

piano FORUM

№ 1 (9), 2012

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Сергей ДОРЕНСКИЙ:
«Педагогика — мое призвание! Я очень люблю своих учеников, буду помогать всем, чем могу, и заниматься, сколько мне позволят силы».



Александр ГИНДИН:
«Свобода — не синоним вседозволенности, а антоним несвободы».

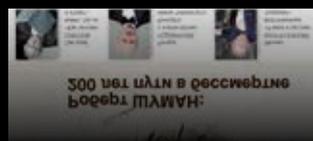


Марк-Андре АМЛЕН:
истинная вершина современного пианизма



Алексей ЛЮБИМОВ:
«Чтобы добиться подлинности, музыкант должен стать полиглотом».

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 37267
НЗНПДОП

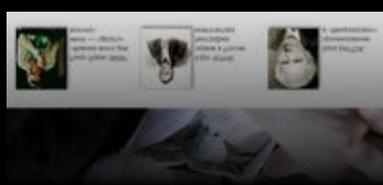
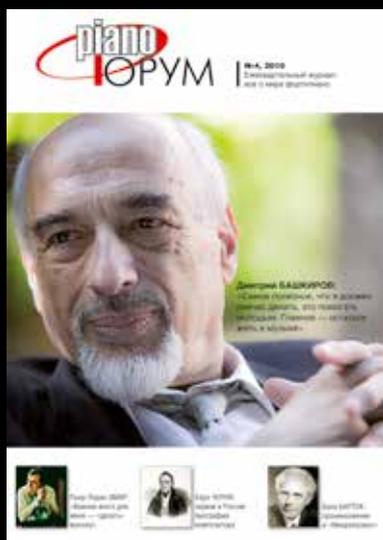


PIANO ФОРУМ

все о мире фортепиано

www.pianoforum.ru

ежеквартальный журнал



piano ЮРУМ

№ 1 (9), 2012

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

Сергей ДОРЕНСКИЙ: ab initio 6

Александр ГИНДИН: «Свобода — не синоним
вседозволенности, а антоним несвободы —
хороша и в жизни, и в творчестве» 14

Фредерик КЕМПФ: «Концерт — это и шоу, поэтому
пианист должен быть ещё и актёром» 30

ФЕСТИВАЛЬ

Фортепианный марафон
на фестивале «Звуковые пути» 12

КОНЦЕРТЫ

Марк-Андре АМЛЕН 21

Ефим БРОНФМАН 23

Барри ДУГЛАС 25

ПОРТРЕТ: Алексей ЛЮБИМОВ 26

АРХИВ

Воспоминания М.А. Смирнова о М.С. Неменовой-Лунц .. 40

Фортепиано как объект сверхискусства
в творчестве Николая Обухова 42

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Владислав Казенин. «Виртуозные этюды для фортепиано
(интервалы)» 36

Фортепианные сонаты Алексея Муравлёва 39

МАСТЕР-КЛАСС

Уроки Льва ОБОРИНА 48

КНИГИ 59

CD 62



Когда закончилась эпоха романтизма? Когда эстетика романтизма оказалась выведенной из действия? Когда окончательно выразительные средства, копившиеся на долгом пути «эволюции романтического», покинули пределы творческого внимания? Все эти вопросы могут быть заданы творцам, исследователям искусства, культурологам. Бессмысленно задавать их исполнителям, которые и в наше время призывают романтическую музу как символ одухотворённой личности. Их усилиями эпоха романтизма продолжается и сегодня, все великие ценности романтических обретений живут и сверкают, как прежде. Но в творческих процессах, в сочинительстве произошёл тектонический сдвиг, изменивший ландшафт нашего искусства. Исполнительский корпус не мог не откликнуться на это. Не только в силу того, что без исполнения нет музыкального явления вообще. Он не мог не приступить к процессу селекции, назначения «событийных качеств», извлечения из широчайшего контекста нового искусства знаковых акцентов, символических новооткрытий, резонирующих изменившемуся характеру бытия и новой ментальности.

В истории искусства нет жёстких барьеров. Инерционные продления вольно перетекают через преграды отрицаний, а условные демаркационные рубежи назначают историки искусства, и рубежи эти на самом деле прозрачны и проникаемы для всего, что постепенно теряет инерцию господствующего присутствия. Но если для творческой мысли действительно свойственно чувство некоей рубежности, ощущение нового и порой единственно возможного «интонационного контекста», то исполнительская мысль всеохватна как следствие всеохватности исполнительских устремлений и воли. Для исполнителя рубежи — лишь «ориентиры реагирования», а любопытствующая воля парит над рубежами. Но ориентиры, как «сигналы стиля», — ключевое обстоятельство в системе интерпретационных решений. Вот почему стоит задуматься об антиромантизме, разрушившем романтическую эстетику и опрокинувшем роскошное музыкально-грамматическое «здание», предложив новые конструкты мышления. В сущности эти мысли связаны с требованиями изменения исполнительских подходов, которые обусловлены контрастными творческими предложениями XX века.

Слова «романтизм», «романтичность» связаны с чем-то духоподъёмным. А вот слова-возражения: «ан-



тиромантизм», «антиромантичность» несут иной оттенок. Первое слово — рациональный, второе — огорчительно-засушливый. Само слово «антиромантизм» обрело значение дефиниции, привлекаемой в связи с самыми различными явлениями XX века. Однако несмотря на определённую размытость понятия, именно антиромантизм несёт в себе очевидный позитив значения, соединённого в нашем сознании с вождённой символикой новизны, счастливого поиска, открытия и новобретения. Видимо,

простёрлась большая, быть может, непреодолимая дистанция.

Антиромантизм — это не стиль, не направление, не какая-либо техническая основа формообразования. Это тенденция, набиравшая силу из глубины самого романтизма и воспринимаемая исключительно релятивно к нему. У антиромантизма романтический корень, а путь к антиромантизму берёт начало в сердцевине именно романтических исканий. Романтизм как будто сам нёс в себе вирус отрицания апологии личностной чувственности. Созерцание, пейзажность, картинность, вообще, всякого рода «звуковой визионизм» — порождение романтизма и одновременно — фундамент импрессионизма.

Музыкальный импрессионизм можно признать наиболее ранней попыткой отклонения от романтиче-

ше, за пределами «ограды» возникают иные ростки, воспринимаемые как нечто декларативно противоположное романтической эстетике.

И все же импрессионизм — решительный шаг в сторону от романтизма. Он отвечал неким веяниям времени. Вот что говорит Ортега-и-Гассет по этому поводу: «Необходимо было изгнать из музыки личные переживания, очистить её, довести до образцовой объективности. Этот подвиг совершил Дебюсси». При всем преувеличении содеянного Дебюсси, на самом деле создавшего особый тип импрессионистской чувственности, мысль эта обнажает тенденцию, которой суждено было развиваться до степени, близкой к абсолюту. Уже импрессионизм подверг сомнению апологетичность мелоса, в сущности провозглашая паритет мелодического и колористического начал. Это

АНТИРОМАНТИЗМ:



между словами «антиромантизм» и «антиромантичность»

ского вектора, первым и ярчайшим провозглашением антитезы и своей (новой) «формулы искусства». Импрессионизм назначает свой вектор, на стреле которого — задача преодоления чувственности, точнее, — рождения новой чувственности, в стороне от патетики и открытой экспрессии. Флёр дымки окутывает импрессионистскую чувственность. Восторг перед самим искусством как будто становится во главу угла, но живой, иной раз предметно выраженный жизненный след по-прежнему ощутим и ясен.

Импрессионизм как направление — самодостаточен. Никто не называет его антиромантизмом. И он действительно — абсолютное порождение романтизма. Но это не ветвь на стволе. Это уже другое дерево, другая крона. Оно проросло ещё в «романтическом саду», но уже вплотную к его краю. Даль-

означало первый принципиальный сдвиг в сторону реформы музыкального языка. Рождалось новое отношение к звуку и звуко связям. Сонорно-колористическое начало проникает не только в гармонию, которая обнаруживает возможность менять структурный облик, но и в мелос. Импрессионизм апеллирует к фортепиано, предельно активизируя его «полихромные» возможности. Рождается новая грань пианизма.

На рубеже тех столетий и в первые десятилетия XX-го наступает период бурного изменения ментальности, формируемой открытиями науки, пожаром мировой войны, революциями, преобразованием бытийной скорости, рождением новых средств коммуникации etc. Стремительное становление «цивилизации механизмов», первые устремления в макро- и микрокосмос — все это, видимо, привело к тому, что в людях случилось смещение акцентов: с культурного — на цивилизационный. Рождается новое качество в мышлении и мировосприятии, которое условно можно назвать «индустриальной мен-

тальностью». В этом процессе, наверное, и укоренился антиромантизм. Новые направления в музыке не желали следовать по пути, намеченному импрессионизмом. Целый веер тенденций раскрывается из одного источника — из непреложного стремления найти звуковое соответствие новому контуру цивилизации. Самое удивительное, что, согласно традиции, первым обнаруживает себя поиск нового «чувственного соответствия». Экспрессионизм — синоним гипертрофии чувственного. Гипертрофия — суть разрушение классического фундамента романтизма, энтропия романтизма. Это означало разрушение выразительных средств. Прежде всего, ревизии подверглись тональность и мелос. Но всякая энтропия жаждет замещения, и оно приходит. Открыты додекафония и техника Klangfarbenmelodie — следствие разрушительной и одновременно созидательной работы «гипертрофии романтического».

Реформа через гипертрофию и конечный приход в новое «эстетическое пространство» и к новой грамматической концепции стали первой фазой поиска музыкально-звукового соответствия некоей общей устремлённости к конструктивизму. Одновременно здесь зародился импульс движения к торжеству сонорного начала, то есть продолжение того, что предложил импрессионизм, но на иной музыкально-грамматической платформе и в ином семантическом поле.

Пародируя Владимира Соловьёва, можно воскликнуть: «Конструктивизм! Хоть слово дико, но мне ласкает слух оно». Обаяние так называемого музыкального конструктивизма — в его претензии на всеохватность и в неуловимости конечной дефиниции. Понятие это в большей мере пребывает в сфере нашей теоретической интуиции, нежели примыкает к перечню рационально обоснованных значений. «Конструктивизм»

чество Ритм выступает на авансцену и призывает исполнителя пересмотреть привычные подходы.

Другой путь к конструктивизму — через крайнюю мобилизацию техники остинато. Полиостинатные формы раннего Стравинского — наглядное отражение тенденции. И снова ритм, ритмическая полифония, ритмические motto — во главе угла. Достаточно вспомнить финал Седьмой сонаты Прокофьева и известное «Basso ostinato» Щедрина, чтобы ощутить отличие барочной техники с остинато от новой, отличие и техническое, и семантическое, и, конечно же, — отличие в выборе интерпретационных решений.

Сергей Прокофьев, светлый князь новой музыки, возвращает фортепиано на передовой рубеж эстетических сражений. Он ищет ритмо-энергетические образы, находящиеся в резонансе с новым ритмо-звуком эпохи, с её «ритмическим императивом» и металлическими отсветами. Между

ПУТЬ К ОБНОВЛЕНИЮ

В этой системе фортепиано всё ещё обнаруживает свою видную позицию, хотя и не столь рельефно выраженную. Вместе с тем, отступление в глубину обороны началось. Но фортепиано всё ещё сохраняет свою природную сущность и «память инструмента». Однако ни 23-й, ни 33-й опусы Шёнберга и, тем более, ни 27-й опус Веберна невозможно воспроизвести, не изменив (по сравнению с романтическим опытом) всю природу контакта с клавиатурой. Додекафония, серийность, пуантилистичность основаны на иной ценности звука. Это не количественное, но качественное и, если угодно, — семантическое отличие, ибо звук обнаруживает стремление к самоценности. Певучая звуко связь, линейная звуко связность романтического типа здесь неуместны. Антиромантическая тенденция очевидна, и она базируется на новом музыкально-грамматическом основании.

многолик и готов, подобно хамелеону, принимать различные оттенки. К нему может быть отнесено всё, что выдвигает конструктивный элемент в значении «фигуры формы», оттягивающей на себя роль определяющего семантического знака. По сути, все разновидности композиций, где в роли инициального начала выступают звуко структура и (главное для исполнителя!) — система звуко связей, можно отнести к явлению конструктивизма. И это не только серийные композиции. К примеру, fuga из Концерта для двух фортепиано Стравинского — явление чисто конструктивистского плана: композитор не дорожит индивидуально-мелодическим содержанием темы, но предельно внимателен к её звуко конструкции, выдерживающей все ритмические и интервальные мутации. И это, конечно же, в чистом виде антиромантизм, антитеза опыту Листа, Франка, Рegera, Танеева, Глазунова... Здесь его вели-

наполненной песенностью Токкатой Шумана и Токкатой Прокофьева, иными его «ритмическими наваждениями», простёрлась пропасть, трещина во времени, весьма наглядно разделяющая романтизм и его отрицание. Прокофьев один из первых ощутил «индустриальный ритм» времени и гением своим подтолкнул других к созданию «образов конструкций». Здесь и симфонический «Завод» Мосолова, и фортепианные заводы, рельсы, авто, карусели, ритм конных лав и военных рокад В. П. Задерацкого — одного из немногих композиторов, обратившихся к фортепиано для создания образов и ритмов конструктивно-механической составляющей нового мироздания. И это тоже явление антиромантизма, где апелляция к новым средствам становится необходимостью.

Но вернемся к Прокофьеву. Он кажется воплощением поиска новой эстетики и путей освобождения и от гонимой эстетической зависимости

сти, и от музыкально-грамматических основ романтизма. Прокофьев (вместе с другими гигантами первой половины XX века) формирует новую тональность и новые принципы высотного стягивания формы. И всё это на путях декларированного антиромантизма как преобладающей, но не всеохватной (sic!) идеи. И всё это, прежде всего, — в сфере фортепианной музыки, в ситуации сохранённой «памяти инструмента». Тем не менее, Прокофьева не сыграть в шопеновской манере: новый мелос, новая ритмика, новая вертикаль, графичность письма, а значит — чувство иного колорита, артикуляции, в целом — иного контакта с клавиатурой. Последний для таких авторов, как Прокофьев, Барток, Хиндемит, ранний Шостакович — другой, нежели для нововенцев, ибо новая тональность не отпускает звук в «автономное плавание», назначая линейную звуковсвязь важнейшим конструктом интонационной идеи.

Наконец, ещё один могучий соратник антиромантизма — неоклассицизм. Это собирательное понятие. Оно накрывает различные явления с префиксом «нео» — неobarocko, неоренессанс. Но не неоромантизм, также прораставший в недрах «антиромантического кластера» и вспыхнувший во второй половине XX века в значении «нового» светящегося вектора, указующего точку изменённого возврата в великой спирали эволюции. В пределах антиромантического неоклассицизма возникло немало подлинных шедевров. Прокофьев лишь заглянул в это пространство, но оставил немеркнувший след этого своего жеста в Классической симфонии, ставшей действительно вневременной классикой. Стравинский и Хиндемит — создатели шедевров также и в области фортепиано. Соната Стравинского, блистательно возрождающая старосонатные принципы формообразования, Ludus tonalis Хиндемита — извлечение на новый свет барочной идеи полифонического цикла. И это разные «нео», требующие разного интеллектуального подхода в интерпретации. Если нововенцы двинулись в сторону эмансипации звука, то Стравинский двинулся в сторону эмансипации ин-

тервала. Конечно, это лишь тенденция. Ритмопульс образует особый тип линейности — энергетика связанных интервальных цепей. Исполнитель должен это и понять, и ощутить. Подобно тому, как в Ludus tonalis должен быть воспринят и передан синтез чистого конструктивизма (в соотношении прелюдии и постлюдии), барочного звуковедения контрапунктов фуг и новотональных гармоний.

В пределах неоклассицизма не выдвинуто большого числа собственно фортепианных опусов, вошедших в концертный обиход. Отступая, фортепиано сохраняет себя в различных ансамблевых сочетаниях. Но, наряду с этим, оно начинает «терять память». К середине века инструмент с его классическими возможностями пытаются убрать с магистральной дороги. Постимпрессионистские опыты раннего Мессиана и раннего Булеза воспринимаются как явления, стоящие сбоку. Увлечение сонором толкает к поиску нового звука, рождается так называемый «препарированный рояль». Но это уже другая тема, достойная специального обсуждения. Это тема потери старой и обретения «новой памяти» инструмента, тема резонирования эсхатологическим склонениям ментальности людей атомного века. Тема эта связана с герметично-авангардными течениями и исполнительским осознанием новых звуковых ценностей. К ней мы обратимся отдельно.

Итак, на позициях антиромантизма случилась великая музыкально-грамматическая революция. Антиромантизм, как эстетический протест, стал для музыки поистине импульсом тектонической силы. Однако в масштабе исторического времени антиромантизм воспринимается в большей мере в значении некоего «восклицания», нежели в значении «продолженного направления». Это было восклицание-призыв, воззвание к революционной активности творческого ума. Что же до контекста художественного бытия, то он оставался по-прежнему во многом романтическим. Усилиями исполнителей золотая струна великой традиции продолжала звучать. Молодой Шостакович, пре-

дельно чётко воплотивший в своих ранних опусах идеи антиромантизма, становится заметным участником первого Шопеновского конкурса в Варшаве. Красноречивый знак времени! Из этого реального противоречия эпохи постепенно прорастала новая творческая интенция, устремлённая к диффузии противоположностей, к слиянию «про» и «контра». В плавильном котле суммарного контекста художественной жизни постепенно рождались контуры относительно устойчивых форм в сфере собственно творческих (композиторских) предложений. Эту тенденцию можно условно называть «новым академизмом», вольно и разнообразно объединившем открытия эпохи провозглашённого антиромантизма, авангардных нововведений середины минувшего века, фольклорных истоков (это уже от романтического времени) и собственно романтической традиции в её прихотливых пересечениях с новыми (и новейшими) музыкально-грамматическими основаниями. Пожалуй, именно отечественная музыка стала наиболее ярким выразителем «нового академизма» в творчестве и в фортепианной сфере в частности. Блистательные фортепианные сонаты Б. Тищенко, виртуозно выполненные сонаты и циклы Р. Щедрина, яркие фортепианные сочинения В. Рябова, А. Чайковского, А. Муравлева, С. Слонимского, В. Кобекина, А. Лемана и многих других композиторов несут в себе «знаки синтетичности», ставшей в свою очередь «знаком академичности». В конечном итоге, знаменитая «полистилистика» А. Шнитке — это тоже путь к «академизации» через синтез, и его фортепианные опусы несут в себе отсвет романтической экспрессивности. В этой «новой академичности» всё определяет мера индивидуальной проявленности, проще говоря, — мера таланта. Гениальная индивидуальность — залог новых открытий. Ждём... ■

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

NAMM[®] musikmesse RUSSIA

Международная выставка музыкальной индустрии
Главное профессиональное событие музыкального
рынка России и стран СНГ
www.namm-musikmesse.ru

16–19 мая 2012 года



Messe
Frankfurt

NAMM[®]
musikmesse
RUSSIA

16–19 мая 2012 года



Стенд D 9 | Павильон «Форум» | «Экспоцентр»



**Русское Музыкальное
Издательство**



**Издательство
«БЕРЕНРАЙТЕР»**



Сергей ДОРЕНСКИЙ: ab initio*

В декабре 2011 года праздновал свой юбилей выдающийся исполнитель и педагог, народный артист РСФСР, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано Московской консерватории Сергей Леонидович Доренский. Посвятив всю жизнь музыке, маэстро вписал немало ярких страниц в летопись русской фортепианной школы. Его концерты получали самые восторженные отклики в прессе. Среди воспитанников — блестящая плеяда пианистов: Н. Луганский, Д. Мацуев, Е. Мечетина, П. Нерсесьян, А. Писарев, В. Руденко и многие другие. В одном из интервью Д. Мацуев сказал о профессоре так: «Класс Доренского — бренд мирового уровня». Как бы смело не звучали эти слова, но очевидный и неоценимый вклад С. Л. Доренского в современное музыкальное искусство давно признан во всём мире и вполне заслуживает такой оценки.

Редакция «PianoФорум» обратилась к автору книги «Сергей Доренский: пианист, педагог, человек...» Елене ПЕРЕПВЕ с просьбой встретиться с профессором накануне его 80-летия. Главной целью встречи стала беседа с Мастером, воспитавшим более 150 лауреатов международных конкурсов, на тему о становлении и начальном этапе творческого пути, об учителях, о первых победах и обретении концертного опыта. Запись рассказа С. Л. Доренского мы публикуем на страницах журнала. Предлагаем читателю также ряд отзывов выдающихся учеников Мастера о своем учителе.

*От начала (лат.)

Мои родители очень трепетно относились к музыке. Отец работал фотокорреспондентом. Во время войны при обследовании у него обнаружили редкое заболевание — куриную слепоту, но он, тем не менее, добился, чтобы ему выдали военный билет и пустили на фронт. Он очень любил петь и обладал приятным тембром голоса. Некоторое время даже брал частные уроки у Ивана Семёновича Козловского.

Таким образом, музыка всегда звучала в доме: в комнате стоял рояль, его приобрели в то время, когда пению училась мама. Был у нас граммофон, множество пластинок. Довольно часто собирались гости, пели не песни, а, как правило, романсы и арии из опер различных авторов.

Мне нравились эти музыкальные вечера, и так сильно, что когда меня в семь лет отвели в Центральную музыкальную школу, на вступительном экзамене я спел романс П.И. Чайковского «Хотел бы в единое слово». Помню, что все смеялись от такого несоответствия возраста и программы. Так я был принят в ряды учеников ЦМШ в класс Лидии Владимировны Красенской, у которой проучился несколько лет.

Учёба была интересная, но мне не очень хотелось заниматься, как и всем детям. Ведь активный интерес приходит в 12–13 лет. В первом классе я был обыкновенным мальчиком, далеко не старательным, и кроме лени ничем себя не проявил. Мама вынуждена была каждый день сидеть со мной рядом, заставляя играть. Все ребята гуляли, а я занимался. Мои приятели имели детство, а у меня его не было. Несмотря ни на что, уже тогда я очень любил музыку!

Я успел проучиться только два года, как началась война. До сих пор ясно помню 22 июля, день первой бомбёжки. Я был в этот момент в соседней школе, с ребятами смотрел фильм про Валерия Чкалова. И вдруг объявили воздушную тревогу: всем приказали покинуть зал и срочно спрятаться в бомбоубежище. Я бросился вниз, мама уже ждала меня, кричала, чтобы я быстрее шёл. Мы спрятались, долго сидели в полной темноте. Было слышно, как надвигаются бомбарди-

ровщики «Юнкерсы» — у них особый звук моторов. Начали бросать бомбы, палить из пулеметов и зенитных пушек. Мы жили тогда у Никитских ворот, и ударом снесло памятник Тимирязеву. Во время войны много бомб упало, особенно зажигательных. Мой папа дежурил на крыше, а мы прятались в укрытии. Музыкальную школу, конечно, закрыли. Но ко мне приходил педагог и частным образом обучал не только игре на фортепиано, но и теоретическим дисциплинам.

Потом, в сорок четвёртом году, я опять стал учеником, но на сей раз учеником знаменитого Григория Романовича Гинзбурга. Несмотря на различие в статусе и возрасте, мы скоро стали друзьями, но это не отражалось на занятиях. Мне приходилось очень много заниматься, нужно было соответствовать имени такого выдающегося педагога, как Григорий Романович. Именно тогда я понял, что только дикая работа может продвинуть человека в жизни. Наверно, тогда и столкнулся с первыми творческими трудностями: не получались отдельные сочинения, долго и упорно работал над этюдами Шопена и Листа. Меня очень поддерживал мой учитель, только благодаря ему я не падал духом, продолжал заниматься.

Гинзбург практиковал занятия без инструмента и считал такой метод одним из самых плодотворных. Таким способом ему удавалось выучить целое сочинение. Он рассказывал, что даже сидя в кинотеатре, мысленно проигрывал отдельные фрагменты программы. Я тоже практиковал занятия без инструмента, но всё же не часто.

Вообще, когда я учился в консерватории, то вставал относительно рано и сразу садился за рояль. Работал вплоть до лекций, т.е. как правило, до двух часов дня. Иногда приходилось жертвовать общими дисциплинами, чтобы подольше позаниматься. Я думаю, моя максимальная норма — четыре часа. Самое лучшее — каждый день по три часа, если голова свежая: после трёх часов начинается утомление.

Когда я вижу незнакомое произведение, самое главное — понять

форму, поэтому инструмент на первом этапе мне не требуется, я просто внимательно вчитываюсь в нотный текст. Затем я начинаю играть сразу в среднем темпе, чтобы параллельно с выучиванием текста искать нужные образы. В медленном темпе я смотрю только технически сложные места для чёткого контроля над движениями пальцев. Очень важно найти правильный темп. Если таков найден — считай, пьеса готова. Нужно всегда следить за состоянием и гибкостью рук. В этом плане мне повезло: у меня огромная рука, я беру аккорд *fis-h-dis-gis-h*, октаву — 5 и 2 пальцами. У Рахманинова рука была ещё больше.

Большое значение имеет выбор инструмента, на котором занимаешься. На плохом звуковых достижений трудно добиться. И вообще, я полагаю, работать над звуком возможно только на рояле. У Рихтера дома стояли «Bechstein» и «Steinway», хорошие инструменты, несмотря на то, что совершенно разбитые. Тем не менее, даже плохой рояль лучше, чем хорошее пианино.

Так как Григорий Романович вёл активную концертную деятельность, во время отъездов с нами занимались другие педагоги. Профессор был в принципе открытым к «школам» своих коллег и всегда рекомендовал поучиться и у других музыкантов. Я играл Флиеру, Шацкесу, Нейгаузу, несколько уроков взял у Святослава Рихтера.

Мне довелось также играть Александру Борисовичу Гольденвейзеру. Мы ужасно боялись «старика», и это естественно, когда студенты с волнением смотрят на маститых педагогов. Меня, наверное, тоже боялись. Гольденвейзер вообще-то говорил высоким пискливым голосом, что, казалось бы, не должно внушать строгости, но всё равно его боялись. В какой-то степени он был формалист: требовал точного выполнения авторского текста, всегда повторял, что и в жизни, и в творчестве всё развивается по форме. «Хочешь научиться играть? Вот ноты, в них всё написано, выполняй!» Или, как говорил Иосиф Гофман: «Я могу поспорить

С. Г. Р. Гинзбургом



с любимым пианистом, что он делает меньше, чем написал композитор».

Гинзбург, как и Гольденвейзер, также требовал, чтобы нотный текст соблюдался точно: любой оттенок, каждое указание для него были святыми. Но, в общем, оставался более свободным в интерпретации.

Огромное влияние на меня оказали концерты мастеров фортепианного искусства в Большом зале консерватории. Особо сильное впечатление оставили Г. Нейгауз, Л. Оборин, Э. Гилельс, В. Софроницкий и, конечно же, Г. Гинзбург. Большинство из них сидело в комиссии на выпускном экзамене в ЦМШ, поэтому так важно было хорошо играть.

Очень памятна для меня встреча с Маргерит Лонг в 1955 году. Для участия в мастер-классе наша кафедра отобрала несколько студентов, в числе которых оказался и я. Был полный зал — пришли все педагоги, а студенты буквально «висели» на лострах. Сейчас бы я не выдержал такого испытания: волновался страшно, даже руки тряслись, надо было успокоиться, собраться. Маргерит Лонг очень меня приголубила, сказала несколько ласковых слов. Дело в том, что пьеса «Остров радости», которую я играл, была одним из её любимых сочинений. Дебюсси посвятил эту пьесу именно ей. Она совсем недолго занималась: объяснила некоторые нюансы и показала варианты аппликатуры.

Была ещё одна интересная встреча, но она произошла несколько поз-

же, в 1957 году. Я хорошо помню этот майский день. С чего всё началось... Мне сказали: «Ты ведёшь «Научное общество», пригласи в консерваторию Гульда». — «Как так?» — «Пойди и пригласи». На меня давила вся профессура. Я, как говорится, без разрешения партии и правительства подкараулил его около консерватории, он как раз репетировал с оркестром. Я говорю по-английски: «Студенты консерватории умоляют Вас прийти в любое удобное для Вас время — поговорить, если захотите — поиграть». — «Я могу», — сказал Гульд. «Каковы Ваши условия?». Он ответил: «Ничего не нужно, только таз с горячей водой». На улице лето, температура 27 градусов, жара неистовая! Гульд пришёл в консерваторию в черном пальто, шляпе и перчатках. Поместив руки в таз с водой, вместо разыгрывания, вышел на сцену. Помимо меня на сцене сидели переводчица и Лев Николаевич Власенко, который тоже свободно говорил по-английски.

Начался перекрёстный процесс общения. Гульд долго рассказывал о нововенской школе, а мы понятия не имели, что это вообще такое. Он повторял имя Веберна, мы «н» не слышали, думали, речь идет о К. М. Вебере. То, что играл Гульд, нам тогда показалось бредом, звуковой кашей. Он играл много, помимо Веберна, ещё пьесы Шёнберга, Берга. В начале встречи был полный зал, но вдруг вижу, как профессора стали расходиться. Поняли, что будут не-

приятности. Остался один Флиер, который вышел на сцену и сказал: «Спасибо Вам большое, господин Гульд, за Вашего Баха». И плавно завершил встречу.

Неприятности начались на следующий день. «Вас просит зайти ректор Свешников». Я понял, что пахнет жареным.

— Что это у Вас было в Малом зале вчера?

— Встреча с замечательным пианистом.

— Что он Вам играл?

— Берга.

А ректор сам не знал такого. И откуда было знать? (Шнитке, Губайдулина, Денисов также не исполнялись, но это было уже потом. Эшпая хотели исключить из консерватории за то, что он собирался посвятить свою фортепианную сонату Морису Равелю).

— С вами всё ясно, вы пошли без разрешения. Сами пошли?

— Сам пошел.

— А Вы знали, что нужно было взять разрешение?

— Нет, не знал.

— Я должен Вас исключить за нарушение! Почему не дали отпор буржуазным тенденциям?

— Студенты попросили. Мы эту музыку впервые слышали, и нам было трудно в ней ориентироваться.

К счастью, никого не отчислили из консерватории.

Что касается Гульда, он остался доволен встречей. В знак благодарности мы хотели подарить ему ноты Мяковского, их нужно было каким-то образом доставить в посольство, где жил пианист. Пошли три человека, в том числе Юрий Суменович Айрапетян. Я решил не искушать судьбу, так как боялся новых неприятностей. Делегацию остановили: «Стоп, Вы к кому, зачем?». Они объяснили, в чём дело, их пропустили, но только в холл. Спустился Гульд, сказал, что ему очень приятно было побывать в консерватории и встретиться со студентами.

Гленн Гульд умер в 55 лет: абсолютно гениальный человек, но несколько «зацикленный» на этих венских композиторах. Мне такого рода музыка не близка. Я в целом был

не слишком горячим сторонником современной музыки, хотя позже без особого труда выучил весьма сложный концерт Самуэля Барбера. Это была непростая партитура (сплошная полиритмия), но я справился.

