Пассажирка» была перенесена на сцену Английской Национальной оперы. Запись спектакля, что совсем невероятно, выпустила на DVD немецкая фирма «Neos», специализирующаяся на ультрасовременном репертуаре, за этим последовала серия из пяти CD с записями фестивальных концертов, не считая двойного альбома с сонатами для альт-соло. И деятельность Елизаветы Блюминой, обратившейся к фортепианной и камерной музыке Вайнберга, играет в этом процессе отнюдь не последнюю роль.

Европейская карьера ленинградки Блюминой началась во многом случайно, как, собственно, и карьера пианистки. В детстве Елизавета мечтала быть балериной и даже поступила в Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой, однако вскоре была вынуждена забыть о балете по причине излишне высокого роста. Попутно Блюмина училась в Средней специальной музыкальной школе, затем поступила в Ленинградскую государственную консер-

ваторию имени Римского-Корсакова в класс Наталии Труль. Ее педагогами были также Софья Вакман, Тамара Фидлер и Мария Карандашова. Во время обучения на III курсе Блюмина приняла участие в Международном конкурсе вокалистов имени Пфицнера в Германии, где выиграла первую премию как концертмейстер. Вскоре получила стипендию и предложение обучаться в Высшей музыкальной школе в Гамбурге, где поступила в класс Евгения Королева, сыграв на вступительном экзамене Первый концерт Брамса.

По окончании класса Королева продолжила обучение в аспирантуре, став ассистенткой Евгения Королева; затем — в Бернской консерватории, где наставником Блюминой был Бруно Канино. Пианистка регулярно посещала мастер-классы Андриаша Шиффа, Карлхайнца Кеммерлинга, Пауля Бадурь-Шкоды, Элисо Вирсаладзе, Лазаря Бермана, по специальному приглашению ездила в Лондон на консультацию к Раду Лупу. Тогда же Блюмина стала лауреатом первой премии на Международном конкурсе пианистов имени Брамса (1993). В том же году выиграла ряд других международных конкурсов — таких, как Citta di Santu в Италии, и получила специальную премию за исполнение современного произведения на конкурсе имени Эммануэля Дюрле в Бельгии. Позже получила еще один приз как лучший концертмейстер — на Конкурсе скрипачей имени Сарасате в Испании. Вскоре президент конкурса Владимир Спиваков пригласил Блюмину исполнить один из концертов Моцарта с камерным оркестром «Виртуозы Москвы», что положило начало многолетнему сотрудничеству. *«Для меня Блюмина — пианистка невероятной щедрости, глубокий интерпретатор с красивым звуком и безупречной техникой»*, — говорит маэстро Спиваков.

Елизавета Блюмина выступает на фестивалях в Вербье и Кольмаре, на Шлезвиг-Гольштейнском форуме и фестивале «Каринтийское лето». Минувшим летом дебютировала на знаменитом фестивале Гидона Кремера в Локенхаусе. Играла

в крупнейших залах мира — Берлинской филармонии, Карнеги-Холле в Нью-Йорке, Бетховенском зале в Бонне, Зале Миланской консерватории. Среди ее партнеров — дирижеры Юрий Темирканов, Герд Альбрехт, Андрей Бореико, Даниил Райскин, скрипачи Пьер Амойяль, Дмитрий Махтин, Коля Блахер, виолончелисты Иоганнес Мозер и Иосиф Фейгельсон, духовики Эдуард Бруннер, Ханс Удо Хайнцман, Хенрик Визе, Венцель Фукс (солист Берлинского Филармонического оркестра), струнные «Артемис-квартет» и «Фоглер-квартет». В 2008 году Елизавета создала постоянно действующее трио «Ensemble Blumina», куда вошли гобоист Паулюс ван дер Мерве (солист оркестра Северогерманского радио) и фэготист Матиас Байер (солист Берлинской Штаатскапеллы). Помимо концертов с трио, до конца сезона Блюминой предстоят выступления с оркестрами Mitteldeutsche Philharmonie и Ирландского радио, а также участие в цикле концертов «Диалог Востока и Запада» в дуэте с солисткой Берлинской Штаатскапеллы Юлией Дейнека — молодой талантливой альтисткой из России, карьера которой сейчас также на взлете.

