

piano FORUM

№ 2 (10), 2012

Ежеквартальный журнал:
все о мире фортепиано

Михаил ПЕТУХОВ:
«Академизм в исполнительстве есть
феномен индивидуальности плюс
чувство меры».



**Григорий
СОКОЛОВ:**
петербургский
«рефрен»



**Денис
КОЖУХИН:**
«Я русский пианист,
но подвергшийся
влиянию разных
фортепианных
течений».



**Эмиль
ГИЛЕЛЬС:**
Фестиваль
памяти артиста
во Фрайбурге.
Эксклюзивный
репортаж



PIANOФОРУМ

Все о мире фортепиано
www.pianoforum.ru

Ежеквартальный журнал



piano FORUM

№ 2 (10), 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

Михаил ПЕТУХОВ:

«Игра на инструменте — это исповедь»..... 6

Денис КОЖУХИН:

«У музыканта искусство неотделимо от жизни»..... 30

ФЕСТИВАЛЬ

Памяти Эмиля Гилельса.

Эксклюзивный репортаж из Фрайбурга 14

Московский вернисаж мировой «транскриптиады»..... 40

КОНЦЕРТЫ

Григорий СОКОЛОВ..... 24

Александр ЛУБЯНЦЕВ..... 27

Александр ГИНДИН..... 28

РЕПЕРТУАР. НАШИ АКЦЕНТЫ

Соната Виктора Екимовского: взломанный стереотип 36

МАСТЕР-КЛАСС. Уроки Льва ОБОРИНА..... 56

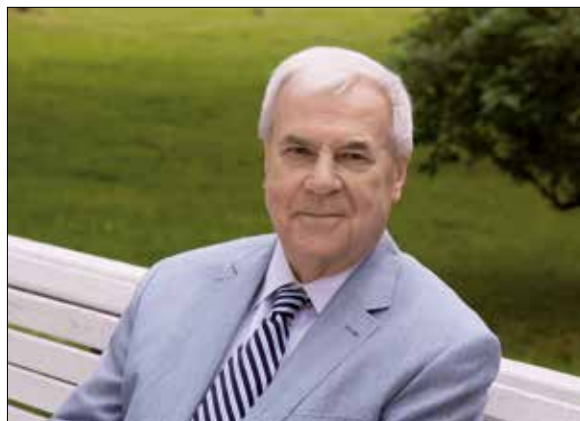
ДУЭТ

Семь фестивалей глазами хударука..... 60

Геннадий ПЫСТИН: апология дуэта 65

ПУБЛИКАЦИЯ

Великое «Я» Марии Юдиной 68



На векторе модернизации

Около 15 лет тому назад мне довелось попасть в город Отрадный Самарской области — город небольшой, имеющий типичную инфраструктуру районного центра. Музыкальная школа размещалась во внушительном и весьма приличном здании. Залы и аудитории школы принимали передвижную музыкальную академию — часть комплексной программы «Новое передвижничество», реализуемой тогда в Самарской области. Мне следовало прочесть лекцию, сопровождаемую множеством иллюстраций за роялем. Для этой цели была определена просторная аудитория с инструментом — что-то вроде фойе, где обычно проводились подобные мероприятия. Слушателей было много, настроение у меня было приподнятое. До первого прикосновения к клавиатуре. Изумлению моему не было пределов. Добрая треть клавиш отзывалась расщепленными (на четверть- и даже полутона) звуками, некоторые западали, рояль, предназначенный для публичных встреч, оказался в заброшенном состоянии. Моё словесно выраженное удивление по этому поводу вызвало лишь равнодушное пожатие плечами (мол, нормальная ситуация, мы привыкли). На вопрос, все ли инструменты в таком виде, было сказано, что поддерживать в рабочем состоянии удаётся лишь инструмент в зале и некоторых классах, что настройщиков, можно сказать, нет, и привычка к «фортепианному дребезжанию» воспитана суровой правдой быта.

Уже тогда я задумался над парадоксом: Россия со времён Рубинштейнов входит в узкий круг великих фортепианных держав; это было ощутимо всегда, и всегда же (на моей памяти) была очевидна ущербность инструментального парка. Конечно, особенно это касалось провинции, откуда постоянно происходила подпитка консерваторских центров подлинными дарованиями. Стремление последних как можно скорее покинуть провинциальную юдоль диктовалось, в частности, и стремлением приблизиться к полноценному инструменту. Возможность войти в класс и подняться на эстраду, где стоят первоклассные рояли, дорогого стоит.

На протяжении многих десятилетий мне довелось работать в разных консерваториях страны. На определённом этапе жизни я смог познакомиться с некоторыми германскими и французскими высшими музыкальными школами. Это было знакомство чисто внешнее,



и единственным, буквально потряшим меня отличием явились инструменты. Все они были высшего качества. Ни в одном из классов невозможно было встретить полуживую развалюху в образе пианино, которыми наполнены так называемые непрофильные классы повсеместно в России (их можно встретить даже в Московской консерватории). Качественные инструменты должны быть во всех классах и филармонических репетиториях. Фортепиано — инструмент универсальный, и во всех случаях должен соответствовать эстетическим нормам. Но главное — инструменты для обучения пианистов, инструменты, позволяющие работать над звуком. Порой в Москву приезжают ребята с острова Сахалин и разных иных далей, юные музыканты, наделённые ярким дарованием. И, право же, блажен тот, кто рано мог сблизиться с звучащим инструментом, отвечающим на звуковой поиск. Они, и только они, в оснащённых классах школ при консерваториях становятся на путь профессионального восхождения. И страшно подумать, сколько безусловно талантливых ребят, не познав прелести «инструментального отклика», остыли в начальных стремлениях своих и свернули с музыкальной тропы.

Нет инструмента — нет искусства. Это аксиома. Само осознание этой аксиомарной истины подвигло редакцию «PianoForum» к анализу

ситуации, сложившейся вокруг проблем нынешнего инструментального парка. В качестве эксперта был приглашен Александр Викторович Авдеев — специалист, владеющий широким спектром знаний в области «фортепианной геронтологии» и в области современного фортепианного рынка, представлениями об инструментальном дефиците. Из номера в номер мы публиковали беседы с А. Авдеевым, и первая такая беседа в № 1 (5), 2011 предварялась моей преамбулой. Её главный пафос сводился к мысли о том, что если мы хотим сохранить фортепианное образование и вообще русский пианизм как мировой феномен, нам следует в нашем обветшалом клавишном парке выйти на ясную дорогу, ведущую к радикальным изменениям всей сложившейся ситуации.

А ситуация не просто тревожная, но пока что — тупиковая. Из глубин этой ситуации выплывает модное, твёрдое на ощупь слово, отливающее металлом: модернизация. При этом модернизацию следует понимать как нечто поливалентное. Это и модернизация всей системы закупок, а также сопровождения во времени жизни новых инструментов, и модернизация как реставрационно-техническое преобразование инструмента, введение его во вторую жизнь.

Наш журнал содержит, по преимуществу, материалы, связанные с пианистическим искусством,

условно говоря, публикации «поэтические». Материалам «прагматическим» отведено очевидно меньшее место. Это информационные оповещения и фиксации, но главное — все, что посвящено инструменту, его жизни во времени и социуме. И первостепенное значение подобных материалов также очевидно. Здесь важнейшими оказываются публикации от имени А. В. Авдеева. Талант — понятие многоликое. Известно, что он может преломиться не только в сфере собственно искусства, но также в сфере организации предусловий бытования искусства. Авдеев в своих интервью обнаруживает очевидный талант новаторского провидения, предлагая по сути дела новую концепцию реформирования всего положения дел в инструментальном парке.

Тезисно весь перечень аналитических наблюдений и предложений, обнародованных на страницах девяти номеров журнала, сводится к следующему:

1. В СССР формирование инструментального парка осуществлялось двумя путями: импорт из ГДР и Чехословакии и закупки пианино отечественного производства. Фортепианные фабрики в СССР (около 30) пережили 20-летний производственный бум в 70–80-е годы и прекратили своё существование вместе с СССР. Всё фортепианное производство следует отнести к тому, что обычно называют непрофильным национальным производством: качество продукции не соответствовало европейским стандартам. Особенно это касалось роялей. Миновало столетие, но сформированный в 60–80-е годы парк инструментов продолжал быть основной базой на огромном пространстве страны. Базой обветшалой, вынужденно обновляемой (без должной меры интенсивности) за счёт импорта уже на новых коммерческих основаниях.

2. Назрела настоятельная необходимость создания аналитического центра, где должна собираться и обрабатываться вся информация о состоянии музыкального парка в учреждениях культуры страны. Эксперты аналитического центра выносят рекомендации по вопросам совершен-

ствования и инструментального обеспечения путём закупок новых или ремонта или модернизационного обновления старых инструментов. Целесообразно, чтобы каждая музыкальная организация, в которой интенсивно эксплуатируются рояли и пианино, имела свой план модернизации. Это необходимо для выстраивания системы конкретных мер и оптимизации затрат, необходимых для приведения фортепианного парка в стабильное рабочее состояние.

3. Модернизацию инструмента следует отличать от капитального ремонта, который предусматривает поддержание рабочего состояния инструмента на конкретном этапе его жизни во времени. Модернизация предполагает полную замену (на новые) механики и других важнейших элементов, что фактически превращает старый инструмент в новый и обеспечивает второй срок службы, аналогичный первому.

4. Аварийное старение всего парка инструментов к 2000 году стало очевидным фактом. Одновременно очевидным стало падение уровня реставрации. С разрушением фортепианной промышленности резко сократилось количество действующих мастеров, а главное — мастеров. Как следствие — увеличилась интенсивность закупок. Интенсивность эта, однако, далека от требуемого масштаба восполнения.

5. Предварительный анализ говорит, что до 80% изношенных инструментов в школах и других учреждениях культуры целесообразно подвергнуть модернизации, нежели заменить купленными новыми: и по соображениям стоимости (модернизация на порядок дешевле), и по соображениям невыполнимости столь масштабных закупок.

6. Очевидно, что к решению проблемы модернизации инструментов следует приступать немедленно (ситуация подстёгивает), но решать её придется поэтапно. В первую очередь, необходимо взяться за подготовку мастеров, способных включиться в процесс модернизации (вообще владеющих различными видами реставрационных умений). Столь же необходимой представля-



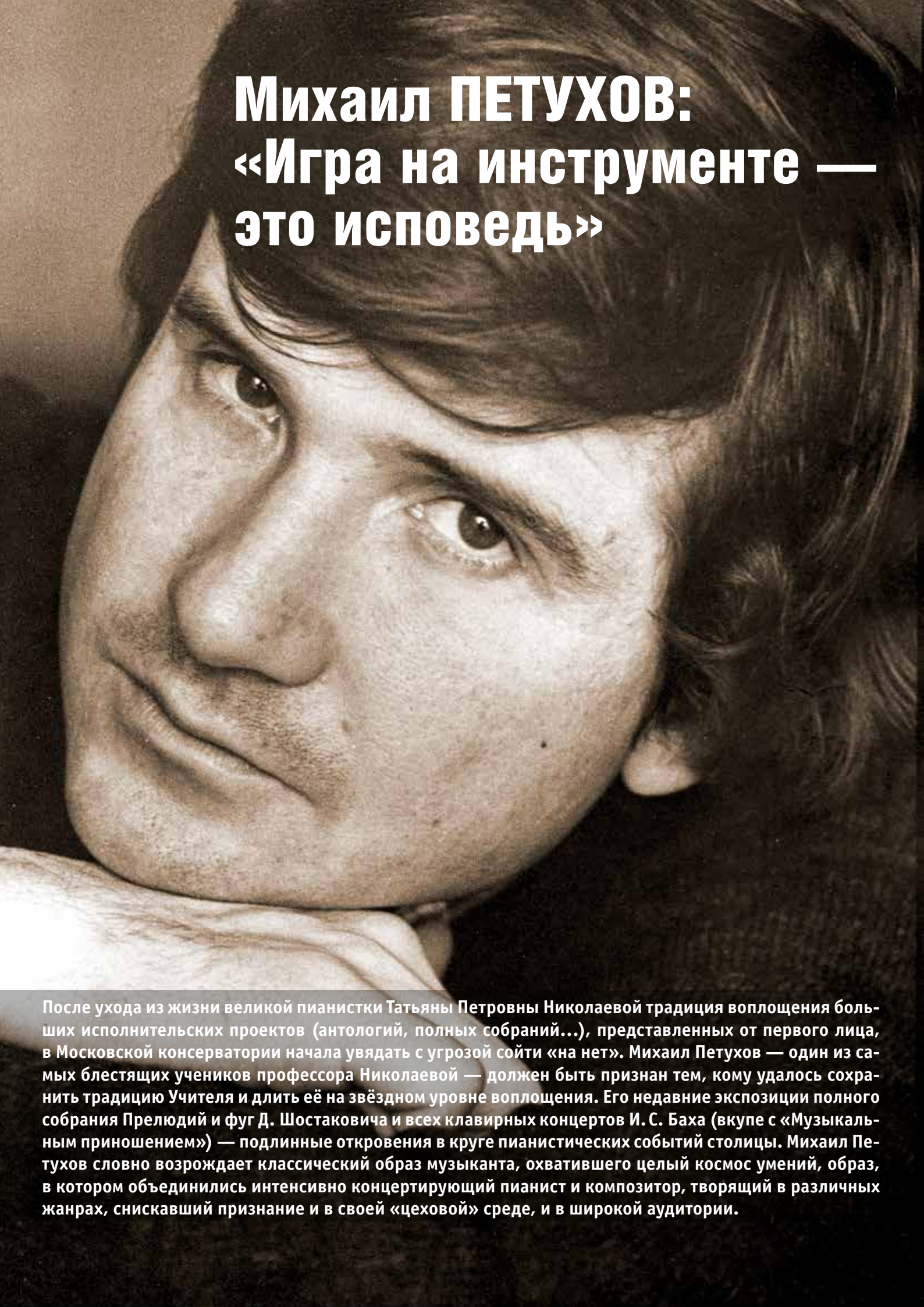
ется организация подготовки мастеров, наблюдающих за эксплуатацией новых инструментов, способных обеспечить их должную сохранность во времени. Над этим работает российская Ассоциация фортепианных мастеров (руководитель В.К. Частных — см. «PianoФорум» № 1, 2010), выпускающая учебные пособия по обозначенной теме и проводящая международные семинары. Семинары и экзамены в системе «EuroPiano» — путь к легитимизации профессии. Но на этом пути сделан лишь первый шаг. На сегодняшний день лишь 20 человек получили лицензию «EuroPiano», а это капля в море потребностей. Необходимо создавать постоянно действующие специализированные центры по обучению специалистов указанного профиля, вовлекая в специальность как можно больше молодёжи,

7. Вопрос модернизации имеющегося в стране фортепианного фонда — вопрос государственной важности. Важнейшим составляющим его является обновление парка инструментов — приобретение новых современных моделей. И здесь необходимо упорядочить систему государственных закупок импортных инструментов: проводить жёсткую селекцию фирм, участвующих в так называемых тендерах. К ним должны допускаться лишь фирмы, получившие соответствующую лицензию. Основанием лицензирования служит наличие (при фирме)

ремонтной базы, способной обеспечить гарантийные обязательства и последующее профессиональное обслуживание инструментов. Сегодня это вовсе не принимается в расчёт, а фортепианный рынок (даже в ценовых показателях) может быть уподоблен автомобильному, где база гарантийного обслуживания — обязательное условие торгующей фирмы. В результате инструменты ценю более 100.000 евро оказываются без какого-либо досмотра, брошенными и обречёнными на быстрое увядание. В этих условиях новые «концертники», созданные для долгой безупречной службы, уже через год-два могут превратиться (а порой, превращаются) в «клавишный хлам». Расточительно и глупо.

Фирме, продавшей инструмент, следует вменить в обязанность техническое содержание проданных инструментов (в течение трёх-пяти лет с момента продажи) и проведение за свой счёт регламентно-профилактических работ. Тогда у продавца не будет желания поставлять сомнительные модели, требующие излишних затрат на содержание. Переход на такой механизм закупок приведёт к рациональному использованию средств и существенно повысит эффективность совершенствования фортепианного фонда страны. ■

**Доктор искусствоведения,
профессор
Всеволод ЗАДЕРАЦКИЙ**

A close-up, black and white portrait of a young man with dark, wavy hair, looking slightly to the left with a thoughtful expression. His hand is resting under his chin.

Михаил ПЕТУХОВ: «Игра на инструменте — это исповедь»»

После ухода из жизни великой пианистки Татьяны Петровны Николаевой традиция воплощения больших исполнительских проектов (антологий, полных собраний...), представленных от первого лица, в Московской консерватории начала увядать с угрозой сойти «на нет». Михаил Петухов — один из самых блестящих учеников профессора Николаевой — должен быть признан тем, кому удалось сохранить традицию Учителя и длить её на звёздном уровне воплощения. Его недавние экспозиции полного собрания Прелюдий и фуг Д. Шостаковича и всех клавирных концертов И. С. Баха (вкуче с «Музыкальным приношением») — подлинные откровения в круге пианистических событий столицы. Михаил Петухов словно возрождает классический образ музыканта, охватившего целый космос умений, образ, в котором объединились интенсивно концертирующий пианист и композитор, творящий в различных жанрах, снискавший признание и в своей «цеховой» среде, и в широкой аудитории.

— Одна из распространенных сегодня точек зрения: в эпоху глобализации нет смысла говорить о национальных музыкальных и исполнительских школах. Так ли это? Если нет, то в чём, по Вашему мнению, особенность русской школы?

— Культура во всем мире сейчас переживает не самые лёгкие времена. Она борется за элементарное выживание, поэтому обсуждение такого вопроса, как сохранение национальных исполнительских традиций, вероятно, просто в её планы не входит. Современная интеграция приобретает всё более агрессивный характер. И в этих условиях национальный почерк в творчестве тускнеет и обескровливается. Современное исполнительство часто подобно унылому однообразию магазинов «duty free»: Амстердам, Рио-де-Жанейро, Гонконг — все одинаково. Мы всё чаще слышим голоса инструменталистов, певцов, актёров, которые невозможно дифференцировать по манере, ритму, артикуляции и окраске звука. Но, конечно, существуют таланты, которые готовы бороться за сохранение национальных традиций во всех областях творчества. И раз сегодня задают вопрос о русской фортепианной школе, значит, эхо наших великих предшественников ещё отзывается в нас.

В России в исполнительском вопросе пальма первенства всегда, конечно, принадлежала великим братьям Рубинштейнам. До нас не дошли их записи — и слава Богу! Непременно сегодня нашлись бы те, кто об их игре имели бы своё «особое мнение»! Не всё должно быть доступно...

Мне кажется, что стиль Рубинштейнов представлял собой не что иное, как прекрасно уравновешенный сплав общеевропейских культурных традиций и исполнительских достижений своего времени. Они приумножили эти достижения своим гением и перенесли их на русскую почву, создав две великие консерватории, репутация которых и поныне остается непревзойдённой.

Известно, что Антон Рубинштейн унаследовал исполнительские лавры Листа. Лист был, вероятно, величайшим исполнителем

всех времен, он остаётся вторым Леонардо для исполнительского Ренессанса XIX века. И, как известно, Лист с глубочайшей симпатией относился к России. Именно в этой стране он видел огромное музыкальное будущее и в каком-то смысле оказался пророком. Лично для меня очень дорог тот факт, что, бесплатно обучая в Веймаре уроженцев разных стран, Лист и Россию прикрепил к могучему стволу своего гигантского генеалогического древа. Его Веймарская школа по сути представляла собой первую мировую аспирантуру, куда стекались большей частью уже признанные пианисты. У него учились и наши соотечественники, среди них — мой музыкальный прадед Александр Ильич Зилоти, выпускник Николая Рубинштейна и будущий педагог Александра Борисовича Гольденвейзера.

Если сегодня мы подойдем к мемориальной доске Московской консерватории и прочитаем имена её первых медалистов — Зилоти, Рахманинов, Скрябин, Максимов, Иосиф Левин, имена, которые создали бессмертную славу русского пианизма, — то мы несомненно найдём ответ на этот волнующий всех вопрос: в чём же секрет русской фортепианной школы? Секрет в том, что со времён братьев Рубинштейнов и через их великих последователей, наших учителей, мы до сих пор пьем из этого живительного источника. Правда, в последнее время этот источник стал иссякать, потому что мы не только пьем, но и замутняем его, прежде всего, своей неспособностью любить музыку так, как её любили наши великие учителя.

Но что же есть русская фортепианная школа? Не могу не вспомнить японское видеоинтервью Татьяны Петровны Николаевой. «Видите ли, — говорит она, чарующим прикосновением извлекая из рояля цепочку мягких и полнзвучных арпеджированных аккордов, — у нас принято относиться к роялю не как к ударному инструменту, а как к живому человеческому голосу. В сущности, это очень просто: игра должна напоминать выразительную человеческую речь или



прекрасное пение». Говорят, великий Тосканини любил зачитывать на репетициях обращение Гамлета к актёрам: «Произносите монолог, прошу вас!». «Почему с Тосканини успеешь сыграть все ноты?» — спрашивали музыканты легендарного оркестра NBC. И отвечали: «Потому что он заставлял нас петь на предельной скорости». Когда я слушал исполнение Иосифом Гофманом «Кампанеллы» Листа, я нашёл подтверждение этим словам: это были самые певучие пассажи, которые мне только приходилось слышать.

Русская фортепианная школа глубоко интернациональна. Для неё так же, как и для любой другой европейской школы, характерно исполнительское стремление к вокально-речевой выразительности. Если мы послушаем старых мастеров различных национальностей, то услышим в них значительно больше сходства, нежели различия. Прежде всего, потому, что у всех у них божественно звучит рояль.

Вместе с тем, природа любого национального исполнительства абсолютно индивидуальна и неповторима. Она отражает культурное наследие нации, её характер, историю, синтаксические и фонетические особенности языка, даже его порядок слов. Мне кажется, что истинное лицо русского исполнительства, в самом широком, многонациональном понимании, — это богатырское (но не агрессивное!) начало с его храмовой и иконописной культурой, с его ностальгией и меланхолией, с интонациями смирения и покаяния, присущими русской религиозной традиции.

Я думаю, что причина столь высокой востребованности русской



На уроке с первым учителем — В.Л. Вязовской. 1963.



С Н. М. Найдич. Первые гастроли. Одесса, 1972

музыки заключается отчасти в природе нашего характера, которой изначально чужд самозабвенно-менторский стиль некоторых западных проповедников. Русская музыка не поучает, а открывает сердце и несет свои звуки от сердца, вызывая у слушателей ответное чувство. И этим, вероятно, объясняется тот факт, что зарубежная публика встречает и нас, исполнителей, бурными аплодисментами ещё до начала выступления и устремляет на нас свои доброжелательные взгляды.

— *Очень интересный взгляд, значительно более широкий, чем прежде мне доводилось слышать от пианистов. Если сформулировать кратко, то русская фортепианная школа — это часть общеевропейской традиции, но — со своими особенностями.*

— Если совсем коротко: это наш язык, переведенный на язык музыки. При этом не будем забывать, что культура — мигрирующее понятие. И чем свободнее дышит в отдельности, тем щедрее их взаимопроникновение. Рубинштейны совершили в России драгоценный посев зёрен европейской школы. И часто в русских консерваториях преподавали западные исполнители. Так что действительно: русская традиция — это часть традиции общеевропейской, со своими

смысловыми и языковыми особенностями.

— *Как бы Вы сформулировали понятие «академизм в фортепианном исполнительстве»?*

— Я позволю себе говорить о широком смысле этого понятия, не ограничиваясь исключительно фортепиано. Примером академизма могут быть самые разные произведения искусства: «Троица» Андрея Рублёва, «Спящая Венера» Джорджоне, «Большая fuga» ор. 133 Бетховена или лучшая киномузыка Поля Мизраки в блистательной франко-итальянской версии «Трёх мушкетёров»... Во всех этих примерах мы имеем дело с «академией» творчества: когда высшее вдохновение художника и высшее техническое мастерство, находясь в гармонии, направлены на создание истинного шедевра. Их формы выражения совершенны, их содержание глубоко правдиво и при этом нравственно. Они воспитывают нас, становятся чем-то вроде традиции, которой хочется следовать. И в исполнительстве, и в композиторском творчестве высокий академизм означает: не допустить недопустимое в художественный процесс.

Мы часто говорим, что искусству, прежде всего, надо дать свободу. Искусство должно быть свободным, но, прежде всего, свободным от рабства произвола и беззакония.

И высокий академизм — это своеобразная цензура на беззаконие и произвол. Кроме того, я хотел бы определить академизм как художественный аристократизм, как язык высокого стиля, не переходящий однако в высокопарность. Игра на инструменте — это исповедь, а исповедь всегда исходит от сердца. Мы должны быть правдивыми, но в выражении этой правды не может быть места для пошлости, дурного вкуса, безграмотности и так называемых «штучек», на которые, к сожалению, так часто покупается малообразованная публика. Альберт Семёнович Леман, мой мудрый учитель по композиции, сказал мне однажды: «Мы ведь не можем научить тому, как надо. Мы можем лишь научить, как не надо».

Другая крайность — исполнительская «мертвечина». Она может быть более опасной, чем вседозволенность, потому что прикрывается правилами приличия и хорошего тона. Мастер, не являющийся художником, — настоящее бедствие для искусства. А подлинная красота — самая могучая, но и самая хрупкая из всех материй. Высокий академизм призван стоять на страже её внутренних аксиом, и одна из них — чувство меры. Вот вероятное резюме: академизм в исполнительстве есть феномен индивидуальности плюс чувство меры. Посмотрите



Класс проф. Т.П. Николаевой. Стоят (слева направо): N.N., Ежи Геберт (Польша), Виктор Рябчиков, Ольга Козлова, Игорь Тарашанский, Михаил Петухов. Сидят: Татьяна Левитина, Т.П. Николаева, Елена Фаттах.



Лоуренса Оливье в «Отелло» — и вы вспомните слова критика о «действующем вулкане, извержение которого начнется в любую минуту». Вглядитесь в лицо Тосканини, который дирижирует «Искуплением» Франка, — и вы вспомните слова Бруно Вальтера, адресованные своему великому коллеге: «Он подобен святому». Вот это были истинные «звезды»! На их выступления шли, чтобы пережить взлёт на непостижимые художественные высоты.

— В идеале, каждый спектакль или концерт призван «возносить» публику на эти высоты. Иначе и ходить не стоит: можно просто поставить компакт-диск.

— К большому сожалению, сегодня Интернет поставил преступный знак равенства между неравными явлениями. Мы слишком много думаем о том, как мы выглядим, беспокоимся, как занять нишу благополучия и процветания. Все более побеждает материальное... Я застал, слава Богу, тот период Московской консерватории, когда ещё преподавали многие великие. Могу сказать, что всех их объединяло, при всем различии характеров: они обожали музыку! Если современный пианист желает вернуть нашей профессии её прежнюю репутацию, он должен неустанно заниматься своим гармоничным развитием и при этом бескорыстно

любить музыку. Жажда преждевременной карьеры незаметно отлучает его от этой любви и постепенно формирует в нём тот тип личности, который, по словам знаменитого писателя, «не отбрасывает тени». Игра такого исполнителя может вызвать лишь спортивное любопытство (порою — даже истерическое), но высокое сопереживание — никогда. И ещё. Раньше музыканты уделяли огромное время общению, слушанию музыки, интеллектуальной беседе. Только представьте: великий профессор Юрий Александрович Фортунатов приезжал ко мне домой для того, чтобы слушать записи, которые я привозил из-за рубежа. Например, «Дон Жуан» с Клемперером и потрясающим составом певцов: Гяуров, Гедда, Френи. Естественно, это прослушивание превращалось в грандиозную лекцию по инструментовке... Вообще, это было время, когда выдающиеся явления искусства широко обсуждались. Сейчас на них не обратят внимания.

— Почему же при доступности накопленных миром знаний сегодня катастрофически снизился уровень любопытства? И столько недоверия к сказанному и написанному?

— Мошенничество компьютера убивает у современного поколения

«импульс беспокойства» [термин Т. Адорно] к ценности информации.

Моя жена имела честь недавно общаться в Венеции с дочерью Арнольда Шёнберга — Нурией Шёнберг. Та рассказала историю о том, как её отец однажды принял молодого американского композитора, который пришёл к нему за советом. Полистав принесённую партитуру, Шёнберг сразу сделал несколько замечаний и порекомендовал внести кое-какие изменения. Амбициозный композитор обиделся и возразил: «Маэстро, это моя музыка, как Вы можете советовать в ней что-то менять?». Шёнберг не стал спорить, взял визитёра за руку и провёл в гигантский кабинет, стены которого были заставлены партитурами, начиная от раннего Ренессанса и кончая позднейшей музыкой. Шёнберг указал на них со словами: «Молодой человек, взгляните на эти партитуры! Я знаю в них каждую ноту. Поверьте мне, я имею право давать Вам советы!».

Дорогая молодёжь, вот что такое знание! Ибо если вы с нервной вялостью нажимаете в компьютере клавишу и тут же получаете упрощённую информацию о предмете, познание которого требует напряжения всех сил, — не обольщайтесь! Все это выветривается с такой же скоростью, с какой приобретается. Компьютер помогает лишь тем, кто сам уже много знает.

— Много раз замечала: тот, кто много знает, довольно прохладно относится к «компьютерному знанию». Он предпочитает полистать книгу, пальцами почувствовать бумагу...

— Конечно! Ведь это закон: мысль должна потянуться к перу, а перо — к бумаге. Шостакович учил композиторов писать только ручкой. А значит, прежде, чем писать, надо хорошенько подумать. Сегодня студенты-композиторы приносят набранные на компьютере оркестровки, ублажая себя зрелищем напечатанного материала. Это очень опасно! Я боюсь, что композиторы со временем потеряют способность писать функционально из-за «компьютерного сервиса», перестанут уметь транспонировать, делать звучащую каноническую имитацию, мастерскую оркестровку... Ведь в компьютере есть готовые фактурные комплексы, которые композитор может тасовать, как колоду карт, создавая сомнительную горизонталь и хаотическую вертикаль, «проигрывание» которых приводит его в слепой восторг. Для исполнителя же длительный контакт с компьютером представляет угрозу потери той индивидуальной энергетике, которая должна выражаться через качество звука, ритма и артикуляции. Машина поглощает эту энергетiku. Компьютер — гениальное изобретение, но он так часто лжёт! Взять хотя бы Youtube с его акустической мишурой, с «пудрой и помадой» раздутого звука, с жуткими комментариями! Все здесь — великие виртуозы с легендарными биографиями... Трудно среди всего этого пробиться настоящему таланту. Ибо для развития таланта, для истинного познания необходимо время. Его уже не остаётся на «тусовку» и саморекламу.

Я часто замечал: чем незначительнее дарование, тем агрессивнее оно в своем стремлении к самоутверждению через публичное высказывание. Сегодня Интернет буквально стонет от шума подобных высказываний! Раньше для того, чтобы высказаться публично, нужно было пройти через горнила испытаний. Помните слова Рины Зелёной

в милой советской комедии: «Послушайте, а почему Вы выступаете? Вы же не член худсовета!». Сегодня все заняты лишь пропагандой своего творчества во всех формах. Творчество великих подождёт! Мыслимо ли это? Разумеется, Всевышний в каждого из нас вдохнул творческий импульс. Все мы имеем право творить и высказываться, но совершенно необязательно, чтобы всё это без разбору становилось предметом общественного достояния.



Академизм в исполнительстве есть феномен индивидуальности плюс чувство меры.



А наши безумные телевизионные talk-show! Я поражаюсь тому, как мы чудовищно невоспитанны сегодня! Как это не согласуется с теми традициями, которые существовали в старой России! Ведь подлинное воспитание прививает чувство того, что нам должно, а что не должно. Помню, как легендарный дирижёр Карл Элиасберг однажды сказал мне: «В моё время образования шло вровень с воспитанием». А мы способны лишь перекрикивать друг друга. Хочется просить: друзья, давайте скромнее, тише...

— *Каким сегодня должно быть гармоничное становление молодого музыканта, как Вы готовите своих учеников к самостоятельной артистической жизни?*

— Для молодёжи сейчас наступила особенно тяжёлая пора. Огромное количество соблазнов. С одной стороны, культура плачет от большого бизнеса, с другой, — охотно отдаёт себя ему на растерзание. Молодым трудно устоять. Рано начинаются поездки, приходят желание почувствовать вкус больших гонораров, ощущение независимости и обманчивый ориентир на то, что так будет продолжаться всегда. Очень трудно убедить студентов, говоря с ними о высоких материях. Они вроде бы согласны, но тут же задают вопрос: а как это сопоставить с современной действительностью, как выжить? Цивилизованный мир пани-

чески боится нищеты, ибо нищета сопровождается не только материальными лишениями, но и общественным унижением. Но поскольку сегодня под нищетой часто подразумевают отсутствие вилл, мерседесов и возможности освещать лучами своей славы крупнейшие залы мира, скажем честно: современная элитарная культура стремится не просто к выживанию, но к выживанию на высочайшем финансовом уровне. Борьба за подобное «выживание» превращается в социальную драму, заражая нервы молодёжи преждевременным для её возраста стрессом. В бедной квартире великого Евгения Мравинского я видел лишь две ценности: манускрипты Пятой и Восьмой симфоний Шостаковича... Не стыдно ли нам?

Я чувствую иногда, что человечество постепенно приближается к моменту, когда терпение Небес окажется исчерпанным. Наше безумное посягательство на щедрые божественные привилегии жизни в конечном счете может быть наказано. Поэтому нелишне иногда обращать взор в прошлое, на наших великих предшественников, которые жили гораздо скромнее и труднее нас.

Я назойливо и жёстко повторяю ученикам: «Не бойтесь материальной нищеты! Ваш грозный враг — нищета духовная. И помните: старшее поколение в вашем возрасте играло лучше вас! Неужели вы думаете, что ваше прочтение сонат Бетховена и баллад Шопена могут быть интересны после старых мастеров? Вам, по большому счету, остаётся только та музыка, которая пишется сегодня. Это ваш язык! Не нравится? А чем же современное исполнительство лучше? Во времена великих вас бы просто не выпустили на сцену ввиду того, что ваш стиль игры не соответствовал бы их творческим заветам. Недостаточно быть „фортепьянщиками“: надо воспитывать в себе личность!».

Всё это, конечно, неутешительно для них, но я верю в их победу над собой и над трудностями времени! Я говорю это, любя их, как собственных детей и, зная, что они обязательно будут развиваться, ча-



Лейпцигский Gewandhaus. 1986

сто преувеличенно хвалю их, приписывая им достоинства, которыми они пока не очень обладают. Профессия музыканта — это мученический, хотя и красивый, труд. Цель моей критики — погасить в них излишнюю амбициозность, поскольку большинство молодых людей сегодня из-за хаоса вседозволенности страдает от невероятно завышенной самооценки. Я бы хотел, чтобы все мои ученики помнили слова Рахманинова о том, что настоящее искусство — плохой бизнес. И чтобы они, неустанно совершенствуя себя, достигали того качества, которое будет приносить им внутреннее профессиональное удовлетворение. Тогда в их душе будет мир от сознания того, что дело своё они знают хо-

рошо. И если к этому Бог прибавит полноценную личную жизнь и любящие семьи — большего счастья желать невозможно!

— *Вы несколько раз упомянули великих учителей, имея в виду своих предшественников в целом. А ведь Вам действительно довелось общаться с великими учителями, расскажите о них.*

— Мне кажется, что в начале ничто не предвещало встать на музыкальную стезю ребенку из семьи известных геологов, которых мотало по всему свету. Я родился в Болгарии. В Киеве, куда впоследствии переехали родители, я встретил своего первого учителя по фортепиано — Валерию Леонидовну Вязовскую. Занимаясь со мной, она всячески по-

ощряла мою страсть к сочинению, поскольку сама была талантливым композитором. Через пару лет она решила показать меня знаменитому композитору Борису Николаевичу Лятошинскому, который принял меня на даче в окружении своих роскошных породистых котов. Он терпеливо выслушал всё то, что называлось моими сочинениями, и вскоре я, 11-летний мальчик, был принят ректором Киевской консерватории Андреем Яковлевичем Штогаренко, который по рекомендации Лятошинского решил вопрос о месте моего дальнейшего определения. Этим местом оказалась Киевская специальная музыкальная школа-десятилетка, где я стал учиться у двух прекрасных педагогов: Нины Митрофановны Найдич — по фортепиано и Валентина Михайловича Кучерова — по композиции. Начался счастливейший период моей жизни. Валентин Михайлович сыграл огромную роль в моём композиторском образовании, под его руководством я прошел все этапы стилистического становления. Он был феноменальным специалистом в области функциональной гармонии, теории композиции, музыкальной теории вообще. Его композиторские концепции опирались на примеры таких классиков, как Рахманинов, Мясковский, Прокофьев, Шостакович. Он был академистом в самом высоком смысле этого слова.

Нина Митрофановна, в свою очередь, заразила меня «баховским вирусом». Сейчас ей принадлежат интереснейшие философские исследования, посвященные Баху. Хотя тогда она была очень молода, в круг её общения входили многие известные личности. Среди них — её старший коллега и наставник Филипп Моисеевич Гершкович, ученик Берга и Веберна в Венской консерватории. Нина Митрофановна познакомила меня с ним и также — со своими близкими друзьями, композиторами крайне левого направления (к неудовольствию Валентина Михайловича): Валентином Сильвестровым и Леонидом Грабовским. Благодаря им я очень рано узнал многие сочинения нововенской школы, музыку Айвза, «Requiem



Гамбург, Musikhalle. 1990

Santicles» Стравинского, тогда ещё не известный в СССР. Вообще, окружавшие меня в Киеве люди были представителями культурной элиты того времени, они словно бы сошли со страниц мемуарной литературы XX века.

Поворотным для меня оказался ноябрь 1971 года, когда я приехал на всесоюзный отбор к Баховскому конкурсу в Лейпциге. Меня отобрали, но главное — меня заметила Татьяна Петровна Николаева. В следующем году я расстался с Киевом и переехал в Москву: меня зачислили в её класс в Московской консер-

ватории. И здесь я нашёл своих многочисленных покровителей, друзей и учителей. В первую очередь, конечно, свою вторую мать — Татьяну Петровну Николаеву, без которой было бы немыслимо всё то, что я получил в профессиональной жизни.

Это она привела меня к Шостаковичу. Такого везения не случилось с представителями не только моей генерации, но и более старших. Только очень известные и заслуженные люди допускались на этот уровень общения. Шостакович никогда не играл в «недоступность»; просто такого человека никто не решил-

ся бы зря побеспокоить. Так было принято. А тут представьте: мои глаза увидели Бетховена XX столетия, мои руки ощутили его пронизывающую энергию, когда я играл ему знаменитую Прелюдию и фугу *gis-moll*. И мои уши услышали его похвалу. И ощущение благодарности и счастья живёт со мной по сей день.

— Музыка Шостаковича и особенно — цикл «24 прелюдии и фуги» сыграли особенную роль в Вашей творческой жизни.

— Как известно, Шостакович был блистательным пианистом, и в этом одна из главных причин того, что ему удалось создать свой неповторимый фортепианный стиль. Но несомненно и то, что фортепиано осталось бы в тени симфонического наследия этого мастера, если бы не «24 прелюдии и фуги». Именно этому циклу суждено было стать не только одной из величайших вех фортепианного стиля XX века, но и обеспечить его автору первенство среди равных.

Цикл был написан, как известно, в рекордно короткий срок, в порыве огромного вдохновения после посещения Лейпцигского фестиваля в 1950 году, когда Шостакович председательствовал в жюри Первого Международного конкурса имени Баха. Победительницей тогда стала молодая Татьяна Николаева. Она произвела сенсацию, объявив в своей программе все 48 прелюдий и фуг, из которых жюри должно было выбрать лишь одну в момент выхода пианистки на сцену. Шостакович сердечно поздравил Татьяну Петровну с успехом, сказав при этом, что её исполнение раскрыло глубоко родственное его душе отношение к музыке Баха. Признание великого человека, по словам Татьяны Петровны, явилось для неё тогда второй первой премией. Их знакомство послужило началом огромной творческой дружбы, и написанный цикл Шостакович посвятил Татьяне Петровне, которая пронесла благоговейное служение этой музыке через всю свою жизнь.