Начинал же исполнительскую карьеру я совсем не с этого. Поворотным моментом в моей творческой судьбе стала победа на двух международных конкурсах: V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве (1955), где я получил золотую медаль, и на Международном конкурсе пианистов в Рио-де-Жанейро (1957 год, II премия).

Бразилия — великая страна. Тогда она была бедной, малонаселенной: всего 80 миллионов человек, сейчас — около 200. Удивительный край! В Бразилии прекрасная фортепианная школа, достаточно назвать такого маститого пианиста, как Нельсон Фрейре, который в 2011 году работал в жюри Конкурса имени Чайковского.

Меня там тогда разве что на руках не носили! Вместе с Павлом Серебряковым, членом жюри, и Михаилом Воскресенским, одним из участников, я был приглашен к самому президенту Бразилии Жуселино Кубичеку ди Оливейра.

За мной «гонялась» вся женская половина страны с требованием автографа. Девочки даже стали носить прическу а'ля Доренский. Так как было очень жарко, и пот заливал лицо, я под волосами (их было много тогда) прятал вату, закреплённую резинкой, и поэтому получалась такая огромная челка.

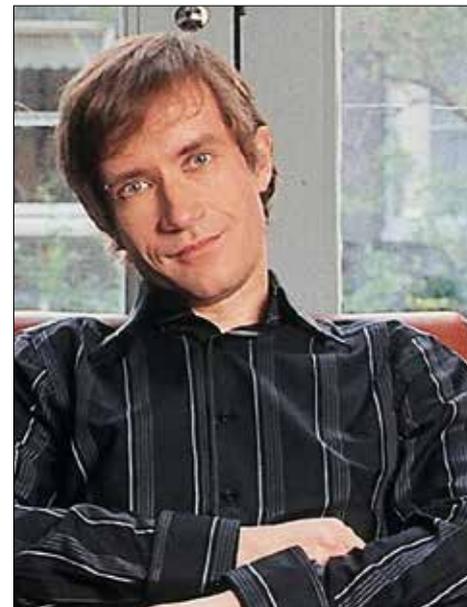
Собственно говоря, я участвовал только в двух конкурсах, и этого оказалось вполне достаточно. Сразу после победы в Варшаве меня приняли солистом Госконцерта. Дело в том, что если приезжаешь с конкурса с первой премией, автоматически попадаешь в обойму концертирующих музыкантов. С этого времени и до 80-х годов — самый интенсивный период моей исполнительской деятельности. Это напряжённая работа — в среднем, 80 концертов в год. Изматывали переезды, и одновременно нужно было преподавать. Иногда из аэропорта приходи-

лось ехать прямо в консерваторию. И тут я должен похвалиться: за свою жизнь я концертировал более чем в двухстах городах Советского Союза и в 43 странах мира; во многих странах по нескольку раз, в Японии, например, был более тридцати раз.

Много гастролировал по Бразилии. Я был во всех её крупных городах, даже таких, как Белен и Манаус. Они оба стоят на Амазонке: Белен в устье, Манаус глубоко в глуши. У Манауса очень интересная история: только там растёт особый сорт деревьев, из которых получают сок для производства автомобильных шин. Транспортировка — 4 тысячи километров по водному пути. Представляете, сколько стоила такая резина? В результате два сообразительных немца украли эти деревья и стали рассаживать их в Малайзии. С тех пор город сошел на нет. Я даже купался в Амазонке с местными мальчишками, ходил в джунгли. Много концертов отыграл в Сан-Паоло, в Петрополисе, где Стефан Цвейг и его жена покончили жизнь самоубийством.

Конечно же, мне довелось многократно выступать в Москве, на самых различных площадках, в том числе — в клубах, в театрах. Довольно часто мне поручали участие в правительственных концертах. Как правило, нужно было сыграть две маленькие пьесы. Помню, очень востребованными были Этюд distoll Скрыбина, который называли «Революционным», скерцо и ноктюрны Шопена. Так что я в Кремле был несколько раз. В праздничные дни в Москве иногда было по два-три концерта. Приходилось носить-ся по всему городу. Бывало такое, что на следующий день следовало дать сольный концерт в Большом зале консерватории. Играл...

Со временем преподавание захватило меня целиком. Вы говорите — мои студенты любят меня и считают своим старшим другом. Но здесь все просто. Педагогика — моё призвание! И я очень люблю своих учеников, буду помогать всем, чем могу, буду заниматься, сколько мне позволят мои силы. Я никогда ничего не требовал взамен, я просто делал свое дело. ■



Николай ЛУГАНСКИЙ,
заслуженный артист РФ, солист
Московской филармонии,
ассистент С.Л. Доренского:

«Доренского я бы сравнил с русским барином, в хорошем смысле слова, то есть это человек, для которого ученики — члены его семьи. Иногда он может сделать очень серьёзное замечание — идёт ли речь о музыке, или же это касается человеческих отношений. И в то же время — всегда придёт на помощь: кому-то материально, кого-то познакомит с нужным человеком, поможет советом, возьмётся учить детей своих студентов. Здесь, конечно, много неформального, иногда бывает даже трудно. Если бывший студент долго не звонит Доренскому, я думаю, он может обидеться. Другой профессор, который прохладней относится к студентам, этого и не заметит. Есть даже такое предположение, что на Западе устройство общества похоже на гостиницу, а в России — на семью: есть строгий отец, есть дети. В этом плане Доренский — очень русский человек.

Сергей Леонидович не живёт в замкнутом мире: он в курсе всех событий, у него масса друзей. Он вообще очень жаждет до людей, ему интересен талант независимо от того, музыка это или иная область. Для него показательно, когда человек добивается определённых высот: это говорит не только о природной одарённости, работоспособ-

ности, но и о верности своей мечте, своему делу.

Что касается педагогики... Если взять классы многих ведущих профессоров мирового уровня, то у Доренского, на мой взгляд, пианисты играют наиболее разнообразно. Они не имеют какого-то определённого отпечатка, нельзя сказать — хорошо это или плохо. У Доренского никогда не было так, чтобы вдруг в класс поступили два человека и стали играть похоже друг на друга. Я считаю, что это довольно редкое достижение для педагога, просто исключительное явление. Я лично всегда чувствовал себя невероятно укрепленно в классе Доренского, потому что знал: как музыкант он открыт самому разному, при том, что сам обладает очень яркой индивидуальностью».



Родион ЩЕДРИН,
народный артист СССР, лауреат
Ленинской и Государственных
премий СССР и РФ:

«Серёжа Доренский обращал на себя внимание какой-то убедительностью внешнего облика, необыкновенной приветливостью, расположением, доброй улыбкой на лице, своими ручищами большими, очень, по-моему, годящимися для профессии пианиста. К тому же нас объединяла любовь к спорту, в частности к футболу. Серёжин отец, очень известный фото-

корреспондент газеты «Советский спорт», каким-то образом доставал нам контрамарки на стадион «Динамо». Так что всё это вместе: и музыкальная сторона дела, и человеческая, и спортивные интересы — нас как-то сдружило. Даже сейчас, когда нас разделяет пространство и в Москве я бываю не так часто, наша дружба не прерывается. Мы друг к другу относимся с таким же почтением, с такой же любовью, верностью, я бы даже сказал, абсолютным расположением».



Денис МАЦУЕВ,
народный артист РФ, лауреат
Государственной премии РФ:

«У Сергея Леонидовича я хотел научиться, прежде всего, спокойствию и самоконтролю. Когда я пришёл в его класс, темперамент мой просто захлестывал, я всё играл в безумных темпах — горячий сибирский парень, если можно так сказать. И он меня как-то успокоил, ни в коем случае не «забил» темперамент, но вывел его в нужное русло.

Самое главное, что дал мне Сергей Леонидович, — это вера в себя, плюс заряженность сибирских времён: я всегда готов к бою, в хорошем смысле слова.

Сейчас, когда я учу новое произведение или повторяю давно забытое старое, всегда стараюсь прийти поиграть Сергею Леонидовичу. Не только я, но и Николай Луган-

ский, Павел Нерсесьян, да все наши ребята, некоторые даже из других стран приезжают специально... Сам факт — сыграть программу Доренскому — невероятно успокаивает и стабилизирует. Не сыграл — чувствуешь, что-то не то, не знаю почему. Он одним словом может преобразить игру. Есть профессора, которые очень красиво говорят, проводят мастер-классы на публику, завораживают какими-то фразами, но игра от этого лучше не становится. У меня, например, педагогическая жилка напрочь отсутствует. Знаю, как должно звучать, но не могу объяснить, как это добиться.

Класс Доренского — это бренд мирового уровня. Дай Бог, чтобы ученики Сергея Леонидовича, которые у него сейчас, могли взять от него самое лучшее».



Екатерина МЕЧЕТИНА,
преподаватель Московской
консерватории, солистка
Московской филармонии, лауреат
молодежной премии «Триумф»:

«Особое удовольствие, когда он сам садится за рояль. Его звук — прошлое, в хорошем смысле слова, «золотой век» пианизма, сейчас уже мало кто так играет.

Мы — другое поколение, скорость жизни и мышление у нас другие. Люди делают просто какие-то чудеса за инструментом в режиме реального времени и в режиме бе-

шенных нервов. Может быть, из-за постоянной необходимости бороться с собой и достигать таких высот теряется непосредственность выражения, некоторая спонтанность чувств на сцене.

Мне кажется, что Сергей Леонидович на сцене никогда не прятал свою душу. Как сказал кто-то из великих: «На каждом концерте нужно пролить каплю свежей крови, чтобы слушатель поверил тебе». Такой подход мне близок. Как по системе Станиславского — не представление, а переживание. Сергей Леонидович как раз и учит: искусство должно, прежде всего, влиять на чувства, эмоции, а не вызывать восторги от пальцевой эквилибристики, сейчас этим никого не удивишь. В частности, Денис Мацуев исповедует именно эту манеру на сцене, правдивость его эмоций никогда не подвергается сомнению».



Павел НЕРСЕСЬЯН,
заслуженный артист РФ,
профессор Московской
консерватории:

«Сергей Леонидович — пианист, обладающий умением попадать в са-

мое сердце слушателя, он действительно играет очень контактно. Это и не концертный блеск и не философская духовность, хотя и то и другое может быть, но прежде всего — близкая человеческая беседа. Пожалуй, другие сильные стороны — потрясающе красивый звук, разнообразный, никогда не стучащий, очень естественная и гибкая фразировка. Иногда даже хулиганские черты. Помню, он играл 20-ю сонату Бетховена, которую учат в первом классе, с менуэтиком в третьей части. Он играл сонату так, что мы все просто открыли рты. Я хорошо запомнил этот звуковой образ.

У него очень мягкая, тяжёлая лапа, которая сама по себе при прикосновении дает невероятно красивый звук, ему не нужно прилагать особых мышечных усилий. Он прикасается к клавише, и возникает звук, непонятно когда, без точки, никакого стука, крика, при этом красивое большое forte». ■



С. Л. Доренский с учениками:
П. Нерсесьян, Д. Мацуев,
В. Руденко, Н. Луганский,
А. Писарев



Участники марафона на сцене Дома архитекторов (слева направо): сидят — Кейт Ридер (Великобритания) и Урсула Оппенс (США) с игрушечными фортепиано, стоят композиторы Настасья Хрущева, Светлана Лаврова, Роджер Редгейт (Великобритания), Александр Радвилович, Сергей Осколков, Алексей Глазков, Николай Мажара, пианист Иван Александров.

Странствия по струнам рояля

Фортепианный марафон на Международном фестивале новой музыки «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге

Доминирующая роль фортепиано в экспериментах и новациях композиторов XX столетия признана давно. Внушительное «тело инструмента» открывает возможности сочетания игры на клавишах и на струнах, использование препарации, синтезирующей невероятно богатую акустическую шкалу самых разнообразных тембров: от традиционных, разноинструментальных, до шумовых. С новой, расширенной трактовкой рояля в распоряжении музыкантов оказалась целая лаборатория для исследований ранее не использовавшихся звуковых параметров инструмента, созданного, казалось, лишь для традиционного концертирования.

С наступлением эры «послевоенного авангарда» композиторов-практиков поддержали и теоретики. Одним из них стал немецкий музыковед Петер Румменхоллер, нашедший исчерпывающее наименование новому предназначению фортепиано в статье «Das Klavier als Pionierinstrument», сам заголовок которой привлекает не только необычностью словосочетания, но и его декларативной направленностью» (P. Rummenholler. «Das Klavier als Pionierinstrument der neueren abendlaendischen Musikgeschichte»).

Пройдёт еще немного лет, и логическое обоснование столь рельефно обозначенной ситуации в современ-

ной музыке представит в качестве резюме, вынесенного на суперобложку, не менее заинтересованный исследователь Райнхард Фебель, обозначивший точные временные рамки данного феномена: «Сочинения для фортепиано сыграли в новой музыке после 1950 года выдающуюся роль: в них происходила первая проба новой композиторской техники, абстрактной материи, не известной и не представимой ранее. (...) звуки клавира оказались идеальным полем для демонстрации новых структур» (R. Febel. «Musik fuer zwei Klaviere seit 1950 als Spiegel der Kompositionstechnik», 1998).

Пьер Булез по завершении непревзойдённого по уровню трудности Второго тома «Структур» писал: «В некотором роде абстрактная идея не могла существовать как нечто среднеинструментальное; она должна была получить и реальное воплощение. Я избрал среди всех инструментов клавир, т.к. в сравнении с другими он не противился экстремальному употреблению и способствовал продвижению вперед» (P. Boulez. «Ueber meine «Structures» fuer zwei Klaviere»).

Фортепианный марафон, прошедший в рамках фестиваля «Звуковые пути» (ноябрь 2011), в полной мере иллюстрирует приведённые выше положения. **Марафон состо-**

ял из трёх блоков, объединивших актуальные для каждого фестиваля идеи: юбилей классика (в данном случае, Ф. Листа), российские премьеры зарубежных сочинений (в данном случае, американских и английских композиторов) и клавирабэнд выдающегося исполнителя. Все три идеи были реализованы блестяще и на уровне концепции каждого из блоков, и на уровне многообразия демонстрируемых возможностей инструмента-именинника. И в этом виден стиль художественного руководителя фестиваля — **Александра Радвиловича.**

Первая программа «**Годы странствий**» была составлена из фортепианных пьес **Листа** («Сонет Петрарки № 104», «Долина Обермана», «Фонтаны виллы д'Эсте») и сочинений **петербургских авторов**, сами названия которых либо кореллировали с географическими названиями опусов Листа («Солнечный Лондон» Николая Мажары, «Могила Рихарда Вагнера» Виктора Высоцкого, «Еiao» Алексея Глазкова), либо остроумно транскрибировали фамилию композитора-романтика («21 List» Светланы Лавровой, «Лист А4» Настасьи Хрущёвой).

Соседство в одной программе традиционно фортепианных пьес и пьес для фортепиано во всем многообра-

зии его трактовок оказалось очень интересным. Оно еще раз убедило в закономерности эволюции фортепианной техники и в отсутствии противоречий между образом инструмента в XIX и в XX–XXI веках. В связи с этим отметим несколько сочинений наших современников, сумевших найти новые формы в рамках традиционной трактовки инструмента. Это насыщенный яркими ритмическими и интонационными контрастами «Солнечный Лондон» **Н. Мажары**; сочинённый в репетитивной технике «Еiao» **А. Глазкова**, бесконечно повторяющийся и в то же время играющий разнотональными бликами паттерн которого создал почти зримую картину веками бьющихся волн о камни экзотического острова. Это и композиционно прихотливая пьеса **В. Высоцкого** «Могила Рихарда Вагнера», построенная на «аккорде Тристана» — звучащей аллюзии крушения романтизма. Здесь нужно отметить, что все перечисленные пьесы прозвучали в виртуозном исполнении самих авторов — известных петербургских пианистов. Также в блестящем авторском исполнении прозвучала пьеса **Сергея Осколкова** «Путешествие в никуда», которую сразу же захотелось переименовать во «Время, назад!» — настолько ясен был конструктивный и смысловой образ, мастерски пародированный композитором.

Композиция **Светланы Лавровой** «21 List» — модуль-соната по прочтении Листа — сконструирована как «школа современной расширенной фортепианной техники», настолько сложны и многоплановы технические и тембровые задачи в каждом из разделов сочинения, с которыми героически справилась Галина Жукова. Заметим, что знаменитая Соната h-moll Листа также может быть представлена как свод самых выразительных и самых виртуозных приемов фортепианной техники эпохи романтизма. По замыслу С. Лавровой, «21 List» — открытое произведение, разделы которого могут исполняться в разной последовательности без ущерба для восприятия.

Пьеса **Н. Хрущевой** «Лист А4» избрательна и изящна — и по назва-

нию и по конструкции. Здесь также используется «звучащее тело» фортепиано — одновременная экспрессивная игра на струнах и на клавишах двумя исполнителями: обозначение «А4» является знаком четырёхручной игры — оригинальной авторской версии фортепианного дуэта.

Второй блок марафона «**Фортепианная музыка американских композиторов**» был представлен американской пианисткой **Урсулой Оппенс** как своеобразный «срез» самых ярких и характерных открытий выдающихся композиторов США **Джона Корильяно** (Winging It), **Элиота Картера** (Ночные фантазии), и **Фредерика Ржевского** (Winnsboro Cotton Mill Blues), чьи сочинения звучат у нас крайне редко. Несколько произведений Корильяно известны в России: его Скрипичная пьеса входила в программу XII Конкурса им. П. И. Чайковского, а симфонические произведения «Красная скрипка» и «Повелитель крыс» недавно звучали в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии. Э. Картер, как и Дж. Корильяно, — обладатель множества национальных и международных премий. Его Двойной концерт для клавесина и фортепиано, а также Фортепианный концерт Стравинский назвал шедеврами. Ощущение, что слушаешь именно шедевры американской музыки, не покидало на протяжении всего захватывающего эмоциональностью и мастерством исполнения У. Оппенс, признанного интерпретатора современной музыки.

Название третьего блока — «**Резонансы фортепиано: Колокола и пение птиц**» — подразумевало, казалось, монографическую программу из произведений Мессиана. Но замечательная британская пианистка **Кейт Ридер** выстроила клавирабенд по принципу сонористического подбора, где сочинения французского классика играли роль одной из красок палитры, но никак не фона. Нужно сказать, что выступление К. Ридер — событие для Санкт-Петербурга и несомненное украшение фестиваля. В центре её интересов не только препарированное фортепиано, но и препарированный до пародии образ фортепиано, воплотившийся в мно-

гообразных toy-piano — игрушечном фортепиано, столь любимом мастером пародий смыслов Джоном Кейджем. Прозвучавшие в программе его сочинения «Музыка для Марселя Дюшампа» (1947) и Сюита для игрушечного фортепиано (1948) не связаны с темой концерта программно. Причина их исполнения открывается на уровне культурных резонансов: в конце 1940-х композитор погружается в изучение религий Востока, в его мировоззрении и творчестве наступает перелом, сопоставимый со вторым рождением. Новаторские поиски композитора преодолевают границы между искусствами, между культурами Востока и Запада. В это же время Мессиаан также испытывает сильнейшее влияние индийской культуры и философии. Резонансы его фортепиано нашли выражение в грандиозной «Турангалиле» (1948) и экспериментальной «Кантейоджайе» (1949). К. Ридер ограничилась исполнением скромных, но характерных для Мессиаана пьес из цикла «Маленькие эскизы птиц» (1985): «Черный дрозд» и «Малиновка», оказавшихся сонористически очень созвучными написанным за 40 лет до этого опусам Кейджа.

Выстроенная как концептуальный диалог смыслов и звучаний фортепиано препарированного и фортепиано игрушечного, программа Ридер включала также характерные для 1950–60-х годов эксперименты с использованием магнитофонной записи и компьютера (пьесы английских авторов Р. Редгейта «Коан», Х. Банасика «Тример» и Т. Ричардса «SYZYGY»). В заключение концерта прозвучала пьеса крупнейшего французского композитора Тристана Мюрайя «Памяти Мессиаана», вызвавшая живейшие аллюзии на его знаменитую пьесу «Колокола сквозь листву».

Марафон получился неожиданно поэтичным и действительно напоминанием странствия в литературном, возвышенном значении этого слова. Универсальность современных методов композиции в сочетании с «величием замысла» создаёт убедительную картину современного фортепианного искусства. ■

Наталья КАТОНОВА



**Александр ГИНДИН:
«Свобода — не синоним
вседозволенности, а антоним
несвободы — хороша
и в жизни, и в творчестве»**

Почти год назад мы беседовали с Николаем Арнольдовичем Петровым (увы, это случилось перед его роковой болезнью). Одним из лейтмотивов того разговора стал Александр Гиндин. Надо было видеть, с каким восторгом говорил мэтр о своем младшем по возрасту и равному по сути партнере: «Я у Саши увидел и услышал свою фразировку, свое прикосновение, свои туше, звук — забытые вещи». Высокая пианистическая культура, вкус, интеллект и, конечно, артистический блеск и темперамент — качества, равно свойственные Гиндину и предопределившие его успех как у «широкой публики», так и у «знатоков».

— Ваш ансамбль стал одним из самых успешных (во всех отношениях), резонансных проектов последнего десятилетия. В интервью «PianoФорум» (№ 2, 2011) Н. А. говорил о вашем сотрудничестве как о «глотке свежего воздуха», о «полной совместимости», о том, что в Вас он нашел «дружеское ухо». В психологии есть понятие «референтной группы» — это человек (или люди), являющийся «точкой отсчета», мерилем ценностей, жизненных и профессиональных. Уникальность вашего альянса, во многом, в том, что вы были и на равных, и не на равных. Играли вместе, он старше на 35 лет, из поколения педагогов, но все-таки не педагог. Можно ли сказать, что Николай Арнольдович и был для Вас той самой референтной группой?

— Именно так. Разделю две вещи — возможность бескомпромиссного профессионального общения и полное доверие, причём не только в музыкальных вопросах. В этом отношении Н. А. был незаменим. Я ему полностью доверял, прежде всего, по-человечески, «приносил» все жизненные проблемы. С ним было очень легко. Это как с врачом: одному стесняешься рассказать о чем-то интимном, а другому — нет. Есть такие большие вопросы, которые каждому и не доверишь. И он всегда мог дать хороший совет. Порой и совета-то не нужно — только выговориться. Это отдельная тема: иногда разговор с человеком — это возможность услышать собственные мысли, так сказать, в акустике, со стороны, и, по сути, самому прийти к нужному решению. Но необходимы две вещи: во-первых, время; во-вторых, — доверие. Ты должен быть уверен, что откровенность никогда не будет использована против тебя. После ухода Николая Арнольдовича такого человека у меня больше нет. Вот

по поводу программ я могу поговорить с моей первой учительницей Мариной Ивановной Либуркиной. Она фактически стала для меня второй мамой или бабушкой.

— Одно из качеств настоящего друга — умение сказать тактичную правду...

— ...иногда и нетактичную! Вопрос в том, обидишься ли ты. Например, далеко не от каждого человека готов услышать, что совсем уж облажался. Почему — не берусь сказать. Вообще, вопрос друзей у музыкантов очень сложный. На заказ их не найдешь. Вот ушел Н. А., и мне нужен такой человек, я это понимаю. Но это песня многих лет. Я ведь по природе — верный и преданный человек. Был Петров, и ни в ком другом я не нуждался. И сейчас его место пусто. Время, жизнь — они, конечно, и лечат, и места заполняют. Но все случилось так недавно, что для меня эта пустота, увы, естественна и неизбежна.

— Чтобы задать следующий вопрос, воспользуюсь ассоциациями с вокальным искусством. Раньше сексуальность артиста была следствием его выразительности. Певец поражал красками голоса, — следовательно, он был привлекательным. Сейчас многое поменялось...

— ...и в какую-то странную сторону. Я люблю в искусстве то, что называют словом «straight»: мужчина должен быть мужественным, женщина — женственной. А сейчас тенденция идти против природы...

— ...но вопрос не только в этом. Сейчас в моде агрессивная подача звука, материала, некая грубость. У инструменталистов (в частности, пианистов) это тоже ощущается? Если да, то почему?

— Потому что место под солнцем занять труднее! Это заявление сам-

ца о своей территории. Как у обезьян: чем агрессивнее и громче кричит особь, тем больше его сородичи уверены, что это его земля. Родись в наше время Бенедетти Микеланджели, большой вопрос, была бы у него такая карьера. Его подача материала — не кричащая, он как бы говорит: «Если хочешь, слушай, и ты найдешь много интересного. Но если не хочешь — не найдешь и не услышишь». Не могу с уверенностью утверждать, но мне кажется, эта ситуация исходила от самого музыкального мира, от публики и менеджмента, который очень прислушивался к ее вкусам и запросам. Сейчас ни у менеджмента, ни у публики просто нет времени, чтобы по-настоящему обратить внимание на артиста, дать ему «разогреться», подождать, пока он что-то скажет. Вот почему во всех исполнительских категориях место под солнцем завоёвывают те, кто сразу заявляют даже не «я — самый талантливый», а «я — самый главный». Потому что талант — тонкий и сложный вопрос. А «главный» — это всем понятно сразу. Главный — значит, талантливый.

— Позвольте цитату из интервью Дениса Мацуева («PianoФорум», № 3, 2011): «Найдется ли хоть одна Hochschule или Музыкальная академия в мире, где преподавали бы профессора только одной национальности, одного гражданства? Это же смешно! А у нас до сих пор считается, что мы «впереди планеты всей», нам никто не нужен...». Кого бы Вы (пусть гипотетически) хотели видеть в числе преподавателей, профессоров Московской консерватории? Имею в виду не столько «бывших наших», сколько иностранцев.

— В первую очередь, тех, у которых сильная сторона — классика.



С этим у нас, по естественным причинам, самый большой пробел.

— Почему?

— Вероятно, потому же, почему в Венской консерватории большой пробел с Чайковским. Традиция. Я имею в виду, прежде всего, трех композиторов — Гайдна, Моцарта и Шуберта. И я бы обратился к Андразу Шиффу. К Альфреду Бренделю. Он не без недостатков (иногда скучноват), но он знает эту традицию.

По-моему, единственный человек в этом разбирается, — Алексей Борисович Любимов. Он мне рассказывал, что к нему постоянно обращаются по поводу Рахманинова, Чайковского и Прокофьева, а он отгораживается стеной и говорит, что этими авторами не интересуется. Я полагаю, что он единственный в России знает, с какой стороны подойти к труднейшему автору по имени Йозеф Гайдн.

Уверен, что наши профессора вне конкуренции по части русской музыки. Например, вряд ли кто-то лучше, чем мой профессор Михаил Сергеевич

Воскресенский понимает стиль и пиа-низм Скрябина и его окружения.

— А музыка XX века? Кстати, Вы играете ее необычайно естественно и легко.

— Моё отношение к ней не такое профессиональное. Мне её в хорошей компании нравится играть! Тогда и получается хорошо. По-иному тоже бывает, но реже. Вот недавно на «La Folle Journée» [один из крупнейших фестивалей классической музыки в Нанте, Франция; основан в 1995 году. Основная программа 2012 года под названием «Le Sacre russe» прошла с 1 по 5 февраля] играл Сонатину Щедрина и две пьесы из его же балета «Анна Каренина», Пролог и «Скачки» (в транскрипции Михаила Плетнева). В прошлом году в Новосибирске исполнял Фортепианный концерт Пендерецкого. Но всё-таки музыку XX века я, в основном, играю в связке с классикой. И мне кажется, это идет и от специфики самой музыки. Она возвратилась к камерности. С уходом романтизма утратило значение и эго исполнителя. Общеизвестно,

что XX век в этом смысле близок эпохе барокко. Я не говорю о Прокофьеве, Шостаковиче и вообще русской школе. Она все равно «повернута» на солиста. Причем и в исполнительстве, и в композиторстве, и в педагогике. У нас ценится личность, которая делает историю. А гессевские «служители искусства» не в цене; отсюда, кстати, множество моральных проблем в воспитании музыканта.

— Вопрос, который я задавал Н. А. Петрову: если мы обратимся к медицине, существует мнение больных о врачах и врачей о врачах. У врачей до сих пор проявляется корпоративность в хорошем смысле слова. Если врач плохой — все об этом знают... Почему эта корпоративность (в лучшем смысле слова) ушла из музыкантской среды?

— А к этому мнению никто не прислушивается! И потом, у корпоративности есть обратная сторона. Скажешь о ком-нибудь, что он плохой, — будь уверен, ответят тем же. Тебе это надо? Говорить можно только в одном случае — если уверен, что это не повредит карьере.



Вот Николай Арнольдович мог себе позволить говорить то, что думал, — кто ж его тронет?! Сейчас с раннего возраста воспитывается (и очень жестко) убеждение, что незаменимых нет. В нашей культуре это давление несколько персонифицированное, морально-психологическое. На Западе — более обезличенное. «Все хорошие — и ты, и он; и если не ты, то он». Все мы смертны и уязвимы, и очень легко перекрыть кислород любому музыканту. А если для этого собирается группа — вообще пустяк. С одной стороны, можно сказать, что умение облекать нелюбимые вещи в красивые фразы — признак воспитанности, интеллигентности. А с другой, — все это ради самосохранения.

— В одном из интервью Вы очень интересно говорили про музыкальный менеджмент и Россию. Посмотрел на Ваш сайт — очень интересный, информативный. Но вот что любопытно: «кликнешь» в русском разделе на «расписание» — выходишь в расписание на английском языке. Нажмешь там же

на «прессу» — выходишь на англоязычные отклики. Не констатация ли это, что русский сегмент для Вас не так важен, а поэтому основным разделом, фактически, является английский?

— Просто Россия — в большей степени моя территория, чем весь остальной мир. Здесь я себя чувствую значительно увереннее, чем в других странах (коих много!). Сайт — это ведь самореклама. Было бы пижонством скрывать, что он ориентирован, прежде всего, на западный мир. Вот Вы — одна из немногих музыкальных фигур нашей страны, кто зашел на сайт по делу. Меня ни разу не пригласили выступить в России, потому что посмотрели мой сайт. Здесь меня и так знают, действуют другие рычаги. В нашей музыкальной культуре сайт артиста до сих пор не имеет такого значения, как на Западе и, прежде всего, в США. Там на него сориентировано все (а в Европе — на Youtube).

Вы очень точно заметили, что сайт, прежде всего, смотрит «туда». В России, по-моему, нужно скорее открывать социально-музыкаль-

ные «развлекалочки». Наши интернет-бродяги это любят. У нас по сети редко гуляют люди, хоть чем-то конкретным занимающиеся: в основном, бездельники.

— Вероятно, существует собирательный образ концертной жизни — как идеальный жених из гоголевской «Женитьбы». Это менеджмент, среда (корпоративная, слушательская), залы, инструменты. У Вас большой (и количественный, и географический) концертный опыт. Могли бы Вы сложить этот идеал? Откуда и что мы возьмем за образец?