Сегодня жизнь Блюминой делится между Дублином и Берлином. В Дублине живет ее семья, здесь же находится основанная ею частная школа, где она готовит молодых пианистов к поступлению в европейские высшие музыкальные школы, прежде всего, в немецкие. Помимо концертной и педагогической деятельности, Блюмина много и успешно записывается: ее студийная работа сосредоточена как раз в Берлине. Свой первый диск Блюмина записала в 1997 году: туда вошли «Мимолетности» Прокофьева, «Думка» Чайковского и «Картинки с выставки» Мусоргского. Сегодня в дискографии пианистки — тринадцать CD и еще два на подходе; на них представлен самый разный репертуар, в первую очередь ансамблевые произведения Сен-Санса, Равеля, Венявского, Пуленка, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича и других композиторов.

Особо следует отметить монографический диск Брамса, любимого композитора Блюминой, где представлены Вторая соната и Восемь пьес (ор. 76). Программу выпустила российская компания «Classical Records», издавшая целый ряд уникальных записей Сергея Рахманинова, Самуила Фейнберга, Генриха Нейгауза; на данный момент это единственный CD Блюминой, вышедший в России. Новой главой в дискографии пианистки стало сотрудничество с лейблами «Naxos» и «СРО»: оба практически одновременно предложили Блюминой сделать серию записей музыки Вайнберга. Блюмина предпочла «СРО», уже внесшую существенную лепту в дискографию Вайнберга (с его камерными сочинениями фирма выпустила шесть CD). Вначале речь шла лишь о программе фортепианной музыки, запись которой делалась по заказу Баварского радио: Блюмина выбрала одну из сонат и цикл пьес «Детские тетради».

«Первую сонату я выбрала попросту из-за номера, — рассказывает пианистка, — а вот в «Детские пьесы» влюбилась по-настоящему. Я и не предполагала, что благодаря этому окажусь во главе масштабного проекта, в рамках которого мы с замечательными музыкантами Мюнхена и Берлина запишем программу камерной музыки с духовыми. Диск выходит на «СРО» в апреле, это первая запись Сонаты для фа-

гота соло. Затем в январе мы записываем еще один, куда войдут Фортепианное трио и Сонатина для скрипки и фортепиано; войдет и Соната для контрабаса соло, которую уже записал Набиль Шехата, в свое время занимавший пост концертмейстера группы контрабасов в Берлинской Штаатсопере и Берлинском Филармоническом оркестре. Вот какого уровня музыканты участвуют в этой серии и хотят играть Вайнберга! Мне предлагала фирма «Naxos» записать все его фортепианные сочинения, но дело в том, что Вайнберг был сам замечательным пианистом. Музыка его трудна чисто технически, учить ее надо долго... я не берусь объять необъятное, поэтому для «Naxos» записываю и буду записывать Уствольскую, Канчели, Кнайфеля».

Услышим ли мы Блюмину в России, будь то с Вайнбергом или с любым другим репертуаром? «Мне очень хотелось бы выступить в России, где я не была почти полжизни. Но обсуждение этого с моими московскими партнерами длится уже не первый год без всякого результата. А когда в моем родном Петербурге слышат имя Вайнберга, то говорят, что эту музыку публика не знает и на нее не придет — разве что предлагают снять зал за свой счет. Такой вариант кажется мне недопустимым и попросту абсурдным, хотя контакта с российской публикой очень не хватает».

Пока пианистка из России Елизавета Блюмина продолжает пропагандировать российскую музыку за рубежом и делает это с большим успехом. Не случайно Дэвид Фэннинг, специалист по творчеству Вайнберга, в упомянутой выше рецензии для журнала «Граммофон» указывает об исполнении «Детских тетрадей»: «Каждая пьеса у Блюминой — тщательная ручная работа, проникающая в суть материала... на диске нет указания «Выпуск первый», но я буду более чем счастлив, если это начало целой серии». Насчет серии Фэннинг не ошибся, как и насчет «Детских тетрадей», главного номера на диске. Название цикла может ввести в заблуждение — это отнюдь не сборник пьес для учащихся музыкальных школ, хотя композитор и посвятил их своей дочери Виктории. Двадцать три миниатюры, продолжительностью от одной до четырех минут, не только сложны технически, но и необыкновенно богаты образами; в каждой из пьес — целое море музыкальных идей, каждая — маленький шедевр. Взять хотя бы Третью, где на фоне ритма хабанеры за две минуты разворачивается настоящая драма малеровского масштаба. Малер вспоминается здесь не случайно — весь цикл пронизан ощущением смеха сквозь слезы, характерным и для малеровских полотен; Блюмина передает его в полной мере. ■