Должен сказать, что работа над этим циклом ещё в студенческие годы сделала Шостаковича моим фаворитом среди великих классиков XX века, и я думаю, что он по-

чувствовал это, когда я играл ему. Почувствовал, что появился юнец, полный сил и энтузиазма, готовый буквально «глотку перегрызть» за его музыку...

“**Русская традиция — это часть традиции общеевропейской, со своими смысловыми и языковыми особенностями.**”

Уникальность этого опуса в том, что Шостаковичу удалось в контексте музыкального языка XX века претворить на новом витке истории баховские законы вертикали, другими словами — законы вечной хоральной красоты. Соединив эти законы с особенностями своего ладового мышления и опираясь на интернациональные традиции мировой классики, Шостакович создал в своих «Прелюдиях и фугах» целую галерею образов глубочайшего психологического содержания.

Для меня поразительно то, насколько это произведение национально и космополитично одновременно. Кроме того, это потрясающе честный документ эпохи, на которую сегодня так несправедливо направлена несостоятельная хула, с её запоздалым псевдо-пониманием и трусливо-презренной готовностью переписать историю. Величайшее боголюбие и человеколюбие пронизывают музыку этого цикла. Автор словно прощает своему времени душевные раны, которые оно ему нанесло. Его большое сердце действительно способно возвысить простую кухарку до личности, способной управлять государством. Он никогда ни в чём не лгал...

С точки зрения техники письма, эти фуги — абсолютный шедевр, в котором истинно баховское качество музыки заключено в безупречной гармонии формы и художественного содержания.

Я думаю, любая настоящая музыка должна соблюдать баховские законы архитектоники, выраженной в хоральной красоте вертикали: ведь гармония является основополагающим средством музыкальной вырази-

тельности. Так и у Шостаковича в его цикле: на каждом проходящем звуке вы слышите совершенную гармонию. Вообще здесь всё совершенно. Играть этот цикл — огромное утешение.

— *Вы практически равное время и силы отдаёте исполнительскому и композиторскому творчеству. Насколько композитор Михаил Петухов помогает/мешает пианисту Михаилу Петухову? И почему среди Ваших сочинений так мало фортепианных?*

— В жизни современного музыканта столько времени растрачивается на быт и суету, что порой я в порыве, наверное, притворного отчаяния готов воскликнуть: уж лучше бы я занимался чем-нибудь одним! Но это, конечно, неправда. Я бы ни за что не отказался от этого «двуединства», потому что его приветствовали как Татьяна Петровна, которая была очень талантливым композитором, так и Альберт Семёнович Леман, который был талантливым пианистом.

Меня знают в основном как пианиста, и я действительно очень люблю этот инструмент из-за его феерического репертуара — одна h-moll'ная Соната Шопена чего стоит! Кроме того, я ведь с 10 лет выступаю, и расстаться со сценой мне было бы чрезвычайно сложно. Но другие инструменты — голос, оркестр — присутствуют в моём сознании с малых лет. И по тому, сколько энергии я отдаю сочинению музыки, несомненно, композиция — также мое истинное призвание.

Я думаю, что композиторское видение музыкального материала должно отличаться от сугубо исполнительского. В прежнюю эпоху почти все крупные исполнители в той или иной мере сочиняли. И мои учителя разделяли эту позицию. Несомненно, способность к сочинению музыки помогает прочному и быстрому выучиванию текста, помогает острее понимать технику лабораторного процесса другого композитора, помогает справляться со сценическим волнением, особенно в период плотного концертного графика.

Бесценна и обратная связь: у играющего композитора очень разви-

то понятие дифференцированности стилей. Кроме того, когда в качестве исполнителя соприкасаешься с фактурой великих, то постепенно в тебе самом развивается полноценное ощущение фактуры и способность писать функционально с точки зрения требований того или иного инструмента. В чём помеха? В трудности сочетать одно с другим. И в таких случаях композитор всегда во мне побеждает: когда я сочиняю, я совершенно не способен делать что-либо другое.

“**Я бы хотел, чтобы мои ученики помнили слова Рахманинова: настоящее искусство — плохой бизнес.**”

Самым важным из всего написанного мной осмеливаюсь считать свою Литургию от Иоанна Златоуста, премьеру которой в рамках предстоящего Пасхального фестиваля я ожидаю с большим волнением [Премьера прошла 20 апреля 2012 с огромным успехом — прим. ред.].

Почему не пишу для фортепиано? Вероятно, меня останавливает страх «сопоставиться» с Третьим концертом Рахманинова или Вторым Бартока. В юности мы думали так: чем сложнее, тем прогрессивнее. И вот в 1990 году, когда я уже был опытным исполнителем, я написал Сонату памяти Дмитрия Шостаковича. Первая часть настолько трудна, что её едва ли будут играть мои прагматические потомки. Соната получила хорошие отзывы, запись была издана на Западе. Это было везение, потому что я играл это сочинение на зарубежных гастролях, оно понравилось, и мне предложили записать CD «Петухов играет Петухова» [лейбл «Ravane», Бельгия — прим. ред.]. Помимо Сонаты, в программу вошла фортепианная фантазия «Воспоминание о Брюгге». Диск разошёлся довольно успешно, но должен сказать, что сочинения эти никто из моих учеников пока не играл. Впрочем, я ведь тоже почти никогда не играл сочинений Татьяны Петровны!..



— Складывается впечатление, что современные композиторы очень мало пишут для фортепиано. Почему?

— Прежде всего, потому, что этот инструмент в силу своей универсальности и традиционности предъявляет к композитору слишком высокие требования. Многие старые мастера были хорошими инструменталистами. Когда они сочиняли, то легко умели привести фактуру в движение, что есть большой камень преткновения для многих современных сочинителей. У всех великих прошлого был огромный «словарный запас» в обращении с фактурой, хотя зачастую они легко делали настоящую музыку даже из двух-трёх гармонических функций. Конечно, для того чтобы эта музыка была ещё и гениальной, их руку должен был направлять таинственный Небесный Посланник (вспомним в этой свя-

зи начальный период арии Фигаро «Мальчик резвый»!).

У настоящего композитора, как правило, должно быть развито чисто акустическое восприятие технических ресурсов того или иного инструмента. Но если он за свою жизнь не сыграл ни единого пассажа, то техника его композиторского процесса неизбежно столкнётся с трудностями. И в этом смысле фортепиано очень опасный инструмент: слишком велик риск для композитора выглядеть беспомощно...

— Этим объясняется тяга современных авторов к «препарированным ролям» и прочим ухищрениям?

— Вероятно. Хотя поиск нового тембра — это естественное устремление композитора. Ведь от новой музыки всегда ждут чего-то неожиданного.

XX век подарил человечеству множество музыкальных шедевров — больших и малых, и в самых разнообразных стилевых направлениях. К услугам современного композитора гигантский арсенал накопленных технических средств. Нам остаётся лишь просить Творца о ниспослании вдохновения и не потеряться в этом океане сверхвозможностей.

Неправда, что вся хорошая музыка уже написана! Такое мнение я считаю преступным. Вместе со Стравинским я твёрдо верю в то, что нескончаемые комбинации из двенадцати звуков по горизонтали и вертикали с их октавными перемещениями и ритмическими вариантами обещают нам богатейшие возможности, которые никогда не будут исчерпаны... ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**

Михаил ПЕТУХОВ родился в 1954 году в Варне (Болгария). В 1966 году поступил в Киевскую среднюю специальную музыкальную школу им. Н.В. Лысенко в классы Н. Найдич (фортепиано) и В. Кучерова (композиция). Музыкальное образование продолжил в Московской консерватории, которую окончил в 1977 в классе проф. Т. Николаевой. В классе проф. Т. Николаевой прошёл также ассистентура-стажировку.

Лауреат IV Международного конкурса имени И.С. Баха (Лейпциг, 1972, бронзовая медаль), VII Международного конкурса пианистов Королевы Елизаветы (Брюссель, 1975, бронзовая медаль).

В студенческие годы создал множество произведений различных жанров, в том числе, оперу «Мессинская невеста» на текст Ф. Шиллера. Соната для скрипки соло (1972) заслужила высокую оценку Д. Ойстраха. Большое влияние на формирование творческого облика музыканта оказало общение с Д. Шостаковичем, Э. Гилельсом, Е. Голубевым, А. Леманом, С. Рихтером, А. Свешниковым, Г. Свиридовым, Ю. Фортунатовым, Т. Хренниковым, К. Элиасбергом, А. Эспаем

С 1979 М. Петухов начал педагогическую работу в Московской консерватории в качестве ассистента кафедры специального фортепиано. В 1988 получил собственный класс, с 1993 — доцент, с 2007 — профессор.

Ежегодно даёт мастер-классы в Аргентине, Испании, Италии, Португалии, Франции, Швейцарии, США и Южной Корее.

Член жюри международных конкурсов в Болгарии, Италии, Испании, России.

Интенсивная концертная деятельность артиста, начавшаяся еще на школьной скамье, была в течение длительного времени не известна западному миру. Международное признание возвращается к М. Петухову в 1988, когда итальянская пресса называет его одним из наиболее талантливых концертирующих артистов современности.

М. Петухов выступал на сценах Московской консерватории, Большого театра, Санкт-Петербургской, Берлинской, Варшавской филармоний, лейпцигского Gewandhaus, Женевской и Миланской консерваторий, Ашер-холл в Эдинбурге, токкийского Сантори-холл, Будапештской и Филадельфийской Музыкальных академий, Национальной Аудитории Мадрида, Дворца изящных Искусств в Брюсселе, Театра Эродиум в Афинах, Театра Колон в Буэнос-Айресе. Сотрудничает с лучшими российскими симфоническими и камерными оркестрами, а также с оркестрами Аргентины, Бельгии, Великобритании, Венгрии, Германии, Испании, Словении, Хорватии, Чили, Японии.

Репертуар пианиста, состоящий из множества сольных программ и более 50 концертов для фортепиано с оркестром, простирается от музыки доклассического периода до новейших сочинений.

Среди сочинений М. Петухова — симфоническая поэма «Воспоминание о Брюгге» (1996), чакона «Монумент Шостаковичу» для симфонического оркестра (2005), хоровые произведения «Два

эскиза из старых тетрадей» (1985), «Владыко Христе Боже» (1996), 50-й псалом Давида (1997), Духовный концерт (1998), Рождественский концерт (1999), Юбилейный концерт (2006), Благовещенский концерт (2007), Божественная Литургия от Иоанна Златоуста (2006–07), Триптих Николаю Чудотворцу (2008); «Романтическая элегия» для скрипки (кларнета), виолончели и фортепиано (1970), «Лукреция Борджиа», соната-фантазия по В. Гюго для фагота и фортепиано (1971), Струнный квартет (1977), «Три полотна Леонардо», партита для 4 флейт (1998); Соната для скрипки соло (1972), Соната для фортепиано (памяти Д. Шостаковича, 1990), «Аллегии» для контрабаса соло (1996), Концертная симфония для скрипки с оркестром (2003–04).

Музыка М. Петухова неоднократно исполнялась в рамках крупных фестивалей стран СНГ, а также в Германии, Австрии, Италии, Бельгии, Франции, Испании, Португалии, Японии, Республике Корея. Среди интерпретаторов — такие известные музыканты, как Ю. Симонов, С. Сондецкис, М. Горенштейн, С. Гиршенко, Ю. Башмет, Дж. Бретт, А. Дмитриев, Б. Тевлин, В. Чернушенко, С. Калинин, Ж. Окторс, Э. Гантер.

М. Петухов имеет множество записей на радио и ТВ разных стран. Записал 15 компакт-дисков для фирм «Pavane» (Бельгия), «MonoPoly» (Корея), «Sonora» (США), «Opus» (Словакия), «Pro Domino» (Швейцария), «Melopea» (Аргентина), «Consonance» (Франция).

От сайта до фестиваля: фрайбургское чудо



Первый Фестиваль памяти Эмиля Гилельса прошел во Фрайбурге с 26 по 31 марта 2012. Организатор — Фонд Эмиля Гилельса, возглавляемый профессором Феликсом Готлибом. Все мероприятия (3 концерта, 6 дней мастер-классов и выставка, посвященная жизни и творчеству артиста) состоялись в Высшей музыкальной школе Фрайбурга.

«**К**онечно, я знаю, где находится Hochschule. Вам нужен такой-то трамвай, это недалеко от центра города. А какой, Вы говорите, фестиваль там проходит?». Приблизительно так ответила мне портье маленькой гостиницы в центре Фрайбурга на вопрос о месте проведения Первого Фестиваля памяти Эмиля Гилельса. Вспоминая с некоторого расстояния первые впечатления, ловлю себя на мысли: ничто (уговорили, практически ничто!) в симпатичном немецком городе не выдавало той самой «мировой значимости» (затертое словосочетание, встречающееся в каждом втором артистическом резюме и провинциальных по духу статьях) события, не говорило, что Фрайбург на недельном отрезке сконцентрирует не только важнейшие персоны, но и дух мирового пианизма.

Григорий Соколов, Марта Арге-рих, Лилия Зильберштейн, Евгений Кисин — сочетание этих имен в наших реалиях гарантирует не только интерес к событию, но и его особый колорит. Рискну сказать, что именно этот колорит несколько выбивает из колеи старую (не о возрасте говорю, — о воспитании) московскую публику, о которой так

тоскуют артисты. Это колорит несколько пошлой «эксклюзивности», неуместной «дороговизны», рекламных растяжек и бомбардировок города плакатами, а также автомобильно-тусовочных «больших гонок» нашего истеблишмента. В университетском Фрайбурге все просто и не совсем понятно для нас сегодняшних: реклама не навязла в зубах, но в урочный час те, кому это надо, почему-то оказываются там, где надо, и собирают полный (700 мест) и дружелюбный зал Высшей музыкальной школы. Отмечу, во Фрайбурге имеется и гораздо больший Городской концертный зал (Stadthalle); однако по отзывам и зрителей, и самих артистов, выбор зала Высшей музыкальной школе придал событию камерность, теплоту и, в то же время, академизм и «университетскость» в лучшем смысле слова.

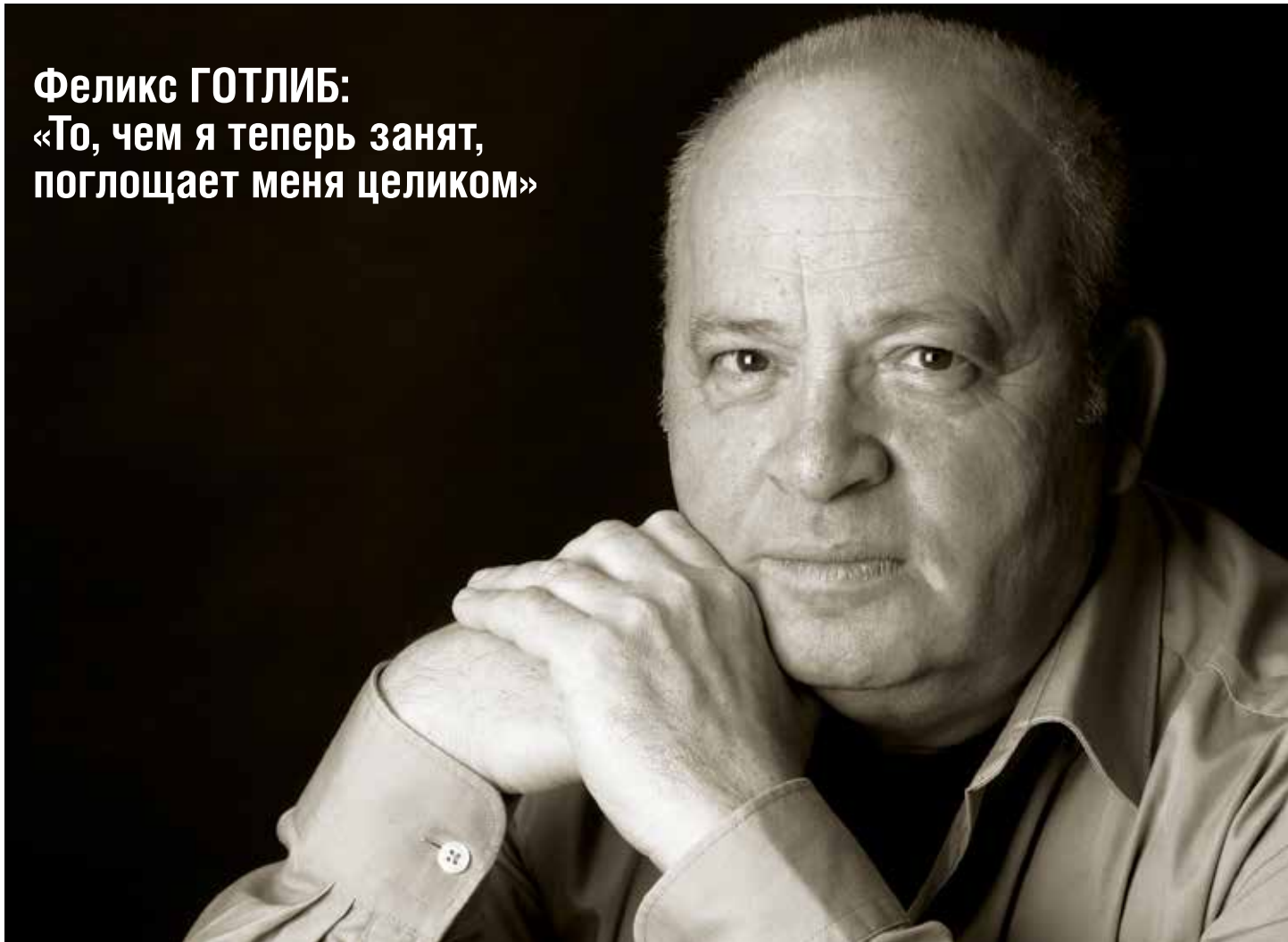
Фраза «Фестиваль организован Фондом Эмиля Гилельса, который возглавляет профессор Феликс Готлиб», вполне корректная с информационной точки зрения, совершенно не отражает пресловутой роли личности в истории. Ключевая мысль Готлиба — простая и великая: нет никаких причин, что-

бы сейчас не вспомнить о Гилельсе, эту память совершенно не обязательно «приурочивать» к грядущему через 4 года 100-летию со дня рождения артиста.

Нарушая хронологию событий, представлю героя. Ученик Александра Гольденвейзера, Эмиля Гилельса и Теодора Гутмана, Феликс Готлиб в советские годы зарекомендовал себя как в высшей степени разносторонний музыкант. Он не только пианист, но и клавесинист (первый в СССР, кто стал записываться на этом инструменте; ему же посвящен первый в истории русской музыки Клавесинный концерт Ефрема Подгайца); не только сольный, но и блестящий камерный исполнитель (среди его партнёров — Даниил Шафран, Владимир Спиваков, Александр Рудин, один из первых флейтистов XX века Орель Николе). Среди важнейших интерпретаций Готлиба-клавесиниста — музыка Баха, в том числе «Искусство фуги», «Гольдберг-вариации» и партиты.

В немецкий период Готлиб преподавал в нескольких Высших школах музыки, а в последнее время занят делами Фонда, сайта и Фестиваля памяти Эмиля Гилельса.

Феликс ГОТЛИБ: «То, чем я теперь занят, поглощает меня целиком»



— Нынешний Фестиваль организован Фондом Эмиля Гилельса. Вполне естественный вопрос: почему Фонд именно Гилельса и именно в Германии? Эмиль Григорьевич, конечно, связан с этой страной и географически (своими гастролями, контактами), и сущностно. Я имею в виду его интерпретации немецкой музыки (Бетховена, романтиков), которые признаны эталонными (в том числе и в самой Германии). Но ряд других исполнителей не меньше связаны с этой страной. И еще: каковы взаимоотношения в «триаде» Фонд, Фестиваль и сайт, посвященный пианисту?

— Началось всё именно с желания создать сайт, посвященный Э.Г., к 90-летию со дня его рождения. И действительно, 19 октября 2006, день в день, мы открыли ресурс [его нынешнее название — www.emilgilelsfoundation.de], включающий достаточно подробную биографию (в то время она была единственной в Интернете на трех языках — русском, немецком и англ-

ийском), дискографию и галерею. Со временем прибавилась концертно-графическая. Это — особая статья: в архиве нам удалось обнаружить крайне интересные документы. А еще (что не совсем обычно для «именных» сайтов) — воспоминания, мемуары. Частично они уже публиковались, но были и другие случаи. Так, беседы с Рудольфом Борисовичем Баршаем, Родионом Константиновичем Щедриным я записывал на магнитофон, а потом переносил на бумагу, посылал им и получал разрешение на публикацию. Сайт имел очень большой успех. Достаточно сказать, что тогда нас опережала только Википедия. Но её обогнать невозможно, да и не нужно. Успех сайта и привел к идее Фестиваля имени Гилельса. И чтобы её реализовать на достойном уровне (а не как любительское мероприятие), нужна была официальная юридическая структура. Опытные люди, в том числе юристы (в то же время они — замечатель-

ные любители музыки, играющие квартеты и трио, — эта традиция в Германии ещё не совсем умерла) посоветовали создать общественно-полезный фонд Эмиля Гилельса. Что и было сделано в 2009 году. Фонд поставил задачу как можно шире знакомить людей с этой личностью, с его жизнью, творчеством. И тут же началась подготовка к фестивалю. Она заняла 3 года, хотя бы потому, что участвующие в нем артисты расписаны на 2–3 года. Фестиваль не является одноразовым мероприятием, он будет проводиться раз в 2 года. У меня уже есть кандидаты на 2014-й. И, конечно же, 2016-й, год 100-летия со дня рождения Эмиля Григорьевича!

Когда Вы (и не только Вы) спрашиваете, почему именно Гилельс и именно в Германии, — все просто. Я был его учеником и всегда считал его одним из величайших пианистов XX столетия, и я не одинок в своей оценке: очень мало имен можно

поставить рядом с ним. Вы справедливо говорите о значении записей немецкой музыки (романтики, классики) в исполнении Э.Г. Но личность такого масштаба не может принадлежать одной стране. Подобный фестиваль можно сделать в США, Японии, Франции, странах Скандинавии. Конечно, у него были особые контакты с Германией, хотя в этой стране он играл меньше, чем, например, в США. Кстати, почти все концерты Гилельса на Западе записывались, и до сих пор на всевозможных радиостанциях (в том числе немецких), в архивах можно обнаружить несметные сокровища. Я находил в семейном архиве, в других источниках, даже получал напрямую из США записи, которые никогда не публиковались. Уникальные вещи! — тут работы непочатый край. К вопросу о тех же концертах Бетховена: мы знаем «хрестоматийную» запись с Джорджем Сэллом и Кливлендским оркестром. Но есть же и с Куртом Мазуром, Вольфгангом Заваллишем! А Фрайбург — город, где я до недавнего времени был профессором Высшей музыкальной школы. Нужно ведь очень хорошо знать людей, слушательскую среду в том месте, где ты это устраиваешь.

— Насколько трудно убедить спонсоров в Германии вложиться в Фонд и Фестиваль? Я имею в виду и бизнес, и государство. Вот у нас в России выросло новое поколение чиновников, и часто их личностный уровень совершенно не соответствует ни должности, ни возможностям, которыми они оперируют. К примеру, говорят о консерватизме, не понимая, что уважение к культурной традиции, к великим именам нашей культуры — его составная часть.

— Когда Вы говорите о чиновниках, речь идет, естественно, о государственном финансировании. В подавляющем большинстве наши источники не имеют ничего общего с государственными структурами. Есть фонды, частные лица, фирмы, которые, безусловно, интересуются и чисто финансовыми аспектами. Им это выгодно, потому что в Германии (как и во многих странах), если ваша организация признана общест-

венно-полезной, её спонсоры освобождаются от налогов. Единственная государственная структура, которая нас очень поддержала, — Фонд культуры земли Баден-Вюртемберг. Но, естественно, я отчитываюсь за каждый цент. Что касается средств, их всегда нелегко получить. Но в этот раз, видимо, легче, — потому что идея плодотворная.

— Вы — художественный совет в единственном лице, автор концепции и гарант приглашения тех или иных артистов?

— Да, конечно. Нет художественного совета, но есть критерии. Хотелось бы, чтобы приглашенные солисты соответствовали масштабу личности, которой посвящён фестиваль. Это — главное. Другое дело, я и не рассчитываю, что каждые 2 года эти люди будут приезжать. Есть и другие замечательные музыканты. Я постараюсь выдерживать уровень, но, конечно, подспудно первый фестиваль — особенный.

— Судя по программам, Вы не стремитесь к точному соответствию гилельсовской «тематике», репертуару?

— Ни в коем случае!

— Значит, это получилось случайно?! Например, молодой Гилельс, игравший Рамо, — и Григорий Соколов, исполнявший того же автора. Это потому, что он считает себя духовно связанным с Э.Г.?

— Я ни в коем случае не вмешиваюсь в программы. Просто в этот период времени Соколов исполняет именно эту программу. Вчера он сказал мне, что играет то, что любит и хочет.

— Замечательно, что так вышло, что есть какая-то «пунктирная» связь.

— А я Вам скажу, что она менее всего отражена в репертуаре, тем более что у Эмиля Григорьевича он был огромный. Дело во внутренней духовной направленности этого пианиста; с моей точки зрения (и не только с моей), Соколов более, чем кто-либо из ныне живущих артистов, творит именно в русле гилельсовского понимания музыки, отношения к пианизму, инструмен-

ту. И мне было важно, чтобы именно он открыл фестиваль; так и случилось. И на следующем фестивале Соколов будет, сегодня я уже могу это сказать.

— Гилельс, как мы знаем из его биографии, очень не любил клановости, противопоставления себя кому бы то ни было. Тем не менее, современный пианистический мир во многом, именно клановый. Существует ли у Вас в вопросе приглашения артистов некий приоритет (связь с кругом Гилельса в широком смысле слова)?

— Посмотрите на список исполнителей: кроме Соколова, никто с Э.Г. не был связан. Марта Аргерих могла бы, но она с ним не общалась. Единственный критерий — музыкантский, художественный.

— Посетители по достоинству оценили камерную и очень точную выставку в фойе Высшей музыкальной школы. В ее основе — материалы, предоставленные наследниками пианиста и оцифрованные Вами?

— Совершенно верно. Без их содействия (внука и зятя) не было бы ни выставки, ни сайта. Огромное количество документов оцифровано и выложено, но многие ещё не обработаны. Работа идёт. Что самое приятное, — по дороге возникают находки. Когда-нибудь мы оцифруем всё, что можно. И конечно, не всё дигитализированное выставляется в Интернете, это и не нужно. К примеру, есть сотни фотографий и портретов Гилельса. Что касается выставки, её целью было пунктиром наметить основные вехи его жизни. Вот и всё. При том количестве материалов, которыми мы обладаем (документы, фото, письма, награды, почетные звания и т.д.), отбор экспонатов был весьма трудной задачей. Да и пространство фойе Высшей школы музыки ограничено. Мы и так выставили 9 стендов, больше было невозможно — ведь есть же зрители, нельзя им мешать!

— Может ли в результате создания Фонда и Фестиваля возникнуть новая ситуация, в которой Вы получите от наследников какие-либо полномочия?

Феликс Готлиб на уроке у Эмиля Гилельса



К примеру, Фонд будет заниматься правовыми аспектами издания записей Гилельса в Германии.

— Нет. Единственное, чем мы продолжим заниматься (по мере возможности и, естественно, соблюдая авторские права), — издание записей. К Фестивалю мы выпустили первый шопеновский диск.

Запись Прелюдий Шопена мы издали почти одновременно с господином Таниным из Канады, который составил первую солидную дискографию Э.Г. [сайт www.doremi.com]. Она стала основой и нашей, но конечно, идет постоянное пополнение. Кроме того, я уже говорил, что в архивах нам удалось найти ряд совершенно не известных записей; мы даже не знали, что Гилельс когда-либо играл эту музыку. У меня, например, впереди работа над диском, где они с Яковом Заком играют на двух роялях. Или 2 небольших сочинения Цезаря Кюи, исполненные с Яковом Флиером.

— Собирается ли Фонд, совместно с наследниками, публиковать сборники, инициировать научные конференции, связанные с изучением, освоением гилельсовского наследия?

— На сегодняшний день эта задача не стоит. Когда создавался первый вариант сайта, я даже не мог представить, что дойдет до фестиваля. Очень много работы и без того (в частности, организационной), и мне помогает ряд сотрудников. В связи с тем, что я оставил преподавание в Высшей школе музыки (в Германии профессор — не долж-

ность, а титул, и он дается пожизненно, а преподавать ты имеешь право до пенсионного возраста), сайт, Фонд, Фестиваль памяти Эмиля Гилельса стали моим главным делом. И работы так много, что я иногда думаю: а мог бы я совмещать это с интенсивным преподаванием? То, чем я теперь занят, поглощает меня целиком.

Emil Gilels plays Chopin/Эмиль Гилельс играет Шопена

Изд. Фонда Эмиля Гилельса, 2011.

Музыка Шопена занимает совершенно особое место в наследии Эмиля Гилельса. И дело здесь даже не в количестве записей. Сочинениями польского гения отмечены важнейшие этапы творчества артиста. По справедливому замечанию Григория Гордона (крупнейшего исследователя творчества Э.Г., автора статей, монографии, а также аннотации к настоящему CD), триумф Гилельса на Брюссельском конкурсе 1938 года, не в последнюю очередь, связан с исполнением Второй сонаты Шопена, а записи Первого концерта (с Юджином Орманди) и Третьей сонаты относятся к числу крупнейших пианистических достижений Гилельса вообще.

Предлагаемая компиляция, тем не менее, вносит совершенно особые штрихи в шопениану Эмиля Гилельса. Основа диска — запись 24 прелюдий из Большого зала Ленинградской филармонии (26 января 1953). Они публиковались на «Мелодии» (винил), однако на CD выходят впервые. В собрании есть и настоящие премьеры: две мазурки (ор. 7 № 3, ор. 41 № 2), Ноктюрн до минор, ор. 48 № 1 (ранее не известная запись из архива Гостелерадио), Вариации на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан» (запись сделана 6 декабря 1964 года на концерте в Сиэтле) и 2 разных записи Фантазии-экспромта (январь 1959 и 1960-х годов).

Просто СОКОЛОВ
26 марта 2012



Искусство Григория Соколова проникает в такие слои атмосферы и пространства, а также лито-, гидро- и других сфер, до которых обычно не добираются ни творцы этого самого искусства, ни его свидетели.

И, конечно, не уйти от «гилельсовских связей» — не только духовных (об этом говорил Ф. Готлиб), но и вполне материальных. В 1966 году Эмиль Григорьевич «дал» юному музыканту первую премию на Третьем Международном конкурсе имени Чайковского. Прав оказался один, а не все. В свою очередь, и карьера Соко-

лова стала торжеством единичного над всеобщим. Добавим, что Гилельс для Соколова — практически священная фигура, и вполне естественно, что в опросе журнала BBC Music Magazine (100 знаменитых пианистов сегодняшнего дня «ранжировали» 100 лучших артистов в истории звукозаписи) именно его Григорий Липманович поставил на первое место.

Как всегда у этого пианиста, великолепно выстроилась программа. Первое отделение — Сюита в ре Рамо и Соната ля-минор (KV. 310) Моцарта; второе — Вариации

и фуга на тему Генделя и 3 интермеццо, ор. 117 Брамса. Привычно обширным было и «третье отделение» — целых 7 бисов, многие из которых (3 из 4-х пьес, ор. 32 Шумана, Прелюдия си минор Баха-Зилоти) прямо апеллировали к гилельсовскому репертуару.

Одно из незабываемых и неожиданных впечатлений — именно Сюита Рамо. Соколов создал уникальный контекст из «внешнего» (фортепианного) и «внутреннего» (клавесинного) видения эпохи и стиля. Чтобы сделать это так просто, нужно просто быть Соколовым.

Первый концерт фестиваля и его шлейф, аромат, художественное последствие — убедительное доказательство правоты организаторов, взявших не числом, а умением. Тем временем паузы в концертной программе заполняли мастер-классы. Из трех руководителей — Лилии Зильберштейн, Дмитрия Башкирова, Роберта Левина (каждый из них работал

2 дня подряд) — «в деле» я увидел первых двух. И во многом, методы их работы противоположны. Манера Лилии Зильберштейн более соответствовала «законам жанра», она успевала не только высказать, поправить и т.д., но и дать высказаться и поправиться студенту. Дмитрий Башкиров был, по обыкновению, эмоционален, пластичен, по-актёрски выразителен. Но про-

фессора можно понять: задачи, которые он, по мере сил, решал в «онлайне», несколько непривычны для музыканта, многие годы имевшего дело со студентами Московской консерватории. А в остальном — привычная картина: и на сцене, и в «зрительном зале» преобладали вежливые, улыбочивые, готовые ловить каждое слово представители Азии.



Крупницы дуэтности. Марта АРГЕРИХ и Лилия ЗИЛЬБЕРШТЕЙН. 29 марта 2012

Единственный дуэтный вечер в программе фестиваля некоторое время был под угрозой срыва. Известная (более даже менеджерам, чем зрителям) своей непредсказуемостью г-жа Аргерих на некоторое время «пропала с радаров»; по слухам, насладившись природой, она остановилась в одном из маленьких немецких городков (у нас их раньше называли полустанками), — а тем временем её уже очень ждали во Фрайбурге.

Но концерт все же состоялся; он стал очередным размышлением на тему «Аргерих и дуэт». Для великой пианистки дуэтное исполнение было и остается важным разделом творческой биографии. В её жизни были разные дуэты (от Александра Рабиновича до Михаила Плетнева, с которым они стали лауреатами «Грэмми»). Рискну, однако, предположить, что Аргерих не уступала ни пяди индивидуальности ради чуда ансамблевого слияния.

В целом, первое отделение концерта было несколько слабее вто-

рого. После холодноватых брамсовских Вариаций на тему Гайдна звучала Фантазия фа-минор Моцарта (KV.608) в обработке Бузони. Немецко-итальянский мастер превратил сочинение венского гения из фортепианного ансамбля (в 4 руки) в дуэт (2 рояля), но подошел к первоисточнику с величайшей осторожностью, как Эдвард Григ в известных обработках моцартовских сонат. А вот исполнительницы совершенно игнорировали и интонационный словарь классической эпохи, и контекст исторического исполнительства: загнанные темпы (особенно в рассредоточенной фуге), несколько прямолинейные романтические «вилки» и прочие «прелести» и вольности.

За этим обидным эпизодом следовал, напротив, сверкающий Патетический концерт Ференца Листа, оказавшийся блестящей «розочкой» местами непропечённого «торта» — первой части концерта.

Зато вторая оказалась формой crescendo, наподобие «Болеро» Ра-

веля. После Анданте с вариациями, ор. 46 Шумана (снова несколько суховатых и скучноватых, как иные интродукции перед главными темами) — несколько «хулигански» (иногда на грани неровности) сыгранное Концертино, ор. 94 Дмитрия Шостаковича и Первая сюита, ор. 5 Сергея Рахманинова. И здесь стало очевидно, что все шероховатости (явные или мнимые) в предыдущих сочинениях стоили потрясающей симфонии красок и ароматов, предложенной Мартой Аргерих и Лилией Зильберштейн. Чего стоит одна тончайшая звукопись Аргерих в репризе «Баркаролы»!

Несправедливо было бы забыть о роли в дуэте и в концерте российской пианистки. Эта роль — связующая, симфонизирующая, нечто среднее между умным концертмейстером и умным же дирижёром. Именно Зильберштейн привнесла в ансамбль те самые крупницы дуэтности, благодаря которым контраст становится единством.

К кульминацией Фестиваля памяти Гилельса должен был стать клавирабэнд Евгения Кисина. Накануне концерта мы беседовали с маэстро Кисиным в артистической концертного

зала Высшей школы музыки. Признаюсь, это была едва ли не труднейшая беседа в моей журналистской практике. Кисин невероятно контрастный: то общительный и открытый,

то до крайности «мимозный» (общительность и мимозность — удачное определение Борисом Асафьевым музыки моего любимого автора Николая Мяковского).



**Евгений КИСИН:
«Я никогда
и ничего
не играю
по чьим-либо
следам...»**

— Как Вам идея и атмосфера фестиваля?

— Я всегда любил и почитал Гилельса. Сколько помню себя, Эмиль Григорьевич всегда был одним из любимейших и близких мне пианистов и остался таковым. И я очень рад, что проводится фестиваль его памяти. Феликс Готлиб, не будучи профессиональным организатором, сделал это. Кстати, ваши коллеги мне задали вопрос, — а почему Фрайбург? А потому что здесь живёт человек, оказавшийся преданным учеником Гилельса.

— Вы относитесь к поколению, которое ещё могло слышать Гилельса в концертном зале: когда он умер, Вам было 14. Конечно, есть множество записей, но они, в некотором смысле — настоящая «Джоконда», пропущенная через цветной сканер. Иногда их называют «консервами». Значит ли это, что настоящего Гилельса знали лишь те, кто слушал его живьём?

— Естественно, то, что Вы сказали, относится ко всем пианистам прошлого. С одной стороны, мы можем судить о них лишь по записям. Я Гилельса живьём никогда не слышал. А с другой стороны, несколько раз я слышал живьём Рихтера, и вот сейчас, в связи с Вашим вопросом, думаю: познал ли я на рихте-

ровских выступлениях что-то такое, чего не услышал в его записях? Нет. Это не означает, что ответ на Ваш вопрос вообще является отрицательным, но именно такой пример мне пришел в голову.

— Мой следующий вопрос навеян мастер-классами нынешнего фестиваля: часто именитые профессора вынуждены решать проблемы, которые у наших студентов или учеников после средних классов ЦМШ уже не возникают. Мы выросли в стране, где с одаренными детьми занимаются жёстко. Как сказал мне в интервью Борис Петрушанский, когда выковывают личность и срезают лишнее, бывает больно. Потом Вы попали в мир, где принято говорить «fine» и улыбаться.

— Есть у меня одна хорошая знакомая из Харькова, которая около 20 лет живет в Ванкувере. Этот город иногда в шутку называют Гонкувером, — там очень много китайцев. Она преподаёт фортепиано детям. И она мне рассказывала, что китайская мама, приводя ребенка на урок, говорит «work hard» (работай усердно, трудись, как следует). А канадская — «have fun» (получай удовольствие).

— Кто, кроме Вас самого, является Вашим цензором; от кого Вы до сих пор

можете услышать все — как играет, что с Вами происходит?

— К счастью, такие люди есть. Моя старая учительница Анна Павловна Кантор после концерта всегда говорит то, что думает.

— До сих пор?

— А что тут удивительного?

— Ну, все-таки «ученик» — один из крупнейших пианистов мира...

— Кто же, как не она? Ведь Анна Павловна знает меня гораздо лучше, чем кто-либо другой. Но ещё — мама, несколько десятилетий проработавшая педагогом фортепиано. Между прочим, и организатор нынешнего фестиваля Феликс Иосифович Готлиб.

— Вы общались с ним ещё в СССР?

— Да, потому что его дочь, младше меня на 2 года, тоже училась у Анны Павловны. Кто ещё? Может быть, Вы просто не знаете этих имен. Из знакомых Вам и читателям вашего журнала — Дмитрий Башкиров, Михаил Воскресенский. Правда, это было всего пару раз. Первый раз после моего концерта Михаил Сергеевич спросил: «Критику хотите?» — Да, с благодарностью. Ну, он и сказал. Еще в Нью-Йорке есть музыкальный критик Майя Прицкер, и она тоже...

— Вы — последний советский вундеркинд. Рано начали, рано уехали. И, несмотря на то, что Вы бываете в России, несмотря на всю открытость мира (и географическую, и информационную), — многие Вас сегодняшнего знают гораздо хуже, чем тогдашнего.