— А ничего не получится! Чем «Женитьба» Гоголя кончилась — тем и здесь завершится. Теоретически, можно было бы сложить. Но я об этом никогда не думал, это противоречит творческому видению. По-моему, праздное занятие.

— Даже в США чего-то не хватает?

— Там рынок больше. Там, в отличие от России, где концерт можно играть в 15–20 городах, — счет идет на сотни. И не обязательно город, — любая точка на карте страны, где



есть community [сообщество] и деньги, чтобы пригласить в местный оркестр (иногда весьма сомнительного качества) хорошего дирижера, менеджмент. И тогда все будет тип-топ. Нам в этом смысле до них далеко.

Там на каждый вид исполнительства (или исполнителя) найдутся свои концертные точки. Их просто больше. У нас меньше и точек, и, соответственно, видов исполнительства. Подделаться под этот рынок все равно не получается. Как ни печально (или не здорово?!), классика — очень искренняя штука. И ни в каких теоретических выклад-

ках это обойти нельзя. Главное все равно в том, что ты говоришь людям со сцены, какие слова ты найдёшь, чтобы тронуть другого.

В некоторой степени, это похоже на дилемму, идти ли к пластическому хирургу. Не устраивает, к примеру, собственный длинный нос. Поправил его, а потом всё равно по своему, родному тоскуешь.

— То есть, Вы скорее примиритесь с какими-то недостатками менеджмента (при том условии, что гонорар, по сравнению Н. А. Петрова, может быть скромным, но не оскорбительным)?

— А связи нет. Я все равно не могу подделаться. Это моя беда, если с моими природными качествами я не попадаю под менеджмент, у меня ничего не получается. Это нерешаемый вопрос. Всем же известно, что из десяти тысяч пианистов только один хоть как-то нужен окружающим. Ничего ты не поменяешь, а вот свое точно потеряешь. Кроме того, отвратительнейшая вещь — играть с желанием понравиться. Это очень часто бывает на конкурсах, причем с талантливыми людьми («Возьмите меня в следующий тур!»). А жизнь — тот же конкурс...

— Я понимаю, что в искусстве конкурируют личности. И часто каждый артист хочет сказать нечто свое в «самой главной» музыке. И каждый большой пианист имеет право на собственное видение, к примеру, Третьего концерта для фортепиано с оркестром Рахманинова.

— Кстати, не такой уж он и трудный. Есть музыка меньшего объема, которую гораздо сложнее сыграть чисто. Например, этюд «Метель» Листа или его же «Сонет Петрарки № 104». И если в таком сочинении выпал один пассаж, можно было и не начинать. А когда пьеса состоит исключительно из такого рода пассажей — гораздо надёжнее. И в этом смысле Третий Рахманинова очень выровнен по технической сложности, и на 4-й (условно) странице её уже не чувствуешь. Один чёртов скачок в ноктюрне Шопена бывает неприятнее целого концерта Рахманинова...

— ...но я о другом. Везде в мире сталкиваются амбиции артистов, которые хотят играть шедевры из шедевров. Но каким образом, к примеру, в США Исааку Стерну, возглавлявшему Carnegie Hall Corporation, удавалось не допускать этой безобразной ситуации — восемь Третьих концертов Рахманинова за 2 месяца? И почему у нас это — норма, которая раздражает?

— Говоря о России и Москве, не забудем вкусы и запросы нашей публики. Есть несколько программ, которые с удовольствием поставит любая концертная организация. К примеру, Второй концерт Рахманинова и Пятая симфония Чайковско-

го. Или — Концерт Шопена (Первый или Второй — все равно) и Четвёртая симфония Брамса. Или Третий Рахманинова и его же «Симфонические танцы». Как правило, эти программы (в основном, русские) — гарантия аншлага, особенно, если солист, оркестр и дирижер хорошие. На это ходит народ, и не считаться с этим нельзя. А поставишь Четвёртый фортепианный концерт и Третью симфонию Прокофьева — никогда не соберёшь зал. Я уже не говорю о Бартоке, Хиндемите или хотя бы горячо любимом мной Дебюсси. У меня много лет в мозгу «гвоздём» сидит идея «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси: я, певцы и театральное действо. Дебюсси ведь сперва написал сочинение для рояля...

Но есть еще вот что. Чем меньше людей стоят во главе концертной организации (при условии, что они мудрые и дельные), — тем больше надежды на порядок. Сейчас в Московской филармонии странная ситуация: много независимых продюсеров, каждый из которых делает концерт так, как он его видит, как он, по его мнению, «продастся». И последнее координационное начало, — оно существует, но, по большому счёту, размыто. Есть директор, это понятно. Но художественный руководитель — обычно большой музыкант. Но он не выполняет функций художественного руководителя.

— В чем, в таком случае, эти функции?

— А в том, о чём Вы мне говорите. В том, чтобы свести репертуарный план в единую концепцию. Людей, умеющих выстроить такую концепцию, очень мало, хотя они есть. Они должны видеть этот сезон в ряду других (прошлого, будущего), обладать неким системным, министерским мышлением. Именно такие люди должны верстать сезон. Музыка ведь — единоначальное дело. Сочиняет её один человек, играет один. Или — если это ансамбль, оркестр — речь о некоей целостности, но «центр управления полетом» один. Повторяю, должно быть единое видение, — а то получается лебедь, рак и щука. Каждый хочет успеха, чтобы его концерт «продал-

ся», ставит вот такие программы — а единого центра нет.



Отвратительнейшая вещь — играть с желанием понравиться. Это очень часто бывает на конкурсах. А жизнь — тот же конкурс...



— *Взаимоотношения артистов в репетиционном процессе и результат их творчества — весьма сложны и неоднозначны. Иногда и процесс легкий, и результат стоящий. Бывает, все гладко и бесконфликтно, — но «на выходе» не очень интересно. Но случается, что отношения партнеров тяжелые, все время преодолеваешь себя, — а потом оказывается, что стоило мучиться! Были ли у Вас такие случаи?*

— Как раз недавно, в мае 2011 я играл концерт с Марией Гулегиной, Алексеем Володиным (он приехал вместо заболевшего Николая Арнольдовича) и Камерным хором Владимира Николаевича Минина [26 мая 2011, Концертный зал имени Чайковского. Три русские песни С. Рахманинова, три фрагмента цикла «Курские песни» Г. Свиридова, кантата «Свадебные песни» Ю. Буцко]. Я на репетиции просто перестал быть солистом! Владимир Николаевич хотел, чтобы было так и только так. Я — мирный человек и никогда «не подам вида». Но на сцене я его, что называется, зауважал. Все трудности куда-то ушли. Полная свобода действий — и у меня, и у него. Он стал таким большим!!! Играем, — и все здорово, никаких вопросов, легко и приятно!

— *Один из ваших замыслов, который, увы, так и не осуществился, я бы назвал «дважды трагическим». Это та самая программа транскрипций Ливингстона Герхарда, которую Вы так и не сыграли с Н. А. Петровым. Но я даже не об этой программе, а о фортепианной транскрипции, которая сейчас переживает настоящий бум. Недавно в Центральной музыкальной школе прошел фестиваль, организованный профессором Московской консерватории Александром Меркуловым. Заключительный концерт продол-*

жался с 18.00 почти до полуночи! Только что вышла замечательная книга Бориса Бородина «История фортепианной транскрипции» [рецензия — «PianoForum», № 4, 2011]. С чем Вы связываете этот «транскрипторский зуд»?

— В самое последнее время, мне кажется, этот бум связан с именем Марка-Андре Амлена. Огромная фигура, этот музыкант вызвал некое брожение умов в области фортепианного репертуара, особенно в России. Он — феноменальный артист и, так или иначе, первый огромный пианист, который посвящает жизнь неизвестному репертуару и фортепианной транскрипции как его части. До него транскрипция или демонстрировала класс собственной игры («брызги шампанского», доведенное до высочайшего совершенства искусство самопоказа!), или была уделом тех, у кого не всё ладно в репертуаре straight [понятие, означающее музыку, мимо которой не пройти, а по ее исполнению, во многом, судят об артисте]. Кстати, это важный стимул. Что делать, если не хотят слушать «твою» фортепианную сонату Бетховена? Чем взять? Например, фортепианной транскрипцией виолончельной сонаты Бетховена. Примеры, разумеется, условные. Я, конечно, не говорю о действительно замечательных, высокохудожественных транскрипциях — исключениях, подтверждающих правило. Более того, во все времена была некая центральная фигура, которая аккумулировала и стимулировала транскрипторские тенденции (например, Лист, Рахманинов). Ну и, конечно, любопытство, которое и мне свойственно. Ведь бывает, что сам поиск нотного материала гораздо интереснее его разучивания.

— *Известно, что во многих сочинениях второй половины XX века фортепиано используется нетрадиционно, и некоторые подобные сочинения Вы играли. Поскольку Вы — пианист, исполняющий современную музыку, а не пианист современной музыки, маскирующий «пианистическую недостаточность» необычным материалом, — что из подобного репертуара, на Ваш взгляд, достойно внимания?*

— У того же Кейджа есть очень интересный Концерт для подготовленного фортепиано. Мы с Борисом Березовским играли «Предвестие» Крамба [«Zeitgeist», цикл «Шесть пьес для двух фортепиано»] — у него практически всё на этом построено. Шнитке, Уствольская, конечно.

“**Едва ли кому-то удалось описать словами, где начинается, а где кончается музыкальный вкус. Но ведь он есть! И я убежден, что этот вкус — вещь абсолютная, а не относительная.**”

— И у Вас — классического пианиста — не вызывают отторжения подобные вещи?

— В октябре 2011 я участвовал в фестивале в Китае. Алексей Борисович Любимов играл Сонату Уствольской, и это было здорово! Но там 8 минут ударов локтями по клавишам. Прошу прощения, для меня это слишком. У Кейджа всё проще: выбираешь рояль, который не жалко «убить», и «пригатавливаешь» металлическими предметами. А когда что-то делают с инструментом, на котором обычно звучит Шуберт или Шопен, — жалко! Все-таки, когда вот так, локтем, — есть какое-то соленое ощущение во рту. И ещё, конечно, во вкусе дело. Где начинается, где кончается музыкальный вкус — едва ли кому-то удалось словами описать... Но ведь есть он, чувствуется. И я убежден, что он — вещь абсолютная, а не относительная. И это последнее, что развивается в исполнителе, до чего «доходят руки». Правда, иногда вкус появляется, когда пропадает пианизм, но тогда можно попытаться привить его другим. Но чаще всего безуспешно, потому что вкус — личностная вещь. И очень серьезный критерий. То же «Предвестие» Крамба, по моему, — очень хорошая музыка. Почему? Вроде бы нет и особого эмоционального наполнения, каких-то особых красок... Вот просто — хорошая, этим все сказано!

— Есть ли сочинение, к которому Вы хотели бы обратиться только в опреде-

ленный момент жизни (назовем это зрелостью)? Или нужно играть, расти (употребляю слово в смысле личностного роста, как говорит психология) и снова играть?

— Сложный вопрос. Есть такие сочинения, к которым боязно обращаться. Но при этом, чтобы играть их, обращаться к ним нужно. В том-то и парадокс. Первые годы общения с такой музыкой идут насмарку, но без этого не обойдешься.

— *Гениальный пример — Двадцать девятая соната Бетховена в исполнении Эмиля Гилельса. Мы сейчас считаем, что он мог бы и раньше к ней обратиться. Но он пришел к ней в последние годы жизни, это был, в некотором смысле, итог духовного и собственно пианистического развития.*

— Это очень личный для каждого исполнителя момент. Нужно оставлять какие-то вершины, к которым стремишься.

“**Есть сочинения, к которым боязно обращаться. Но именно для того, чтобы играть их, нужно к ним обращаться. В том-то и парадокс.**”

— У Вас есть такое сочинение?

— У меня большие проблемы с «Крейслерианой» Шумана. Никак не решусь. Слышал многих, и, по-моему, ближе всего к этой музыке подошёл Михаил Васильевич Плетнев. Я так пока что не могу! Эта музыка — большая и загадочная! А сохранить тайну в течение 40 минут сложно. Но браться нужно!

— Среди вещей, которые связывали Вас с Николаем Артнольдовичем Петровым, есть гедонизм? Н.А. всегда подчеркивал это качество в себе.

— Не такой уж я гедонист. Но я учусь хорошему у своих партнеров, и это одна из тех вещей, которым у Н.А. стоило поучиться. Я немного продвинулся в этом направлении.

Например, теперь я лучше понимаю, что жизнь одна, и, может быть, не всегда нужно так уж убиваться. Кстати, одна из сторон гедонизма — самоирония, свободное отношение к себе. Свобода — не синоним вседо-

зволенности, а антоним несвободы, — хороша и в жизни, и в творчестве. ■

**Беседовал
Михаил СЕГЕЛЬМАН**

БЛИЖАЙШИЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ А. ГИНДИНА

4 апреля.

Москва, Большой зал консерватории. Чайковский. «Размышление» из цикла «18 пьес для фортепиано». Большая соната G-dur. Лист. «Долина Обермана» из цикла «Годы странствий. Швейцария». Забытый вальс № 1. Два трансцендентных этюда: № 12 «Метель», № 10 f-moll. Ноктюрн «Грёзы любви». Скерцо и марш.

8 апреля,

Москва, Большой зал консерватории. Николаю Петрову посвящается. Последняя программа, исполненная Н. Петровым на концертной сцене. Государственный симфонический оркестр «Новая Россия», дирижёр Денис Власенко. Бетховен. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром. Рахманинов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром

10 апреля.

Волгоград, Центральный концертный зал. Сольный вечер (программа — см. 4 апреля)

20 апреля,

Киев. Фестиваль Романа Кофмана

22 апреля.

Москва, Малый зал консерватории. Камерный вечер. Сонаты для скрипки и фортепиано: Брамс, Франк. Иван Почекин (скрипка)

26 апреля.

Москва, Светлановский зал ММДМ. Абонемент «Камерные оркестры мира». Камерный оркестр «I MUSICI DI ROMA». И. С. Бах. Концерт № 4 для клавира с оркестром A-dur, BWV 1055. Концерт № 1 для клавира с оркестром d-moll, BWV 1052

5 мая.

Анкара. Рахманинов. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром

15 мая.

Варшава, Филармония. В дуэте с Борисом Березовским: Аренский. Сюита; Рахманинов. Сюита; Болком. Четыре рэга; Колленд. «Danzon Cubano». Гершвин. «Американец в Париже»

31 мая.

Москва, Светлановский зал ММДМ. Абонемент «Камерные оркестры мира». Лейпцигский камерный филармонический оркестр. Гайдн. Концерт для скрипки, фортепиано и струнного оркестра F-dur. Мендельсон. Концерт № 1 d-moll для скрипки, фортепиано и струнного оркестра.

Триумф интеллектуальной виртуозности



В Москву приехал Марк-Андре Амлен — пианист, за которым давно уже тянется шлейф самых восторженных признаний мировой музыкальной критики. Его сравнивают с великими, его яркое композиторское дарование великолепно дополняет уникальный пианистический талант, феноменальную виртуозность в самом глубинном и разностороннем трактовании этого понятия. Это имя давно на слуху и у нас, живущих в России. Имя, но не само искусство Амлена. Вот почему, когда мне довелось узнать, что Амлен приезжает в Москву, я решил непременно быть на его концерте.

Видимо, Московский международный Дом музыки действительно решил стать домом большой музыки и объявил абонементный цикл, призванный сверкнуть в непроходящих зимних сумерках столицы лучом, пронзающим приземлённую усреднённость сезона. Цикл назван громко — «**Высшая лига. Лучшие пианисты мира**». Но вот беда: абонемент предложен был культурной столице, а попал в неотзывчивое пространство провинции. Москва вдруг отчётливо обозначила себя как «мировая провинция», откликающаяся только на пропаганду «из ящика», не ведающая о ценностях нынешнего культурного сообщества планеты.

11 декабря 2011, Светлановский зал
Московского международного Дома
музыки

Марк-Андре АМЛЕН

Й. Гайдн. Соната e-moll Hob XVI/34

Р. Шуман. «Карнавал»

Ф. Лист. «Реминисценции из «Нормы»
Беллини»

Г. Форе. Ноктюрн

Ш. Вольпе. Пассакалия

Нет, я вовсе не хочу обидеть или принизить провинцию, которая как раз, будучи не избалованной «культурными излишествами», демонстрирует подчас повышенную отзывчивость. Речь идет о специфическом явлении — о «**столичной провинциальности**». Сегодня она прорастает с какой-то не знакомой ранее скоростью. И вот уже есть повод задуматься: не исчезает ли из духа Москвы столь важный и обольстительный знак «культурной столичности»? Не упрощается ли коллективный разум до степени аннигиляции любопытства — этого движителя самосовершенствования, расширения интеллектуального и духовного «объема»? Пугающее предположение. Ведь каждая культурная столица может быть уподоблена сердцу, ритмичное биение которого обеспечивает кровообращение всей страны с огромным миром. Подлинная столица соединена тысячью нитей с мировым культурным пространством на основе неустанного востребования подобной соединенности. Столица любопытна. Она всегда устремлена к высшему качеству, к обновлению впечатлений. Она напряжённо выискивает источники этих впечатлений. И это не поиск менеджеров и продюсеров. Это некий «коллективный поиск», полумистическое действие в пространстве иррациональных сигналов востребования и ожидания. Столица всегда благодарна, когда подобное ожидание воплощается в сверкающем художественном деянии.

Марк-Андре Амлен, один из самых поразительных пианистов современности, в Москве играл

в полупустом зале. Это был Светлановский зал, в котором были заполнены лишь партер (не до конца) и малая часть ярусов. Потом в Интернете можно было прочесть возгласы обиженных в убожестве мышления: «Он у нас неизвестен»; «Мы о нем не слышали»; «Реклама недостаточно ярко предлагала это имя... Поэтому мы и многие не пришли» (мол-де Амлен виноват, что мы о нем не знали). Но перед Амленом играл Джон Лилл (см. «PianoForum» № 4, 2011), хорошо у нас известный с давних времен. И пусть Лилл сегодня на откатной стороне волны своей былой славы. Однако это лишь после концерта могли ощутить слушатели, заполнившие чуть более четверти зала.

Но Амлен — истинная вершина современного пианизма. Условно говоря, — один из немногих «действующих лидеров» нынешнего фортепианного искусства. Я не ощутил в зале наплыва консерваторских студентов, да и профессура профильного факультета была представлена предельно лаконично. Но все, кто пришли, в финальной части события стоя приветствовали артиста.

Эта странная «летаргия любопытства», полусонное реагирование на самые интересные и пронзительные предложения замечены мною как некая устойчивая тенденция. В сентябре-октябре прошлого года Михаил Петухов предложил свою интерпретацию всего цикла Прелюдий и фуг Д. Шостаковича. Две встречи с этим выдающимся мастером, исполнение которого оставило неизгладимый след в памяти всех присутствующих, две

эти встречи прошли в полупустом Малом зале Московской консерватории. Ни студентов, ни профессоров... Вы скажете: «Столичный снобизм». А я скажу — провинциальный снобизм, особое (и не такое уж новое!) явление, как «столичный провинциализм».

Амлен открыл программу **Сонатой e-moll Гайдна**, достаточно известной, входящей в школьный репертуар. С первых же звуков стало ясно, что текст, который без особого напряжения способен освоить продвинутый ученик ДМШ, в подаче «от Амлена» предстает чем-то совершенно недоступным по уровню сложности воспроизведения тончайших звуковых нюансов, создаваемых мастером. Порою один выделенный тон из необыкновенно нежно звучащей ткани служит осью, вокруг которой поворачивается вся гармония, тончайшим «ориентиром формы». Невозможно описать все индивидуальные открытия, сделанные Амленом в тексте этой сонаты. В сущности, они случались в каждый момент развёртывания формы, поскольку главным событийным знаком был сам звук, точнее, — совершенно уникальный феномен фортепианного звука, некий «именной знак» мастера. Собственно, подобная уникальность (ясно воспринимаемая качественная единичность) — признак высшей виртуозности. Виртуозности не в смысле скоростного поглощения клавиатуры, а в смысле предельно представимого уровня звукового владения инструментом. И тогда подумалось мне: нет простой музыки. Любая интонационная идея может быть возведена на вершину недостижимой простоты. У Гайдна (впрочем, не только у него!) неисчислимое множество предложений, отвечающих понятию «гениальной простоты», требующей, однако, интерпретационной конгениальности. Она была явлена сполна.

«Карнавал» Шумана, едва ли не самое его известное сочинение и почему-то сегодня редко предлагаемое для вынесения на большую концертную сцену, «Карнавал» ожидался как центральный акцент про-

граммы. Поразительное произведение! Калейдоскоп переходов и смен, где каждое смысловое звено — чистый бриллиант, при том уникальной огранки, то есть бесценный. Идеи шумановской жизни, все дальше и дальше убегая от своего времени, легко становятся драгоценной принадлежностью иных времен. Легко в том случае, если кто-то объявляет себя крылатой «машиной времени», кто-то, овладевший высшей мерой виртуозного постижения смысла, переносит этот смысл в иную эпоху. И вот уже мы, живущие в век лязгающего металла и пугающих непредвиденностей, обольщаемся неотразимыми в своей прекрасной наивности шумановскими масками, сценками, портретами, автопортретами, шествиями-декларациями, словом, — той жизнью. Амлен сумел выключить нас из нашей бытийной суматохи и создать «время искусства» — единственно возможную модель настоящего времени, погрузив в цветную круговерть шумановского бриллиантового ожерелья.

Прелесть воплощения Амленом «Карнавала» прежде всего — в удивляющем звуковом разнообразии. Сам поиск таких звуковых решений — активнейший интеллектуальный акт. Кроме того, что 22 номера «Карнавала» — это 22 конкретных программных решения (следовательно, 22 звукоизобразительных подхода), кроме этого, каждый номер цикла — малая Liedform — с обязательными репризными повторами частей. «Карнавал» просто провоцирует звуковые поиски, и Амлен с удивительной тонкостью откликается на эту «провокацию». Каждая часть имеет у него свой колорит (удивительно точно подобранный), и каждый репризный возврат в малых формах звучит иначе, в иной тембральной подсветке, но в той же семантике. Пианист явил подлинное искусство интерпретации.

Марк-Андре Амлен известен в мире как выдающийся интерпретатор современной (в том числе, современной) музыки. Наверное, угождая тем, кто пришел, чтобы сравнить Амлена с его же ре-

путацией, он во главе второго отделения обозначил произведение **Штефана Вольпе** — композитора, создавшего ряд произведений, примыкающих к авангардным течениям XX века. «Пассакалия из четырех серийных этюдов» самим названием сообщает о серийной технике, лежащей в основе композиции, монументально развернутой. Четыре этюда стянуты, видимо, одной (преобразуемой) серией и чередуются по принципу аттасса, образуя текучее единство. По всей видимости, именно единство серии — этой остигнато-конструктивной темы — и дало основание композитору назвать слитный цикл пассакалией. Реально музыка названной композиции имеет мало общего со старинным жанром. И за роялем сидел как бы совершенно иной Амлен. Все звуки этой серийной формы жили какой-то своей отдельной жизнью. Они возникали, как игольчатые огоньки, проживая мгновение, не стремясь к линейной соединенности, связанные исключительно ритмо-энергетикой целого и найденным только для данного сочинения характером звуковой аттасса. Иногда в мерцающем звуковом поле возникали краткомотивные связки, вспыхивающие в разных зонах акустического пространства. И казалось, что вся эта звуковая микрофлора сдувалась с клавиатуры в зал направленным потоком ритмического ветра, ибо именно ритм оставался стержневой осью мерцающей фактурной вибрации, где все микроэлементы успевали прожить свою отдельную «жизнь мгновения». Самое поразительное, что эту долго длящуюся композицию, лишенную внутренних контрастов в принятом понимании, устроенную на основании исключительно конструктивного расчета, пианист играл наизусть. Хотя для данного случая, по негласной цеховой договоренности, имел право поставить перед собой ноты. Амлен — композитор. Этим объяснено многое, в том числе, и это обстоятельство. **После прослушивания Пассакалии Вольпе стало ясно: играть ее не следует. Никому. Кроме Амлена.**

После вызвавшей вежливый аплодисмент, но удивившей «знатоков» Пассакалии, был сыгран **Ноктюрн Форе** — произведение, типичное для постромантического времени, достоинство которого заключалось главным образом в том, что оно попало в руки Амлена. А завершили программу листовские «Реминисценции из «Нормы». Это был роскошный десерт для любителей ультравиртуозного фортепиано. В сочетании с Пассакалией Вольпе «Реминисценции» в принципе выглядели как откровенный вульгаризм, контрастная несовместимость и какая-то чепуха. Но за роялем сидел волшебник, решивший наконец «подфартить» публике и обнажить свое уникальное виртуозное мастерство, явив его как бы в чистом виде, без утяжеляющих интеллектуальных одежд. И надо сказать, что этот «виртуозный эксгибиционизм» удался на славу. Амлен был совершенен, а возможности его казались беспредельными. Самое удивительное, что здесь, как и ранее, пианист не привлекал какие-либо внешние признаки «клавиатурного артистизма». Не запрокидывал голову, не взды-

мал рук, его корпус был строго незыблем, движения рук предельно рациональны и точны. А вот разноцветная динамика звучания сверкала. Зал стоя потребовал «бисов».

Они-то и оказались **центром тяжести второго отделения**. Нет, конечно не возрожденная им к жизни **миниатюра Сабанеева**, сыгранная тончайшим образом ещё одним, специально найденным тишайшим звуком. Я имею в виду блистательные **вариации композитора Марка-Андре Амлена, вариации на всё ту же тему 24-го каприза Паганини**, которую пианист-композитор сыграл, предварительно публично извинившись перед Рахманиновым. Как выяснилось, вовсе не потому, что он обратился к той же теме, что и Рахманинов. А потому, что в коллажную мозаику своей формы он вплетает знаменитые интонации Des-dur'ной вариации из Рапсодии. Вариации Амлена стали ослепительным финалом. Удивительные фактурно-сонорные решения, кажущаяся предельной виртуозная основа композиции, великолепная полистилевая игра мысли, вовлекающая цитаты (скорее, — квази-цитаты) из Шопена,

Бетховена, Рахманинова... Здесь он далёк от мысли уйти от классических представлений о виртуозности, но и не сливается с ними, предлагая свой путь современной фортепианной виртуозной формы, стилевые векторы которой подобны разнонаправленным стрелам, устремлённым вперёд и назад. Но в этом финальном феномене программы мне увиделась, пусть редчайшая в наши дни, попытка возрождения великих эпох, где сочинительство и исполнение были неразъёмны, органично перетекая друг в друга, взаимно оплодотворяясь.

Марк-Андре Амлен — пианист из Канады. Когда-то из Канады к нам явился Гленн Гульд. Теперь вот ещё один удивительный музыкант. Может быть, у них там в Канаде бродит какой-то «пианистический ген», время от времени срабатывая? А может быть, туда переместилась «фортепианная столица»? Во всяком случае, в Москве (я это чувствую) столь привычная почва «столичности» начинает уходить из-под ног, и с этим невозможно смириться. ■

Павел КАРТУШ

В американском стиле



На закрытии XII фестиваля «Площадь искусств» в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии выступал Ефим БРОНФМАН со Вторым концертом Брамса. Вечер был монографическим: прозвучала также Вторая симфония Брамса. Заслуженным коллективом России Академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии дирижировал Юрий Темирканов, возглавляющий фестиваль.

Бронфману было 15, когда его семья эмигрировала в Израиль, а ещё через три года осела в США. Так Фима (этим именем зовут его все, его же можно увидеть и на официальном сайте) стал американцем.

Бронфман, очевидно, в детстве и отрочестве испытал на себе сильное влияние советской школы пианизма; родители его были

музыкантами, семья водила дружбу с Эмилем Гилельсом и Давидом Ойстрахом. Формирование Бронфмана как музыканта было завершено в США, в Кёртисовском институте музыки и всей последующей практикой, и отличалось характерным для этого поколения стремлением к перфекционизму, особым лоском в игре, где главным становится

Итак, Ефим Бронфман. Он родился 10 апреля 1958 года в Ташкенте. Цвели каштаны, СССР приходил в себя после смерти Сталина...

не интерпретация музыки и не самовыражение музыканта, а безупречность игры, а также удовольствие и радость, которую музыка должна, просто обязана доставить своим слушателям. Бронфман, без сомнений, наряду с Ицхаком Перлманом, Пинхасом Цуккерманом, Даниэлем Баренбоймом, Шломо Минцем, Йо-Йо-Ма и другими, — один из блестящей команды артистов мирового класса, выведенных на сцену Исааком Стерном. Исаак Стерн обладал огромным влиянием в музыкальной жизни Америки 60-х — 80-х, которое во многом подкреплялось его связями в мире богатых людей, строивших и финансировавших концертные залы, оркестры и вообще культурную жизнь США. В истории Нью-Йорка Стерн навсегда останется человеком, отстоявшим Карнеги-холл.

Именно вдвоём с этим легендарным человеком, скрипачом Исааком Стерном, **российские слушатели (и я в том числе) впервые увидели на сцене Ефима Бронфмана в 1991 году** — в Большом зале филармонии в Петербурге. Игра Бронфмана произвела тогда огромное впечатление, едва ли не большее, нежели искусство его великого партнера, к тому времени совсем не молодого уже человека, музыканта, иссушенного невероятным по интенсивности концертным графиком, которого он держался последние 50 лет.

В игре Бронфмана, выступавшего со Стерном в 1991, сразу обратили на себя внимание чуткость приращенного ансамблиста, тончайшей работы пианистическая выделка наряду с масштабом и свободой пианиста, заполняющего звуками рояля многотысячные залы. Рафинированность Бронфмана, его **пианистический перфекционизм наряду с какой-то очаровательной свободой и непосредственностью высказывания** тогда восхитили слушателей. Ведь слушатель начала 90-х знал эту эстетику только по редким лицензионным пластинкам Горовица или Хейфеца, появлявшимся по случаю. Раскованность, удовольствие от музыки, передаваемое слушателю,

отсутствие высокомерной заявки на что-то крайне «серьёзное» и «содержательное» и, притом, действительно, серьёзное и содержательное, но поданное с очаровательной простотой и изяществом, — все это было принципиально новым в те довольно далекие уже годы.

Ведь не случайно Америка, с её культом удовольствия, не смогла абсорбировать идола советской музыкальной жизни Святослава Рихтера и его мрачноватую, порой агрессивную эмоциональную палитру, его отрешённость и интеллектуализм. В то же время там на руках носили Эмиля Гилельса, чья если не манера, то эстетика в целом гораздо более соответствовала тому, чего неизменно ждала и ждёт американская публика от артиста. Гилельс умел доставить своей игрой удовольствие и искусённому знатоку, и человеку, впервые попавшему в концертный зал.

Благодаря Фиме Бронфману мы впервые, кажется, вплотную столкнулись тогда, в начале 90-х с ценностями искусства как атрибута буржуазного класса, и это открытие буквально ошеломило своей новизной.