Илья ОБЧИННИКОВ

**Муз**  **кно**

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТАЛ — WWW.MUSOKNO.RU**

- **События**
- **Новости**
- **Аналитика**
- **Мнения экспертов**
- **Портреты**
- **Актуальные темы**

**ОКНО В МИР МУЗЫКИ**



**BECHSTEIN**  
**Academy**



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

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

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

---

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

# **Alink - Argerich Foundation\***

*Piano Competitions Worldwide*



\* founded November 1999

by Gustav Alink and Martha Argerich

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

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue



# Международный Союз Музыкальных Деятелей Архиповский музыкальный салон на Большой Никитской



## Концерты в январе 2012

### 07.01.12 | 18.00 | Цикл «Classic Emotion»

«Праздник Рождества»

Е. ГРИДАСОВА (меццо-сопрано), С. ПЬЯНКОВА (флейта),

Д. ЧЕПИГА (скрипка), М. ФРИДМАН (виолончель),

Н. ЩЕРБАКОВА (фортепиано)

В программе: Бетховен, Моцарт, Шуберт, Сен-Санс, Мендельсон

### 08.01.12 | 18.00 | Цикл «Classic Emotion»

«Праздник Рождества»

Я. ИВАНИЛОВА (сопрано), Д. ЧЕПИГА (скрипка),

Е. ПЕТРОВ (кларнет), Н. ЩЕРБАКОВА (фортепиано)

В программе: Дебюсси, Дворжак, Брамс, Крейслер, Паганини,

Ви́ла-Лобос, Ковач

### 12.01.12 | 19.00 | Цикл «Камерные собрания салона «Bechstein»

Вечер фортепианной музыки

### 19.01.12 | 19.00 | Цикл «Bechstein» в Московской консерватории»

Вокальный вечер

### 20.01.12 | 19.00 | Цикл «Bechstein» в Московской консерватории»

Произведения И. Брамса, С. Прокофьева, П. Карманова исполняют

В. ХОЛОДЕНКО (фортепиано), А. ТОЛСТОВ (виолончель),

А. УСОВ (альт), Л. УСОВА (фортепиано)

### 21.01.12 | 19.00 | Цикл «Bechstein» в Московской консерватории»

Вячеслав КИСЕЛЕВ (фортепиано)

В программе: Бетховен, Моцарт, Чайковский, Рахманинов

### 24.01.12 | 19.00 | Цикл «Органье вечера»

«Призрак оперы»

Н. ЛЕТЮК (орган), А. БАУМАН (сопрано), И. ОЖОГИН (тенор),

А. МАКОВСКИЙ (баритон)

В программе: Гендель, Моцарт, Россини, Бизе, Прокофьев,

Шерлинг, Уэббер

### 26.01.12 | 19.00 | Цикл «Bechstein» в Московской консерватории»

«Квартет Fx»: Е. СУББОТИН (скрипка), А. КОБЗАРЕВА (скрипка),

Ш. САИДОВ (альт), И. РУБИНШТЕЙН (виолончель)

Произведения современных авторов с использованием фонограмм и электроники.

На вечере состоится премьера видеоклипа «FX-Квартета»

(реж. А. ДОЛГИН и И. ЮСУПОВА).

### 28.01.12 | 19.00 | Цикл «Classic Emotion»

Музыка для духовых, органа и фортепиано

По вопросам организации и проведения концертов, выставок, семинаров, мастер-классов, презентаций, пресс-конференций и других мероприятий обращаться по телефонам: **(495) 692 0166, 692 1003.**

**Наш адрес:** 125009 Москва, Брюсов пер., д. 2/14, стр. 8  
(напротив Московской консерватории)



**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.**

  
**SEILER**

  
**PETROF**  
PIANOS SINCE 1864

**YAMAHA**

**Steingraeber & Söhne**

**Bösendorfer**

**AUGUST FÖRSTER**

  
**C. BECHSTEIN**