— Не знаю... несколько странно слышать. Я ведь играю здесь, дал немало интервью для российских изданий. В России продаются мои записи. Интересующихся могу отослать, например, к беседам с Юрием Коваленко, корреспондентом нескольких изданий в Париже. Вот он все, что я говорю, записывает и воспроизводит идеально точно...

— ...посмотрим, может, и у меня получится.

— Конечно, получится... А кроме того, мы так много с ним беседо-

вали! И до сих пор он иногда просит об интервью. Я думаю — ну о чём на этот раз, вроде бы уже все спросил?! А он все равно находит что-то новое. Ещё Гюляра Садых-заде из Петербурга — интервью получилось очень хорошим. А вот 2 статьи обо мне лет 12 назад были, якобы, написаны по материалам интервью. Но там не было ни слова правды обо мне, ничего похожего на меня! Якобы, на вопрос: «Тебе на Западе хорошо?» я ответил, что очень не хватает эмоциональной открытости и искренности, и что когда я приезжаю в Россию, то специально хожу по улицам, чтобы увидеть счастливые лица. Во-первых, на Западе мне всегда более чем хватало эмоциональной открытости и искренности; во-вторых, в те годы (1990-е) я в России и по улице-то пешком не ходил, передвигался исключительно на машине. Но что больше всего возмутило (и я это опроверг в интервью Ольге Мартыненко в «Московских новостях»), — в одной из статей было написано (*говорит менторским тоном*): «Многие помнят, что Кисин мечтал позаниматься с профессорами Московской консерватории Воскресенским, Наседкиным (и кем-то еще, не помню), но судьба распорядилась по-иному». А в другой — и того похлеще: «Однажды он признался мне, что хотел бы позаниматься...» (и дальше — тот же текст). Даму, которая брала интервью, я видел единственный раз (во время этого самого интервью). А вообще с моей учительницей Анной Павловой Кантор у нас установились такие близкие отношения, что мысль учиться у кого-то еще показалась бы мне просто кощунственной. Это при всем уважении к упомянутым в статьях профессорам Московской консерватории и другим людям.

— *Давным-давно в Москве я увидел Вас на концерте одного замечательного пианиста. Он всегда был вне мейнстрима, играл нестабильно, но это был музыкант от Бога!*

— Не Бошнякович ли? Вот только что в интервью вашим коллегам вспоминал этот эпизод. Некоторые люди упрекали Анну Павловну: за-

чем Вы водите Женю слушать такое (имея в виду технические погрешности, забывание текста)? Анна Павловна отвечала, что она меня привела ради самого ценного и лучшего в искусстве Бошняковича — звука, поэтичности, искренности, безграничной музыкальности. Эти качества мне всегда были очень близки.

— *А есть музыканты вне мейнстрима (я имею в виду, что их пианизм не столь «упакованный», броский, — а это сейчас нужно для хорошей карьеры), которые вызывают Ваш интерес?*

— В США есть пианист, ему сейчас около 70 — Ричард Гуд {Richard Goode, р.1943; лауреат Международного конкурса имени Клары Хаскилл, 1973, приза Эвери Фишера, 1980; премии «Грэмми»; совместно с Мицуко Ушида является со-директором Музыкальной школы Мальборо}. Правда, я его уже давно не слышал. А в начале 1990-х, когда переехал в Нью-Йорк, слушал его много и даже немножко общался с ним. Он не сделал большой карьеры, так что можно сказать, что он вне мейнстрима. Хотя с техникой у него все в порядке. Видимо, он не интересовался карьерой как таковой, не заботился о ней. Это пианист шнабелевского типа. Например, его запись Двадцать восьмой сонаты Бетховена — это, я бы сказал, Шнабель, но технически совершенный. Кстати, по поводу разговора о записях и живом исполнении: у него «вживую» я услышал что-то, чего в записях его я не всегда слышал. Это было в одном частном доме. Помню, он играл Двадцать пятую сонату Бетховена. Там после главной темы идут 3 арпеджио. Человек, сидевший рядом со мной, на каждом восклицал: «Ах-х-х». Потому что все 3 были сыграны разными красками, и какими! Гуд записал все сонаты Бетховена. Помню его концерт в Эвери Фишерхолле. В программе были фа-мажорная соната Моцарта (KV.533/494), до-минорная Шуберта (D.958), 4 прелюдии Дебюсси (не помню, какие) и посмертная ля-мажорная соната Шуберта (D.959). Замечательный был концерт! Я считаю этого пианиста одним из лучших из ныне живу-

щих, хотя он и вне мейнстрима. Ну, а, кстати, Соколов — он вне мейнстрима или внутри него?

— *Как говорят американцы, хороший вопрос! И еще говорят — он один такой.*

— Как и все настоящие пианисты. Может быть, в последние годы он несколько вошел в мейнстрим, а раньше — определенно, находился вне его.

— *Кстати, и мейнстрим поменялся. Его частью, к примеру, стало историческое исполнительство, стилистически корректное прочтение старинной музыки. И когда Соколов так играет Рамо, он и вне мейнстрима, и внутри него. Это похоже на один из методов реставрации, когда старое здание помещают в новый каркас. У Соколова барочные элементы находятся внутри некоего большого шара интерпретации, — кое-кого из чистых аутентистов раздражает.*

— Интересно, что Вы об этом заговорили. Позавчера вечером здесь, во Фрайбурге, я беседовал с профессором Готлибом о Бахе. Как известно, многие годы он был специалистом по этому композитору, играл и записывал его и на фортепиано, и на клавесине. Я еще никогда не играл в концертах оригинальных сочинений Баха (хотя очень их люблю) и задал Феликсу вопрос: «Чего нельзя делать, исполняя Баха на современном рояле?». Я специально спросил именно так (потому что на вопрос «что можно» или «что допустимо» чрезвычайно сложно ответить). Но Феликс сказал мне, что и на этот вопрос точно не ответишь, он слишком общий. И что, по сути, это вопрос хорошего вкуса. Это при том, что Баха, как никакого другого автора, можно сыграть на любом инструменте. Это не Шопен, который по-настоящему звучит только на фортепиано. По мнению Феликса, играя Баха на современном рояле, не стоит ограничивать возможностей инструмента.

— *Есть ли у Вас лист ожидания, сочинения, которые Вы непременно будете играть. Этот лист сокращается или увеличивается?*

— Их очень много, а насчет сокращения-увеличения — даже не знаю. Ну, мы же все знаем, насколько богат, обширен фортепианный репертуар. Из 32-х сонат Бетховена в концертах я играл пока что только 5. Не собираюсь играть их все, — но, может быть, хотя бы половину. Из 52-х сонат Гайдна в концертах я играл лишь 2 — большую ми-бемоль мажорную (Ноб.XVI:52) и ля-мажорную, двухчастную (Ноб.XVI:30). В будущем сезоне планирую играть другую ми-бемоль-мажорную Гайдна и ор.111 Бетховена. Из моцартовских играл лишь ля-мажорную (KV.331). Опять же, обо всех речь не идет, но несколько — обязательно. Из вариаций Бетховена играл только 32 [32 вариации на оригинальную тему, до минор, WoO.80], ну и на бис — ре-мажорные, на тему марша «Афинские развалины» {6 вариаций на оригинальную тему, ор.76}. В планах — и «Диабелли-вариации», и ми-бемоль-мажорные с фугой {15 вариаций с фугой на оригинальную тему, ор.35, Egoica}. Из сонат Шуберта, кажется, у меня в репертуаре их 5 (ля-минор, ор.143, си-мажор, D.575, до-минор, си-бемоль мажор, D.960 и ми-бемоль мажор, D.568). Очень хочу сыграть ре-мажорную (D.850), соль-мажорную (D.894), ми-минорную (D.566); последнюю я узнал в записи Феликса Готлиба и был совершенно очарован второй частью. Ну и посмертную ля-мажорную (хотя не могу сказать, что это одно из самых близких мне сочинений, но там есть такие места, ради которых нужно ее играть). Еще — некоторые экспромты Шуберта (4 из них — в будущем сезоне). Что касается музыки XX века, — кроме Сонаты Барбера, которая прозвучит завтра, я ничего не играл из западной фортепианной музыки XX века. А я очень люблю и Шимановского, и Бартока. В Хиндемите не всё мне близко.

— В Вашей программе этого сезона впечатляет соседство «Лунной» Бетховена, Третьей Шопена и Сонаты Барбера. Последнее сочинение — следы влияния Горовица (известно, что благодаря это-

му пианисту Соната обрела мировую известность) или Ваш личный выбор?

— Мой и только мой. Я никогда и ничего не играю по чьим-либо следам. Если продолжить этот список — обязательно в нем будут 4 баллады, ор. 10 и 3 интермеццо, ор. 117 Брамса и еще французские импрессионисты, которых я никогда не играл в концертах (это для меня всегда было труднее всего). Я очень люблю эту музыку, не знаю, как она у меня получится. Уверен, что на адекватном уровне получится не все, но буду пробовать. Что касается Дебюсси, — начну с сюит, а потом потихоньку примусь за прелюдии. Ну и, конечно, Бах...

Барбер и К°. Евгений Кисин. **31 марта 2012**

Не только забитый, но и наэлектризованный — таковы, пожалуй, важнейшие характеристики зала на концерте Евгения Кисина во фрайбургской Высшей школе музыки. Кисин — олицетворение успеха в современном пианистическом мире. Его пианизм безоговорочно признается всеми, а с музыкальным (или музыкантским) посланием сложнее: не все и не всегда видят гармонию обертки и конфеты, формы и смысла.

К сожалению, среди этих последних и ваш покорный слуга. Язык не повернется назвать пианизм Кисина иначе чем блестящим (ибо что тогда блестящее?). Почему же нет счастья? Попробую ответить на эти вопросы не вообще, а в частности.

За «Лунную» сонату Бетховена Евгения Кисина поблагодарил бы любой опытный звукорежиссер. Хоть сейчас на запись: все четко, ясно, никаких проблем и шероховатостей. Но ясно чересчур, преувеличенно, как у актера классической щепкинской традиции (то бишь, школы Малого театра). А еще это напоминает дорожные знаки: «Внимание, господа, внимание, через несколько тактов я сделаю *diminuendo*...» (и скорость снижается до 50 км/ч).

И снова, спустя несколько тактов: «Внимание, господа, я все еще его делаю...» (скорость — 30 км/ч). Само собой, в скерцо этим преувеличениям не место, но в конце первой части и в побочной теме финала (особенно в расплывшейся в темповом отношении разработке, в которой чрезмерная выпуклость темы разрушила пульс и биение формы) выразительность была уже чрезмерной, несколько искусственной.

Ноктюрн ля-бемоль мажор (ор. 32 № 2) и Третья соната Шопена (второе отделение), пожалуй, навевали те же мысли. Вроде бы, и техника безупречна, и форма выстроена, но нет чего-то такого, чего и словами почти не выразишь. Может быть, тайны, очарования (особенно в ретроспективных лирических темах побочной партии первой части и *Largo*)? Или есть? Но если так, — почему хочется закрыть двери и включить Станислава Нейгауза или двенадцатилетнего Женю из нашей прошлой жизни? И еще мне интересно: стал бы тот Женя из прошлой жизни после шопеновской сонаты преспокойно раздавать автографы в зрительском фойе?

А вот Сонату Барбера ми-бемоль минор после Евгения Кисина я бы мало кому посоветовал играть! Эта блестящая, точно выстроенная, фортепианная до мозга костей музыка блистает у пианиста всеми гранями совершенства. Очевидно, что вместе с Прокофьевым (его влияние в сочинении американского автора не подлежит сомнению) Соната Барбера составляет ту особую линию в творчестве пианиста, которая давно и безоговорочно признается всеми.

Можно не любить отдельные сочинения в исполнении артистов Первого Фестиваля памяти Эмиля Гилельса. Но нельзя не восхититься результатом. Как тонкий и благородный напиток, фрайбургская неделя оставила долгое и прекрасное послевкусие. Её аромат и теперь со мной. ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН
Фрайбург — Москва



Лукас ГЕНЮШАС — лауреат Немецкой фортепианной премии-2012

Немецкая фортепианная премия («Deutscher Pianistenpreis») учреждена в 2011 году Международным форумом пианистов во Франкфурте (International Piano Forum Frankfurt). Год назад кандидатов на конкурс могли представлять только немецкие высшие школы музыки, в 2012 было разрешено привлекать к партнерству музыкальные вузы других стран. Номинантами могут стать молодые пианисты, уже получившие международную известность. Для рассмотрения жюри предоставляется 45-минутный DVD. По итогам предварительного прослушивания во Франкфурт приглашаются шесть пианистов, каждый из которых представляет 45–50-минутную свободную программу.

Торжественная церемония награждения и концерт проходят в Alte Oper в дни Международной музыкальной выставки-ярмарки (Musikmesse). Победитель получает 20.000 евро, а также помощь в организации гастролей по всему миру и записи CD с международной дистрибуцией.

Судейская коллегия-2012 состояла из 13 человек. Её возглавлял проректор Бакинской Музыкальной Академии, проф. Октай Абаскулиев. В жюри работали музыкальный критик «Frankfurter Allgemeine Zeitung» Э. Бюнинг, профессора высших музыкальных школ Дюссельдорфа, Мюнхена, Мангейма, Франкфурта-на-Майне, парижской École Normale de Musique, главный дирижер Берлинского Симфонического оркестра Л. Шамбадал, художественный руководитель Франкфуртской оперы Себастьян Вайгле и лауреат Премии-2011 — Амир Тебенихин.

Среди соперников Лукаса Генюшаса были Игорь Левит, Дудана Мазманишвили, Игорь Четувев и его соученик по классу проф. В. Горностаевой в Московской консерватории Андрей Гугнин.



Композитор Кирилл ВОЛКОВ удостоен II премии на Международном конкурсе им. С.С. Прокофьева за Сонату № 5 для фортепиано «Русский Север»

Награда вручена в номинации «Произведение крупной формы для инструмента соло или с фортепиано», I премия не присуждена. В жюри конкурса работали Родион Щедрин (председатель), Владислав Казенин, Александр Чайковский, Зигмунд Краузе (Польша), Георгий Минчев (Болгария) и Евгений Станкович (Украина).

Трёхчастная соната «Русский Север» написана в 2011. К. Волков: «Я сидел весь вечер и полночи, смотрел сотни фотографий, которые мой друг привёз после путешествия по нашему благословенному северу. Все это всколыхнуло и мои воспоминания об этих светлых, святых и чистых краях, в которых душа омывается и становится лучше».

Соната пока не издана. В Москве её на кафедральном вечере исполнял Иван Тихомиров, в Петербурге — Любовь Стельманс.

К. Волков (род. 1943) — профессор Московской консерватории, профессор, заведующий кафедрой композиции РАМ им. Гнесиных, лауреат Государственной премии России. Среди других его сочинений для фортепиано соло — Сонатина (1967), сонаты (1963, 1966, 1971, 1995), концертные обработки фрагментов балета «Доктор Живаго».



На рынке звукозаписи появился новый игрок — лейбл «GRAND PIANO»

Его основатель — Клаус Хейманн, главное детище которого — фирма «Naxos», отмечающая в нынешнем году своё

25-летие. Главная цель нового проекта — запись и выпуск мало- и неизвестных фортепианных произведений. В числе первых релизов — все произведения для фортепиано К. Сен-Санса (Джеффри Берлесон) и сочинения Иоахима Раффа в исполнении вьетнамской пианистки Тра Нгуен (впервые на CD). За ними последует полное собрание клавирных сочинений М. Вайнберга и Э. Шультхоффа. Дистрибуцию осуществляет фирма «Naxos». Подробная информация — www.grandpianorecords.com



Григорий СОКОЛОВ
 11 апреля 2012, Большой зал
 Санкт-Петербургской филармонии.
 Рамо. Сюита in re.
 Моцарт. Соната a-moll KV 310
 Брамс. Вариации и фуга на тему Генделя
 Брамс. Интермеццо op. 117

Петербургский «рефрен» Григория Соколова

Уроки Г. С.

Писать о Григории Соколове сложно, ибо над пишущим довлеет мысль о невозможности соответствовать его личности, его принципам и жизненному пути. То же относится и к коллегам Соколова, концертирующим пианистам наших дней. Есть какой-то гигантский (но не трагический, а понятный и расставляющий все по местам) разрыв между ним и всеми остальными — теми, кто играет сам, кто слушает и обсуждает его игру. В этом сообществе слышен негромкий, но упорный голос претензии, суть которой такова: в его игре нет импровизации, спонтанности, Соколов всегда одинаков, предсказуем. Да, Соколов предсказуем: совершенно точно перед концертом попросит 5 дней репетиций в зале по 6 часов каждая, и будет репетировать. Не опоздает ни на минуту, никогда не поменяет программу; приехав в родной город, остановится в квартире, где вырос, непременно позаботится о том, чтобы круг наиболее близких ему людей получил места в зале на его концерте, выкупив для них билеты, в разговорах с сотрудниками зала будет скромным, приветливым и корректным, фотографу

назначит время придти фотографировать перед концертом, пока во фразе разыгрывается на сцене, будет кротко позировать, после концерта сыграет 5–6 бисов.

Все эти обычные, казалось бы, для артиста его ранга вещи в его исполнении выглядят необычно. Почему? Потому все, к чему прикасается Соколов, приобретает особый смысл, и в этом уже **первый урок** Соколова миру: **все, что он делает, он делает изначально правильно и совершенно, и это завораживает.**

В Ленинграде (ибо Соколов в большей степени принадлежит Ленинграду, нежели Санкт-Петербургу: последние десятилетия он проводит свое свободное между концертами время в Вероне, на вилле Франко Паноццо, его импресарио, и в родной город приезжает очень редко, обычно только для весеннего концерта в филармонии) к нему относились как к чуду еще до того, как он победил на Конкурсе Чайковского. Рассказы о нем ходили из уст в уста, благо мир маленький, а фортепианное сообщество — просто крошечное, там все про всех все знают. Дай Б-г здоровья тем, кто помнит «Гришу», как они его по старой памяти называют, мальчиком, которо-

го в качестве примера привела на заседание городского методического бюро педагогов класса фортепиано Лия Ильинична Зелихман, его учительница в школе при Консерватории. Этот 10-летний мальчик со сцены обратился к немало удивленным педагогам, сидящим в зале, с объявлением: каждый из первых четырех этюдов Черни из 740-го опуса он повторит по четыре раза подряд. Сыграл и повторил все с идеальным качеством. Это одна из многочисленных экстраординарных историй, относящихся к годам учебы Соколова. В начале 60-х, наверное, слово «перфекционизм» показалось бы интеллигентному человеку верхом вульгарности, но по существу и тогда уже ясно понимали, о чем идет речь. В школе-десятилетке при Консерватории помнят его сочинения, его тетради, его золотую медаль, его безукоризненность всегда и во всем. Умение довести, «домотать» любое дело не просто до конца, а до максимума, перейти черту, отделяющую просто хуже или лучше сделанную работу от штучного, уникального произведения, — вот что заложено было от рождения и развито в личности Соколова. **Вторым уроком** можно считать его **способность к фе-**

номенальной реализации своей идеи, к доведению работы до того уровня, который никто кроме него не может даже себе представить.

Позже, окончивая ассистентуру-стажировку Ленинградской Консерватории, Соколов сформулирует свое кредо в работе по теории фортепианного исполнительства (научный руководитель Л. А. Баренбойм): главное, по мнению Соколова, в работе музыканта — это абсолютная честность во всем, что он делает, а иначе в ней нет смысла. Далее на 25 страницах аспирант Соколов объясняет, что именно подразумевается под работой музыканта, что включает в себя понятие профессиональной честности, как достичь нужного результата и так далее. Заметьте: в центре работы категория не узкопрофессиональная, а напротив, общечеловеческая, этическая. Соколов широко и свободно высказывает свою точку зрения, выдвигает идеи и аргументирует их. Для сравнения — обычно аспиранты в подобных работах занимаются компиляцией текстов других авторов на профессиональную тему. Итак, **третий урок**, который дает Соколов: **при необходимости высказываться от первого лица, без компромиссов и оглядки на авторитеты, и аргументировать свою позицию.**

Нужно признаться, максимализм и бескомпромиссность Соколова поражают, как поражает отсутствие всякого намека на человеческие слабости в его характере и в игре.

Говорят, что когда-то давно, до падения железного занавеса, когда каждые зарубежные гастролы советских музыкантов становились историческим событием, Соколову вдруг предложили выступить в каком-то престижном зале за границей. Он открыл свое расписание и ответил, что на этот день у него запланирован концерт в Барнауле, так что ничего не получится, бесполезно обсуждать. Кажется — это элементарно, если ты что-то обещал, нужно выполнять. Но многие из его коллег смогли бы придериваться этому правилу в данной ситуации? Многие ли в жизни способны всегда

держат слово, начиная с мелочей? Кстати, отказавшись от этого концерта, Соколов свою карьеру не испортил. Отсюда **четвертый и пятый уроки** от Соколова: **выполнять договоренности на 100% и не суетиться.** Делай, что нужно, и будь, что будет.

Григорий Соколов — пианист и только пианист. Его цель — игра на рояле, и ничто другое. В соответствии с этим выстроен его концертный график: он берет одну программу на полгода, играя в среднем один концерт в 7–10 дней, переезжая из города в город, из страны в страну, тщательно репетируя в каждом зале. Такой ритм концертов оптимален для Соколова, ведь работа над программой, по его словам, только начинается после ее первого исполнения. Но подавляющее число музыкантов в построении концертного графика руководствуются другими критериями, отдавая предпочтение концертам, сулящим громкий пиар или солидный гонорар. Известность и достаток — приятные бонусы успешной исполнительской карьеры, факторы, привлекающие к занятиям музыкой детей и их родителей, но почему-то только думая о Соколове, понимаешь, что они не имеют отношения к профессии пианиста. Соколов неохотно идет на контакт с журналистами, потому что не хочет терять свое время. Несколько лет назад в прессу просочилось сообщение о том, что Соколов, будучи в Вероне, отказался от поездки в Рим для того, чтобы оформить британскую визу. Причина — нежелание терять день в подобных хлопотах. Итак, **шестой урок** Соколова — **отказаться от всего, что отвлекает от главного.**

Рассказы о Соколове можно длить как мифы о подвигах Геракла. Но в отличие от последнего, у Соколова можно многому научиться. Потому что правила, которым он следует в жизни, просты и известны всем с детства. Но нужно обладать особым даром, чтобы выполнять их так, как выполняет Соколов. Он оставил преподавание в Санкт-Петербургской Консерватории много лет назад, потому что не видел возможности соединить в своей жизни две эти ипоста-

си: педагога и исполнителя. Однако своей жизнью он продолжает учить всех, кто о нем знает. Давно замечено: любой разговор о Соколове автоматически учит и воспитывает, да и просто много дает любому, давшему себе труд подумать об этом человеке. Да, Григорий Соколов — великий музыкант. Но что лежит в основе его достижений: врожденный музыкальный талант или невероятная сила его личности, преобразующая мир и окружающих людей? ■

Марина АРШИНОВА

Вариация на собственную тему

И снова убеждаешься, традиция — великая сила. А в верности ей заключено какое-то особенное созидательное могущество.

Григорий Соколов — олицетворение верности традиции, им же самим созданной. Его ежегодные петербургские концерты в апреле — месяце рождения пианиста — давно стали своего рода весенней доминантой, и художественной, и календарной. 11 апреля пришлось в этом году на Страстную седмицу (в контексте возобновленной традиции Великопостных сезонов как-то неловко употреблять слово «неделя»). И традиционный налет внеземной печали, неотъемлемый от звукового образа, последовательно выстраиваемого Соколовым-художником всю жизнь, обнаружил, как никогда, пожалуй, прежде, свою светлую и утешающую природу. Соколов-утешитель? Представляю, как удивятся те, кто привык выбираться из концертного зала, пошатываясь от усталости, в полном изнеможении от его, опять же традиционных, апокалиптических пророчеств... И все же. Двадцать лет общения с миром музыканта дают право на высказывание. Мир Соколова не изменился по сути (в этом — верность), не стал менее трагичным, менее требовательным к переступающим его порог, но светлее и теплее — стал.

Важной частью «соколовской традиции» являются **многочасовые и многодневные репетиции в зале**, в Большом зале филармонии, как правило. Счастье слышать их, переживать бесценные мгновения, раздвигающие представление о формах и условиях бытия музыки, о возможностях ее восприятия, — из разряда особых привилегий, бесспорно. Мне выпало оказаться среди «привилегированных» в первый из отведенных пианисту репетиционных дней. Был, конечно, риск стать свидетелем бесконечных перемещений от рояля к роялю придирчивого гения в сопровождении Евгения Георгиевича Артамонова, традиционно приезжающего из Москвы, чтобы настроить инструмент для маэстро. Но риск, в самых благородных традициях, оправдался негаданным предварительным действием: музыка, которой еще только предстояло оформиться в концертную вечернюю программу, заливала и освещала пустой, прохладный зал, преломлялась вместе с дневными лучами в хрустале незажженных люстр, завораживала, сводила с ума и — просветляла... И все это в течение четырех часов, без малого. Соколов, почти не прерываясь, сыграл всю программу дважды.

Если кому-то подобный предконцертный опыт покажется избыточным — разубеждать не стану. Да и сама не хотела бы низводить его до уровня привычного. Но готовиться к выступлениям Григория Соколова необходимо, не таким — так иным способом. Вечером 11-го, слушая пианиста в атмосфере, уплотненной дыханием переполненного зала, я благодарил судьбу за то, что пришла на концерт «подготовленной». Иначе то, что стало открытием, так и застряло бы в подсознании занозой неподтвержденной догадки.

Соколов-драматург себе равных имеет мало. И на этот раз предложенная программа поразила эстетическим совершенством уже в виде афиши — «на взгляд» (это, к слову, один из творческих принципов пианиста). Сюита in re Рамо. Ля-минорная соната Моцарта. Брамс — Вариации

и fuga на тему Генделя и Три интермеццо, ор. 117. Казалось бы, барочная интонационная нить сама просится на роль путеводной. Прихотливо скрученная искусником Рамо, она бережно развивается Моцартом во II части Сонаты, уплотняется в Вариациях Брамса, вдохновленных Генделем, и, наконец, истончается до полного исчезновения в бездонной глубине интермеццо. С другой стороны, нельзя не оценить тонкой игры со структурами: 4 произведения — 4 принципиально разных цикла, объединяемых, пожалуй, лишь неустойчивостью (до поры) мажоро-минорных настроений. В этом отношении Сюита in re без уточнения лада могла восприниматься как «макротема» для последующих «вариаций» и минорной уже вне всяких сомнений (вот она — пора!) интермедийной «коды». Но смутное ощущение какого-то еще, не столь очевидного, ориентира обернулось едва ли не катарсисом во время концерта, когда слух, уже воссоединившись с сознанием, отреагировал на интонационную арку между главной темой моцартовского финала и одной из центральных вариаций у Брамса... От прямой перспективы ничего не осталось. **Божественный лик просиял из самого сердца программы, осветив все, что было до и после.**

В рецензии полагается писать о собственно исполнении. Но Соколов — случай особый. Даже «с подготовкой», слушая Рамо, я ловила себя на том, что о пианисте будто бы во все и не думаю — безропотно, ведомая надежной рукой или, точнее говоря, внимая убедительной, внятной речи гениального рассказчика, я пропутешествовала от первой пьесы до последней, радуясь не виртуозно выигрываемым мелизмам, не динамическим изыскам и разнообразию штрихов, а изменчивости собственных переживаний: от «детской» радости до «взрослой» меланхолии. Еще думала, что не хочу слушать эту музыку в клавишинном оригинале, что Рамо, как и Фробергер, говорит нам сегодня больше, чем могли усвоить их современники. И еще — что Соколов не только великий пианист и ви-

зионер, но и действительно — **сказитель**, и это как-то связано с его любовью к дублям и репризам...

К Моцарту он долго не выходил из-за кулис. Зато начал сразу, едва сел. Начал сдержанно, не смятенно. Убежденно. Ясно. Педаль — еле ощутима. Подголоски вытянуты и как будто связаны в ту самую нить. В кульминациях — *memento mori*, о чем и написана соната. Первое и единственное *ritenuto* — в самых последних тактах части. А вторую часть — как книгу драгоценную развернул (вот опять книга, повествование на ум идут...), в звуке — то хрусталь в серебре, то «внезапный мрак», никакого *accelerando*, страница за страницей — три главы печальной повести или сказки. Финал напомнил будущий b-moll'ный шопеновский. Правда, неспешный, но столь же неумолимый и окончательный.

О Вариациях Брамса на тему Генделя по прослушивании Соколова можно писать книгу. Ограничусь строкой: как в «Картинках с выставки» или в «Карнавале» здесь гарантированы встречи на каждом шагу — с Мусоргским и Шуманом в том числе. Далеко не впервые Григорий Липманович заставил задуматься о том, что музыкальной интонации тесно в границах хронологии, а композитор — в последнюю очередь сочинитель, в первую же — самый чуткий среди слушателей.

Интермеццо, opus 117... Нетривиальное решение финала. Смерть. Уход. Но и — просветление!.. А для меня словно некий круг замкнулся: давным-давно я впервые узнала о существовании Григория Соколова. Узнала, благодаря интермеццо Брамса.

Россыпь догорающих воспоминаний на «бис» (в данном случае миниатюры Рамо, Скрябина, Баха, Шумана) — сколь традиционная, столь же необязательная и необходимая помощь Соколова-артиста тем, кто ему внимает. Это не третье отделение. Это именно постлюдия, произвольная и бессюжетная, возвращающая событию жанровые признаки концерта. ■

Наталья ТАМБОВСКАЯ

Два дня в Большом (зале)

Как говорится в спортивных репортажах, «волею календаря» за полторы недели мне довелось прослушать 5 клавирабендов. 0 трёх из них — на Первом фестивале памяти Эмиля Гилельса во Фрайбурге — читайте в рубрике «Фестиваль» (с. 14). Еще два — концерты Александра Лубянцева и Александра Гиндина в Большом зале Московской консерватории (3 и 4 апреля). Наиудачнейшая пара: с одной стороны, представитель фортепианного истеблишмента, хотя и занимающий в нем несколько особое положение; с другой, — артист, в глазах многих этому истеблишменту противостоящий.



3 апреля 2012

Большой зал Московской консерватории
Александр ЛУБЯНЦЕВ

Л. ван Бетховен. Соната № 31 As-dur, op. 110

С. Рахманинов. Этюд-картина c-moll, op. 39 № 7

Ф. Шопен. Ноктюрн c-moll, op. 48 № 1

Ф. Лист. Мефисто-вальс № 1, S.514

А. Скрябин. Соната № 5 Fis-dur, op. 53

Ф. Шопен. Соната № 3 h-moll, op. 58

SERIA'НИСТ

Иностранному слушателю упоминание в одном ряду таких пианистов, как Миша Дихтер, Питер Донохоу, Алексей Султанов, Фредерик Кемпф, Андрей Коробейников, мало о чем скажет. Но в голове отечественного меломана они сразу выстраиваются в специфический ряд — своеобразную Лигу обиженных Международным конкурсом имени Чайковского. Пострадали они по-разному: одни недополучили (то есть, не получили первой премии), другие и вовсе провалились, не дойдя до финала. Но все упомянутые пианисты (и не только они) в разное время становились альтернативными кумирами «чайника»; их боготворила публика, ими, как знаменами, «размахивал» музыкальный мир, обвиняя жюри в ангажированности, политической конъюнктуре, клановости, коррупции и прочих грехах. Горечь и трагизм ситуации в том, что крупницы правды — по обе стороны конфликта. «Грехи» давно известны, с ними «организованно борются» (как сказал Волька Костыльков Гассану Абдурахману ибн-Хоттабу, более извест-

ному у нас как Старик Хоттабыч). Правда, сама борьба иногда безвекторна и слегка абсурдна, как битва с коррупцией самих коррупционеров. Однако и некоторые герои (вроде упомянутого Миши Д.) с годами, мягко говоря, поблекли.

Александра Лубянцева можно смело отнести к обеим категориям «обиженных». Он и «недополучил», и провалился. Его третье место на предпоследнем «чайнике» не вызвало особого резонанса, непопадание в финал на последнем — сделало кумиром публики и критики. Автор этих строк участвовал в опросе, по итогам которого Лубянецев стал, абсолютным большинством голосов, лауреатом первой в истории Конкурса имени Чайковского независимой премии критиков.

Но конкурс позади, и неплохо было бы разобраться, почему именно Лубянецев стал героем нашего времени, каково, собственно, его послание. Убежден, что его главный смысл — **тихая речь в непрерывно кричащем мире**. Агрессивно, спортивно пианизму, во многом являющемуся трендом наших дней, Лубянецев противопоставляет не просто пианизм поэтический:

его манера напоминает эффект seria в фотографии: затуманивание, создающее эффект «винтажности», благородной старины, угасающего воспоминания о чем-то давнем и прекрасном.

Лубянецев склонен к повествовательности даже в тех случаях, когда, казалось бы, от прямого драматизма никуда не деться. Определённо, это освежает некоторые хрестоматийные сочинения. К примеру, заиграли новыми красками скерцо и медленная часть **Третьей сонаты Шопена**: вот где эффект «тусклого стекла» абсолютно сливается с характером самой музыки, поздней шопеновской лирики. В какой-то степени, это касается и финала того же сочинения: сыграв главную тему медленно и чуть отстраненно, пианист в дальнейшем выстроил весьма динамичную (более в темповом, чем в звуковом отношении) форму.

Абсолютный пианистический шедевр — **Мефисто-вальс № 1 Листа**. Большинство артистов в нём соревнуются в демонической виртуозности, подчеркивают элемент «Мефисто». У Лубянцева это вальс rag excellence (по преимуществу): поэтичнейшая трактовка будто снимает

элемент inferno, уравнивает бешеный эстрадный демонизм, — а уж его-то в листовской пьесе в избытке!

Однако нельзя не признать пианистическую манеру Лубянцева однообразной. Несколько «поворотов винта» — и незаштампованность превращается в штамп, а загадочный «шёпот» — в невнятное бормотание и, местами, некачественный пианизм.

В **Тридцать первой сонате Бетховена** (начинать концерт с этого шедевра — весьма смелый шаг, тем более для очень молодого артиста) подобный набор приемов привёл к весьма неоднозначному результату. Сочинение рассыпалось на ряд мелких фрагментов. Одни из них (*Klagender Gesang*, знаменитое Ариозо в ля-бемоль миноре) восхищали глубиной и зрелостью интерпретации, другие же (обе фуги или, если угодно, части большой рассредоточенной фуги) воспринимались как совершенно аморфные, лишённые волевого начала, «необязательные» эпизоды. В фуге (или фугах) у Лубянцева не было ни целостности общей формы, ни масштабного и, в то же время, дифференцированного слышания ткани. А ведь именно фуга делает сонату сонатой

в подлинном смысле слова, соединяет резко контрастные элементы в единую форму.

К **Этюд-картине c-moll (op. 39 № 7) Рахманинова**, сыгранному под уже знакомым нам углом зрения, вполне применим эпитет «экстравагантный». Но вот **Ноктюрн Шопена** в той же тональности (**op. 48 № 1**) — один из двух крупнейших «проколов» концерта. «Шептать» в этой музыке ораторского пафоса, игнорировать крупную, оперную по сути своей мелодию, предлагая нам голубого Шопена (ревнителей нравственности прошу оставаться на местах: употребляю слово как синоним приторности и манерности), — значит играть Ноктюрн Лубянцева, подозрительно похожий на шедевр польского гения.

Что до **Пятой сонаты Скрябина** (несколько её исполнений, во многом, и создали пианисту его специфический ореол), — вспомнились слова Ингмара Бергмана об Андрее Тарковском, сказанные в начале 1980-х. «Я его обожаю, — заметил шведский режиссер, — но в последнее время он стал снимать фильмы «под Тарковского»». Увы, и Пятая соната была сыграна «под Лубян-

цева»: хорошим звуком, но однообразно и сумбурно: в финальном проведении теме не удалось вынырнуть из-под фактуры. В музыкальных школе или училище о таких исполнениях говорят — заболтал; в этом случае остро необходим человек, помогающий разболтать, снять наносные элементы, артистические штампы и пр.

Вторым «проколом» стал Лубянец-композитор. На бис, после великолепно сыгранного «**Наваждения**» **Прокофьева**, пианист предложил нам две весьма эклектичные **собственные композиции** в ми- и ля миноре. Вероятно, в артистическом салоне мест на 30–50, после изрядной дозы горячительных напитков, эти творения были бы восприняты на ура; но после Шопена, Листа и Рахманинова они совершенно излишни.

Очевидно, наш serial'ист переживает драматический этап карьеры. Настоящий талант, Александр Лубянец привлекает многих гиперчувствительностью, порою даже детскостью. Он, несомненно, повзрослеет, спадёт волна специфического успеха. Не потерять бы по дороге крупниц подлинной поэзии, настоящей музыкальности. ■



Аристократ и поэт

Бывает обидно, когда артист не вполне владеет залом, но мы чувствуем его интонацию, его особенное слово: иногда их нужно извлекать, вымывать, как золото из руды. Но ещё обиднее, когда залом он владеет вполне, но в руде золота почти нет или за него выдается нечто совсем иное.

В Александре Гиндине счастливо сочетаются артист и музыкант. Его «шёпот», как у великих актеров-трагиков прошлого, отчетливо слышен на галерке, его «крик» («Шепот и крики», великий фильм упоминавшегося уже в этой заметке Ингмара Бергмана, отражающий контрасты мира в контрастах звуков) никогда не переходит грани художественной

и обыденной эмоции. Он владеет залом и тобой, только тобой, и он пользуется этой властью, чтобы именно тебе сказать самое главное.

Например, — сколь велика фортепианная музыка Чайковского и, в частности, **Большая соната**. Разделяю мысль многих музыкантов (в их числе Лев Николаевич Оборин, см. рубрику «Мастер-класс» в «PianoForum»

4 апреля 2012

Большой зал Московской консерватории
Александр ГИНДИН

П. Чайковский. «Размышление» D-dur, op. 72
№ 5 (из цикла «18 пьес для фортепиано»).

Большая соната G-dur, op. 37

Ф. Лист. «Долина Обермана» (из цикла «Годы странствий»), S. 723. Забытый вальс № 1, F-dur,

S. 215. Два трансцендентных этюда (S. 139):

№ 12 – «Метель» b-moll, № 10 – f-moll. Ноктюрн

№ 3, «Грезы любви» As-dur, S. 541. Скерцо

и марш, S. 177

№ 1, 2012) о вторичности фортепианной музыки Чайковского по отношению к его оркестровым замыслам. Большая соната — гениальная симфония для рояля — едва ли не лучший пример подобного рода. Даже у неплохих (не говоря уже о средних) пианистов она кажется нескончаемой. Но не у Гиндина: от начала до конца он «провёл» её как превосходный симфонический дирижер за роялем, и каждый поворот сюжета и «оркестровки» представлялся абсолютно логичным и необходимым. Очевидно, что Гиндин уже занял место в сравнительно небольшом ряду великих интерпретаторов Большой сонаты (мои фавориты — Михаил Плетнев и Святослав Рихтер). В паре с **Размышлением, ор. 72 № 5**, сыгранным масштабно, симфонично и, в то же время, тепло и тонко, — получился разнообразный и целостный портрет композитора.

Лист во втором отделении потряс настолько же, насколько Чайковский в первом. Вектор движения — от Франца к Ференцу, от европейского романтика к романтику венгерскому. Через некоторое время после концерта ясно ощущаешь, что композиция этой части напомнила сонатный цикл. «Allegro» — «Долина Обермана»; «скерцо» — **Забывтый вальс № 1** и **этюды «Метель» и f-moll** (из 12 Трансцендентных); «медленная часть» — ноктюрн «**Грезы любви**», «финал» — «**Скерцо и марш**», тема последнего ощутимо перекликается с «Ракоци-маршем».