Переносясь мыслями с тех лет в сегодняшний день и характеризуя игру Бронфмана 20 лет спустя, нужно сказать, что **он остался совершенно верен своим идеалам**. В-дурный Концерт Брамса он исполнил в великолепном ансамбле с Темиркановым и его оркестром (что неудивительно, ибо и тот, и другой — великие ансамблисты, и играют вместе уже давно). Так же, как и 20 лет тому назад, Бронфман замысловат и прост одновременно, небанален, пианистически безупречен, рафинирован, блестящ. Его игра по-прежнему отражает эстетику Пятой авеню и Централ Парка, где начинаются все фильмы Вуди Аллена. Изумительно, забываемо прозвучали «бисы»: два виртуозных этюда — Паганини-Лист. Этюд Es-dur и Шопен. Этюд F-dur op. 10. Многие вещи там были сыграны Бронфманом просто феноменально!

Итак, **Бронфман предстал перед нами во всем блеске, в расцвете сил и мастерства**. И все бы прекрас-

но, да время ушло вперед, и сегодня его искусство воспринимается, с моей точки зрения, несколько иначе, чем 20 лет назад. Материальная культура в должной мере вошла в обиход жителей российских столиц, их уже не удивит ни роскошью, ни лоском. Идеология гламура сегодня уже не привлекает, скорее, напротив. Ибо хочется услышать что-то новое, искреннее и берущее за душу. В конце 70-х, когда Бронфман стартовал в своей карьере, эпоха потребления лишь нарождалась, и блестящая, победительная эстетика питомцев Джульярда пришлась очень ко двору.

Сегодня, кажется, этот поезд ушёл. Люди, живущие в сытости и тепле, жаждут в искусстве не комфорта — они жаждут конфликта, вопроса, тяжды с судьбой, сильных чувств. Ждут, что искусство разбудит фантазию и ум. Подобно тому, как преодолеть серость и убожество финальных лет застоя людям помогали концерты «Виртуозов Москвы» с их идущей вразрез с окружающей действительностью многоцветностью, роскошью и элегантностью, а пережить нищету и унижения 90-х помогали яркие костюмированные спектакли Марка Захарова, сегодня, в эпоху определённой пресыщенности и притворства, более актуально искусство не «декоративное», но обращённое к болевым точкам души человека, честное в своей прямоте и подлинности.

И всё же: каждая встреча с мастером такого класса, как Фима Бронфман, оставляет глубокий след в памяти и в душе, наталкивает на размышления не только и не столько узкопрофессионального свойства. Невозможно остаться равнодушным, соприкоснувшись с искусством музыканта, жизнь которого целиком и без остатка отдана своей профессии, и сегодня продолжающего трудиться не меньше, а, возможно, больше, чем в молодости. Чего это стоит — знает лишь он сам, а наградой ему, кроме всего прочего, становится прежде всего великая Музыка. ■

Марина АРШИНОВА

Just a concert (просто концерт) — 2



22 февраля 2012
Светлановский зал
Московского международного Дома
музыки
Барри ДУГЛАС
Л. Бетховен. Соната № 29, B-dur, op. 106
(«Большая соната для хаммерклавира»)
М. Мусоргский. «Картинки с выставки»

Благодаря любезности редакции, приобщение вашего покорного слуги к «Высшей лиге» пианистов так же неотвратимо, как сериалы после новостных программ. О первом «просто концерте» (Джона Лилла) читайте в прошлом номере журнала. Второй снова явил нам победителя Международного конкурса имени Чайковского (1986 года), а вдобавок ещё и красавца, любимца московской публики и члена жюри последнего «Чайника» Барри Дугласа.

«Вы говорите, что он плохо играл. Но этого же не может быть, раз его пригласили в жюри!», — гневно воскликнула любительница музыки после первого отделения. К сожалению, может. И в некоторых программах это особенно заметно. Двадцать девятая соната Бетховена, она же — «Большая соната для хаммерклавира», она же (браво, Антон Рубинштейн!) — «Девятая симфония для фортепиано» — и «Картинки с выставки» Модеста Мусоргского. Эта трансцендентная (употребляю термин в смысле листовских этюдов «высшей исполнительской трудности») пара или поднимает пианиста до космических высот, или низвергает в бездну. Пан или пропал. Так вот, случилось второе.

В сонате Бетховена Дуглас напоминает иных современных актеров, бессмысленно, бездумно «тарабанящих» со сцены великий текст. Ни рельефа, ни подъёмов и спадов, ни точек, вопросов или восклицаний! Вместо бетховенской риторики — плохая, вялая дикция, звенящая пустота. Уже в главной теме первой части пианист далеко ушёл от Бетховена в общеромантический крупный помол. Вне поля зрения артиста осталось главное — бетховенская ткань. Её глубина, контрастность, символичность и беспредельность — выражение бесконечности и контрастов Вселенной.

Из темы скерцо практически исчез начальный пунктир, определяющий её выпуклость и характерность. Кульминация бессмыслицы — финальная fuga, превратившаяся у Дугласа в беготню, хаотическое движение без ясной интонации и акцентировки.

В «Картинках с выставки» к отмеченным недостаткам прибавились «оригинальные находки» пианиста, вроде главной темы, сыгранной на одной педали. Программность музыкального текста, увы, проявила и странности (как минимум) исполнительского вкуса. «Баба Яга» живо напомнила фильм Фрэнсиса Форда Копполи «Апокалипсис сегодня» (прежде

всего, хрестоматийный эпизод, когда агрессор выжигает напалмом вьетнамские деревни под музыку Вагнера). Второй из «Двух евреев» оказался одноногим и беззубым (что он «говорил», разобрать было трудно). В ряде фрагментов («Гном», «Тюильрийский сад», «Балет невылупившихся птенцов» и особенно «Лимож») фактуры было почти не разобрать, и, к сожалению, пианистическая недостаточность маскировалась весьма нелепыми акцентами. И лишь когда пианист не придумывал ничего «своего» («Быдло»), его можно было слушать. Наконец, финал — «Богатырские ворота» — после «напалмовой» «Бабы Яги» показался куцым и скомканным.

Но если кода концерта заставила меня поскорее покинуть зрительный зал, то «собственно кода» (в музыкальной форме этим не вполне складным термином обозначается момент, когда композитор уже точно завершает сочинение) — вернуться. В «бисовке» — Интермеццо E-dur (op. 116 № 4) Брамса вдруг появились вкус, звук и смысл. И остались наивные вопросы: «Где Вы, настоящий Барри Дуглас, — здесь или там? Может быть, нужно было играть совсем другую музыку?». ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН



Старинная музыка, классика, романтизм, авангард — как разные языки. Чтобы добиться подлинности, музыкант должен стать полиглотом.

Алексей ЛЮБИМОВ

Хорошо ориентированный клавирист Сюита из рецензий, ретроспекций и реминисценций

Эпиграф проясняет — если не всё, то многое. Во-первых, что речь пойдёт о клавирной музыке разных эпох; во-вторых, что речь пойдёт о хорошо ориентированном, то есть специализированном (в зависимости от исполняемой музыки) клавиристе; в-третьих, что герой предлагаемой сюиты — хорошо эрудированный (равно и квалифицированный, и рафинированный) клавирист (настаиваю на последнем вместо узкого в данном случае: пианист). Что же до несколь-

ких рифмованных эпитетов в адрес нашего героя, то перефразируя известное высказывание Исаака Бабеля, замечу, что три подряд прилагательных можно позволить только в отношении истине выдающегося мастера.

Скоро минет полвека с тех пор, как мне привелось впервые услышать Алексея Любимова в концерте класса Генриха Густавовича Нейгауза. Не уверен, однако, что именно этот старый романтик привил Алексею широту репертуарных пристра-

стий, что с юных лет его отличала. Много позже — я в Москве бывал часто, но наездами, и все-таки лучше был знаком с питерской консерваторской жизнью — узнал, что другим педагогом Любимова был Лев Николаевич Наумов. Вот он-то, ученик В.Я. Шебалина по композиторскому классу, конечно, мог заразить своего студента бациллой современничества. А от авангарда до early music — само собой — рукой подать! Впрочем, у Алексея Любимова в кру-

ге общения Волконский с «Мадригалом», Шнитке, Пярт, Уствольская, Сильвестров... Называю для примера далеко не все «знаковые» имена — «каждый выбирает по себе», и Любимова вполне можно числить автодидактом, он продолжает жадно учиться по сей день. «Фортепианные пьесы Шёнберга, — вспоминал артист, — я играл еще в школе. Меня влекло к новому, необычному. Исполнение этой музыки ставило передо мной трудные проблемы...».

А нам, слушателям, дарило радость узнавания неведомого прежде, открывало новые горизонты. Когда сегодня просто перелистываешь программки давних концертов или перебираешь диски, записанные Любимовым, понимаешь, сколь велик его вклад в музыкальное просвещение благодарной аудитории. Кстати, состоящей не только из меломанов, но и из профессионалов, студентов музыкальных училищ, консерваторий; они учатся у Любимова не остывающей с годами любви к музыке, к своей профессии. Несколько поколений, выраставших в глухую пору цензурной культуры, высоко ценили то, что Осип Мандельштам метко называл «ворованным воздухом»: возможность хотя бы с опозданием прикоснуться, приобщиться к искусству современности, к обжигающим симфониям и квартетам Шостаковича, к операм Прокофьева, к музыке Стравинского и «нововенцев», к непонятно почему преследуемому искусству «московской тройки», расширившейся до так называемой «хренниковской семерки». К той самой «буржуазной культуре», к «музыке духовной нищеты», от которой нас всячески хотели оградить заботливые менторы, твердившие штампованные заповеди «соцреализма».

Роль Алексея Любимова здесь трудно переоценить. Он, наряду с такими просветителями, как Андрей Волконский и Лидия Давыдова, Геннадий Рождественский и Игорь Блажков, Гидон Кремер и Эдуард Серов, Татьяна Гринденко и Виктория Иванова (пусть меня простят те, кого не назвал), на протяжении десятилетий открывал закопанные или тщательно скрывааемые от нас

музыкальные клады. Среди них оказались не только легенды XX века, но и шедевры далеких столетий.

«ЧУВСТВИТЕЛЬНО И ЭКСТРАВАГАНТНО»

«Фантазия» К. Ф. Э. Баха — последняя сольная клавирная пьеса самого фантастического и самобытного из сыновей И. С. Баха.

Алексей Любимов

Экстравагантность в крови Алексея Любимова, хотя его, казалось бы, сугубо академический облик как будто не располагает к эпатажным поступкам, тем более, к дерзким выходкам. Но в памяти тотчас всплывают раскованные перформансы, устраиваемые им со товарищи на авангардных фестивалях или, к примеру, для «абонементной» публики в зале тогда еще ленинградской Капеллы. Припоминаются изобретательно составленные программы концертов — здесь Любимов неподражаем. Вот одна из таких программ, сыгранная в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии уже в начале нынешнего столетия (16 января 2000 года) — «Последняя элегия», так ее озаглавил Любимов. Сыгранная, между прочим, не на клавесине и не на хаммерклавире — на филармоническом «Стейнвее». Экстравагантен сам выбор пьес — от Элегии Рахманинова и до-диез минорной прелюдии Шопена до Траурной гондолы Листа и Элегии Бартока, от пейзажа Кейджа («На природе») и Элегии Сильвестрова до «Фантазии» К. Ф. Э. Баха. В аннотации помещены «Семь строк о семи пьесах» Алексея Любимова — среди них и вынесенные в эпиграф слова о «Фантазии».

Я, может быть, и не вспомнил бы об этой программе, если бы с ней не «рифмовались» исполненные Любимовым в самом недавнем концерте в Петербурге «Семь последних слов нашего Спасителя на Кресте» Гайдна (3 марта 2012, Малый зал филармонии).

В программке значилось: «Авторизованная клавирная версия неизвестного аранжировщика, Нов.

XX/1с (1787)». Случалось и прежде слышать «Семь слов» в этой версии — но на современном рояле; нынче же афиша обещала знакомство с диковинным тангент-клавиrom! Знакомство не разочаровало — инструмент, привезённый Любимовым, как сообщала аннотация, построил мастер Крис Маене (Бельгия) по оригиналу, созданному в Регенсбурге в 1794 году. Мы узнали, что «до наших дней в сохранности дошли примерно 10 инструментов, датированные между 1780 и 1801 годами. Репликой одного из таких инструментов и является тангентен-флюгель, использующийся в программе «Чувствительно и экстравагантно».

Читаем в той же аннотации о распространённом в Европе с середины XVIII века тангент-клавире (тангентенфлюгеле): «Тангентенфлюгель представляет собой нечто среднее между фортепиано и обычным флюгелем (клавесином). Он снабжён лютневым регистром с красивым проникновенным тоном, а его другие регистры способны передавать тембровые качества, свойственные и клавесину, и клавикорду, и пианофорте. Тангентенфлюгель становится всё более популярным, поскольку располагает большими выразительными возможностями, чем клавесин».

В справедливости этих характеристик слушатели тотчас убедились. В семи сонатах (в сущности, в семи Adagio) со вступлением и заключением гайдновские «Семь слов» предстали во всем великолепии изобразительных и выразительных подробностей. И ариозные, кантабильные эпизоды, и яркие инструментальные речитативы по-настоящему покорили разнообразием тембров, идущим от клавесинной «ипостаси» инструмента, и богатой динамикой, уже будто предугадывающей фортепиано. С особым нетерпением ожидал заключения цикла — II Terremoto (Землетрясение), впечатляющим и в «обычной» фортепианной трактовке, но на этот раз зазвучали подлинно оркестровые краски, присутствующие тангент-клавиру. В сочетании с умелой динамической нюансиров-

кой Любимова они позволили создать поистине апокалиптическую картину. Не скажешь, что инструмент обладает сильным голосом, но когда спустя время слух адаптируется к его непривычному саунду, под негромким звуковым шатром обнаруживается редкостное изобилие динамических деталей, тончайших оттенков. А звукоизобразительные возможности тангент-клавир заставляют вспомнить смелую для XVIII века музыкальную «живопись» гайдновских ораторий.

Захотелось сравнить свои наблюдения с известной оценкой Александра Ивашкина: *«Любимовские интерпретации — при всей их простоте и отсутствии претенциозности — отмечены особым качеством: их окраска становится органичной и естественной применительно к любой стилистике. Что бы ни играл Любимов, мы никогда не ощутим стилистического диссонанса, личного произвола ... Любимов одновременно воссоздает и все «обстоятельства» возникновения произведения искусства, эмоциональный климат, инструментарий, внешние исполнительские атрибуты, вплоть до поведения на сцене».*

Второе отделение концерта было отдано сыновьям Баха, Моцарту и снова Гайдну — на этот раз «ходовой» Сонате с-moll (№ 33, Ноб. XVI/20, 1771). И вот тут-то сознаешь, сколь зыбко понятие «прогресса» в искусстве. Споря с аутентистами, часто утверждают, что если бы Гайдн, Моцарт, Бах... да кто угодно из «стариков» знали сегодняшней «Стейнвей», то они возрадовались бы его неисчерпаемым преимуществам перед старинным клавиром. Те, кто слышал сонату у Любимова, вряд ли согласятся с этим. Стоит привыкнуть к ограниченной по сравнению с современным роялем динамике тангент-клавир — и он зазвучит, в особенности в быстрых пассажах, традиционно фортепианно (только, будто вполголоса, mezzo voce). А сыгранное, словно на лютне, Andante con moto, да ещё с сочным «гитарным» басом, безоговорочно решает спор: оригинальная «версия» куда богаче и убедительнее.

Не удивляешься и развернутому заглавию Увертюры «лондонского Баха» (из «Шести Увертюр, сочинённых и адаптированных для харпсикорда Джоном Кристианом Бахом, Лондон, 1765»). Это не клавирное переложение пьесы для оркестра — Увертюра писалась в расчёте на богатейшие возможности клавиесина (чембало, верджинала, харпсикорда), которые только умножились с появлением тангент-клавир. Но особенно неопровержимыми выглядели аргументы в пользу аутентичного инструмента в Сонате G-dur Карла Филиппа Эммануила Баха и в сыгранной «на бис» его же характерной пьесе «Богемец». Вот где стихия полнозвучного струнного «оркестра» буквально затопила зал — да не покажется это странным преувеличением при том, как уже говорилось, негромком голосе тангент-клавир. Повторюсь: под «шатром», где слушатели пребывали вместе с Алексеем Любимовым, царила тембровая «изобильность» и важен был не масштаб, а градации звучания.

Осталось сказать ... о Моцарте. Почему в последнюю очередь, спросите вы? Да потому, что Adagio для стеклянной гармоник, с её эфирным звуком, проигрывает в клавирной версии, пусть она и вводит в «репертуарный лист» забытое прелестное сочинение. А знакомая со школьных лет Фантазия d-moll, хоть и обрела порой (в арпеджированных пассажах) «арфовый» колорит, утратила ту романтическую ноту, что напрямую — минуя Бетховена — ведёт к Шуберту. Зато совершенно неожиданным образом моцартовская Фантазия обращает и Моцарта, и Гайдна, многим обязанным Иоганну Кристиану Баху и особенно Карлу Филиппу Эммануилу Баху, — к их великому отцу, отцу европейской музыки. Напомню, что Фантазия d-moll числится среди незаконченных фрагментов Моцарта; завершающие ее десять тактов Allegretto дописал Август Эберхард Мюллер, ставший кантором Церкви Св. Фомы в Лейпциге полвека спустя после смерти Иоганна Себастьяна Баха.

Все пути, даже не прямые, ведут к Баху!

ШЁНБЕРГ: «ВСЕГДА ВОЗВРАЩАЕШЬСЯ»

Я сочиняю не принципы, а музыку.
Арнольд Шёнберг

Принципы и нормы в искусстве, когда они проистекают из художественной практики, необходимы и плодотворны. Но не спешите объявлять сказанное банальностью: мы слишком много утрат понесли из-за «принципиальности» культурных идеологов советского прошлого, из-за навязанных нам жестких классовых догм, из-за нормативной эстетики. В её границах не было места для многих ярчайших представителей так называемого буржуазного, увы, непременно «загнивающего», искусства.

С какой жадностью мы ловили каждое слово о музыке Арнольда Шёнберга — я уже не говорю о любом её исполнении, живом или на пластинках, которое удавалось услышать. В не единожды благодарно помянутую хрущёвскую «оттепель» впервые знакомилась с шедеврами музыки XX века, записывали их на несовершенных любительских магнитофонах. Под занавес 1966 года впервые после десятилетий забвения прозвучал в Малом зале филармонии «Лунный Пьеро» (солисткой выступила Майя Элик, дирижировал инструментальным ансамблем Геннадий Рождественский). Но снова грянули идеологические «заморозки». Вот у меня в руках изящно отпечатанное на мелованной бумаге приглашение в Ленинградский Дом композиторов. Оно извещает, что в четверг, 1 марта 1973 года состоится информационный концерт «Современная зарубежная музыка». Исполнитель — лауреат международных конкурсов Алексей Любимов. В программе музыка Айвза, Штокхаузена, Шёнберга, Веберна и Булеза. Но самое интересное — на титульном листе грозное предупреждение: «Для членов ЛОСК РСФСР. Без права передачи». Не дай бог, кто-нибудь сердобольный из членов ЛОСК (Ленинградской организации Союза композиторов) совершит простого советского слушателя, для которого информация о современной музыке окажется вредоносной!

Одна из первых статей о Шёнберге в журнале «Советская музыка» принадлежала Хансу Эйслеру — должно быть, потому, что талантливый ученик Шёнберга был коммунистом, тогда жившим в ГДР. До сих пор помню заключительные строки этой статьи — цитирую по памяти, надеюсь, почти точно: «Говорят, музыка Шёнберга — это закат искусства. Но какая вечерняя заря!». Только ли вечерняя?

Яркая и противоречивая фигура Арнольда Шёнберга — гениального творца новой музыки — сегодня, в ясной ретроспективе ушедшего века, открывается нам во всей сложности и глубине. Шёнберг предстает в ранге классика, в роли революционера, взрывавшего традицию лишь для того, чтобы обновить и тем самым утвердить её. Предстает в ореоле пророка, провозвестника современного музыкального неоромантизма. Шёнберг не один раз повторял, что он «консерватор, которого вынуждают быть радикалом». Во всеоружии созданной им же додекафонной техники он, не поступаясь принципами, с любовью оглядывается на свою романтическую композиторскую молодость. В статье под характерным названием «Всегда возвращаешься» Шёнберг провозглашает: «Старый романтизм умер, да здравствует новый!».

Февральская афиша Филармонии словно объедает творческий путь великого композитора — от струнного секстета «Просветлённая ночь», написанного осенью последнего года XIX века, до **Фортепианного концерта**, помеченного 1942-м, военным годом. Как всякое подлинное художественное создание, концерт укоренён в искусстве минувших столетий. И при этом заглядывает из середины XX века в нынешний XXI, с его плюрализмом направлений и сознательным стремлением к «новой простоте».

Алексей Любимов, инициатор и участник первого в России фестиваля Арнольда Шёнберга (Москва, 1999), артист, записавший все его сочинения для фортепиано, 10 февраля 2012 выступил в содружестве с ЗКР и дирижером Николаем Алексеевым, чья приверженность современной музыке хорошо известна. Музыканты замечательно почувствовали и суме-



ли передать залу свою любовь к едва уловимому «местному колориту» Концерта. Недаром Ханс Эйслер назвал вальсообразную главную тему первой части — «венской», акцентируя её ностальгический характер. И обрамленный симфониями Гайдна и Моцарта, Концерт Шёнберга предстал органичной частью той великой австро-немецкой музыкальной традиции, которой Шёнберг был предан и как ученик, и как выдающийся педагог.

Сам Шёнберг скупко обрисовал музыку в программе, предпосланной партитуре: «Жизнь была так легка (Andante в сонатной форме), внезапно вспыхнула ненависть (Скерцо, Molto allegro), создалась тяжёлая ситуация (Adagio). Но жизнь продолжается (Рондо. Giososo)». Стремительно проносщееся гротескное скерцо несёт на себе печать военных лет, создавая образ внезапно вторгающейся зловещей силы. «Мотив ненависти» из первой части (определение Шёнберга) в фортепианной каденции Adagio приобретает особенно трагические черты (этот эпизод сравнивают с «Герникой» Пикассо»). Но более всего поражает мистически угаданная (в сущности, предсказанная!) в первых тактах Adagio чуть изменённая звуковая «монограмма» Шостаковича D-Es-A-H. Когда же после фор-

тепианного мостика между Adagio и Рондо пианист настойчиво интонирует ... «прокофьевский» гавот, впору подумать, что и Шёнберг, и Прокофьев (практически одновременно сочинявшие Концерт и «Золушку») улавливали из Космоса одни и те же сигналы-послания! В финале вообще неожиданно много общих с пианизмом Прокофьева черт — и в ритмике, и в колючей угловатой мелодике, наконец, в почти этюдной «моторности». Вот уж поистине, «бывают странные сближенья»...

Впрочем, отчего же странные? Вызванный аплодисментами несколько раз, Любимов исполнил «на бис» Шесть маленьких пьес, ор. 19 (1911) Шёнберга — тех, что играл в порядке информации для членов Союза композиторов без малого сорок лет тому назад. Афористически сжатые пьесы — и своего рода экстракт позднего Скрябина, и прорицание «Афоризмов» Шостаковича, миниатюр Антона Веберна, «Мимолётностей» Прокофьева. Вспомнилось, что ведь именно юный Сергей Прокофьев впервые в России исполнил пьесы Шёнберга из ор. 11. Всегда возвращаешься! ■

Иосиф РАЙСКИН
Санкт-Петербург

Фредерик КЕМПФ: «Концерт — это и шоу, поэтому пианист должен быть ещё и актёром».



Фредерик Кемпф — любимец московской публики. Его имя украшает афиши каждого филармонического сезона, его появления в Москве «системны», его искусство никогда не разочаровывало поклонников, которые ежегодно наполняют Большой зал Московской консерватории — один из самых авторитетных концертных залов России. Фредерик Кемпф — пианист большого дарования. Его искусство совершенствуется и эволюционирует во времени, сохраняя высокую меру профессиональной отточенности.

— *Фредерик, расскажите о своих первых учителях музыки. Что, на Ваш уже зрелый взгляд, было самым ценным в уроках каждого из них?*

— Моим первым учителем был мистер Гохаррис. Мне трудно судить, думаю, главным было то, что он вдохновил меня на продолжение профессиональных занятий музыкой. Я полюбил фортепиано и решил научиться играть на рояле самым лучшим образом.

С 6 до 14 лет я учился у Рональда Смита. Он дал мне мои руки — мою технику. У него был очень систематизированный подход к обучению различным видам фортепианной техники. Мы проходили этюды Шопена, этюды Листа, и он в мельчайших подробностях объяснял мне, как я должен исполнять их, какие движения руки, запястья, кисти использовать для преодоления каждой технической задачи. Рональд Смит также научил меня играть сразу, не разыгрываясь. Думаю, это очень полезный навык для пианиста. Кроме этого, он воспитал во мне умение быстро учить произведения наизусть и играть их на сцене ещё до внутреннего ощущения комфорта в исполнении.

— *Во время подготовки к XI Конкурсу им. П.И. Чайковского Вы занимались с профессором Казанской консерватории Эммануилом Монасзоном.*

— Я попал к нему по знакомству. В то время я часто приезжал в Москву по личным обстоятельствам, и во время каждого приезда ходил на занятия к Эммануилу Александровичу. Это длилось около трёх лет.

— *Как бы Вы описали его педагогический метод?*

— Его подход к преподаванию сильно отличался от привычного для меня способа работы. В результате занятий с ним я стал по-другому слушать себя и музыку. В целом, занятия с профессором Монасзоном изменили мой подход к передаче музыкального содержания. Сейчас за мускульными и бравурными сторонами произведения я стремлюсь показать его эмоциональную экс-

прессию и передать тонкость неуловимых нюансов.

— *Во время Ваших выступлений видно, что Вы полностью сконцентрированы и, в то же время, — всегда естественны и свободны. Стараетесь ли Вы специально «настроить» себя на выступление, сконцентрироваться, или это происходит само собой в силу опыта?*

— Это зависит от того, сколько раз я уже играл то или иное произведение на сцене. Если я исполняю произведение в первый раз, то стараюсь быть особенно внимательным, осторожным. Готовясь к концерту, я всегда занимаюсь без нот. Даже если я забыл какое-то место в произведении, я не буду брать ноты: важнее научиться выходить из трудного положения по ходу игры. По этой же причине я никогда не просматриваю ноты перед концертом. Ведь если забываешь что-то на сцене, необходимо уметь мгновенно сориентироваться. Мой учитель Рональд Смит специально воспитывал такое умение: он задавал мне новое произведение, а через неделю я должен был сыграть его целиком на память, даже если чувствовал себя неуверенно, даже если что-то не доучил. Если останавливался, начинал снова, если «заблудился» в тексте, должен был выкрутиться — и так до тех пор, пока не сыграю от начала до конца. Он хотел, чтобы я научился быстро учить новые произведения, и ему это удалось.

— *Как Вы теперь учите новое произведение?*

— Обычно я стараюсь выделить достаточно времени для этого. Прежде всего, просматриваю ноты, чтобы понять основные технические и художественные задачи и определить, сколько мне потребуется времени, чтобы его выучить. Например, сонату Бетховена ор. 81а я начал учить за 6 недель до концерта.

Я беру ноты и проигрываю каждую часть от начала до конца несколько раз. Обычно, три-четыре раза. Но я очень ленивый, поэтому иногда первую часть сыграю три раза, вторую — вместо трёх один

раз, последнюю три раза; затем откладываю. Если произведение нужно выучить быстро, то я проделываю такую работу каждый день, если время терпит или произведение несложное — то через день или через два дня.

Затем я играю все произведение по нотам, убираю ноты и пытаюсь сыграть наизусть. Даже если что-то забыл, не останавливаюсь — доигрываю до конца. Третий раз играю снова по нотам, уже зная, на какие места нужно обратить особое внимание. Это следующий уровень. Занимаясь подобным образом, я быстро выявляю места, которые будет запомнить труднее — например, сложное голосоведение или полифоническую ткань. Такие места я могу поучить отдельно, использую три метода запоминания в качестве своеобразной подстраховки. Это физический метод, когда запоминаю двигательные ощущения, тактильное ощущение интервала, аккорда и т. п. Далее — использую фотографическую память, чтобы визуально запечатлеть в памяти нотный текст. И последнее — анализирую логически. Но обычно запоминаю естественно и знаю музыку так, как мы запоминаем песню. Итак, за две недели до концерта я должен свободно владеть произведением и технически, и художественно. Это в идеале.

— *В Вашем репертуаре много полифонической музыки — поздние сонаты Бетховена, Партиты и Чакона Баха. Как Вы работаете над полифонической музыкой?*

— Сейчас я многое делаю автоматически, не задумываясь о том, как именно я учу. Но я хорошо помню, что мои учителя всегда говорили: надо учить каждый голос отдельно, уметь слышать каждый голос отдельно и все вместе — одновременно. Ведь это и есть основная задача в исполнении полифонической музыки. Сейчас уже не учу каждый голос по отдельности, это происходит само собой, мозг сразу точно дифференцирует звучание каждого голоса полифонической фактуры. На выработку этого навыка обращал особое внимание

мой русский учитель Моначзон. Он задавал мне играть отдельными руками, исполнять отдельные голоса и их комбинации. Например, я должен был сыграть любое сочетание двух голосов в четырёхголосной фуге без нот. Вначале это было очень трудно. Но сейчас, когда я учу новую фугу, это происходит автоматически.

Вообще, фуга это всегда сложная задача. Не так давно я исполнил 15 вариаций и фугу на тему из балета «Творения Прометея», ор. 35 Бетховена. Это произведение я выучил еще подростком и не исполнял его много лет, восстановил «Вариации» лишь осенью 2010 года. На первом концерте сыграл их отлично, а на пятом — подзабыл какой-то такт в фуге, но счёл ошибку случайностью. А на шестом или седьмом концерте, уже заканчивая фугу, я вдруг оказался в её начале. Я даже не понял, как это произошло! На следующем концерте в начале фуги я сильно забеспокоился, почувствовал неуверенность и просто перепрыгнул с начала фуги в конец, пропустил целый кусок. После этого я тщательно проанализировал произошедшее и понял, в чем дело. В двух местах в фуге — в экспозиции и репризе — было аналогичное расположение голосов, такая же аппликатура, но разные направления модуляций, и рука пошла просто не в том направлении. Тогда я переучил аппликатуру (в экспозиции оставил прежнюю, а в репризе поменял) и больше в этой фуге я никогда не ошибался.

— У Вас абсолютный слух?

— Да. Но раньше он был лучше — я мог точно различить высоту любого звука, не только музыкального. Сейчас я точно слышу только музыкальные звуки. К тому же, не всегда могу спеть заданный звук. Если меня попросят спеть какую-нибудь ноту, я не спою, хотя точно слышу её внутренним слухом.

— Очень похоже на так называемый «случай Гольденвейзера»: сам музыкант часто говорил, что обладая прекрасным слухом, не всегда мог точно воспроизве-



сти ноты голосом. А работаете ли Вы по нотам во время перелетов или во время гастролей, когда нет возможности заниматься на рояле?

— Да, иногда. Иногда и без нот мысленно представляю звучание музыки. Я в основном просто слышу произведение внутренним слухом.

— Когда Вы играете на сцене, может ли что-то отвлечь Ваше внимание от музыки?

— Когда я играю, то не всегда полностью погружаюсь в музыку. Я знаю, что со стороны это выглядит именно так, но это часть моего сценического образа. Я продумываю в целом исполнительский образ для того, чтобы выступление понравилось публике еще больше, ведь концерт — это и шоу, и к каждому концерту я подхожу как профессионал. Важна не техника: в своём исполнении я стремлюсь передать содержание музыки, а исполнительские жесты играют в этом не последнюю роль. Если я исполняю драматическое произведение, то оставаться внешне нейтральным просто нельзя, исполнительский образ должен соответствовать содержанию и духу сочинения. Ведь помимо технической передачи музыкального материала, пианист должен рассказать историю произведения, то есть быть ещё и актёром.

— С какого возраста Вы выступаете?

— Я начал выступать в возрасте 5 лет, в 6 лет я первый раз получил гонорар, с восьми я выступаю профессионально, а с 14 лет плачу налоги.

— У Вас огромный концертный опыт! Скажите, выработали ли Вы для себя какие-либо правила предконцертного режима?

— В день концерта я стараюсь не заниматься в полную силу. Только немного разыграться, поиграть другие произведения или что-то из концертной программы. Это — от моего русского учителя.

— Среди студентов консерватории популярна фраза: «Дома мы все Рихтеры». На сцене же это далеко не так. Да что там, иногда и в классе профессора не удается передать всё сделанное дома. Знакомы ли Вам подобные ощущения?

— Конечно. Ощущение сцены приходит только с опытом. В юности я также испытывал определённое волнение, выходя на сцену, но это прошло, так как я старался выступать как можно больше, участвовал в конкурсах. Главное — пытаться, пробовать, не бояться. Я думаю, что главная психологическая ошибка молодых исполнителей заключается в том, что они всеми силами стараются не волноваться. Это неправильно. Волно-



ваться ты будешь всё равно, поэтому главное — понять, как именно сценическое волнение влияет на тебя, и приспособиться к волнению. Например, профессор Моназсон хорошо знал, как я играю, когда волнуясь и когда спокоен. Перед выступлением на конкурсе Чайковского он сказал мне: «Если будешь волноваться, сыграй сонату Прокофьева в темпе, медленнее привычного». На конкурсе я сильно волновался, но перед тем, как начать сонату, засомневался: мне казалось, что будет слишком медленно. Но всё же сыграл в том темпе, который посоветовал учитель. А когда смотрел своё выступление по телевидению, понял, что темп был именно таким, как надо. Когда волнуешься, меняется восприятие времени: внутреннее время на сцене течет быстрее реального.

Вообще, сценическое волнение — это часть профессии. Я стараюсь почувствовать волнение как можно раньше, принять это состояние, освоиться в зале, поговорить с кем-то за сценой, чтобы чувствовать себя естественно.

— *Может ли пианист адекватно оценить свою игру во время исполнения? И насколько Ваше восприятие собственной игры различается или совпадает с впечатлением от прослушивания записи концерта?*

— Часто бывает так, что одно исполнение кажется очень удачным, другое — совершенно ужасным. Но потом, когда слушаешь записи обоих выступлений, оказывается, что они не очень-то и отличаются. Думаю, дело в разнице восприятия во время игры и после. Это можно отнести и к сценическому волнению. Ещё перед выступлением важно правильно поставить себе цель. Бывает так, что хорошо подготовившись к концерту, тщательно всё выучив и отрепетировав, думаешь, что просто обязан сыграть идеально, ничего не упустить, выразить все нюансы. Выходишь на сцену, и всё идет не так. Мешает психологическое давление. Не всегда нужно ставить задачу сыграть идеально. Иногда я говорю себе, что нужно сыграть произведение от начала до конца без ужасных провалов, просто не «напартачить», и, как ни странно, в таких случаях играю намного лучше.

— *Насколько важно для Вас репетировать перед концертом в концертном зале?*

— Это зависит от программы. Если я играю музыку, в которой особенно важны краски, чувствительность инструмента, звучание педали в акустике, например, в музыке Скрябина или Равеля, то репетиция, конечно, нужна. Если играю Баха

или Бетховена, то приспосабливаюсь к акустике зала значительно быстрее. И, конечно, нужно знать особенности инструмента, на котором предстоит играть концерт. Например, на репетиции перед недавним концертом в Большом зале Московской консерватории я заметил, что одна нота в басу громче остальных. Я не стал тревожить настройщика, потому что если отрегулировать одну ноту, могут возникнуть другие проблемы в механике. Зная о той клавише, я просто приспособился к инструменту во время концерта.

— *Вы когда-нибудь думали о преподавании?*

— Я бы очень хотел преподавать. Но сейчас у меня не хватает времени на это. За последние семь дней я сыграл 5 концертов плюс время на переезд. Кроме того, у меня семья: недавно родилась дочь. Моя супруга работает, поэтому возвращаясь с гастролей, я сижу с ребенком.

Меня иногда просят провести мастер-классы. Может быть, через какое-то время я соглашусь. Но сейчас я не понимаю, как проводить такие мастер-классы, какова их цель: обучить чему-либо или просто произвести впечатление.

— *Вы учились в Королевской Академии музыки. Расскажите о системе музыкального образования в Англии.*

— У нас в Англии великолепная система музыкального образования. Существует Национальная Ассоциация Музыкальных Школ (ABRSM), которая устанавливает универсальные стандарты для всех музыкальных школ — с первого по восьмой класс, затем идет уровень Среднего Диплома и Полного Диплома. Такая система дает возможность учителям ставить ясные цели в обучении. Для ученика начального уровня (будь ему 4 года или 64) учитель определяет программу согласно первому классу национальной системы обучения. В первом классе ученик будет играть простые пьесы, сначала отдельными руками, затем двумя, гаммы, будет читать с листа и заниматься сольфеджио. Обуче-

ние происходит по музыкальным сборникам, изданным Комиссией ABRSM. После прохождения материала каждого класса сдается экзамен по фортепиано, чтению с листа и сольфеджио. Классы и Дипломы (Средний и Полный) — это не сроки обучения, а определенный объём музыкального материала и музыкальных навыков, при освоении которых ученик получает соответствующий сертификат. Мне очень нравится эта система, потому что она предусматривает овладение разными навыками — это фортепианная техника, репертуар, чтение с листа, развитие слуха, композиция, изучение теории музыки.

Помимо этого, существует отдельная система консерваторий, например, Королевский Колледж музыки или Королевская Академия музыки. Обучение в консерватории предусматривает традиционное деление на бакалаврский (4 года) и магистерский (2 года) курсы. После восьмого класса можно поступать на бакалаврский курс в консерваторию или продолжить Средний и Полный Диплом в системе ABRSM.

— *Расскажите о Вашей работе над художественным образом произведения. Бывает ли так, что в серии концертов с одинаковой программой Вы исполняете одно и то же произведение по-разному, и что может повлиять на пересмотр исполнительской концепции? Или же это происходит спонтанно?*

— Пожалуй, спонтанно. Так было с исполнением 23-го Концерта Моцарта. Во втором разделе его медленной части есть место, где оркестр играет *pizzicato*, а в партии фортепиано — просто несколько нот крупными длительностями, повторяющих одну секвенцию. Дирижёр преподложил, что это место фортепианной партии явно «просит» импровизации. Дома я перепробовал все возможные трели, фигурации, но так ничего и не придумал. Решил играть, как написано: просто длинные ноты. Но во время концерта почувствовал, что должен рискнуть, и сыграл какие-то

немыслимые фигурации и трели. Получилось то, что надо. Такое возможно только на сцене — это как прыжок со скалы.

— *Концертное выступление для пианиста сродни героическому поступку — сколько отваги, силы духа и концентрации ума и энергии требует сцена!*

— Да, это действительно так. Играть на сцене очень непросто. Это требует колоссальной выносливости. Кроме этого, исполнение сложного виртуозного произведения на сцене (а сцена — в каком-то смысле, экстремальные условия) — чрезвычайно сложный мозговой процесс, объединяющий самые различные аспекты человеческой активности воедино: многоуровневое мышление, координация, эмоциональная сфера плюс функционирование в состоянии стресса.

— *Как Вы поддерживаете физическую форму?*

— Пробегаю по 30 км в неделю. Иногда 10 км за один раз, иногда меньше, но за неделю должен пробежать 30 км. Хорошая кардионагрузка просто необходима, потому что сольный концерт — это ещё и серьезная нагрузка на сердце. Я также занимаюсь в спортзале.

— *Какими личностными качествами, на Ваш взгляд, должны обладать молодые музыканты, мечтающие о карьере концертующего пианиста?*

— Прежде всего, они должны желать успеха, стремиться к нему. Ещё — надо всегда искать новые возможности для выступлений. Не все должны быть как Денис Мацуев! Сегодня существует множество возможностей для концертирования: участие в различных творческих проектах, фестивалях, выступления в разных камерных составах, комбинации с другими исполнителями. Главное — ничего не бойтесь! ■

**Беседовала
Светлана ЕЛИНА**

Ф. Кемпф родился в 1977 в Лондоне. Окончил Королевскую Академию музыки. В 1992 стал победителем конкурса BBC «Молодой музыкант года», в 1996 — конкурса «Young Concert Artists» в Нью-Йорке, благодаря чему состоялся его дебют в Карнеги-холле. В 1998 был удостоен III премии на Международном конкурсе им. П.И. Чайковского в Москве.

Ф. Кемпф выступал с Королевским Филармоническим оркестром и оркестром «Филармония» (Лондон), Королевским Ливерпульским, Дрезденским симфоническим, Пражским Филармоническим, Филадельфийским оркестрами, ГАСО им. Е. Светланова и ЗКР АСО Санкт-Петербургской филармонии, Симфоническим оркестром Сан-Франциско, Симфоническим оркестром NHK (Япония). В июле 2011 он дебютировал с Сиднейским симфоническим оркестром.

Сольные концерты пианиста проходят в самых престижных залах мира: лондонском Барбикан-центре, мюнхенском «Herkulessaal», цюрихском Tonhalle, миланском Зале им. Верди, гамбургском Musikhalle, токийском Сантори-холле, Симфоническом зале Осаки, конечно же, в лучших залах Москвы и Санкт-Петербурга.

Ф. Кемпф записывается на «BIS Records». Среди CD — программа из произведений Рахманинова; Второй и Третий фортепианные концерты Прокофьева с Бергенским Филармоническим оркестром; произведения Баха — Бузони, Равеля и Стравинского. В июле 2010 Ф. Кемпф принимал участие в записи нового сочинения Т. Кашифа «Genesis Symphony» с Лондонским Симфоническим оркестром.

В сезоне 2011–12 Ф. Кемпф осуществляет новый крупный проект: он выступает в качестве солиста и дирижёра в цикле «Все фортепианные концерты Бетховена» (Королевский Филармонический оркестр).



BECHSTEIN
Academy



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

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

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

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



Новый поворот в испытанном жанре

Проблема синкретизма творческого и инструктивного в исполнительской педагогике была всегда, остаётся и поныне. Формирование виртуозного исполнительского аппарата порою требует длительных и нетворческих занятий гаммами и технологическими упражнениями. Очевидная скучность подобных занятий для большинства молодых исполнителей провоцирует их на игнорирование важной составляющей профессиональной деятельности. Занимались этой проблемой многие композиторы, своим творческим гением озаряя решение конструктивных задач. Этюды Шопена и Листа не нуждаются в представлении. Знамениты этюды Скрябина ор. 65 в нонах, септимах и квинтах, также широко известны 12 фортепианных этюдов Дебюсси, который тоже поставил себе задачу построения фактуры на определённых интервалах.

В его цикле есть этюды в терциях, квартах, секстах и октавах с соответствующими заглавиями. Однако **идея создания циклического сочинения, в котором творчески решалась бы проблема освоения игры всеми интервалами — от унисона до октавы, принадлежит** современному композитору, известному многим своими монументальными фортепианными концертами и музыкой к многочисленным кино- и мультфильмам, театральным постановкам, мюзиклами и опереттами — председателю Союза композиторов России **Владиславу Казенину**.

В 2003 году в музыкальном издательстве «Гармония» были изданы «**Виртуозные этюды для фортепиано (интервалы)**». Цикл представляет собой семь оригинальных, самобытных пьес, написанных ярким современным языком. Каждый этюд — это, прежде всего, самостоя-

тельная музыкальная зарисовка образа, чувства, инструктивные задачи которой «спрятаны» за яркостью, эпатажностью и эмоциональной образностью. Весь цикл пронизан единством некоторых композиционных особенностей, незаметных при первом рассмотрении, но красной нитью связывающих все пьесы в единый неразрывный опус (например, опора в гармониях и мелодических построениях на нонаккорд). При этом каждый этюд уникален в смысле сонорности, идей и технологического воплощения. В целом музыкальный язык отличается разнообразностью и взаимопроникновением самых различных композиционных техник. Это и серийность, и сонорность, и конструктивизм, и весь традиционный набор музыкально-выразительных средств, в органичном единстве составляющие особенный, оригинальный язык

автора. Фортепиано в трактовке Казенина — ударно-сонорный инструмент, поэтому музыка цикла изобилует, с одной стороны, напористой токатностью, с другой — необычными созвучиями и непривычными звуковыми эффектами.

Первая пьеса цикла — «Октавы» — написана в форме вариаций. Она представляет собой чрезвычайно динамичную музыку с внутренней «пружиной». *Initio* пьесы состоит из короткого, но сильного толчка-импульса и «рикошетных» отзвуков, выполняющих в структуре *initio* функцию торможения (пример 1). Мощные, порою стремительные разделы накопления напряжения держат внимание слушателя до последней ноты. Пронзительные кульминации, звенящие колокола и непредсказуемая мотивная изменчивость создают образ жёсткий, неуловимый и агрессивный. Этому способствует и «серийный холодок», обусловленный применением некоторых принципов серийности и специфическим сонорным оттенком этого вида техники. Этюд чрезвычайно полезен для выработки лёгкости в кисти при исполнении октав. Нагрузка равномерно распределена между руками, однако длительный эпизод в быстром движении параллельными октавами требует выносливости от исполнителя. В целом этюд — безусловно — не просто конструктивное упражнение, а яркая и эффектная пьеса.

Образ «Секунд» также в целом агрессивен. Тематическое зерно заключено в «извивающемся» нисходящем пассаже, который неизменно обрывается жёсткой увеличенной октавой *c-cis*. В неё, словно в непробиваемую стену, «врезается» стремительный образ в партии правой руки. Трёхчастность формы решена довольно оригинально: каждый последующий раздел усечён по отношению к предыдущему. Между первым и вторым заметны черты зеркальности. Так, в первой части (1–27 такты) происходит некое обрубленное «обрушение»: быстрое нисходящее движение; во второй же части (28–36), наоборот, поначалу робкое, но набирающее уверенность дви-

Пример № 1

Allegro non troppo Senza metro.

mp *mf* *p*

8^{va} 1

Пример № 2

Moderato rubato

Piano *mp*

Molto vivo ritmato ♩ = ♩ sempre

f *f*

Пример № 3

Meno mosso

pp

$\frac{1}{4}$ Ped. $\frac{1}{4}$ Ped. secco

Пример № 4

piu mosso

f *cresc.*

ff *fff*

жение из глубоких басов к верхнему регистру, в котором, будто звёзды в высоком небе, «мерцают» далёкие секунды. Стоит отметить, что секунды в этой пьесе трактуются, как хроматическое и поступенное движение, что превращает её в очаровательную миниатюру-этиюд на мел-

кую технику. При этом пассажи построены таким образом, что руки, в основном, играют в одной позиции по 4 пальца. Это роднит пьесу с этюдом Дебюсси № 6.

«Сексты» — одна из самых красивых пьес цикла. «Раскатывающиеся» по всему диапазону инстру-

мента гармонии, звуки которых выстроены по секстам, сочетают в себе холодность и страстность одновременно, рисуя некий надличностный, но в то же время живой образ. Он, подобно горьковскому буревестнику, «реет смело и свободно над седым от пены морем». Форма этюда — сложная двухчастная с заключением — чрезвычайно цельная. Первая часть (1–41 такты) состоит из трёх монотематических и монофактурных разделов (1–15, 16–28, 29–41 такты) с постепенной их динамизацией. Колорит усечённой динамизированной репризы (42–70) приобретает терпкость и мистический окрас, благодаря появлению в гармонии малых секунд. Весьма оригинально заключение пьесы (71–74) с эффектом реверберации, напоминающем круги на водной глади, расходящиеся от первоначально го импульса и замирающие в пространстве.

Интервалы «Кварты и квинты» представлены во всей полноте своего колорита. Это и лёгкая, «пустая» краска чистого звука, и характерная резкость и напористая агрессивность кварт и квинт. Кроме того, автор обращается к некоторым архаичным ритмо-формулам, имеющим корни в древности народных попевок. Они, сокрытые в глубинах подсознания, пробуждают живой интерес, что называется, «зажигают» слушателя. Форма пьесы — сложная трёхчастная с кодой. В первой части (1–59 такты) экспонируются две грани образа. Первая представляет собой вступительную четырёхтактную заставку отстранённо-созерцательного характера, вторая — господствующее динамично-агрессивное движение этюда (пример 2). Вторая часть (60–115) носит разработочный характер. В основном, развитие получает тот тематический импульс, который открывал форму. Особенность средней части — в наличии эпизода, обновляющего характер основного движения. Он словно обрастает новыми чертами и его звучание приобретает ещё большую волевую жёсткость. Реприза (116–130), органично «вы-

текающая» из разработки, имеет усечённый вид: в ней отсутствует первый вступительный элемент. Кода решена в виде гигантской волны нагнетания напряжения, «дрожь земли» охватывает все регистры рояля! В целом «Кварты и квинты» является не просто инструктивным этюдом, но эффектной современной пьесой, способной произвести яркое впечатление на слушателя.

Этюд «Септимы» представляет собой небольшую пьесу, в которой автору удалось решить конструктивную задачу построения фактуры на основе септим незаметно для слушателя. Образ миниатюры — вкрадчивый, осторожный и непредсказуемый. Наряду с острой жёсткостью и колкостью интервала септимы в звучании присутствует некая неуловимая текучесть, «ртутность». Этому способствует и оригинальная форма пьесы. Она не имеет традиционного определения и несёт в себе спонтанность, сиюминутную импровизационность. Одна из особенностей пьесы в том, что, помимо задачи освоения игры септимами во всех вариантах, она позволяет расширить традиционные представления об использовании педали: в некоторых случаях автор ставит обозначение *Ped.*, что создаёт уникальный сонорный оттенок (пример 3).

В одной из самых красочных пьес цикла — «Унисоны» — рояль трактуется, в основном, как сонорный инструмент. Композиторская техника в пьесе весьма изыскана. Автор с лёгкостью сочетает принципы сонористики, конструктивизма и классической полифонии (эпизод *Largo* написан в форме бесконечного канона). Вся пьеса лежит в особом сонорном поле, ядро которого — в опоре на нонаккорд без терции *Cis-G-H-D*. Этот аккорд и его производные рожают неповторимый, уникальный колорит, который, в сочетании с *tremolo* на одном звуке, рождает необычную, поистине космическую музыку! Помимо игры приёмом *tremolo* пьеса предполагает мастерское владение педалью, позволяет исполнителю научиться слышать своё

исполнение как бы со стороны, становясь в положение настоящего художника мира звуков. Примечателен кульминационный эпизод *Piu mosso*, в котором имеет место оригинальный эффект накопления тонов в тремолирующем аккорде — 10-звучном кластере (пример 4)! Форма произведения не укладывается в традиционные схемы, она будто разворачивается «здесь и сейчас». Однако внутренние интервальные связи, обусловленные техникой конструктивизма, дают форме необходимую монолитность, не позволяя вниманию слушателей отвлекаться от волшебного процесса «возникновения» красочной и необычной музыки.

Пьеса «Терции» образует своеобразный диптих с «Унисонами» благодаря некоторым единым базовым ячейкам в технологии музыкальной ткани: опоре на нонаккорд и скрытое тематическое единство. Образ этюда словно несётся на всех порах, движению нет конца, это грозный, разрушительный, навешивающий страх *perpetuum mobile*! Лишь изредка он прерывается жёсткими, нисходящими аккордами, ещё более усиливающими общее впечатление «демонического полёта». Фактура выдержана в разложенных терцовых гармониях, тремолирующих и трепещущих. Этюд «Терции» обладает всеми атрибутами финальной пьесы цикла: предельной динамичностью, эпатажностью и эффективностью, что делает её отличным «бисовым» номером.

В заключение отметим, что «этюдный» репертуар начинающих исполнителей при всём огромном количестве музыки, написанной в этом жанре, довольно однообразен. Этюды В. Казенина — это прекрасная альтернатива для исполнителей, ищущих новое, жаждущих совершать открытия. Кроме того, каждая пьеса цикла настолько ярка и эффектна, что способна быть самостоятельной репертуарной «единицей», тайным «козырем», запасённым исполнителем для искушённой публики. ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ



Алексей Муравлёв: в неоромантическом ключе

Музыка Алексея Алексеевича Муравлёва (род. в 1924 г.) звучит постоянно как в России, так и за рубежом, при этом его творческий багаж вновь и вновь пополняется новыми сочинениями. Многие знаменитые музыканты прошлого включали его сочинения в свой репертуар (достаточно упомянуть хотя бы имя Леопольда Стоковского), а известные современные исполнители, такие, к примеру, как Григорий Соколов, продолжают делать это поныне.

Творческий потенциал Алексея Муравлёва находит реализацию в разноплановых сочинениях: симфонических, хоровых, камерных. Кроме того, композитор широко раскрыл себя и в области кинематографа — он является автором музыки более чем к сорока фильмам.

И, тем не менее, именно фортепианная музыка всегда занимает в творчестве композитора особое место. Дело в том, что Алексей Муравлёв окончил Московскую консерваторию по двум специальностям: и как пианист, и как композитор. Но самое важное — его профессором по классу фортепиано был легендарный Генрих Густавович Нейгауз. К сожалению, из-за травмы руки

композитор не смог реализовать себя на поприще исполнителя, однако общение с одним из выдающихся педагогов отечественной фортепианной школы, безусловно, во многом повлияло на творческую жизнь Алексея Муравлёва. Сам композитор указывает, что два года в классе Нейгауза сыграли в его музыкальном развитии определяющую роль.

Алексей Муравлёв создал множество ярких сочинений для фортепиано, среди которых можно встретить как целые программные циклы, состоящие из небольших пьес, так и крупные формы, в число которых входят две фортепианные сонаты. Именно о них и пойдет речь ниже.

Следует заметить, что жанр фортепианной сонаты в его традиционной форме сравнительно редко оказывается в фокусе внимания современных отечественных композиторов. Сегодня многим современным авторам в большей степени интересны эксперименты авангардистского плана. Обращение же к классической сонате требует от композитора наших дней огромного мастерства, ибо за его «спиной» стоит целый пласт устоявшихся традиций, который нельзя просто «от-

бросить» и начать творчество с «чистого листа».

Сразу отметим, что в фортепианных сонатах Алексею Муравлёву удалось в полной мере соединить приверженность традициям с собственным, оригинальным ощущением этого жанра музыки. Композитор впитал в себя многие базовые основы «Русской школы» ещё в Московской консерватории, где ему посчастливилось учиться композиции у таких мастеров, как В. Я. Шебалин и Ю. А. Шапорин. В эпоху торжества «авангарда», когда многие традиции необоснованно объявляются «устаревшими», Алексей Муравлёв неизменно декларирует свою приверженность им, считая, что «без опоры на традицию невозможно новаторство». Во многом благодаря такой творческой позиции фортепианные сонаты композитора можно отнести к числу достойнейших страниц современной отечественной музыки.

Первая фортепианная соната (одночастная) **op. 18 c-moll** была создана композитором в 1978 году и впоследствии переработана в 1999 году.

Уже при первом знакомстве с этим произведением очевидна

его глубокая связь и преемственность с традициями, заложенными российскими композиторами рубежа XIX—XX веков — Метнером, Скрябиным, Лядовым и др. Живая преемственность рельефно ощущается здесь как в области формы, так и в эмоциональном содержании произведения. Известно, что жанр одночастной фортепианной сонаты получил значительное развитие в русской музыке именно благодаря таким композиторам, как Скрябин и Метнер. Алексей Муравлёв,

Пример № 1

Moderato con moto ♩ = 106

p semplice

pp *cresc*

Пример № 2

Moderato ♩ = 110

p severo doloroso

p *mp*

con Ped.

придерживаясь уже новой традиции в трактовке сонатного жанра, вместе с тем существенно видоизменяет его, придает фортепианной сонате большую свободу и гибкость.

Открывается соната темой вступления (пример 1), которая впоследствии продолжает играть важную роль на протяжении всей композиции. Тема (или её отголоски), появляясь в важных моментах развития музыкальной мысли, является, таким образом, своего рода «мотто» или же «темой-эпиграфом» всей со-

наты. Она сочетает в себе два тематических элемента, важных для всей сонаты: нисходящую аккордовую последовательность с достаточно сложным гармоническим наполнением и мотив-«зов», основанный на нисходящей квинте. Эти два элемента сразу же подвергаются развитию и разнообразному варьированию.

Вслед за вступлением появляется и главная партия (пример 2), своим порывистым характером контрастируя с более устойчивой и протяжённой предыдущей темой. Её устремленность вперед, взлетающие ввысь мелодические ходы, создают ощущение поистине «скрябинского» космического полета. Отметим при этом, что, несмотря на указанное чисто «эмоциональное» сходство, А. Муравлёв здесь совершенно не копирует гармонический стиль Скрябина. Напротив, собственное «лицо» композитора здесь выражено очень ярко.

Побочная партия (пример 3), начинающаяся как одноголосная тема, выдержанная в неизменном ритмическом рисунке, излагается преимущественно полифоническими средствами: композитор вводит здесь небольшое фугато с достаточно изощренными линиями голосов. Поначалу характер её повествовательно-спокойный, но вскоре, благодаря ритмическому дроблению, появлению трелей и скачков, становится более напряжённым и даже нервным.

В разработке и потом — в репризе все темы сонаты получают дальнейшее развитие, и драматический эмоциональный накал музыки возрастает ещё сильнее. Завершается соната интонациями темы вступления, звучащими, как отдельные отголоски прошедшей «бури», на фоне глубоких, но тихих (*piano*) колокольных созвучий.

Первая соната Алексея Муравлёва — сочинение, наполненное яркими эмоциональными состояниями, — захватывает внимание слушателя от первых своих нот до последнего такта. Это по-настоящему «русское» по духу произведение, способное украсить репертуар современного пианиста.

Вторая соната (op. 36, a-moll, одночастная) создана Алексеем Му-

равлёвым в 2008 году. Это произведение посвящено памяти Фабия Евгеньевича Витачека, коллеги композитора по работе в институте имени Гнесиных.

Сочинение основано на материале сонатины, написанной в 1983 году. Незадолго до своей кончины Ф. Витачек познакомился с сонатиной и очень тепло отозвался о ней. Позднее, в 2008 году, Алексей Муравлёв решил существенно переработать эту небольшую пьесу и посвятить её памяти высоко ценимого им коллеги, как своеобразный музыкальный памятник ему.

Учитывая историю создания этого произведения, вполне объяснимо, что эмоциональный настрой его существенно отличается от Первой фортепианной сонаты. Здесь в большей степени преобладают философско-лирические интонации, контрастирующие с мощными трагическими всплесками в кульминациях. Также следует отметить и относительно большую, по сравнению с Сонатой ор. 18, роль фольклорного мелодизма. Сонатная форма трактуется в данном сочинении Алексеем Муравлёвым достаточно свободно, что позволяет нам охарактеризовать это произведение как «сонату-балладу».

Главная партия сонаты (пример 4) является здесь важнейшей, так как именно на её интонационном материале основывается значительная часть тематических элементов произведения в целом. Поначалу опираясь преимущественно на диатонику, музыкальная ткань этой сонаты постепенно насыщается утонченной хроматикой и драматично-диссонантными гармониями. В коде вновь звучит главная тема, и здесь неожиданно раскрывается её другая сторона — с ремаркой «a la marcia (funebre)» простая меланхолическая музыка приобретает траурное звучание. Завершает сонату многократно повторяющийся бас ля, подобный глухим ударам погребального колокола.

Необходимо подчеркнуть, что фортепианные сонаты Алексея Муравлева во многом стоят особняком в современной композиторской практике. В наши дни, в эпо-

ху акцентной роли авангарда, когда творческая мысль нередко апеллирует к рациональному конструктивизму, эти замечательные сочинения направлены, прежде всего, на эмоциональный отклик слушателя. Подлинно «романтические» в самом высоком смысле этого слова, они продолжают живую традицию русской классической музыки.

Безусловно, некоторые поклонники модернизма могут недооценить сонаты Алексея Муравлёва,

сочтя их недостаточно «современными». С моей же точки зрения, в данном случае это можно рассматривать лишь как комплимент. Для того, чтобы идти наперекор господствующему направлению, нужно иметь не только изрядную смелость, талант и опыт, но и всей душой чувствовать свою глубокую связь с музыкальными предшественниками. Алексею Муравлёву это удастся в полной мере. ■

Александр КУЛИКОВ

Пример № 3

Пример № 4



Фортепиано как объект сверхискусства у Николая Обухова

Пожалуй, ни об одном композиторе XX века не бытует столько слухов и мистификаций, как о Николае Обухове. Уроженец Курской губернии некогда Великой Империи, потомок старинной русской дворянской семьи, Николай Борисович Обухов (1892–1954) оставил своим потомкам огромное художественное наследие. Его яркая, проникнутая легендами жизнь, новаторство, несомненная печать выдающейся индивидуальности представляют собой большой интерес. О Николае Обухове известно следующее. Композитор родился в селе Ольшанка Курской губернии 10 января (по старому стилю) 1892 года в семье потомственных военных. Отец — капитан 2-го ранга, мать отца — внучка поэта Баратынского. Н. Б. Обухов — кузен певицы Надежды Обуховой, его дядя — Сергей Обухов был Директором Императорских театров в Москве. Николай учился вначале в Московской консерватории, куда его и Надежду определил дядя, а затем и в Петер-

бургской консерватории, в одно время и у тех же педагогов, что и Прокофьев, Асафьев, А. Черепнин.