Едва ли не самый неожиданный эпизод листовского отделения — хрестоматийные «**Грезы...**». Гиндин предложил нам забыть, что ноктюрн когда-то «начинал» романсом: он прочел текст лишь как фор-

тепианный, без нажима и вокально-романтических преувеличений, на которые провоцирует музыка. Результат — ошеломляющий: свежо, просто и... надолго.

Бисы стали ещё одним штрихом как собственно пианистического искусства, так и мастерства составления программы. В «**Вокализе**» Рахманинова в обработке **Евгения Светланова** и **Парафразе на темы оперы Верди «Риголетто»** Листа, как и в концерте в целом, Гиндин предстал мастером фортепианной интонации и звука. Риголетто, Джильда, Герцог и Маддалена (участники квартета из 3-го акта вердиевской оперы, послужившего материалом листовской пьесы) были прекрасны как по отдельности, так и вместе! ■

Михаил СЕГЕЛЬМАН

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ДИЗАЙН-БЮРО
для музыкантов
и музыкальных организаций
тел.: 8 916 687 13 03
pianoforum@mail.ru

bureau
esign



Денис КОЖУХИН: «У музыканта искусство неотделимо от жизни»

Денис Кожухин – человек мира. Космополит, отнюдь не безродный. Его родина совершенно конкретно обозначена на карте, как Нижний Новгород. Там начал он своё музыкальное восхождение, приведшее его на Парнас международного и признания, и принадлежности. В 14 лет (в 2000 году) он покидает Россию и перемещается сначала в Испанию, потом в Италию, оттуда – в Бельгию, ощутив себя, наконец, гражданином объединённой Европы. Один из самых блестящих учеников уникального Дмитрия Башкирова, он (подобно Учителю) не порывает с родной страной и конкретно с Нижним Новгородом, где концертирует ежегодно. Его блистательные абсолютные победы в Лиссабоне («Vendome Prize») и Брюсселе (Конкурсе Королевы Елизаветы) открыли ему двери всех престижных залов мира.

— Денис, поскольку Ваша известность в России уступает Вашей же известности в Европе, предлагаю *ab initio*: как начиналась Ваша жизнь в музыке?

— Я родился в очень музыкальной семье: папа — дирижер-хоровик, основатель одной из лучших музыкальных школ в городе — хоровой школы «Жаворонок»; мама — пианистка. Она и стала моим первым учителем. А с восьми лет я занимался у знаменитого нижегородского педагога Натальи Николаевны Фиш: у нее учились моя мама, после меня — мой брат. Это замечательный педагог, воспитавший несколько поколений молодых пианистов. В её классе я впервые узнал, что такое дружный творческий коллектив во главе с преданным всей душой делу человеком.

А потом так получилось, что в Москве я познакомился с Дмитрием Александровичем Башкировым. Он согласился меня послушать и после сказал, что единственное место, где с ним можно заниматься на постоянной основе, — Мадрид.

— Ваше знакомство состоялось, когда Вам было 14 лет. А Башкиров никогда не брал в класс столь юных пианистов.

— По-моему, я стал вторым исключением из этого правила. Был ещё француз Джонатан Гилад, который занимался с Дмитрием Александровичем с ранних лет. Кстати, Башкиров сразу сказал моему папе, что «малышей» он не берёт, что надо попробовать, посмотреть, как ребёнок приживётся в чужой стране. Папа рассуждал недолго, он понял, что это предложение — уникальный шанс. И отправил меня в Испанию.

— И как Вы приживались в чужой стране? Что было самым трудным?

— Надо сказать, что Дмитрий Александрович [далее — Д. А.] с первых дней стал мне не только педагогом. И он, и его супруга принимали меня в доме, как родного сына.

Первые месяца три было сложно. Как будто моментально сменились декорации вокруг. Или так: как будто дали «путевку в жизнь», но забыли сообщить номер вагона.

Я не знал ни одного иностранного языка. Но в Высшей школе музыки

Королевы Софии новым студентам ставят условие: интенсивно изучать испанский язык в течение первого года, поскольку со следующего года начинаются теоретические предметы. И я очень быстро выучил испанский, теперь это мой второй язык после русского. Возможно, помогло то, что я был очень молод, а кроме того, это было единственным способом влиться в новую жизнь. Теперь-то я несколько других языков знаю... Как выяснилось, у меня обнаружилась неплохая способность к адаптации, я быстро осваиваюсь в новых обстоятельствах.

Большую роль для адаптации сыграло и то, что в то время в Школе была «семейная» атмосфера: мы жили и учились в одном и том же месте, стояли симпатичные домики за городом. А в гаражах — рояли.

— Вероятно, «семейная» атмосфера была связана и с российской традицией, которую Башкиров «перенёс» в Мадрид: в старые добрые времена классы профессоров Московской консерватории действительно напоминали семьи. Студенты не ограничивались собственными уроками, сидели на занятиях своих соучеников, делились с педагогом любимыми проблемами...

— У нас это действительно было! Мы занимались у Д. А. дома. Он сидел в соломенном кресле: мне рассказывали, что это кресло где-то нашли, починили, и оно превратилось в некий символ... Конечно, мы сидели друг у друга на уроках. Элемент конкуренции, конечно, присутствовал, но это была конкуренция здоровая, а атмосфера — всегда очень дружелюбная. Экзаменов как таковых не было, просто три раза проходили публичные концерты класса в Мадриде. Это были очень интенсивные периоды, особенно перед концертами, когда мы все сидели в зале, репетировали, слушали друг друга, друг у друга учились. Д. А. никогда не говорил, что он специально пытался создать нечто особенное. Но я всегда считал, что наш класс в школе был в большей мере классом: мы чувствовали себя не отдельными студентами, а именно классом. Как-то Башкирову удавалось нас объединять...

— Вы проучились у Башкирова в мадридской школе семь лет. Как бы Вы теперь сформулировали, почему его личность столь притягательна? Почему хотят учиться именно у него?

— Когда я к нему поступил, то, конечно, не задавался этим вопросом. Я, с одной стороны, его панически боялся, с другой стороны, — он меня безумно заинтересовал. Возникло какое-то личное тяготение... Сложно об этом говорить, но первое, что приходит на ум, — это его совершенно особенная искренность, музыкальная и человеческая (правда, я эти качества в нём никогда не разделял). Вот в вашем журнале точно подмечено: «Plus ultra!» — «Всё время вперёд!» [Имеется в виду публикация, посвященная юбилейному вечеру Д. А. Башкирова в Большом зале Московской консерватории, см. «PianoФорум» № 4 (8), 2011]. Это действительно девиз на его щите. Постоянный поиск чего-то нового, новых решений — это удивительно интересно. Я помню, как он радовался, когда вдруг на уроке в произведении обнаруживались какие-то вещи, которых он раньше не замечал. Меня это очень подкупает в нём. И это качество, которому можно и нужно подражать: искренность и радость поиска. Знаете, иногда пойдёшь на концерт, послушаешь и — понимаешь: именно этого не хватает, какой-то отстранённости от суетного мира, когда музыкант наедине с искусством рассуждает, ищет. Конечно, это непросто, это извилистый путь, но он того стоит. И у Д. А. в этом смысле — прекрасная артистическая и педагогическая жизнь, впрочем, они связаны. А кроме того... Я действительно приходил к нему за любым советом, собственно, до сих пор так и происходит. Мы, к сожалению, встречаемся реже, созваниваемся, календари сверяем... Знаете, я перед московским концертом [уже упоминавшийся юбилейный вечер Д. А. Башкирова в БЗК] волновался страшно. Мы, «башкировцы», всегда говорим: сколько бы нам лет ни было — 20, 40 или 60, играть ему, перед ним — всегда что-то особенное. Вы правильно сказали про класс: вроде бы, прекращаешь

регулярно с профессором заниматься, но... Есть выпускники, которые сейчас играют, преподают сами, которым уже и за 50, и за 60 лет. Но когда мы все вместе выступаем или встречаемся, есть нечто, нас объединяющее. Он как будто в каждого из нас закладывает что-то, как будто создаёт невидимую сеть.

— *Через семь лет Вы уехали из Мадрида. Это было Ваше общее с Д. А. решение?*

— Можно сказать, Д. А. меня «пристроил» — в Международную фортепианную академию «Lake Como». Он меня спросил, хочу ли я поехать в Комо учиться. Я тогда сказал: «Нет, хотелось бы ещё побыть в Мадриде». «Хорошо, тогда поедешь через год». Но не будем забывать, что в Комо он был одним из основных педагогов, так что — меня не оставил.

— *Академия на озере Комо — это система мастер-классов?*

— Идея такова: Академия принимает только семь студентов в год. И каждый месяц проходит недельный мастер-класс разных педагогов: совершенно разные школы, разные направления. Иногда приезжали два педагога в месяц. Студенты в этой Академии не живут, они просто приезжают на мастер-класс и уезжают. А у меня была другая ситуация, я жил там постоянно. И, может быть, именно тогда я стал работать действительно самостоятельно. От каждого педагога информация шла в сверхконцентрированных дозах (и от каждого — разная), уроков было немного, нужно было успеть все «переварить», пронести через себя. Когда педагог уезжал, я самостоятельно садился за рояль и начинал осваивать полученную информацию. Что-то осваивалось больше, что-то совсем не осваивалось. Но в этом, по-моему, и заключается замечательная идея Академии. У Башкирова есть выражение, очень хорошо характеризующее его педагогическую методику: «Я учу на вырост». С самых первых дней он говорил, что для него главное — чтобы мы могли развиваться и работать, продолжать наш профессиональный прогресс, когда уже не будем с ним заниматься. Когда у меня начались



первые самостоятельные шаги, какие-то успехи, я ему признался: «Вы знаете, какие-то вещи Вы мне говорили тогда, а я вот только сейчас начинаю понимать». По-моему, это замечательно.

— *В Мадриде Вы находились в «семейной атмосфере», в Комо — практически в одиночестве. Вас это не угнетало?*

— Действительно, я большую часть времени проводил один. У меня ещё тогда были проблемы с документами, и из Италии я не мог выезжать. А озеро Комо — там очень красиво, приятно приехать на недельку в качестве туриста. Но жить там... А я жил один в большом старом доме, с роялем. Даже перешёл на ночной образ жизни: днём спал, а по ночам занимался; мне это очень нравилось. Но тогда у меня ничего не было: ни концертов, ни лауреатского звания в Брюсселе, я не знал, что дальше будет происходить в профессиональной жизни. Это было непросто. Но в результате я прошёл хорошую школу: просто остался наедине с самим собой и занимался. Вообще, пианист в большей степени, чем другие инструменталисты, проводит свою жизнь в одиночестве.

— *У Вас сегодня — очень широкий репертуар, включающий, в том числе, и но-*

вую музыку. Это влияние педагогов или Ваша личная потребность?

— У нас в классе всегда ставились репертуарные задачи очень широкого порядка. Когда Д. А. давал репертуар на год, то обязательно охватывал очень большое количество стилей. Кроме того, у него работал замечательный ассистент Клаудио Мартинес-Менер, и, пожалуй, настоящий интерес к современной музыке привил мне он. Он дал мне первый импульс, и теперь мне самому хочется этим заниматься. Удивительно интересно было приносить на уроки Д. А. новые (в смысле времени создания) сочинения, которых он не знал. Вот тут начинался настоящий поиск!

В следующем году мне снова предстоит сделать акцент на современной музыке. Я уже отобрал полпрограммы из Этюдов Лигети. Это большая работа. Честно скажу, я не помню нотного текста, который был бы сложнее для заучивания. Мне, конечно, очень повезло, что этими Этюдами я занимался на мастер-классах с Пьером-Лораном Эмаром — он, конечно, лучший интерпретатор этого сочинения. Одно то, что ему довелось работать с самим Лигети, о многом говорит. Очень интересно было с Эмаром заниматься, хотя непросто.



— Почему непросто?

— У Лигети удивительно точно выписаны все указания — артикуляционные, педальные, фразировочные, их количество огромно! Иногда того, что «вокруг нот», больше чем самих нот. У него была невероятно ясная мысль, он знал точно, чего именно хотел. Но выполнить это очень сложно, ибо указания касаются буквально каждой ноты. Эмар, по-моему, приближается к абсолюту понимания и знания этого всего, и на уроке его уши моментально реагировали на любую неточность выполнения авторских указаний. А неточности у меня, конечно, были. Я, к сожалению, с тех пор с Эмаром не встречался, но считаю его одним из самых интересных артистов его поколения. Он действительно большой музыкант.

— Судя по Вашим новым проектам, «акцентным» для Вас является, в частности, творчество Сергея Прокофьева.

— Прокофьев — это один из композиторов, к которому у меня особенное отношение, я его люблю с детства. У меня когда-то была мечта сыграть все его концерты и все сонаты. Удивительно, но сейчас эти мечты сбываются. В этом сезоне я сыграл в Глазго все прокофьевские концерты с Шотландским Симфоническим оркестром

ВВС: начали с Третьего (сентябрь 2011), потом — Второй (октябрь), Первый (ноябрь), Четвертый (февраль 2012), Пятый (апрель). Все эти концерты были записаны на радио. Весной 2013 года мне предстоит сыграть все девять сонат Прокофьева в Японии.

— Особую роль в Вашей карьере сыграл Второй концерт Прокофьева, который принёс Вам победу на конкурсе в Брюсселе.

— Когда я первый раз этот концерт услышал, это стало одним из самых сильных музыкальных впечатлений детства. У меня даже «помешанность» на этом сочинении была: я каждый день на ночь его слушал, с нотами... Но играть его начал значительно позднее, видимо, «шёл» к нему. Это было сочинение, которое я у Д. А. попросил настоятельно. Он, правда, сказал: «Хорошо, но у тебя сейчас другие задачи, нужно другое играть». И в какой-то момент я просто сел и выучил этот концерт. Принёс на урок, и началась работа.

— Есть произведения, за которые Вы сегодня не возьмётесь, до которых надо внутренне «дорости», что-то домыслить, дочитать, пережить?

— Мне кажется, надо все время «наращивать» репертуар, осваивать новые сочинения. Не обяза-

тельно ведь играть на сцене. Может быть, сегодня в каком-то сочинении мне в меньшей степени удаётся приблизиться к тому, что в нём надо сделать. Но я могу к нему вернуться через несколько лет, посмотреть другим взглядом. Башкиров называл это «отложить в копилку». Я всегда стараюсь покупать ноты, просто читать с листа что-то новое каждый день. Мне кажется, это очень важно.

— Ваш напряжённый концертный график говорит о том, что после победы в Брюсселе Вы попали в определённый ритм, назовём это так, который многое Вам диктует, в том числе, и репертуар.

— Это правда, но артист должен быть к этому готов. В основном, «диктуют» оркестры, которые заказывают те или иные концерты. Но надо отдать должное тем импресарио, с которыми я сейчас работаю: они понимают, что, хотя «конвейер» концертной жизни достаточно быстрый, но «штамповки» не нужны. Понимают, что артист должен развиваться на протяжении всей жизни, и не позволяют мне принимать слишком много разных предложений, если видят, что это нанесёт ущерб результату.

Да я и сам в каких-то случаях отказываюсь, если чувствую, что лишний концерт может негативно отразиться на всём остальном. Количество — это хорошо, но качество мне важнее. Я знаю свои пределы и знаю, что одновременно большое количество новых сочинений в программу ставить не надо, даже если мне хочется. Музыки, которую хочется сыграть, очень много, но для того, чтобы сочинение выносить на сцену, требуется время, музыка должна в тебе «прорасти».

Конечно, обстоятельства бывают разные. Может быть, сейчас «конвейер» ставит мне условия, но я хочу как можно скорее стать «хозяином» положения и самостоятельно определять, чего я хочу. А для этого... Знаете, когда тебе 15 лет, хочется, чтобы всё побыстрее получалось. Кажется, набираешься и набираешься впечатлений, и они должны проявиться: что-то новое появится в звуке, что-то по-другому услы-



шишь. Сейчас-то я знаю: этот процесс требует времени. Музыкальная информация, звуковые впечатления, «входят» в нас медленно, но потом приходит момент, когда «накопленная масса» проявляется. Я уверен: не бывает ненужных знаний. Пока я стремлюсь поток знаний и впечатлений наращивать.

— В том числе, и впечатлений слуховых (я имею в виду записи)?

— Я стараюсь слушать много записей, предпочитаю с нотами. Мне это нравится больше: в записи всегда проявляется магическое влияние артиста на произведение, особенно, если это гениальный артист. А когда смотришь при прослушивании в ноты, то с исполнителем можно и не согласиться. И в этом проявляется собственное, более прямое соприкосновение с сочинением.

Я совершенно влюблён в оркестр. Для меня оркестр — это особый музыкальный организм, который, кстати, во многом ассоциируется с роялем. Я сейчас стал слушать значительно больше симфонической музыки, чем раньше, изучать партитуры. Это очень помогает. Оркестровый мир — это удивительное явление, это мир, который невероятно

обогащает, в том числе, и в звуковом отношении.

— В сезоне 2011–12 (точнее, с сентября 2011 по август 2012), если основываться на информации с Вашего официального сайта, у Вас — 33 выступления с оркестром, 20 клавирабендов и 5 камерных программ. Вас устраивает такой «перевес» оркестра?

— Это общемировая тенденция: молодые музыканты, которые только начинают то, что называется карьерой (я очень не люблю это слово, но оно позволяет сократить словосочетание «профессиональная жизнь на сцене»), больше выступают с оркестром, нежели соло. Вот и я сейчас очень много играю с оркестром, что для меня большая радость. Если есть время, сижу на репетициях, учусь у дирижёров владению каким-то очень масштабным пространством... Выступления с оркестром — это и колоссальная школа в плане владения энергетикой.

Конечно, и Д.А. так считает, по-настоящему узнать артиста можно только после сольного концерта. Это проверка музыканта на художественную прочность, это более близкий контакт с ухом слушателя, особенно с «понимающим ухом».

Может быть, количество клавирабендов в мире вообще уменьшилось, потому что для публики доступнее именно концерты с оркестром. Сейчас много говорят о том, что интерес к академическим концертам падает, особенно интерес молодёжи. Везде, конечно, это проявляется по-разному. Например, я часто играю в Голландии, и основной контингент публики — те, кому за 65. И я думаю: приеду в этот зал через 10 лет, кто там будет сидеть?..

Но, подчеркну, в каждой части света, в каждой стране свои особенности. Америка, например, это совершенно другой, как сейчас говорят, рынок. И американские пианисты, которые безумно популярны в США, в Европе залов не соберут. Или две страны в Европе с очень интенсивной концертной жизнью: Германия и Франция. Казалось бы, совсем рядом! Но немецкие артисты, которых на родине все знают, чьи портреты украшают обложки музыкальных журналов, во Франции не соберут публику.

— Если вернуться к проблеме слишком почтенного возраста слушателей классических концертов: может быть, рецепт «омолаживания» меломанов — в качественном детском музыкальном образовании, не профессиональном, как в ЦМШ, а в общем?

— Конечно! Недавно в Нижнем Новгороде у меня брали интервью, и очень хотели услышать из моих уст, как в детстве меня заставляли заниматься музыкой, какой это был каторжный труд. Зачем так считать? Я убеждён, что занятия музыкой на всю жизнь дают человеку некое «окультуривание слуха». Я это вижу и по папиной школе: многие из тех, кто её заканчивают, потом ходят на концерты, с удовольствием слушают классическую музыку и могут отличить музыку от шума. А шума сейчас так много! В любую маршрутку сядешь — это кошмар просто!

— А Вас не раздражает этот шум? Или Вы умеете просто не слышать?

— Я научился абстрагироваться, но я это просто не люблю. Я не закомплексованный человек и не счи-

таю, что та музыка, которой мы занимаемся, — это единственно возможная. Но нельзя называть артистом человека, который выходит, открывает рот и не издаёт ни звука. Да, люди иногда ходят в цирк посмотреть на клоунов, которые двигаются, танцуют, но при чём тут слово «певец», я не понимаю.

Я не хочу сравнивать и говорить — там лучше, тут хуже, но... В России этот шум навязывается буквально на каждом шагу: такси, маршрутки, кафе, рестораны, магазины. Это же полное неуважение права человека на слушание того, что он хочет. Это усыпление мозга, он от этого шума перестаёт думать. А в России этого навязывания становится всё больше и больше.

— Больше — потому, что все зомбированы телевизором и лицами, звуками, шумами «из ящика»?

— Наверно... У меня, кстати, нет телевизора. У меня, естественно, есть компьютер, и не один. Во-первых, это необходимая профессиональная переписка. И, конечно, Интернет, который даёт возможность выбора, что и когда я хочу посмотреть или послушать.

Конечно, Интернет — это «палка о двух концах». С одной стороны, гениальная вещь даже для нас, потому что даёт возможность слушать новые записи с концертов, даже репетиций. Но когда я захожу в YouTube... Это большая помойка, в ней рассыпаны алмазы, которые надо уметь искать. Меня это иногда поражает: выложены записи одного и того же сочинения, сделанные кем-то из великих артистов и дилетантом у себя дома. У последней — в несколько тысяч раз больше просмотров!

— А можно ли быть, как сейчас говорят, «медийной личностью», вести светский образ жизни и оставаться при этом настоящим музыкантом, творцом?

— Я ни в коем случае не считаю, что нужно становиться отшельником! Есть конечно, примеры настоящего фанатизма — например, Григорий Соколов или Андраш Шифф. Шифф для меня пример человека, которому нужно подражать в смыс-



ле отдачи всего своего жизненно-го времени искусству, когда процесс интеллектуального творчества не прекращается никогда. Но это один типаж. А Мстислав Ростропович? Абсолютно другой!

Молодым артистам, конечно, хочется успеха, признания, это нормально. Но надо знать грань, перед которой необходимо остановиться. Можно быть настоящим музыкантом, который работает, который отдаёт этому жизнь, который ищет, который не стремится только к тому, чтобы играть публично, зарабатывать, быть известным. И можно одновременно быть успешным, современным, можно быть на обложке журнала. Главное, чтобы это «внешнее» не начинало влиять на саму работу музыканта, тогда это начинает раздражать профессионалов. Иногда до смешного доходит: например, в какой аэропорт ни прилети — везде портреты Ланг Ланга...

Каждый, я думаю, сам определяет, чего он в результате хочет и может. Может быть, это звучит немножко претенциозно, но я всегда считал, что у музыканта музыка неотделима от жизни. И сам живу именно так.

— В России наконец-то выросло поколение «новых русских пианистов»: это 30–35-летние артисты, сформировавшиеся в постсоветский период, знающие иностранные языки, ассимилированные в процессе общемировой концертной жизни. У Вас другая ситуация — Вы «взрастали» в Европе. Вы себя считаете российским пианистом или всё-таки — «пианистом мира»?

— Я действительно живу в центре Европы. Живу там, потому что мне нравится, потому что мне удобно там работать. Конечно, я человек глубоко российский, я очень скучаю по дому. Но российским пианистом меня редко называют, после брюссельского конкурса в одной статье написали: «вот какой замечательный космополит». Я, безусловно, учился много лет у замечательных российских педагогов. Но потом встречался с педагогами совершенно других школ: и с немцами, и с французами, и с китайцами. И от каждого, я надеюсь, взял что-то хорошее для себя, то, что во мне разовьётся. Поэтому я сказал бы, что я русский пианист, но подвергшийся влиянию разных фортепианных течений. ■

**Беседовала
Марина БРОКАНОВА**



Соната Виктора Екимовского: взломанный стереотип

Мы продолжаем побуждать наших читателей-пианистов вырваться из «плена» шаблонной традиционности в репертуаре и смело двигаться в «terra incognita» музыкального мира. Сегодня нашей «героиней» стала удивительная своим утончённым внутренним миром, необычная в своём облике, притягательная таинственными созвучиями Соната Виктора Екимовского.

Имя композитора стало почти синонимом современного русско-го авангарда. Являясь председателем Ассоциации Современной Музыки, секретарём Союза композиторов России, Виктор Екимовский стал «флагманом» отечественной «экспедиции» в неизведанные края музыкальной семантики. Однако непрестанные поиски новых принципов в композиции не содержат эпатажа и желания во что бы то ни стало шокировать публику, работая на свой пиар. Наоборот, в творчестве Екимовский является аскетом, погружённым в упорный труд собственной души, ищущей путь к богу Музыки. И этот постулат — принципиальная новизна каждого сочинения, основанная на напряжённых духовных поисках — общий фундамент, на котором стоят все творения композитора.

Итак, предлагаемое сочинение В. Екимовского было создано в 1981 году и вышло в свет в 1995 году в издательстве «Sikorski».

Как принято, вначале представим «гостю» по имени: **Соната с похоронным маршем, композиция 33** (автор принципиально избегает термина «opus»). Отбросим сразу все ассоциации с Бетховенской сонатой As-Dur op. 26 или сонатой Шопена b-moll op. 35! Нас ждёт творение абсолютно иной природы, с другими принципами организации. Мы не увидим в нём ни сонатного allegro, ни того, что можно назвать главной или побочной партиями, ни даже похоронного марша. «Соната...» **Виктора Екимовского — это следующий виток эволюции жанра, прорыв во времени и явление сонаты будущего.** Экзистенциальная сторона выходит в ней на первый план, полностью подавляя формальные законы сонатной морфологии. Одночастная композиция, тем не менее, содержит в себе грандиозные процессы, развитие которых создаёт монументальный и масштабнейший образ: это и является отправной точкой «сонатности» в названии. Марш предстаёт сюрреалистически преломлённым, лишь как ключ-символ к пониманию сути драматургии. Он заключён в пунктирном ритме

Пример № 1

Example 1 shows a piano score with two staves. The tempo is marked as quarter note = 50. The score includes markings such as 'lunga' (long), 'p' (piano), 'legato sempre' (legato always), and '5' (quintuplet). There is also a '(pause ad lib.)' marking. The music features a mix of sustained notes and rhythmic patterns.

Пример № 2

Example 2 shows a piano score with two staves. The tempo is marked as '(tempo precedente)'. The score includes markings such as 'p poco a poco cresc. al fff' (piano poco a poco crescendo to fortissimo), 'sim. ma rubato' (simile ma rubato), and 'sim.' (simile). The music features a mix of sustained notes and rhythmic patterns.

Пример № 3

Example 3 shows a piano score with two staves. The score includes markings such as '(sf)' (sforzando), 'sim.' (simile), and 'sempre simile ad lib.' (sempre simile ad libitum). The music features a mix of sustained notes and rhythmic patterns.

на повторяющемся тоне и органично вплетён в фактуру музыкальной ткани.

Одночастная «Соната...» состоит из трёх разделов, в которых каждый последующий усечён во времени звучания по отношению к предыдущему. О форме и принципах организации сочинения сам автор говорит следующее: «Похоронный марш, вынесенный в заглавие сочинения, как таковой в нем отсутствует, хотя и незримо витает:

здесь есть лишь намеки на специфический траурный ритм, который и создает соответствующую аллюзию. Великие классики оставили нам немало примеров использования данного жанра в академической музыке, вспомним хотя бы сонаты Бетховена и Шопена, и мне показалось, что можно продолжить эту традицию. В сонате три контрастных раздела, основанных на общей гармонической вертикали (один и тот же аккорд), но различ-

ных по другим параметрам музыкального языка и образным ассоциациям». Таким образом, **при отсутствии традиционных основ развития формы, пьеса стоит на трёх «столпах»**. Первый — это **аккорд**, определяющий всю интервалику, мотивы и особенный неповторимый сонорный мир произведения. Второй столп — это **символ похоронного марша**, периодически возникающий в первом разделе и кульминирующий во втором. Третий — **эмоциональное начало**, не подавленное сухим рационализмом или самодостаточностью поиска новой семантики.

Драматургия пьесы выстроена нетрадиционно: три раздела формы противопоставляются друг другу, образуя единую неразрывную «сюжетную» цепь. Каждый раздел является фазой неотвратимого разрушительного процесса, скрытого в музыке. *Initio* пьесы — первоначальный аккорд (**пример 1**). Это не просто созвучие, это аккорд-вселенная, воплощение некоего мира, а возможно — целой жизни. Определённый символический контраст заложен в сам процесс колебания аккорда: его диссонансное звучание противопоставляется консонансной большой сексте, пролонгирующейся заливочными нотами после угасания основного аккорда. Более того, сам аккорд имеет собственные «законы» существования: его основа — симметричный лад (тон-полутон). Однако, как не может быть совершенным мир, так и в его олицетворении скрыто «несовершенство»: тон «С» выбивается из стройной системы лада. Весь первый раздел — это живущий собственной жизнью аккорд, в котором возникают и прекращаются некие процессы, появляются и обрываются мелодические линии, не образующие в итоге мелодии. В течении музыки равнозначны звуковые построения и паузы, как бинарность бытие-небытие — длящаяся тишина, в которой возникают некие отстранённые видения, словно воспоминания угасающего сознания. Весь первый раздел намеренно неэкспрессивный, на него от начала

до конца распространяется нюанс *piano*. Это погружение, медитация, созерцание. Сущность наблюдаемого мира изначально пронизана похоронностью, как одной из основ его существования. Наблюдение за ним походит на наблюдение врача за умирающим больным: в нём нет субъективной экспрессии. В этом одна из сложностей исполнения первого раздела: здесь необходимо напряжение неэкспрессивно в абсолютном «сейчас» возможно заставить слушателей погрузиться в тонкий музыкальный мир первого раздела.

Второй раздел формы (*tempo precedente*) более динамичен и традиционен в смысле использования принципа накопления напряжения и кульминирования (**пример 2**). Это весьма оригинальный, яркий и эффектный эпизод! Автору удалось нарисовать звуковую картину масштабного и надличностного процесса. При умелом исполнении создаётся впечатление, что звучит четырёхручная фактура! Во втором разделе иначе взаимодействуют *quasi*-похоронная ритмическая речитация и аккорд-*initio*. Новая сюжетная «фаза» более «разрушительна», чем предыдущая. В фактуре исчезают какие бы то ни было мелодические построения, даже на уровне мотивов. В верхнем пласте аккорд теряет свою вертикальную организованность и образуется постепенно накапливающимися тонами, каждый из которых звучит в собственном времени, однако в ритмо-аллюзийном варианте похоронного марша. Полная асинхронность верхнего пласта создаёт ощущение «вселенской» объективности и неподвластности запечатлённого процесса. Непростая задача исполнителя здесь — добиться эффекта независимости каждого пальца правой руки, вести одновременно 7 (!!!) самостоятельных ритмических линий (**пример 3**). Нижний пласт более организован. Он состоит из последовательно «спускающихся» в нижний регистр пассажей, представляющих собой разложенный инициальный

аккорд, постепенно «обрастающий» новыми тонами. Главное символическое «событие» эпизода состоит в обретении завуалированным доселе ритмом похоронного марша своей известной фатальной формы в кульминации второго раздела (*tempo primo*). Образ похоронного марша окончательно завладел сущностью инициального аккорда! Он «звонит» и скандирует похоронный ритм, а нисходящие пассажи «обваливают» образ в бездну нижних басов. Апокалипсис, звучавший, как предчувствие в первом разделе, свершился во втором.

Но что же дальше? В коротком заключительном разделе (*tempo rubato*) звучит всё тот же инициальный аккорд. Однако он потерял главное — свою организацию, систему. Теперь отдельные звуки неопределённой длительности и без всякого ритма возникают абсолютно хаотично (**пример 4**). Мир разрушен, разбит на осколки. Его существование более невозможно: «отблески» погибшего образа постепенно исчезают в пространстве, растворяясь в тишине-небытии.

Музыка Екимовского даже в самых драматических эпизодах лишена субъективной патетики. Встречаясь с нею, кажется, что прикасаешься к неким вселенским объективным метафизическим событиям. Кроме того, «Соната...» изначально предназначена для со творчества с исполнителем, которому даруется полная свобода агогики и распоряжение временем внутри музыкального процесса: в пьесе отсутствуют тактовые черты и регламентация длительности пауз. Эта музыка требует от исполнителя серьёзной работы мысли и чувства, но вознаграждает сторицей: эффективность, необычность и яркость музыкального языка в сочетании с качественным исполнением гарантируют успех, потрясение и уважение публики. Несомненно, «Соната с похоронным маршем» должна стать не просто новым, но одним из ярчайших представителей репертуарной «*terra cognita*»! ■

Павел ЛЕВАДНЫЙ

Мария Соломоновна НЕМЕНОВА-ЛУНЦ (1879–1954)



В номере, который предшествовал настоящему, был опубликован очерк М. А. Смирнова, посвященный выдающемуся деятелю русской музыкальной культуры М. С. Немновой-Лунц. В момент опубликования редакция не располагала фотографией героини очерка. Не располагала потому, что найти её образ оказалось непростой задачей. Вопрос решился только при участии Государственного Центрального Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, сочувствие которого нашему изданию стало предусловием возможности публикации портрета.



Московский вернисаж



мировой «транскриптиады»



Планируя новый номер «PianoФорум», мы не сразу пришли к мысли о том, под какой рубрикой разместить данный материал. Дело в том, что он перенасыщен репертуарными рекомендациями. И мы обращаем особое внимание читателя на это обстоятельство. Но одновременно — это отчет о весьма специфическом фестивале, замысел которого воплотился в виде «смотре молодых сил», и материал этот, представляя образ фестиваля, также информирует о самом важном — о концертно-пианистическом потенциале страны, потенциале, далеко не взысканном в должной мере и ждущем своего часа.

Череда явлений, наблюдавшихся на музыкальном небосклоне столицы в первую половину декабря 2011 года, вполне заслуживает наименования большого парада, только не планет, а транскрипций. Именно в это время в пределах и окрестностях Садового кольца счастливо совпали несколько значительных событий, так или иначе связанных с этим видом художественной деятельности. Во-первых, это **IV Международный фести-**

валь «Фортепианная транскрипция: история и современность», состоявшийся, как и все предыдущие, в Концертном зале ЦМШ «на Кисловке» и объединивший под своей эгидой десять концертов. Во-вторых, концерт цикла «Восходящие звезды русской фортепианной школы», прошедший в Камерном зале Дома музыки и посвященный 50-летию Марка-Андре Амлена — проект, организованный Отари Очхикидзе, энтузиастом транскрипторского

творчества и горячим поклонником искусства канадского пианиста.

Обзор «большого парада транскрипций» даст возможность хотя бы немного разобраться в неожиданной популярности этого, еще так недавно почти презираемого вида творчества.

Сначала немного о **природе явления**. Под транскрипцией как таковой обычно подразумевается некое производное от оригинала, сохраняющее в общих чертах его формальную

структуру. Поэтому, строго говоря, далеко не все произведения, о которых будет идти речь, имеют право называться именно транскрипциями. Нередко можно услышать словосочетание «жанр транскрипции». Однако «жанр» этот не обладает той универсальной генетической структурой, которая обуславливала бы некое формальное и содержательное единство всех своих образцов. Транскрипция — явление «прислонённое». Она нередко сохраняет жанр исходного произведения: транскрипция романса остаётся пусть инструментальным, но романсом, транскрипция марша из оперы остаётся маршем. Иногда транскрипцию причисляют к так называемым «вторичным жанрам». Но и это вряд ли оправдано, ведь жанровые средства довольно часто применяются в самой транскрипторской технике: например, Годовский на основе этюдов Шопена создаёт этюд-мазурку, этюд-полонез, этюд-скерцо. Что же, в этом случае появляется некий «третичный жанр»?

Транскрипция тесно взаимодействует с системой устоявшихся жанров. Такие родственные транскрипции явления, как хоральная прелюдия, вариации, каденция, концертная фантазия «на темы», фольклорная обработка, обладают всеми признаками жанра. С миром транскрипций их объединяет то, что объектом художественной деятельности становятся существующие произведения искусства. Создание новой формы на основе заимствованного материала считается в большей степени привилегией композитора, нежели исполнителя. Некоторые авторы обладают инстинктивной предрасположенностью к развитию чужих идей, которые ассимилируются ими в рамках собственного стиля. В музыке этим качеством отличались Бах, Гендель, Лист, Стравинский. Мотивы подобного «присвоения» могут быть различными: профессиональная любознательность, творческое копирование с целью ученичества, стремление поделиться художественным впечатлением, осознание своей причастности, духовного родства с определённой

традицией. Исполнителями же чаще всего движет желание расширить репертуар: перенести понравившееся произведение в фортепианную сферу, дополнить корпус фортепианных сочинений любимого автора ещё одним опусом, создать эффектный «бисовый» номер.

Все перечисленные мотивы отчётливо наблюдались в декабрьском «параде транскрипций», который открылся фестивалем **«Фортепианная транскрипция: история и современность»**. Впервые проведённый осенью 2008 года по инициативе профессора Московской консерватории А. Меркулова как дань памяти «рыцарю фортепианной транскрипции» — Сергею Георгиевичу Курсанову (1944–2006), фестиваль с каждым годом, что называется, «набирал обороты». Расширялись его география и количество участников, среди которых находилось место и признанным мэтрам, и восходящим «светилам» пианизма, а также одарённым учащимся. Нынешний фестиваль совпал с **60-летием его организатора, вдохновителя и бессменного ведущего — Александра Меркулова** и, надеюсь, стал для него своеобразным подарком к этой славной дате.

Фестиваль поразил своими поистине раблезианскими масштабами: в его афишах присутствовали имена **более 40 (!) транскрипторов**, в нём участвовали около **70 (!) пианистов**. Некоторые его концерты по своей протяжённости и уникальности программ были вполне достойны Книги рекордов Гиннеса и отличались такой содержательной широтой и интенсивностью, что могли удовлетворить даже самые алчные аппетиты наиболее фанатичных поклонников фортепианной игры. У менее же стойких слушателей многочасовые фортепианные вигилии рисковали вызвать невольные ассоциации с таким интеллектуальным пиршеством, как постановка всей вагнеровской тетралогии в один день. Как бы то ни было, **фестиваль выявил огромный интерес представителей фортепианного цеха к исполнению и, что немаловажно, к созданию транскрипций, про-**

демонстрировал невероятную творческую щедрость пианистов, их горячее стремление к контакту с публикой, желание быть услышанными, которое, видимо, не всегда находит адекватный отклик у пресыщенной столичной аудитории. Фестиваль показал также, сколько «хороших и разных» пианистов, достойных самых ответственных концертных площадок, выросло за последнее время, и как нерационально это огромное интеллектуальное и художественное богатство используется в современном социуме.

Программы концертов формировались по монографическому и тематическому принципам. Каждый из них имел свою тщательно продуманную «драматургию». Ретроспективы выдающихся виртуозов прошлого (Лист, Пабст, Зилоти) сменялись концертами под рубрикой «Авторский вечер транскриптора» — «творческими отчётами» современных авторов: Б. Франкштейна, А. Исаковой, И. Оловникова, К. Корниенко и автора этих строк. Содержание тематических концертов «Штрауссюита» и «Кармен-сюита» вращалось вокруг притягательных центров повышенной транскрипторской активности — музыки «короля вальсов» И. Штрауса и оперы Ж. Бизе «Кармен».

Обсуждаемое фестивальное событие, по крайней мере, по объёму может соперничать со сказками «1000 и одной ночи». Поэтому вдвойне символично, что эпиграфом ко всему пианистическому празднику стала большая концертная фантазия «Шехеразада» С. Г. Курсанова в интерпретации доцента РАМ им. Гнесиных М. Белашук.

Десятидневный марафон стартовал концертом, приуроченным к 200-летию юбилею Ф. Листа — одного из самых продуктивных транскрипторов в истории музыки. Программа охватила весь спектр явлений, составляющих транскрипторскую сферу и примыкающих к ней. Классические образцы листовских транскрипций составили его основное содержание. Прозвучали органная прелюдия



Ф. Амиров

и fuga Баха (С. Арцибашев), песни Шуберта и Шумана (М. Яхлакова), Этюд a-moll «по Паганини» (А. Животовская), Увертюра к «Тангейзеру» (М. Белашук), Miserere из оперы «Трубадур» (Д. Клинтон), Вальс из оперы «Фауст» Гуно (А. Стукалов) и обработки произведений русских композиторов. Среди последних отметим как популярные — «Соловей» Алябьева (С. Бачковский), «Марш Черномора» Глинки (Н. Кожин), Полонез из «Евгения Онегина» Чайковского (Н. Тонконогов), — так и довольно редко играемые — романсы А. Рубинштейна (Е. Колпакова). Важнейшей частью фортепианного наследия Листа являются виртуозные фантазии на заимствованные темы. Из данного раздела для участия в ретроспективе были выбраны Фантазия на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена (А. Осеев) и Концертная парафраза «Риголетто» (Хо Джун Бум). Развитием этой линии стали прозвучавшие в концерте транскрипции оригинальных сочинений Листа и транскрипции его транскрипций: «Мефисто-вальс» в редакции Горовица (С. Арцибашев), листовская обработка «Пляски смерти» Сен-Санса в версии того же Горовица (Д. Маслеев), Фантазия, хорал и fuga на темы из оперы «Пророк» Мейербера в транскрипции Бузони (В. Жуков). Свообразным приношением великому венгру, составившим третий блок вечера, стали образцы свободных «транскрипций на стиль» Листа: посвященные

ему пьеса Ц. Кюи «Тьма и проблемы», композиция «Не забытый вальс» Б. Печерского, исполненные О. Георгиевской, а также «Отзвук “Мефисто-вальса”» В. Рябова, сыгранный А. Дворяновым.

Вечер 1 декабря, отданный **транскрипторскому творчеству русских учеников Листа — А. Зилоти и П. Пабсту**, как и первый концерт фестиваля, открылся мемориальной заставкой — транскрипцией И. Л. Худолея (1940–2001) «Ночи на Лысой горе» Мусоргского в исполнении доцента Московской консерватории В. Парамонова. Программа вечера наглядно продемонстрировала «связь времён» в отечественной «транскриптиаде» XIX столетия, плодотворно продолжающей листовские традиции. Романс Листа «Должно быть сладостно душе» преобразился в адресованный Зилоти Этюд для левой руки Пабста (О. Бобровникова). Искусство самого Зилоти было представлено не только его хорошо известными обработками произведений Баха (С. Арцибашев) и А. Аренского (А. Резник), но и редко исполняемыми — «Лезгинкой» из оперы «Демон» А. Рубинштейна (А. Осеев), ноктюрном «Жалоба», написанным на две темы его учителя П. И. Чайковского из музыки к «Снегурочке» А. Островского (ученица ЦМШ А. Валенкова, преп. Н. Богданова), и транскрипцией романса его ученика — С. Рахманинова «Дитя! Как цветок, ты прекрасна» (С. Арцибашев). Из эффектнейших концерт-

ных фантазий П. Пабста на темы опер П. И. Чайковского, заслуживших в своё время самые высокие оценки как самого автора «Евгения Онегина», так и Листа, на концерте прозвучали редко исполняемые «Иллюстрации» к опере Чайковского «Пиковая дама» (Ю. Чернявская). С одной из «визитных карточек» Пабста — необычайно популярной в своё время транскрипцией «Колыбельной песни» Чайковского — выступил ученик ЦМШ Н. Ковалев (преп М. Канделаки). Ещё одно листовское направление, которое мы вправе обозначить, как «редакционно-транскрипции», нашло своё продолжение в пабстовской версии Мазурки ор. 33 № 2 Шопена (Ю. Чернявская). Щедрыми «бонусами» программы стали впервые исполненное, не опубликованное до сих пор оригинальное произведение Пабста — Скерцо № 2, посвящённое Шуману и Шопену (Н. Гусев), а также Фантазия на темы Фортепианного концерта Пабста в исполнении профессора Академии музыки в Брюсселе О. Бобровниковой — первой исполнительницы этого концерта и других сочинений «русского Листа» в новейшее время. Нельзя не сказать, что за месяц до Фестиваля транскрипций в Концертном Зале ЦМШ на вечере памяти Л. Н. Наумова прозвучали все парафразы Пабста на музыку Чайковского в исполнении бывших выпускников Московской консерватории Д. Копылова, П. Домбровского, А. Гугнина и А. Кудряшова, а издательство «Дек-ка-ВС» опубликовало в двух сборниках нотный текст всех пабстовских фантазий и выпустило компакт-диск, где все они записаны.

Третий вечер, познакомивший слушателей с творчеством пианиста и композитора Бориса Франкштейна, открыл череду авторских концертов современных транскрипторов и дал обильную пищу для размышлений о «пограничном» положении транскрипторского искусства, о взаимодействии в нём исполнительского и композиторского компонентов. Привлекли внимание значительные премьеры, прозвучавшие в мастерском исполнении само-

го автора транскрипций — сюита «Щелкунчик-2» и фрагмент из оперы Р. Шедрина «Мертвые души» под титулом «Триумф Чичикова».

Вечер открыла возникнувшая из сочинений Жоскена де Пре композиция Б. Франкштейна «Després. Depression» в интерпретации **Фёдора Амирова**. Пианист ловко манипулировал сразу тремя источниками звука: роялем, детским синтезатором и самоваром, установленным на рояле. Несмотря на многообещающее название, сочинение не навеяло уныния на слушателей. Напротив, мерная капель, изливающаяся на поднос из «водобачкового инструмента», умиротворённые звуки романса «Вечерний звон», влезающие в контрапункты Жоскена, погрузили аудиторию в состояние безмятежного покоя, из которого её вскоре вывела дерзкая Сюита из оперы «Нос» Шостаковича. Авангардный опус молодого гения поставил перед транскриптором чрезвычайно сложные задачи. Выскажу предположение, что художественная убедительность транскрипции Франкштейна, вероятно, во многом была предрешена его опытом работы в качестве концертмейстера в Камерном музыкальном театре Б. Покровского, где «Нос» был поставлен в 1974 году. В стремлении приблизиться к звучанию оригинала последний номер сюиты предлагает пианисту трудности поистине inferнального порядка, с которыми с честью справился Ф. Амиров. Дополнением и эффектным завершением сюиты стала динамичная транскрипция для двух роялей Галоп из первого действия оперы, азартно исполненная Франкштейном и Амировым.

До начала «эры звукозаписи» одним из важнейших побудительных мотивов создания обработок было стремление заинтересовать слушателей новыми или малоизвестными произведениями, которые достойны быть услышанными. Оперные партитуры композиторов XX столетия не так уж часто становятся объектом внимания транскрипторов. Поэтому такие работы Б. Франкштейна, как Сюита и Галоп из оперы «Нос» Шостаковича и «Триумф Чичикова»

из оперы Р. Шедрина «Мёртвые души» по сути дела активизируют пропагандистскую функцию транскрипций в век мультимедийных технологий.

Жёсткая линейность оперы Шостаковича, её обострённо диссонантный язык, сложнейший стилистический сплав и строжайшая конструктивная дисциплина партитуры Шедрина полностью исключают применение привычных пианистических формул и общедоступных фактурных «красот». Непростой тематизм этих опер вряд ли смог бы стать основой для жанра виртуозной фантазии романтического плана. Но их, хотя бы частичная, адаптация к возможностям фортепиано оказалась вполне уместной именно в виде транскрипции. Эта работа потребовала от транскриптора самообытного музыкантского мышления, которым Б. Франкштейн, к счастью, и обладает. Поэтому его попытки найти фортепианный эквивалент экспрессивному речитативу и натуралистической звукописи, передать экстремальные перепады динамики и высочайший вольтаж кульминаций оказались во многом удачными, и, думается, эти транскрипции имеют все шансы войти в современный репертуар пианистов.

Среди последующих номеров программы три опуса правомерно отнести скорее к оригинальным произведениям, нежели к транскрипциям — это сюита «Щелкунчик-2», обозначенная автором как «Фантазия на темы П. И. Чайковского», «Комментарий к Первой сонате С. С. Прокофьева» и «Концертные упражнения» по Брамсу. Рассказывая сказку о Щелкунчике на новый лад, Б. Франкштейн обратился ещё и к пьесам из «Детского альбома». Сохраняя свою собственную линейную и гармонически диссонантную манеру письма, он сумел по-новому подчеркнуть заложенную в партитуре балета романтическую коллизию добра и зла, максимально резко заострить контраст светлых, проникновенно звучащих лирических образов и недоброй, агрессивной скерцозности. «Комментарий» к сонате Прокофьева — не более, чем довольно протяжённое и шумное сме-

шение различных «стилистических срезов» музыки XX столетия. Зато «Катехизис» брамсовского пианизма — его «Упражнения» представили в изобретательных, порой тонко опоэтизированных модификациях. Это сочинение было исполнено учеником Б. Франкштейна — Дм. Смирновым, который в завершение программы предложил публике свою обработку «Moto perpetuo» Н. Паганини — «крепкий орешек» для левой руки любого пианиста.

Программу четвёртого фестивального вечера составили **транскрипции и концертные фантазии профессора ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова Аиды Исаковой** в исполнении учениц её класса. Как и Б. Франкштейн, А. Исакова окончила Московскую консерваторию по двум специальностям — фортепиано и композиция. Хорошо известны её транскрипции для скрипки и фортепиано, входящие в репертуар скрипача М. Федотова и пианистки Г. Петровой. Поражает смелость транскриптора в выборе объектов обработок для этого дуэта: здесь и монументальный фортепианный цикл («Картинки с выставки» М. Мусоргского), и симфоническая увертюра («Ромео и Джульетта» П. Чайковского), и балетная партитура («Лебединое озеро»). В своих транскрипциях для фортепиано А. Исакова обращается к традиционному кругу произведений — русской и зарубежной оперной классике, к оркестровым партитурам и вокальной лирике. Диалог с исходным материалом она осуществляет в достаточно широких границах, которые простираются от строгой приверженности стилю оригинала до гротескного заострения его отдельных черт. При обращении к характерным и (особенно!) inferнальным образам А. Исакова не опасается эстрадной броскости фактурных приёмов, которая иному придирчивому уху может показаться чрезмерной. Транскриптор здесь выказывает себя приверженцем эстетики «искусства представления», где актёр не заботится о жизнеспособности своего персонажа, а создаёт порой карикатурные, но запоминающиеся образы.

«Блоха» Мусоргского (И. Бойченко), «осовремененная» кластерами, гротескными регистровыми сопоставлениями и вездесущими глассандо, из горестной притчи превращается в эксцентричную сценку из телешоу. Декоративная сторона доминирует и в транскрипции Куплетов Мефистофеля из оперы «Фауст» Гуно (И. Кощеева), где «посланец ада» оборачивается эдаким — опять же пародийным, трафаретным — оперным злодеем, еще более условным, чем его театральный прообраз. Со всем другие средства применяет транскриптор в лирической сфере, где её стилистический диалог с автором оказался, на наш взгляд, наиболее убедительным. Элегия и Вальс из Серенады для струнного оркестра П.И. Чайковского (Т. Чистякова), романсы Чайковского и Рахманинова (Т. Бочкарёва), *Andante cantabile* из Пятой симфонии Чайковского (Р. Соловьёва) — эти транскрипции отмечены ценнейшим качеством — обаянием подлинности и, к тому же, прекрасно звучат на фортепиано. Обработка для двух роялей «Половецких плясок» А. Бородина (дуэт И. Кощеева — А. Кошевая) также привлекла бережным отношением к оригиналу и одновременно избретательной фактурой. А. Исакова, несомненно, одна из значительных фигур в отечественном транскрипторском искусстве, обладающая ярким и сразу узнаваемым индивидуальным почерком. К огромному сожалению, рецензируемый концерт стал её последним полномасштабным авторским вечером — в конце марта пришла печальная весть о её неожиданной кончине.

Пятый вечер фестиваля познакомил московских меломанов с транскрипторским творчеством титулованного гостя — **народного артиста Белоруссии, лауреата Государственной премии РБ, профессора Белорусской академии музыки Игоря Оловникова**. Выпускник Московской консерватории по классам Я. Флиера и М. Воскресенского (аспирантура), он продемонстрировал великолепную пианистическую форму, блестяще сыграв свои добротные и, порой, весьма нелёгкие

обработки произведений Баха, Альбини, Глинки, Россини, Франка, Сен-Санса, Танеева, Рахманинова и белорусского композитора Г. Вагнера. Имеются все основания назвать транскрипции Оловникова классическими образцами этого вида творчества. Они полностью лишены «композиторских амбиций» и по праву принадлежат магистральному направлению отечественной транскрипторской традиции, согласно которой все внесённые транскриптором изменения должны находиться в «стилистическом поле» оригинала и обязаны служить благородной цели наиболее полной передачи авторского замысла в ином инструментальном облике. Ювелирно тонко в использовании регистровых красок рояля сделана, в частности, Сюита для двух фортепиано из «Лебединого озера» Чайковского, которая в исполнении транскриптора и его ученицы — М. Климович достойно завершила программу. Следует заметить, что транскрипции из балетов Чайковского становятся настолько распространённым явлением, что на одном из будущих фестивалей есть все основания ожидать специально посвящённую им программу — скажем, «Чайковский-дивертимент».

Вот и на следующий день (5 декабря) публика смогла познакомиться еще с одним «фортепианным портретом» бессмертного балета, на этот раз в сольной версии **Карена Корниенко** на его персональном вечере. Для транскрипторской манеры Корниенко характерен масштабный, театрально приподнятый пианизм романтического плана с ярко выраженным виртуозным началом. В центре его творческих устремлений — значительные симфонические полотна, прежде всего, Чайковского: балеты, симфоническая поэма «Воевода» (исполненная на прошлом фестивале), фантазия «Франческа да Римини» (премьера нынешнего вечера). Он умеет выстраивать целостную концепцию произведения, проводить увлекающие своей эмоциональностью длительные динамические нарастания, мастерски передавать напряжённые кульминации.

В рамках пышного позднеромантического стиля его фортепианная палитра весьма разнообразна. С одной стороны, в ней присутствуют сочные, праздничные краски, эффектный пианистический декор, с другой — тонкая, акварельная звукопись, завораживающая поэзия тихих звучаний (особенно убеждает его версия «Волшебного озера» А. Лядова). Однако при обращении транскриптора к «Вальсу-фантазии» Глинки его нарядная концертная манера перешла, как показалось, в псевдоромантическую велеречивость и вступила в стилистический конфликт с изящной партитурой оригинала. Здесь неизбежно возникают сопоставления еще с двумя вариантами глинкинского шедевра, которые исполнялись на фестивале — целомудренно строгой, любовно бережной обработкой И. Оловникова и «постмодернистской» трансформацией В. Грязнова, насыщенной тематическими и фактурными цитатами, охватывающими чуть ли не всю историю романтической вальсовости. Транскрипция Корниенко занимает промежуточное положение между этими полюсами: потеряв высокую простоту подлинника, его благородную элегичность, она не обрела взамен ассоциативной многомерности, которая художественно оправдала бы подобный, право же, излишне шикарный наряд.

Но то, что было не к лицу «Вальсу» Глинки, пришлось впору вальсам Штрауса с их неистребимым венским жизнелюбием. Даже программка седьмого вечера фестиваля («**Штраус-сюита**»), на обложке которой были помещены репродукции двух вполне гедонистических полотен — «Завтрак на траве» Э. Мане и вариация этого же сюжета кисти Ф. Ботеро, — настраивала слушателей на ожидание праздника — праздника раскрепощённой виртуозности, лишённой ложного глубокомыслия и порою гуляющей «сама по себе». И, надо сказать, что праздник состоялся. Пианисты с завидной лёгкостью справлялись с баснословными трудностями и «техническими ловушками», расставленными именитыми транскрипторами. Мелодии «коро-

ля вальсов» предстали в роскошных бальных нарядах работы знаменитых виртуозов далекого и недавнего прошлого — Таузига (А. Борисов), Грюнфельда (Н. Мавлюдов), Шульц-Эвлера (Ю. Фаворин), Годовского (А. Стукалов, М. Яхлакова, С. Кузнецов), Фридмана, Пеннарио (А. Стукалов). Это был бал упоительных мелодий, пьянящих ритмов, пиршество вышколенных пальцев и виртуозных фейерверков — блистательное и, увы, временами, утомительное торжество «солнечной» стороны транскрипторского искусства (вечер был составлен и проведен Отари Очкикидзе). Рецензент, ошеломленный лавиной несущихся звуков, растерянно вспоминал сцену из чеховского рассказа: «Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своею трудностью, длинный и однообразный, и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплутся камни, сыплутся и всё сыплутся, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время Екатерина Ивановна, розовая от напряжения, сильная, энергичная, с локоном, упавшим на лоб, очень нравилась ему». Пианисты (и пианистка — М. Яхлакова), действительно, были очень хороши, и они не могли не нравиться. Что же касается исполненного ими репертуара, то в нём сияние подлинных украшений — тончайшей контрапунктической работы в парафразах Годовского, элегантно отточенной фактуры Таузига — нередко смешивалось с назойливым и обманчивым блеском «пианистической бижутерии», рассыпанной с безудержной щедростью. Разительным контрастом к жизнеутверждающей штрауסיане стала суровая, мистическая и монументальная Фантазия и fuga Листа-Бузони на хорал «Ad nos, ad solutarem undam» из оперы Мейербергера «Пророк». Быть может, это впечатление и субъективно, но уже минут через двадцать, несмотря на достойные уважения старания прекрасного пианиста В. Жукова, в сознание начала закрадываться предательская мысль, что крайности всё-таки сходятся: велеречивая серьёзность и возвышенно-патетический тон спо-

собны оказывать такое же утомляющее действие, как и «невыносимая лёгкость бытия» виртуозных опусов.

П. И. Чайковский в письме в Н. Ф. фон Мекк предрекал: «Я убеждён, что лет через десять “Carmen” будет самой популярной оперой в мире». Это предсказание сбылось в полной мере, в том числе и в области транскрипторского искусства. Поэтому девятый вечер фестиваля, получивший наименование «Кармен-сюита», смог охватить лишь небольшую часть мировой «карменианы». И здесь не обошлось без «тени» Листа — к традиции его «фортепианных партитур», передающих оркестровые звучания в фортепианном эквиваленте, примыкают транскрипции А. Каменского — Увертюра (Е. Агейчик) и Антракт к IV действию (А. Борисов). Другой распространённый подход — «салонно-виртуозный», где специфически фортепианные краски преобладают над стремлением к оркестральности, был намечен «Цыганской песней» в обработке М. Мошковского (А. Стукалов) и Вариациями на это же тему В. Горовица (Н. Волон). Вариации, как известно, не имеют авторской нотной записи, что не помешало им стать вполне репертуарным блестящим образцом «неписьменного пианистического творчества». Современные транскрипторы, не склонные довольствоваться только столбовыми дорогами, проложенными предшественниками, нередко, иронически переосмысливая наследие прошлого, вступают на извилистую и опасную тропу постмодернизма. Так, в «Хабанере на двоих» В. Грязнова, исполненной фортепианным дуэтом учеников ЦМШ (Н. Ковалёв — Хэ Юйчжень), мелодия Бизе опрометчиво примеряет кокетливые наряды «от Гершвина» и постепенно преобразуется в знойное танго.

Опера «Кармен» — признанный чемпион по количеству созданных на её основе концертных фантазий и попури для самых разных инструментальных составов. Доминируют фантазия драматического типа, раскрывающая главные коллизии оперы, и фантазия-дивертисмент, основанная на сюитном

принципе. Помнится, критикам, важно повторяющим фразу Вольтера «Все жанры хороши, кроме скучного», Пушкин резонно возразил: «Вольтер не сказал: «одинаково хороши». Для нас художественные достоинства упомянутых разновидностей также «не одинаково хороши». Одно дело — бузониевская «Камерная фантазия на темы “Кармен”», сдержанная и строгая, лаконично очерчивающая перипетии сюжета. Другое — внешне эффектные опусы, с большей или меньшей изобретательностью варьирующие колоритный тематизм в произвольном сочетании. Такие сочинения представляют, скорее, инструментальный стиль своей эпохи, нежели индивидуальный стиль собственного автора. Концертная фантазия А. Розенבלата, сыгранная дуэтом М. Паршина—А. Борисов, стала примером осовремененной модификации «локутного» попури, испытавшего сильное воздействие легкожанровой эстрады. Концерт завершили две транскрипторские работы К. Корниенко: написанные специально для детей четырёхручные Куплеты Эскамильо (А. Яковлев—Б. Гришанов) и восьмичастная сольная «Сюита-фантазия», с театральной экспрессией и виртуозным размахом сыгранная самим автором.

Транскрипторский марафон завершился достойным эпилогом — внушительным **финальным концертом**, продолжавшимся более пяти часов. Содержание этого действия полностью соответствовало подзаголовку фестиваля — **«история и современность»**. «Все промелькнули перед нами, все побывали тут»: концерт был насыщен и перенасыщен премьерными, классическими и раритетными образцами транскрипторского искусства, в нём участвовало около 30 музыкантов, охвачены почти все явления, примыкающие к транскрипции: вариации, каденции, концертные фантазии. Отчётливо наметились репертуарные горизонты современных пианистов и особо «лакомые» для транскрипторов страницы истории музыки, наиболее часто становящиеся объектом их внимания: Бах,

Паганини, Чайковский, Рахманинов, Гершвин.

Баховское направление было представлено пьесами из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (ученицы ЦМШ А. Остроумова и М. Чечулина, преп. М. Канделаки) и их впервые показанными романтизированными концертными версиями Э. Мак-Доуэла (Н. Кожин), органными произведениями в классической бузониевской обработке (учащийся ЦМШ А. Выжанов, преп. В. Ермаков) и в премьерной транскрипции В. Мержанова (А. Борисов). «Вариации» В. Лютославского (Любовь и Анастасия Громогласовы) и «Восемь вариаций» Н. Соколовской на тему 24-го каприза Паганини ненадолго, как Шуман в «Карнавале», воскресили в Зале на Кисловке демоническую тень великого генуэзца. «Вальс цветов» из «Щелкунчика» в нарядном фортепианном варианте ученика Ф. Бузони — П. Грейнджера (А. Борисов) и «Иллюстрации к опере “Пиковая дама”» П. Пабста (Д. Копылов) в полной мере продемонстрировали те качества, которые сам Пётр Ильич считал необходимыми для транскриптора — «смелость, инициатива, творчество, отсутствие рабского подчинения авторитету композитора, сила и блеск». «Колыбельная» Чайковского, трансформированная М.-А. Амленом в Этюд для левой руки соло (М. Белашук), к счастью, не потеряла лирической теплоты оригинала. Чистоту и наивность детских песенок П.И. Чайковского — каждый по-своему — сумели сохранить и оттенить в своих обаятельных транскрипциях С. Фейнберг и С. Мовчан (А. Резник), а вскрыть в детской грусти взрослую тоску и безысходность смог в своей свободной обработке Б. Берлин (О. Гергиевская). Безыскусный же, уютный, такой домашний «Ната-вальс» в маньеристской парафразе А. Браже (и в его же исполнении) будто намеренно переместился из тургеневского скромного усадебного интерьера в эпатажную атмосферу декадентского салона. Замечу, что подобные манипуляции пианисты никогда не рискуют проделывать с произведениями С. Рахманинова. Как пра-

вило, его собственное фортепианное письмо становится идеалом для практически всех транскрипторов, обращающихся к инструментальным и вокальным опусам автора «Сирени». Это наблюдение подтвердили Andante из Виолончельной сонаты в обработке А. Володося (Е. Колесникова), «Романс» из «Шести пьес для фортепиано в 4 руки», ор. 11, переложенный А. Йохелесом для рояля соло (Д. Ястржемская), и «Вокализ» в транскрипции и исполнении композитора В. Агафонникова.

Кульминацией вечера стала сыгранная автором совместно с Ю. Василенко Рапсодия В. Грязнова на темы оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс», созданная специально для дуэта Н. Петров—А. Гиндин и посвящённая светлой памяти Николая Арнольдовича. Это более чем получасовое сочинение далеко выходит за рамки жанра концертной фантазии. Добавлю, что Грязновым подготовлена и с успехом исполнена версия Рапсодии для фортепиано с оркестром. И это работа подлинного мастера транскрипции.

На заключительном концерте вновь явственно обозначились **два полярных направления транскрипторского творчества:** линия, ориентированная на сугубо подчинённое, служебное положение виртуозно-инструментальной стороны, и тенденция, берущая курс на полное раскрепощение виртуозного начала, на его обособление от концептуальных задач. В рамках первого направления господствовали транскрипторская скромность и умеренность, стремление максимально приблизиться к стилю оригинальной партитуры, не впадая при этом в «рабскую зависимость» от неё. Подобный подход характерен для тонкой и стилистически достоверной транскрипции М. Дубова по сказочным оркестровым картинкам А. Лядова «Волшебное озеро» и «Баба-Яга» (А. Кискачи). Второе направление, особенно любимое пианоманами, с упоением предающимся наивной радости пианистических фейерверков, представлено так называемым «бисовым репертуаром», утверждающим транскрипторское

своеволие, а иногда и откровенный произвол, который может быть оправдан только эталонным качеством пианистического воплощения. Что делать! Олимпийские рекорды техницизма манят молодых. Это, как говорил Г.Г. Нейгауз, «ослиный мост» будущего подлинного виртуоза. Поэтому с таким удовольствием и хорошим спортивным азартом студенты Музыкального колледжа при Московской консерватории набрасываются на «Турецкий марш» Моцарта—Володося (К. Емельянов) или на горовицевскую версию «Ракоци-марша» (И. Лушпа). Вот уж действительно: «Но юность нам советует лукаво, И шумные нас радуют мечты».

Среди премьер программы — настоящая коллекция фортепианных редкостей: Вариации на тему Гайдна К. Рейнеке (С. Бачковский), каденции В.И. Сафонова к 1-й и 3-й частям Концерта d-moll Моцарта и его же транскрипция Антракта к IV действию оперы «Руслан и Людмила» (А. Борисов), песня Моцарта «Спи, моя радость, усни» и романс Шумана «Как ландыш ты прекрасна» в обработках выдающегося аккомпаниатора Дж. Мура (А. Рахманова) и Lieder Р. Штрауса в версии В. Гизекина (В. Егоров). Но, пожалуй, центральной премьерой вечера стал Парафраз А. Марковича на темы из оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», который напомнил об одном из первых концертов фестиваля — наэлектризованном современными интонациями и ритмами вечере Б. Франкштейна — и поэтому создал в восприятии слушателей некое подобие репризы для законченной формы всего фестиваля. Парафраз с неукротимой импульсивностью сыграл А. Сергунин, представивший также свою собственную головоломную транскрипцию фрагментов из балета И. Стравинского «Весна священная».

Закономерным продолжением фестиваля воспринимался состоявшийся 10 декабря в Камерном зале Дома музыки **концерт цикла «Восходящие звезды русской фортепианной школы», посвящённый, как уже говорилось, 50-летию юбилею М.-А. Амлена,** — он при-



Ю. Фаворин

существовал в зале в качестве почётного гостя. В «молодёжную сборную по пианизму» вошли питомцы ЦМШ, студенты, аспиранты и преподаватели Московской консерватории: П. Трохопулос, М. Яхлакова, А. Стукалов, С. Кузнецов, Н. Волов, В. Жуков, Ф. Амиров, Ю. Фаворин и Д. Клинтон. Большая часть из них участвовала и в фестивале на Кисловке. Программа концерта состояла из произведений, входящих в репертуар канадского маэстро, и из его собственных виртуозных опусов. Все пианисты выглядели весьма достойно, и юбиляр, судя по всему, остался доволен поднесённым подарком. Но, если будет позволено высказать индивидуальные предпочтения, то мне хотелось бы отметить благородную, вдумчивую манеру С. Кузнецова, проявившуюся даже в «Летучей мыши» Штрауса–Годовского, где эти качества не являются самыми необходимыми; элегантно, безупречное и рафинированное мастерство Ю. Фаворина, сделавшего из чуть ли не пародийной акробатики «Гимна моряков» Оффенбаха–Гимпеля подлинный пианистический шедевр; острохарактерный и эксцентричный стиль Ф. Амирова, так кстати подошедший к невероятно трудным этюдам Амлена.

Гармоничные индивидуальности Кузнецова и Фаворина естественно вписываются в отечественную пианистическую традицию, но противоречивая фигура Фёдо-

ра Амирова стоит несколько особняком. Мне кажется, что этот, безусловно, талантливый и глубокий музыкант — *enfant terrible* московской пианистической школы, вызывающий у ряда авторитетов глухое раздражение, восполняет недостающее в современном русском исполнительском искусстве, но столь необходимое амплу «нарушителя спокойствия». Оставив в стороне масштабы дарования, замечу, что в разное время такими «неудобными» фигурами были и Глен Гульд, и Фридрих Гульда. В отечественной истории пианизма сохранились легенды о девиантном поведении Всеволода Буюкли, о проповеднических «чуждачествах» Марии Вениаминовны Юдиной. В этой провокационной роли наличествует осознание своей «инакости», нерядоположности официальной профессиональной среде, присутствует, — наконец выговорю это слово, — вполне уловимый элемент юродства. «Юродство, — пишет А. М. Панченко, — противостоит рутине. Юродивый "шалует" с той же целью, что и ветхозаветные пророки: он стремится "возбудить" равнодушных зрелищем "странным и чудным"». Амиров нередко «шалует» на концертной эстраде, смело идёт на «странные и чудные» репертуарные эксперименты, не чуждается и неакадемических форм музицирования, играет в рок-группе «Рада и терновник» и, как оказалось, участвует в протестных акциях. Его

арест во время митинга на Болотной площади поставил на время под сомнение его участие в юбилейном концерте и вызвал шквал возмущения в Интернет-сообществе. Поэтому победное появление новоявленного «декабриста» на подмостках Камерного зала было встречено сочувственной овацией.

Итогом концерта к юбилею Амлена стала констатация, что у русской пианистической школы есть не только великое прошлое, но и достойное будущее. Её «восходящие звёзды» великолепно обучены и «годны к строевой». Они многое знают и многое могут. Среди них растут крупные художественные индивидуальности. Но всё же согласимся, что в русской пианистической школе длительное время господствовала восходящая ещё к братьям Рубинштейнам «романтическая парадигма», столь любезная отечественному слушателю. У новой генерации пианистов намечается выход за пределы этой эстетики. Может быть, они выглядят более прагматичными и внешне более благополучными, чем предыдущие поколения музыкантов, познавшие цену жизни в драматические периоды истории. Но, несомненно, молодые стали более открытыми миру, более свободными, раскрепощёнными, более смелыми в репертуарном поиске. Они видят, как падает социальное положение академической музыки и музыканта. Они знают, что ушли в прошлое те времена, когда советских лауреатов международных конкурсов встречали как всенародных «героев пианистического труда». Они понимают, что в условиях жесточайшей конкуренции исполнителю, рассчитывающему на внимание публики, необходимо найти свою «репертуарную нишу», свой путь в искусстве. И этот парад нового возросшего пианистического племени, наряду с панорамой «транскрипторского феномена», — главный итог уникального по замыслу художественного события, случившегося в Москве в декабре 2011 года. ■

Борис БОРОДИН

Век Иохелеса



В 2012 году исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося музыканта, пианиста, педагога Александра Львовича Иохелеса, яркого представителя фортепианной школы К.Н. Игумнова. Празднование юбилейной даты вылилось в многомесячный международный фестиваль, начавшийся в феврале в городе Беэршева (Израиль). Эстафету подхватили Грузия (Тбилиси) и Россия (Москва и подмосковная Руза).

Главным организатором фестиваля стала профессор РАМ имени Гнесиных Вера Носина. В день рождения А.Л. Иохелеса, 11 марта, она была героиней передачи цикла Сергея Яковенко «И довелось, и пощастливилось» на радио «Орфей». В РАМ им. Гнесиных состоялось открытие мемориальной доски А. Л. Иохелеса возле класса, где он преподавал.

Самым важным событием фестиваля стал концерт учеников профессора Иохелеса, который прошёл в Концертном зале РАМ им. Гнесиных 17 марта. В нём приняли участие музыканты из России, Японии, Израиля, Белоруссии, Италии и США. Почётным гостем была народная артистка России, профессор Вера Горностаева, которая в начале своей карьеры в течение пяти лет была ассистенткой А. Л. Иохелеса в ГМПИ им. Гнесиных. А.Л. Иохелесу был посвящен XI Международный фестиваль-конкурс «Musica Classica», проходивший в Доме творчества композиторов в Рузе с 14 по 21 апреля.

По планам Иохелеса и сохранившимся магнитофонным записям фирма «Vista Vera» подготовила альбом из двух CD с исполнением Александром Львовичем произведений И.С. Баха. Фирма «Мелодия» выпустила диск с записями Иохелеса в серии «Легенды XX века». Сохранившиеся записи озвученных методических пособий А.Л. Иохелеса отредактированы и выпущены в виде серии из восьми CD под титулом «Уроки мастера». Издательство «Дека-ВС» в серии «Шедевры фортепианной транскрипции» выпустило сборник концертных обработок для фортепиано соло из произведений И.С. Баха, Р. Шумана и С.В. Рахманинова. При жизни А.Л. Иохелеса они не издавались.

Воспоминаниями об Александре Львовиче Иохелесе поделились профессор Московской консерватории Вера Горностаева и профессор РАМ имени Гнесиных Вера Носина.



Вера Носина, профессор РАМ им. Гнесиных

Сто лет интуитивно воспринимаются как нормальный срок жизни человека. Александр Иохелес ушёл раньше, но, несмотря на это, его столетие всё равно остаётся временем его жизни. Он живёт в творчестве своих учеников, в записях его исполнений, в памяти всех знавших его. Если жизнь после жизни в иных мирах относится к области веры и может подвергаться сомнению, то по отношению к этому миру она является неопровержимой реальностью. Отливаясь в бронзу истории, она входит в сферу знания. В этом смысле столетие является временем подведения итогов. Попробуем описать жизнь и творчество Александра Львовича Иохелеса такими, какими они видятся из сегодняшнего дня.

Сейчас, возвращаясь к записям А. Л. Иохелеса, мы воспринимаем их совершенно иначе. Изменилась эпоха. В двадцатые и тридцатые годы, когда начиналось его творчество, музыкальное исполнительство воспринимали, прежде всего, как самовыражение: чем более противоречивым и драматичным был внутренний мир исполнителя, тем большим был его успех. Гениальным исполнителям прощали ошибки в тексте. Создание высококачественной звукозаписи изменило всё. Игра блестящих артистов в тишине студии порой тускнела в результате необходимости строгого следования авторскому тексту. Вошли в моду записи из концертного зала, однако их качество при цифровом воспроизведении было неудовлетворительным. И тогда оказались востребованными исполнители,

которые любили не себя в музыке, а музыку в себе.

Таким был Александр Иохелес. Традиции его исполнительства восходят к двум именам: Константин Игумнов и Константин Станиславский. От Игумнова, своего непосредственного учителя, он воспринял филигранную фортепианную технику и умение передавать смысл через тончайшие звуковые оттенки, от Станиславского — стремление к абсолютной подлинности в искусстве.

Александр Львович родился 27 февраля (11 марта по новому стилю) 1912 года Москве в семье врача-ординатора 4-й Градской больницы. Профессиональное музыкальное обучение он начал с восьми лет под руководством Э. Гельмана, а в 1925 году поступил в Государственный музыкальный техникум имени Гнесиных. Уже в то время юный пианист обращает на себя внимание музыкальной общественности. Побывав на одном из концертов техникума, корреспондент газеты «Труд» А. Ценовский отмечал, что Иохелес «явно выступает из общего круга, потому что он — большой, выдающийся, яркий в своей самостоятельности талант» (5 января 1927 года).

Окончив техникум за три года, Иохелес поступает в 1928 году в возрасте 16 лет сразу на второй курс Московской консерватории в класс народного артиста СССР, профессора К. Н. Игумнова по специально-

му фортепиано и в класс профессора А. Ф. Гедике по камерному ансамблю. Примечательно, что музыкальные корни Иохелеса по всем линиям восходят к Бетховену: и К. Н. Игумнов, и А. Ф. Гедике через своих учителей являются преемниками школы К. Черни — Л. ван Бетховена.

В 1932 году на II Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве Иохелес получает почетный диплом. В июне 1932 года пианист блестяще заканчивает Консерваторию, и его имя заносится на мраморную Доску почета. В мае 1933 года на I Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей Иохелес получает вторую премию.

С 1932 года начинается активная, продолжавшаяся около полувека концертная деятельность Иохелеса. Он играл во многих городах Советского Союза, записывался на радио, выступал по телевидению. Пресса неизменно отмечала в его исполнении масштабность и глубину замысла, великолепное мастерство, тонкий колорит звучания, проникновение в стиль исполняемого произведения. Всё это сочеталось с ощущением импровизационности, непосредственного музицирования. Особенно отмечали просветительский характер исполнительства А. Л. Иохелеса, дух высокого этического служения искусству.

Просветительские задачи определили обширнейший реперту-



ар Иохелеса. Большими событиями в музыкальной жизни стали его монографические концерты, в которых были исполнены три сонаты Ф. Шопена, весь цикл Ф. Листа «Годы странствий», пять клавирных концертов И. С. Баха (где пианист был одновременно солистом и дирижером), монографические программы Л. Бетховена, Р. Шумана, А. Н. Скрябина. Вместе с тем артист постоянно включал в свои программы и редко исполняемые, а то и вовсе забытые произведения.

Страстным интересом к новой музыке, стремлением пропагандировать неизвестные произведения отмечен весь творческий путь Иохелеса. Он был первым в Советском Союзе исполнителем целого ряда сочинений. Среди них: Третий концерт П. И. Чайковского, «Фантазия» для фортепиано с оркестром К. Дебюсси, «Концертино» А. Онеггера, «Ночи в садах Испании» М. де Фальи, симфоническая поэма для фортепиано с оркестром «Джинны» С. Франка, Четвертая симфония для фортепиано с оркестром К. Шимановского. Он исполнял партию фортепиано в первом светомузыкальном представлении «Прометей» А. Скрябина в 1958 году.

Эта сторона исполнительской деятельности А. Л. Иохелеса получила международное признание. В 1957 году в США фирмой Вестминстер были впервые выпущены грампластинки с записью произведений грузинских композиторов — фортепианных концертов О. Тактакишвили и О. Гордели в исполнении А. Л. Иохелеса. Журнал «Musical America» так отзывался об этой записи: «Это интересное пополнение репертуара, исполнение русских великолепно».

Еще в 30-е годы пианист выступал совместно со скрипачом М. Затуловским, виолончелистами В. Кубацким, С. Кнушевицким, певицей Н. Дорлиак. К 1943 году относится создание творческого содружества — фортепианного трио Московской областной филармонии в составе А. Иохелеса, М. Затуловского (скрипка), Г. Цомыка (виолончель). За 15 лет существования этот ансамбль завоевал всесоюзное признание, исполнив практически все

произведения музыкальной литературы этого жанра. В репертуаре Иохелеса были все виолончельные и скрипичные сонаты Бетховена. Известен был также дуэт А. Л. Иохелеса с певицей Н. Розановой. Они исполнили вокальные циклы Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта»; циклы Г. Малера «Песни об умерших детях», «Песни странствующего подмастерья», «Волшебный рог мальчика».

В 1958 году А. Л. Иохелес концертировал в Куйбышеве. Я тогда училась в Куйбышевском музыкальном училище, там впервые и услышала его игру. В программе был Скрябин. Игра Александра Львовича была наполнена мыслью и взрывчатой импульсивностью. Поразило звучание рояля — феерически красочное, ирреальное. «Вот у кого надо учиться!» — было первой моей мыслью после концертов. Моя мечта сбылась в 1960 году с поступлением в Институт имени Гнесиных.

К первому уроку я получила задание выучить за несколько дней сонату Бетховена ор. 27 № 1. Прослушав сонату, Александр Львович стал задавать мне вопросы: «Есть ли у Бетховена еще соната с подзаголовком *Sonata quasi una Fantasia*? Почему обе сонаты (13 и 14) объединены одним опусом? Какие аналогии в творчестве Бетховена это вызывает? Какие сферы бетховенского мироощущения раскрывает подобное сопоставление? Почему сонаты имеют такой подзаголовок?». Это был не экзамен. Александр Львович сразу вовлек меня в исследование, ввел в мир музыкальных и философских мыслей Бетховена.