В 1913 году Обухов создал собственную оригинальную гармоническую систему, так называемую «абсолютную гармонию», а в 1914 году изобрёл собственную систему музыкальной нотации, полемика о которой не утихла в России и в Европе вплоть до середины 50-х годов. Оба открытия были связаны между собой и как бы проистекали одно из другого. Обухов по собственной мысли упростил нотную запись, отменив знаки альтерации и уравнив все 12 звуков хроматической гаммы, в итоге придя к технике 12-ти не повторяющихся на одной высоте тонов, названной им «абсолютной гармонией», на 8 лет раньше Арнольда Шёнберга. В 1917 году Обухов эмигрировал с семьёй через Крым во Францию, где и прожил всю оставшуюся жизнь и где по сей день хранится всё его наследие. Другим его выдающимся открытием стало

создание концепции (1914), а затем и реализация нового инструмента — Звучащего Креста (около 1930 года, французское название инструмента — Croix Sonore).

Каталог его произведений включает множество сочинений для фортепиано, голоса, хора, две симфонические партитуры («Пролог Книги Жизни», 1925 и «Третий и Последний Завет», 1946), а также ансамблевые сочинения с участием Звучащего Креста, Эфира, Волн, Кристалла — задуманных им ещё в 1910-е годы электроакустических инструментов, всегда в сопровождении фортепиано. Звучащий Крест впоследствии таинственным образом исчез из собрания Парижской Оперы. По преданию, в середине Креста был вмонтирован бриллиант, что и стало причиной пропажи. К слову, «детективный сюжет» неоднократно возникает в связи с Обуховым. Известно, что всю свою жизнь он сочинял грандиозную по своим масштабам партитуру «Книги Жизни» для солистов, хора, Звуча-

щего Креста, 2-х фортепиано, органа и оркестра, которая должна была исполняться всю Пасхальную ночь и следующий за ней день. Она, как и «Мистерия» Скрябина, должна была преобразить мир. Партитура этого сочинения была якобы похищена, что спровоцировало безумие и скорую смерть автора. Тем не менее, «Книга Жизни» сохранилась в Парижской национальной библиотеке в виде клавира для двух фортепиано и голосов.

Несмотря на то, что достоверных сведений о жизни Обухова сохранилось сравнительно немного, известно, что в круг его почитателей входил цвет французской интеллигенции и русской эмиграции: композиторы Морис Равель, Андре Жоливе, Артур Онеггер, Оливье Мессиан, Иван Вышнеградский, философ Николай Бердяев, поэт Карлос Ларронд, кинорежиссёр Жермен Дюлак. Последняя сняла в 1934 году фильм об Обухове и его Звучащем Кресте, который был найден в 2008 году в одном из архивов автором этих строк.

Оливье Мессиан был в числе тех французских композиторов, которые чрезвычайно сильно заинтересовались новой нотацией и связанной с ней гармонической системой Обухова. Впоследствии издательством «Дюран» была издана так называемая «Коллекция Николая Обухова» в виде сборника пьес от Бетховена до Мессиана, данных одновременно и в традиционной, и в обуховской нотации. Среди них была и Прелюдия для фортепиано Мессиана («Прелюдия. Начало и фрагмент»).

О том, сколь существенную роль у Обухова играет фортепиано, свидетельствует тот факт, что у него нет ни одного сочинения без его участия. Обухов, как Рахманинов и Скрябин, получил образование по двум специальностям: фортепиано и композиции. **Значительную часть его наследия занимают сочинения для сольного фортепиано,** написанные им по большей части в начале его творческого пути.

После второй половины 1920-х годов композитор сосредоточился на ансамблевых и симфониче-

ских сочинениях, в которых, однако, фортепиано не только присутствует, но часто и играет доминирующую роль. В фортепианных сочинениях Обухова просматривается отчётливое стилистическое влияние гармонии позднего Скрябина. Основной жанр в раннем периоде творчества — это **цикл фортепианных миниатюр,** в которых формируются его гармоническая техника и особенности его новой формы. **Фортепианная миниатюра является своего рода творческой лабораторией Обухова, где он применяет все важнейшие для него приёмы.** В ограниченных статьею рамках остановимся лишь на некоторых важных особенностях его стиля, эстетической платформы и композиционного языка, в том числе и его фортепианных сочинений.

В 1960-е годы Обухов был причислен французским композитором и музыковедом Клодом Баллифом (1924–2004) к так называемым «**пост-скрябинистам**». В своём творчестве Обухов развивает эстетические, композиционные, а также и пианистические идеи Скрябина. Исторические реалии, связанные с массовой эмиграцией, сыграли важную роль и в судьбе этого направления. Его частичное перемещение за границу привело к тому, что эта линия русской музыки, включавшая в себя уникальный сплав особой исполнительской манеры и новаторской композиторской техники, разделилась на отечественную и зарубежную ветви.

Следует заметить, что по идеологическим причинам, за редчайшим исключением, пост-скрябинское направление в композиции почти пресеклось в России, тогда как исполнительское продолжало успешно развиваться в стенах Московской консерватории — силами выдающихся пианистов, творчество которых было почти неизвестно на Западе из-за «железного занавеса»: Самуила Фейнберга, Владимира Софроницкого, Генриха Нейгауза. Каждый из них стал продолжателем скрябинских идей в пианизме и основал собственные пианистические школы.

Однако именно сочинения для фортепиано Николая Рославца (1881–1944), Всеволода Задерацкого (1891–1953), Самуила Фейнберга (1890–1962), Анатолия Александрова (1888–1982), Николая Обухова (1892–1954), Ивана Вышнеградского (1893–1979) несомненно также продолжают линию Скрябина. То есть фортепиано стало тем инструментом, благодаря которому эта линия русской музыки сохранилась, что в равной степени касается как её русской, так и зарубежной ветви.

К чертам скрябинского пианизма в творчестве Обухова, как и в творчестве его современников, относится особое внимание к звуковой колористике, которая выразилась именно в технике владения звуком, звуковой краской, палитрой. Это и игра с обертоновыми шлейфами (их наложение, сгущение и расседоточение во времени и пространстве), осуществляемая благодаря особым качествам гармонии и мастерским владением фортепианной педалью. Это и особая роль жеста, как жеста именно «психологического» (термин Михаила Чехова). Необходимо заметить, новая гармония Обухова базируется на обертоновом слышании и владении всеми оттенками звука, в особенности в *riano*.

Гармонический стиль фортепианных произведений Обухова представляет собой также чрезвычайно интересную тему для исследования. В гармонии Обухова сочетаются по меньшей мере три разные гармонические системы: тональная гармония, «атональная» (которой он, в отличие от Шёнберга, именуется модальностью без чётко выраженного тонального центра) и «абсолютная» 12-тоновая гармония. Сочетание всех этих видов гармонии в одновременности в разных фактурно-гармонических пластах Обухов назвал «**тотальной**» гармонией. В своей гармонической технике он как бы пользуется различными системами как отдельными красками на собственной полистилистической художественной палитре, состоящей из наложений разных слоёв как

по горизонтали, так и по вертикали. То есть, в данном случае сама техника композиции Обухова имеет определённое сходство с техникой коллажа в современной ему живописи. Эта техника была сформирована именно в его фортепианных сочинениях.

Гармонический контраст у Обухова — совершенно иного рода, чем это было в классико-романтической системе. В своём эссе «Эмоции в музыке» (1927) композитор отрицает последовательное контрастное сопоставление мажора и минора, поскольку оно является для него реликтом прошлого и одновременно отражением слишком «простых» эмоций. Однако сопоставление мажорных и минорных трезвучий в его гармонии и фактуре встречается постоянно. Смешанные сложные эмоции, согласно его теории, подразумевают под собой смешанную сложную гармонию, сочетающую в себе самые разные элементы.

Но кроме открытий в пианистическом искусстве у Обухова, как и у Скрябина, присутствует **стремление вывести музыку (в первую очередь, фортепианную) за границы одного лишь музыкального искусства**. Особую роль играет жест, его эстетическое и психологическое осмысление (отсюда и идея скрябинского «танца», «полётности» и т.д.).

В свою очередь, основой для подобного рода эстетики, в том числе и в отношении фортепиано, служило **мистическое религиозное сверхискусство**. Оно состояло в идее достижения более высокой ступени развития человечества путём прорыва в иной мир, в иное состояние сознания, связанное с обретением иррационального сверхсознания через сильнейшее эмоциональное потрясение. Такое искусство соединяет в себе это иррациональное сознание с новейшими достижениями в науке и технике. Этот переход мира и человечества в иное состояние планировалось произвести при помощи «сверхпроизведения». У Скрябина эта должна была быть его так и не воплощённая им «Мистерия».

Для Обухова таким сочинением стала «Книга Жизни», важнейшую роль в которой играет фортепиано.

Обухов, как и Скрябин, но уже на несколько ином уровне, стал создателем собственной утопической концепции со своеобразным языком и символикой. Недаром почти каждая премьера его сочинений сопровождалась скандалом, что было характерно как для его петербургских, так и для парижских концертов. Это было связано с тем, что Обухов создал собственный религиозный культ и именовал себя не иначе, как Николаем Экстатическим, Просветлённым, Блаженным, имел собственную анаграмму NE (Nicolas Extasié/ Николай Экстатический), вводил самого себя в качестве одного из действующих персонажей в свои произведения. Заметный уклон в своего рода «мистический соблазн» не мог не вызывать раздражения современников, часто воспринимавших это как некое жеманство, мизантропию, уводящую от истинных задач искусства. Уклон в мифотворчество в искусстве в эпоху, когда подобное перестало быть модным и «современным» (что и произошло в 1920-е годы) не могло не восприниматься как вызов.

Вызывали вопросы и слишком часто используемые у Обухова фактурные приёмы — большое глиссандо по всей клавиатуре, удары кулаком по клавишам, кластерные репетиции, продолжительные паузы посреди сочинения с целью вслушивания в резонанс, резкое противопоставление динамики от пяти форте до пяти пиано. По аналогии, в вокальных партиях Обухов использовал крик, свист, шёпот, бормотание, а также приём рассредоточения отдельных солистов и частей хора в разных местах сцены, что также давало определённый акустический эффект. Всё это воспринималось и тогда, как и впоследствии, как «пощёчина общественному вкусу», как провокация, футуризм. Однако для самого Обухова в этом не было никакого вызова. Это был его естественный язык, и необходимые для выражения идеи сверхискусства исполнительские краски. Подобные эксперименты символи-

чески воспроизвели новый синтетический сверхязык. В главном сочинении Обухова — в синтетической Литургии «Книга Жизни» было задумано использование также и кинопроекции. Именно в такой атмосфере, в таком эстетическом «бульоне», включавшем и философию, и науку, и живопись, сформировалась концепция русских пост-скрябинистов и, в частности, Обухова.

Музыка Обухова, в том числе и фортепианная, воспринимается как «язык символов». Это не только музыкальные, но также и словесные, цветовые, графические, а также и математические символы. С символикой Обухова прямо связана его новая нотация, «абсолютная» и «тотальная» гармонии, наконец, форма в виде гигантского «сверхпроизведения» — 24-х часовой «Книги Жизни». С ней же соотносится внешний вид и конструкция изобретённых им электроакустических инструментов Кристалла, Волн, Эфира, а также Звучащего Креста, где соединены воедино Крест, Кристалл в виде вмонтированного в центре диаманта, и Шар в основании инструмента.

Наиболее существенными символами Обухова являются **Крест и Шар**. Замечу, что одномоментный синтез звуко-цвета (света)-тембра-слова в виде Шара стал своего рода метафорой сверхискусства как синтетического явления. Такое мышление и такого рода ощущения (в их числе и так называемая синестезия или «цветослышание») было свойственно и Скрябину, и Обухову, и Вышнеградскому. Недаром Шар является и формой Храма Великая Утопия, задуманного Кандинским, Гончаровой и Скрябиным. Такого рода «шарообразное» пластичное взаимодействие отразилось в полифонической гармонии фортепианных сочинений Обухова, где вертикаль равна горизонтали, аккорд — мелодии, время — пространству.

Другой важный символ сверхискусства у Обухова — это **символ Креста**, который повсеместно встречается в рукописях его фортепианных сочинений. Он представляет собой антитезу символу Шара. «Гео-

метрическая идея» Креста — это пересечение двух линий, отрицание объёмности, цикличности. Сакральный смысл его невозможно нейтрализовать. Шар — внеисторичен. В христианскую эру Крест немислим вне истории. В партитурах Обухова встречаются три вида креста, каждый из которых имеет не только символический, но и практический, непосредственно связанный с музыкальной композицией, смысл.

Первый крест — Андреевский, состоящий из двух диагонально пересекающихся линий. Именно его мы видим на рисунке в приводимой системе нотации Обухова. Таким крестом обозначены новые знаки, заменяющие прежние звуки чёрных клавиш и знаки альтерации, получившие самостоятельные названия lo (до диез), te (ре диез), ra (фа диез), tu (соль диез), bi (ля диез).

Второй крест — Георгиевский. Этот крест с кругом посередине и с арабской цифрой внутри обозначает порядковый номер так называемых «граней» (facettes), именуемых Обуховым также и «эмоциями» (émotions) или «напряжениями» (tensions). Они соответствуют наименьшей единице формы у Обухова, эквивалентной фразе или периоду. Эти «эмоции»-«границы» по мысли автора всегда содержат как новый музыкальный материал, так и соответствующую ему новую эмоциональную краску.

Интересно, что такое изображение Георгиевского креста, представленное на данном рисунке, имеет и дохристианское происхождение. Это символ солнца, встречающийся в культурах Междуречья, Индии и Закавказья. Впоследствии именно такое графическое изображение Георгиевского креста было воспринято и переосмыслено в православной традиционной символике Византии и Грузии.

Последний вид креста — это остроконечный крест также с кругом в центре и римской цифрой внутри него. Он обозначает уже порядковый номер крупного раздела, состоящего из нескольких «граней» или группы периодов. На рисунке есть и другие знаки, соответствующие синтакси-

ОБУХОВ m'a fait entendre des fragments du "Livre de Vie", j'ai été frappé par la force pathétique, géniale à vrai dire, de cette œuvre singulière, écrite dans sa nouvelle notation, qui simplifie considérablement l'écriture musicale.

Maurice RAVEL
10-1-35

MON SYSTÈME DE NOTATION SIMPLIFIÉE

LO TÈ RA TU BI

LA GAMME DE 12 SONS

DO RÉ MI FA SOL LA SI

INVENTÉ en 1915

LÉGENDE



Indique le numéro d'ordre des tensions



Indique le numéro d'ordre des émotions

— sépare les mesures

— sépare les tensions

- sépare les émotions réciproquement subordonnées
 - sépare les émotions coordonnées
 - sépare les périodes
 - sépare les groupes de périodes
- émotionnelles
- Pédale

су так называемой «эмоциональной формы» у Обухова. Данный рисунок всегда приводится в качестве авторского пояснения на первой странице всех его сочинений — как изданных, так и хранящихся в рукописях. Он включает его новую нотацию и символику, которая находится в его партитурах.

В жанровом отношении фортепианные сочинения Обухова можно охарактеризовать следующим образом: это сочинения для сольного фортепиано, для фортепиано в четыре руки, для голоса и фортепиано, для ансамблей со Звучащим Крестом и фортепиано, клавирные версии его симфонических сочинений (как правило, для двух, реже одного фортепиано, голосов, иногда с партией Звучащего Креста). Партии двух фортепиано есть и во всех его орке-

стровых произведениях. Некоторые вокальные произведения, в частности, литургические поэмы и песни для голоса с оркестром, существуют и в версиях с фортепиано. К ним относятся, в частности, и романсы на стихи К. Бальмонта и В. Соловьева. Отдельно отметим Шесть прелюдий для фортепиано (1914–15), из которых сохранилось пять, а издана только одна — прелюдия № 1 (Lemoine, Paris, 2010).

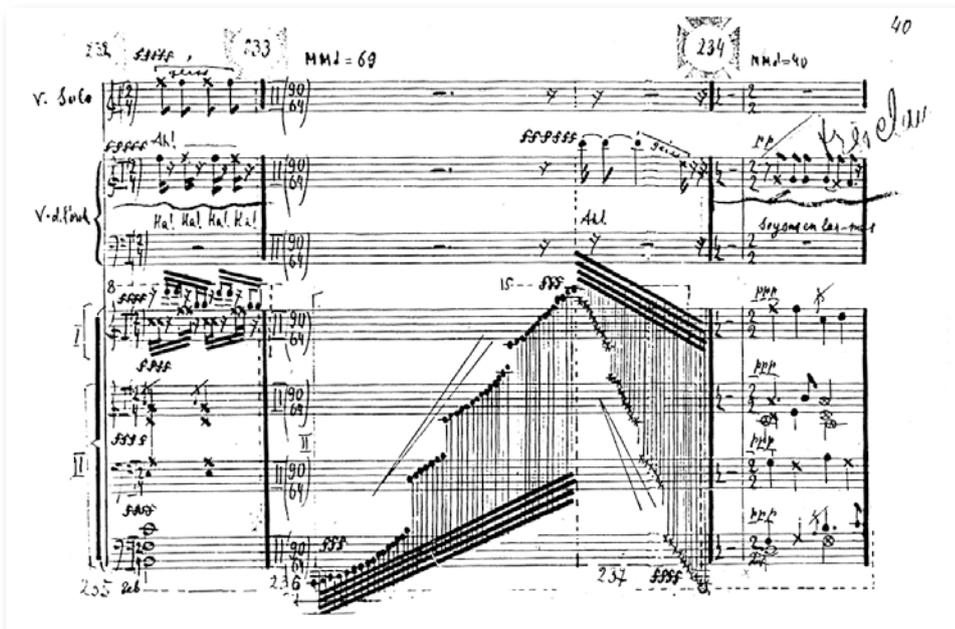
Прелюдия № 1 1913 года — одно из самых ранних сочинений Обухова, написанных ещё в традиционной нотации. Приёмы здесь на первый взгляд вполне традиционны. Её гармонический язык напоминает стиль ранних прелюдий Скрябина, особенно ор. 11. Обращает на себя внимание развитая мелодическая линия с ясно выраженным фольклорным

оттенком русского плача. Однако уже в этой миниатюре встречаются приёмы, которые можно найти почти во всех фортепианных сочинениях Обухова.

Интересно, что уже в 1916 году в пьесе для фортепиано «Сотворение золота» («Création d'or») возникает совершенно иной гармонический язык, ритмика, экспрессия, далеко ушедшая от прямого воздействия Скрябина. В каждом разделе формы появляется свойственное в дальнейшем Обухову коллажное сопоставление и сочетание разных гармонических систем.

В миниатюрах для фортепиано определяется также и характерный круг образов, связанных с религиозными и эстетическими взглядами автора. К сочинениям этого времени относятся циклы фортепианных миниатюр: «Шесть молитв» («Six Prières») 1915 года, цикл «Обращение» («Conversion»), две пьесы для фортепиано «Звёзды говорят...», «Мрачное отражение» («Les asters parlent...», «Reflet sinistre»), цикл «Вечное» («Eternel»), «Иконы» («Icônes») 1915 года. Кроме того, две пьесы «Сотворение золота» («Création de l'or»), две пьесы «Обращение с мольбой» («Invocation»), цикл «Откровение» («Révélation») 1916 года и др. В дальнейшем Обухов отнюдь не расстаётся с жанром фортепианной миниатюры. В пьесе «Просфора» («Hostie») 1933 года представлена экспозиционная многосоставная форма. Материал кардинально меняется почти каждые 2–4 такта: гармония, темп, динамика, ритмический рисунок, фактура. Такой же тип формообразования применяется Обуховым и в его симфонических монументальных сочинениях. В этой пьесе применяется приём темпового crescendo.

Центральный период в творчестве Обухова (1918–1926) представляет собой подготовку к воплощению «Книги Жизни». Главное событие этих лет связано с созданием и первым исполнением «Пролога Книги Жизни» в зале Grand Opéra под управлением Сергея Кусевицкого 3 июня 1926 года. «Пролог»



«Пролог к Книге Жизни», тт. 232–234

написан для большого оркестра, двух фортепиано и двух солистов: «voix solo» (женского голоса) и «voix d'orchestre» (мужского голоса). Это образец зрелого стиля Обухова, после которого ни один из компонентов его музыкального языка уже практически не менялся: использование «абсолютной» 12-титоновой гармонии, специальные приёмы звукоизвлечения как в вокальных партиях, так и у фортепиано (глитсандо по всей клавиатуре у двух фортепиано в противодвижении, представленное во фрагменте «Пролога»).

1927-й — 1950-е годы — последний и самый плодотворный период творчества Обухова. В основном это сочинения и монументальные циклы для фортепиано и Креста; для солистов, фортепиано и Креста; для солистов, хора (женского или смешанного), фортепиано и Креста. Центральным произведением этого периода является «Третий и последний Завет» для большого симфонического оркестра, пяти солистов, двух фортепиано, органа и Звучащего Креста, из двух крупных частей: «Час близится» и «Час настал».

Исключительно важную роль в эстетике Обухова играл и **особый стиль исполнительства**. Исполнения сочинений Обухова потребовали возникновения определённого типа музыканта-артиста, какими

стали для него Мария Антуанетта Оссенак де Брогли (ставшая «музой» Обухова) и певица Луиз Мата. Элементы театральности стали неотъемлемой частью исполнения. Несомненно, что вопрос эмоционального воздействия становится для него не менее важным, чем изобретение новой нотации или гармонической системы, что нашло отражение в его знаменитом эссе «Эмоции в музыке».

В заключение добавлю, что **впервые в России осуществлена студийная запись всех сочинений для фортепиано Николая Обухова** (исполнитель — Нино Баркалая). В компакт-диск включены также и два знаковых сочинения — «Пастырь благословляет мир» для сопрано, Звучащего Креста и фортепиано, где звучат слова пророка Багай-ул-Аллаха «Мы все грани единого Алмаза» (исполнители Екатерина Кичигина, Олеся Ростовская и Нино Баркалая), и «Абсолют» для двух фортепиано и Звучащего Креста (Нино Баркалая, Александр Райхельсон, Олеся Ростовская). Мы рассчитываем, что эта первая запись, осуществлённая Московской консерваторией, откроет музыку Николая Обухова отечественной публике и станет вкладом в дело возвращения на Родину музыки русского зарубежья. ■

Нино БАРКАЛАЯ

Alink - Argerich Foundation*

Piano Competitions Worldwide



* founded November 1999

by Gustav Alink and Martha Argerich

www.alink-argerich.org

competition results & photos

news & rumours

announcements

annual AAF catalogue

Рекомендательное слово Мастера бесценно. Однако наивно полагать, что рекомендация, выраженная словом или знаком, несет в себе всю полноту истины. Вы исполнительстве вообще, видимо, нет какой-то единой истины, ибо каждое «интонационное поле» в конечном воспроизведении — явление индивидуально-единичное, продукт своего «Я». И все же рекомендации Мастера бесценны. Они касаются интеллектуальной сферы познания и освоения текста. Рекомендации эти носят объективный характер даже в том случае, если они явлены из глубин его индивидуальной трактовки. Это все равно плод работы интеллекта. Мастер уносит с собой в вечность то, что не подлежит передаче — свой контакт с клавиатурой, свой звук. Зато след его мышления, аналитического соотнесения с музыкальным материалом может быть передан отчетливо. И именно это ценится необыкновенно. Ноты с пометами большого мастера обретают новую, неизмеримо более высокую цену. А в случае, если кто-то последовательно, талантливо и остро фиксирует драгоценные указания Учителя, возникает вектор, указующий ученику путь познания. И не исключено, что ученик может оказаться талантом, гениально озаренным своей идеей. Он все равно найдет ее на пути сравнения с теми указаниями, которые обрели во времени значение «классических оснований». Мы открываем новую рубрику — «Мастер-класс». Открываем с надеждой на продолжение, которое, впрочем, придется неустанно провоцировать. Мы ждем инициатив наших профессиональных читателей и умных учеников. И конечно же, мы ждем инициатив самих мастеров и призываем их оставить потомкам свой поэтический опыт.

Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ



Л. Н. Оборин

Данная публикация абсолютно уникальна! Сегодня мы предлагаем нашим читателям фантастическую возможность совершить своеобразное путешествие во времени и побывать на мастер-классе у одного из крупнейших пианистов и педагогов середины XX века Льва Николаевича Оборина. Да-да, речь идет именно о мастер-классе, на котором Лев Николаевич будет подробно проходить со своими учениками один из самых популярных фортепианных циклов: «Времена года» П. И. Чайковского. «Посетить» этот мастер-класс сегодня стало возможным благодаря ученику Оборина — Сергею Ивановичу ОСИПЕНКО, который, будучи студентом, тщательно фиксировал все указания профессора. Ныне Сергей Иванович — один из выдающихся российских педагогов, профессор Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова. Его ученики являются обладателями первых премий и Гран-при таких престижных международных конкурсов, как Королевы Елизаветы (Брюссель), имени Ф. Бузони (Больцано), имени А. Шнабеля (Берлин), памяти В. Горовица (Киев), имени Ф. Шуберта (Дортмунд), имени И. С. Баха (Сарбрюккен), имени С. Рахманинова (Тамбов), имени А. Хачатуряна (Ереван) и многих других. В классе Л. Н. Оборина студент С. Осипенко сыграл 8 пьес из цикла «Времена года»: «У камелька», «Масленица», «Песнь жаворонка», «Подснежник», «Белые ночи», «Баркарола», «Песнь косаря», «Осенняя песнь». Пьесы «Жатва», «Охота», «На тройке», «Святки» были пройдены профессором с другими студентами класса, уроки которых слышал и записал Сергей Иванович.

Павел ЛЕВАДНЫЙ

П. И. Чайковский. «Времена года». Уроки профессора Л. Н. Оборина

В начале 70-х годов XX века на совместном заседании четырёх кафедр специального фортепиано Московской консерватории было принято решение: ввести в учебные планы студентов двух младших курсов исполнение фортепианных миниатюр и произведений так называемой «средней» формы П. И. Чайковского.

Эта мера была до некоторой степени вынужденной — в консерватории, носящей имя Чайковского, перестала звучать фортепианная музыка композитора. Исключением являлся лишь незабвенный Первый концерт, да и то только тогда, когда кто-либо из студентов начинал готовиться к Всесоюзному конкурсу, в программу которого вышеназванный концерт был включён.

Автору этих строк, поступившему в 1971 году в класс народного артиста СССР, профессора Льва Николаевича Оборина, несказанно повезло, ведь «проходить» миниатюры Чайковского под руководством всемирно признанного исполнителя «Времен года» — подлинное счастье.

Как известно, Л. Н. Оборин обучался у К. Н. Игумнова — музыканта, чей облик неразрывно связан с русской национальной традицией в искусстве. Влияние, которое оказал Игумнов на формирование личности Оборина, — огромно. Безусловно, те педагогические принципы, которые исповедовал Игумнов, нашли свое отражение в педагогической деятельности Оборина.

В классе Льва Николаевича постоянно звучала русская музыка и часто не самая «заигранная». В этой связи вспоминается эпизод, рассказанный Обориным: «Как-то я был в гостях у Константина Николаевича Игумнова. Хозяин дома находился в приподнятом расположении духа, сел за рояль музицировать и довольно долго играл небольшие пьесы Лядова, Аренского, Рубинштейна. На мой вопрос, зачем он играет эту музыку, Игумнов вспыхнул и в раздражении ответил примерно следующее: «Лёва,

ты ничего не понимаешь! Это же наша история, в этих пьесах дух эпохи, я сам — оттуда!».

Несколько позже, когда мы уже «работали» над Чайковским, Лев Николаевич обронил такую фразу: «Что-то в настоящее время в исполнении Чайковского утеряно». Размышляя много позднее над его словами, невольно возникло предположение: не тот ли «дух эпохи» утерян? Косвенным подтверждением этой мысли является анализ названий и эпиграфов ко всем 12 пьесам цикла «Времена года». Оборин говорил, что некоторые названия миниатюр, например, «У камелька», «Масленица», «Святки», не вызывают у студентов ясных представлений и ассоциаций. А для исполнителя чрезвычайно важна любая деталь, штрих, верно подмеченная интонация. Сетовал также на то, что многие прекрасные исконно русские слова, встречающиеся в эпиграфах, практически исчезли из нашего языка.

Характерной особенностью оборинской педагогики являлся тезис: от общего к единичному. Поэтому, приступая к работе над сочинением, Лев Николаевич часто начинал издалека, «брал» композитора в целом, выделяя главные, основные стилистические черты.

О Чайковском говорилось с большой любовью примерно такими словами: «Музыка Чайковского поёт как бы изнутри, требует разнообразных приёмов звукоизвлечения, тщательности и тонкости педализации, опрятности в звуковом воплощении».

Особенно акцентировалось внимание студентов на трёх, с точки зрения профессора, основополагающих моментах: темповой стороне исполнения, мышлении композитора, образных представлениях исполнителя.

О темпах Чайковского Лев Николаевич любил поговорить. Вспоминая ритм жизни своего детства и сравнивая его с нынешним — суетным и невероятно стремительным, Оборин резюмировал: «Извозчик и метро — в этом вся разница!»

О специфике композиторского мышления автора «Патетической» Лев Николаевич высказывался так: первичность оркестрового мышления Чайковского не вызывает сомнений, поэтому «фортепианный» Чайковский зачастую вторичен. Отсюда — агогика, лигатура, педализация, а также пресловутая «непианистичность» его фортепианной музыки.

Сферу образных представлений Оборин затрагивал не слишком часто, справедливо полагая, что музыка не нуждается в подробных комментариях. Когда же он обращался к словесным сравнениям, то делал это тонко и ненавязчиво, как бы исподволь возбуждая фантазию учеников. (Помнится, работая со мной над сонатой Шуберта, Лев Николаевич вспоминал о своих посещениях Вены, венцах, дворце Хофбург, знаменитом Пратере, дунайских набережных).

Говоря о П. И. Чайковском, Оборин подчеркивал, что крупные фортепианные сочинения этого композитора имеют скрытую программу, а миниатюры музыкально отражают большую гамму бытовых явлений того времени, которую нужно очень ясно представлять. К сожалению, многое из того, что зовется русским конгломератом второй половины XIX века, нами, русскими, живущими в конце XX века, воспринимается и расшифровывается не так, как должно. В этом смысле оборинские ассоциативные сравнения бесценны, ведь они — «оттуда».

Переходя к конкретным указаниям профессора Оборина к циклу «Времена года», вспоминается то, каким образом Лев Николаевич встречал приходящих к нему домой учеников: «А... Сережа (Катюша, Аркаша)! Ходи-ходи!» — именно так, по-старорусски, мягко и приветливо приговаривая, приглашал войти. Так и кажется, что первая фраза пьесы «У камелька» тождественна этому оборинскому «ходи-ходи». ■

**Профессор
Сергей ОСИПЕНКО**

Январь. «У камелька»

Сыграть хорошо эту пьесу непросто, в ней много повторений, которые нужно по-разному ощущать, сохраняя при этом чувство меры.

Это редко кому удастся. «Края» — спокойный, без нажима рассказ. Середина — тишина. Ветер в трубе, пригрезилось...

Т.т. 1-2. Штрихи авторские, их надо выполнять, но не буквально, как у классиков, а мягко, как бы раскачивая. Педаль неглубокая. 16-е и 8-е *non legato* — играть без педали.

Т.т. 7-8. Расширение, подготавливающее кульминацию. Подчищать педаль на каждую восьмую в левой руке.

Т. 9. Соль — чуть «длиннее».

Т. 10. Не «потерять» имитацию при передаче в правую руку. Небольшое *sostenuto*.

Т. 11. Придаточное предложение. Более приглушенно. Начинать чуть подвижнее, притормаживая в следующем такте. Левая рука — фагот. Педаль только на первой восьмой такта.

Т.т. 15-17. При объединяющем секвенцию *rosso crescendo* интонирование в каждом такте от первой доли к третьей ослабевающее.

Т. 28. Последняя четверть — очень спокойно.

Т. 29. *Subito piano*. Ощутить мизинец в аккорде правой руки. Ля-диез — очень мягко.

Т. 30. Пальцы уплощенные, подушечки чуткие. Педаль поднимать на последней триоли.



Т. 33. Начало такта чуть отставить и, по возможности, тише, чем в т. 29.

Т. 37. Четверти — *tenuto*. Шестнадцатые — *leggiero*

Т.т. 38-39. Закончить одну фразу и начать другую.

Т. 43. Почувствовать *diminuendo* на протяжении трех тактов.

Т. 44. Группетто не торопить!

Т. 54. Игумнов играет это место *rosso stringendo*. Ярче, чем аналогичное в *Des-dur*. Ясно одно: в динамическом плане должно быть разнообразие.

Последние три такта пьесы играть на одной педали. Это трудно, но возможно. Бас должен остаться, если умело использовать вибрирующую педаль.

Февраль. «Масленица»

Праздник проводов русской зимы с различными увеселениями и блинами. Чайковский здесь использует свой излюбленный приём подражания русским народным инструментам, имитируя гармошечные переборы и колокольный перезвон.

Интересна середина. Часто играют, будто это марш. Представляется, что это не так. Можно говорить, об уличной сценке — лотерее, которые часто устраивались на «масленую». Зазывала крутит барабан и выкрикивает выигравшие номера. Естественно, что есть и проигравшие, которые хотят ещё раз попытаться счастья. В этой связи можно вспомнить заключительную сцену в игорном доме из «Пиковой дамы», где напряжение возрастает с каждой новой открывающейся картой. Правда, в «Масленице» всё вполне благополучно заканчивается: проигравших захватывает масленичное веселье.

Т.т. 1-2. Высокий свод и упругие пальцы «ставить» на аккорды. Опора на мизинец, *forte* не форсировать!

Т. 3. *Staccato* здесь и далее пальцевое: активные «схватывающие» пальцы.

Т.т. 9-10. Левая рука ведет, правая — легче.

Т.т. 11-12. Переход мелодии к первому пальцу правой руки. В этом двутакте центром является первая доля второго такта, в дальнейшем, наряду с общим *crescendo* эта интонация должна сохраняться.

Т. 23. Правая рука — аппликатура: 5-4-2-1-2. Левая: 2-1-2-3-4.

Т. 26. Оборот D-T не утрировать — это не окончание пьесы.



Т. 27. После колокольных перезвонов и переполняющего радостного ощущения попадаем в шумную, пеструю, разноголосую толпу, которая нас «несет».

Т.т. 29-30. Первый палец правой руки — *tenuto*, остальные — чуткое *leggiero*. Начинать си-минорный эпизод, не форсируя звук и постепенно все более увлекаясь.

Т.т. 35-38.левой, а потом имитацию в правой сыграть очень характерно, как бы персонифицируя каждую.

Т. 43. Не «садиться» на сильную долю. Середина *L'istesso tempo* четырехтакты *forte* играть очень расчетливо, с каждым разом все ярче, последний — кульминация раздела. *Piano* — с каждым разом все более трепетно, последний раз — «поплакать».

Т.т. 85-88. Точно «ставить», готовя форму руки перед каждым тактом, про рессору в кисти не забывать.

Т. 89. Педаль брать на октаву и на следующую восьмую в правой снимать.

Т.т. 93–96. Ведущий — первый палец в левой руке.

Педаль снимать на вторую долю.

Т. 117. Послышались бубенцы тройки.

Она увозит нас в репризу, веселье возобновляется.

Т.т. 165–166. *Sostenuto* только в этих двух тактах.

Март. «Песнь жаворонка»

Часто эту музыку превращают в похоронную процессию. Это, конечно, неверно. Главное — найти верное движение, для этого необходимо точно следовать авторскому указанию — *Andantino*. Помнить о том, что март в средней полосе — месяц снежный. Тональность соль-минор здесь какая-то сиротливая. Правда, середина вносит некоторый контраст, она — «встрепенувшаяся».

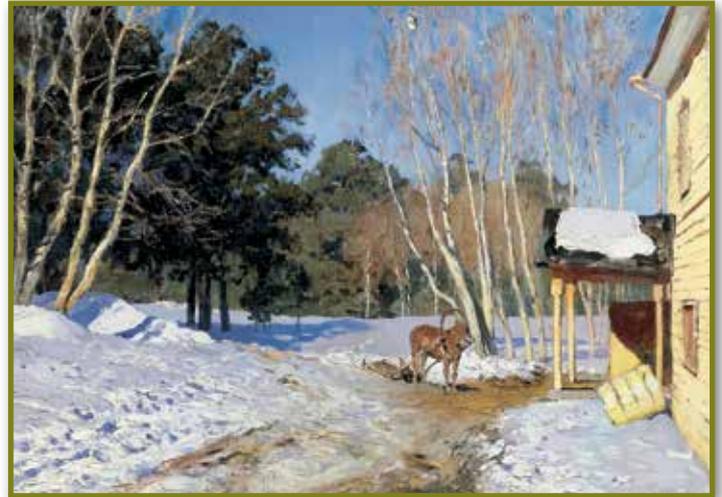
Т.т. 1–2. Не играть «по складам». Объединить первые два такта — это «ключ» ко всему последующему. «Высокий» первый палец — чуть выделить. Педаль — запаздывающая, на каждую четверть.

Т. 3. Не «садиться» на фа-диез, видеть вершину фразы.

Т.т. 5–6. Неглубокую педаль взять на первую восьмую — помочь перенести руки — снять на вторую. Имитацию в левой *legato* без педали.

Т.т. 7–10. Не задерживаться на первых двух акцентах (в правой и в левой) — это несколько банально. Лучше почувствовать третий — можно даже *sostenuto*.

Т. 11. Пауза реальная — педаль нужно снять. Темп подвинуть. Колорит — «высветлить». Пальцы правой руки во всей серединке — как можно ближе друг к другу, концентрируя



энергию на активном играющем пальце. Все форшлаги вверх — вторым пальцем.

Т. 23. На «до-диез» руку развернуть к мизинцу для того, чтобы далее легко, на одном движении, сыграть тридцатьвторые.

Т. 24. В паузе правая рука как бы вздыхает и потом на объединяющем «рессорном» движении играет *staccat'* ноту соль и триоль. Пальцы очень чуткие, играющие близко к клавишам.

Т. 43. Педаль подменить на акцентированной ноте «соль».

Апрель. «Подснежник»

Главное здесь — звук.

Какой он?

Для этого нужно ясно представить себе подснежник, тонкий зелёный росточек, появляющийся из-под земли, когда ещё не весь снег сошёл. (Рассказывая об этом, Л.Н. поднимает вверх указательный палец, поддерживая его большим, и тем самым как бы помогает увидеть этот росточек. Глаза профессора в этот момент становятся лучистыми, он мягко улыбается).

Середина — вальс «о горе былом» и «о счастье ином».

Т.т. 1–2. Правая рука — кисть высокая, пальцы вытянуты, собраны. Подушечки касаются клавиш активно, но площадь соприкосновения очень незначительна, как бы «кончиком росточка». Левая — форма руки такая же, как и у правой, только ощущение клавиш более легкое, как на передатчике азбуки Морзе.

И поэтому естественно, что пальцы в аккомпанементе находятся в постоянном контакте с клавиатурой (в отличие от правой руки, у которой есть пальцевое «дыхание»). Педаль запаздывающая на первую долю, снимать где-то между двумя последними аккордами аккомпанеента. Артикуляция — *legato* два такта, потом рука берет дыхание и снова *legato*.

Т.т. 5–7. Каждый раз брать дыхание правой рукой перед си-бемолем.



Т. 24. Педаль взять на первую долю, снять на четвертую восьмую. *Sostenuto*.

Т. 25. Чуть «тронуть» темп.

Т. 26. Педаль не нужна. В левой руке цепкие «формочки», нижнюю ноту аккордов брать четвертым пальцем.

Т. 33. В левой руке чуть интонировать нисходящую секунду.

Т. 34. Педаль поднимать на третью и шестую восьмые.

Т. 35. Почувствовать сдвиг на терцию — несколько мягче.

Вообще, середина не проста: нужно найти свою «линию поведения». Никакой нарочитости, вычурности и, в то же время, должно быть разнообразие, не должно надоедать. При переходе к репризе притормозить. В коде педаль следует брать тоньше, чтобы не «запедальить» левую руку.



Модернизация: путь к обновлению

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

— Александр Викторович, в предыдущих беседах Вы аргументированно и подробно рассказали о необходимости модернизации российского фортепианного парка. Каким Вам видится практический путь к осуществлению этой замечательной идеи?

— В нашей стране, как мы все знаем, — огромное количество музыкальных учебных заведений, организаций культуры. Даже выборочный анализ их «инструментальных парков» дает неутешительный результат: состояние 70–80 процентов из них — ниже удовлетворительного. Практически всем учебным и концертным организациям необходимо сегодня решать вопросы модернизации парка музыкальных инструментов, причем решать в двух аспектах: это и приобретение новых инструментов, и капитальная реконструкция тех, которые этой реконструкции подлежат (иными словами, потенциал использования рояля после реконструкции должен быть сопоставим со временем эксплуатации рояля нового). Таким образом, каждое музыкальное учебное

заведение, каждая концертная организация должна иметь свою плановую программу модернизации,

Наше государство имеет деньги. И, как показывает мой личный опыт общения с чиновниками самых разных уровней, в нашей стране можно решить многие вопросы, если их грамотно сформулировать. Потому что для получения государственного финансирования нужна четкая программа действий. Именно формулирование программы модернизации для конкретного учреждения культуры является первым шагом. Это — технико-экономическое обоснование, анализ инструментального парка, методическое обоснование использования того или иного класса музыкальных инструментов. И еще одна глава, которую я условно назову «Выводы»: собственно программа, определяющая потребности того или иного объекта культуры.

Надо понимать, что «взять и отремонтировать» все инструменты, которые в ремонте и реконструкции нуждаются, невозможно. И не только потому, что на все сра-

зу у государства не хватит средств! А еще и по той причине, что в России пока нет условий и ресурсов для полноценного технологического переоборудования пианино и роялей. Поэтому я и говорю о программе, которая могла бы предусмотреть поэтапное финансирование и поэтапное проведение соответствующих работ. Как первый шаг необходима экспертная оценка фортепианного парка музыкальной организации: перечень пианино и роялей с детализацией работ по каждому инструменту или обоснование необходимости его замены. Если речь идет о замене, то надо понимать, какого класса должен быть куплен инструмент. Это уже методическая сторона вопроса: обоснованность приобретения инструмента той или иной ценовой и качественной категории для разных нужд музыкальных учреждений разных уровней. Понятно, что с экономической точки зрения нецелесообразно приобретать для учебных классов ДМШ такой же рояль, как для филармонического концертного зала. За эти же деньги мож-

но классы ДМШ оснастить большим количеством инструментов.

Таким образом, после экспертной оценки и рекомендаций станет ясно: что необходимо ремонтировать сейчас, что в следующем квартале, что — через год, через пять лет. Сколько инструментов заменить сегодня, сколько — через три года. Подобный перспективный план должен быть сопряжен и с перспективным финансированием.

— *Ключевая проблема, на мой взгляд, — экспертная оценка. Не секрет, что в сфере исполнительского искусства, концертной деятельности экспертное мнение сегодня ценится очень высоко, ибо истинных специалистов, мягко скажем, немного. Полагаю, что и на фортепианном рынке дела обстоят похожим образом.*

— Сегодня у нас есть очень хороший механизм, который московские коллеги начали воплощать в жизнь. На базе Международного Союза музыкальных деятелей создан Центр разработки программ модернизации музыкальной культуры. В его рамках существует подразделение, которое занимается разработкой целевых программ модернизации фортепианного парка. Это реальный механизм грамотного составления программы — как для отдельного учреждения культуры, так и для района, города, региона. Подчеркну, что Центр создан на базе старейшей общественной организации, в работе которой принимают участие авторитетные представители музыкального мира.

— *То есть сегодня руководитель музыкального учебного заведения и концертной организации имеет возможность получить квалифицированную консультацию?*

— Конечно, это — одна из целей создания Центра. Можно получить информацию о фирмах-производителях, консультацию по музыкальным инструментам, техническим и финансовым условиям покупки или реставрации, узнать о перспективах эксплуатации тех или иных пианино и роялей. Центр предлагает самые разные варианты сотрудничества: от бесплатных профессиональ-

ных консультаций до составления комплексных программ модернизации.

Например, консультации по вопросам того или иного бренда сегодня очень актуальны. Есть бренды, популярные в Европе на протяжении 100 лет, но никогда не ввозившиеся в СССР. Соответственно, наши музыканты эти марки просто не знают. Пример — немецкая фирма «Steingraeber», изготавливающая пианино и рояли очень высокого класса, охотно покупаемые в европейских странах и совершенно не известные в России. Другой пример — фирма «August Foerster». Когда существовала страна под названием «ГДР», производимые там инструменты пользовались в СССР повышенным спросом. Когда не стало ни ГДР, ни СССР, в нашей стране начали понимать, что в Западной Европе предлагаются замечательные инструменты. И «August Foerster» (который, надо сказать, к концу 80-х несколько «упал» по качеству) перестал пользоваться популярностью. Но мало кто знает, что фирма пережила «второе рождение», и ее продукция сегодня конкурентоспособна на мировом рынке, имеет хороший потенциал срока эксплуатации, при этом инструменты полностью изготавливаются в Германии.

— *Актуальнейший вопрос — происхождение пианино и роялей. Возможно ли получить в новом Центре консультации по этому вопросу?*

— Безусловно! Со временем многие фирмы, выпускающие пианино и рояли, претерпевают серьезные изменения, и то, что было хорошо 20 лет назад, на сегодняшний день может оказаться весьма посредственным. Зачастую под старыми красивыми брендами мы получаем продукцию, сделанную в третьих странах не всегда должным образом. Примером может служить бренд «Weinbach». Инструменты этой марки, купленные 15 лет назад, действительно были изготовлены на одной из старейших европейских фортепианных фабрик — на фабрике «Петроф» в городе Градец Кралове. Но сегодня «Weinbach» производят в Китае,

и разница в качестве весьма ощутима. При этом цена не снизилась, а, напротив, увеличилась.

— *Если вернуться к программам модернизации, насколько локальными или, наоборот, глобальными они Вам представляются?*

— Думаю, что с помощью Центра от разработки локальных программ мы сможем перейти к формированию большой государственной программы. Возможно, сначала по определенному техническому и методическому алгоритму сформулируется потребность по регионам, возможно — по отраслям (вузы, учреждения дополнительного образования и т. п.). Имея четкий план действий, значительно проще наши идеи реализовывать. Тем более, что в нашей стране существует такая проблема: многие органы власти на местах имеют возможность финансирования музыкальной отрасли, в частности, приобретение и ремонт музыкальных инструментов, но им не хватает консолидирующего звена. Подтверждения тому я слышал в разных регионах: если бы программа поддерживалась центром, то регионы обязательно приняли бы в ней участие.

Сегодня понятно одно: если не составлять комплексные программы модернизации, рассчитанные на поэтапную реализацию, если не определять приоритеты шагов, необходимых для реанимации российского инструментального парка, то разрозненные действия приведут к тому, что мы не только потеряем фортепианную школу, мы потеряем и музыкальное образование, и эстетическое образование детей вообще. Если программы модернизации будут грамотно обоснованы, будет прозрачна и понятна схема их осуществления. Именно это сможет подтолкнуть государственный аппарат к финансированию вопроса. Главное — целенаправленно и методично продвигаться к комплексному решению проблемы, к пониманию ее на государственном уровне. ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**



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.

О Марии Соломоновне Неменовой-Лунц

Воистину удивительная и немеркнущая мысль: талантливый человек чаще всего талантлив одновременно в нескольких сферах. И не потому ли, что таланту свойственно ощущать мир во взаимодействии, сцеплении сразу многих, разнородных явлений действительности, природы? Ему свойственно глубже, масштабнее, в более ярких, чем другим людям, красках переживать окружающее. Одарённость «поражает», захватывает личность в водоворот самых неожиданных контрастов интересов, устремлений, поисков. Для неё жизнь многомерна и бесконечна. Вот таково, мне кажется, первое и самое пронзительно-яркое впечатление, складывающееся при встрече с Марией Соломоновной Неменовой-Лунц.

Она была словно озарена изнутри лучами любви к Искусству во всех его родах и видах — к музыке, поэзии, театру, живописи. В истории Московской консерватории и музыкального образования страны М.С. Неменова-Лунц, вне сомнений, заняла особое, уникальное положение. **Ей принадлежит заслуга организации первой в нашем вузе кафедры концертмейстерского мастерства**, которая впоследствии стала творческо-методическим центром подготовки концертмейстеров Советского Союза. М.С. Неменова-Лунц указала дорогу, по какой надо идти, чтобы скорее и надёжнее готовить молодежь к творческому труду в данной области. С 1925 года профессор начала вести в консерватории занятия по художественному

аккомпанементу, а в 1943 году уже появилась кафедра. Это явилось естественным шагом замечательной пианистки, ученицы А. Скрябина, великолепной ансамблистки, популярного концертмейстера.

Занятия в классе Марии Соломоновны проходили в очень жизнерадостной, подчас весёлой, именно артистической атмосфере. Живость её, остроумие, рассказы о встречах с великими людьми захватывали необыкновенно. И, что крайне важно, М.С. Неменова-Лунц всегда много играла в классе. Её исполнение на уроках дышало воздухом большой эстрады, ярких замыслов. Поражало звучание инструмента, красота и одухотворённость тембра рояля, филигранность техники — особенно мелкой, пленительной, жемчужной. Неслучайно Мария Соломоновна училась у великого композитора-пианиста и окончила консерваторию в 1902 г. с золотой медалью. Её имя — на самой почётной доске отличия выпускников вуза в Малом зале. И как солистка, и как партнер скрипачей, виолончелистов, певцов М.С. Неменова-Лунц очень много сделала для пропаганды русской музыки, которую она любила беззаветно. Её концерты всегда были переполнены слушателями, собирали чуткую, особо преданную музыке аудиторию, звучали одновременно благородно-возвышенно и удивительно интимно, подкупающе просто. Мария Соломоновна показывала студентам множество специальных упражнений Скрябина, которые он советовал молодым пианистам для

работы над качеством звука. (Одно из них: извлечение трезвучий, септаккордов с различной динамикой и выделением тех или иных ступеней). Вообще, Мария Соломоновна считала первым требованием к концертмейстеру выразительное звучание фортепиано. Попутно вспомню, как она радовалась своему домашнему «Блютнеру». *«Когда за него сел А.Н. Скрябин, — рассказывала М.С. Неменова-Лунц, — то воскликнул: «Да на нем и уметь играть не надо, рояль сам божественно звучит!».*

Остро ощущая тончайшую «нервную ткань» каждого музыкального сочинения, трепетно заботясь о понимании того же студентом, Мария Соломоновна не любила, даже больше — не выносила попыток словами, красноречием подменить ощущение живой музыки. *«Рассказанная музыка — это то же самое, что и рассказанный обед».*

С вокальным искусством у Марии Соломоновны складывались особые, своеобразные отношения. Всех певцов она делила на две категории: музыкантов и «звукоиспускателей». Она весьма забавно изображала молодого вокалиста, исполняющего на концерте какую-то арию и во время фортепианного вступления посмотревшего на свои часы — то ли от волнения, то ли от уверенности в том, что «музыка начинается лишь с вокальной партии». Еще смешнее выглядело изображение солиста-баса, в арии Руслана после вступления запевшего: «Чуют правду!». Чрезвычайно внимательна была Мария Соломоновна к слову в вокальных

произведениях, к качеству самого текста и к произнесению его певцом. Над переводными текстами чаще всего иронизировала. «Перевод — что муж: если верен — то некрасив. Если красив, то неверен». Исходя из этого её педагогическим правилом было требование к студенту прочитывать вслух словесный текст в том же темпе, ритме, дыхании, которые указаны композитором. А диктовалось это категорической необходимостью для пианиста, условно говоря, петь с певцом (конечно, про себя), не только повторяя звуковую и словесную строки, но предчувствуя то, что намеревается делать солист. Естественно, таким исполнителем («сопевцом») можно быть только, если знаешь, что именно надо повторять, что предчувствовать. Подобный «золотой» закон, знаю по опыту, спасал и спасает в ансамбле всех поголовно. Аналогичным является и совет профессора проигрывать партии скрипки, виолончели и других инструментов в соответствующих концертах, камерных сочинениях. Только тогда, говорила Мария Соломоновна, пианист в ансамбле и станет «рулевым, а не просто гребцом». Для учеников ее подобные пожелания делались трижды убедительными, когда они слушали на концертах М. С. Неменовой-Лунц, какого слияния с партнерами достигало её фортепиано в какой-то единый вдохновенно-живой организм, как голос или скрипка «купались» в переливах гамм и арпеджио, которые не просто насыщали гармонией, ритмическим узором, а своим тембром вселяли душу, очарование, аромат поэтических чувств. Ещё один, весьма полезный педагогический приём использовался в классе широко. Мария Соломоновна любила задавать студентам несколько романсов различных композиторов, созданных на один и тот же поэтический текст (особенно на слова Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета).

М. С. Неменова-Лунц слышала в жизни множество великих музыкантов, видела в театре гениальных мастеров сцены, общалась со Станиславским, Качаловым, Москвиным и др. У неё была масса друзей:

Гольденвейзер, Нейгауз, Бекман-Щербина, А. Александров, Щепкина-Куперник и много-много других. И она необыкновенно интересно о них рассказывала. На студентов, конечно, это действовало магнетически. В этих воспоминаниях сквозило опять-таки одно из коренных её психологических свойств — она жила с увлечением, с горением. Спокойствие, равнодушие и Неменова-Лунц — антиподы, враги, невозможность. Даже в преклонные свои годы Мария Соломоновна производила в каком-то смысле противоречивое впечатление. Перед вами был явно пожилой человек, даже не совсем физически здоровый, полудряхлый, опирающийся на палку. Но тут же вы видели не старуху, а зажигательную, интересную женщину, задорную, несколько ироничную, молодую. Кстати, Мария Соломоновна обладала большим самообладанием и смелостью. Однажды я вёз ее на своей машине в Училище им. Ипполитова-Иванова на встречу с педагогами и учащимися. Вдруг в моторе загорелись провода, пошёл сильный дым. Я перепугался, выскочил тушить. А Мария Соломоновна сидела абсолютно спокойная и по приезде в училище великолепно провела беседу, играла, шутила. (Не подумайте, что она осталась равнодушной ко мне: она очень была озадачена моей неудачей и проявила потом само сердечное внимание.) Дома Марию Соломоновну преследовали порой немалые семейные неурядицы. Но в консерватории она никогда виду не подавала о своих огорчениях, умела поразительно держать себя. Сказывалась, думаю, принадлежность к старой, настоящей отечественной интеллигенции. С неподражаемым юмором говорила Мария Соломоновна: «Когда я иду в консерваторию, я твердо знаю: будет неприятность. Я только не знаю еще, какая именно...». Сама она никогда не участвовала ни в каких интригах, склоках. К подобной стороне музыкального бытия относилась философски-иронично. Видимо её внутренняя жизнь была столь наполненной, содержательной, что остальное всё казалось бесцветным,

третьесортным, мешающим. Однако Мария Соломоновна умела и дать сдачи. Как-то в коридоре, возле диспетчерской Г. Г. Нейгауз при скоплении студентов и педагогов чем-то обидел Неменову-Лунц, выразившись несколько свободно. На следующее утро Г. Г. пришёл в класс к Марии Соломоновне с извинениями. «Нет, Г. Г., — ответила М. С. — Вы всё это сказали при всех, так пойдёте туда же, в коридор, и Вы извинитесь при окружающих».

Особую власть приобретали, естественно, воспоминания Марии Соломоновны об Александре Николаевиче Скрябине. И в них, повторим, опять дышала неугасимая жажда знаний, впечатлений, интереса к людям. В молодости Неменова-Лунц жила в Швейцарии, взволнованно слушала беседы своего учителя с Г. В. Плехановым и, наверное, «краешком» участвовала в них во время общих прогулок (М. С. дружила и с женой Плеханова). Именно от Марии Соломоновны я впервые услышал знаменитый рассказ о том, как Скрябин горячо убеждал Плеханова в неограниченной власти человеческого духа, воли, желания над материальной, физической стороной мира. В тот момент, когда гуляющие переходили через мостик над ручьем или речкой, Плеханов, саркастически улыбаясь, обратился к Скрябину: «Вот Вы, Александр Николаевич, пожелайте прыгнуть с моста и не разбиться, а взлететь!» Надо было слышать, как рассказывала это Мария Соломоновна, как и о многих иных эпизодах, связывавших ее с великим композитором. Вот тогда и еще глубже поймёшь, каким человеком и каким артистом-музыкантом она была. Одно огромное внутреннее течение питало другое, сливаясь в единое покоряющее откровение. Мария Соломоновна любила людей, и люди любили ее. «На меня спрос, как на балерину», — жаловалась она, разрываясь между непрерывными приглашениями выступить, рассказать, поиграть, проконсультировать, написать, прийти с советом, с предложением, с помощью. Все хотели с ней общаться, ее послушать.



Международная фортепианная академия «Встречи с маэстро» в Имоле

Город Имолы до конца прошлого века был известен исключительно благодаря автогонкам «Формулы-1». А потом произошло чудо: в скромный городок в провинции Болонья устремились молодые пианисты со всего мира. Ибо Международная фортепианная академия «Встречи с маэстро» буквально с первых лет существования получила негласный статус «кузницы звезд». Ее выпускники завоевали более 60 первых премий на самых престижных конкурсах. Вот лишь некоторые имена, известные во всем мире: Симон Педрони, Джанлука Кашьоли, Энрико Паче, Ольга Керн, Анна Кравченко, Софья Гуляк, Альберто Нозе, Михаил Лифитц, Игорь Рома, Александр Романовский, Ингрид Флитер. Об Академии рассказывает профессор Борис ПЕТРУШАНСКИЙ: именно он был одним из первых приглашенных педагогов, именно он вместе со своими коллегами Лазарем Берманом и Франко Скала превратил скромную Имолу в настоящую Мекку для молодых музыкантов.

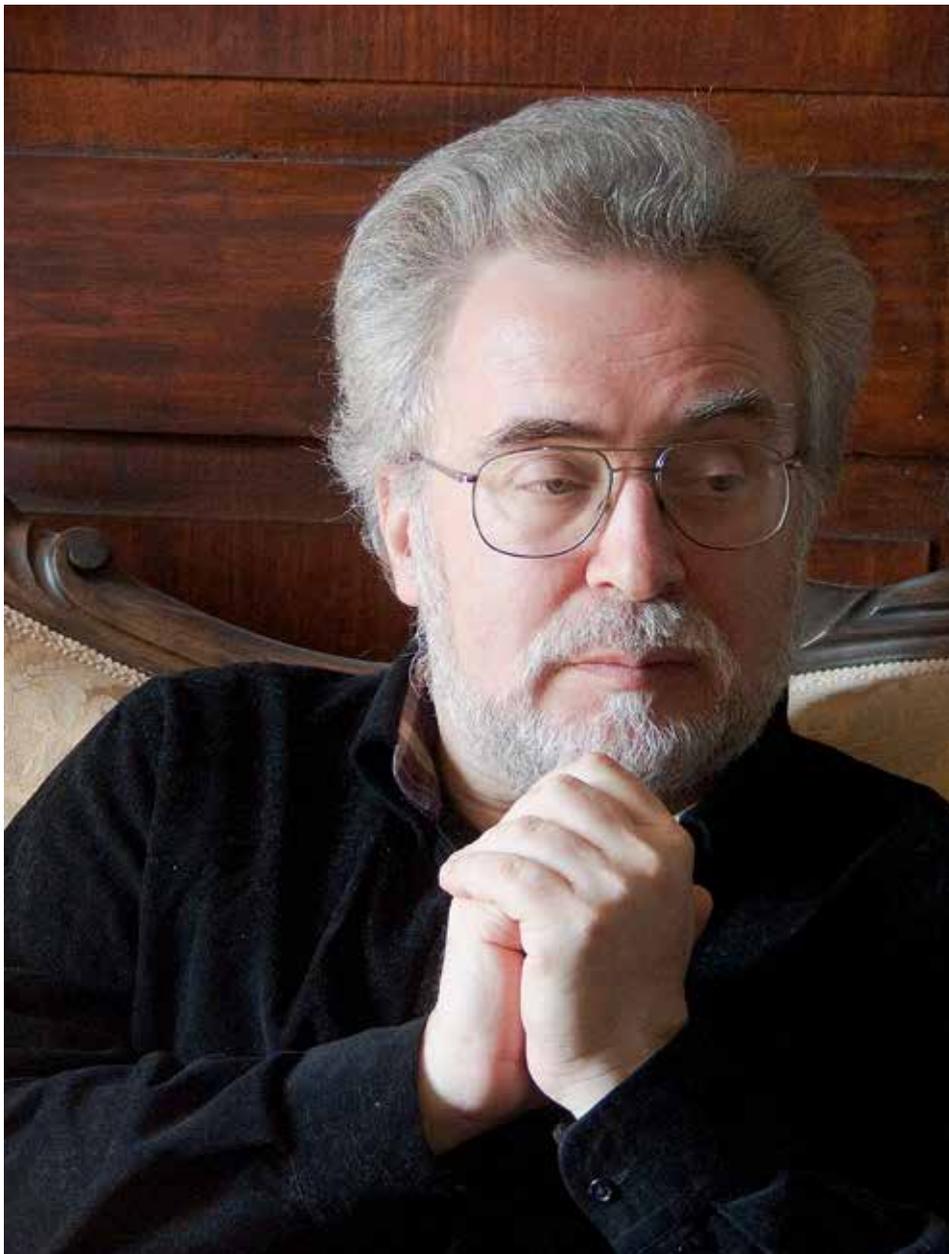
Создатель академии — мой коллега и друг Франко Скала. Кто это такой? Прежде всего, педагог, причём педагог Божией милостью. Очень интересный, смелый и творчески независимый человек, который окончил Болонскую консерваторию, а потом занимался у Карло Цекки и был одним из его любимых

учеников в Академии «Santa Cecilia» в Риме. Цекки, как это было принято тогда, да, наверное, и сейчас, «продвигал» своего ученика, хотя тот не был лауреатом, не играл на конкурсах. И Франко Скала до определённого момента концертировал, а потом (по каким-то внутренним, психологическим причинам) ре-

шил навсегда оставить эстраду. Произошло это в молодом возрасте: ему было лет 28. Скала с головой окунулся в педагогику. Получил класс в консерватории в Пезаро, поначалу, как у каждого нового педагога, у него занимались студенты четвертого, пятого, шестого разрядов. Но постепенно Скала в силу своего незаурядного лич-

ного обаяния, очень мощной энергетикой и полной «посвящённости» этому процессу сумел из деревяшки сделать, по крайней мере, Бурадино. Более того, он стал не просто Папой Карло, а Пигмалионом: вдохнул в своих студентов жизнь, совершенно преобразив картину в консерватории. И эта галерея интересных молодых музыкантов, которые вышли из-под его «резца», подвигла его к мысли о том, что нельзя останавливаться только на консерваторском стиле обучения. Тут надо сказать, что консерватории в Италии — это как наши специальные школы при консерваториях: 10 лет — и все. А что потом? И Скала стал думать о том, как найти иную форму взаимоотношения молодых людей с музыкой. Что он сделал? Ну, во-первых, у него в классе еще в Пезаро ребята осваивали «музыкальные слои» большими монографическими блоками: все сонаты Бетховена, оба тома «Хорошо темперированного клавира», Шуман, Скрябин... Все варились в каком-то определённом потоке, он добавлял в этот поток какие-то специи, и это становилось Шуманом, потом поток обновлялся, это становилось Бахом и т.д.