За один урок он раскрыл историческую перспективу творчества композитора, показал место и роль сонаты в нем, проанализировал конструкцию, отредактировал текст, проставив аппликатуру и педаль, и в заключение сыграл всю сонату. Вот, оказывается, как издалека начинается путь к такому волшебному звучанию и наполненности смыслом музыкального потока! Это был непростой, но ясный путь к сердцу слушателя, начинающийся от знания.

Активность творческой позиции Иохелеса, его горячий, неумный

характер, стремление приобрести к музыкальному искусству возможно большее количество людей, воспитательная направленность его искусства сделали его выдающимся педагогом. Педагогическая деятельность А. Л. Иохелеса началась ещё в период его обучения в консерватории. С осени 1931 года 19-летний Александр Львович Иохелес по предложению А. Ф. Гедике и дирекции МГК совмещает учебу с работой в должности ассистента кафедры камерного ансамбля МГК, а с 1936 года, по окончании аспирантуры в Школе Высшего Художественного мастерства при консерватории, он становится доцентом этой кафедры. В его классе занимались такие видные впоследствии музыканты как профессора А. А. Николаев и Н. П. Емельянова. Начался путь Иохелеса — педагога, создателя пианистической школы, воспитавшего несколько поколений музыкантов.

В 1946 году он был приглашен профессором кафедры специального фортепиано в Тбилисскую консерваторию. С 1952 года до конца своей жизни, оборвавшейся 19 июня 1978 года, он преподавал в Государственном педагогическом институте имени Гнесиных в Москве, был заведующим одной из фортепианных кафедр.

Александр Львович принимал активное участие в реализации идеи Е. Ф. Гнесиной о создании озвученных методических пособий. Он сделал запись нескольких педагогических комментариев. Три из них звучат на грампластинках: «И. С. Бах. Каприччио на отъезд возлюбленного брата», «Соната Бетховена ор. 31 № 2» и «Брамс. Вариации на тему Шумана», что дает возможность непосредственно заглянуть в творческую лабораторию Иохелеса и совместно с ним пройти сложными путями дешифровки музыкального текста, из первых рук получить ценнейшие советы большого музыканта и педагога-практика. Эти записи не являются буквальным переносом на пластинку урока в классе, лекции или семинара. Это новый жанр, педагогический «моноспектакль», замечательный по стройности режиссуры, объему



Наследники школы профессора А. Л. Иохелеса

художественных ассоциаций, глубине и артистизму.

Фонограммы Александр Львович очень широко использовал в своей педагогической работе. У него была богатейшая фонотека, которая постоянно пополнялась. В его доме часто собирался весь класс для прослушивания «Страстей по Матфею» И. С. Баха с Евангелием в руках, опер Р. Вагнера, Р. Штрауса, редчайших записей выдающихся исполнителей. Это были не просто прослушивания. Иохелес был музыкальным гидом, много рассказывал о сочинениях, комментировал исполнения. Он умел слушать и нас учил этому умению.

Александр Львович создавал вокруг себя атмосферу подлинного музицирования. Он обладал мощным энергетическим полем. В классе царил особый дух яркого артистизма и высочайшей интеллектуальной культуры. Урок всегда проходил по-разному. Иногда это был концепционный обзор целого, иногда — работа по деталям. Иной раз оказывалось достаточно его короткого замечания о распределении звучания, легкого подчеркивания одной фразы и смягчения другой, выразительного жеста, и все становилось на свои места. Работа его была глубоко индивидуальна. Он умел сказать единственно верные слова, необходимые именно этому ученику.

Замечательны были его «стилистические» уроки. Тогда Алек-

сандр Львович мог играть наизусть целые страницы симфонических партитур, не говоря уже о фортепианной литературе, поражая феноменальной памятью. Иногда урок превращался в настоящий концерт. Тогда Иохелес проигрывал произведения целиком, комментируя их по ходу исполнения. Это было так образно, ярко и артистично и настолько ясно раскрывало исполнительские задачи, что стимулировало и вдохновляло ученика больше, чем иные подробные объяснения. Помню, как нас поражало, что Александр Львович, даже впервые увидев произведение, играл его совершенно законченно. Но еще удивительнее было то, как он играл, сколько было в этом чисто юношеского порыва, накала подлинной страсти.

Технологией пианизма Александр Львович увлекался, но никогда не выдвигал виртуозные задачи на первый план, учил пианизму как художественному средству. Он ценил умное решение, продуманный способ исполнения. «Технические навыки и преодоление технических трудностей — разные вещи», — говорил Иохелес. Когда ученики изумлялись его умению виртуозно сыграть трудный пассаж, мгновенно находя лучшую аппликатуру или слегка перераспределив фактуру, он цитировал Листа: «Я просто старый ловкий пианист».

В «посадке» Александра Львовича было много игумновского: прямой корпус, длинная рука почти без локтевого сгиба, собранная кисть. Нередко он стоял рядом с учеником, придерживая его за плечо и не давая согнуться, иной раз держал любителей «игры носом» за волосы. Он не любил лишних движений корпуса и кистевой разболтанности — «балета», по его выражению. Говоря о свободе как рациональной организации пианизма, Александр Львович часто цитировал слова К. Н. Игумнова: «Если пианист будет совершенно свободным, он просто упадет под рояль».

Масштаб творческой деятельности А. Л. Иохелеса проявлялся и в широте его репертуара. Развитие этого направления привело к тому, что в репертуаре А. Л. Иохелеса почетное место занял жанр транскрипции. В его программах звучали такие редкие произведения, как «Пассакалия» Баха — Катюара, «Речитатив и ария» из 30-й кантаты Баха — Сен-Санса, транскрипции Ф. Бузони, А. Гедике, сочинения Р. Шумана, Р. Вагнера, А. А. Алябьева в транскрипции Листа. Несколько концертных программ А. Л. Иохелеса были посвящены этому жанру.

Любовь к транскрипциям отражает его композиторский дар. Им написаны фортепианные пьесы, популярная каденция ко Второму концерту В-dur op. 19 Л. ван Бетховена. Иохелес завершил неоконченную оркестровку 3-го концерта П. И. Чайковского для фортепиано с оркестром и был первым исполнителем этого сочинения. Творческий союз с певицей Н. Розановой вдохновил Александра Львовича на создание нового фортепианного переложения оркестрового аккомпанемента «Песен об умерших детях» Г. Малера.

Иохелес и сам был автором многих транскрипций. Он создал версию Сонаты op. 106 («Hammerklavier») Л. ван Бетховена для фортепиано с оркестром и с большим успехом ее исполнял. Сделал транскрипции для фортепиано финала Четвертой симфонии И. Брамса, Скерцо из Пятой симфонии Д. Шостаковича, двух фрагментов из оркестровой музыки Р. Шумана к трагедии «Манфред»:

«Тень Астарты» и «Альпийская фея». Музыке барокко посвящены его транскрипции арии из Деттингенского «Te deum» Г.Ф. Генделя, Речитатива из кантаты № 51, арии из «Magnificat», Органной хоральной прелюдии «О, человек» И.С. Баха.

Великолепно звучат и обогащают репертуар пианистов концертные обработки для фортепиано соло четырех пьес С.В. Рахманинова оп. 11, в оригинале написанные для фортепиано в 4 руки. Особо следует отметить мастерски выполненные «Семь пьес» Ф. Шуберта, созданные на основе эскизов композитора и опубликованные издательством «Музыка» в 1985 году. Многие транскрипции в исполнении А.Л. Иохелеса записаны на радио, часть издана фирмой «Мелодия».

Если определить одним словом главное в личности Александра Львовича Иохелеса, то это — страстность. Он был удивительно многогранен, и каждая грань его таланта сверкала страстью. Она проявлялась в его великолепной эрудиции, поразительном знании музыки, в занятиях со студентами, в увлечении живописью и литературой, и в первую очередь — в его влюбленности в музыку. Круг его деятельности был широк: исполнительство, педагогика, композиция, музыковедческие исследования, лекции, создание транскрипций и редакций, и во всем он был большим и самобытным музыкантом, шел своим путем, никогда с него не сворачивая.

Александр Львович оставил глубокий след в русском искусстве. Он стал необходимым звеном в передаче традиций фортепианного исполнительства в цепи, идущей от Бетховена через Черни и Игумнова к большому числу современных пианистов. Среди его учеников — концертирующие пианисты, лауреаты международных конкурсов, кандидаты искусствоведения, профессора, доценты, педагоги всех звеньев музыкального образования в России и за рубежом. Великолепный пианист, выдающийся педагог, страстный пропагандист музыкального искусства, глубокий музыкант-исследователь, А.Л. Иохелес внес ценнейший вклад в музыкальную культуру.



Вера Горностаева, профессор Московской консерватории

А.Л. Иохелес возник в моей жизни в том важном возрасте, когда формируется всё существенное в человеке — характер, мировоззрение; в том возрасте, который можно обозначить словом «истоки». Я училась в консерватории на I или II курсе, когда мама (а она дружила с Александром Львовичем, он часто бывал в музыкальной школе, где она работала) познакомила меня с высоким светлоглазым человеком с характерным орлиным носом, человеком живым, темпераментным, светло улыбающимся, легко приходившим в свое светносное состояние. Для него была характерна быстрая реакция, импульсивность. Он мне сразу понравился.

Так вышло, что я попала к нему в дом, в старую квартиру на Серпуховке. Хорошо помню его маму, Фриду Самойловну, с таким же орлиным профилем, только глаза у нее были черные, горящие, живые. Я стала у него бывать, неоднократно ему играла. Александр Львович не то что бы занимался, но влиял на мое сознание, говорил интересные вещи. Он увлекался магнитофонными записями. В доме имелась большая фонотека, и благодаря ей мой мир расширился. Раньше я узнавала музыку, только играя в 4 руки, слушая концерты, записи по радио. А здесь мне вдруг представилась возможность слушать новое, неизвестное.

На IV курсе консерватории я готовилась к конкурсу в Праге, а мой учитель Г.Г. Нейгауз уехал на гастроли. Я пришла к Александру Льво-

вичу сыграть конкурсную программу. Он со мной позанимался очень интересно, эффективно. На конкурсе я получила II премию и звание лауреата.

Теплота наших отношений с годами усиливалась. А.Л. Иохелес специально пришел на мой выпускной экзамен, был очень мной доволен, сказал много полезного, важного. В его добром доме я впервые слушала целиком «Страсти по Матфею» И.С. Баха, читая Евангелие. Помню незабываемое впечатление от «Тристана и Изольды». В консерватории мы «сдавали» по музыкальной литературе лейтмотивы, а здесь я услышала всего «Тристана»! Во втором часу ночи мы с мужем ехали домой по летней Москве, совершенно потрясенные, ошеломленные, околдованные этой музыкой.

С ним всё слушалось иначе. Это были не просто прослушивания. Александр Львович был музыкальным гидом, который много знал и рассказывал об этих сочинениях, комментируя записи, хорошо им изученные, знакомые до мельчайших подробностей.

В 1953 году наступил критический период в моей жизни. Я закончила аспирантуру, но меня нигде не приглашали работать, несмотря на мое лауреатство (а лауреатов тогда было совсем немного). Оторванная от реальной жизни, я совершенно не думала о своей профессиональной судьбе. У меня не было никаких «тылов». И вот Александр Львович предложил мне стать его ассистентом. Это предложение было для меня большой честью и очень меня обрадовало.

С 1954 года я стала штатной ассистенткой профессора А.Л. Иохелеса в Институте имени Гнесиных. В моем формировании как музыканта благодаря общению с Александром Львовичем соединились две школы — Нейгауза и Игумнова. Педагогическому мастерству меня научил именно А.Л. Иохелес. Конечно, не прошли даром 8 лет общения с Г.Г. Нейгаузом. Я наблюдала, как преподает мой учитель, это отложилось в моем сознании. Но именно А.Л. Иохелеса я ощу-

щаю своим наставником в области педагогики.

Я помню конкретные примеры. В самом начале он мне сказал: «Вера, никогда не бойтесь нот, не бойтесь играть в классе с листа незнакомую музыку. Постоянно общайтесь с роялем. У Вас не должно быть страха, что Вы чего-то не знаете. Открывайте ноты и смело играйте. Все равно это даёт студенту очень много». То, что с самого начала был преодолен этот барьер, сыграло огромную роль в дальнейшем. Раскованность в отношении нотного текста с этого момента осталась навсегда.

Придя в Гнесинку, я попала не в чужой мир, а к человеку, которого уважала и очень любила. Мне нравилось сидеть у него в классе. Я восхищалась и его умением сразу играть любой аккомпанемент на высочайшем уровне. Он великолепно читал с листа.

Александр Львович был настоящей кладью знаний и музыкальной культуры. Его эрудиция навсегда осталась для меня эталоном. Он знал практически всё, и этого ему всегда казалось мало, его сжигала постоянная страсть узнавать еще и еще. Жажда знаний оставалась в нем до последнего дня. Даже смерть его произошла в тот момент, когда он ехал на занятия в институт. Его жизнь оборвалась на полном вдохе. Манера Александра Львовича жить жадно была чертой, очень для меня дорогой. Он учил неравнодушию.

У каждого есть свои недостатки, и у него они тоже были. Он легко раздражался, в нём была детская вспыльчивость, иногда неуправляемость. Но в нём жила одна замечательная черта — неравнодушие ко всему: к обществу, к судьбе культуры, к судьбе ученика. В этом был источник его молодости. Он был молодым до последнего момента. На всё он реагировал свежо, остро и очень быстро.

В его классе я скоро получила как бы собственную епархию. Он, видимо, сразу уловил (и в этом тоже его огромное достоинство) мое стремление к самостоятельности. Епархия, которую выделил мне Александр Львович, состояла из трех



студенток. С ними мой профессор предоставил меня самой себе. Он мне сказал: «Я их прослушаю перед зачётом, когда Вы скажете, что они готовы». После 2-х месяцев работы, уезжая на гастроли, он поручил мне класс, и при этом очень бережно предупредил о том, у кого из учеников какой характер. В его классе были свои звезды с амбициями. Для них я — лишь молодая девчонка 24 лет. Они, конечно же, все называли меня на «ты».

К концу моего первого года работы в классе А.Л. Иохелеса он пошел к ректору Ю.В. Муромцеву и сказал: «Моей ассистентке надо дать собственный класс. Она уже не ассистент, она — педагог». Я всю жизнь буду хранить благодарность ему за то, что он так быстро понял, что я уже могла преподавать самостоятельно. Не каждый профессор, распознав это, так себя поведет. Я удивлялась его редкостному благородству, желанию продвинуть вперед молодого музыканта. Порядочность такого уровня — это редкое и почти совершенно забытое свойство.

Я стала преподавать сама, но моя связь с ним не нарушилась после моего перехода в Консерваторию. Уходить было чрезвычайно трудно. Здесь оставалось всё любимое и обжитое, а в там — неизвестность. Тем более что я расставалась с Александром

Львовичем, который был моим старшим другом, опекуном, моим педагогическим отцом.

Потом, когда я уже стала профессором консерватории, у меня иногда бывало чувство какой-то горечи и обиды за него. Я всегда была убеждена, что по своему рангу, по своему таланту он должен был преподавать в консерватории, вернее, консерватория обязана была его пригласить. Музыкант такого уровня украсил бы Московскую консерваторию.

Теперь я виделась с Александром Львовичем реже. Я его навещала, звонила, неоднократно бывала дома, но постепенно судьба меня с ним до какой-то степени развела. И случаи, дарившие мне общение с ним, всегда были радостными. Но судьбе было угодно в последний раз свести нас по печальному случаю. Это было в доме Флиера в годовщину его смерти.

Там появился Александр Львович. Я помню в этот день его удивительные, очень светлые глаза, розоватый свежий цвет лица и никак не предвещавшее беды лицо. А было это накануне его смерти.

Когда весть о его смерти настигла меня на следующий день, я не могу передать, до какой степени это оказалось для меня ошеломляющим ударом. В моей жизни он сыграл

очень добрую роль. Она бесценна. Судьба мне его подарила. Так я воспринимаю его по сей день.

Александр Львович все время рос, менялся. Он создал свою школу. Его школу характеризует, прежде всего, очень высокая культура. Это — безупречная культура текста, интерпретации, тонкая педализация, умная аппликатура, своеобразие музыкальных концепций, высочайшая музыкантская культура.

Школы Иохелеса и Нейгауза имеют много общего, но были и существенные отличия. Александр Львович — ученик К. Н. Игумнова. У него было настоящее игумновское прикосновение к клавишам. Он открыл мне многое, что для меня было внове. Например, его манера кантилены, чисто игумновская — не вибрато, а прикосновение длинным пальцем, всей фалангой. До сих пор перед глазами его пальцы, почти отвесно, без усилий прикасающиеся к клавишам. И слышу такой многозначный, как бы летящий в пространстве, прохладный, светящийся звук, который меня восхитил.

Александр Львович обладал конструктивным мышлением. Это — особый режиссёрский талант выстраивать интерпретацию. Я не помню его студентов, которые бы играли бездумно. Он всегда шёл от смысла. Студенты постоянно развивались, росли интеллектуально, понимая, что делают.

Развитие его студентов шло стремительно, объём репертуара был очень большой. Александр Львович умел построить урок, как это мало кто умеет. Уроки были разные. Иногда это был обзор целого, иногда — работа с деталями. Но всегда он говорил то, что необходимо именно этому человеку.

Что такое педагогический талант? Почему про одних мы говорим, что он есть, а про других, даже очень хороших музыкантов — что этого нет? Педагогический талант представляет собой способность сказать ученику те единственно точные слова, которые помогут ему играть лучше. В этом был дар А. Л. Иохелеса. Нужные слова подсказывала ему

интуиция. Он никогда не говорил в лоб, а всегда шёл по касательной, подводил к нужному с помощью, казалось бы, мало существенных замечаний. Талантливый педагог — это музыкант, после урока которого сразу наступает улучшение.

Педагогика Александра Львовича была волевой. Внушать — это тоже дар педагогический. И он великолепно показывал. Все эти качества и означают талант педагога. У Александра Львовича он был.

В педагогике Александру Львовичу помогала его большая исполнительская деятельность. Он гастролировал много, но баланс между исполнительством и педагогической всегда соблюдался. Никогда он не уезжал во время сессии, отвечал за своих учеников. Широта его исполнительского репертуара сказывалась, естественно, и в работе с учениками. Как большой исполнитель, он имел право на собственные пристрастия. В тот период, когда я работала с ним, он много играл Листа, Бетховена, современную музыку.

Я думаю, что вначале он был «классическим» учеником Игумнова, играл много романтики. Я помню «Годы странствий» Листа. Затем начался «роман» с XX веком, который не прекратился до последнего дня — Стравинский, Пуленк, Онеггер. Когда жил в Грузии, он сдружился с грузинскими композиторами, играл много их произведений. Я хорошо помню превосходные исполнения Баха и Бетховена. Он великолепно играл Шуберта, Скрябина, Прокофьева, современность.

В его сольных программах всегда была идея. Это было и у Нейгауза, и Иохелеса. Ни у того, ни у другого не было бессмысленных сборных программ. Оба тяготели к монографиям. Они составляли основу репертуара. В составлении программ Александра Львовича, «обычно необычных», есть стремление к просветительству, и кроме того, проявляется нестандартность мышления.

Так же он и аккомпанировал, мог, аккомпанируя по клавиру, не следовать ему буквально, играть что-то по партитуре, мысленно вспоминая ее, по-своему переделывать кла-

вир, инструментовать иначе. Он был не только пианистом, сказывалась композиторская жилка.

В личности Александра Львовича есть качества, которых нет больше ни у кого. Стремительность, нетерпение, — он не хотел ждать. Узнавая новое, он проникался этим и стремился скорее его донести, сыграть. Он шел своей дорогой, не всегда легкой, терпеть не мог равнодушия, раздражался всякой казенщиной, никогда не приспособливался. Такие люди, как Нейгауз и Иохелес, в моменты, когда безопаснее промолчать, чаще всего промолчать не умели и не могли.

Есть мнение, что Александр Львович был суховат. Я с этим не согласна. В нем жила романтика, детская одушевленность жизнью, которая вообще редко дается людям. Он не был прагматиком. С прагматической точки зрения он совершал ошибки. Человек необыкновенной отзывчивости, горячности, душевного жара — таким он был и в классе. Считать его рациональным — категорически неверно. Его бьющая через край эмоциональность доходила до несдержанности. Он не обладал способностью быть осторожным, был непосредственен.

Для меня было интересно сравнивать двух моих учителей: Генриха Густавовича Нейгауза и Александра Львовича Иохелеса. Генрих Густавович — человек более загадочный, во многом неуловимый. Александр Львович — гораздо простодушнее, яснее. Генрих Густавович был наследником совсем другой, привезенной с Запада культуры. Несмотря на разность, они были очень дружны, их связывали теплые, добрые отношения. Это были разные миры, но соприкасающиеся, их роднила высочайшая культура, которой в наше время осталось уже очень немного.

Я люблю вспоминать его юмор, теплоту, живую манеру откликаться на все. Большой художник ищет истину, маленький стремится к успеху. Для Александра Львовича истина всегда была превыше успеха. Для меня он остался одним из моих самых добрых наставников. ■



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



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

Продолжаем знакомить читателей с уникальным материалом: стенограммой мастер-класса Льва Николаевича ОБОРИНА, зафиксированного его учеником — ныне профессором Ростовской консерватории Сергеем Ивановичем Осипенко. В «PianoForum» № 1, 2012 опубликовано вступление проф. С. Осипенко и комментарии к пьесам «Январь», «Февраль», «Март», «Апрель».

Май. «Белые ночи»

Звуковое очарование, ласковая тайна полутонов — так характеризовал эту пьесу Лев Николаевич и продолжал: «Подушечки пальцев должны передать переливы невской воды». Хорошо играл Игумнов: первый арпеджированный аккорд он очень спокойно раскатывал, а следующий — собирал, создавалась полная иллюзия прилива-отлива. Дальнейшее развитие фразы к кульминации было таким: вместе с *crescendo* он несколько сжимал во времени каждое последующее звено.

Т. 3–4. Педаль «подкрашивающая», должно оставаться ясное ощущение оркестровых имитаций.

Т. 10–11. Постоянно приходится слышать неверное исполнение этого места: дробят внутреннее единство двутакта, однако *поп legato* — это не нечто новое, это производное от предыдущей легатной интонации. «Звёзды зажигаются и, падая, гаснут». Пауза же между двумя этими тактами очень небольшая. Несколько слов об интонировании, которое часто в последних трех тактах *Andantino* искажают: необходимо сохранить такой же интонационный рисунок, как и в самом начале пьесы. Кроме того, в начале среднего раздела центрами двутактов являются первые доли чётных тактов, а вот от обозначения *rosso tempo mosso* всё меняется: Чайковский выставляет в аналогичных двутактах акценты на первую долю нечётных тактов.



Т. 20–21. В правой руке «верх» (3, 4, 5 пальцы) — *tenuto*, «низ» — *leggiere*. Левая — гибкая, чуть порхающая кисть, с «живыми», осязающими пальцами.

Т. 21. Педаль снимать на вторую четверть (третью восьмую).

Т. 34. Отсюда начинается длительное «конденсирование» энергии к кульминации.

Т. 45. Педаль на весь такт.

Т. 46. Педаль глубокая на сильную долю, а на вторую — полупедаль (сохраняя бас).

Июнь. Баркарола

Лев Николаевич советовал почитать рассказы И. А. Бунина, в частности, рассказ «Русь» («Дом, конечно, в русском дачном стиле и очень запущенный, — хозяева были люди обедневшие, — за домом некоторое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото, заросшее кугой и кувшинками, и неизбежная плоскодонка возле топкого берега»). Говорил, что это воспоминание с ностальгией, а середина — тоже воспоминание, но теплое, с какими-то «подробностями», разбивающимися о череду уменьшенных септаккордов.

Т. 1. Начинать, мягко отталкиваясь мизинцем от баса, словно гребец, отталкивающий веслом лодку от берега. Правда, Чайковский здесь не оригинален, сходство с началом Баркаролы Шопена несомненно.

Т. 2. Мелодия должна звучать округло, будто сосуд, наполненный до краёв, подушечки — будто «налитые свинцом», предплечье — как бы «приорывающее» руку.



Т. 3. Педаль подменивать на аккорд. Педаль брать на каждую четверть.

Т. 7–8. Чуть подчёркивая четвёртую долю тактов.

- Т. 12.** Педализировать от второй восьмой до затакта В правой руке.
Т. 13. Несколько «высветлить». Играть с легким кистевым скандированием, не теряя целостности фразы. Педаль снимать на третью долю — аккорд додерживать пальцами!
Т. 14–15. Педаль «проветривать*» на последнюю восьмушку.
Т. 22. «Показать» виолончель в левой — зерно, прорастающее затем в репризе.
Т. 32–35. Мягко, вкрадчиво, чуть подёрнуто легкой дымкой. Педаль запаздывающая — на полутакты. Верхушки терций в правой руке чуть ярче.

- Т. 36–39.** Постепенно выходя из «дымки». Педаль «прорежается»: брать на синкопу в левой, а снимать — на разрешение, при этом руками додерживать все длительности очень точно, чтобы не возникало «дыр».
Т. 51–52. Традиция перехода к репризе идет от Игумнова, который не снимал на паузах педаль, а подменивал ее лишь на четверти «ля» в отыгрыше.
Т. 83–85. Чуть выделяя первый палец правой руки, создавать тем самым ниспадающую мелодическую линию. Педализация — вибрирующая.

Июль. «Песня косаря»

Навеяна шумановскими интонациями («Веселый крестьянин»). Виден сюжет: бодрый, когда поет душа, «поход» на работу (у Чайковского — *forte*), середина — собственно работа: косьба; реприза — возвращение чуть подуставшего, счастливо потрудившегося человека (триоли, *mf*). Часто середину «загоняют», как в кинофильмах Чарли Чаплина. Такое «толкование» говорит о том, что люди не только никогда не косили, но и не видели, каким образом это делается. Далее Лев Николаевич рассказывал, что в юности ему доводилось «покашивать», и что работа эта тяжелая, нужен навык.

- Т. 1.** Высокий свод, хорошо «опёртая» мелодия. Первый такт сильнее, третий — мягче.
Т. 4. При переходе к этому такту мысленно сделать *crescendo* и взять сильную долю ярче, чем в начале пьесы, благодаря этому образуется вершина всей фразы.
Т. 14–15. Первый акцент — взмах косы, второй — косьба. Педаль брать на акцентированные четверти, снимать — на окончания лиг.
Т. 22–23. Гимн труду — не спешить! Мыслить от второй «не за pedalенной» восьмушки такта.
Т. 24–25. Цепкие, расположенные близко к клавиатуре пальцы, чутко реагирующие на позиционные изменения. «Держать»



кончик первого пальца правой руки и нацеленно играть, а аккорды и интервалы как бы «схватывать».

- Т. 36.** *Poco sostenuto*, распевая.
Т. 37. Триоли в левой руке не должны вязнуть: нужно ясно проговаривать на одной пластической «пружинке» все семь нот. Педаль скупая, подкрашивающая.
Т. 53–55. Играть очень чуткими подушечками, филировать звук.

Август. «Жатва»

Трудная в виртуозном отношении пьеса, но не настолько, насколько ее таковой делают, исполняя в полтора-два раза быстрее. Быстро, живо — не значит суетливо! Любой профессионал — будь то крестьянин, убирающий хлеб, либо пианист, играющий на рояле, — подчиняет свои действия разуму, целесообразно использует движения тела, рук. «Всем нам не раз приходилось смотреть из окна поезда, который начинает постепенно двигаться: пока поезд идёт медленно, шпалы и камушки на пути ясно видны в отдельности; но как только поезд начинает идти быстрее, все они сливаются в одну массу. Думаю, что если потренироваться и привыкнуть к скорости движения, то можно шпалы и камушки достаточно ясно различать глазами и при быстром движении. Пианисты, играющие технически хорошо, ... очень точно фиксируют и контролируют каждый взятый звук, ... они видят и слышат все очень ясно и точно» (Л. Оборин. «Статьи. Воспоминания». М., 1977). Середину приходится постоянно слышать с неверным интонированием. А ведь все довольно



просто, нужно только «подставить» убаюкивающе-приговаривающий «текст», например: «Милый Ванечка (Левушка и т. д.), славный Ванечка». Таким образом образуется двутакт с мягким ударением на первой доле второго такта.

Т. 1-4. Собранная, компактная кисть с чуть вытянутыми чуткими пальцами.

Т. 5-8. Правая рука — «вытряхнуть» из кисти три «формочки». Левая — пальцевое staccato подушечками, «к себе» в ладонку.

Т. 16-20. Переносы руки — без судорог, спокойно.

Т. 49-50. Распределение пассажа между руками несколько иное, чем у автора. Советую продолжить пассаж правой рукой до до-диеза малой октавы, а от до-диеза до аккорда играть левой. Такое же распределение и в двух следующих тактах.

Т. 54-57. Октавы не торопить! Группировать по шесть октав от второй восьмой каждого такта.

Т. 62-65. Позиции и «формочки». Особенно обратить внимание на спокойный перенос рук в новую позицию. Левую поучить отдельно.

Середина — dolce cant. — протяжная колыбельная песня: крестьянки приносили в поле своих маленьких детей и, когда подходило время, укачивали их.

Повторяющиеся ноты играть разными пальцами на кистевом «выдохе».

Сентябрь. «Охота»

Эта пьеса — не лучшее, что создал Чайковский. Много декоративно-внешнего. (Надо заметить, что Лев Николаевич обладал непогрешимым вкусом, ему претила внешняя напыщенность, многословие. Так, в частности, он не любил «Дикую охоту» и «Мазепу» Листа, некоторые номера большого шумановского «Карнавала» ор. 9).

В крайних разделах этой пьесы нужно добиваться насыщенного, объемного звучания. Не колотить! Играть сверху хорошо организованной «купольной» кистью с рефлекторной запястной рессорой, как бы упругой «кладкой». Необходим точный звуковой расчет.

Т. 13. Чуть мягче с последующим crescendo к первой кульминации в **т. 17**. После высшей точки — соль третьей октавы в **т. 24** — требуется небольшой спад (надо помнить, что у слушателей уши не «железные»), как бы накопление, конденсат энергии, которая выплеснется во второй кульминация — **т. 31-32**. Ощущение, которое должно возникнуть в этом эпизоде, сродни тому, которое испытывает бегун-марафонец, издали увидевший финишную ленточку и устремляющийся к ней с удвоенной энергией.



Средний раздел содержит большое количество имитаций, оркестровых solo. По сути — это охотничий гон. Staccato пальцевое, чутко осязаемое подушечками. Здесь две неравноценные динамические волны. Первая — небольшая, с кульминацией в **т. 44**. Вторая — более протяженная, перемежаемая валторновыми возгласами forte и приводящая к репризе.

Октябрь. «Осенняя песнь»

Трудно сказать что-то новое об этой пьесе, так много о ней сказано и написано. Пожалуй, можно ограничиться двумя словами: «сидеть и тосковать».

Т. 1. Мягко положить руки на первую гармонию — руки рембрандтовского старика с картины «Возвращение блудного сына», а затем, хорошо взмахнув ладонкой с организованным мизинцем, плавно и совсем не быстро погрузить его в клавишу «фа». Далее такая же дифференциация сохраняется.

Т. 2. Паузу не запедаливать.

Т. 3. Акцент обязателен. Берётся он «таким же» мизинцем, как и в такте 1, но только сверху. Педаль при этом подменяется.

Т. 4. Игумнов чуть зависает на «ми», но это дело вкуса.

Т. 5. Правая рука, как бы переступая с пальца на палец, дотягивается до «ля».

Т. 8. Чуть «всплкнуть» секундами. Педализировать «ушами».

Т. 9-12. «Виолончель» играть насыщенно, для этого первый палец в левой руке «ставить» почти перпендикулярно клавиатуре.

Т. 12-13. На стыке этих тактов не замедлять — страдает форма!

Т. 14. Форшлаг в басу брать собранным мизинцем, комплекс форшлаг-аккорд играть одним пластическим движением — охватом. Форшлаг должен попасть в педаль.



Т. 16. Начинать середину мечтательно, как бы грезя, но постепенно все более увлекаясь. Педализировать на каждую четверть.

Т. 20. Фермату не перетягивать!

Т. 25. Повторение предыдущего четырёхтакта не слишком хорошо звучит, если играть сразу subito p. Нужно найти более тёплое, мягкое звучание, сыграть очень искренне.

Т. 29. Аккорд «шлагбаум» на первую долю брать сверху.

Т. 30-32. «Виолончельное» solo играть выпукло, почувствовать природу этого инструмента.

Ноябрь. «На тройке»

Одна из лучших пьес цикла. Её нельзя играть суматошно, нужно как-то почувствовать сияющую будто изнутри тональность ми-минор, легкий морозец, поскрипывание чистого снега, перезвон бубенцов,

Т. 1. Пальцы вытянуты, нацелены. Кисть собрана, кистевое с рессорой, чуть «влажное», но не «запедаленное».

Т. 2. Зачастую излишне подчеркивают сильную долю такта. Это неверно.

Т. 7-8. Мягче. Ласковые подушечки.

Т. 9. Педализация скупая: брать на вторую долю, снимать на предпоследнюю шестнадцатую.

Т. 18. С этого такта особенно часто хотят показать свою русскую душу. А нужно играть культурно, с безупречным вкусом, чтобы ощущение необъятности, широты русских просторов не превращалось в обыкновенную «гармошку-нараспашку». Аккорды брать сверху, «предчувствуя» во время переноса новую позицию.

Т. 28. *grazioso*, а не *giocosо*! «Не спешить, трусить слегка». Арпеджированный аккорд раскатить единой змейкой.

Т. 28-29. Аккорды брать, цепко схватывая сверху. Перед *sforzando* есть маленький люфт.

Т. 30. Спокойно выигрывать форшлаги!



Т. 34. С этого такта и до т. 38 — чуть «тронуть» темп. По аналогии с этим местом исполняется эпизод с т. 44.

Т. 48. *Staccato* в правой руке играть от клавиатуры организованными, цепкими, чуткими подушечками пальцев. Рукой не трясти!

Т. 49-50. К репризе вместе с *diminuendo* небольшое *sostenuto*.

Т. 51. В репризе не суетиться! «Трусить слегка», «посматривать по сторонам».

В заключении пьесы тонко сфиллировать звучание, подражая перезвону бубенцов удаляющейся тройки.

Декабрь. «Святки»

Заключительная пьеса цикла — довольно подвижный вальс с большим количеством повторов, которые не учитывают, играя излишне спокойно. В итоге получается и скучно, и грустно. В этой пьесе непростая педализация и многократно выписанное автором *rubato* (*molto ritenuto*), которое необходимо как-то разнообразить. Середина спокойнее, это, собственно, гадание: зыбкое звучание, вопросительные интонации, надежда, разочарование — все это есть в среднем эпизоде.

Т. 1-4. Первый четырехтакт состоит из двух двутактов, центрами которых являются сильные доли тактов. Педаль в нечетных тактах — на весь такт, в четных — снимать на третью долю, но пальцами эту третью долю «дорабатывать».

Т. 5-8. Единый четырехтакт, где кульминацией является не столько верхнее ля-бемоль, сколько маленький люфт после ля-бемоль. Нельзя «садиться» на сильную долю в т. 6 — это приводит к расчленению фразировочного единства.

Т. 9-16. Педаль в этом придаточном предложении очень скупая: подкрашивая бас, снимать её на первый же аккорд в аккомпанементе.

Т. 39. Без педали.

Т. 40-41. Другая «краска» — более мечтательно. Педаль на целый такт.

Т. 42. Педаль на две первые четверти.

Т. 43. Педаль снимать на первую восьмую в правой руке.

Т. 88. В трио до авторского *forte* действительно должно ощущаться трио «деревяшек»-духовиков. «Выставить» первый палец левой руки, круче поднять кисть. Аппликатура среднего голоса в левой руке следующая: 1 3 2 3 1, то есть все акцентированные ноты исполняет первый палец. Педаль снимать на первую же восьмую ля диез.



Т. 89-91. Педаль брать только на первую долю, причём очень неглубоко.

Т. 104-105. Двутакт, в котором более тяжелой является сильная доля второго такта. Педаль — на весь первый такт, а во втором — снять на разрешение.

Т. 106-107. В этом двутакте тяжёлым является первый такт, хотя обычно играют наоборот и «подколачивают» аккорды. Аккорды играть от клавиатуры быстрыми «схватывающими» пальцами.

Т. 120. Можно взять левую педаль.

Т. 134. С этого такта и дальше «пожалиться».

В коде почувствовать длинную нагнетающую волну, а затем — довольно быстрое падение напряжения. *Staccato* — от клавиатуры. За четыре такта до конца пьесы на разложенное легатное тоническое трезвучие взять педаль. Снять на первой доле предпоследнего такта.



Попов–Штраус. Концерт-аллюзия «Как поживаешь, старая Вена?». За роялем — Г. Пыстин, за дирижёрским пультом — И. Цыганков. 2011

Семь фестивалей глазами худрука

В Санкт-Петербурге 17–19 февраля состоялся очередной, седьмой фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты». Это даёт повод поговорить не только о данном событии, но и о фестивале в целом: его истории, участниках, репертуаре и других аспектах. На страницах нашей рубрики уже не раз упоминалось о петербургском фестивале и было обещано вернуться к более подробному разговору о нём. В предлагаемой статье я постараюсь выполнить обещанное.

Это будет взгляд «изнутри»: мне довелось быть все эти 7 лет и организатором, и художественным руководителем, а часто — и участником фестиваля. Поэтому предлагаемая точка зрения будет субъективной, может быть, не всегда беспристрастной, но в любом случае неравнодушной.

Начало

Рождение фестиваля хронологически совпадает с организационным становлением дуэтной жизни в Петербурге. В 2005 году было образовано Санкт-Петербургское отделение Общенациональной Ассоциации фортепианных дуэтов, и первым крупным его проектом стало проведение

Международного дуэтного фестиваля. Большинство активистов этой организации (О. Малов, С. Урываев, Н. Катонина, автор этих строк) были выпускниками Санкт-Петербургской консерватории, работали в ней и, естественно, надеялись провести эту акцию совместно со своей alma mater. Надо отдать должное тогдашней администрации консерватории:

А.В. Чайковский, бывший в то время ректором вуза, сразу же заинтересовался этой идеей, и с его помощью удалось провести фестиваль на базе консерватории (и материальной, и территориальной). С 24 по 28 февраля 2006 года в Малом зале им. Глазунова (далее — МЗК) прошёл Первый международный фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты».

Первоначально фестиваль должен был называться «Петербургский парад фортепианных дуэтов» и следовать уже известным традициям отечественных фестивалей ФД 1990-х годов, которые устраивались как «парады звезд», в которых участники выступали, как правило, с концертными отделениями, и таких «мини-концертов» могло быть 5–6 за вечер. Однако в процессе подготовки «гала-концепция» была вынужденно скорректирована: некоторым видным артистам условия, предложенные Оргкомитетом, показались слишком скромными. Фестиваль из мирового парада звезд превратился в «Балтийские фортепианные дуэты».

Почему именно «балтийские»? В первую очередь, это было связано с выявившейся географической общностью дуэтов, которые принимали в нем участие: помимо петербуржцев, выступали гости из Латвии и Германии. Неожиданно для самих организаторов состав участников стал напоминать некоторые советские форумы, проходившие под лозунгом «Балтийское море — море дружбы». «Балтийский акцент» фестиваля отразился и на его программе: наряду с великими именами австрийских классиков (Моцарт, Черни) и современными петербургскими авторами (В. Гаврилин, В. Успенский, Г. Белов) в репертуар вошли и несколько значительных произведений прибалтийских композиторов, например, концерты Р. Кангро (Эстония) и Р. Купрявичюса (Литва).

Но все же главной ценностью фестиваля оказались зарубежные исполнители. И если блистательное мастерство «Riga Piano Duo» Нора Новик–Раффи Хараджян было давно известно петербургским любителям жанра, то имена Яры Таль и Андреаса Гротхайзена, представлявших Германию, говорили тогда немного даже отечественным специалистам. Да, знали об их интересном выступлении на фестивале в Таллинне 2000 года; да, к ним на мастер-классы приезжали молодые петербургские дуэты, которые высоко отзывались о них. Но такого «взрывного» эффекта, которое произвела на слушателей

их потрясающая, не побоюсь этого слова, игра (отделение Моцарта и четырехручный Концерт Черни), никто не ожидал. Лишь спустя несколько лет, когда стали известны диски немецкого дуэта, стало понятно, что на I фестиваль к нам приезжал один из лучших современных мировых ансамблей. И когда спустя 4 года эта пара вновь стала участником нашего фестиваля, их встречали уже как признанных корифеев.

«Бренд»

Повторю: «балтийская» направленность фестиваля оказалась непроизвольной, поэтому спустя год, когда начала реализовываться идея о цикличности дуэтного форума и программные замыслы организаторов шли уже в ином направлении, возник вопрос о постоянном, «фирменном» названии фестиваля, о его «бренде». Неожиданно оказалось, что словосочетание «Балтийские фортепианные дуэты» (в дальнейшем — БФД) уже сделалось привычным для значительной части публики. Так оно и закрепилось и трактуется теперь как «Фортепианные дуэты на берегах Балтийского моря».

Концепция и темы

После I фестиваля стало ясно, что БФД будет не «парадом звезд», а тематическим фестивалем с постоянно обновляющимся содержанием. Конечно, это не исключает возможности (и желательности) участия «звонких имен», но и эти артисты должны строить свои программы в соответствии с профилем фестиваля данного года. Более того: приглашение тех или иных участников стало обуславливаться именно тематикой. С другой стороны, «просветительский» характер фестиваля не должен снижать его исполнительский уровень: к участию приглашаются, как правило, «стабильные» дуэты, имеющие богатый гастрольный опыт, либо молодые ФД — лауреаты международных конкурсов в дуэтной номинации.

Формирование программ происходило по разным признакам.

В основе могла лежать общность музыкальных произведений: национальная («Французский дуэт от рококо до авангарда» — IV БФД, «Венский дуэт» — VI БФД, «Традиции фортепианного дуэта в Петербургской консерватории» — VII БФД), жанровая («В мире дуэтных транскрипций» — V БФД). Тематика могла выстраиваться и по различным особенностям, объединяющим исполнителей: возраст («Новые имена и дуэтные традиции», представлявший молодых лауреатов дуэтных конкурсов — II БФД), мотивы образования дуэта («Диалог поколений» — «отцы и дети», «учитель и ученик» — III БФД).

Репертуар

Такая «филармонически-абонементная» концепция БФД, предполагающая достаточно подробное «освоение» темы, заставляет организаторов и артистов зачастую вести кропотливую исследовательскую работу в поисках малоизвестных произведений, расширяющих привычные представления о тех или иных национальных школах, жанрах. «Всё (или почти всё) о немногом» — по такой формуле строятся фестивальные программы.

При этом неизбежно появление в репертуаре премьерных исполнений. Достаточно сказать, что на прошедших 7 фестивалях в Санкт-Петербурге (а в некоторых случаях — и в нашей стране) впервые прозвучали, в частности, Гольдберг-вариации Баха в транскрипции для двух фортепиано Й. Рейнбергера и М. Регера, «Скиталец» Шуберта–Листа в версии для двух фортепиано с оркестром И. Цыганкова, «Прометей» Скрябина в дуэтной транскрипции Л. Сабанеева (V БФД), 8 вальсов ор. 6 и «Хорошо темперированный рэгтайм» Хиндемита (III БФД), Концерт Мийо ор. 228, Партита Онеггера и «Эксцентричная красавица» Сати (IV БФД), 6 четырехручных пьес юного Шёнберга (VI БФД). В этом году специально для VII БФД создал Концерт для двух фортепиано с оркестром Геннадий Белов: иногда для полного «раскрытия» темы уже не хватает написанной музыки и ее появление надо инициировать.

Всё это — специфика проведения «тематических» фестивалей.

В то же время на фестивалях звучит, конечно, и традиционный, хорошо известный репертуар ФА: многоклавирные концерты Баха, Моцарта и Пуленка, сонаты Моцарта, «Карнавал животных» Сен-Санса, сюиты Рахманинова, «Маленькая сюита» Дебюсси и «Вальс» Равеля, «Скарамуш» Мийо, Концерт Шостаковича и пьесы из «Зарисовок» Гаврилина, а также многое другое из того, что составляет сегодня программы любого концертирующего дуэта. Замечу при этом, что большинство произведений из этого привычного «набора» исполнялось на первых трех БФД, где репертуарные рамки не были столь ограничены.

Формат и дирижёры

С первого же фестиваля установился основной формат его программы: **три вечерних концерта** в МЗК с пятницы по воскресенье в одну из недель февраля. С III по VI БФД к ним присоединялся и дневной субботний концерт в Шереметевском дворце, посвященный, как правило, одной из «подтем» общей программы («Детская музыка в истории французского дуэта» — IV БФД; «Наследие Моцарта. Моцарт жив» в рамках «Венского дуэта» — VI БФД).

Непременным атрибутом всех БФД стал **концерт с участием оркестра**, как правило, в третий, заключительный фестивальный вечер. Несмотря на очевидные организационно-финансовые сложности, связанные с его проведением, такой финал является одной из важнейших особенностей нашего фестиваля, неизменно обеспечивая аншлаги и повышая статус этого форума в музыкальной жизни города. В шести фестивалях был занят какой-либо из консерваторских оркестров (всего их четыре), которыми руководили известные в Петербурге дирижеры А. Штейнлухт, И. Вербицкий, француз Э. Ледюк-Баром, активно концертирующий в нашем городе и, естественно, приглашенный на «французский» БФД.

В этом году на консерваторской сцене впервые в фестивальной истории появился оркестр «извне»: **симфонический оркестр Капеллы «Таврическая»**. Молодой по стажу существования и возрасту участников, возглавляемый талантливым и энергичным Михаилом Голиковым, этот коллектив быстро стал одним из наиболее востребованных в Петербурге. Его выступление на заключительном концерте VII БФД внесло важный вклад в успешное осуществление этого проекта.

Разговор о дирижёрах заставляет нас напомнить, что при всей тематической ценности фестивальной программы и «раритетности» репертуара всё же главной притягательной силой любого фестиваля являются его участники — живые действующие лица и герои праздничного события.

Участники

Отказ от «всемирности» как главного критерия отбора артистических имен фестиваля заставил организаторов ориентироваться в большей степени на внутренние ресурсы. Благо, что Санкт-Петербургское Объединение фортепианных дуэтов располагает немалым числом первосортных ансамблей, завоевавших признание у самой искушенной аудитории в престижных залах и дома, и за рубежом.

Их имена и даже фото не раз фигурировали на страницах нашей рубрики, поэтому ограничусь здесь лишь неполным перечислением постоянных участников БФД: О. Малов, С. Урываев и автор этих строк в ансамблях со своими нынешними и бывшими учениками; И. Васильева в постоянном дуэте с одной из таких «бывших» — О. Ермаковой; дуэты «Vis-a-vis» (Ю. Юрченко — П. Григорьева), «Remnant» (корейки, обучающиеся в Петербурге, Чжон Хи Чжин и Чжон Хён Чжу), «ПетРо Дуэт» (Д. Петров — А. Роголёва), «Ju s Та» (Ю. Федосеева — Т. Брижанёва), С. Соловьёв — О. Ралкина, М. Беззубенкова — С. Коннова. Все они составили исполнительскую базу БФД и обеспечили высокий уровень профессионализма «петербург-

ского разлива», который, по мнению специалистов, отличает БФД.

Но что за фестиваль без гостей, имена которых, известные и неизвестные, делают афишу особенно притягательной, и которые неизменно пополняли состав участников БФД!

Это — признанные «звезды» мирового масштаба, такие, как уже названные Я. Таль и А. Гротхайзен, Н. Новик и Р. Хараджян, как уникальное «фортепианное семейство» Могилевских, живущее ныне в Бельгии: из шести пианистов, составляющих эту династию, трое (Ольга, Александр и Юлия) были гостями III БФД.

Это — блестящий мастер и страстный пропагандист жанра ФА из Сибири Г. Пыстин, приезжавший на V БФД со своим нынешним партнёром Д. Карповым, а на VI — с И. Цыганковым, широко известный дуэт которых распался в конце XX века и «10 лет спустя» возвратился на сцену специально для участия в БФД.

Это — французский дуэт сестер Флоранс и Изабель Лафитт, конечно, уступающих в популярности своим соотечественницам, «суперзвездным» сёстрам Лабек, но вызвавших уважение как исполнением малоизвестной современной французской



Изабель и Флоранс Лафитт. 2009



После исполнения Симфониетты «Прощание с ХХ веком» А. Чайковского. Алексей Горibold поздравляет автора с успехом и с днём рождения. 2012

музыки (в том числе и написанной одной из сестер), так и редко звучащих ранних дуэтных опусов Дебюсси («Линдараха») и Равеля (увертюра «Шехеразада»).

Это — участники II, «молодежного» БФД, победители множества престижных дуэтных конкурсов москвичи И. Силиванова и М. Пурыйжинский, украинский дуэт О. Чипак — А. Кушнир, созданный в Испании интернациональный ансамбль «Григ» киевлянина В. Гладкова и М. Доржийн (Монголия).

Гостей же нынешнего, VII БФД представляю в следующем разделе, посвященном этому событию.

Фестиваль в год юбилея

Фестиваль нынешнего года, в котором Петербургская консерватория отмечает свой 150-летний юбилей, естественно, был связан с этой датой. Он назывался «Традиции фортепианного дуэта в Петербургской консерватории» и, по замыслу организаторов, был призван продемон-

стрировать непрерывную линию развития искусства ФД в стенах старейшего вуза России. Цепочка композиторских имен выстраивалась достаточно наглядно. Основатель консерватории **А. Рубинштейн** — ее многолетний ректор **А. Глазунов** — основоположник петербургско-ленинградской фортепианной школы **Л. Николаев** — великий **Д. Шостакович**, ее выпускник, а затем и профессор, ветвь учеников Д. Д. — **В. Успенский** и **Б. Тищенко**, **В. Биберган** и **Г. Белов**, безвременно ушедший из жизни **В. Гаврилин** и патриарх нынешней петербургской композиторской школы **С. Слонимский**, выпускник конца 1970-х годов **Л. Десятников**, сегодняшние консерваторские профессора разных поколений **В. Цытович**, **Г. Корчмар**, **Р. Лаул**, **Т. Воронина**, **И. Роголёв**. В творчестве всех этих авторов жанр ФА сыграл важную роль, у некоторых представленный большим числом опусов (Белов), у некоторых — меньшим, но являющимися «знаковыми» в их наследии («Зарисовки» Гаврилина, «В сторону Лебедя» Десятникова).

Состав исполнителей тоже был ограничен принадлежностью к петербургской фортепианной школе и основывался на постоянных местных участниках фестиваля, уже названных нами ранее. Единственное исключение было сделано для москвичей: композитора А. Чайковского и пианистов А. Горiboldа и А. Сергунина. Впрочем, исключение вполне объяснимо: А. Чайковский был тесно связан с Петербургской консерваторией как приглашенный профессор (2001–2002) и как ректор (2005–2008), а Алексей Горibold в своей многосторонней музыкальной деятельности отводит важное место и ФД, играя в постоянном ансамбле с петербургской пианисткой П. Осетинской. На сей раз их ансамбль временно распался по обстоятельствам особой важности: как раз в дни фестиваля Полина ожидала рождения своего второго сына, и ее заменил студент Московской консерватории Алексей Сергунин — ученик А. Чайковского по классу композиции.

Что касается фестивальной программы, то обращу внимание на несколько примечательных событий: исполнение почти забытых опусов А. Рубинштейна (Соната для фортепиано в 4 руки ор. 89 — С. Урываев и А. Костенко) и А. Глазунова (Фантазия для двух фортепиано ор. 104 — «Spectrum-Duo»: М. Климова — Н. Медведева); яркий дебют нового ансамбля С. Соловьёв — О. Вайнштейн с Сюитой Шостаковича ор. 6; и, пожалуй, вся концертная программа заключительного вечера. В ней прозвучали уже известная петербуржцам напряженно-остинатная Симфониетта «Прощание с ХХ веком» А. Чайковского (солисты — А. Горibold и А. Сергунин), давно любимый слушателями Концерт для двух фортепиано с оркестром В. Успенского — первое отечественное сочинение в этом жанре (солисты — Н. Карасёва и И. Тайманов), премьера яркого, «прокофьевского» по духу Концерта Г. Белова (солисты — дуэт «Vis-a-vis») и озорной, слегка пародийный Концерт И. Роголёва (солисты — «ПетрРо Дуэт»).

И на десерт...

В заключение раскрою еще одну особенность составления программы БФД. В каждом фестивале обязательно должен присутствовать один «гала-номер» («десерт», или, выражаясь на молодежном сленге, «фишка»), который бы привлекал повышенный интерес публики и содержал бы в себе нечто неожиданное, может быть, даже сенсационное. Эти номера обычно входили в программу концерта с участием оркестра: ведь, как уже говорилось, присутствие на сцене двух (тем более — трех, четырех...) роялей с оркестром — это уже некий аттракцион. Что-либо необычное может быть заложено в самом произведении, в характере его исполнения, либо и в том, и в другом вместе.

На V БФД таким «лакомым блюдом» для публики стал Концерт Баха для четырех клавиров с оркестром в исполнении интернационального ансамбля Я. Таль и А. Гротхайзен (Германия) с петербуржцами И. Таймановым и Е. Серовой, на III — Концерт Бартока для двух фортепиано, ударных и оркестра.

Наиболее яркими образцами подобных «шоу» были «Карнавал животных» Сен-Санса на III БФД и Концерт-аллюзия А. Попова «Wie geht es Dir, altes Wien?» («Как поживаешь, старая Вена?») на темы из оперетты Штрауса «Летучая мышь» («венский десерт» VI БФД).

Знаменитое произведение Сен-Санса было исполнено... всеми участниками фестиваля по очереди. Расположившись сзади оркестра, каждая из пар покидала свои места и выходила на авансцену, чтобы солировать в одном номере этого музыкального «ревю», уступая затем место следующим персонажам «зоологической сюиты».

Концерт Попова, написанный в 1991 году, — своего рода музыкальный «капустник»: солисты выходят на сцену в разное время, по ходу дела пересаживаются с одного рояля на другой, ссорятся, мирятся, играя при этом сложнейшие пассажи, поют куплеты из «Летучей мыши» на немецком языке с бокалами шампанского в руках, а заодно угощают оркестрантов; разъяренный дирижер покидает сцену, и его заменяет

один из солистов; оркестранты подают возмущенные реплики; исчезают со сцены и солисты, чтобы вернуться в финале из зала в цилиндрах и с тросточками; финальный аккорд, за которым следуют аплодисменты, оказывается вовсе не финальным...

Признаюсь, оба этих эстрадных номера первоначально родились в 1990-е, запомнившись автору этих строки как слушателю-зрителю, и как участнику. В 1993 году я с удовольствием слушал первое исполнение Штрауса-Попова на дуэтном фестивале в Новосибирске с незабываемыми солистами Г. Пыстиным и И. Цыганковым и дирижером А. Кацем.

Что до «коллективного солирования» в «Карнавале», то идея собрать на сцене всех участников фестиваля в заключительном номере была воплощена еще в 1991 году организаторами фестиваля ФД «Европа — Урал — Азия» в Екатеринбурге, и мне довелось участвовать в этой озорной затее.

Так некоторые «десерты» фестивалей 1990-х оказались по вкусу и в XXI веке... ■

Игорь ТАЙМАНОВ



После премьеры Концерта Г. Белова. Автор, солисты Полина Григорьева и Юлия Юрченко, дирижёр Михаил Голиков. 2012

Геннадий ПЫСТИН: «За границу не стремлюсь, мне интереснее непаханое поле»»



В апреле в Красноярске прошел фестиваль фортепианных дуэтов "Встречи на Енисее". Важной фигурой этого представительного форума стал Геннадий Пыстин, одна из ключевых персон в том, что касается фортепианного дуэта в России. Пыстин закончил Новосибирскую консерваторию у Михаила Богуславского и аспирантуру у Виссариона Слонима. Преподавал, выступал как солист и концертмейстер, с 1987 года работал в хоровой студии «Журавушка», где встретил Игоря Цыганкова, с которым играл в дуэте тринадцать лет. С 2001 года выступает вместе с Дмитрием Карповым. В их репертуаре Бах, Моцарт, Шуберт, Лист, Рахманинов, Рубинштейн, Шнитке, Гаврилин, Райх, Екимовский, Розенблат, Штраус, Кальман, Гершвин, Цфасман. Дуэт сотрудничает с оркестрами, хорами, камерными ансамблями, много гастролирует. Основная часть работы дуэта происходит вдалеке от Москвы и Санкт-Петербурга, однако минувшей весной Геннадий Пыстин посетил Москву и побывал в редакции нашего журнала. Об искусстве фортепианного дуэта маэстро Пыстин говорит до такой степени самозабвенно, что разговор с ним естественно представить в форме монолога из нескольких главок.

Встречи на Енисее

5–7 апреля в Красноярске прошёл международный фестиваль фортепианных дуэтов «Встречи на Енисее». Годом раньше, с 19 по 21 апреля, он состоялся впервые, ещё не в статусе международного: играли многие дуэты из городов России: Красноярска, Железногорска, Северска, Минусинска... Инициатором был худрук Крас-

ноярской филармонии Александр Шендрик: эта идея родилась у него после нашего концерта, который он посетил и решил собрать несколько дуэтов под одной крышей. Тогда фестиваль продолжался два дня, программу его составлял я. В течение обоих вечеров нам удалось собрать полные залы, что не так просто. В первый вечер выступало около десяти дуэтов, а во второй

мы играли в самых разных комбинациях — в четыре руки, в восемь, в двадцать, в том числе с ансамблем ударных.

Я не сторонник ежегодных фестивалей, но в Красноярске настояли на том, чтобы повторить поскорее и сейчас фестиваль прошёл уже как международный. Его гостем был великолепный дуэт из Майами (кстати,

лауреаты первой премии престижно-го конкурса дуэтов в Майами) — Анна-Луиза и Эдвард Тёрджен. Среди их учителей — Карл Ульрих Шнабель, сын великого Артура Шнабеля, проживший 92 года. Мы вместе с ними там играли восьмиручную обработку «Кармен», её сделал для ансамбля American Piano Quartet Мак Уилберг, длится около 10 минут. А в финале звучали Двойной концерт Пуленка, Двойной концерт Моцарта и сочинение красноярца, выпускника нашей консерватории Эдуарда Маркаича — Токката для двух фортепиано с оркестром.

Самым необычным номером стала пьеса, написанная специально для нашего дуэта: «Как поживаешь, старушка Вена?» для двух фортепиано с оркестром на мотивы «Летучей мыши» Штрауса — мы её часто играем. Автор — новосибирский композитор Андрей Попов. В ходе исполнения пьесы надо пить шампанское, петь, двигаться, танцевать. Была исполнена и Соната Листа h-moll, переложенная для двух роялей Сен-Сансом. Не знаю, звучала ли эта версия в России. Её нашли не так давно, я прежде об этом не знал. Худрук не очень хотел, но я настоял, это же потрясающе! Сен-Санс и Лист! Я нашел также ноты сонаты Шопена b-moll, которую Блуменфельд переложил для дуэта. Тоже раритет, но Лист ещё интереснее. Целый месяц мы боролись за то, чтобы это было включено в программу фестиваля. Анна-Луиза и Эдвард сыграли великолепно! А в финале был «Танец с саблями» на двух роялях в двенадцать рук.

По ленинским местам

Я руковожу также конкурсом фортепианных дуэтов в Шушенском. Очередной недавно прошел, а первый состоялся в 2004 году. Юг Красноярского края мы «окучиваем» уже лет 15 — Шушенское, Абакан, Минусинск... Теперь там почти во всех деревнях и городах играют фортепианные дуэты — и педагоги, и солисты, и мы с ними мастер-классы проводим. В Шушенском хорошая база еще с тех пор, как это были ленинские места:

школа с хорошим залом мест на 300, два концертных рояля «Эстония», отличная гостиница. Решили проводить там конкурс, написали программу, и теперь конкурс проводится каждый год, финансирует его Министерство культуры Красноярского края. Два года назад конкурс был всероссийским — приезжали из Иркутска, из Челябинска, из Татарстана и Башкирии.

Репертуар фортепианного дуэта

Мы в Майами выступали еще в 1990-х, с моим прежним партнером Игорем Цыганковым. Наш репертуар там произвел фурор, особенно «Ночь на Лысой горе» в обработке Цыганкова и Цфасман, которого в мире вообще не знают, в моих обработках. Очень давно хочу сыграть четвертитоновые сочинения Вышнеградского, Айвза, но трудно найти настройщика, который на это согласится. Жанровых программ у нас много, например, эстрадно-джазовых, где звучит музыка Цфасмана, Гершвина. Партнер мой, Дима Карпов, сильнее как солист, он лауреат третьей премии Международного конкурса имени Скрябина (2008).

Мы играли много с нашим Новосибирским оркестром, с маэстро Арнольдом Кацем представили много новосибирских, российских и мировых премьер. Концерт Черни, например, который до недавних пор тоже никто не знал, сыграли одними из первых. Концерт Шнитке для фортепиано в четыре руки сыграли вторыми, сразу после Ирины Шнитке и Виктории Постниковой. И повторили не раз. А Попова-Штрауса играли и в Ярославле, и в Казани, и в Самаре, и в Саратове, Омске, Томске, Кемерово. Это сочинение пока никто больше не играет. Сейчас композиторы для нас много пишут, зная, что первое исполнение не останется последним.

Наш дуэт силен не только исполнительским уровнем, но и нетрадиционным репертуаром. Вспомните, у Новик и Хараджаняна было в репертуаре чуть ли не 25 программ современных,

для них писали много прибалты, армяне, чуть не весь СССР. С ансамблем ударных ещё не все сыграли, что хотелось бы. Есть сочинение одного американского композитора в 8 рук с 17 ударными. Играем с вокальным квартетом, например, «Песни любви» Брамса. Сибирской музыки очень много играем, все концерты Баха, петербургских композиторов — Радвиловича, Сапожникова... У Корндорфа есть отличная «Колыбельная» для двух роялей, которую я давно хочу сыграть.

В нашем репертуаре также «Регтайм-сюита» и пять сентиментальных вальсов на темы детских пьес Моцарта, написанные специально для нас Юрием Ащепковым, он учился в Гнесинском институте у Николая Пейко. Михаил Богданов переложил для нас один из концертов Вивальди. Много играем «Концертино на две русские темы» Александра Розенבלата, едва ли не сто раз исполнили. Почти никто из дуэтов не играет с духовым оркестром, а у нас такие обработки есть, в основном из популярной музыки, вальсы. А есть еще великолепная Фантазия Антона Рубинштейна для двух роялей. Минут пятьдесят длится, неровное сочинение, но есть музыка и высшего класса. Наш композитор Юрий Шибанов для нас сделал её 30-минутный вариант. У него есть еще Ричеркар для трех роялей, за каждым сидят по двое. Это сочинение мы записывали, хотя записей у нас мало, а хочется сделать антологию. До того, как заняться дуэтами, я играл премьеры концертов наших сибирских авторов, 10 или 11, да ещё зачем-то наизусть учил... Некоторые из них записаны, хорошо бы их издать.

Текущая работа

Работы у нас хватает за Уралом, в столице не появляюсь уже давно, зарубежных гастролой не было с тех пор, как мы выступали в Монреале и Париже с моим партнером Дмитрием Карповым. Мне гораздо интереснее ездить туда, где поле непаханое и живого музыканта не так часто видят. У нас 80–100 концертов в год, это много. Не считая концертов в Новосибирске, где мы солисты филармонии.

Г. Пыстин, Д. Карпов



В основном география наших выступлений — Урал плюс Башкирия и Татарстан. В Башкирии музыкальной жизни, кроме как в Уфе, почти нет. А я недавно объехал девять крупных городов, играл соло и в дуэте с кем-либо из местных. Где, для кого играть — с этим там проблем нет. И пианисты в других городах есть хорошие, только играют очень мало.

Сейчас у нас идут переговоры с Францией, хотя сильно я за границу не стремлюсь. В Монреале несколько раз были, впервые играли там концерт Шнитке. А главная дуэтистка из Канады — моя хорошая знакомая, мы играли с ней в Канаде с великолепным оркестром Юлия Туровского I Musici de Montreal. Недавно я слышал, будто он купил для оркестра самолет. Если это так, им теперь легче ездить на гастроли.

На фестивале в Красноярске мы многое играли сходу в восемь рук, мы ведь обычно еще и соединяем дуэты между собой. Политика такая — приезжаешь в город незнакомый, там обязательно в школе или в училище есть педагоги и ученики, а у нас с собой репертуар шестиручный, восьмиручный... Иногда заранее договариваемся, иногда в день концерта

репетируем, и в итоге мы «одуэтиваем» город.

У меня вышло 11 сборников дуэтных обработок и транскрипций. Их очень активно играют на конкурсах. Есть детские сборники шестиручные «Рояль на троих». Выпускает их новосибирское издательство «Окарина».

Разное

В дуэте я начал играть в 1988 году. А в 1990 году на международном фестивале в Питере впервые услышал сразу много дуэтов со всей страны, а они были у нас очень сильные. Например, Нора Новик и Раффи Харраджанян стали для меня потрясением. Как и они тогда, мы играем не очень традиционный репертуар, например, Композицию 43 Виктора Екимовского, которую никто до нас не сыграл. Когда мы с ним познакомились, он считал это сочинение неисполнимым, а я сказал, что мы сыграем, и потом устроил в Новосибирске его авторский концерт. Это был 1988 год, тогда же я сыграл его Композицию 4, которую тоже прежде почти никто не исполнял. Благодаря Екимовскому я открывал для себя и новый репертуар, например,

Жерара Цинстага — великолепное сочинение *Incalzando*.

Вначале возник наш дуэт с Игорем Цыганковым. Мы долго готовились и на «Московской осени» сыграли Екимовского. Как раз тогда я познакомился со Шнитке, Денисовым, Губайдулиной. Мы с Цыганковым очень часто как дирижеры исполняли *Balletto* Екимовского — это уникальная пьеса, её и вы могли бы исполнять. Недавно я её исполнял с учениками десятилетки в Уфе, было здорово, пьеса классная. Мы её делали и с хором, и с двумя оркестрами... Не так давно мы встретились с Екимовским в Томске на конкурсе имени Денисова, там познакомились и с Юрием Каспаровым. Его сочинение для двух роялей мы ещё не играли, хотя я знаю, что оно очень сильное. В прошлом году я предложил организовать Ансамбль Современной Музыки имени Эдисона Денисова в Томске. Он же томич, а я из Северска, это рядом. В начале апреля там прошёл денисовский фестиваль, и в рамках его у нас был концерт, где звучали и Денисов, и Васкс, и многое другое. Приезжали ансамбли современной музыки из Новосибирска и Москвы, на закрытии звучал Альтовый концерт Шнитке.

В 1995 году нам присудили премию Duo Kodama — она вручается в Токио лучшему дуэту мира за те или иные достижения. В Японию мы не ездили, награду доставили в Екатеринбург. И вскоре Людмила Осипова пригласила нас в Нижний Новгород. Мы с Цыганковым сыграли большую программу, плюс я дирижировал *Balletto* Екимовского. Там участвовало около 50 дуэтов, в том числе Новик и Харраджанян, но Гран-при получили мы. Затем прошли международные фестивали дуэтов в Екатеринбурге и Новосибирске, где на базе филармонии фестиваль «Сибирские ассамблеи» проводился семь раз, до 2002 года. Параллельно с Новосибирском я делал фестивали в других городах. В Кемерове, например, в Барнауле, в Томске и даже в Бийске, где есть отличный дуэт моих аспирантов. Со следующего года фестиваль в Новосибирске будет возобновлен. ■

Беседовал
Илья ОВЧИННИКОВ



Отечественная пианистическая школа выдвинула в XX столетии плеяду выдающихся исполнителей, исключительную по числу и многообразию — от К. Игумнова и А. Гольденвейзера до Л. Бермана и М. Плетнева. Среди множества этих «гроссмейстеров» пианизма выделим два имени: Мария Юдина и Эмиль Гилельс. Они составляют между собой разительный контраст и этим чрезвычайно показательны с точки зрения самой сути исполнительского искусства.

Контраст тем ощутимее, что оба эти музыканта принадлежали одному поколению, оба прожили почти одинаковую по времени жизнь (около 70 лет), оба начали концерттировать с юности и продолжали выступать до последних дней, оба неустанно стремились к совершенству и достигли в фортепианном исполнительстве самых больших высот. Но во всём остальном это были очень разные, в некотором роде, даже полярно противоположные артистические личности.

Начнём с чисто внешних моментов. Официальное признание Юдиной ограничилось званием профессора, полученным ею ещё в молодости, а Гилельс стал обладателем всех мыслимых регалий (лауреат нескольких конкурсов, народный артист СССР, Ленинская премия, орден Ленина, Герой Социалистического Труда, почетный член ряда зарубежных академий, множество грамзаписей, отмеченных международными премиями и т. д.). Юдина почти не выступала за границей, Гилельс объездил весь земной шар, был в своё время самым желанным гастролером в любой столице мира. Несопоставимо и число осуществленных ими звукозаписей — с Гилельсом постоянно сотрудничали ведущие фирмы разных стран (только с произведениями Бетховена ими выпущено свыше двухсот пластинок).

Главное же состояло в том, что они шли в искусстве разными путями. Это те два магистральных направления, которыми в той или иной степени идут и все другие музыканты-исполнители. Различие между данными направлениями можно условно обозначить через контраст таких определений: пианизм субъективно-романтического типа и пианизм объективно-классического типа.

М. Юдина могла быть классичной, мягкой и «деликатной» (к примеру, в некоторых моцартовских сонатах или в шубертовском Экспромте *Ges-dur* op. 90 № 3), а Э. Гилельс — «тенденциозным» и нарочито грубоватым (скажем, в Тринадцатой сонате Бетховена или в III части шубертовской Сонаты *D-dur* op. 53), однако безусловная доминанта первой склонялась к романтическому «пианизму особенностей», а второго — к классическому пианизму «золотой середины». И каждый из них был в сравнении со многими другими, пожалуй, особенно органичным и последовательным в избранном им «амплуа». Именно эти контрастные их устремления и подчеркнём, воссоздавая два творческих портрета.

Великое «Я» Марии Юдиной

Мария Вениаминовна Юдина (1899–1970) родилась в глухом городке Невеле (ныне Псковской области) и в этом «краю голубых озёр» впитала в детстве чувство России во всей его первозданности. Ей очень повезло, потому что в тех местах оказалась и Ф.Д. Тейтельбаум-Левинсон, учившаяся у великого пианиста XIX века Антона Рубинштейна — с ней у Юдиной с семилетнего возраста и начались занятия музыкой. Кстати сказать, забегая вперед, повезло и маленькому Гилельсу, в семье которого не было музыкантов, однако в доме почему-то, совершенно случайно, стоял рояль. Подобные «случайности» невольно заставляют задуматься о далеко неслучайном стечении благоприятных обстоятельств, которое мы называем фортуной.

Тринадцати лет она поступает в Петроградскую консерваторию, где среди её педагогов были А. Н. Есипова (первая выдающаяся русская пианистка, эстафету которой подхватит её ученица), а затем Л. В. Николаев, создатель одной из замечательных пианистических школ XX века. В его классе Мария Юдина занималась вместе с Владимиром Софроницким. Они в один год закончили консерваторию и каждому из них была присуждена премия им. А. Г. Рубинштейна (до этого ежегодно присуждалась только одна премия, но в данном, исключительном случае, жюри не смогло предпочесть кого-либо из двух выпускников).

Тогда же Юдина была приглашена преподавать в первую консерваторию страны — опять-таки случай небывалый, поскольку до того никто не удостоивался чести преподавать в *alma mater* сразу после её окончания. Объясняется это тем, что уже в студенческие годы пианистка заявила о себе как о музыканте ярком, совершенно неординарном. Позднее она преподавала в Тбилисской (1932–1934) и Московской (1936–1951) консерваториях, а также в Музыкально-

педагогическом институте им. Гнесиных (1944–1960).

Представляется, что определяющими для неё, как пианистки и человека, были романтические склонности. Об этом свидетельствует основополагающая значимость в её репертуаре музыки XIX века — в диапазоне от позднего Бетховена до Танеева. Это самоочевидно и в количественном отношении, и по числу исполнительских удач. В её трактовке данного материала, в первую очередь, обращает на себя внимание чисто романтическая порывистость, импульсивность, бурлящий темперамент, трепетная вибрация потока эмоций (таковы, к примеру, шубертовские Экспромты ор. 90 и ор. 142, «Фантастические пьесы» Шумана или «шумановские» вещи Брамса, подобные Рапсодии *g-moll* ор. 79 № 2).

Многое в этой настроенности можно было бы соотнести с понятием «буря и натиск». Именно натиск, поскольку юдинское исполнение пронизывают сила и мощный волевой напор. И в исполнении этом всегда ощутим подчёркнуто мужественный тон. Как утверждала сестра пианистки, от своего отца, земского врача и общественного деятеля, она унаследовала «твёрдость, решимость, мужество». К этой аттестации В. Юдина прибавляет немецкую фразу, имевшую хождение в их семье: *trotz alledem!* («несмотря ни на что!»). Несомненно, сей лозунг можно считать одним из девизов Марии Вениаминовны.

И в жизни ей была присуща резкость, прямота, категоричность суждений. Естественно, свойства натуры сказывались и на её пианизме. Отмеченное С. Хентовой в исполнении Второй сонаты Шостаковича («Она играла сурово, жёстко, напряжённо, остро...») следовало бы отнести и к немалому числу других сочинений. Юдина всемерно подчеркивала героическую устремлённость, волю к преодолению, решимость, что со всей отчетливостью

представало в музыке, передающей мотивы жизненного противоборства (как считала названная выше, хорошо знавшая её сестра, «для Марии Вениаминовны борьба была родной стихией»).

Вообще манеру Юдиной отличала, что называется, мужская хватка. Это касалось всего — от присущего ей мироощущения и масштабности художественного мышления до сугубо физических свойств её пианизма. Великолепное впечатление о том и другом даёт I часть Тридцать второй сонаты Бетховена, предстающая в истолковании Юдиной могуче-демонической глыбой; не меньшая укрупнённость чувствуется и в интерпретации Второго фортепианного квартета Брамса.

Видный педагог-пианист С. Савшинский, соученик Юдиной по классу Л. В. Николаева, затем работавший вместе с ней в Ленинградской консерватории, говорил о её исполнении: «В нём не было ничего женственного — ни мягкой нежности, ни ласковости, ни грации. Не это присуще артистическому облику Юдиной. Её игра исполнена покоряющей мужественной силы. Силища и энергия в её руках огромны. Да и сложения они скорее мужского: широкая пясть с большими, мощными, широко расставленными пальцами, которые, играя, пианистка несколько скрючивает. Получается подобие орлиной лапы».

Как видим, коллега Марии Вениаминовны не стесняется в выражениях («силища... лапы») для того, чтобы выявить нечто коренное в её художественной натуре. В том, что такое впечатление не было случайным, убеждают сходные высказывания других музыкантов. Так, один из очевидцев концертных выступлений Юдиной вспоминает её колоритную «фигуру, своей посадкой за роялем напоминающую нахохленную птицу; орлиный, похожий одновременно на Вагнера и Листа, профиль; властные руки, мгновенно останавливающие шум в зале, водворяющие



и охраняющие удивительную тишину и тайну...».

Эту по-мужски властную силу творческой индивидуальности Юдиной отмечал и Д. Шостакович: «Слушаешь и оторваться, расслабиться внутренне хотя бы на секунду невозможно». И обо многом говорит тот факт, что для молодого Шостаковича (он был на семь лет моложе Юдиной) она стала одним из кумиров, причем дело доходило почти до курьезов: «Я старался ей во всём подражать... она делает где-нибудь *ritenuto* — значит, и я в этом месте его обязательно сделаю».



Важнейшая сторона властного, мужественно-экспансивного тона исполнительской манеры Юдиной состояла в его проповеднической направленности. Со всей отчётливостью это обнаруживалось в эпизодах ораторской приподнятости, грандиозной патетики и характерных для пианистки всякого рода «пламенных» произнесений, что было особенно явственно в претворении звуковых полотен Листа (в том числе в отдельных его транскрипциях, среди которых песня Шуберта «У моря»). Именно в подобные моменты Мария Юдина «так воодушевляла зал, что могла повести его за собой на штурм любой Бастилии. Она была прирождённая Жанна д'Арк» (из воспоминаний сестры).

С проповедническими функциями в её пианизме напрямую связано и воспроизведение речевой стихии. Она тяготела не столько к мягкой пластичности и непрерывному длению музыкальной линии, сколько к её расчленению, как в речи с хорошей дикцией и с подчёркнутыми акцентами, выделяющими смысл фразы. Это речевое, а нередко и диалогическое начало (как, скажем, в бетховенских «Пятнадцати вариациях с фугой») базировалось у Юдиной на особой технике фразировки. Не случайно в своих занятиях со студентами она так часто и настойчиво употребляла слово фразировать.

Декламационная природа её исполнения постоянно обращала на себя внимание коллег-пианистов. «Больше всего меня поразило в её исполнении то, что оно было „говорящим“; остро ощущалось, что она мыслит музыкой и высказывается посредством музыки» (Л. Оберин). «Её искусство я воспринимал как человеческую речь. Это была речь величаявая, суровая, никогда не сентиментальная. Ораторство и драматизация были органически присущи творчеству Юдиной» (Я. Зак).

Отмеченная декламационность исполнительской манеры очень показательна для натуры Юдиной, открытой всем воздействиям окружающего мира. Она никогда не замыкалась в сфере пианизма. Будучи студенткой, пробовала силы в композиции (консультировалась у М. О. Штейнберга, среди учеников которого — Ю. Шапорин, Д. Шостакович, В. Щербачев), изучала контрапункт, играла на органе, бывала на уроках в классе дирижирования. Тогда же у неё возникло пристрастие к ансамблевому музицированию, прошедшее через всю её жизнь. Как педагог, кроме класса специального фортепиано, она вела в разные годы занятия по камерному ансамблю и даже камерному пению. Кроме того, Марию Вениаминовну отличала активная музыкально-



общественная деятельность. Среди множества её художественных деяний — дважды осуществлённая (в 1939 и 1946 годах) концертная постановка оперы Танеева «Орестей», за которую по разным причинам не брались музыкальные театры.

Отдельно следует сказать о настоящей эпопее, связанной с инициативой создания новых переводов шубертовских песен, поскольку характерные свойства человеческой природы Юдиной предстают в этом случае с примечательной рельефностью.

Обращаясь к исполнению песен Шуберта, она испытывала большую неудовлетворённость их переводами. При этом исходила из твёрдого убеждения, что в текстовом отношении произведения музыкального искусства должны быть адаптированы к русскоязычной аудитории. В 1947 году, когда отмечалось 150-летие Шуберта, она сформулировала это так: «Я хочу сказать о том акценте, который я делаю в отношении текста. Произведение должно исполняться на языке той страны, в которой оно исполняется. По этому задаче художественного перевода является задачей особой отрасли и музыкальной, и литературной культуры, и задачей очень трудной... Я уже довольно долго имею счастье этим заниматься, то есть, я не поэт и не делаю переводов, а я мучаю поэ-

тов — предлагаю тому или другому поэту подарить русской музыкальной общественности то или иное произведение».

Осуществляя поставленную перед собой цель, Юдина стремилась привлечь к переводческой работе самых видных литераторов той поры — С. Маршака, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого. В результате возникло около полусотни новых переводов, лучшие из которых обладают самыми высокими художественными достоинствами. Один из них принадлежал М. Цветаевой, и вот как М. Юдина рассказывает о встрече с ней в год возвращения поэтессы на родину. В случайном разговоре с Г. Нейгаузом о переводах песен Шуберта возникает мысль хоть чем-то помочь Цветаевой, оставшейся без средств к существованию.