Но в рамках консерваторской системы все замыкалось на Франко, как, впрочем всегда замыкается на одном педагоге. И поскольку консерваторский педагог ведет ученика от пеленок до армейских погон (тогда ещё был призыв в армию), то он понял, что это, во-первых, разные профессии, а во-вторых, что не может ученик заниматься 10 лет с одним педагогом и только с ним — от «бирюлек» до позднего Бетховена, Скрябина, Прокофьева, Брамса. Я убежден, что человеку, который блестяще знает и психологию 6–8-летнего ребенка, и репертуар, не просто самому, без ассистентов, взрастить музыканта, доведя его до высших философских и исполнительских вершин. На нашей фортепианной стезе — это редчайшие примеры. Об этом говорит и весь российский опыт: все наши выдающиеся детские педагоги (Кестнер, Артоболевская, Тимакин) наиболее продвинутых учеников начина-



ли с 14–16 лет передавать в руки, так сказать, другого масштаба.

Итак, Франко Скала понял, что надо создавать некую новую форму обучения, которая потом и превратилась в Академию. Он организовал ассоциацию из своих же учеников и их друзей, а было таких около 90 человек. Они собирались у него дома: у него большой дом и, самое главное, замечательная студия, не гигантская, но очень уютная. В эту студию набивалось «племя младое, незнакомое», на полу сидели. Приезжал «отловленный» на гастролях маэстро и два с половиной дня давал мастер-классы. К концу третьего дня он там же играл концерт для студентов и уезжал, часто не оставляя камня на камне от все-

го того, что делал Скала со своими учениками. И Скала шёл на это с какой-то мазохистской страстью, потому что понимал: он может довести студента до определённого уровня, но нужен новый взгляд. И это необычайно мудро. «Многовзглядность» (естественно, при полном почтении к педагогу) ставит ученика в дестабилизирующее состояние. И это хорошо. Тогда он между двумя или тремя мнениями начинает выбирать свой, четвертый путь или присоединяется к какому-то из этих трёх. А может быть и так: разные мнения настолько раскачали его сознание, что оно начинает двигаться в каком-то ещё, неведомом ему направлении. Это один из рецептов выковывания личностного отноше-

ния к музыке. Это путь к обретению своей персональной «капсулы», условно, эластичной, открывающейся, но «капсулы». И в этом — величие педагога: «бросить щенка в воду», заставить его выплыть самостоятельно. Если же педагог до последних дней указывает ученику каждый шаг, этот ученик обречен на гибель. В Италии, кстати, педагоги часто весьма ревниво относились к своим ученикам, навязывали свои представления о действительности, о музыке, я уже не говорю о посещении «чужих» мастер-классов.

Педагоги, которые приезжали на мастер-классы в Имолу каждый месяц, выбирались не только Скалой, он советовался со своими учениками. «Хотите, чтобы приехал Ашкенази? Хорошо, у него в городе N будет концерт, поехали, упадём в ножки». И Ашкенази приезжал! Он потом, кстати, стал президентом нашей Академии, а теперь — почетный президент. «Вам интересен Бадура-Шкода? Йорг Демус?» И так далее. Дважды приезжала Татьяна Петровна Николаева, музыкант и педагог планетарного масштаба. Бывали интересные анти-мастер-классы, которые тоже помогали. Приезжал Поллини, знаковая фигура итальянской и мировой исполнительской культуры. Он совершенно не педагог, это известно всем (и ему самому). Но это было безумно интересно! Хотя с точки зрения получения конкретной пользы это было разочаровывающее явление.

Так продолжалось 8 лет, и Франко Скала решил преобразовать эти домашние занятия в нечто более стабильное. Он обратился по трем адресам: к мэру города, в банк и на фирму «Yamaha». К тому времени он был очень известен в городе, так сказать, имолесская гордость, «баловень города»... Да и город маленький, всего 60.000 населения, все друг друга знают. Скала — высокий красавец, обладающий харизматическим обаянием, производящий впечатление и на мужчин, и на женщин.

Когда Франко пришел к мэру, тот просто спросил: «Чего ты хочешь?». Ответ был прост: «Рокка Сфорцеска». Это крепость Сфорца, которая стоит в центре города, образец болонской

средневековой архитектуры. В середине XX века там была тюрьма, потом — музей оружия. Но в целом крепость практически пустовала, и Скала получил в пользование её небольшую часть, которую привел в божеский вид. Академия открылась осенью 1990 года. Педагогов было трое: Франко Скала, Лазарь Берман и я (я переехал туда в январе 1991 года).

Студентов поначалу было мало. Некоторые перешли в Академию из консерватории в Пезаро. Например, Энрико Паче, который известен в России после успеха на Конкурсе им. Чайковского, он потом выиграл Конкурс имени Листа в Утрехте. Через год появился Симон Педрони, впоследствии выигравший Конкурс имени Клиберна в Форт-Уорте. Приехала Джорджия Томасси, впоследствии — первая женщина-победитель конкурса в Тель-Авиве. Собственно, это и была лучшая реклама. «Где тебя научили так играть?» — «В Имоле». Достаточно одного-двух взрывных событий, чтобы начались магнетические притяжения сил. Появлялись и новые педагоги: Риккардо Ризалити, крупный знаток фортепиано вообще, ведущий профессор Миланской консерватории; Пьеро Ратталлино, человек огромных знаний и автор множества книг по истории пианизма, настоящий музыкальный деятель.

Сегодня в Академии две возрастных категории студентов: до 20 лет и 20–26 лет. Те, кому до 20 лет, учатся в консерваториях, а к нам приезжают — так часто, как могут. Это так называемый «одногодичный курс», который, естественно, можно повторять. Для тех, кому 20 и больше, предусмотрен трехлетний курс. Теперь вот появился отдельный курс для тех, кто старше 26 лет, так называемый «Corso senior». Вероятно, надо подчеркнуть, что у нас предусмотрено исключительно обучение игре на фортепиано, все теоретические предметы студенты проходят в своих консерваториях.

Студентов в Академии не очень много, обычно 50 человек. Мы ограничиваем количество по двум причинам: во-первых, и 50 — это довольно много, на концертной эстраде потом значительно меньше. Во-вто-

рых, мы можем выплачивать определенное количество стипендий из средств, которые нам дает банк. Мы всегда старались, кстати, «держаться» довольно низкую оплату за обучение, поскольку понимали, что среди наших студентов нет «рокфеллеров». Так называемые взрослые платили по 2.250 евро в год и получали «обратно» в качестве стипендии 900 евро. Когда начался кризис, стипендии понизились до 600 евро. Таким образом, 50 часов занятий обходятся в 1.650 евро в год. 33 евро в час, это очень немного за занятия с профессорами. Конечно, есть и другие расходы: транспорт до Имолы и обратно, проживание и так далее. В целом, конечно, намного дешевле приезжать несколько раз в год, чем целый год жить в Имоле. Порой находят дополнительные спонсоры, которые кому-то добавляют стипендию, кому-то оплачивают жилье...

Что касается системы экзаменов, то она постоянно модифицируется. Раньше было довольно жестко: так называемые «взрослые студенты» (которым больше 20 лет) представляли две сольные программы по полтора часа и два фортепианных концерта. И так каждый год. Теперь уже не по полтора часа, а по 50 минут. Точнее, студент должен подготовить программу на 70–80 минут, а комиссия выберет из них 50 (происходит это непосредственно на концерте-экзамене). Фортепианных концертов — один или два. Если это концерт «пантагрюэлевских» масштабов, как концерты Брамса, Третий Рахманинова или Второй Прокофьева, то можно играть один. Если же, скажем, это концерт Листа, то к нему добавляется концерт Моцарта. Если это концерт Мендельсона, можно добавить концерт Гайдна или Сен-Санса. При этом в Академии нет специально разработанных программ для сольных выступлений, играй, что хочешь. Единственное требование — обязательно представить одно сочинение, которое написано после 1950 года. И подготовить что-то «на бис», всё-таки это концертное выступление. ■

**Записала
Марина БРОКАНОВА**



ПРОБЛЕМЫ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ В СОВРЕМЕННОМ АСПЕКТЕ.

Общая редакция — проф. А. Васильева. МК РФ, РАМ им. Гнесиных, Методкабинет при Минкультуры Московской области, Черноголовская школа искусств им. Е. П. Макуренковой. М., РИО РАМ им. Гнесиных, 2011. — 160 с., ил.

В сборник вошли материалы конференции, состоявшейся 27 апреля 2010 в Шуваловской гостиной РАМ имени Гнесиных. Изначально предполагалось, что ее посвятят памяти пианистки, педагога, методолога, ученицы Г. Г. Нейгауза, проф. Елены Петровны Макуренковой (1925–1999), которая почти полвека отдала «Гнесинке». Однако в подготовительный период скончалась ученица, соратник Е. П., клавесинистка, доц. Ирина Михайловна Иванова (1935–2009). Таким образом, образовалось двойное посвящение — памяти Учителя и Ученицы.

Глубокая связь Е. П. Макуренковой и И. М. Ивановой (они даже умерли в один и тот же день, с интервалом в 10 лет) — прежде всего в служении искусству, в верности идеалам, завещанным великими предшественниками. По воспоминаниям современников, обоих музыкантов отличала твердость, иногда непримиримость в отстаивании собственных позиций. Такие люди часто неудобны окружающим, но потом оказывается, что в их руках, во многом, и сохраняется любая профессия.

Представленные в сборнике материалы — разного объема и жанра. Здесь и статьи «по ведомству» психологии исполнительства, фортепианной педагогики, и аналитика, и источниковедение. В частности, впервые публикуются главы из трактата Ирины Ивановой «Кантабиле и клавесин», ставшего обобщением ее практической и научной работы.

«Всякая и всяческая культура восходит к просветительской деятельности. Мы {—} ученики школы Нейгауза {—} выросли на этом опыте наших Учителей. Но просветительская деятельность как явление сегодня забыто. И этот необходимо возродить. Ибо падение интереса к классической музыке как классической культуре и традиции служит обольщению моего народа» (нар. арт. РФ, проф. **Вера Горностаева**, «Приветственное слово...»)

«В манере петь звучание музыкальных инструментов выражало мирозерцание человека. {Ни} научные трактаты, ни достоверные артефакты или исторические исследования не могут дать почувствовать строй духовной культуры той или иной эпохи, как это могут сделать две или три интонации в музыке, которая господствовала в этот период. Все понятия, которыми сегодня мыслит музыка, сформировались на гребне взлета

искусства cantabile. Все прекрасное мы невольно и сегодня мерим этими представлениями. Современное музыкальное сознание все так же ищет выразительную интонацию, которая связана с его мироощущением. Несмотря на все новейшие технологии и звуковысотные системы, не представляется возможным разорвать глубинную связь понятий музыка и cantilena, музыка и интонационная выразительность. С потерей последних современная культура исчезнет, исчезнет самое понятие музыки...» (Ирина Иванова, из трактата «Кантабиле и клавесин»). ■



Нинэль ГАРИПОВА. БАШКИРСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА.

Отделение соц. и гуманитарных наук АН РБ, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Уфимская академия искусств им. З. Исмагилова. Уфа, «Гилем», 2008. — 384 с., ил., нот. Тираж 300 экз.

Монография посвящена становлению и развитию башкирской фортепианной музыки. Традиция еще очень молода, она существует чуть более полувека, «однако за эти годы композиторы республики стремительно освоили основные жанры мирового фортепианного наследия, без которых невозможно говорить о зарождении национально-самобытной современной композиторской школы» (Н. Гарипова).

Сочетание исторического и аналитического подхода отражено в структуре работы. Первая глава посвящена периодизации явления; три последующие акцентируют какую-либо область фортепианной музыки (миниатюра, сонатные и циклические композиции, фортепианные концерты). Пятая глава отдана детской музыке.

Весьма широк круг сочинений и авторов. Среди последних — как родоначальники башкирской фортепианной музыки Масалим Валеев, Хусаин Ахметов, Халик Заимов, Загир Исмагилов, Нариман Сабитов, так и композиторы последующих поколений (вплоть до начала XXI века).

Важнейший элемент работы — шестая глава, «Интонационная лексика и семантика фортепианных произведений башкирских композиторов». В ней исследуется интонационный словарь башкирской фортепианной музыки; его истоки — в традиционных национальных жанрах «озон-кюй», «курай», «кыска-кюй», «халмак-кюй», «кубыз». Отметим, что протяжные песни и наигрыши «озон-кюй» приводятся в одном из приложений (в другом опубликован список изданий и нотных рукописей фортепианных сочинений башкирских авторов). ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

59-Й МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ

БОЛЬЦАНО, ИТАЛИЯ

59



ПРОСПЕКТЫ И ИНФОРМАЦИЯ

Секретариат Фонда

«Конкурс им. Ф. Бузони»

**[Segreteria della Fondazione
«CONCORSO F.BUSONI»]**

**Piazza Domenicani, 25 – C.P. 368
391 Bolzano – Italia**

тел. 0471/976568

факс 047/326127

info@concorsobusoni.it

www.concorsobusoni.it

**Секретариат работает
с 9:00 до 13:00**

59.

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ

БОЛЬЦАНО, ИТАЛИЯ

1

К участию допускаются пианисты, родившиеся в период с 31.05.1982 по 31.05.1996.

2

Для подачи заявки необходимо зарегистрироваться на сайте www.concorsobusoni.it не позднее 31 мая 2012. Будет принято не более 150 заявок.

3

На основании отборочных прослушиваний (22—31 августа 2012) будет отобрано 24 кандидата, которые получают право на участие в финале (21—30 августа 2013). Они получают стипендию 800 евро, которая будет вручена в момент участия в финале.

4

В период с 1.01.2013 по 15.04.2013 могут подать заявку и быть допущенными к финалу также другие претенденты, удостоенные I или II премии на одном из конкурсов, проведенных WFIMC в 2010—2012. При этом в финале выступают не более 27 соискателей.



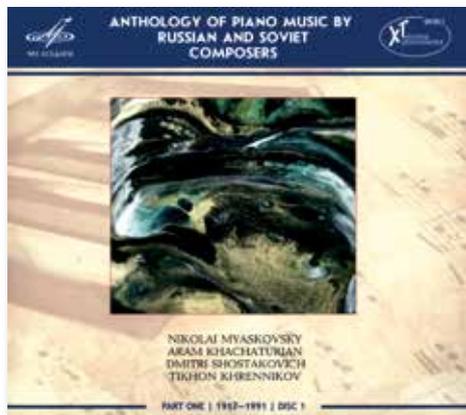
5

150 допущенных кандидатов должны заплатить вступительный взнос в размере 100 евро (за вычетом банковских расходов), которые в случае отказа от участия в конкурсе не возвращаются. Лауреаты I и II премий конкурсов-членов WFIMC освобождаются от вступительного взноса.

6

ПРЕМИИ. Премия имени Бузони — 22.000 евро (не может быть поделена). Пианист, удостоенный премии им. Бузони, получит также премию, учрежденную в память Артуро Бенедетти Микеланджели, в размере 5.000 евро (при условии, что Премия им. Бузони присуждена единогласно). II премия — 10.000 евро. III премия — 5.000 евро. IV премия — 4.000 евро. V премия — 3.000 евро. VI премия — 2.500 евро.

Додекафония вместо твиста, или Шостакович без тельняшки



Теперь, когда CD-серия «Антология фортепианной музыки русских и советских композиторов» начала выходить, идея ее издания кажется настолько очевидной, что даже удивительно, как она не родилась раньше. Русская, и в первую очередь советская, фортепианная музыка — кладезь забытых и полузабытых сокровищ, что видно уже по трем первым выпускам серии. Учитывая особое отношение к фортепиано у меломанов России и мира (что видно хотя бы по вниманию публики к выступлениям пианистов на Конкурсе имени Чайковского), рискуем предположить: серия может стать для ее издателей если не золотой жилой, то как минимум коммерчески успешным проектом.

Но куда выше коммерческой ценности этих записей их **ценность историческая**, измерить которую невозможно: доля признанных шедевров в антологии невелика, **многие из представленных сочинений являются раритетами, а то и записываются впервые**. Еще одна привлекательная сторона проекта — **ставка на молодых, но уже известных пианистов**: таких, как Федор Амиров, Ася Корепанова, Андрей Коробейников, Никита Мндоянц, Юрий Фаворин и другие. Фортепиано как таковое, изысканный репертуар и свежие имена исполнителей — вот как минимум три фактора, которые должны принести успех этому грандиозному циклу.

Многотомная «Антология фортепианной музыки русских и советских композиторов» — проект **благотворительного Фонда Тихона Хренникова**. Его президент **Андрей Кокарев** стал инициатором серии, в которой планируется издать около тридцати CD, по несколько выпусков в год. На недавней презентации третьего выпуска Кокарев рассказал: «*Меня всегда волнова-*

ло то, что наша музыка шире издается на Западе, чем в нашей стране. Притом что большая часть советской музыки остается неизданной. Наша идея — сохранить то, что было у нас, не просто издав серию дисков, но выстроив некий мост в будущее. Важную роль в нашем проекте играет выбор молодых исполнителей — мы выпускаем не просто антологию, но сборник произведений, которые они выбирают сами и намерены включить в свой репертуар. Спасибо всем, кто нам помог! Это и замечательный педагог Александр Мндоянц, который помог собрать молодых талантливых исполнителей, и Банк Торгового Финансирования, без чьей помощи не вышли бы первые два диска, и фирма «Мелодия», которая подключилась к нашему проекту».

Инициаторы проекта справедливо полагают, что огромная часть русской фортепианной музыки — в первую очередь, последнего столетия — неизвестна не только широкой публике, но и меломанам. И если открывающие серию Двадцать четыре прелюдии Шостаковича — более или менее на слуху, то записанные на том же диске Токката Хачатуряна или Третья соната Мясковского известны куда хуже, хоть имена их авторов почти не уступают Шостаковичу в популярности. К записям привлекаются пианисты возрастом от 14 до 35 лет, чья работа проходит под наблюдением **Александра Мндоянца** — знаменитого пианиста и педагога, художественного руководителя «Антологии». «*Это очень важный проект, потому что много достойной музыки остается вне поля нашего внимания и наших знаний, —* полагает Мндоянц. — *Без того, чтобы мы познавали новую музыку, сама музыка не может дальше развиваться... И меня радует, что среди молодого поколения есть*

АНТОЛОГИЯ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ РУССКИХ И СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Бабаджанян, Вайнберг, Вустин, Задерацкий, Караев, Мясковский, Рославец, Хачатурян, Хренников, Шнитке, Шостакович и другие | «Мелодия», Фонд Тихона Хренникова

талантливые музыканты, которые интересуются современной музыкой и с жадностью ее осваивают. Тем самым они помогают музыке развиваться дальше».

Основная часть серии будет посвящена музыке, созданной с 1917 по 1991 годы; предполагается также выпустить по несколько дисков, посвященных соответственно русскому зарубежью, постсоветской музыке и сочинениям, созданным до 1917 года. Планируется, что на каждом диске будет представлено как минимум одно сочинение, не записывавшееся прежде. Разумеется, нет речи о том, чтобы составить серию из одних шедевров: скажем, записанная на втором диске Пятая соната Вайнберга в блистательном исполнении Аси Корепановой с первых же нот качественно отличается от звучащих перед ней миниатюр Тактакишвили, Габичвадзе и Кара Караева. Однако сохранить эти сочинения для истории не менее важно — хотя бы в качестве фона, на котором создавались шедевры.

Продуманный ли это замысел, совпадение ли, однако кажется, будто композиция каждого из трех дисков выстроена вокруг одного главного сочинения, так или иначе задающего тон остальным. В первом выпуске это, несомненно, **Двадцать четыре прелюдии Шостаковича**, которые закономерным образом доверены **Андрею Коробейникову**. Именно с ними он выступал на XIII конкурсе имени Чайковского, был прерван одним из членов жюри и не прошел в третий тур, что, возможно, помогло ему не меньше, чем могло бы помочь лауреатство: сегодня Коробейников — пианист с международной известностью, желанный гость многих европейских фестивалей. Двадцать четыре шедевра он играет не спеша, с ощути-

мым наслаждением, смакуя каждую деталь даже там, где иной пианист непременно бы «рванул тельняшку на груди», по выражению Андрея Гаврилова.

Удивительно, насколько созвучны друг другу пьесы Шостаковича и два маленьких цикла миниатюр **Хренникова**, созданные также в первой половине тридцатых годов и записанные внуком композитора, **Тихоном Хренниковым-младшим!** При всем желании — пусть даже и подсознательном — услышать в музыке двух композиторов предвстие 1948 года, когда один из них обвинял другого в формализме, не возникает и тени подобного эффекта. И Пять пьес (op. 2, 1933), и Три пьесы (op. 5, 1934–1935) записаны на CD впервые — и странно, что такая яркая, эффектная, разнообразная музыка прежде не привлекала внимания пианистов, ее хочется слушать еще и еще. Не менее броско звучит энергичная, «моторная» **Токката Арама Хачатуряна** в исполнении **Никиты Мндоянца**. А **Третья соната Мясковского** (одночастная), мастерски преподнесенная Юрием Фавориным, буквально «сбивает с ног», заставляя пожалеть о том, что сейчас на рынке CD нет, кажется, ни одного полного собрания фортепианных сонат Мясковского.

В центре второго выпуска — **Пятая соната Вайнберга**: композитора, который сегодня не нуждается в особом представлении. В наши дни у его фортепианного наследия более счастливая судьба, чем у сонат Мясковского, и записью фортепианных сочинений Вайнберга сейчас заняты одновременно два европейских лейбла (к сожалению, не в России). Тем не менее, наследие композитора пока не в том положении, чтобы еще одна запись его сочинения могла показаться избыточной, и исполнение **Аси Корепановой** показыва-



ет, до какой степени Вайнберг шире распространенного представления о нем как об одном из композиторов круга Шостаковича. Соната Вайнберга — драма такой силы, что на ее фоне меркнет даже **Импровизация и fuga Шнитке**, при всем безграничном уважении к гению ее автора, едва ли выходящая за рамки чисто технического эксперимента.

Как бы то ни было, масштаб этих двух мастеров таков, что рядом с их сочинениями слишком многое остается в тени; пожалуй, это справедливо для миниатюр Тактакишвили, Габичвадзе и Кара Караева, представленных на этом же диске. Однако **две Прелюдии и фуги Виктора Полторацкого**, записанные впервые, хотя и длятся немногим более пяти минут, совершенно обезоруживают. Оказывается, еще в 18-летнем возрасте этот рано ушедший композитор, из чьего наследия, увы, лучше всего известны оркестровые обработки, сочинял удивительную музыку. Для своего времени — 1967 год — она должна была казаться вопиюще несовременной, а между тем это что-то вроде советского неоклассицизма: поклон Баху через столетия, но звучащий ничуть не архаично. В исполнении **Никиты Мндоянца** не меньшее впечатление производят «**Шесть картин**» **Бабаджаняна**, где автор твиста «Лучший город земли» предстает подлинным новатором. Составитель буклета не случайно характеризует стиль этого цикла как «джигитскую додекафонию»: наследие нововенской школы органично соединяется здесь «с дикой энергией кавказского фольклора».

Центральное сочинение третьего выпуска привлекает внимание еще в большей степени, нежели на первых двух дисках — опусы Шостаковича и Вайнберга соответственно. Речь о блестяще исполненной **Федором Амировым Второй фортепианной сонате Всеволода Задерацкого (1891–1853)** — композитора с трагической судьбой, чьи произведения лишь сейчас находят дорогу к слушателю. Биография Задерацкого неправдоподобна даже по меркам XX века: обучал музыке цесареви-

ча Алексея, воевал у Деникина, был на Колыме — лишь несколько ее узловых моментов. Ему принадлежат десятки опусов, из которых при жизни автора исполнялось ничтожно малое количество. Между тем, сегодня очевидно, что они могли изменить судьбу отечественной музыки, прозвучи они вовремя.

От Второй сонаты (1928), написанной в свободной атональной манере, не без влияния Скрябина, буквально кружится голова. С одной стороны, это, несомненно, передовая музыка своего времени, более всего схожая со Второй же сонатой Кшенека, хорошо известной в исполнении Марии Юдиной: ассоциация возникает еще до того, как пытливый слушатель уточнит дату создания последней — тот же 1928 год. С другой стороны, соната Задерацкого предвещает многое из того, что родится гораздо позже, в первую очередь — уникальную творческую манеру Галины Уствольской. Услышав сонату раз, хочется переслушать ее немедленно, и рядом с ней, пожалуй, меркнут все остальные номера на диске, — даже чудесное **Lamento Александра Вустина** — тем более что почти все они, в отличие от сонаты, уже записывались прежде.

Таковы три первые выпуска серии «Антология фортепианной музыки русских и советских композиторов». Хочется надеяться на то, что серия будет выходить согласно планам ее инициаторов и что в новых ее выпусках мы услышим как забытые шедевры, так и сочинения, которых не может не быть в подобной антологии: от Метнера, Скрябина и Прокофьева до Волконского, Уствольской и Губайдулиной. Главное — не слушать подряд все записанные здесь номера: если переход от Вайнберга к Шнитке слышен невооруженным ухом, то две пьесы Реваза Габичвадзе сменяются Шестью прелюдиями Кара Караева практически незаметно. Зато если после каждого сочинения делать паузу, вы обнаружите, что любой номер на каждом из трех дисков заслуживает самого пристального внимания. ■

Илья ОВЧИННИКОВ



Международный Союз Музыкальных Деятелей Архиповский музыкальный салон на Большой Никитской

Концерты в апреле 2012

01.04.12 | 18.00 |

Праздничный концерт «Музыкальный калейдоскоп»
Солистка ГАБТа и Московской филармонии Оксана ЛЕСНИЧАЯ (сопрано), Алексей БАЛАШОВ (гобой), Екатерина ВАЛИУЛИНА (скрипка) Федор СТРОГАНОВ (орган)

02.04.12 | 19.00 | Фестиваль «Весна в России»

Старинная музыка на исторических инструментах.
Ансамбль старинной музыки «CANTO VIVO»,
Елена ПРИВАЛОВА (орган), Маркета ЖАНУСКОВА (скрипка,
Чехия), «СЛАВЯНСКИЙ ДУЭТ» (Словакия)

06.04.12 | 19.00 | Цикл «Новое поколение искусства»

Творческий вечер композитора и пианиста
Алексея КУРБАТОВА

07.04.12 | 19.00 | Цикл «Classic Emotions».

«Блестящие транскрипции».
Ансамбль солистов «КОНЦЕРТИНО»

08.04.12 | 18.00 | Цикл

«Камерные собрания салона «Bechstein»
Единственный концерт легендарного друга в Москве:
Дина ЮФФЕ (фортепиано), Михаил ВАЙМАН (скрипка)
Шуман, Прокофьев, Гофман, Брамс

10.04.12 | 19.00 | Цикл «Органные вечера»

«От Баха до Пьяццоллы»
Наталья МИХАЙЛОВА (орган), Александр МИТЕНЕВ
(бандонеон)

11.04.12 | 19.00 | Цикл

«Камерные собрания салона «Bechstein»
Вениамин ЖУКОВ (фортепиано), Елена КОРЖЕНЕВИЧ
(скрипка), Наталья ЗЛОБИНА (фортепиано)
И. С. Бах, Ф. Лист, Й. Брамс, Дж. Кейдж, Ф. Крейслер,
К. Сен-Санс, И. Ахрон, Б. Годар, И. Фролов

12.04.12 | 19.00 | Цикл «Органные вечера»

Наталья ЛЕТЮК (орган), Мария МАКАРЕНКО (орган)

13.04.12 | 19.00 | Авторская программа заслуженного артиста РФ

Александра ПОКИДЧЕНКО «ФОРЕ — FOREVER!»
А. ПОКИДЧЕНКО (фортепиано, комментарий), Наталья
РИТТЕР (сопрано), Юрий МЕДЯНИК (скрипка)

14.04.12 | 14.00 | Цикл «Classic Emotions»:

«Классические сказки»
«Секреты органного Королевства». Наталья ЛЕТЮК (орган),
Анна БАУМАН (сопрано), Антон ПАИСОВ (флейта),
Ирина КРАСАВИНА (фортепиано)

16.04.12 | 19.00 | Цикл

«Камерные собрания салона «Bechstein»
Александр КУЛИКОВ (фортепиано)
Гайдн, Бетховен, Метнер, Шопен, Лист

17.04.12 | 19.00 | Цикл

«Камерные собрания салона «Bechstein»
Ева КИСС (сопрано), Жорж КИСС (орган) Франция
Музыка немецких и французских композиторов

19.04.12 | 19.00 | Цикл

«Камерные собрания салона «Bechstein»
Александр ДВОРЯНОВ (фортепиано)
Фортепиано — XX век: Шостакович, Прокофьев,
Задерацкий, Стравинский, Караманов

**21–22.04.12 | Фестиваль Межрегионального
Шаляпинского центра**

24.04.12 | 19.00 | Цикл

«Bechstein» в Московской консерватории»
«Русский сувенир». Камерная музыка
Алексей БАЛАШОВ (гобой)

25.04.12 | 19.00 | Опера-концерт «Моцарт и Сальери»

27.04.12 | 19.00 | Шопеновский салон
Концерт к юбилею народного артиста РФ
Святослава БЭЛЗЫ

**28.04.12 | 18.00 | Концерт молодых педагогов
ДМШ им. С.И. Танеева**

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

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

www.msmdhall.ru



**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