«Вдруг он хватает меня за рукав: „Дорогая — вот что важно! Знаете ли Вы, что приехала Цветаева и без работы? Дайте, дайте ей эти ваши переводы!“. И вот, запасшись адресом, с трепетом направляюсь я к незнакомой мне и прославленной поэтессе... Темноватая мансарда, нескладная лестница к ней; сразу охватывает атмосфера щемящей печали, неустроенности, катастрофичности... Сажусь на кончик стула, показываю Шуберта...

„Если уж — то только Гёте“, — сурово говорит Цветаева. „О, конечно,

это самое прекрасное“, — отвечаю я и предлагаю песни Миньоны и арфиста из „Вильгельма Мейстера“. Она рассеянно соглашается, я спешу уйти... Мне бы к ногам её броситься, целовать её руки, облить их слезами, горячими, горячими...»

Насколько хорошо чувствуется в этом мемуарном фрагменте импульсивность, неординарность и чуткость Юдиной! А ведь поэтिका Цветаевой не была близка ей. Она признается в этом, но какой трепет перед большим талантом и какое острое ощущение человеческой беды! Ощущение это отразилось и в сделанном тогда по просьбе Юди-





ной цветаевском переводе стихотворения Гёте из романа «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Кто с плачем хлеба не вкушал,
Кто, плачем проводив светило,
Его слезами не встречал,
Тот вас не знал, небесны силы!

Вы завлекаете нас в сад,
Где обольщения и чары;
Затем ввергаете нас в ад:
Нет прегрешения без кары!..

М. В. Юдиной было тесно не только в рамках пианизма, но и в пределах музыкального искусства вообще. Это началось с того, что параллельно учёбе в консерватории она занималась на историко-филологическом факультете Петербургского университета (к тому времени он назывался уже Петроградским). О своём «разбрасывании» в молодые годы она вспоминала впоследствии как о величайшем благе: «Я счастлива тем, что в меня крепко были вложены некие основы интеллектуального и этического бытия вообще. Я получила некие „ключи“ к гуманитарному познанию вообще, необозримое поле мышления в целом, из коего могу черпать до гробовой доски... О, что это были за люди — и учителя, и ученики! То был поистине „цвет человечества“! Бескорыстие, трудолюбие, ответственность, активная доброта, сила мысли...». Это восхищение можно понять, если

припомнить круг общения М. Юдиной: многосторонне работавший ученый и религиозный мыслитель П. Флоренский, физиолог А. Ухтомский, поэты Б. Пастернак и Н. Заболоцкий, литературовед М. Бахтин, художник В. Фаворский, музыкальный учёный Б. Яворский... Каким интеллектом и какими духовными горизонтами нужно было располагать, чтобы быть на равных с этой элитой русской интеллигенции начала XX века!

Кроме истории и литературы, углублённое изучение которых началось в университете, в орбиту постоянных интересов Юдиной входили философия, архитектура и многое другое. Она делала доклады, выступала на сцене с чтением стихов, собирала крылатые мысли всеобщего обихода, предполагая издать их под заглавием «Симфония человеческой жизни в пословицах и поговорках», в 1960-е годы провела в Московской консерватории цикл лекций о романтизме, истолковывая это явление как универсальное, всеохватывающее — от мифологического Орфея и Шекспира до современных ей поэтов.

Её энциклопедическая образованность дополнялась литературной одарённостью. Это сказывалось и в работах о музыке (эссе о Брамсе, Мусоргском, Шостаковиче, Софроницком, статьи о произведениях Баха, Шуберта, Берга, Бартока), но ещё более ощутимо в мемуар-

ных записях о собственной жизни и памятных встречах с выдающимися людьми (в 1999 году вышло фундаментальное издание «Лучи Божественной любви», где собрано многое из литературного наследия М. В. Юдиной).

Широта гуманитарных интересов так или иначе отзывалась и на её фортепианном исполнительстве. Уже упоминавшийся С. Савшинский, много слышавший игру пианистки, как-то подметил: «Характерной чертой творческого метода Юдиной является то, что идеи и образы нередко рождаются у неё *a priori*. Их источник — не непосредственно музыка произведения, а общие соображения о творчестве композитора, исторические сведения об эпохе, биографические данные, случайные высказывания автора и даже философские концепции, относящиеся или произвольно относимые пианисткой к исполняемой пьесе».

О таком подходе «*a priori*» (то есть о построении исполнительской трактовки до известной степени вне зависимости от собственно музыкального материала), о соответствующих привнесениях извне и возникающих при этом «случайностях» красноречиво свидетельствует эпизод, переданный художницей А. Порет, хорошо знавшей Юдину. «Однажды она играла сонату Моцарта и всем нам показалось, что она очень ускорила темпы, играла



громко, как-то настойчиво и беспокойно стучала по клавишам. После концерта один знакомый композитор сказал ей об этом. „А, вы заметили! — обрадованно ответила Мария Вениаминовна. — Знаете, я сегодня была во власти «Медного всадника», я хотела передать и топот, и погоню, и страх“».

Только что приведенные соображения непосредственно подводят к рассмотрению субъективно-романтической сущности пианистического стиля Юдиной. Именно по причине этой сущности её исполнительские работы вызвали временами самые ожесточённые споры, и по той же причине отношение к ней могло быть столь разным: с одной стороны, восторг и преклонение, с другой — неприятие, отрицание. Учитывая распространённость подобных расхождений во мнениях, суждение о её игре облакают порой в «дипломатичную» форму: с исполнением Юдиной не всегда соглашались. И как бы оправдывая её, называют в качестве параллелей имена зарубежных пианистов, близких по артистической направленности: Ферруччо Бузони, Альфред Корто, Артур Рубинштейн. В связи с этим уместно привести реплику Г. Нейгауза по поводу первого из упомянутых музыкантов: «Виртуозный эгоизм гениального Бузони, который „по своему образу и подобию“ интерпретировал каждого из исполнившихся им композиторов».

Суть субъективности пианистки состояла прежде всего в том, что многое у неё получало предельное выражение, приобретая некий экстремальный характер. М. Дроздова, ученица М. В. Юдиной и вдумчивый исследователь её творчества, имела достаточные основания для того, чтобы утверждать: «Она всегда говорила „во весь голос“, ни в чем не терпела полумер, ничего не делала вполсилы». И действительно, романтическая экстремальность сказывалась у Юдиной во всём — в манере исполнения и в том, как она формировала свой репертуар, как держалась на эстраде и даже как одевалась.

Начать хотя бы с того, что уже с молодости Юдина шокировала окружающих нарочито бедным внешним видом и тем, что предпочитала носить некое подобие монашеского одеяния. В преклонные годы она надевала одно и то же: старый плащ покойного брата, черный берет и... кеды. Эта «причуда» шла у неё отчасти из соображений практического удобства, но ещё более из убеждения, что люди искусства для достижения творческой независимости должны вести едва ли не полунищенское существование. И в своих поступках она мало обращала внимание на чье-либо мнение. Так, приехав с концертами в Лейпциг, шла босая к Церкви Св. Фомы, чтобы почтить своего святого — Иоганна Себастьяна

Баха, преклонить колена перед его надгробием.

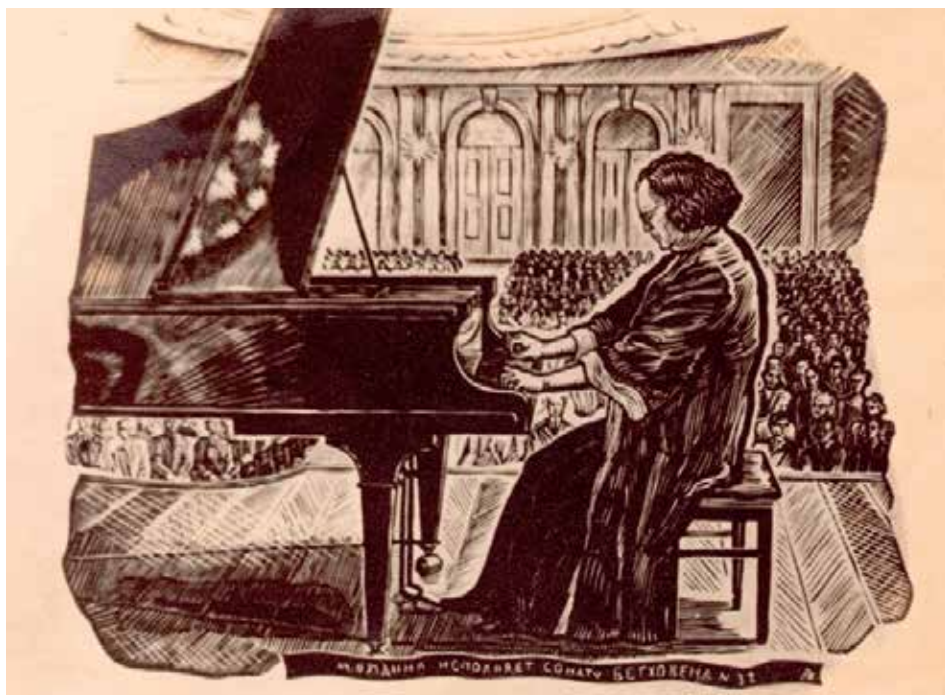
Это то, что касается жизненно-го почерка вообще, а переходя к рассмотрению соответствующих творческих устремлений, имеет смысл прислушаться к сказанному крупнейшим теоретиком фортепианного искусства Г. Коганом: «Пианизм Юдиной был пианизмом крайностей; золотая середина была ей незнакома, более того — ненавистна. Она любила предельные темпы, играла медленные места медленнее, быстрые — быстрее обычных. Она могла „проговорить“ вторую часть A-dur'ного концерта Моцарта так проникновенно, таким чарующим звуком, который буквально переворачивал душу; и она же могла иной раз „гвоздить“ какой-нибудь злощастный эпизод с таким беспощадным, не признающим меры упорством, которое отпугивало даже самых преданных её почитателей. Став в исполнении на тот или иной путь, Юдина всегда — и в лучшем, и в худшем — шла до конца, доходила до предела».

Да, многое у неё доводилось до предела. Вся она — на подчёркнутых контрастах и «острых углах». Внешне это отчётливее всего проявлялось в ярких сопоставлениях динамики и темпов. Если мысль, то самая глубокая, интимно-сокровенная. Если энергия действия, то бурная, порывистая, размашисто-импульсивная. И композиция

в целом драматургически строится на вольном сопряжении и резком переключении контрастов. Так звучат у Юдиной произведения Шуберта, в том числе «Фореллен-квнтет», или, скажем, «Фантастические пьесы» Шумана. Но примерно то же находим и за пределами романтического репертуара. В «Хроматической фантазии и фуге» Баха пианистка даёт просто непредставимо быстрое движение в пассажных эпизодах и столь же исключительную замедленность инструментального речитатива. Почти с той же свободой она могла романтизировать и венскую классику (например, акцентируя в сонатах Гайдна особую значительность медитативных излияний, горячий напор или утончённо-изысканный артистизм *allegri*).

Юдина в своем творчестве нередко бывала демонстративно аклассичной, то есть «несдержанной», «неуравновешенной», открыто «тенденциозной», и происходило это из её своеобразного, совершенно оригинального художественного мышления, выливаясь в необычность исполнительских решений, в заметные отклонения от традиционного понимания того или иного композиторского стиля, в гипертрофию отдельных средств выразительности.

Романтический радикализм пианистки сказывался в её «своеволии» по отношению к музыкальному тексту. Она шла на сознательные отступления от авторских указаний — причем иногда в такой степени, что могло доходить до парадоксов. Одна из соучениц Юдиной по консерватории вспоминала о её трактовке Фантазии *S-dur* Шумана: «Всё было исполнено в зеркальном отражении. Там, где в нотах стояло *forte*, у неё было *piano*, и наоборот». Да, она чаще всего не себя подчиняла воспроизводимому стилю, а стиль подчиняла себе, творческим импульсам своей личности. Об этой доминанте собственной индивидуальности высказался видный искусствовед М. Алпатов: «Некоторые ставили ей в упрек, что она как пианистка слишком отдавалась потребности излиться в звуках, не всегда прислушивалась



к звучанию собственной игры и поэтому порою теряла чувство меры. Ей ставили в вину и то, что, играя, она недостаточно сдерживала себя и потому играла не столько сочинения великих композиторов, сколько саму себя. Нападая, сравнивали её и с Мейерхольдом, и с Пикассо, но этими лестными сравнениями, в сущности, её оправдывали».

По отношению к Юдиной, те «вольности», которые она себе позволяла, конечно же, никак нельзя считать просто прихотью или экстравагантным капризом. Во-первых, за этим у неё обнаруживалось стремление снять с исполнительских трактовок «хрестоматийный глянец» навязших шаблонов и клише, найти нехоженые пути в искусстве интерпретации. Сама пианистка придерживалась на этот счет совершенно определённой позиции: «„Правильность“ вовсе не обеспечивает жизненность творения, а часто противоречит ей. Мнимая субъективность мышления утверждает реальную множественность действительности, в то время как стремление к единственно возможной „правильной“ трактовке сугубо мертвенно, метафизично. Подлинный музыкант силой своего восприятия разбивает цепи канонов». Один из примеров такого подхода — выдающееся исполнение «Картинок с выставки», где Юдина всеми сред-

ствами подчёркивала «непричёсанность» и своеобычие стиля, ввиду которых Мусоргского иногда именуют «первым композитором XX века», то есть композитором, намечавшим контуры искусства нашего времени задолго до его наступления.

И, во-вторых, за её поисками стояла сильная, резко выраженная индивидуальность, которой было что сказать людям. Талант и масштабность творческих устремлений оправдывали если не всё, то по крайней мере лучшее из того, что она делала. Показателен в этом смысле случай с её выдающимся коллегой — Г. Нейгаузом. Одна из знакомых Юдиной упоминает концерт, где пианистка исполняла бетховенские сонаты. «В антракте я вышла на лестницу и увидела Нейгауза, который нервно ходил с сигаретой взад и вперед; он подошел ко мне и сказал: „Чёрт знает что она делает с Бетховеном...“ Потом через несколько минут: „А знаете что? Она имеет право это делать... Пойду её поздравлю“».

Самобытное видение всего и вся побуждало Юдину проставлять в своих трактовках чрезвычайно сильные смысловые акценты, предельно заостряя их различными средствами из арсенала фортепианного исполнительства. Подобная гиперболизация была продиктована стремлением к максимальной очерченности интерпретационных за-

мыслов. И там, где «субъективизм» пианистки совпадал с направленно-стью самого музыкального материала, возникали подлинные художественные открытия.

Одно из таких открытий — исполнение Двадцать первой сонаты (B-dur) Шуберта. На всем её протяжении идёт нескончаемое противостояние мрака и света, отчаяния и надежды, потерянности и радости вновь возрождающейся жизни (аналогичную концепцию пианистка выстраивает и в шубертовском Экспромте As-dur, op. 142 № 2, но только в рамках развернутой одночастной пьесы). Звукозапись этого произведения, которой мы располагаем, сделана в 1947 году. И нетрудно предположить, что «тенденциозность» юдинской трактовки до известной степени определялась атмосферой времени исполнения. С одной стороны, ещё слишком близкая и живая память только что прошедшей Великой Отечественной с её бесчисленными жертвами (а Мария Вениаминовна, часто выступавшая на фронтах, знала не понаслышке, что такое война), с другой — уже сжимавшийся пресс надвигающейся «холодной войны», которая остриём своим обернулась против собственного народа (последняя волна сталинского террора).

Вот почему столь уместной здесь оказалась свойственная Юдиной манера исполнения, основанная на поларизованных контрастах. Один из полюсов в шубертовской сонате — не просто чувство гнетущей безотрадности, но подчеркнута трагическое ощущение жизни в сгущённых тонах обречённости и безысходности. Потухшие краски, поникающие контуры интонаций, погребальные ритмы, чрезвычайное торможение (вплоть до утраты пульса) — посредством всего этого воссоздается капля безмолвных слёз, проникновенная *Lacrimosa*, звучащая в глухоте и мраке. Другой полюс — всплески окрыляющей надежды, взволнованный порыв к жизни. Это, вероятно, как раз и было то, что помогало людям тех лет выжить наперекор смерти и гонениям. На смену предельному торможению темпа

приходит его максимальное ускорение. И рояль начинает звучать совсем иначе — звонко, лучась и переливаясь радужным светом.

Беззаботно-беспечная игра «солнечных зайчиков» в подобных, трепещущих живой радостью скерцозных образах была настоящим пристрастием Юдиной. Через это пристрастие ей чрезвычайно ярко и по-особому удавалось передавать то неистребимое жизнелюбие, которое поддерживало человека в условиях тоталитарного режима. Всюду, где музыка предоставляла хотя бы малейшую возможность, пианистка высвечивала в ней непосредственность, мальчишеское озорство и «легкомыслие», не раз нарушая тем самым условные приличия академического искусства. Различные грани такого, отрочески-незамутнённого духа представлены, к примеру, в её исполнении ряда сонат Гайдна, Двенадцатой сонаты Бетховена, шубертовских Экспромтов op. 142 №№ 3 и 4, «Сновидений» из «Фантастических пьес» Шумана, «Вариаций и фуги на тему Генделя» Брамса и т. д.

Рядом с этой игровой стихией обнаруживаем смысловое пространство совсем иного измерения — откровения всепроникающего интеллекта, погружение в философские глубины, воспарение к высям человеческого духа. Если воспользоваться речениями самой Марии Вениаминовны, её влек к себе «незапятнанный образ вселенной», притягивала «тоска о бесконечном». Не это ли и составляет сердцевину романтического мироощущения, о чём она собственно и размышляла в своих лекциях, прочитанных в Московской консерватории: «Бесконечность и мысль о ней и есть одна из основ романтизма».

В своём влечении к романтическому идеалу Юдина ни в творчестве, ни в жизни не принимала обыденности и вообще обычной для людей тщеты существования. Хорошо знавший её Я.И. Зак утверждал: «Мария Вениаминовна была совершенно чужда треволнениям быта, суетным заботам тщеславия, мелочной борьбе за „положение“, за мате-

риальные блага, за расположение коллег разных рангов».

В этом смысле довольно показателен забавный случай, о котором рассказывает А. Порет. «Нашу компанию очень веселили её туалеты. Раз и навсегда было установлено, что платье будет длинное, обязательно чёрное и в форме пирамиды, рукава свободные, так называемые поповские. Допускался пояс, очень похожий на верёвку, на концах — узлы. В частные дома из украшений надевался большой крест на цепочке. Обувь совсем не интересовала Марию Вениаминовну. Дома она любила ходить в огромных туфлях на меху и так к ним привыкла, что однажды явилась на концерт, не захватив с собой лакированные „лодочки“. Дирижировал Фриц Штидри. Он выпучил глаза, долго смотрел то на лик, то на ноги пианистки, потом промямлил: „Aber Frau Judin!“ („Однако, фрау Юдина!“). Она сухо сказала, что за туфлями посылать уже поздно. Тут мне пришла в голову идея — снять туфли с кассирши, поскольку они ей совсем не нужны, а только голова в окошечке... Юдина вышла на эстраду быстро, но как-то неровно, и мы всё забыли, как только она ударила по клавишам. Через некоторое время меня подтолкнул под локоть Даниил Хармс, и я в испуге увидела, что под длинной юбкой происходит какое-то непонятное смятение: очевидно, неудобно было с педалями из-за высоких каблучков, и Мария Вениаминовна со свойственной ей простотой сняла туфли. Уходя и кланяясь, она их так и оставила, не удостоив внимания».

За подобными «чуждествами» угадывалась неординарность натуры, интеллектуальная мощь. И у знавших её в сознании складывался возвышенно-идеальный портрет. «Памятен её внешний облик: крупная фигура в длинном, прямыми складками ниспадающем до полу чёрном платье, прекрасное лицо, в котором прежде всего поражал огромный лоб мыслителя, внимательный взгляд больших глаз, неторопливые движения, величавая поступь» (М. Дроздова). Литовский скульптор Т. Валайтис, побывав

у Юдиной, признавался, что «никогда не видел такой женщины», добавляя: «У меня такое впечатление, будто я был у Гёте...».

Присоединим к этому ещё один штрих. Когда Юдину спросили, как ей удастся играть пальцем, неправильно сросшимся после перелома, в ответ услышали: «Неужели вы думаете, что играют руками? Играют вот чем!» — и она постучала себе по лбу. Её исполнительские работы часто выделяло именно это интенсивнейшее интеллектуальное излучение. И примечательна была способность Юдиной при необходимости отрешиться от всего, что могло бы помешать сосредоточенному осмыслению исполняемой музыки. Известно, например, что, работая над Четвёртым концертом Бетховена, она на четыре месяца абсолютно «отключилась» от внешнего мира, всецело посвятив себя вживанию в это произведение.

Целый ряд своих творческих работ М. В. Юдина разворачивала в масштабные мыслительные конструкции. Концепционность искусства пианистки иногда выражала себя в совершенно зримых, осязаемых образах. Так, Фортепианный квинтет g-moll (op.30) Танеева благодаря пластике волнового развития и «живого дыхания» ткани представлял как беспрестанно колышущееся море жизни с его бушеванием и штормовыми накатами (Г. Нейгауз считал её ансамблевую игру в танеевском Квинтете гениальной).

Напряжённая работа исполнительской мысли Юдиной была в конечном счёте устремлена к обретению высшего духовного знания, она питалась жадной прозорливостью вечного, непреходящего (один из образцов восхождения к мудрости величаво-отрешённого жизнеотношения — Интермеццо Es-dur op.117 № 1 Брамса). Поиски трансцендентного могли вступать в соприкосновение с ощущением некоего таинства, чего-то по-особенному загадочного, даже мистического («Вещая птица» из «Лесных сцен» Шумана, которую единодушно причисляют к высшим достижениям Юдиной). И, наконец, в своём тяготении к внеобыденно-



му пианистка порой буквально чародействует, волхвует над звуком, превращая «просто» поэтическое в глубинно-сокровенное («Вечером» и «Отчего» из «Фантастических пьес» Шумана).

Говоря о надсуетном в искусстве Юдиной и о его интеллектуально-философской наполненности, остаётся заметить, что это вовсе не означало какой-либо отчуждённости от человеческого. И в жизни, и в творчестве она всё принимала близко к сердцу, на всё отзывалась горением души. Вспомним отмеченный выше всплеск боли за М. Цветаеву: «Мне бы к ногам её броситься, целовать её руки, облить их слезами, горячими, горячими...» Эта отзывчивость вошла в неё генами от родителей. От отца, земского врача, который, по её словам, отдал « всю свою жизнь народу — на деле, а не на словах». И от матери, которая подавала пример самоотвержения и жертвенности — «ради нас, детей, и бесчисленных страждущих кругом». Что же касается творчества, то своё кредо Юдина изложила на склоне лет в статье о Шостаковиче: «Мы, люди русской культуры, ничего не можем и не хотим создавать в бессердечном равнодушии».

Важнейшей стороной романтического облика Марии Юдиной была её постоянная неуспокоенность. Она неизменно пребывала в состоянии неустанного поиска. В качестве кос-

венного свидетельства имеет смысл привести показательный случай из жизни пианистки, когда ей было уже далеко за пятьдесят. Случай вполне характерный и в отношении экстраординарных проявлений её натуры. Рассказывает Л. Маркиз, в будущем известный скрипач и дирижёр, а тогда только начинавший самостоятельную творческую деятельность.

«Несмотря на огромный опыт совместного музицирования с лучшими советскими квартетами и свою редкую интуицию в отношении струнных инструментов, Юдину не оставляло желание более конкретно познакомиться со спецификой каждого из них.

Как-то раз Мария Вениаминовна буквально огорошила меня категорическим, совершенно в её духе, заявлением:

— Лёва! Я пришла к твердому убеждению, что мне необходимо научиться играть на струнном инструменте. Срочно! Мне кажется, что скрипкой заняться для меня уже будет поздно. Что вы думаете об альте? Наверное, всё же альт. И кроме этого, ведь не случайно Бах более всего любил играть в своём оркестре на альте! Ну, что вы скажете?

Надеясь втайне, что весь разговор более из области мечтаний, я, помню, отговорился какими-то незначащими ничем определёнными фразами. Каково же было мое изум-

ление, когда спустя некоторое время Юдина встретила меня радостным восклицанием: „Лёва! Альт куплен! Когда мы начинаем заниматься?“».

Подводя «предварительные итоги» своего пути, она писала Г. Рождественскому: «Я всю жизнь ищу (и нахожу) новое...» Этот поиск, это непрекращающееся раздвижение творческих горизонтов ярче всего выразились в неустанной популяризации недавно или только что созданного. Юдина проделала поистине титаническую работу по обогащению пианистической «кладовой», часто оказываясь в нашей стране первой исполнительницей многих сочинений отечественных и зарубежных композиторов.

Из отечественных композиторов, к тем, чьи имена были в разной степени знакомы слушательской аудитории (от Прокофьева, Мясковского и Шостаковича до Щербачева, Шапорина и Свиридова), она, опираясь на свой музыкантский авторитет, смело присоединяла мало что говорящие и даже безвестные, в том числе имена тех авторов, которые в последние годы её жизни ещё только начинали свое творческое восхождение — Каретников, Волконский, Денисов, Тищенко и другие.

Что касается зарубежных композиторов, то здесь Юдиной принадлежит честь открытия для нашего пианизма множества фигур: Шимановский, Барток, Хиндемит, Берг, Веберн, Кшенек, Мартину, Жоливе, Лютославский, Булез, Хенце и т. д., и т. д. Последними в данном перечне отмечены представители так называемого авангарда, и Карлхайнц Штокхаузен, один из ведущих мэтров этого самого влиятельного художественного направления в западной музыке второй половины XX века, сказал: «Юдина была человеком феноменального чутья к будущему, огромного мужества и чудесного, пламенного сердца».

«Была человеком... огромного мужества». Примечателен в этом отношении поистине легендарный случай. Как-то ей довелось играть в прямом эфире моцартовский Концерт № 23 (A-dur). Слышавший эту передачу И.В. Сталин тем же вечером позвонил в радиокомитет и по-

просил предоставить в его распоряжение пластинку с записью Концерта. Никто не посмел сказать ему, что то была трансляция и такой записи не существует. Мгновенно были в полном смысле слова мобилизованы Юдина, дирижёр и оркестранты. Наутро у Сталина на столе лежала требуемая грампластинка. В благодарность за это исполнение он распорядился выдать М. Юдиной 20.000 рублей (сумма по тем временам огромная). Пианистка ответила ему письмом: «Благодарю Вас, Иосиф Виссарионович, за Вашу помощь. Я буду молиться за Вас Богу день и ночь, чтобы он простил Вам Ваши великие грехи перед народом и страной. Деньги я пожертвую на ремонт церкви, в которую я хожу».

Почти невероятное, но автор письма остался жив, и говорят, что пластинка с Концертом Моцарта в исполнении Юдиной была на проигрывателе, когда Сталина нашли мертвым.

Безусловное мужество требовалось и для того, чтобы исполнять в те времена сочинения перечисленных выше композиторов XX века, особенно принадлежащих к авангардным течениям. Во-первых, приходилось преодолевать слушательскую инерцию. Из воспоминаний сестры пианистки, В. Юдиной (в данном случае говорится о ситуации второй половины 1940-х): «Тогдашняя публика ещё не была приучена к непривычным звучаниям, и зал частенько бывал полупустой. Я хорошо помню, как однажды сидящая рядом со мной дама сказала своей соседке: „Ну, пошла забивать ржавые гвозди!“ Но Марию Вениаминовну это не смущало. Она твердо решила заставить даже самых неподатливых слушателей понять и почувствовать новую музыку... Она оказалась права в своей настойчивости — впоследствии на её концерты с исполнением современной музыки нельзя было пробиться».

Но было ещё и «во-вторых» — подчас просто ожесточённое противодействие со стороны тех, кто располагал административными рычагами и мог определять, что допустимо и что не дозволено в художественной жизни «страны Сове-

тов». В условиях засилья командных методов руководства искусством «упрямство» Юдиной и её настойчивые усилия по ознакомлению соотечественников с образцами новейшего творчества были не только подвижничеством, но и могли приобретать опасный оборот. Вот конкретный факт. В 1962 году в Советский Союз с концертами приехал И. Ф. Стравинский. В атмосфере хрущёвской «оттепели» этот визит «блудного сына» России, давно ставшего мировой знаменитостью, прошёл с настоящим триумфом, получившим одобрение и со стороны властей. А за два года до того пропаганда его творчества считалась, как гласил официальный текст, «крупнейшей ошибкой политического характера» и за эту пропаганду М. В. Юдина была уволена из Музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

Чуткая отзывчивость к новому заставляла её быть в необходимых случаях подчеркнута «авангардной». И тогда она играла в резкой, жёсткой, сухой конструктивно-урбанистической манере, акцентируя ударные свойства инструмента, извлекая из него «нервное стекло» тревожного и чрезвычайно противоречивого тонуса, столь характерного для человека XX века. Тонуса, в котором запечатлелись метания между «деловитым» рационализмом и непредсказуемостью спонтанных реакций, между заостренной экспрессией экзотических эмоций и нарочито отчуждённым скептицизмом.

Во многом такова Мария Юдина и в широко известной, блистательной грамзаписи Фортепианного концерта Стравинского. Она наиграла эту пластинку в свои самые преклонные годы. И вслушиваясь в необычайно динамичный напор энергии, в остроту ритма и артикуляции, остаётся только поражаться тому, какой невероятной силой духа и свободой художественного мышления была заряжена эта феноменальная натура... ■

Александр ДЕМЧЕНКО

Продолжение — в следующем номере.



Борис ПЕЧЕРСКИЙ.
РИТМЫ И РИФМЫ.
М., «Композитор»,
2012. — 120 с.

Кто бы ни открыл эту как будто легкомысленную книжку — музыкант или немусыкант — он не только испытает восторг от глубины проникновения автора в явления жизни и культуры, не только обогатит себя уникальным опытом постижения духовного мира человека, мира искусств, мира звуков, но и станет одновременно восхищённым свидетелем рождения нового литературного жанра — рифмованного и ритмизированного афоризма.

Впрочем, история так называемых поэтических афоризмов достаточно велика, хотя в прошлом в них концентрировалась в основном житейская мудрость. Стихотворные же по природе краткие изречения о музыкальном искусстве и о различных видах искусств появляются в этой книге впервые.

В сверкающих яркостью мысли рифмованных афоризмах Б. Печерского находят блестящее отражение история музыки, композиторское творчество, деятельность исполнителя, работа педагога, стили интерпретации, взаимосвязи различных видов искусств и злободневные проблемы современного образования.

В музыкальной афористике такого рода стихотворных изречений до сих пор не было (не считать же родоначальником поэтического афористического жанра выдающегося пианиста-педагога Г. Г. Нейгауза с его остротой: «Чем грубее слух, тем тупее звук»). Даже сборники прозаических афоризмов, принадлежащие перу музыкантов, единичны: можно назвать лишь книги Н. Е. Перельмана («В классе рояля»), В. И. Маргулиса («Багатели опус 10») и два предыдущих сборника самого Б. А. Печерского («Экспромт-фантазия», М., 2008; «Арабески и бурлески», М., 2010).

Кто-то однажды остроумно заметил: «Афоризмы — это обычные слова необычных людей». Заслуженный деятель искусств России, профессор, член Союза композиторов РФ, Борис Абрамович Печерский (род. 1938) действительно совершенно необычный человек. Его искромётному таланту, неиссякаемой энергии и разносторонней творческой активности можно только удивляться. Он и замечательный пианист, долгие годы солист Росконцерта, гастролировавший также за рубежом (ещё на студенческой скамье в Московской консерватории



поражающий исполнением практически не известных в нашей стране в 1960-е годы сочинений Бартока, Барбера, Копленда, Стравинского), и признанный композитор (лауреат нескольких престижных международных конкурсов, автор многих замечательных, часто играемых сочинений), и опытный педагог с полувековым стажем работы в ВУЗе (ныне возглавляющий кафедру инструментального исполнительства в Московском городском педагогическом университете), и, вообще, человек, обладающий немалым общественным темпераментом и неравнодушный к происходящему вокруг. Добавим ещё, что Б. А. Печерский, несомненно, обладает и литературным дарованием, он виртуозно владеет словом.

Следует особо сказать о педагогической, учебно-методической составляющей этой книги. С одной стороны, она заключена в исключительно точном, часто просто разящем наповал, анализе любых профессиональных проблем и на редкость целесообразных рекомендациях по их решению. С другой стороны, в соответствии с важнейшей традицией отечественной педагогики, заключающейся в том, что наставник занимается с воспитанником не только чистым ремеслом, но учит его жизни, культуре общения с другими людьми, прививает ему высокие нравственные ориентиры, Печерский как педагог делится своим богатым жизненным опытом, «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», ненавязчиво нацеливает на достойную человека линию поведения, ориентирует на достижение идеалов, формирует позитивный жизненный настрой. В этом направленность его книги и вообще её универсальная тематика перекликается, что символично, с книгой размышлений «Короб мыслей» А. Г. Рубинштейна — крупнейшего в истории пианиста-педагога, основателя первой консерватории в России.

...Бельгийский писатель первой половины XX века Жюльен де Фалкенаре пронизательно отмечал: «Афорист — это человек, который несколькими словами заменяет целую книгу, или одной книгой — целую библиотеку». Своим новым собранием афоризмов Б. А. Печерский, безусловно, оправдывает это смелое и справедливое по сути утверждение. ■

Александр МЕРКУЛОВ

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

Авторы. «PianoФорум» № 2 (10), 2012



Марина АРШИНОВА

Выпускница Санкт-Петербургской консерватории и ассистентуры-стажировки (фортепианный факультет), лауреат международных конкурсов. Ведущий редактор отдела по связям с общественностью Санкт-Петербургской филармонии.



Павел ЛЕВАДНЫЙ

Выпускник Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова по классам фортепиано и композиции. Аспирант Московской консерватории (композиция) и Ростовской консерватории (фортепиано, композиция). Член Союза композиторов России.



Михаил СЕГЕЛЬМАН

Выпускник Московской консерватории. Музыковед, музыкальный журналист, пианист. Ведущий эфира на радио «Орфей». Организатор и куратор ряда крупных художественных проектов. Руководитель отдела медиапроектов Международного Союза музыкальных деятелей. Эксперт Министерства культуры РФ по вручению грантов Президента РФ, Премий Правительства РФ (2011).



Борис БОРОДИН

Доктор искусствоведения, профессор Уральской консерватории (кафедра специального фортепиано), зав. кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Уральского государственного педагогического университета. Автор более 80 научных работ, фортепианных транскрипций, монографии «История фортепианной транскрипции».



Александр МЕРКУЛОВ

Кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории (кафедра истории и теории исполнительского искусства). Автор более 150 научных трудов. Организатор Международного фестиваля «Фортепианная транскрипция: история и современность».



Игорь ТАЙМАНОВ

Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской консерватории. Организатор и председатель жюри Международного детского конкурса фортепианных дуэтов «Брат и сестра», председатель Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов.



Александр ДЕМЧЕНКО

Доктор искусствоведения, профессор Саратовской консерватории, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, директор Центра комплексных художественных исследований. Заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный деятель науки и образования РФ.



Илья ОВЧИННИКОВ

Музыкальный критик. Постоянный автор газет «Московские новости», «Музыкальное обозрение», «Независимая газета», журналов «Граммофон», «Музыкальная жизнь», интернет-изданий OpenSpace. Ru, Musokno.ru и «Частный корреспондент». Подготовил к изданию воспоминания Льва Маркиза «Смычок в шкафу», мемуары Владимира Крайнева «Монолог пианиста». Член экспертного совета Московской филармонии.



Наталья ТАМБОВСКАЯ

Выпускница Санкт-Петербургской консерватории. Музыковед, музыкальный критик. Работала редактором в издательском отделе Санкт-Петербургской филармонии, редактором газеты «Мариинский театр». С 2010 — главный редактор газеты «Санкт-Петербургский музыкальный вестник».

Второй Азиатско-Тихоокеанский Международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена Кемён университет, г. Тэгу, Южная Корея 23.08 – 26.10.2012

Категории участников

- Младшая группа (родившиеся с 1.01.1994 по 31.12.2002)
- Старшая группа (родившиеся с 1.01.1982 по 31.12.1993)

Этапы конкурса

- Предварительный отбор
Просмотр DVD и документов, поданных до 23 августа 2012 года.
- Полуфинал и финал конкурса
С 18.10.2012 по 26.10.2012 — в университете Кемён (г. Тэгу, Южная Корея)
- Церемония награждения и концерт победителей конкурса
26.10.2012 — в Арт-центре университета Кемён (г. Тэгу, Южная Корея)
15.11.2012 — Польша, Варшава, Redutowe Hall

Призы конкурса:

- **Старшая группа**
I премия - 20.000 Евро
II премия - 10.000 Евро
III премия - 5.000 Евро
Три премии за участие в конкурсе, каждая по 2.000 Евро
- **Младшая группа**
I премия - 5.000 Евро
II премия - 3.000 Евро
III премия - 2.000 Евро
Две премии за участие в конкурсе, каждая по 1.000 Евро
- **Общий призовой фонд конкурса 53.000 Евро.**

Подача заявок на участие

- Адрес: The College of Music and Performing Arts, Keimyung University, #1000 Shindang-dong, Dalseo-Gu, Daegu, Korea 704-701
- Телефон: (+82) 53 - 580-6522, (+82) 10 - 9370-5425
- E-mail: apchopin@kmu.ac.kr
- Website: www.apchopin.com
- Список необходимых документов
 - ① Заявление на участие (необходимо заполнить на английском языке)
 - ② Свидетельство о рождении или копия паспорта
 - ③ Две фотографии размером 4 x 5 см
 - ④ Резюме участника не более одной страницы (формат A4)
 - ⑤ DVD-съёмка выступления, включающего произведение, предложенные организаторами конкурса для предварительного отбора* в формате NTSC или PAL, либо с размещением в Youtube. Требования к DVD: 1) только одна камера должна быть использована для записи, 2) не должно быть перерыва на протяжении всей записи, 3) силуэт и руки пианиста должны быть четко показаны на записи
 - ⑥ Подтверждение (квитанция) оплаты вступительного взноса за участие в конкурсе в размере 100 Евро

Банковские реквизиты:

- Local banks: Daegu Bank (Keimyung University: 024-05-006386-079)
- From overseas: THE DAEGU BANK
 - BANK ADDRESS: 118,2-GA, SUSUNG-DONG, SUSUNG-GU, DAEGU, KOREA
 - ACCOUNT NAME: SYNN ILHI
 - TELEPHONE NUMBER: (+82) 53-580-6522
- SWIFT CODE: DAEBKR22
- ACCOUNT NUMBER: 024-05-006386-079

*Подробно ознакомиться с условиями конкурса, программными требованиями и скачать заявление на участие Вы можете на сайте <http://www.apchopin.com> (информация доступна на английском и корейском языках)

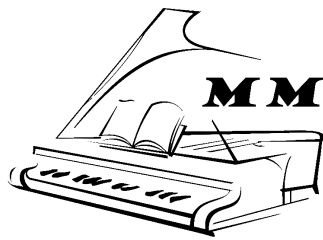
Члены жюри конкурса:

- Дан Тхай Шон (Канада — Вьетнам)
- Петр Палечный (Польша)
- Катаржина Попова-Жидрон (Польша)
- Сусуму Аояги (Япония)
- Михаил Александров (Россия)
- Бернд Гетцке (Германия)
- Ли Дзук (Республика Корея)
- Чанг Хэвон (Республика Корея)
- Лим Донмин (Республика Корея)



KEIMYUNG UNIVERSITY

**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 0027

(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

SAMICK

Steingraeber & Söhne

Bösendorfer

AUGUST FÖRSTER


C. BECHSTEIN